

Recebido em 04/09/2025 e aprovado em 27/11/2025

MODIFICANDO HIROSHIMA: MEMÓRIA, TEMPO E PRESENÇA NO FOTOLIVRO HIROSHIMA COLLECTION (1995) DE HIROMI TSUCHIDA

Lucas Gibson¹

Resumo: Em 1995, o fotógrafo japonês Hiromi Tsuchida (1939-) publicou o fotolivro *Hiroshima Collection*, fruto de suas investigações sobre Hiroshima e o impacto da bomba atômica lançada na cidade em seis de agosto de 1945. Na coletânea, Tsuchida incluiu imagens produzidas a partir de 1982 de objetos que pertenceram a pessoas afetadas de maneira direta ou indireta pelo bombardeio, doados ao acervo do Museu do Memorial da Paz de Hiroshima por parentes ou pessoas próximas das vítimas. Utilizando uma câmera de grande formato 4x5, a linguagem do preto e branco e um fundo neutro, Tsuchida buscou criar um catálogo de mais de 100 itens do acervo, destacando seu caráter cotidiano e adicionando, sempre que possível, o nome do proprietário, dos doadores e uma descrição acerca do que fazia a vítima no momento da explosão, além das condições nas quais o objeto fora encontrado. A partir da análise de algumas imagens do fotolivro e suas legendas, o presente trabalho busca compreender o impacto da obra diante dos componentes da memória, do tempo presente e da presença diante da ausência, percebendo como as fotografias auxiliam na criação de novas interpretações e modificam a percepção acerca da cidade de Hiroshima, criando conscientização, empatia e conexão tanto com o acontecimento específico quanto com o terror da guerra de maneira abrangente.

Palavras-chave: fotografia. Japão. Hiroshima. Hiromi Tsuchida. Hiroshima Collection

Abstract: In 1995, Japanese photographer Hiromi Tsuchida (1939–) published the photobook *Hiroshima Collection*, the result of his investigations into Hiroshima and the impact of the atomic bomb dropped on the city on August 6, 1945. In this collection, Tsuchida included images produced from 1982 onwards, showcasing objects that belonged to individuals directly or indirectly affected by the bombing. These items were donated to the collection of the Hiroshima Peace Memorial Museum by relatives or close acquaintances of the victims. Using a large-format 4x5 camera, black-and-white imagery, and a neutral background, Tsuchida sought to create a catalog of over 100 items from the museum's collection. He emphasized their everyday nature and added, whenever possible, the name of the owner, the donors, and a description of what the victim was doing at the moment of the explosion, as well as the conditions under which the object was found. Through the analysis of selected images and captions from the photobook, this study aims to understand the impact of Tsuchida's work concerning memory, the present moment, and the notion of presence amidst absence. It examines how the photographs contribute to new interpretations and shift perceptions of

Hiroshima, fostering awareness, empathy, and connection both to the specific event and to the broader horrors of war.

Keywords: photography. Japan. Hiroshima. Hiromi Tsuchida. Hiroshima Collection

A vida em si não é a realidade. Somos nós que pomos vida em pedras e seixos. (Frederick Sommer)

Em seu livro *Atlas*, dedicado a explorar sentimentos tidos em viagens pessoais na companhia de sua esposa María Kodama, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) narra uma experiência muito particular no Egito. A 300 ou 400 metros de uma pirâmide, Borges se inclinou, tomou um punhado de areia com as mãos, afastou-se e o deixou escorrer silenciosamente. Ao realizar tal feito, murmurou em voz baixa: “estou modificado o Saara” (BORGES, 2010, p. 117). A banalidade reconhecida de tal ato não anulou a intensa epifania do escritor, que percebeu ter levado uma vida inteira até ser capaz de proferir tais palavras. A lembrança desse pequeno gesto tornou-se uma das mais emblemáticas de sua estadia no país, materializando-se naquele que seria um dos últimos livros publicados pelo autor.

Modificar o deserto foi, para Borges, um ato físico, ainda que ínfimo. Perceber que, diariamente, as pessoas modificam o solo, os caminhos e os locais que visitam é uma constatação instigante, que desperta um senso de influência e participação ativa no mundo. De forma inconsciente, a todo tempo são movidos grãos de areia – metafóricos ou não – de seus locais de origem, dando-lhe novos destinos que sucessivamente serão transformados. O pequeno texto do argentino parece trazer uma camada extra para essa reflexão, pois as palavras escritas sobre a experiência também a modificam, além de suscitar conexões com leitores que não tiveram essa vivência específica, ou, se a tiveram, o fizeram a partir de uma ordem distinta.

Talvez resida aí uma das potências principais da obra de arte. Se um texto em verso ou prosa é capaz de modificar a experiência e a percepção acerca de eventos – a ponto de, antes das palavras de Borges, não passar pela cabeça do leitor a experiência de modificação –, é possível imaginar

que outras modalidades artísticas como a fotografia também teriam essa habilidade, ainda que se manifeste de forma distinta. Indo do Egito para o Japão, em uma análise que se tece no Brasil, chega-se ao extremo oriente para refletir sobre um dos acontecimentos mais marcantes do século XX: o ataque nuclear na cidade de Hiroshima, ocorrido em seis de agosto de 1945. Nesse dia, o Japão se tornou a primeira e única nação do mundo a sofrer esse tipo de bombardeio até os dias de hoje, e o ataque a Hiroshima foi seguido de um segundo de mesma ordem na cidade de Nagasaki no dia nove de agosto, três dias depois. A rendição do Japão viria no dia 15 de agosto, marcando o início dos preparativos para a Ocupação dos Aliados (na prática, muito mais estadunidense) em território nipônico, que se encerraria apenas em 28 de abril de 1952 com a assinatura do Tratado de Paz de São Francisco. Sua natureza foi na direção de utilizar o governo japonês existente e manter a figura imperial, na época o imperador Hirohito (1901-1989), sem o destituir de sua posição.

Os Aliados perceberam que o imperador representava um símbolo de unificação para o povo japonês, concluindo que os trabalhos realizados durante a Ocupação seriam mais facilmente executados se sancionados por ele. O imperador seria, segundo Ruth Benedict, “[...] um símbolo de lealdade muito superior a uma bandeira” (2014, p. 111), ocupando uma posição que ficava fora de alcance das controvérsias nacionais. Assim, temia-se que a abolição do império pudesse tornar o Japão ingovernável. A administração do general Douglas MacArthur – principal responsável pela coordenação da Ocupação – utilizou o funcionalismo japonês a seu favor e reconheceu o valor simbólico do imperador para o povo japonês. Esta decisão gerou uma sensação de continuidade e participação das autoridades japonesas nos processos decisórios, o que ajudou MacArthur a impor suas reformas e a superar as dificuldades práticas que teriam os estadunidenses caso decidissem eliminar o imperador e as autoridades japonesas, como a barreira linguística (GOTO-JONES, 2019).

Na direção do debate acerca da manutenção da figura imperial e sobre a real necessidade das bombas para a rendição do Japão, o historiador Yoshikuni Igarashi apresenta um argumento interessante: o impacto das bombas em território japonês forneceu a oportunidade perfeita para que tanto o imperador japonês quanto o governo estadunidense reconfigurassem suas relações no período do pós-guerra. Esta narrativa é chamada por Igarashi de “narrativa fundadora” (IGARASHI, 2000, p. 20), que parte da ideia de que o fim da guerra se deu a partir de decisões heroicas e corajosas de homens iluminados de ambas as nações. Enquanto os Estados Unidos se blindaram no discurso de uma necessidade irrevogável das bombas para o fim do conflito, o Japão, personificado na figura de Hirohito, concedeu o ato divino² da rendição que teria pouparado milhares de vidas. À luz deste discurso, a decisão de Harry Truman de utilizar as bombas serviu como uma decisão sagrada, uma “arma benevolente” que teria permitido que milhões de vidas se salvassem num conflito que supostamente não encontraria fim. Em contrapartida, Hirohito sai de sua inércia de não interventor político para tomar a “divina decisão” da rendição, esta que também seria responsável por encerrar o confronto – mesmo que, no fim, possa-se argumentar que Hirohito estava “mais preocupado com o destino da Instituição Imperial do que com a devastação do país” (IGARASHI, 2000, p. 22).³

No que tange à documentação fotográfica, nos dias e meses que se sucederam após os bombardeios, diversos fotógrafos registraram os efeitos imediatos das explosões e suas consequências para a população, ainda que tais imagens tenham sido proibidas de serem vinculadas em virtude da censura da Ocupação, que começou oficialmente em setembro de 1945 (SANDLER, 1997). A título de exemplo, Yoshito Matsushige (松重 美人, 1913-2005)⁴, que milagrosamente sobreviveu por estar fora do epicentro da explosão de Hiroshima, logrou êxito em fotografar construções e estabelecimentos afetados ou destruídos pelo impacto, como indica a **figura 1.**

Figura 1. Yoshito Matsushige. Ponte Miyuki com pessoas mortas e feridas. Hiroshima, 6 de agosto de 1945.



Fonte: Atomic Photographers Guild.

Com trinta e dois anos na época, Matsushige – que trabalhava no departamento de fotografia da *Geibinichinichi Newspaper Corporation*, posteriormente fundida ao *Chūgoku Shimbun* – estava em sua casa em Midori-chō no momento da explosão, localizada a 2,7 km do epicentro. O raio de destruição total da bomba Little Boy era de 2,4 km, o que possibilitou que Matsushige não fosse gravemente afetado. Saindo de casa com uma câmera e apenas dois rolos de filme, Matsushige começou uma caminhada para chegar em seu escritório de trabalho, mas viu-se bloqueado pelos incêndios e destroços que encontrou pelo caminho. Mudando de direção, deslocou-se até a Ponte Miyuki (**figura 1**), na qual testemunhou corpos feridos e já sem vida. Atormentado pela cena, após trinta minutos de ponderações sobre fotografar ou não as pessoas, Matsushige conseguiu disparar a câmera por sete vezes nas próximas dez horas em que se manteve fotografando, revelando-as apenas vinte dias depois em um riacho contaminado pela radiação. Das sete imagens, apenas cinco permaneceram, e foram publicadas na edição de 06 de agosto de 1952 da revista *Asahi Graph*⁵ e na edição de 29 de setembro de 1952 da revista *Life* (ATOMIC, s.d., online).

Tornando-se um ativista pela paz nos pós-guerra mais tardio, Matsushige declarou em detalhes o que fazia no momento da explosão e sobre o que viu na Ponte Miyuki naquele dia:

Eu tinha acabado de tomar café da manhã e estava me preparando para ir ao jornal quando aconteceu. Houve um clarão nos fios internos, como se um raio tivesse caído. [...] eu fiquei momentaneamente cego, como se uma luz de magnésio tivesse acendido diante dos meus olhos. Imediatamente depois disso, veio a explosão. Eu estava com o torso nu, e a explosão foi tão intensa que parecia que centenas de agulhas estavam me espetando ao mesmo tempo. [...] Peguei minha câmera e as roupas emitidas pelo quartel-general militar debaixo do monte de escombros, e me vesti. [...] Perto da Ponte Miyuki, havia uma cabine de polícia. A maioria das vítimas que se reuniram lá eram meninas do ensino médio da Escola de Negócios Feminina de Hiroshima e do Colégio de Hiroshima No.1. Elas haviam sido mobilizadas para evacuar prédios e estavam do lado de fora quando a bomba caiu. Tendo sido diretamente expostas aos raios de calor, elas estavam cobertas de bolhas do tamanho de bolas, nas costas, nos rostos, nos ombros e nos braços. [...] Algumas das crianças tinham até queimaduras nas solas dos pés. Elas tinham perdido os sapatos e corriam descalças pelo fogo. Quando vi isso, pensei em tirar uma foto e peguei minha câmera. Mas eu não conseguia apertar o disparador [...]. Embora eu também fosse uma vítima da mesma bomba, só tive ferimentos leves de fragmentos de vidro, enquanto essas pessoas estavam morrendo. Era uma cena tão cruel que eu não conseguia me obrigar a apertar o disparador. Talvez eu tenha hesitado ali por cerca de 20 minutos, mas finalmente reuni coragem para tirar uma foto. Então, movi-me 4 ou 5 metros para frente para tirar a segunda foto. Até hoje, lembro claramente como o visor ficou embaçado pelas minhas lágrimas. Sentia que todos estavam me olhando e pensando com raiva: "Ele está tirando nossa foto e não nos ajudará em nada". Mesmo assim, eu tinha que apertar o disparador, então endureci meu coração e finalmente tirei a segunda foto. Essas pessoas devem ter me achado extremamente insensível (ATOMIC, s.d., online).⁶

Há uma grande variedade de sentimentos que podem tomar pessoas atingidas por uma catástrofe. Atônito e sem ainda compreender com clareza o que havia acontecido, Matsushige – ele próprio uma vítima – foi preenchido pelo remorso de fotografar espontaneamente pessoas na ponte Miyuki. Tomando como referência a noção de construção da memória coletiva

estabelecida por Michael Pollak (1989), ao narrar a experiência que deu origem às fotografias de seu contato imediato com a tragédia, Matsushige empreende a construção de uma memória *a posteriori*: situado no presente, o fotógrafo remete ao passado para compreender sua própria situação e a dos indivíduos afetados pelo episódio, ponderando sobre o dia do ocorrido e seus efeitos posteriores.

Em Nagasaki, quatro dias depois do ataque em Hiroshima, sentimentos semelhantes – porém derivados de um contexto com particularidades distintas – também atingiram o fotógrafo Yōsuke Yamahata (山端庸介, 1917-1966), que na época tinha sido cooptado para produzir imagens de propaganda de guerra a serviço do governo japonês e criou a mais extensa documentação fotográfica dos efeitos de ambas as bombas. Yamahata tomou um trem para Nagasaki ainda no dia nove de agosto e chegou em Nagasaki na madrugada do dia dez, esperando os primeiros traços da luz do amanhecer para começar a jornada fotográfica pela cidade devastada (JENKINS, 1995; GIBSON, 2021).

Diferentemente de Matsushige, que já estava em Hiroshima e não possuía nenhuma obrigação de produzir registros sobre o ocorrido, Yamahata estava associado à Agência Japonesa de Informação e Notícias (Japanese News Information Bureau). Anteriormente um fotógrafo de propaganda para a marinha, tendo coberto as atividades militares japonesas no sudeste asiático, Yamahata foi realocado para trabalhar em Tóquio em julho de 1945, mas foi transferido semanas depois para o Corpo Ocidental do Exército (Western Army Corps) em uma base militar em Hakata, província de Fukuoka, a 150 quilômetros do norte de Nagasaki, sendo enviado para investigar o bombardeio de nove de agosto no dia seguinte ao ocorrido (JENKINS, 1995). Yamahata, uma vítima indireta⁷ da bomba – ao contrário de Matsushige, uma vítima direta e sobrevivente –, fotografou os destroços da cidade e seus sobreviventes ao mesmo tempo que temia por sua vida, realizando um percurso preenchido por pessoas que suplicavam por água e cadáveres humanos e de animais pelo caminho, como o cavalo representado pela

figura 2.⁸ Outra diferença fundamental entre o sentimento dos fotógrafos é que, enquanto Matsushige não pôde esconder sua profunda tristeza, o choque e senso de dever de Yamahata o fizeram permanecer calmo e mais apático, algo que o próprio fotógrafo definiu posteriormente como “imperdoável”, justificando que estava diante de algo “grande demais para absorver” (KONDO, 1995, p. 103).

Figura 2. Yōsuke Yamahata. Nagasaki, 10 de agosto de 1945.



Fonte: JENKINS, 1995, p. 60.

À luz dos ensinamentos de Pollak (1989), pode-se observar que as imagens de Matsushige e Yamahata, testemunhas imediatas ou muito próximas da tragédia, não constituem memória em seus momentos exatos de produção, tornando-se parte da memória coletiva apenas posteriormente, quando há um reconhecimento e uma compreensão social acerca dos significados dos bombardeios atômicos. Matsushige e Yamahata criaram imagens em um momento marcado por um grande desconhecimento acerca dos tipos de bombas lançadas e seus efeitos duradouramente nocivos

para a sociedade japonesa. Assim, ao longo das décadas subsequentes do pós-guerra, outros fotógrafos que não foram testemunhas do ocorrido se dedicaram a explorar o passado e a construção de uma memória coletiva, observando os impactos das bombas e da guerra para a sociedade japonesa e pondo especial ênfase em seus efeitos não imediatos, como é possível ver nos fotolivros *Hiroshima* (1958) de Ken Domon (土門 拳, 1909-1990), *O Mapa* (1965) de Kikuji Kawada (川田喜久治, 1933) e *Nagasaki 11:02* (1966) de Shōmei Tōmatsu (東松 照明, 1930-2012). Em síntese – e sem prejuízo de outros argumentos que não serão extensivamente trabalhados aqui –, é possível observar que a forma de documentação dos efeitos da guerra adotada por diferentes fotógrafos do pós-guerra possui conexões diretas com suas relações com o conflito: para fotógrafos já adultos em meados dos anos 1940 e forçados a produzir propaganda de guerra, como Yamahata e Domon⁹, os registros são mais realistas, trazendo imagens cruas e diretas; para fotógrafos que eram adolescentes na época da guerra, como Kawada e Tōmatsu, as fotos possuem uma expressividade mais acentuada, buscando uma visibilidade mais subjetiva e permeada de camadas ocultas.¹⁰ Ademais, imagens produzidas a partir de meados da década de 1950, ou seja, durante o processo de recuperação da economia japonesa, eram reflexos da nova sociedade que se formava, marcada pela prosperidade e pela busca de um olhar ressignificado diante das memórias de guerra, que, segundo Yoshikuni Igarashi, não haviam exatamente caído no esquecimento, mas passaram a habitar um lugar de maior banalização e familiaridade, saturando a vida cotidiana (IGARASHI, 2000), suscitando na população uma demanda por imagens menos diretas acerca dos efeitos da guerra (IIZAWA, 2003).

Outro argumento que ajuda a justificar essa mudança de tendências na documentação é a chegada do conceito de “Fotografia Subjetiva” (que teve o alemão Otto Steinert como seu precursor, responsável por cunhar o termo em 1951 e realizar uma série de exposições sobre o tema com fins de internacionalização da ideia) no Japão a partir da revista *Camera* de maio de 1954 (por intermédio do texto “Fotografia Subjetivista de Fotógrafos

Modernos Europeus" do designer Yūsaku Kamekura). Nessa direção, em face desse somatório de fatores, as imagens produzidas por fotógrafos conectados a uma estética menos realista entre final dos anos 1950 e o decorrer da década de 1960 – como os participantes do Grupo VIVO (1959-1961) e da exposição *Jūnin no Me* (10人の眼, Os Olhos dos Dez, com edições em 1957, 1958 e 1959) – passaram a ser vistas como pertencentes à "Geração da Imagem" (FRITSCH, 2018), expressão derivada do termo *Eizō-ha* (映像派, Escola da Imagem) que nomeava uma nova linha de pensamento fotográfico do período menos preocupada com imagens diretas e de leitura visual mais imediata (KANEKO; VARTANIAN; TODA, 2022).

Por outro lado, retornando à Matsushige, cabe destacar que seu imediatismo ainda mais singular com a tragédia o fez experimentar um processo muito específico de letargia, o que originou resultados como a própria perda material das fotografias, a escassez de detalhes delineados nas mesmas, a incerteza, a tremulância e a hesitação, resultando em imagens nas quais a expressividade se tornou, bem ou mal, mais acentuada, ainda que se buscasse um maior grau de documentação.

Nessa direção, uma abordagem diferente¹¹ do tema de Hiroshima viria apenas com a obra de um fotógrafo muito atuante nos dias de hoje: Hiromi Tsuchida (土田ヒロミ, 1939-). Nascido na prefeitura de Fukui, graduou-se na Faculdade de Engenharia de Fukui e começou a trabalhar como pesquisador na empresa de cosméticos POLA. Em 1966, graduou-se na Escola de Fotografia de Tóquio e, em 1971, saiu de seu trabalho na POLA para se dedicar integralmente à fotografia, tornando-se freelancer. Por décadas, Tsuchida manteve uma relação conflituosa com o ataque nuclear em Hiroshima, tentando compreender suas implicações a partir de sua câmera. Em 1975, começou um projeto extenso e de longa data sobre a cidade, fotografando monumentos, pessoas afetadas de forma direta ou indireta pela bomba e objetos do acervo do Museu do Memorial da Paz de Hiroshima.¹² Esses objetos do acervo se caracterizam por terem alguma ligação com pessoas que sofreram com os efeitos da bomba (FRITSCH, 2015). Em entrevista concedida

a Lena Fristch em 2016, Tsuchida deixa clara sua relação de distanciamento com a guerra em seus primeiros anos de vida, explicando como sua experiência visual com a cidade moldaria a estética de seus projetos sobre a mesma:

A guerra acabou quando eu tinha cinco anos de idade, e embora eu não me lembre de ouvir sobre Hiroshima na época – talvez porque nós estávamos longe na zona rural –, eu realmente me lembro de ouvir que algo terrível acontecera e a guerra tinha acabado. Eu também me lembro dos ataques aéreos, e do topo de uma montanha eu vi uma vez uma cidade queimando – o céu estava vermelho vivo e eu estava assustado. Essa é a minha geração. Hiroshima foi um grande incidente do século XX, mostrando como a tecnologia do século XX foi mal utilizada, como os humanos decidiram extinguir uns aos outros. Isso afetou minha geração: eu queria documentar isso e senti que eu *tinha* que documentar isso. Eu estava no final dos trinta anos, e já fazia mais de trinta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial – tanto o Japão quanto Hiroshima estavam bem restaurados. Se você for a Hiroshima, você não vê traço algum – para mim como fotógrafo, esse aspecto de não ver nada (um elemento muito não-fotográfico) foi de grande interesse. Como eu poderia mostrar isso nas fotografias? Eu achei isso estimulante (grifo da autora) (FRITSCH, 2018, p. 123, tradução nossa).¹³

A documentação do acervo de artefatos originou o fotolivro *Hiroshima Collection*, lançado em 1995 pela editora da NHK, cinquenta anos após o bombardeio, reunindo fotografias produzidas a partir de 1982. Com essa ramificação do projeto, Tsuchida buscou representar “o passado e o presente das vítimas da bomba de Hiroshima” (TSUCHIDA, 1995, p. 117), criando uma coletânea com mais de cem artefatos do museu fotografados diante de um fundo neutro, em preto e branco e com títulos e legendas explicativas. Sobre o processo criativo de Tsuchida, Lena Fritsch declarou:

O fotógrafo enfatizou que queria mostrar os objetos como se fizessem parte de um "folheto de supermercado" contemporâneo, ligando a tragédia de Hiroshima à vida cotidiana próspera das pessoas no presente, para alertar que isso pode acontecer novamente. Além disso, o fundo branco faz referência a Hiroshima após a explosão atômica, como um lugar destruído e vazio, um "marco zero". As imagens são apresentadas junto com o local onde o objeto foi encontrado, a data em que foi incorporado ao acervo do museu e, se conhecido, o nome de seu proprietário (FRITSCH, 2015, p. 59, tradução nossa)¹⁴.

O distanciamento de Tsuchida com a questão da guerra e sua surpresa com a falta de reminiscências em Hiroshima ajudam a explicar a escolha estética por retratar objetos dessa forma, que também é reforçada pelo desejo consciente do fotógrafo de não criar uma reportagem, buscando reduzir sua presença expressiva e personalidade nas imagens ao adotar uma maneira mais imprecisa de retratar os objetos (FRITSCH, 2018). Ademais, a ideia de "não ver nada" mencionada na entrevista permite que Tsuchida desbrave histórias de pessoas a partir da representação de objetos, trazendo sua visão diferenciada das abordagens dos anos 1950 e 1960 anteriormente mencionadas.

Em termos de sequenciamento e organização imagética, o fotolivro apresenta 104 fotografias que não parecem ter sido organizadas a partir de critérios muito delineados – o que não significa que não seja possível observar alguns padrões na escolha de grupos determinados de imagens. A título de exemplo, as dez primeiras fotografias da obra representam objetos que pertenceram a crianças e adolescentes estudantes, como lancheiras, uniformes escolares, cadernos e bolsas. Após esse conjunto de imagens, os pertences registrados são de natureza muito variada, e passam a ser de proprietários de idades e ocupações distintas, incluindo crianças e adultos. Em certo momento, é mostrada uma sequência de objetos sem proprietários especificados, como garrafas, moedas e estátuas derretidas. Tsuchida também se dedicou a registrar sinais da radiação em construções, como uma sombra de uma pessoa impressa em uma calçada, traços de chuva negra¹⁵

em uma parede, tijolos rompidos e manchados e fragmentos de vidros de janelas. Há, ainda, imagens mais chocantes que mostram reminiscências diretas dos corpos de vítimas, como pedaços de unha e cabelo, queloides em um recipiente e ossos humanos fundidos a telhas. As imagens são apresentadas em duplas no livro, e nem todos os objetos possuem posse atribuída, de modo que o paradeiro de seus proprietários tornou-se desconhecido diante dos desdobramentos da guerra. Contudo, para vários dos itens fotografados, é possível saber muitos pormenores por trás de sua história, como acontece com a marmita que pertenceu à jovem Reiko Watanabe (**figura 3**):

Figura 3. Marmita, 1982. Doada em 25 de junho de 1970 por Shigeru Watanabe (pai de Reiko Watanabe), 165 x 30 x 110 mm. Legenda no fotolivro: “Reiko Watanabe (quinze anos na época) estava realizando trabalho de prevenção de incêndios sob a Ordem de Mobilização Estudantil, em um local a 500 metros do epicentro. Sua marmita foi encontrada pelas autoridades escolares sob uma parede de barro desmoronada. O conteúdo da marmita, ervilhas e arroz cozidos, uma iguaria rara para a época, estava completamente carbonizado. O corpo de Reiko não foi encontrado”.



Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 8.

No fotolivro de Tsuchida, texto e imagem possuem peso semelhante, pois se complementam e auxiliam na compreensão das narrativas (TSUCHIDA, s.d, online). Diante da impossibilidade de conhecer o rosto e mais detalhes da vidas de seus proprietários, a presença dos objetos atua no sentido de representar suas ausências. Assim, ainda que a descrição da marmita não dê um rosto a Reiko – cujo corpo nunca foi encontrado, como informa a legenda da **figura 3** –, ela permite que se conheça um pouco sobre suas preferências e história pessoal, sabendo também o que fazia em seus últimos momentos de vida. Por mais triste que isso possa ser, a imagem e a descrição fornecem dignidade à dona do objeto e reafirmam sua existência, ceifada por um conflito de grandes impactos para a sociedade japonesa.

Tsuchida (1995) declarou as dificuldades que teve em capturar a realidade da tragédia apenas olhando para os objetos, pois embora seja possível ver suas superfícies, o verdadeiro desafio estaria em enxergar o peso e sentido de suas camadas ocultas. Ao dissertar sobre a câmera, o tempo, o relógio e a fotografia, evidenciando os diálogos possíveis diante dos silêncios das imagens, Boris Kossoy (2005) destaca como somos tomados por uma sensação de impotência ao ver fotografias de pessoas que já se foram, pois a partir dessa experiência podemos nos dar conta que todos temos “nossos tempos individuais, intransferíveis” (2005, p. 36). Além disso, o historiador ressalta que apenas podemos entender o real significado das imagens quando “ultrapassamos sua barreira iconográfica”, recuperando “as histórias que trazem implícitas em sua forma fragmentária” (2005, p. 36). Em *Hiroshima Collection*, não vemos os rostos dos que pereceram com a bomba, mas vemos um fragmento de seus gostos pessoais e de sua individualidade no dia da tragédia, e a partir das informações escritas somos capazes de conhecer ainda mais profundamente elementos de suas histórias. Tsuchida argumenta que residiria aí a importância das descrições, mas o fotógrafo também defende o uso da imaginação como um recurso adicional, pois ela seria capaz de estimular a capacidade de empatia pelas pessoas. Mais do que isso, é preciso reconhecer que estar diante de tais objetos ou de suas

fotografias significa habitar um tempo de natureza ambígua: o tempo que parou quando a bomba foi lançada e o tempo que continuou mais de cinquenta anos depois. Apenas a partir do entendimento desse tempo duplo seria possível compreender o significado e a importância do Memorial da Paz de Hiroshima (Tsuchida, 1995).

Nesse sentido, marcando presença no livro *Hiroshima Collection*, o “relógio parado” aparece como um elemento comum nos trabalhos da fotografia japonesa do pós-guerra, sendo utilizado para simbolizar as relações ambíguas com o tempo, principalmente no que tange ao assunto das bombas (**figura 4**):¹⁶

Figura 4. Relógio, 1982. Doado em 28 de junho de 1975 por Kazuo Nikawa (filho de Kengo Nikawa), 40 mm x 10 mm. Legenda no fotolivro: “Kengo Nikawa (cinquenta e nove anos na época) estava atravessando a Ponte Kannon (1.600 metros do epicentro) de bicicleta a caminho para participar de um trabalho de prevenção de incêndios. Quando a bomba explodiu, ele pulou no rio, já terrivelmente queimado. Ele conseguiu chegar em casa, mas morreu em 22 de agosto. O relógio tinha sido um presente de seu primeiro filho, Kazuo, que o havia comprado alguns anos antes na China”.



Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 100.

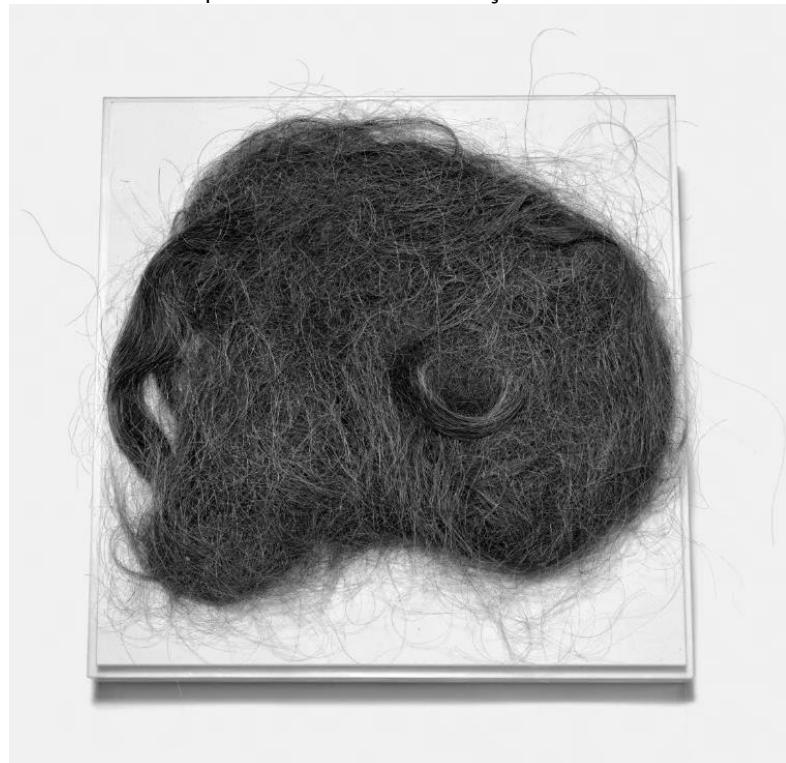
O relógio de Kengo, parado às 08:15 da manhã,¹⁷ mostra o tempo da bomba de Hiroshima, lançada em território japonês nesse exato horário. Na **figura 4**, a imagem do tempo cronológico indicado pelo relógio parado se complementa com a descrição da luta de seu proprietário: em um exercício doloroso, imagina-se como deve ter sido a percepção do tempo por parte de Kengo no momento em que pulou no rio com o corpo queimado e conseguiu se deslocar até sua casa, vindo a falecer cerca de duas semanas depois. O tempo parado e o tempo contínuo se sobrepõem, destacando metáforas de naturezas distintas, mas que convergem para a dor de Kengo e de todos que sofreram com a bomba. Assim, em *Hiroshima Collection*, Tsuchida posiciona os espectadores das imagens “em um espaço que não é passado, nem presente, nem futuro, mas que está na relação ‘entre’ os tempos” (OKANO; ENDO, 2023, p. 85), criando um projeto que aposta na permanência e manutenção da memória coletiva, ao mesmo tempo que traz ênfase para as histórias individuais.

Entretanto, embora a maior parte dos afetados pela bomba tenham de fato morrido de forma direta ou indireta em decorrência de seus efeitos, nem todos tiveram esse destino. *Hiroshima Collection* traz o depoimento de Osamu Kataoka, um *hibakusha* (sobrevivente da bomba) que tinha treze anos e estava na escola no momento da explosão, a 800 metros do hipocentro, e teve que remover parte de sua mandíbula em virtude dos ferimentos. Seu pai e irmão mais velho morreram, enquanto sua mãe e suas duas irmãs mais velhas se feriram. Aos dezessete anos, Osamu compartilhou suas memórias do dia, narrando ter corrido até a beira de uma piscina e avistado “um colega afogado, todo queimado”, enquanto “outro colega estava tentando apagar o fogo nas roupas de um amigo com seu próprio sangue jorrando” (ATOMIC, s.d, online). No texto “É cada um de vocês que sentirá o significado dos objetos deixados pelos falecidos” (1995, p. 114-115), presente no fotolivro de Tsuchida, Kataoka confessa que por muito tempo rejeitou falar publicamente sobre a bomba e seus efeitos, acreditando que apenas as pessoas que sobreviveram

à explosão seriam capazes de entender de fato o que o ataque significou. Contudo, declarou que esse sentimento aos poucos foi mudando, e encontrou em suas profissões de designer gráfico e professor formas de contribuir para que ataques como os perpetrados em Hiroshima e Nagasaki nunca mais se repetissem na história. No texto do fotolivro, Kataoka elogia a abordagem fotográfica de Tsuchida, destacando que ele fotografa os objetos com imparcialidade, respeito e serenidade, não buscando dramatizá-los; ainda assim, suas imagens são capazes de despertar empatia e emoção em espectadores de diversas realidades, próximos ou não ao Japão e sua história.

A maior parte das images de *Hiroshima Collection* conduz ao luto e à reflexão acerca dos danos da guerra para o mundo; contudo, é possível identificar uma sensação de alívio em algumas das imagens, algo semelhante ao que se sente ao saber, por exemplo, que pessoas como Kataoka seguiram vivas apesar da tragédia. Ao ler a legenda de objetos como o da **figura 5**, experimenta-se uma sensação parecida à descrita:

Figura 5. Cabelo, 1982. Doado em 1960 por Hiroko Yamashita, 270 x 30 x 250 mm. Legenda no fotolivro: “Hiroko Yamashita (dezoito anos na época) estava em casa (800 metros do epicentro). Ela e seu irmão de seis anos ficaram presos sob a casa quando ela desabou. Após resgatar seu irmão, eles buscaram abrigo em outra parte da cidade devastada pelo fogo. Em 21 de agosto, seu irmão morreu. Por volta de 25 de agosto, enquanto sua mãe penteava seu cabelo, a maior parte dele caiu em apenas três movimentos. Acreditando que Hiroko iria morrer, sua mãe guardou o cabelo. Hiroko se recuperou e fez a doação”.

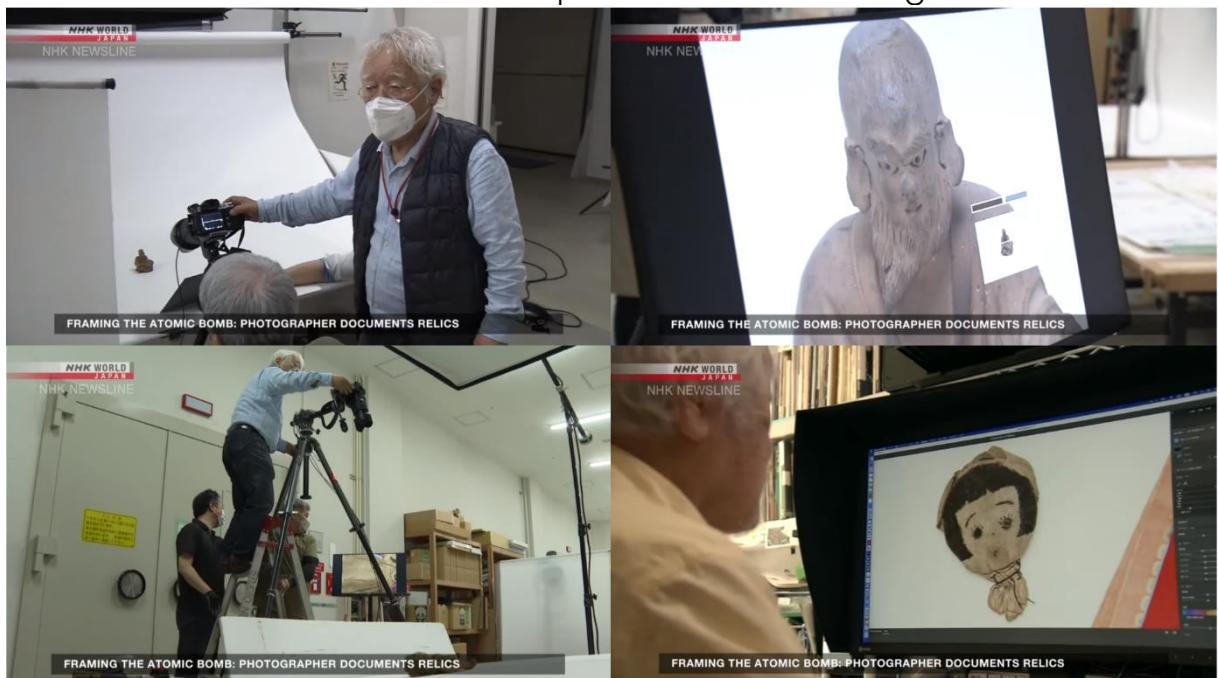


Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 101.

Hiroko Yamashita é, assim como Kataoka, uma sobrevivente da bomba; seu cabelo que está no museu possui história assim como os outros artefatos, mas evidencia a possibilidade de permanência da vida diante de uma catástrofe de tamanho sem precedentes. A mãe de Hiroko, baseada em uma provável antecipação do luto, não encontrou o resultado que se imaginava e pôde seguir adiante com a filha. Assim, em face do luto inevitável trazido pelas fotografias da coletânea, é possível experimentar algum tipo de alívio e reconforto, um respiro que se sobressai diante da luta e da conscientização que o projeto almeja construir.

As imagens da obra de 1995 foram produzidas com uma câmera analógica de grande formato 4x5; entretanto, a publicação do fotolivro não significou para o fotógrafo o encerramento da série. Tsuchida segue expandindo o corpo de fotografias de artefatos do acervo – que todo ano recebe objetos novos –, e passou a utilizar uma câmera digital em 2018 (TSUCHIDA, s.d., online). Em reportagem divulgada no canal do Youtube da NHK WORLD-JAPAN NEWS em 06 de agosto de 2024, data que marca o aniversário de setenta e nove anos do bombardeio, é mostrado o processo atual de produção de Tsuchida dentro do Museu do Memorial da Paz de Hiroshima, destacando as fases de preparação, clique propriamente dito e tratamento de imagem (**figura 6**):

Figura 6. Hiromi Tsuchida fotografando objetos no acervo do Museu do Memorial da Paz de Hiroshima. Montagem de frames feita a partir do vídeo da NHK WORLD-JAPAN NEWS publicado em 06 de agosto de 2024.



Fonte: NHK WORLD-JAPAN NEWS.

Além das etapas de execução da série de Tsuchida e suas motivações com o projeto, ao longo da reportagem é apresentada ao espectador a história de Junko Nakazatomi, que tinha apenas cinco meses na data do bombardeio e que sobreviveu por estar em um local fora do hipocentro. Contudo, sua irmã, que na época tinha treze anos, foi exposta à explosão e

não sobreviveu. Embora nunca a tenha conhecido de fato em virtude de seu falecimento, considerando que uma criança de cinco meses seria incapaz de guardar lembranças em razão da pouca idade, Nakazatomi guardou uma boneca feita por ela, doando-a ao acervo do museu (**figura 6**, canto inferior direito). Em um projeto que já dura cerca de cinquenta anos, Tsuchida continua a modificar Hiroshima a partir da produção de novas imagens, trazendo para o tempo presente histórias que a todo tempo ressurgem mesmo com o distanciamento progressivo do tempo cronológico da guerra.

Considerações finais

Ver e interpretar as imagens de Tsuchida é um exercício de lembrar, reinventar e modificar a cidade e o ataque nuclear que a trouxe para os holofotes do mundo. Ainda que seja possível argumentar que as fotografias de *Hiroshima Collection* podem ajudar no obscurecimento dos crimes de guerra cometidos pelo Japão – tirando o foco dos mesmos e colocando o país em uma posição passiva e quase exclusivamente de vítima –, não constitui um equívoco atestar imaticamente que a tragédia de Hiroshima de fato aconteceu e trouxe impactos significativos para o Japão, além de criar um precedente perigoso na utilização de armas nucleares em conflitos internacionais. Para Kenzaburo Ōe (1995), Hiroshima e Nagasaki não são conhecidas pelo sofrimento das vítimas das bombas, mas sim porque foram nessas cidades onde o poder da bomba atômica foi demonstrado; Fritsch complementa ao afirmar que Hiroshima é lembrada por nós e pela sociedade japonesa de forma “irreal” e “abstrata”, de modo que o dia seis de agosto de 1945 se tornou “uma ilha de tempo” dentro da percepção histórica (2015, p. 63).¹⁸ Okano e Endo atentam para a ideia de que em guerras e ataques “o que se destrói nunca são vidas, histórias, pessoas, mas inimigos, cidades, categorias e conglomerados” (2023, p. 83), e o poder avassalador de um bombardeio atômico é capaz de tornar “risível a humanidade do homem”, transformando-a em “frágil, quebradiça, patética e ineficaz” (2023, p. 83). Embora tais afirmações ajudem a constatar a existência uma consagração

social da memória coletiva (POLLAK, 1989) de Hiroshima dentro e fora do Japão, a importância da série *Hiroshima Collection* reside em dar força e continuidade para tal memória ao mesmo tempo que traz à tona as histórias individuais de pessoas que pereceram com os ataques, reduzindo a carga abstrata associada ao nome da cidade e permitindo que os espectadores conheçam particularidades dos humanos que faleceram em virtude do bombardeio, tanto de maneira direta quanto indireta.

Assim, as imagens de Tsuchida fazem lembrar de Hiroshima, mas também a modificam, na medida que representam artefatos que não pereceram em sua integralidade, mantendo fragmentos no tempo presente e representando relações com o passado de pessoas específicas e memórias coletivas de guerra. Os objetos não contam histórias de cicatrizes, “mas de vidas vividas”, e seus “laços com o presente são estabelecidos ao se ver um casaco, uma garrafinha de água, um par de óculos e perceber que se possui essas mesmas coisas” (TSUCHIDA, s.d, online).

Adicionalmente, cada visitante do museu que avista tais objetos ao vivo, bem como os espectadores das imagens de Hiromi Tsuchida, contribuem para a formação de novos olhares sobre a cidade e sua história. Os objetos fazem lembrar que, por trás da importância da permanência de uma memória de guerra coletiva, reside a igual relevância de visualizar a existência de indivíduos autônomos. Para Pollak (1989), a memória coletiva possui interações complexas com a memória individual, de forma que presente e passado interagem a todo tempo e podem ser reinterpretados à luz de novas circunstâncias. Os objetos fotografados por Tsuchida não falam, mas possuem voz: ecoam o som silencioso daqueles que pereceram, mas gritam por um futuro transformador, urgente e imperativo, ávido por mudanças e avesso à repetição de tragédias. Se somos nós que pomos vida em pedras e seixos, igualmente somos nós os capazes de modificar e ressignificar a vida, reiventando-a a partir da memória coletiva e individual, seja a reconfortante ou a dolorosa, seja em artefatos ou pessoas, realocando caminhos e grãos de areia para uma vida futura.

Referências

ATOMIC Archive. **Mr. Osamu Kataoka**. Disponível em:
<https://www.atomicarchive.com/media/photographs/hiroshima-archive/photo2-18.html>. Acesso em: 28 jul. 2024.

ATOMIC Photographers Guild. **Yoshito Matsushige**. Disponível em:
<https://atomicphotographersguild.org/photographers/yoshito-matsushige/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. **Atlas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FRITSCH, Lena. The Floating Dresses of Hiroshima: War Memory in Ishiuchi Miyako's Photography. In: ZOHAR, Ayelet. **Beyond Hiroshima**: The Return of the Repressed. Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art. Tel Aviv: Tel Aviv University Art Gallery, 2015. p. 56-63.

FRITSCH, Lena. **Ravens & Red Lipstick**: Japanese Photography Since 1945. Londres: Thames & Hudson, 2018.

GIBSON, Lucas. Flutuando entre a Luz e o Tempo: As Texturas da Ausência em ひろしま/Hiroshima de Miyako Ishiuchi. In: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves (Orgs.). **A construção do Oriente pela imagem**: representações, conflitos, relações. Londrina: LEDI, 2022. p. 72-96.

GIBSON, Lucas. O Humano e o Divino: representações fotográficas do Imperador Shōwa de Setembro e Dezembro de 1945. **VI Colóquio NEJAP de Estudos Japoneses da UFSC**. A Espada e a Pena: Guerra e Cultura Marcial no Japão, 24/01/22 a 25/02/2022. Disponível em:
<https://youtu.be/Ye07REWPHY>. Acesso em: 05 maio 2022.

GIBSON, Lucas. Um dia em Nagasaki: as fotografias de Yosuke Yamahata de 10 de agosto de 1945. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022. p. 240-247.

GOTO-JONES, Christopher. **Japão Moderno**: uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2019.

IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of Memory**: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

IIZAWA, Kotaro. The Evolution of Postwar Photography. In: TUCKER, Anne et al. (Org.). **The History of Japanese Photography**. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 208-259.

JENKINS, Rupert (Ed.). **Nagasaki Journey**: The Photographs of Yosuke Yamahata August 10, 1945. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1995.

KATAOKA, Osamu. It is each of you who will feel the meaning of articles which were left by the deceased. In: TSUCHIDA, Hiromi. **Hiroshima Collection**. Tóquio: NHK, 1995. p. 114-115.

KONDO, Hidezoh. Meet Yosuke Yamahata – Nagasaki Photographer the Day After the Atomic Bomb. Tradução de Miryam Sas. In: **Nagasaki Journey**: The Photographs of Yosuke Yamahata August 10, 1945. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1995. p. 102-105.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 35-42, 2005. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbh/a/zSfhkMynHqRXtCDzCwrfYqz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 set. 2024.

NHK World-Japan. **Framing the atomic bomb**: photographer documents relics. NHK WORLD-JAPAN NEWS, 06 ago. 2024. Disponível em:
<https://youtu.be/w2l1dB1T6Fc?si=YJUEAyPMhPHAjZoF>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ŌE, Kenzaburo. **Hiroshima Notes**. New York: Marion Boyars Publishers, 1995.

OKANO, Michiko. ENDO, Paulo. Tempos de guerra: a arte e a devastação nuclear. In: AVANCINI, Atílio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko (orgs.). **Ecos de Catástrofes**. São Paulo: GEAA, 2023. p. 77-102.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SANDLER, Mark (Ed.). **The Confusion Era**: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1997.

TSUCHIDA, Hiromi. **Hiroshima Collection**. Tóquio: NHK, 1995.

TSUCHIDA, Hiromi. **Hiroshima Collection**. Website. Disponível em:
<https://hiromitsuchida.com/works/hiroshima-collection>. Acesso em: 28 jul. 2024.

NOTAS

¹ Doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) com tese sobre fotolivros japoneses, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e com pós-graduação *lato sensu* em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Foi bolsista da Fundação Japão / Fundação Ishibashi em 2022, tendo realizado pesquisa sobre fotolivros japoneses no Japão. É pesquisador do Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA) do USP/Unifesp. E-mail: lucascamaragibson@gmail.com / lucas.gibson@unifesp.br.

² O imperador era considerado um ser divino pelos japoneses, descendente direto da deusa xintoísta Amaterasu. Parte das condições do processo de rendição do Japão – e da manutenção da figura imperial – incluía a negação pública dessa natureza divina, que acabaria se materializando formalmente no início de 1946. Em 04 de fevereiro de 1946, um mês após a negação da divindade, a revista *Life* publicou a matéria *Sunday at Hirohito's* (Domingo na casa de Hirohito, em tradução livre), matéria com uma série de fotografias feitas em dezembro de 1945 do imperador em sua casa com sua família, reforçando a narrativa de que Hirohito era nada além de um homem comum: um pai, um avô, um biólogo marinho, um cidadão japonês e, especialmente, um homem racional, grande conhecedor de história estadunidense e de referências ocidentais como Abraham Lincoln, Charles Darwin e Henry Longfellow (GIBSON, 2022, online).

³ No original, “[...] Hirohito was more concerned with the fate of the imperial institution than with the devastation of the country”.

⁴ No presente artigo, os nomes japoneses escritos na forma latinizada seguem a ordem “nome” e depois “sobrenome”. Os ideogramas japoneses em parênteses, por sua vez, seguem a ordem “sobrenome” e depois “nome”. A única exceção à regra neste texto é a fotógrafa Ishiuchi Miyako, cujo nome é escrito com o sobrenome à frente também na forma latinizada, em virtude de um pedido feito pela mesma ao autor em entrevista concedida em 2022.

⁵ A Asahi Graph pertencia à categoria das *gurafu zasshi* (グラフ雑誌), um tipo de revista pictórica que valorizava a fotografia associada a matérias jornalísticas, estilo que também era adotado pela revista *Life*. A imagem ocupava o local de protagonismo, com páginas impressas em gravura que garantiam alta qualidade nas impressões, mas as legendas e textos também gozavam de grande importância. Na edição de 06 de agosto de 1952 da revista, após o fim da censura, foram divulgadas fotografias não creditadas sobre os efeitos das bombas de Hiroshima e Nagasaki para a sociedade japonesa. Apesar de suas imagens intensamente gráficas, a edição esgotou rapidamente e teve que ser reimpressa, o que, para Kaneko, Vartanian e Toda (2022), foi uma evidência que o público japonês queria saber a verdade após um período significativo de restrições. Em um dos textos da própria revista, defende-se a publicação dessas imagens como testemunho histórico e como uma atitude apta a mostrar a verdadeira face cruel dos bombardeios, pois a maioria dos japoneses só conhecia a tragédia das bombas a partir de descrições genéricas ou imagens de baixo impacto como a da nuvem cogumelo (KANEKO; VARTANIAN; TODA, 2022).

⁶ No original, “I had finished breakfast and was getting ready to go to the newspaper when it happened. There was a flash from the indoor wires as if lightening had struck. [...] I was momentarily blinded as if a magnesium light had lit up in front of my eyes. Immediately after that, the blast came. I was bare from the waist up, and the blast was so intense, it felt like hundreds of needles were stabbing me all at once. [...] I pulled my camera and the clothes issued by the military headquarters out from under the mound of the debris, and I got dressed. [...] Near the Miyuki Bridge, there was a police box. Most of the victims who had gathered there were junior high school girls from the Hiroshima Girls Business School and the Hiroshima Junior High School No.1. They had been mobilized to evacuate buildings and were outside when the bomb fell. Having been directly exposed to the heat rays, they were covered with blisters, the size of balls, on their backs, their faces, their shoulders and their arms. [...] Some of the children even have burns on the soles of their feet. They'd lost their shoes and run barefoot through the

burning fire. When I saw this, I thought I would take a picture and I picked up my camera. But I couldn't push the shutter [...]. Even though I too was a victim of the same bomb, I only had minor injuries from glass fragments, whereas these people were dying. It was such a cruel sight that I couldn't bring myself to press the shutter. Perhaps I hesitated there for about 20 minutes, but I finally summoned up the courage to take one picture. Then, I moved 4 or 5 meters forward to take the second picture. Even today, I clearly remember how the view finder was clouded over with my tears. I felt that everyone was looking at me and thinking angrily, 'He's taking our picture and will bring us no help at all.' Still, I had to press the shutter, so I hardened my heart and finally I took the second shot. Those people must have thought me duly cold-hearted".

⁷ Yamahata faleceu de câncer no duodeno em 1966, cerca de duas décadas após caminhar pela cidade tomada pela radiação, o que pode ter sido a causa de seu adoecimento e morte precoce.

⁸ Jun Higashi (1903-1977), escritor designado para acompanhar Yamahata na investigação do dia 10 de agosto (junto do pintor Eiji Yamada e dois soldados não identificados), narra as dificuldades de caminhar na cidade antes do sol aparecer, considerando que o grupo chegara em Nagasaki às 03 da manhã, contando apenas com "a luz da lua e as fogueiras minguantes" (JENKINS, 1995, p. 61). Embora tenham esperado o dia nascer para começar a maior parte do percurso efetivamente, Higashi conta ter pisado por engano no cadáver de um cavalo e ter sido abordado por um sobrevivente que se arrastava pedindo ajuda (Jenkins, 1995).

⁹ Domon será, inclusive, um dos precursores do "Realismo Fotográfico", movimento que surge no início dos anos 1950 e que buscava a produção de imagens diretas e realistas da guerra, a fim de construir um corpo de imagens impactante e capaz de atestar os efeitos do conflito para a sociedade japonesa. O conceito por trás da ideia de Realismo seria debatido intensamente com outro fotógrafo de renome da época, Ihei Kimura (木村 伊兵衛, 1901-1974), a partir de diálogos serializados na revista Camera no segundo semestre de 1951, tendo sido a edição de dezembro a principal responsável por marcar as principais diferenças e semelhanças de pensamentos de ambos os fotógrafos por trás do conceito (KANEKO; VARTANIAN; TODA, 2022).

¹⁰ Optou-se por não mostrar imagens desses fotógrafos, pois isso poderia fragmentar a atenção da obra de Tsuchida, levando em conta que não se trata de um artigo de comparação de estilos de documentação dos efeitos da guerra, mas sim a preparação de um cenário de contextualização. Nesse sentido, as fotografias de Matsushige e Yamahata cumprem um papel de assentamento do tema ao evidenciar uma estética específica de documentação, bem como uma relação muito singular com a tragédia, marcada pela proximidade. Assim, permitem uma comparação mais lógica e pertinente com o estilo adotado por Tsuchida, pois as imagens de Kawada, Tomatsu e Domon, por estarem no "meio do caminho", trariam nuances para o debate e assim poderiam fragmentar os argumentos.

¹¹ A série Hiroshima (2007-) da fotógrafa Ishiuchi Miyako (石内 都, 1947-) possui uma abordagem com algumas semelhanças à de Tsuchida, surgindo no início do século XXI e renovando os debates acerca do tema. Para saber mais sobre esse projeto, ver o artigo "Flutuando entre a Luz e o Tempo: As Texturas da Ausência em ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi", feito pelo mesmo autor do presente texto (GIBSON, 2022).

¹² O Memorial da Paz de Hiroshima é fundado em 1955 e, em 1994, é reformado, momento em que é combinado com o Museu do Memorial da Paz e é reaberto sob o nome de "Museu do Memorial da Paz de Hiroshima" (TSUCHIDA, 1995).

¹³ No original, "The war ended when I was five years old and although I don't remember hearing about Hiroshima at the time – perhaps because we were far away in the countryside – I do remember hearing that something terrible had happened and the war had ended. I also remember the air raids, and from the top of a mountain I once saw a town burning – the sky was bright red and I was scared. That is my generation. Hiroshima is was such a big incident of the 20th century, showing how 20th-century technology was misused, how humans decided to extinguish other humans. It affected my generation; I wanted to document it and felt I had to document it. I was in my late thirties, and it was more than thirty years after the end of the Second World War – both Japan and Hiroshima were well restored. Even if you go to Hiroshima you don't see any traces – to me as a photographer, this aspect of not seeing anything (a very

non-photographic element) was of great interest. How should I show this in photographs? I found that stimulating".

¹⁴ No original, "The photographer has emphasized that he wanted to show the objects as if they were part of a contemporary 'supermarket leaflet', linking the tragedy of Hiroshima to people's prosperous everyday life of the present to warn that this could happen again. In addition, the white background references Hiroshima after the atomic explosion as a destroyed and empty place, a ground zero. The images are presented together with the found spot of the object, the date it was accessioned by the museum and, if known, the name of its owner".

¹⁵ No contexto do ataque nuclear em Hiroshima, a "chuva negra" foi uma precipitação radioativa que ocorreu após a detonação da bomba. Formada por fuligem, cinzas e materiais radioativos, ela tinha uma coloração escura e atingiu áreas ao redor da cidade, contaminando pessoas expostas e trazendo danos à saúde.

¹⁶ Antes de Tsuchida, o "relógio parado" e sua relação com o tempo da bomba aparece de forma emblemática principalmente no fotolivro *Nagasaki 11:02* (1966) de Shōmei Tōmatsu, fornecendo simultaneamente a capa do livro e evidenciando o tempo da bomba de Nagasaki, lançada no horário indicado no título.

¹⁷ A penúltima imagem do livro (1995, p. 110) também traz outro relógio parado indicando o horário de 08:15, mas sem proprietário conhecido, pois foi encontrado apenas em 1955 e submerso na água.

¹⁸ No original, "Japanese society and all of us today 'remember' Hiroshima in a rather unreal, abstract way – and the date of the atomic bombing has become an island of time within our perception of history".