

Recebido em 06/01/2025 e aprovado em 26/01/2025

ENTREVISTA COM ROGÉRIO AKITI DEZEM, RICHARD SHIMADA ANDRÉ E LUCAS CAMARA GIBSON: OS ESTUDOS SOBRE FOTOGRAFIA JAPONESA NO BRASIL

Rogério Akiti Dezem é Bacharel (1998), Licenciado (1999) e Mestre (2003) em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Fez parte do Projeto Integrado Arquivo do Estado/Universidade de São Paulo (PROIN/USP) entre 1997 e 2003, assim como do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação (LEER/USP) entre 2004 e 2007. Publicou dois livros, bem como vários artigos acadêmicos, relacionados à história da imigração japonesa no Brasil. Leciona no Departamento de Português da Universidade de Osaka (Japão) desde 2010.

Richard Shimada André é doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e pós-doutor em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e docente do Programa de Pós-Graduação em História Social da mesma instituição. André é coordenador do Laboratório de Pesquisa sobre Culturas Orientais (LAPECO), do Núcleo de Estudos de Cultura Japonesa (NECJ) da UEL e editor-chefe da *Prajna: revista de culturas orientais*. Entre outros objetos, o autor desenvolve pesquisas a respeito da obra de Ken Domon e Ihee Kimura.

Lucas Camara Gibson é 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), pós-graduado em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (UCAM) e pesquisador do Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA) da USP/Unifesp. Foi bolsista da Japan Foundation/ Ishibashi Foundation em 2022, desenvolvendo pesquisa no Japão sobre fotolivros japoneses. Com frequência, organiza cursos, palestras e grupos de estudo sobre fotografia japonesa, já tendo publicado diversos artigos sobre o tema.

O início da pesquisa sobre fotografia japonesa

Rogério Akiti Dezem – Início aqui o nosso bate-papo. Minhas aventuras no universo fotográfico japonês se iniciaram entre os anos de 2012 e 2013 de forma bastante despreziosa. Primeiro, movido pelo choque ao ver uma exposição de Daido Moriyama (1938-) em Kobe, o que me fez buscar

informações, não só na Internet, mas também em fotolivros. Além disso, comentei sobre o tema (Moriyama e demais) para um grupo de experientes fotógrafos japoneses com os quais eu participava de saídas fotográficas esporádicas pelas ruas de Kansai. Até aquela época, minhas referências sobre fotógrafos e fotografia japonesa eram Nobuyoshi Araki (1940-) e Ken Domon (1909-1990) e não muito mais que isso. Foi lendo tudo o que caía em minhas mãos e conversando com alguns senhores fotógrafos (Minoru e Maeda) que fui aprendendo, não só sobre fotógrafos japoneses – muito além do tal Moriyama – como também sobre câmeras e lentes. Nomes de fotógrafos como Shōmei Tōmatsu (1930-2012), Masahisa Fukase (1934-2012), Takuma Nakahira (1938-2015), Hajime Sawatari (1940-) e outros passaram a se tornar familiares para mim. A partir daí, comecei uma pequena coleção de fotolivros japoneses em 2013, em busca das referências e também de algumas raridades. De maneira que a coisa começou a ficar mais centrada e organizada, como uma forma de estudo mesmo, puro diletantismo. Como maneira de sublimar esse “conhecimento”, publiquei alguns pequenos artigos na plataforma Fotografia DG sobre Moriyama, Araki, Nakahira e Fukase entre 2015 e 2016. O período de 2012 a 2016 foi de iniciação na fotografia japonesa, aproveitando minha vivência no Japão, os contatos com veteranos da fotografia, o acesso aos fotolivros e, principalmente, a curiosidade. Daí para me juntar a vocês, foi um “pulinho” e a coisa foi se tornando séria a partir de 2019-2020 com os nossos projetos.

Richard Shimada André – De forma oficial, comecei a pesquisar sobre fotografia japonesa a partir de 2017, um ano antes de iniciar formalmente meu pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Até então, praticamente não conhecia nada a respeito do assunto. Antes de escrever o projeto de pesquisa, entrei em contato com o Rogério, com quem tinha (e tenho) uma relação de amizade há mais ou menos uma década, desde quando eu estava realizando minha pesquisa de doutorado a respeito da imigração

japonesa e sua correlação com o fenômeno religioso no Brasil. Para o pós-doutorado, eu tinha apenas algumas noções vagas: gostaria de investigar fotografia, cultura japonesa e o fenômeno religioso, pois eram tópicos importantes em minhas pesquisas anteriores (cheguei a escrever alguns artigos acadêmicos sobre Haruo Ohara [1909-1999], fotógrafo japonês que atuou no norte do Paraná; um desses textos foi publicado em coautoria com o próprio Rogério [ANDRÉ; DEZEM, 2018]). Enfim, na consulta com o Rogério, chamando a atenção para os três temas que tinha em mente, ele atentou para obra do Domon, fotógrafo que eu desconhecia totalmente até 2017. Domon havia publicado cinco fascículos, entre 1963 e 1975, em torno da cultura material budista japonesa, intitulados *Koji junrei* (literalmente, *Peregrinação pelos templos antigos*). Posteriormente, os fascículos foram reunidos num único livro. Comprei o fotolivro, que veio a constituir minha fonte primária pelos próximos anos (DOMON, 1998). O próprio Rogério, no período, me enviou vários materiais, entre referências e fontes primárias, extremamente importantes para a pesquisa de pós-doutorado. De lá para cá, tenho me debruçado sobre os fotógrafos realistas, especialmente Domon e Ihee Kimura (1901-1974), ambos considerados os patriarcas do movimento chamado Realismo Fotográfico, que teve força entre o final dos anos 1940 e o decorrer da década de 1950. Mais recentemente, em 2023, pude retornar ao Japão como bolsista da Fundação Japão e da Fundação Ishibashi com o intuito de realizar pesquisas no país em torno de materiais fundamentais para compreender as obras de Domon e Kimura. Seja como for, meu início nesse universo se deve muito às sugestões do Rogério, que foi praticamente o “pai de todos” em torno da questão.

Lucas Camara Gibson – Para mim, tudo começou a germinar no ano de 2014. Na época, eu era aluno do bacharelado em Direito na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e estava muito desgostoso com o curso. Eu tinha feito dois cursos básicos de fotografia e tinha tomado a linguagem como

meu hobby, mas não sentia ainda que havia encontrado meu caminho. Pensei em fazer um intercâmbio para ampliar as perspectivas, mas não tinha dinheiro para bancar as opções disponíveis. Porém, ao pesquisar sobre as possibilidades, encontrei um cartaz na universidade que dizia “estude no Japão com bolsa”. Embora inicialmente tenha ficado assustado com a possibilidade de passar um ano do outro lado do mundo, inscrevi-me no programa, fui aprovado e, recebendo uma bolsa do governo japonês, tornei-me intercambista da Universidade de Osaka por indicação do professor José Domingues, responsável por organizar o programa. Lá, conheci o professor Rogério Dezem – que, pelo visto, foi o iniciador de todos nós nesse interesse por fotografia japonesa. Na época, eu estava convencido de que queria seguir na profissão de fotógrafo – cheguei até mesmo a comprar uma Nikon F do próprio Rogério – mas não pensava ainda nessa perspectiva de pesquisador. O professor Rogério foi a pessoa que me apresentou pela primeira vez nomes como Moriyama, Araki e Shōmei Tōmatsu, que acabaram levando a outros nomes e fizeram florescer o interesse pela produção fotográfica japonesa, principalmente do pós-guerra. Retornando ao Brasil em 2016, percebi que o campo da fotografia japonesa ainda era pouco explorado, de modo que era muito difícil encontrar materiais escritos em língua portuguesa. Assim, nos anos de 2017 e 2018, comecei a palestrar sobre o tema na pós-graduação em Fotografia e Imagem da Universidade Cândido Mendes, a convite do professor Michele Pucarelli, momento em que pude desenvolver as primeiras pesquisas mais sérias sobre a temática. Embora no mestrado de 2018-2021 (UFRJ) tenha pesquisado fotografia e literatura latino-americana, continuei desenvolvendo paralelamente meus estudos sobre fotografia japonesa, e considero que minha produção acadêmica sobre o assunto começa de fato em 2020, quando publiquei o artigo sobre Moriyama na *Prajna* (GIBSON, 2020), momento em que conheci o professor Richard e consolidamos a amizade a três que permitiu chegar onde estamos hoje. Em 2022, fui contemplado com a bolsa de pesquisa da Fundação Japão e da

Fundação Ishibashi para pesquisar fotolivros japoneses do pós-guerra no Japão, afinando mais meu interesse pelo tema e originando o recorte do meu doutorado em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), iniciado em 2024.

O estado da produção acadêmica fora do Japão

RAD – Nesse caminho, iniciado em 2012-2013, durante minhas pesquisas na Internet de forma despretensiosa, além de uma produção acadêmica em inglês, francês e espanhol, variada e crescente (desde meados da década de 1990) sobre a temática, deparei-me com um artigo em português do professor Fernando de Tacca (1999), do Departamento de Artes da Unicamp. O artigo em questão disserta sobre a relação da fotografia japonesa com o surrealismo e o realismo fantástico e foi publicado em 1999. Acredito que este possa ser o artigo acadêmico pioneiro referente aos estudos sobre fotografia japonesa no Brasil. Portanto, a produção acadêmica *made in Brazil* sobre fotografia japonesa tem sido esparsa e pouco aprofundada até algum tempo atrás. É aqui que nós entramos, não? Por outro lado, nos EUA, Inglaterra e França, nota-se um interesse cada vez maior nas várias facetas da fotografia japonesa, com publicações, congressos, linhas de pesquisa e autores estrangeiros que se tornaram referência nos seus respectivos temas. E aqui posso citar três nomes que são referência no estudo da fotografia produzida no Japão na segunda metade do século XIX, por fotógrafos japoneses e estrangeiros: Luke Gartlan, Sebastian Dobson e Terry Bennett. Até meados dos anos 1990, o período que vai de 1850 a 1910 na história da fotografia japonesa foi pouquíssimo explorado, literalmente deixado de lado por pesquisadores japoneses, espaço ocupado de forma relevante e aprofundada pelos três nomes citados anteriormente.



RSA – De fato, como apontado pelo Rogério, a produção acadêmica sobre fotografia japonesa no Brasil era bastante fragmentária há alguns anos. Hoje, pouco a pouco, começam a aparecer novos pesquisadores, embora nem sempre haja canais de interlocução para a constituição de um diálogo mais consistente. São essas pontes que permitem a emergência de um campo, mas esse é o meu lado bourdiano falando. De forma mais seminal, há as produções do Rogério e do Lucas – este que vim a conhecer logo no início de meu pós-doutorado, e com o qual tenho desenvolvido importante relação intelectual e de amizade. Mais recentemente, aqui e acolá, têm surgido outros pesquisadores, como Marcelo Spindola, Nicolle Zaira Fraga, Helena Ariano, Julia Akemi Takayama Ferry e Maria Ivette Job, isso para não falar de pessoas investigando outras facetas da fotografia asiática, como Kerolayne Correia de Oliveira¹. E pela primeira vez em minha carreira docente, tenho duas orientandas pesquisando fotografia japonesa: Mayara Yukari Ogata, investigando a obra de Tomoko Sawada (1977-), e Maria Eduarda Alves Ranuci, abordando a fotografia de Toyoko Tokiwa (1928-2019). Espero que, daqui a uma década, possamos olhar para trás e dizer, “puxa, como o cenário mudou!” Seja como for, Rogério, Lucas e eu estamos, atualmente, escrevendo um livro sobre fotografia japonesa, que tem como objetivo refletir sobre a introdução e a acomodação da fotografia no Japão desde o século XIX; passando pela difusão dos estúdios na transição do oitocentos para o novecentos e, por fim, abordando também o desenvolvimento de uma estética nipônica com os movimentos fotográficos, desde o realismo às expressões mais atuais. Esperamos que o livro seja lançado ainda em 2025.

Retornando ao mapeamento da produção acadêmica, fora do Brasil (e ainda fora do Japão), o cenário intelectual é mais prolífico, podendo-se destacar autores de peso como Lena Fritsch, Karen Fraser, Anne Tucker, Julia Adeney Thomas, Frank Feltens, Geniffer Weisenfeld, Chun wa Chan, Martin Parr, Gerry Badger, Ross Tunney, Mark Silver, Kelly McCormick, Emily Elizabeth Cole, entre outros. Alguns deles têm uma visão mais panorâmica, como Fritsch,

Fraser e Tucker, outros focam em fotógrafos e obras mais específicas, como Thomas e Feltens.

Particularmente, acredito que, para estudar fotografia japonesa, é preciso enveredar por autores japoneses e perceber como eles abordam a questão. É o caso de pesquisadores como Kōtarō Iizawa e Ryuichi Kaneko, que possuem apenas uma ínfima parte de sua produção traduzida para o inglês. Mesmo assim, penso que o olhar estrangeiro sobre o Japão – seja de brasileiros ou de pesquisadores de quaisquer outras nacionalidades – pode oferecer perspectivas ricas e diferenciadas sobre o fenômeno, algo como um olhar antropológico. Tenho a impressão – mas não passa disso por enquanto – que a produção acadêmica sobre fotografia feita no Japão parte de uma perspectiva mais factual, elencando cronologicamente os movimentos, os fotógrafos, as associações, as exposições, as revistas, os fotolivros etc. Isso não é necessariamente uma fragilidade dessas pesquisas, constituindo, antes, certo *know how* referente às investigações acadêmicas no Japão. Eu diria, até mesmo, que são regras de campos específicas e não redutíveis às formas como o Ocidente promove as pesquisas. Por outro lado, pensando em pesquisas produzidas por autores ocidentais como Thomas e McCormick, é notável como existe um viés mais interpretativo, buscando, inclusive, situar a fotografia japonesa no interior de determinados escopos teóricos e metodológicos. Penso que ambas as perspectivas não sejam excludentes, antes enriquecendo o debate acadêmico.

LCG – Em âmbito brasileiro, como bem apontado por Rogério e Richard, a produção acadêmica segue a passos lentos, embora estejam surgindo cada vez mais pesquisadores interessados no tema. Eu tive a oportunidade de publicar alguns artigos e capítulos de livro sobre o assunto nos últimos anos, tratando principalmente de fotógrafos mais atuantes no pós-guerra, como Daido Moriyama (GIBSON, 2020), Eikoh Hosoe (1933-2024) (GIBSON, 2022), Kikuji Kawada (1933-) (GIBSON, 2023) e outros. O catálogo da exposição da

retrospectiva de Daido Moriyama no Instituto Moreira Salles em 2022, organizado por Thyago Nogueira (2022), também se mostrou um excelente material para estudo, com textos do próprio curador e de pesquisadores japoneses (Yuri Mitsuda, Masako Toda, Masashi Kohara, Yutaka Kanbayashi, Satoshi Machiguchi, Kazuya Kimura e o próprio Moriyama) traduzidos para o português.

Ao longo da minha pesquisa no Japão em 2022, pude conhecer algumas das principais referências estrangeiras e japonesas no estudo e pesquisa sobre fotografia japonesa, como Ivan Vartanian (coautor, junto com Ryuichi Kaneko, dos imprescindíveis *Japanese Photobooks of the 1960s and 70s* [VARTANIAN; KANEKO, 2009] e *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s* [VARTANIAN; KANEKO; TODA, 2022], este último escrito também com Masako Toda), Lena Fritsch (autora do famoso *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography Since 1945* [FRITSCH, 2018]), Miyuki Hinton (coorganizadora da Maquette Edition do fotolivro *Chizu* de Kikuji Kawada [1933-], 2021, lançada pela Mack Books [HINTON, 2021]), Masako Toda (responsável por resgatar o trabalho de Hisae Imai (1931-2009), fotógrafa atuante no pós-guerra [TODA, 2024]), Kōtarō Iizawa (coautor de *The History of Japanese Photography* [TUCKER et. al., 2003]), Ryuta Imafuku (professor e pesquisador especialista na obra de Shomei Tomatsu, que está participando do nosso dossiê e que viveu no Brasil e no México), Satoshi Machiguchi (editor de livros de grandes fotógrafos como Daido Moriyama, Sakiko Nomura [1967-], Seiji Kurata [1945-2020]) e outros. Nesse sentido, eu e o pesquisador Daniel Salum (que também foi bolsista da Fundação Japão e da Fundação Ishibashi) estamos desenvolvendo um livro de entrevistas com personalidades do universo fotográfico japonês (fotógrafos, teóricos e afins) que tivemos a oportunidade de entrevistar no Japão durante a vigência de nossas bolsas.

Cabe mencionar também o trabalho das pesquisadoras Amanda Maddox (*Postwar Shadows – Miyako Ishiuchi* [MADDOX, 2015]), Kelly Midori McCormick, Lesley A. Martin, Carrie Cushman, Pauline Vermare, Mariko



Takeuchi (*I'm So Happy You Are Here: Japanese Women Photographers from the 50s to Now* [VERMARE et al., 2024]) e dos pesquisadores Philip Charrier (com artigos sobre Masahisa Fukase, Daido Moriyama e outros) e Marc Feustel (curador responsável pela organização de diversas exposições sobre fotografia japonesa).

RAD – Vocês fizeram uma radiografia bastante abrangente e, ao mesmo tempo, aprofundada dessa produção acadêmica que vem sendo produzida nos últimos anos, citando obras que acabaram por se tornar leituras “iniciáticas” obrigatórias. Acredito que a maioria delas, por estarem em inglês e acessíveis via Internet na forma de livros ou artigos em PDF, permitiria sem maiores dificuldades iniciar a caminhada nos estudos sobre fotografia japonesa. A bibliografia vem se expandindo: temos desde autores que flertaram com o tema “fotografia japonesa”, como Gerry Badger e Martin Parr, figuras respeitadas do universo da fotografia, até o historiador John Dower em 1980, mas que não podem ser considerados “especialistas” no tema. Também temos pesquisadores estrangeiros que se tornaram referências no tema/período a partir de pesquisas em arquivos japoneses, acessando documentação primária em japonês, a maioria já citada por nós três.

É interessante notar que a produção acadêmica mais consistente e ainda de referência se concentra na Europa e nos EUA. Desconheço autores africanos ou latino-americanos que tenham se debruçado sobre o tema. Em nosso caso, estamos contribuindo a partir das leituras e trocas de informações, análise das fontes já mencionadas, publicações, traduções, o projeto do dossiê e, futuramente, da publicação de um livro, divulgação de cursos, numa tentativa não só de divulgar, mas de “naturalizar” a fotografia japonesa ao público brasileiro (acadêmico ou não), principalmente a partir de nossos olhares e experiências distintas. E os frutos já estão aparecendo, como o Richard comentou aqui e o Lucas também em nossas conversas paralelas.

No universo japonês, noto cada vez mais um respeito e interesse dos japoneses (pesquisadores, críticos e curadores) pelos seus pares estrangeiros. Desde 2013, o *Kyotographie: International Photography Festival* vem crescendo e divulgando não só a fotografia japonesa, mas também a estrangeira e suas várias facetas para um público heterogêneo, além de convidar curadores e pesquisadores estrangeiros para palestras sobre fotografia japonesa, como foi o caso de Simon Baker, especialista em fotografia e curador do Tate Museum, em 2018. Lembro-me de que ele discorreu sobre a obra e a representatividade do fotógrafo japonês Masahisa Fukase (1934-2012) para um público heterogêneo de japoneses e estrangeiros.

Acredito que o Dossiê da *Prajna* será um primeiro grande passo, não só objetivando divulgar trabalhos de pesquisadores brasileiros sobre o tema, mas também sistematizar o que vem ocorrendo em terras brasileiras sobre a fotografia japonesa como uma espécie de “termômetro”.

RSA – Rogério, você aponta um aspecto interessante a respeito da produção bibliográfica: os autores que acabam trabalhando com determinadas temáticas por “tabela”. Eles não são especializados em fotografia japonesa, mas tocam no assunto em determinados pontos de sua obra. Como bem apontado, um exemplo é o próprio John Dower (1999) em *Embracing defeat* que, salvo engano, toca eventualmente na questão da fotografia. Penso que sua observação seja importante, do ponto de vista metodológico, para os pesquisadores que estejam iniciando em qualquer investigação: é necessário mapear tanto a produção acadêmica especializada quanto aquela não especializada e que acaba abordando pontualmente questões importantes. Seja como for, falando como historiador, é sempre fundamental conhecer profundamente o contexto histórico em que as fotografias são produzidas, que permitem mapear, tal como sugerido por Thomas (2009), os códigos envolvidos nos processos de produção, circulação e consumo das imagens. Como trabalho com o pós-guerra, a leitura de obras como *Embracing defeat*

e mesmo *Bodies of memory* (que possui uma tradução para o português), de Yoshikuni Igarashi (2000), foram fundamentais para compreender a fotografia, mesmo que não tenham foco sobre essas imagens.

LCG – O Rogério toca em um ponto importante (reforçado pelo Richard) quando demarca essa diferenciação entre uma pesquisa realizada por autores mais especializados no tema e uma pesquisa mais abrangente, que serve para demarcar pontos de vista dentro de um escopo de pesquisa maior (como acontece na própria trilogia de livros do Badger e do Parr (2004), *Photobook: A History*, em que a fotografia japonesa aparece como um dos muitos tópicos investigados pela dupla). Penso que as obras mais abrangentes, quando feitas com um rigor científico e preocupação meticulosa com as informações veiculadas, podem ser de grande valia para gerar faíscas de curiosidade e possibilitar um mergulho mais profundo nos temas que despertarem interesse. No âmbito brasileiro e das pesquisas em língua portuguesa como um todo, acredito que estamos em um momento tão incipiente que todas as produções sobre fotografia japonesa que sigam um rigor científico irão contribuir para o corpo de conhecimento que estamos lentamente ajudando a criar, mesmo que no futuro sejam questionadas por pesquisadores mais especializados que aparecerão.

Outro ponto fundamental tocado pelo Richard é a questão da necessidade de estudarmos obras que não falem necessariamente de fotografia, mas que ajudem a criar uma base histórica e contextual acerca do período que desejamos nos debruçar. Antes de começar a falar abertamente sobre fotografia japonesa (e outros temas de arte japonesa, por que não?), considero fundamental estudar o máximo de história e cultura do país, de modo a entender de onde se originam os movimentos e as tendências com os quais nos deparamos durante o processo de pesquisa, além de permitir que entendamos melhor o campo no qual determinado fotógrafo estava inserido, percebendo contradições, conflitos e posicionamentos.



Abordando a questão das divulgações e dos intercâmbios entre instituições, em 2024 estamos vendo outro fator curioso acontecer: o Kyotographie (evento mencionado pelo Rogério) está trazendo para a Japan House do Brasil o trabalho das fotógrafas Rinko Kawauchi (1972-) e Tokuko Ushioda (1940-), participantes da edição de 2024 do festival, em uma mostra conjunta chamada *A vida que se revela*, focada nas séries das artistas que celebram a vida cotidiana, familiar e doméstica (séries *Cui Cui* e *as it is* + vídeo *My Daughter* da Kawauchi e séries *Icebox* e *My Husband* da Ushioda). Embora não vá estar presente na abertura deste ano, a Rinko já visitou o Brasil em algumas ocasiões, tendo algumas de suas obras incorporadas no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e produzindo, a partir de um trabalho comissionado pelo museu, o fotolivro *Semear*, com imagens diversas inspiradas na cultura brasileira que enaltecem as conexões Brasil-Japão e celebram o aniversário da imigração japonesa no Brasil. A Ushioda, por sua vez, vem ao Brasil pela primeira vez para falar de sua obra, o que é uma oportunidade única para que o público brasileiro conheça o trabalho dessa fotógrafa tão habilidosa que já está com 84 anos e que teve seu trabalho resgatado de fato apenas no século XXI – questão problemática que acaba atingindo muitas mulheres fotógrafas japonesas (contemporâneas ou não), evidenciando o ambiente intensamente masculino da fotografia japonesa. Este aspecto, felizmente, tem sido questionado a partir de obras teóricas e iniciativas de festivais como o T3 Photo Festival, que este ano realizou três exposições comemorativas dos 50 anos da *New Japanese Photography* de 1974, que, entre outros fatores, problematizavam a ausência de representatividade feminina na mostra dos anos 70, tensionando os conceitos de “nova fotografia”, “masculinidade” e resgatando nomes de fotógrafas atuantes na época e que poderiam ter sido chamadas pelos curadores Shōji Yamagishi (1930-1979) e John Szarkowski (1925-2007).

Referências de fontes primárias

RAD – Há muitas fontes primárias. Acredito que os fotolivros e as revistas como *Asahi Camera*, *Nippon Camera*, *Camera Ars*, só para citar algumas publicações mais “clássicas”, são as principais fontes primárias para se aprofundar neste universo. Antes de ter acesso a esse valioso material, no meu caso, tive como referência fontes secundárias importantes, como as obras das autoras Karen M. Fraser, Anne W. Tucker e Lena M. Fritsch, referências no tema e que considero uma boa introdução neste universo. É possível ter acesso às traduções em inglês de importantes artigos escritos (originalmente em japonês) por fotógrafos japoneses de referência, como Moriyama, Domon, Kimura, Tomatsu, Araki, Ishiuchi Miyako (1947-) e outros, na obra *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers* (VARTANIAN; HATANAKA; KAMBAYASHI, 2006), por exemplo. Entre os editores estrangeiros, há uma figura que se tornou referência na divulgação da fotografia japonesa fora do Japão: o pesquisador e editor Ivan Vartanian.

RSA – Como o Rogério sugeriu, o material é vasto e depende muito do recorte do objeto de pesquisa. Em primeiro lugar, os fotolivros são os documentos privilegiados para pensar a fotografia japonesa, uma vez que o formato assumiu papel importante no Japão. Em meu caso, fotolivros como *Hiroshima*, *Koji junrei* e *Chikuho no kodomotachi*, de Ken Domon, e *Akita*, de Ihee Kimura, são imprescindíveis para compreender a obra de ambos os fotógrafos. E não apenas isso, como também o papel das edições e dos editores na composição, algo que nem sempre é lembrado pelos pesquisadores. E também como ressaltado pelo Rogério, há as revistas fotográficas. Elas são muito interessantes porque constituem, em boa parte das vezes, o local em que os fotógrafos ensaiam suas primeiras publicações antes das imagens serem celebrizadas (ou não) para se tornarem fotolivros. As próprias imagens de Kimura em torno da região de Akita, no nordeste do Japão, foram a princípio publicadas em revistas, sendo muito mal recebidas pelo público nos



anos 1950, para somente em 1978 serem convertidas no fotolivro *Akita*, considerado a obra-prima do autor. E voltando às revistas, além de palco para esses ensaios preliminares, há muita coisa interessante ali: propagandas de câmeras e equipamentos, discussões sobre imagens de fotógrafos amadores, debates (que às vezes se prolongam por várias edições) envolvendo fotógrafos e críticos, etc. Alguns críticos têm papel tão grande quanto os próprios fotógrafos em certos movimentos, como Nobuo Ina, Masao Tanaka e Kosho Watanabe – isso para não falar de editores como Yūsaku Kamekura (1915-1997), que também debateu nessas revistas e foi uma das principais figuras do design japonês. E as revistas permitem justamente mapear códigos de produção, circulação e consumo nem sempre claramente percebidos nas fotografias propriamente ditas, mas fundamentais para sua produção e apropriação.

LCG – No contexto do pós-guerra, acredito que as revistas fotográficas possuem uma importância primordial para entender as múltiplas dinâmicas do momento, tendo em vista que os fotolivros acabaram por ser caminhos naturais após a publicação das séries em revistas. Claro, há exceções, mas é possível dizer que praticamente todos os grandes fotógrafos do momento passaram por esse veículo antes de chegar às suas publicações individuais no formato de livro. As revistas *Asahi Camera*, *Camera Mainichi* e *Nippon Camera* são conhecidas como “as três grandes” dessa época, funcionando como verdadeiros laboratórios de experimentação fotográfica, considerando suas largas tiragens e seu público consumidor, que variava do amador ao profissional. Nos anos 1990 em diante, a situação muda, tendo em vista que os grandes museus começam a adquirir coleções de fotografia impressa para seus acervos – o que fortalece a importância dessa forma de apresentação, que começa a ser concretizada por volta de 1974, na exposição *New Japanese Photography*, por influência de Shōji Yamagishi e em virtude da ascensão das galerias independentes. Além disso, com o fechamento de

revistas importantes como a *Camera Mainichi* nos anos 1980, o fotolivro também passa a ser visto como um caminho mais imediato para a concretização do trabalho no formato de uma coletânea, que variava em suas experimentações acerca do design, layout, tipo de papel, tipografia, método de impressão e detalhes afins, promovendo também um controle maior do fotógrafo sobre a construção de seu sequenciamento e organização imagética. Assim, penso que, a depender do momento em que se estuda, revistas, fotolivros e exposições (em seus catálogos ou representações visuais) podem gozar de maior ou menor impacto como fontes primárias, de acordo com o recorte escolhido.

RSA – Muito bem apontado, Lucas. Também penso que a questão das experimentações em torno de design, layout e tipo de papel – enfim, o processo de editoração – seja fundamental para compreender a fotografia japonesa, principalmente nos fotolivros, mas também nas revistas. Em pesquisas sobre fotografia de forma mais ampla, me parece que a editoração – e seus editores – tem sido algo marginalizado pelos acadêmicos, quando constitui aspecto essencial. O próprio Kamekura, quatro anos após a morte de Kimura, fez toda a editoração de *Akita*. Sem isso, essa faceta da obra kimuriana teria permanecido em revistas de difícil acesso para nós hoje. Enfim, embora trabalhe com literatura e não fotografia, lembro muito das considerações do historiador francês Roger Chartier (2002), que chama a atenção para o papel fundamental do editor na criação de representações, não reduzidas às intenções oniscientes do autor.

RAD – Mais especificamente, quando nos voltamos para o estudo e a sistematização da fotografia produzida no Japão antes da década de 1940, os primeiros passos se encontram no material que foi produzido entre as décadas de 1860 e 1900. São os belos álbuns e imagens avulsas de souvenir fotográfico produzidos por estúdios estrangeiros e japoneses a partir de Yokohama. No entanto, criar um corpus efetivo desse material na sua forma

original (álbuns completos ou fotos avulsas) é ainda difícil, principalmente devido ao acesso a este material, seja ele cópia ou original. Dessa maneira, os catálogos (de coleções privadas ou exposições) se tornam a principal fonte de pesquisa e o seu acesso e divulgação têm melhorado muito nos últimos dez anos. Cito aqui o belíssimo catálogo bilíngue (japonês/inglês) publicado em março de 2024 pelo Museu da Cidade de Kobe sobre a exposição *Colorful Japan. The Uniqueness of Hand-Colored Japanese Photography in the Bakumatsu and Meiji eras*. Além da contribuição de textos breves de historiadores e curadores japoneses, há um texto bastante informativo e didático, *The Uniqueness of Early Japanese Photography*, do colecionador francês Pierre Sernet. Já no período seguinte, nas décadas de 1910 a 1940, o universo das publicações sobre fotografia (revistas, fotolivros, manuais técnicos) tem o seu grande boom e consolida as bases para o universo de publicações icônicas do período pós-1945, tão bem resumido pelo Richard e o Lucas. Entre as décadas de 1920 e 1940, acredito que a revista ilustrada *Asahi Graph* (1923-2000), a revista vanguardista *Kōga* (1932-1933), a revista de propaganda *Nippon* (1934-1944), voltada para o mercado internacional, e a revista de propaganda nacionalista *FRONT* (1942-1945) (na qual jovens fotógrafos como Ihee Kimura e Hiroshi Hamaya (1915-1999) contribuíram) seriam as referências principais, pois representam o que poderiam ser considerados como espaços de interlocução sobre a fotografia e exemplos impressos de como editores e fotógrafos japoneses absorviam, em termos artísticos e fotográficos, as influências do exterior.

LCG – Sem dúvida, penso como vocês: a figura do editor possui um papel primordial na construção dessas fontes primárias que hoje temos acesso. Nas revistas, a figura do editor de fotografia começa a assumir uma forma mais autônoma no pós-guerra, momento em que surgem nomes de peso como Kineo Kuwabara (1913-2007) e o próprio Shōji Yamagishi (este, mais nos anos 1960). Inclusive, as ousadias e experimentações que este último realiza –

inspiradas por uma grande obstinação em promover nomes jovens nas páginas da *Camera Mainichi* – acabam por formular novas tendências para a divulgação impressa de seu tempo. Há também nomes (mais raros) como o Takuma Nakahira, que se destacava tanto na área de produção propriamente das imagens fotográficas quanto no processo de crítica e edição, auxiliando na formação de um pensamento fotográfico sólido e transgressor em revistas alternativas como *Gendai no Me* e a conhecida *Provoke*.

No campo dos fotolivros, é possível citar muitos exemplos da importância do editor, mas também de outro profissional: o designer, que por vezes acabava criando soluções imprescindíveis para certas obras. O *Chizu* (1965), de Kikuji Kawada, não teria o impacto que teve sem a inventividade do designer Kōhei Sugiura (1932-), que elaborou os *gatefolds* do livro e também auxiliou Kawada no processo de edição das imagens. Outro ícone que coloca grande importância no editor é Daido Moriyama, que, após idealizar quase tudo sozinho (menos a capa e a tipografia) do seu primeiro fotolivro *Japão: Um Teatro de Fotos* (1968), resolveu adotar o editor como um parceiro primordial, publicando, a título de exemplo, o celebrado *Adeus, Fotografia* (1972), que contou com a edição de Kineo Kuwabara. Outro nome de peso foi o Tsunehisa Kimura (1928-2008), designer que acompanhou Ishiuchi Miyako ao longo de alguns de seus fotolivros, como *Apartment* (1978). Por fim, para citar um nome contemporâneo, temos o sedutor e provocativo Satoshi Machiguchi, à frente da organização de livros inéditos e reimpressões de nomes como Sakiko Nomura, Daido Moriyama e Seiji Kurata.

A relação entre Japão, japoneses e fotografia

RAD – Para mim, de forma mais pragmática, essa relação se inicia ainda no final do século XIX. Com o desenvolvimento tecnológico e o amadurecimento estético da fotografia no Japão, muito graças a um florescente mercado



voltado para fotógrafos amadores, diferente de países como os EUA, Alemanha ou França. Publicações, foto clubes, propaganda, competições regionais têm o seu embrião na transição entre o século XIX e XX. Ao meu ver, essa relação entre o humano, a estética e a técnica se desenvolveram de forma orgânica, acabando por se tornar parte do *ethos* moderno japonês.

RSA – De fato, o cenário começou a ser montado no século XIX, mas isso eu deixo para o Rogério mesmo. Como meu foco maior é sobre o século XX, especialmente o pós-guerra, concentrei-me sobre a construção dessa relação no período. E a palavra “construção” aqui é importante, pois, como qualquer fenômeno histórico, a relação Japão/japoneses/fotografia foi criada em determinado espaço e tempo. Ou seja, isso não é algo natural, como se os japoneses estivessem geneticamente propensos a andarem com suas câmeras penduradas ao pescoço e correndo atrás do primeiro ponto turístico à vista. O Japão se abriu mais sistematicamente às relações internacionais apenas no século XIX. Desde então, passou a ser representado como exótico pelos estrangeiros, mas também a se representar para si e para os outros. Revistas como a *Nippon*, fundada na década de 1930 por Yōnosuke Natori (1910-1962), era voltada para a construção desse “imaginário” – no sentido mesmo de conjunto de imagens – nas relações internacionais.

Outro ponto que me parece importante sobre a relação Japão/japoneses/fotografia é como as ideias e as práticas fotográficas nipônicas construídas foram inspiradas em certos modelos. Na primeira metade do século XX, é notável como o grande modelo fotográfico japonês é derivado da Alemanha (e talvez isso transcenda a fotografia, envolvendo mesmo ideias filosóficas). Câmeras e equipamentos fotográficos eram alemães; os manuais eram inspirados na Alemanha; as ideias da então vanguarda eram alemãs. A própria introdução do termo “fotojornalismo”, *hōdō shashin*, somente ocorreu na década de 1930 a partir da tradução (ou seria adaptação?) da expressão em alemão, sob a pena do citado Nobuo

Ina. Enfim, e não podemos esquecer que Kimura fotografava com uma Leica, que inclusive foi vendida por um de seus amigos numa noite de bebedeira em meio à vida boêmia do fotógrafo... para ser recuperada no dia seguinte. No pós-guerra, parece-me que emergiram outros modelos, como as referências norte-americanas e francesas, mas, antes de 1945, o peso da Alemanha é muito significativo.

LCG – Penso que é possível perceber diferentes modos de relação da fotografia com os japoneses de acordo com o contexto histórico que se observa. De qualquer modo, é inegável que a cultura da foto materializada em veículos impressos acompanha a produção fotográfica japonesa desde o final do século XIX. Boletins de clubes, grandes jornais e suas revistas associadas (como *Asahi Shimbun*, *Asahi Camera* e *Asahi Graph*), publicações independentes (como a revista *Provoke*), os “fotolivros de 100 ienes” (como *As Crianças de Chikuhoo*, de Ken Domon, publicado originalmente em 1960), materiais de propaganda (como a revista *Front*), materiais fotográficos de protesto (como *Shūkan Anpo*, do final dos anos 1960) e outros formatos funcionaram como forma de alimentar e suprir os desejos de uma cultura ávida pela impressão, definindo os rumos da linguagem e sua relação com seus consumidores. Os japoneses também se mostraram abertos a absorver influências do exterior, que chegavam principalmente a partir das revistas, como o conceito de Fotografia Subjetiva (cunhado pelo alemão Otto Steinert [1915-1978] em 1951 e apresentado no Japão pela revista *Camera* em 1954; e os trabalhos de Man Ray (1890-1976), Moholy Nagy (1895-1946) e El Lissitzky (1890-1941), que ajudaram a formar a ideia de Shinko Shashin² e Fotografia Moderna no Japão nos anos 1930). Ademais, “amadores” e “profissionais” muitas vezes conviviam em páginas de uma mesma revista, integrando um rico cenário de debates serializados que ditavam formas de ver e pensar a imagem na época.



Trazendo um exemplo da minha vivência direta e recente, uma coisa curiosa aconteceu durante minha pesquisa no Japão em 2022. Ao conversar com amigos japoneses sobre o tema de minha pesquisa, percebi que a grande maioria deles não conhecia fotógrafos japoneses, nem do pós-guerra e nem da contemporaneidade. Quando perguntados, costumavam mencionar apenas os nomes de Kishin Shinoyama (1940-2024) e Mika Ninagawa (1972-) – dois fotógrafos intensamente vinculados ao mundo da moda, da publicidade e da fotografia comercial de maneira abrangente (esta última até mesmo ao mundo cinematográfico, participando e dirigindo produções da Netflix), mas também detentores de uma obra crítica e que marcou momentos da história fotográfica no Japão, como o Hair Nude Boom e o Onnanoko Shashin respectivamente. Outro fator curioso foi quando o Rogério me chamou para dar uma aula sobre fotolivros para uma de suas turmas na Universidade de Osaka e os alunos nunca tinham ouvido falar em um fotolivreto.

Contudo, não vejo esses episódios como eventos negativos. No Brasil, quando pergunto para pessoas de fora da fotografia quais fotógrafos brasileiros elas conhecem, com frequência ouço quase que exclusivamente o nome de Sebastião Salgado. Acho que isso tudo serve para refletirmos sobre que tipo de público a fotografia está atingindo, ao mesmo tempo em que nos damos conta de sua onipresença em um mundo povoado pelas imagens. É um paradoxo instigante que pode nos levar a compreender de forma crítica como a fotografia está entranhada na vida cotidiana. Hoje, penso que a fotografia se faz presente na vida japonesa de forma semelhante ao que acontece no Brasil e nos outros países do Ocidente. Há um mercado que se ramifica em vieses, usos e intenções mais artísticos, comerciais, colecionistas ou todos ao mesmo tempo. A fotografia se tornou uma linguagem diária e corriqueira, democrática e parte de uma rede de comunicação visual cotidiana, que simultaneamente promove a sua proliferação e esvazia seu tempo de contemplação. Não vejo isso como algo necessariamente

negativo, pois é um movimento natural da linguagem, que já está tendo suas fronteiras borradas, tremidas e desfocadas com o advento da inteligência artificial. Aos poucos, vamos ver as mudanças se instalando e as formas de lidar com a fotografia se resignificando ainda mais.

RAD – Esse processo de “construção”, a partir de canais como publicações, e o desenvolvimento tecnológico demandado por um mercado consumidor de fotógrafos amadores e entusiastas (em sua maioria), dão o tom da relação entre os japoneses e o ato de fotografar e, principalmente, consumir fotografia. Desde o início, como apresento em meu artigo³, os diálogos transculturais entre japoneses e estrangeiros estão presentes, como no caso do breve e simbólico diálogo entre o fotógrafo estadunidense Eliphalet Brown Jr. (1816-1886) e o *rangakusha* Shōzan Sakuma (1811-1864) em uma remota praia em 1854, passando pela competição entre os estúdios fotográficos estrangeiros e japoneses em Yokohama (1860-1890), pela influência alemã na estética e, por fim, no nascente fotojornalismo japonês dos anos 1930, como já citado pelo Richard. Contudo, essa construção também sofreu resistências, como no episódio em que o fotógrafo Ken Domon publicou um artigo em setembro de 1943, enquanto trabalhava para periódicos ilustrados japoneses alinhados ao governo, criticando a estética e a narrativa fotográfica “oficiosa” produzida no Japão. No artigo, ele propõe que as publicações deveriam seguir o padrão gráfico da revista estadunidense *LIFE*, mais moderno e dinâmico. Provavelmente, isso foi inspirado pelas conversas com outro fotógrafo japonês, Jun Miki (1919-1992), jovem que foi o seu pupilo na época e um fã incondicional da revista *yankee*. Pouco mais de uma semana após a publicação do artigo, Domon perdeu o emprego... Usei este exemplo para demonstrar que, mesmo em tempos de guerra e censura, existia um fluxo de ideias e trocas que serão ampliados no início dos anos 1950, iniciando o período áureo das publicações voltadas para fotografia, dos fotolivros, da

tecnologia fotográfica, quando a Nikon com suas lentes e câmeras contribuiu pioneiramente para dar uma conotação positiva o termo *made in Japan*.

Para mim, a relação japoneses/fotografia é um processo contínuo que, mesmo antes da chegada do aparato fotográfico ao Japão (1840) e o efetivo domínio da técnica fotográfica, já havia uma cultura visual (a partir do universo do *ukiyo-e*), o que propiciou formas de olhar, enquadrar, editar fotolivros e consumir fotografia em todos os seus âmbitos. E nesse ponto tenho um olhar diferente do Lucas: quando você afirma que hoje a “fotografia se faz presente na vida japonesa de forma semelhante como acontece no Brasil e nos países do Ocidente”, eu discordo. Pela minha vivência aqui e no Brasil, acredito que, desde a ação mais básica de comprar uma câmera ou um fotolivro até o ato de fotografar, expor, divulgar e publicar, há uma boa diferença entre a “presença da fotografia” na realidade japonesa e brasileira. Como mencionei, noto que, no Japão, a fotografia aqui é parte do *ethos* japonês, ou seja, é algo que foi se desenvolvendo organicamente, transitando por várias esferas. Para mim, o que é mais importante, isso aconteceu passando através das lentes da camada média da população japonesa e não partindo do *mainstream* (fotógrafos consagrados, críticos, curadores, professores universitários). Nesse universo que convivo, são vários os caminhos e as possibilidades, que vão desde o acesso aos melhores e mais modernos equipamentos, belos fotozines, fotolivros raros e belíssimos, uma variedade de fotoclubes, saídas fotográficas, lojinhas “perdidas” que (ainda) vendem filme analógico e fazem revelação. E muitas lojas de equipamento fotográfico de segunda mão (foi a primeira coisa que o George Eastman (1854-1932), fundador da Kodak, notou em sua visita à Tóquio em 1920) e os tradicionais concursos de fotografia (do concurso de bairro até os da Canon, Nikon, Fuji, etc.).

Boa parte do público mais jovem, na faixa dos 20 ou 30 anos, como você mencionou, pode não conhecer os nomes dos medalhões da fotografia japonesa ou ter interesses “contemplativos”. Isso me surpreendeu também.

Mas, por outro lado, os jovens, os adultos e as famílias estão sempre fotografando (seja com câmeras ou celulares), consumindo equipamento fotográfico (isso desde a década de 1910, apesar do declínio nos últimos quinze anos). A fotografia é vista de maneira mais prática (consumista? Pragmática?) no dia a dia do que propriamente intelectualizada. Este aspecto seria relacionado ao espaço das universidades, dos museus, das torres de marfim que procuram racionalizar a “relação dos japoneses com a fotografia” como estamos fazendo aqui. Além disso, você pode carregar pelas ruas equipamento novíssimo (e caro) sem problema algum, assim como o aluguel de pequenas galerias é acessível, ou seja, a dinâmica cotidiana é outra, porque a maneira dos japoneses “viverem e pensarem” a fotografia é outra, para mim única, um fenômeno totalizante. E isso reflete diretamente no que tem sido produzido por aqui desde 1850. Para não me alongar mais nessa questão, cito um autor que esmiúça alguns pontos que apresentei aqui, o historiador Kerry Ross (2015) na obra *Photography for Everyone. The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Early Twentieth-Century Japan*, publicada em 2015.

Outro ponto importante a ser levantado seria sobre a representatividade das mulheres como fotógrafas em um universo plenamente masculino desde o alvorecer da fotografia japonesa. Até o início do século XX, a figura feminina esteve presente na frente das lentes como modelos, verdadeiros objetos (de desejo) a partir dos olhares masculinos como produtores e consumidores de fotografia. Raríssimas são as menções de mulheres aprendizes – geralmente filhas ou esposas de fotógrafos – ligadas à nascente indústria da fotografia. Podemos encontrar algumas fotógrafas amadoras nos foto clubes, espaços de formação e consolidação da estrutura da fotografia japonesa entre as décadas de 1920 e 1930, como o Naniwa Shashin Club, Nihon Koga Kyokai, Tanpei Shashin club e Nihon Shashin kai. Alguns nomes que se tornaram referências antes de 1945 são as pioneiras Ryu Shima (1823-1900) com o seu marido Kakoku Shima (1827-1870) em Tóquio, Eiko Yamazawa (1899-1995) e



Sadao Iwasa (1905-1986) em Osaka e a mais conhecida e pioneira feminina na fotojornalismo, Tsuneko Sasamoto (1914-2022) em Tóquio. Me lembrei de uma caricatura publicada na revista *Asahi Camera* em agosto de 1930, mostrando uma jovem na praia com uma câmera “profissional”. Em uma sequência dividida em três partes, na primeira ela está preparando-se para fotografar um grupo; na segunda, ela ajusta o foco e dispara – o *viewfinder* é externo e não através da lente – e, na terceira, o “desastroso” resultado após revelar o filme: seus longos cabelos soltos cobriram a lente sem que ela houvesse percebido. Moral da história: mulheres “naturalmente” não estariam aptas para fotografar com câmeras mais avançadas, mas seriam meras consumidoras de fotografia (aparato fotográfico e publicações) como um acessório e não ferramenta.

LCG – Sem dúvida! Quando digo que a fotografia se faz presente de forma semelhante no Ocidente e no Oriente, eu estou falando de uma percepção geral e panorâmica do *hoje*, que considera que a fotografia se tornou uma linguagem corriqueira mesmo em níveis globais, propiciada em grande parte pelo *boom* dos *smartphones*. É mais uma informação generalista mesmo acerca da onipresença da imagem (principalmente a digital) em nossas vidas, que não leva em consideração esses pormenores que você mencionou, que vão na direção de mostrar as particularidades da linguagem fotográfica na história e na cultura do Japão.

Eu acredito que essa ideia que você mencionou da fotografia ser vista como algo mais prático pelos japoneses ajuda a reforçar o ponto do aspecto corriqueiro da linguagem, que atinge o Japão, mas também outros países. Aqui no Brasil, nós “fotógrafos” estamos sempre atentos ao redor e diversas vezes gostamos de fotografar o que consideramos inusitado, enquanto as pessoas que não se dizem fotógrafas procuram usar seus celulares para registrar momentos de seu cotidiano, muitas vezes associados à manutenção de lembranças (algo que, no fim, fazemos também). Penso que esse se tornou

o “uso comum” da fotografia, e se no passado fazia sentido estabelecer uma separação entre fotógrafos amadores e fotógrafos profissionais (conceitos até importantes para entendermos certas dinâmicas históricas da fotografia japonesa), hoje já penso que essas são categorias mais esvaziadas de sentido.

Acho que, no fim das contas, afirmar tudo isso não significa negar que o Japão e os japoneses possuam de fato uma relação muito especial com essa linguagem, o que talvez ajude a explicar o interesse que todos nós aqui cultivamos com a produção deles. Então, no fim, concordo com você, um estudo mais metuculoso sobre a relação fotografia/japoneses poderia chegar a conclusões muito interessantes, como você mesmo aponta e como deve conseguir o livro do Kerry Ross que você menciona (fiquei muito curioso para ler e já está na minha lista).

Acervos de pesquisa no Japão e fora dele sobre fotografia japonesa

RAD – O acesso ao material de pesquisa sobre o tema aqui é vasto, organizado e acessível de uma maneira geral. Eu acredito que a leitura do japonês possa ser um empecilho inicial ao consultarmos os acervos. Desde os acervos de museus, bibliotecas, coleções privadas ou não, livrarias, é possível montar um *corpus* documental ao mesmo tempo “básico”, ou seja, para iniciar uma pesquisa, ou “avançado” na busca de publicações e documentação primária, original em acervos de referência como o do Museu de Arte Fotográfica de Tóquio (TOP Museum). Em meu caso, os materiais de pesquisa referentes aos Yokohama *souvenir* foram conseguidos através de catálogos de duas exposições realizadas no Japão ou consultando o acervo do Museu da Cidade de Yokohama. Porém, os melhores acervos desse tipo de documentação, referente às décadas de 1860 a 1900, se encontram fora do Japão em coleções privadas ou em museus em Boston ou Paris.

RSA – O Japão é um paraíso para a pesquisa. Como bem citado pelo Rogério, o TOP Museum é ponto de referência essencial. Lá encontrei com muita



facilidade não apenas as revistas fotográficas dos anos 1940 e 1950 – as quais pude fotocopiar com muita tranquilidade –, mas também referências bibliográficas que eu teria muita dificuldade para conseguir no Brasil. A própria loja do Museu de Arte Fotográfica de Tóquio é pequena, mas excelente. Um local mais obscuro, mas ainda assim importante, é o JCII Camera Museum, que dispõe de um acervo de câmeras fotográficas do século XIX até os dias atuais. Mas recomendo fortemente procurar a biblioteca da instituição, onde é possível ter acesso em primeira mão a revistas e fotolivros. Aliás, anoto a gentileza dos funcionários de todos os museus, bibliotecas e centros de documentação que visitei.

Longe dos arquivos, o pesquisador pode visitar o bairro de sebos em Tóquio, Jinbōchō, onde é possível adquirir materiais importantes relativamente a baixo custo. Praticamente não encontrei as revistas antigas, mas pude ter acesso a fotolivros, embora alguns sejam raros desde que a fotografia japonesa se tornou alvo de colecionadores. No entanto, considerando que sou um pesquisador brasileiro, algo que me chamou muito a atenção foi visitar pequenas lojas especializadas em fotografias e mapas em Jinbōchō e conseguir comprar imagens do início do século XX e coloridas a mão – especialidade do Rogério – por ¥1.000. Isso é uma bagatela e algo absolutamente impensável no Brasil! Fiquei até me sentindo um pouco mal de ser um estrangeiro dilapidando o patrimônio japonês, mas “passou” e comprei mesmo assim.

LCG – Impossível não começar mencionando o Megutama, restaurante que também funciona como uma biblioteca nos arredores da estação de Ebisu. Um de seus criadores, o crítico de fotografia Kōtarō Iizawa, disponibilizou cerca de cinco mil fotolivros de sua coleção particular para consulta. Durante minha pesquisa no Japão, o Megutama foi minha escola principal, junto com a biblioteca do TOP Museum. Uma vantagem do Megutama em relação à biblioteca do TOP Museum – que, cumpre ressaltar, também é maravilhosa e

tem de tudo – é poder pegar e fotografar os livros sem muita burocracia. Outra grande vantagem é poder folheá-los enquanto se toma um café, uma cerveja ou se degusta um excelente almoço. Em termos comparativos, a biblioteca do TOP Museum possui mais revistas e mais fotolivros, mas há tanta coisa boa no Megutama (como primeiras edições de livros raros como *Karasu* do Fukase e *Chizu* do Kawada) que se levaria muito tempo para esgotar as raridades que residem em suas prateleiras.

Para consulta de prints originais de fotógrafos do pós-guerra, a galeria Shadai é um excelente local de pesquisa. Além disso, soube pelo Ivan Vartanian que a extensa coleção de revistas e fotolivros do Ryuichi Kaneko – grande historiador de fotografia japonesa falecido em 2021 – está sendo organizada e catalogada para que, no futuro, seja consultada por pesquisadores.

No Brasil, vale a pena conferir o acervo da biblioteca do Instituto Moreira Salles e da Japan House, ambos em São Paulo capital, que concentram uma quantidade boa de fotolivros japoneses e materiais teóricos sobre fotografia japonesa.

RAD – Observações perfeitas e dicas preciosas! Eu tive pouca experiência com os arquivos aqui no Japão. Na verdade, como vocês sabem, por volta de 2013, entrei numa “paranoia” de ir atrás de fotolivros japoneses para comprar, ficava fuçando em livrarias japonesas como a Komiyama (book-komiyama.co.jp) e outras livrarias menores, via Internet em sites especializados de fotolivros como Made in Wonder (<https://made-in-wonder.com/>), *Shashaha* (<https://www.shashasha.co/en>) ou via *Yahoo! Auction Japan*. Essa garimpagem me fez aprender bastante sobre fotografia japonesa. Bons tempos... Os preços eram razoáveis e muitas publicações “clássicas” ainda podiam ser encontradas sem grandes dificuldades, como, por exemplo, todos os volumes das magníficas séries sobre fotógrafos japoneses do pós-guerra publicadas pela editora Chuo Koronsha (1971) ou pela editora Asahi

Sonorama (1978). Hoje tornou-se raro encontrar as mesmas séries completas para comprar, além dos preços de alguns volumes como os do Moriyama ou do Fukase decuplicarem, infelizmente.

O entusiasmo em torno da fotografia japonesa nos últimos anos

RAD – Esse é um ponto que me “alegra” e ao mesmo tempo “incomoda”. Quando cheguei ao Japão (2010), meu contato com o universo da fotografia japonesa era quase “nulo”, como comentei anteriormente. E quando fui me interessando, notei que o tal entusiasmo sobre fotografia japonesa fora do estrito âmbito acadêmico daqui, estava associada a fotografia de rua e à figura do Daido Moriyama. Acredito que a exposição “William Klein/Daido Moriyama” no Tate Museum em Londres (outubro de 2012 - janeiro de 2013) tenha sido uma espécie de divisor de águas, não só em termos da envergadura da exposição, mas em termos de divulgação e comercialização da obra do Moriyama, principalmente. Ouso dizer que ela teve um impacto que foi além da “famosa” exposição *New Japanese Photography* (1974) no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com a curadoria do John Szarkowski e do Shoji Yamagishi. Isso ocorreu devido à divulgação na Internet e de um “amadurecimento” da maneira como os próprios japoneses passaram a ver a fotografia japonesa a partir dos anos 1990.

O espaço virtual dinamizou e democratizou (até certo ponto) o acesso a um universo inacessível e muitas vezes obscuro da produção fotográfica no Japão. Lembro muito bem das pessoas começarem a se interessar e discutir sobre fotógrafos japoneses no quase “defunto” Flickr na época (2013-2014). As conversas iam desde o estilo do Moriyama e outros fotógrafos japoneses que estavam “sendo descobertos”, como Tōmatsu e Nakahira, até qual equipamento eles usavam, onde fotografavam, quais as principais obras etc. Daí para o universo do coletivo *Provoke* foi um passo. Aqui em Osaka, foi

criado até um hotel temático com fotos originais do Moriyama nos quartos em 2013.

O fato é que, como tudo no universo virtual, a coisa foi se diluindo, “verdades” passaram a ser divulgadas por “especialistas” de fim de semana atrás de *likes* no Youtube, atingindo diretamente os olhares de um público mais interessado em *consumir* a fotografia japonesa do que propriamente *compreendê-la* em suas múltiplas vertentes. A própria editora do Moriyama (Akio Nagasawa) passou a se aproveitar disso e publicar (e republicar) uma série de fotolivros. Obras originais dele como *Shashin yo Sayonara* (1972) quadruplicaram de preço em dois anos. E o interesse por um fotógrafo acabou, muitas vezes, levando a outros, principalmente os fotógrafos dos anos 1950 a 1970. Eu acho isso muito bom, se não fosse por um ponto: a proliferação de informações, conceitos e “verdades” equivocadas e que são repetidas, sem a preocupação daquele que fala em ir além, seja por preguiça, seja por má fé, seja por falta de cabedal intelectual e linguístico. Por exemplo, o que vem a ser essa tal “era *Provoke*”?

RSA – Nos últimos anos, parece-me que alguns movimentos têm se tornado populares no Ocidente, principalmente a *Provoke*, como bem apontado pelo Rogério. Para o bem ou para o mal, os fotógrafos realistas, que têm sido o foco de minha pesquisa, têm um impacto mais tímido em termos dessa euforia. Seja como for, esses entusiasmos podem ser complicados em certo sentido, construindo um impacto *a posteriori* de certos movimentos, que talvez não possuísem certo grau de influência em seu contexto de emergência. Isso pode levar à valorização de certos fotógrafos e movimentos, paralelamente ao silêncio em torno de outros igualmente importantes.

LCG – Particularmente, sinto que há um grande interesse pelo tema da fotografia japonesa, mas um baixo interesse em pesquisá-lo de forma mais profunda, de produzir materiais em língua portuguesa que poderão funcionar como ferramentas para avançar as pesquisas sobre o campo. Muito se fala

sobre Japão, Oriente e seus “segredos ocultos”, dos japoneses e suas “habilidades extraordinárias”, o que leva a interpretações exotizantes, genéricas e vazias sobre os diferentes temas que gravitam em torno dessas ideias. Embora seja possível argumentar que isso é algo que acontece de maneira abrangente com o campo dos estudos japoneses no Brasil, percebo que áreas como o cinema, a literatura, a história, a língua e a cultura encontram mais pesquisadores organizados e ávidos por alcançar resultados concretos, estruturando objetivos e metas.

Imagens de fotógrafos como Daido Moriyama, Ishiuchi Miyako, Nobuyoshi Araki, Mari Katayama (1987-) e outros despertam grande fascinação nos espectadores, mas sinto que muitas vezes a fotografia japonesa acaba sendo colocada em um lugar de excentricidade, sendo envolvida com uma aura mística de algo distintivo e diferente. De fato, se escolhemos esse tema para nos dedicarmos, é porque vimos algo de especial nele; mas isso não quer dizer que devemos olhá-lo a partir de sua camada mais superficial, de seu encanto mais imediato e palatável, nem mesmo associá-lo a determinadas conclusões que prescindam de uma análise histórica e causal.

No que tange à questão da *Provoke* e das “viradas de chave” apontadas pelo Richard e Rogério, acredito que a exposição de 2016 do Le Bal sobre a revista teve uma grande participação nesse processo de popularização, além da própria exposição do Tate. Acredito, assim, que o fenômeno não se limite apenas ao Brasil, de modo que seria interessante investigar suas raízes mais profundas e perceber o alcance de diferentes fotógrafos, levando em conta também a questão geracional.

Na fotografia, há muitos temas que ainda precisam ser estudados, revisitados ou até mesmo descobertos; recentemente, vimos o lançamento de obras como o livro *I’m So Happy You Are Here: Japanese Women Photographers from the 50s to Now* (VERMARE et al., 2024), uma coletânea dedicada ao trabalho de mulheres fotógrafas atuantes do pós-guerra em

diante (algumas que tiveram até mesmo seus trabalhos apagados), ao mesmo tempo em que apresenta a produção contemporânea para uma nova luz interpretativa. Assim, é possível ver que as águas estão mudando seus rumos; ao longo desse processo, se pudermos, na nossa ainda limitada produção brasileira, contribuir com uma vírgula – ou com um grão de areia, para parafrasear o Kazuo Ohno (1906-2010) – nesse oceano de possibilidades, nossa caminhada já terá valido a pena.

RAD – Os “silêncios”, como bem mencionou o Richard, na verdade são os que me preocupam e também me interessam. Me interessa ir atrás de fotógrafos e suas produções relevantes em certos períodos, mas encobertos pela poeira da história, por desconhecimento ou por desinteresse mesmo. Tenho pesquisado nestes últimos anos a fotografia produzida no Japão da segunda metade do século XIX até o início do século XX e notei, desde o início, que o interesse público sobre os fotógrafos dessa época, na verdade, segue quase que uma direção contrária em termos da fotografia produzida no Japão no pós-1950. Fotógrafos japoneses como Renjo Shimooka (1823-1914), Hikoma Ueno (1838-1904), Kusakabe Kimbei (1841-1934) e Kazumasa Ogawa (1860-1929), considerado o “pai” do fotolivro japonês com a publicação da obra sobre o conflito sino-japonês *Nisshin Senso Shashincho* em 1895, eram personagens “esquecidos” também pelos próprios historiadores e críticos japoneses até a década de 1990. Todavia, eles estão sendo “redescobertos” no Japão, nos Estados Unidos, na França e na Itália. Como pesquisadores, penso que devemos dar voz não só às figuras de referência da fotografia, desconstruindo a “aura mítica” em torno dessas mesmas figuras, como bem apontou o Lucas. É preciso evitar apresentar certos fotógrafos a partir de uma espécie de “única ou maior referência”, como é recorrente no caso do Daido Moriyama (ou do Araki nos anos 1990 como “o” fotógrafo japonês), o que disseminou o senso comum de considerá-lo o “pai da fotografia de rua japonesa”. Isso, na verdade, é um grande equívoco disseminado no mundo



virtual, pois já existiam *flaneurs* japoneses no início dos anos de 1930, como os jovens fotógrafos Ihee Kimura e o seu inseparável amigo Kineo Kuwabara (1913-2007), ambos munidos com suas câmeras Leicas, perambulando (ou vadiando) pelas ruas de Tóquio. Para além dos medalhões da fotografia japonesa, existem fotógrafos (homens e mulheres) que têm uma produção consistente, autoral e que os olhares refletem (e traduzem) aspectos originais de contextos sócio-históricos de forma original. Alguns nomes sobre os quais gostaria de ver pesquisas em português seriam Masao Horino (1907-1998), Tadahiko Hayashi (1918-1990), Yūkichi Watabe (1924-1993), Seiryū Inoue (1931-1988) e Shigeichi Nagano (1925-2019), entre outras referências que são sombreadas pelas figuras de sempre.

Acredito que um dos caminhos a seguir no campo da fotografia japonesa, objetivando atenuar esses entusiasmos fotográficos rasos e repetitivos, seria os novos pesquisadores se tornarem especialistas na área de estudo. Ou seja, além de dominar as fontes, produzir artigos, participar de congressos, consultar fontes primárias, aprender japonês, produzir algo original (dissertações e teses). Isso certamente levará um tempo e acredito que este dossiê será um passo muito importante para iniciar discussões mais sérias (e menos aventureiras) no vasto território pouquíssimo explorado da fotografia japonesa em terras brasileiras e em língua portuguesa.

RSA – Sobre os silêncios, é importante lembrar – e o jogo de palavras aqui não é casual – o fotógrafo Shoji Ueda (1913-2000), que possui uma representação de seu universo familiar lindíssima. Ele foi um artista que atuou, sobretudo, na região de Tottori e não frequentou, até onde sei, de maneira contínua o círculo de Tóquio. Aliás, esta seria outra temática possível para nossa conversa, na medida em que os espaços tornam mais visíveis certas expressões estéticas. Uma coisa é você fotografando em Hokkaidō, outra é em Tóquio. Não em termos qualitativos, mas no que diz respeito à visibilidade de sua obra. Voltando ao caso de Ueda, ele passou bastante tempo obliterado nesse



universo fotográfico japonês, até ser “redescoberto” por Shoji Yamagishi – e são dois shojis – e tornar-se publicizado e cultuado nos últimos anos. Pelo menos até 2023, quando estive no Japão como bolsista, uma das imagens de Ueda encontrava-se à frente do TOP Museum numa ampliação gigantesca. Ampliação física, mas também social.

Retomando um tópico levantado pelo Lucas, estudar a fotografia japonesa envolve um fantasma significativo que é assumi-la a partir de um olhar exótico, que poderíamos chamar de japonista. O próprio Rogério (DEZEM, 2005) possui um livro intitulado *Matizes do amarelo* e que explora bem o olhar japonista, isto é, as produções ocidentais que versam sobre o Japão e tendem a reduzi-lo a um aspecto exótico e muitas vezes preconceituoso. Nesse sentido, não é incomum, quando se fala de Japão, imaginar samurais e gueixas. Uma pesquisa pelo Google Imagens revela algo do gênero, associando o país ao tradicional e ao moderno, de modo que os algoritmos não são tão casuais assim. O japonismo é um espectro que assombra não somente o estudioso de fotografia japonesa, como também de qualquer pesquisador voltado para o Japão e a cultura nipônica. Transcender essa perspectiva não é fácil e confesso que eu mesmo sucumbi em diferentes momentos a isso. Às vezes olho para trás e me pergunto o porquê de ter escrito algo tão frágil e, eventualmente, marcado por um olhar japonista.

LCG – Acho que manter-se atento às armadilhas discursivas e com a autocrítica em dia é um processo obrigatório de qualquer pesquisador. Temos que ter a humildade de reconhecer que não sabemos tudo, que eventualmente erraremos, que mudaremos de opinião, que continuaremos aprendendo juntos com as pessoas que já pesquisam na área e com as que chegarão para somar no processo. É muito curioso quando me pego folheando um fotolivro, uma obra no canto da estante e penso: “como que não há nada (ou quase nada) produzido sobre esse artista, sobre sua obra?”. Claro, que bom que há a própria obra materializada ali, que bom que há



aquela fonte primária concretizada, mas é maravilhoso quando podemos produzir pensamentos e reflexões sobre as obras que habitam esse mundo, é maravilhoso que as obras gerem uma fascinação tamanha que nos desperte o desejo de falar sobre elas. Porém, nessas agitações mentais, às vezes somos tomados pela ansiedade, pelo desejo de escrever e falar sobre tudo, quando na verdade não conseguiremos – e nem precisamos. O Rogério tocou em um ponto fundamental, que é a importância e a necessidade de uma produção focada, especializada, autêntica e, acima de tudo, apaixonada pelo objeto de pesquisa. Por exemplo, quando leio os textos de vocês sobre períodos e fotógrafos específicos que resolvi não me debruçar com mesmo afinco que os temas que escolhi, fico fascinado e feliz que haja pessoas escrevendo e produzindo de forma apaixonada, obstinada e, acima de tudo, alegre, com o gosto do desejo escorrendo pela boca, com o brilho descendo pelos olhos. Nesse exercício de aprendizado, absorvo um conhecimento que pode ou não ser utilizado de forma utilitária, pois o desejo de aprender também pode ser um grande desfrute. Estamos ajudando a dar corda nesse relógio, enquanto muitos outros também já o fazem e outros tantos ainda farão. Em minha iniciante trajetória pesquisando meus temas (muito dos meus métodos e interesses foram forjados com ferramentas que recebi de vocês, meus professores), também já me peguei relendo, repensando e questionando afirmações que fiz em um passado não tão distante. Aprendo muito com vocês e com cada pesquisador novo que surge, e não seguiremos sozinhos nessa caminhada. Resta-nos modificar esse deserto, parafraseando o Borges, criando algo que seja focado no íntimo, no ínfimo, no detalhe, no âmago dos âmagos, e que seja significativo em seu infinito pequeno e específico. Uma vírgula, um grão de areia, uma janela, uma epifania, um feixe de luz no escuro.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Richard Gonçalves; DEZEM, Rogério Akiti. A impermanência no olhar do fotógrafo-imigrante Haruo Ohara (1909-1999). **Studies in language and culture**, v. 44, p. 187-203, 2018.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.
- DEZEM, Rogério. **Matizes do “amarelo”**: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- DOWER, John. **Embracing defeat**: Japan in the wake of World War II. New York; London: W. W. Norton, 1999.
- FRITSCH, Lena. FRITSCH, L. **Ravens & red lipstick**: Japanese photography since 1945. London: Thames & Hudson, 2018.
- GIBSON, Lucas Camara. Apropriações de imagens em Daido Moriyama: equivalências entre realidade e representações. **Prajna**: revista de culturas orientais, v. 1, n. 1, p. 206-230.
- GIBSON, Lucas. Barakei e Kamaitachi: teatralidade e performance na fotografia do pós-guerra de Eikoh Hosoe. In: MUKAI, Yūki; PINHEIRO, Kimiko Uchigasaki; DE LIRA, Kaoru Tanaka; DE LIRA, Marcus Tanaka; TAKANO, Yuko. (Orgs.). **Múltiplas faces de pesquisa japonesa internacional**: integralização e convergência. Campinas: Pontes Editores, 2022, v. 1. p. 445-466.
- GIBSON, Lucas. Mapeando o tempo: trauma, guerra e memória no fotolivro Chizu (1965) de Kikuji Kawada. In: AVANCINI, Afílio; HASHIMOTO CORDADO, Madalena; OKANO, Michiko. (Orgs.). **Ecos de Catástrofe**. São Paulo: GEAA, 2023, v. 1. p. 473-495.
- GIBSON, Lucas. Shinko Shashin, Koga e a Fotografia Moderna no Japão. In: **SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI / GRUPO ENTRESSÉCULOS, MODERNIDADES E TRADIÇÕES EM FINAIS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX**, 13., Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2022, p. 312-320.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of memory**: narratives of war in postwar Japanese culture, 1945-1970. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- KANEKO, Ryuichi. VARTANIAN, Ivan. **Japanese photobooks of the 1960s and '70s**. New York: Aperture, 2009.

KANEKO, Ryuichi; VARTANIAN, Ivan. MASAKO, Toda. **Japanese Photography Magazines 1880s – 1980s**. Tokyo: Goliga, 2022.

MADDOX, Amanda. **Ishiuchi Miyako**: postwar shadows. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015.

NOGUEIRA, Thyago (Org). **Daido Moriyama**: uma retrospectiva. São Paulo: IMS, 2022.

PARR, Martin; BADGER, Gerry (Orgs.). **The photobook**: a history. London: Phaidon Press, 2004. v. 1.

ROSS, Kerry. **Photography for Everyone**. The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Early Twentieth-Century Japan. Stanford: Stanford University Press, 2015.

TODA, Masako. **Hisae Imai**. Kyoto: Akaaka, 2024.

THOMAS, Julia Adeney. The evidence of sight. **History and theory**, n. 48, p. 151-168, dez. 2009.

TUCKER, Anne Wilkes et. al. **The history of Japanese photography**. New Haven; London: Yale University Press, 2003.

VARTANIAN, Ivan; HATANAKA, Akihiro; KAMBAYASHI, Yutaka (Orgs.). **Setting Sun**. New York: Aperture, 2006.

VERMARE, Pauline et al. **I'm So Happy You Are Here**: Japanese Women Photographers From the 1950s to Now. New York: Aperture, 2024.

NOTAS

¹ Os autores citados publicaram artigos sobre fotografia asiática no presente dossiê da Prajna.

² A ideia de “fotografia moderna” no Japão surgiu a partir da interação e adaptação de ideias advindas do Ocidente e da reconstrução da região de Kantō após o terremoto de 1923. Na década de 1930, o movimento Shinko Shashin (Nova Fotografia) “buscava uma visão inovadora da fotografia e suas possibilidades, adotando o experimento como procedimento”, sofrendo uma “intensa influência do movimento Modernista que se fortalecia.

³ Artigo nesta edição.