

Recebido em 26/06/2024 e aprovado em 25/09/2024

FOTOETNOGRAFIAS DE UM JAPÃO EVANESCENTE: O OLHAR DE IHEE KIMURA EM AKITA (1952-1978)

Richard Shimada André¹

Resumo: Em 1978, foi publicado o fotolivro *Akita* 秋田, obra póstuma e que reúne as imagens produzidas pelo fotógrafo japonês Ihee Kimura 木村伊兵衛 (1901-1974). A coletânea envolve fotografias em torno da Prefeitura de Akita 秋田, situada no nordeste do Japão, realizadas entre 1952 e 1965, e que abordam elementos como a paisagem, o trabalho, as práticas religiosas e os costumes locais. Tendo em vista essas questões, o presente artigo tem como objetivo analisar o fotolivro como fonte primária, percebendo como Kimura construiu uma fotoetnografia em torno do local, considerando o recorte temporal de 1952 a 1978. Do ponto de vista metodológico, a fotografia é compreendida, tal como sugerido por Philippe Dubois, como composição que envolve o corte sobre o espaço e o tempo, além de outras escolhas como perspectiva, ângulo, planos e opções cromáticas. Da perspectiva teórica, comprehende-se as imagens como representação, partindo do conceito proposto por Roger Chartier. Como discussões, a produção das fotografias que integram a coletânea é pensada a partir de quatro aspectos: a própria trajetória de Kimura, atento aos costumes de determinadas localidades; a atenção sobre o campo, em processo de profundas transformações nos anos 1950 e 1960; o diálogo com o gênero discursivo agrarianista e, por fim, mas não menos importante, a correlação dessa narrativa com o pós-guerra nipônico.

Palavras-chave: Ihee Kimura. Fotografia. Japão. Akita. Fotoetnografia.

PHOTO-ETHNOGRAPHIES OF AN EVANESCENT JAPAN: THE VIEW OF IHEE KIMURA IN AKITA (1952-1978)

Abstract: In 1978, the photobook *Akita* 秋田 was published, a posthumous work that combines the images produced by Japanese photographer Ihee Kimura 木村伊兵衛 (1901-1974). The collection includes photographs around Akita 秋田 Prefecture, located in northeastern Japan, taken between 1952 and 1965, which approach elements such as landscape, work, religious practices, and local customs. Given these issues, this article intends to analyze the photobook as a primary source, understanding how Kimura constructed a photoethnography around the place, considering the time frame from 1952 until 1978. From a methodological point of view, photography is understood, as suggested by Philippe Dubois, as a composition that involves a cut on space and time, in addition to other choices such as perspective, angle, planes, and chromatic options. From a theoretical perspective, images are understood as

representations based on the concept proposed by Roger Chartier. As discussions, the production of the photographs that make up the collection is thought from four aspects: Kimura's own trajectory, attentive to the customs of certain places; the attention to the countryside, in the process of profound transformations in the 1950s and 1960s; the dialogue with the agrarian discursive genre and, last but not least, the correlation of this narrative with the Japanese postwar period.

Keywords: Ihee Kimura. Photography. Japan. Akita. Photoethnography.

1. Considerações iniciais

À guisa de introdução, a **figura 1** é emblemática para pensar a proposta do presente artigo.

Figura 1 – Balsa de transporte de inverno. Cidade de Ōmagari, Rio Omono. Fevereiro de 1953²



Fonte: Kimura, s.d.

Na imagem, o primeiro plano é composto por quatro crianças – talvez mais – que foram fotografadas em contraluz, apresentando alto contraste com os elementos do segundo e terceiro planos. O olhar das pessoas conduz a observação do próprio espectador para o amplo lago no plano seguinte, bem como para um barco, igualmente figurado em contraluz, em que há dois indivíduos. No terceiro plano, é possível verificar a outra margem do lago, coberta de neve e com algumas árvores, bem como as montanhas geladas.

A cena é construída a partir de um cuidado meticoloso, associando o olhar das crianças ao barco, ao lago e às montanhas geladas. O contraste é ressaltado pela utilização da contraluz, enfatizando os elementos da natureza, claros e enormes, em contraponto com as pessoas enegrecidas pela exposição. O mundo natural é representado de forma majestosa, como indicado pela vastidão das montanhas e do lago em si. Nota-se que a perspectiva adotada pelo fotógrafo, numa posição mais alta que as crianças, permite envolver em contra-mergulho (ou *contra-plongée*) as pessoas, o lago – que, de outra forma, poderia ser minimizado – e as montanhas.

Olhando para a imagem de forma descontextualizada, poderia ser uma cena bela de qualquer região gelada do mundo. Porém, com o intuito de compreender a fotografia como fonte histórica, é necessário envolver a produção no interior de seu contexto de produção. Trata-se de uma imagem produzida em fevereiro de 1953 pelo fotógrafo nipônico Ihee Kimura 木村伊兵衛 (1901-1974)³, um dos ícones do universo fotográfico japonês na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, sendo, além disso, um dos pilares, juntamente com Ken Domon 土門拳 (1909-1990), de um movimento chamado Realismo Fotográfico (IIZAWA, 2003). A fotografia comprehende a paisagem de Akita 秋田 – prefeitura situada na região nordeste do Japão e que faz fronteira a oeste com o Mar do Japão –, tendo sido publicada num fotolivro intitulado homônimamente Akita (KIMURA, s.d.), lançado postumamente em 1978 (IIZAWA, 1998).

No conjunto de imagens que compõe a coletânea, Kimura realizou o que será aqui denominado como “fotoetnografia”, isto é, uma forma de etnografia fotográfica em torno de uma das regiões consideradas mais tradicionais do Japão. O presente artigo busca compreender as características dessa fotoetnografia em Akita, analisando as possíveis razões que levaram o fotógrafo a deslocar-se de Tóquio 東京 para a região norte do país para produzir a obra. Como recorte temporal, é estabelecido o período entre 1952, quando Kimura iniciou essa série, até a publicação do fotolivro em 1978.

São levantadas aqui quatro hipóteses explicativas: em primeiro lugar, a própria trajetória do autor no sentido de fotografar costumes locais de diferentes regiões do país; em segundo, a produção de uma representação em torno do campo, que passava então por profundos processos de transformação; em terceiro, o diálogo com um gênero discursivo corrente no Japão desde os primeiros anos da Era Meiji 明治時代 (1868-1912), fundamentado em parte no chamado *nōhonshugi* 農本主義 – que pode ser traduzido como “agrarianismo” (TUNNEY, 2015); por fim, a apropriação dessa corrente seria realizada a partir de um contexto histórico marcado por profundas mudanças na sociedade japonesa, o pós-guerra.

O fotolivro é composto exatamente por cem fotografias, as quais constituem, provavelmente, uma seleção das imagens produzidas por Kimura nos anos 1950 e 1960⁴. A edição consultada possui prefácios e posfácios que compõem a obra, situando o pensamento do autor. Contudo, é importante notar que, como apontado, a publicação foi realizada quatro anos após a morte de Kimura (IIZAWA, 1998), o que implica dois aspectos importantes.

Em primeiro lugar, diferentemente de Domon, Kimura foi um fotógrafo que não se dedicou a projetos específicos e originalmente concebidos para tornarem-se fotolivros⁵. Por isso, na contramão da fotografia japonesa, ele publicou relativamente poucas coletâneas e que refletiam mais antologias que reuniam suas imagens a posteriori do que algo concebido de antemão.

Em segundo, corolário da afirmação anterior, o próprio fotolivro *Akita* foi uma dessas antologias e que, além disso, transcendeu seu período de vida. Nesse sentido, não houve um trabalho de Kimura na editoração da obra, cabendo sublinhar o papel desempenhado pelos editores na concepção do livro (IIZAWA, 1998).

Do ponto de vista metodológico, a fotografia é compreendida como forma de linguagem que, caracterizada por diferentes aspectos, é mobilizada pelo fotógrafo para produzir a composição imagética. Dentre esses componentes, é possível citar elementos como o enquadramento e a escolha do instante. Ambos, como aponta o teórico da fotografia Philippe Dubois (1993), sugerem o universo de escolhas do operador, que recorta uma espacialidade com determinados objetivos, bem como “congela” o fluxo do tempo, a princípio fluido, num instante fotográfico imóvel. Ambos os procedimentos caracterizam a fotografia como “ato”, isto é, como postura ativa do fotógrafo no sentido de construir uma representação fundamentada numa escolha. Isso distancia a imagem fotográfica da concepção segundo a qual ela seria um reflexo sem mediação de um real extra cênico, embora, como será abordado mais adiante, a discussão seja complexa no caso dos realistas japoneses, em particular no tocante à compreensão de Kimura.

Todavia, não obstante os atos de corte sobre o espaço e o tempo possam ser praticados por qualquer sujeito – da criança se familiarizando com o equipamento fotográfico ao profissional que o mobiliza –, há outros procedimentos que envolvem uma maior expertise para com a câmera. É possível referenciar elementos como a escolha da perspectiva – neutra, em mergulho (*plongée*) ou contra-mergulho –, o ângulo (aberto ou fechado), a ênfase sobre os planos – como primeiro, segundo ou terceiro plano –, a infinidade de opções cromáticas, o posicionamento dos objetos na cena, etc. (ANDRÉ, 2014). Malgrado os fotógrafos produzam a imagem muito rapidamente, sendo sintomática a onomatopeia do “clique” para se referir ao procedimento, os elementos que a envolvem constituem escolhas

aprendidas, praticadas e culturalmente codificadas. Como afirma o historiador Simon Schama (1996, p. 22 e 23), nesse momento, “[...] as velhas criaturas da cultura saem da toca, arrastando atrás de si as lembranças de gerações anteriores.”

A observação de Schama é importante, pois não se trata de uma abordagem voltada para uma linguagem fotográfica ahistórica, mas, antes, de uma proposta que atenta para as próprias opções de composição como produtos de seu espaço e tempo. Nesse sentido, a linguagem acaba por desdobrar-se em uma série de idiomas fotográficos. Não coincidentemente, a historiadora Ana Maria Mauad (2014), ao analisar acervos de fotógrafos específicos, realizou um inventário das opções mobilizadas por esses operadores, atinando não para uma linguagem universal, mas para a mobilização desses procedimentos pelos sujeitos por trás das câmeras. No caso japonês, como sugerem Hiroyuki Abe 阿部博行 (1998) e o próprio Domon (2009), já nos anos 1930, a instrução em torno de procedimentos fotográficos circulavam em revistas e manuais publicados no país – alguns deles em alemão –, inserindo, portanto, esses idiomas imagéticos no interior de historicidades específicas⁶.

Entretanto, com o intuito de compreender a fotografia como fonte, a imagem em si é insuficiente – o que não quer dizer que seja, como criticado pelo historiador inglês Peter Burke (2004), uma “ilustração” –, demandando pelo cruzamento com outros documentos que circulavam no período. Isso oferece vestígios para perceber os códigos que embasam tanto a produção da fotografia em si quanto sua recepção. Julia Adeney Thomas (2009), ao analisar e interpretar a fotografia de duas crianças de rua fumando no Japão do pós-guerra imediato – obra de Tadahiko Hayashi 林 忠彦 (1918-1990) e que se converteu num dos ícones do contexto histórico em questão –, chamou a atenção para a necessidade de mapear esses códigos no tempo em foco. Como os próprios fotógrafos japoneses do pós-guerra comprehendiam suas obras? Quais são as epistemologias que as embasam? Por isso, mais adiante,

será discutido como Kimura fundamentou suas imagens. Essas ideias circularam, principalmente, nas páginas de revistas como a *Ars Camera Ars 力メラ* e a *Photo Art pフォトアート*.

Como corolário das questões propriamente metodológicas, a fotografia é compreendida como representação, partindo da proposta teórica delineada pelo historiador francês Roger Chartier (2002). Para o autor, por um lado, a representação é produto de uma sociedade matizada por determinadas características. A fotografia não é o reflexo de um social externo, mas uma forma de linguagem – e também de idioma – que expressa as características de seu espaço e tempo de produção. Por outro lado, Chartier postula que a representação é não apenas o produto da sociedade, como também molda a forma como os indivíduos e grupos percebem o mundo social num sistema que se retroalimenta, havendo, portanto, uma “história cultural da sociedade” e não uma “história social da cultura”.

2. Questões que emergem das fotografias

Antes de abordar os elementos com os quais as fotografias de Kimura dialogam, é importante perceber quais são as características representadas em *Akita* e atinar para as questões que emergem residualmente das fontes. Num olhar globalizante, aparecem as seguintes temáticas no decorrer do livro: 1) fenômeno religioso; 2) trabalho; 3) atores sociais, tais como homens, mulheres e crianças em diferentes situações; 4) lazer e descanso; 5) beleza feminina⁷; 6) indumentária; 7) cotidiano, categoria genérica que envolve desde a forma de amamentar os bebês ao ato de lavar os pés; e, por fim, 8) paisagens.

Para chegar às categorias elencadas, foi utilizado um procedimento metodológico pré-analítico de ver e rever as imagens, especialmente do fotolivro *Akita*, mas também da produção de Kimura de forma mais ampla. Buscou-se uma visão mais global da coletânea por meio de uma saturação

inicial do olhar, que consiste, como sugerido, em observar diversas fotografias de um único autor de forma contínua, embora ainda sem um rigor analítico preciso. As categorias que emergiram não são totalmente objetivas, na medida em que, por mais que pertençam a uma etapa pré-analítica, são derivadas também, mas não unicamente, da interpretação do pesquisador. A própria escolha terminológica é sintomática, envolvendo também implicações epistemológicas. Além disso, pode-se argumentar que as categorias não aparecem de forma totalmente isolável no decorrer de Akita, uma vez que, por exemplo, a beleza feminina surge frequentemente associada ao trabalho, que se desdobra no interior das paisagens.

Seja como for, as categorias que emergem da saturação do olhar permitem entrever um traço que constitui o procedimento de Kimura diante dos objetos fotográficos. Como ressalta Saburō Kawamoto 川本三郎 (2002), uma característica que perpassa a obra do fotógrafo diz respeito ao *daidokoro no me* 台所の目, literalmente, o “olhar/olho [a partir] da cozinha”. O fotógrafo nasceu em Tóquio, no distrito de Shitaya 下谷 – atual Taitō 台東 (IIZAWA, 1998) –, região também denominada Shitamachi 下町, isto é, “cidade baixa”. A localidade era conhecida por abrigar, entre outros grupos, a população trabalhadora de Tóquio. Nascendo e crescendo em meio ao ambiente, Kimura sensibilizou o olhar para perceber diferentes aspectos do cotidiano, especialmente o trabalho e os tipos humanos⁸. Teria sido essa experiência local, partindo metaforicamente da cozinha, que permitiu olhar o outro, inclusive distante, considerando características próprias (KAWAMOTO, 2002). Não obstante as mudanças em sua estética, o que será abordado mais adiante tendo em vista a influência do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), o olhar da cozinha é visível nas imagens de Kimura, desde aquelas inicialmente produzidas em torno de Okinawa até suas fotografias de Paris (KIMURA, 2016)⁹.

Tendo em vista os limites do presente artigo, foram selecionadas apenas duas categorias para o desenvolvimento da análise: trabalho e fenômeno

religioso¹⁰. Como critério explicativo para o estabelecimento do recorte, é possível ressaltar que ambas as opções, não obstante categorizadas, encontram-se entrelaçadas aos outros universos em maior ou menor grau. O trabalho envolve a mobilização de atores sociais, trajados de determinada forma e realizando certas performances corporais. O fenômeno religioso, por sua vez, não pode ser circunscrito a uma dimensão “pura” do sagrado, na medida em que se volta para o universo social – especialmente no tocante aos ritos de fertilidade –, integrando uma materialidade.

No interior da categoria “trabalho”, há uma série de imagens que envolvem atividades como a pesca, a lavoura – com etapas que se estendem desde o plantio, a colheita, o transporte e a peneiragem dos grãos –, o cuidado nos estábulos, os serviços domésticos e as próprias atividades religiosas. Será abordada aqui a questão da lavoura, também considerando as limitações do artigo. Para isso, observe-se a **figura 2**.

Figura 2 – Plantio de arroz. Cidade de Rokugō. Junho de 1957¹¹.



Fonte: Kimura, s.d.

No enquadramento horizontal, são enfocadas cinco mulheres em meio ao trabalho de plantação de arroz (a última, no canto direito da figura, aparece parcialmente cortada). As personagens encontram-se em primeiro plano, curvadas e indicando o movimento de plantio. Todas utilizam trajes escuros, cujo contraste é ressaltado por uma leve contraluz derivada do reflexo do céu na superfície da poça que se estende desde o canto inferior da imagem até parte do segundo plano. Retornando ao vestuário, três mulheres utilizam um chapéu largo, de cores e tons claros; a terceira – da esquerda para a direita – usa um tecido amarrado à cabeça. Seus reflexos podem ser vistos na superfície da água. Passando para o segundo plano, nota-se a plantação de arroz, distribuída em espaços relativamente uniformes, que forma uma linha diagonal que conduz o olhar das mulheres até parte da margem superior direita da imagem. Mais ao fundo, verifica-se a área coberta da paisagem, com algumas árvores esparsas, bem como o céu. O ângulo da fotografia é medianamente aberto, permitindo enquadrar as mulheres e o ambiente de forma mais ampla. A perspectiva de Kimura, levemente acima das mulheres, permite, tal como na **figura 1**, que todos os aspectos, desde os humanos até aquelas paisagísticas, apareçam na imagem.

A fotografia parece ressaltar duas questões importantes: ordem e coletividade. A primeira emerge a partir do padrão configurado tanto pela semelhança das roupas – com apenas a terceira mulher destoando das demais, o que pode ou não ter sido intencional por parte de Kimura –, da postura corporal curvada, do espaçamento uniforme das plantas e da linha diagonal formada pela plantação. Toda a composição opera para que esses elementos sejam evidenciados. A coletividade ancora-se sobre o fator mais claro, referente ao trabalho grupal – e não individual – para o plantio, o que é reforçado por toda a noção de ordem sugerida, com seus padrões e linhas retas, que avança sobre a indefinição de formas do mundo natural.

Ambas as noções, ordem e coletividade, constituem traços que caracterizam as fotografias de Kimura anteriores a 1945. Durante o período

nacionalista e colonialista japonês, especialmente a partir da década de 1930, diversos artistas e intelectuais foram cooptados com o objetivo de produzir propaganda para o Estado nipônico (RICHIE, 1997). Dentre eles, é possível destacar fotógrafos como Kimura e Domon, que atuaram em diferentes publicações nacionalistas, especialmente a revista *Nippon*¹², cujo editor-chefe foi Natori Yōnosuke 名取洋之助 (1910-1962), ele próprio um dos ícones da fotografia japonesa na primeira metade do século XX (FRITSCH, 2018; KANEKO, 2003; WEISENFELD, 2000).

Em 1938, na capa da revista *Shashin shūhō* 写真週¹³ (literalmente, *Fotografia semanal*), foi publicada uma fotografia atribuída a Kimura (**figura 3**), em que crianças em fileira, que ocupam o primeiro plano da imagem, cantam o hino japonês, trajando de forma homogênea uniforme negro, tendo em mãos uma cartilha e apresentando padrão na performance corporal. Em segundo plano, numa colagem relativamente comum em revistas do período, o Monte Fuji encontra-se encoberto por nuvens. Embora a continuidade ideológica entre as fotografias do pré e pós-guerra seja um ponto em aberto para discussão, a composição imagética voltada para o padrão tonal e corporal é comumente mobilizada por Kimura no intuito de ressaltar a ideia de ordem e coletividade.

Figura 3 – Capa da *Shashin shūhō*, 13 fev. 1938



Fonte: A WINDOW, s.d.

Retornando à **figura 2**, pode-se afirmar que o conjunto de fotografias que compõe Akita é voltado para a busca, por parte de Kimura, de um Japão tradicional que estaria em processo de desaparecimento¹⁴. Um dos pilares dessa cultura “ameaçada” – e, aqui, comprehende-se a perspectiva do fotógrafo – referia-se às formas de trabalho que, nas zonas rurais, seriam fundamentadas sobre uma atividade coletiva. No sistema de *mura* 村, como são chamados os vilarejos rurais nipônicos, a organização social seria encabeçada pelo *sonchō* 村長 (literalmente, “líder do *mura*”). Ele deveria mobilizar a mão-de-obra local com o intuito de atuar, como coletividade, nas atividades econômicas – dentre elas, a produção agrícola – e, também, na construção de casas e no auxílio emergencial no caso de calamidades, como terremotos e incêndios.

Não coincidentemente, um dos principais filósofos japoneses, Tetsurō Watsuji 和辻 哲郎 (1889-1960), afirmava que, em certas expressões japonesas, seria impossível distinguir o singular do plural. Um dos casos sintomáticos para pensar a questão seria a expressão *ningen* 人間, que pode traduzida tanto como “humanidade” quanto como “pessoa”, remetendo ao ideal de coletividade da cultura japonesa e que seria expresso na linguagem propriamente dita. A expressividade de Watsuji foi tão significativa no meio intelectual que chegou a influenciar expressamente fotógrafos como Domon na tessitura de suas obras em torno da cultura material budista no Japão (FELTENS, 2011).

É importante notar como a representação coletivista constitui um código que perpassa a **figura 2**, o que é alicerçado de forma significativa sobre o plantio do arroz. Embora a correlação entre o Japão e o cultivo de arroz seja uma construção histórica em torno da identidade nacional japonesa – e, portanto, algo relativamente tardio na história do país e que silenciou outras atividades econômicas igualmente importantes –, trata-se de uma representação associada às relações sociais de cunho comunitário. A concepção é particularmente relevante considerando a imagem do Japão tradicional como sociedade agrícola e ligada às simbologias em torno do Sol. Sintomaticamente, o primeiro ideograma que compõe o nome do país em japonês, *Nihon* 日本, é justamente aquele ligado ao Sol. Além disso, o que remete à segunda categoria de fotografias que será analisada no presente artigo, a principal entidade reverenciada no panteão xintoísta é Amaterasu-o-mi-kami 天照大御神 – da qual descenderia, na ideologia de Estado vigente até 1945, a própria família real –, relacionada ao Sol e que permitiria a existência da agricultura propriamente dita, inclusive do arroz.

Figura 4 – Dança sasara. Kunimi, cidade de Ōta. Agosto de 1965¹⁵.



Fonte: Kimura, s.d.

Dando continuidade à análise de imagens, a **figura 4** foi selecionada como emblemática no tocante à categoria inerente ao fenômeno religioso. Em enquadramento horizontal, é possível perceber cinco indivíduos que formam uma linha diagonal que sai do canto inferior esquerdo até aproximadamente o centro da imagem. Além disso, na porção direita da fotografia, percebe-se um quinto indivíduo, que olha para a procissão, carregando um leque ceremonial. Todas as pessoas encontram-se trajadas ritualmente, utilizando máscaras e carregando objetos que constituem representações de leões de acordo com as convenções locais. O primeiro plano é composto por um grande descampado e, em segundo, notam-se várias árvores em contraluz. Além disso, em meio à vegetação, verifica-se um

torii 鳥居, situado, na ilusão fotográfica, atrás do quinto e último indivíduo na procissão.

A composição da imagem ressalta o papel dos quatro indivíduos performando o rito local, já que se encontram em primeiro plano (ponto privilegiado da cena) e, além disso, formando uma linha diagonal que sugere a ideia de movimento. Considerando que se trata de uma procissão, a impressão de deslocamento é fundamental. Além disso, são notáveis o vestuário e os objetos ceremoniais, que fogem às roupas e outros artefatos do mundo profano e bastante fotografados por Kimura em Akita. O *torii* também não parece casual na construção cênica, na medida em que ele próprio faz parte da linha diagonal, de forma que a procissão parece, pela *mise en scène*, ter entrado pelo portal, considerando que este demarcaria a fronteira entre território sagrado e profano. Não importa saber se, de fato, as pessoas entraram por ali, mas que a imagem remete a essa leitura.

No Japão, a presença de um *torii* demarca, em geral, a entrada em um lugar sagrado, especialmente santuários xintoístas. No caso da fotografia de Kimura, seria o Kunimi Hachiman Jinja 国見八幡神社 (literalmente, Santuário de Kunimi e Hachiman), situado na cidade de Ōta 太田, em Akita. O fotógrafo busca pela marca da religiosidade local, situando as práticas no contexto xintoísta ao inserir o *torii* como ponto de passagem, na cena, dos atores sociais que performam o rito. O foco recai sobre a relação entre a regionalidade, reduto de costumes em processo de desaparecimento no contexto japonês, e as práticas religiosas. Isso é particularmente significativo considerando que, no pós-guerra, segundo Minoru Kiyota (1969), tanto o Xintoísmo quanto o Budismo constituíam manifestações religiosas preponderantes no meio rural e entre camadas mais velhas da população japonesa, em detrimento das novas dinâmicas emergentes nas cidades. Além disso, é importante pontuar que as práticas locais eram caracterizadas por particularidades irredutíveis a um repertório xintoísta generalizado, matizando-as de especificidades dificilmente encontradas em outras regiões japonesas.

O caráter local do rito fotografado por Kimura ganha relevo ao compreender o contexto específico da imagem. Trata-se de uma cerimônia chamada Sasara Mai さら舞 (literalmente, Dança dos Três Leões), geralmente realizada a cada cinco anos com o intuito de apaziguar os ancestrais – em diálogo com a cultura mortuária budista, principalmente relacionada ao Obon お盆 – e, ao mesmo tempo, promover abundância nas colheitas (AKITA MINZOKU GEINO AAKAIBUSU, s.d.; SEMBOKUSHI, s.d.). Nota-se que as práticas religiosas se encontram em relação com as atividades agrícolas, destacadamente a cultura do arroz. Isso tanto na localidade quanto nas próprias fotografias que compõem Akita, já que as atividades econômicas dividem espaço, iconograficamente, com o universo religioso.

Isso encontra-se em consonância com o interesse inicial de Kimura pela fotografia. Como sugere o próprio Kimura (apud IIZAWA, 1998, p. 48 e 49),

Em 1935, “em todas as regiões em que aconteciam festivais com danças folclóricas promovidos pelas associações de jovens, [me interessei] pelas performances em Ryūkyū. Naquele verão, fiquei um mês hospedado na ilha principal de Okinawa”, vindo a produzir fotografias.¹⁶

Como a passagem permite analisar, o interesse de Kimura pela fotografia parece ter emergido tendo em vista performances religiosas locais em regiões consideradas “exóticas” de um ponto de vista de um japonês vindo de Tóquio. Nesse bojo, é possível destacar Okinawa 沖縄, anexada ao território nipônico apenas no século XIX e, portanto, reduto de práticas culturais ainda bastante distintas do restante do Japão. O mesmo raciocínio é válido para a região de Hokkaidō 北海道, situada no extremo norte, fazendo divisa marítima com a Rússia e anexada como parte do Estado nacional nipônico apenas no oitocentos¹⁷. Posteriormente, Kimura realizou fotografias do gênero até mesmo na China (IIZAWA, 1998), considerando a conjuntura colonial promovida pelo Japão nos anos 1930. Nesse sentido, as imagens que realizou de Akita nos anos 1950 e 1960 apresentam, em parte, continuidades em relação ao afã de

abordar os costumes locais e que caracterizaram os primeiros anos de sua trajetória fotográfica.

Seria possível estender a discussão tendo em vista as outras categorias presentes no fotolivro analisado, mas os dois grupos imagéticos abordados – o mundo do trabalho e o fenômeno religioso – permitem delinear, de forma geral, alguns dos traços que definem Akita. Kimura constrói uma representação do Japão rural como região que possuiria paisagem montanhosa, gelada e bela. No local, o trabalho, sobretudo agrícola, seria desenvolvido por intermédio de ação coletiva e fundamentada sobre a ordem. A labuta estaria entrelaçada com a dimensão religiosa, na medida em que os ritos regionais, performados a partir de costumes xintoístas, seriam voltados para a reverência aos ancestrais e à proteção das colheitas. Os seres humanos estariam submetidos a um mundo natural que lhes seria maior – como sugerem as montanhas cobertas de neve e que transformariam as pessoas em minúsculas figuras em contraluz nas composições kimurianas –, devendo realizar ritos de fertilidade com o objetivo de alcançar as benesses dessa paisagem bela, mas hostil.

3. Kimura, fotojornalismo e a publicação de Akita

Na conjuntura dos anos 1950, quando Kimura produziu as fotografias que viriam a compor *Akita*, o fotógrafo já se encontrava bastante consolidado na profissão. Como sugerido, na década de 1930, seu interesse inicial encontrava-se parcialmente voltado para a abordagem sobre as danças folclóricas de variadas regiões do Japão, bem como da própria China, embora seu escopo iconográfico tenha se ampliado com o tempo, envolvendo a produção de retratos de diferentes figuras relacionadas à intelectualidade japonesa (IIZAWA, 1998). Já nos anos 1930, Kimura havia se destacado no cenário fotográfico nacional, sendo citado por Domon quando

este era apenas um aprendiz no estúdio de Kōtarō Ishiuchi 石内耕太郎 (DOMON, 2009; ABE, 1998).

Segundo Ryūichi Kaneko 金子 隆一 (2003), Kimura pode ser considerado um dos ícones do fotojornalismo no Japão, o que oferece um dos códigos importantes para compreender sua obra desde os anos 1930. Na conjuntura histórica, tratava-se ainda de uma abordagem em processo de estruturação no país, diferentemente do quadro do pós-guerra em que o movimento se encontrava estabelecido. Em 1932, Kimura, Yasuzō Nojima 野島 康三 e Iwata Nakayama 中山 岩太 foram responsáveis pela fundação da revista *Kōga* 光画 que, em seu segundo número, publicou um dos textos fundamentais do fotojornalismo nipônico: *Shashin ni kaere* 写真に帰れ (literalmente, Retorno à fotografia), de autoria de Nobuo Ina 伊奈信男, com quem Kimura desenvolveu importantes relações de sociabilidade nos anos seguintes¹⁸. Seja como for, no texto em questão, Ina defendia a tese de que o fotógrafo deveria ser uma espécie de cronista de seu tempo, dialogando com as questões do presente (KANEKO, 2003; WEISENFELD, 2000). Isso se encontra em consonância com as fotografias de Kimura, da Tóquio devastada no pós-guerra imediato – como será analisado mais adiante – às imagens de Akita. O próprio Ina foi o responsável, de forma seminal, pela tradução do alemão para o japonês do termo *hōdō shashin* 報道写真 (isto é, “fotografia jornalística”) em 1934 (KANEKO, 2003).

A carreira fotojornalística de Kimura prosseguiu nos anos 1930, uma vez que ele se associou durante um curto período de tempo a Natori, ele próprio iniciador de diversos fotógrafos, inclusive Domon, em termos profissionais (DOMON, 2009). Em 1933, Natori, Kimura, Ina, Hiromu Hara 原 弘 e Sōzo Okada 岡田 桑三 foram responsáveis pela constituição do *Nippon Kōbō* 日本工房 (literalmente, Estúdio Japão), uma das principais agências fotográficas na primeira metade do século XX. Ela foi a matriz a partir da qual foi publicada a citada *Nippon*, uma das revistas mais influentes do período (KANEKO, 2003;

WEISENFELD, 2000), uma espécie de periódico de variedades e que esteve, como outras publicações do período, a serviço do Estado nipônico em seu afã expansionista. Contudo, após desentendimentos iniciais e de natureza desconhecida, parte significativa da equipe do Nippon Kōbō desligou-se da agência, como Kimura, Hara e Okada, passando a constituir outro grupo, o Chūō Kōbō 中央工房 ou Estúdio Central em 1934 (WEISENFELD, 2000).

Como sugerido, entre os anos 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial, segundo Donald Richie (1997), diversos artistas e intelectuais nipônicos haviam sido cooptados pelo Estado com o intuito de produzir propaganda nacionalista. Embora o próprio Richie seja lacunar no tocante à fotografia, os fotógrafos desempenharam papel significativo nesse sentido, sendo possível ressaltar figuras importantes da velha guarda do século XX, como Natori, Kimura, Domon e Hamaya (COLE, 2015). Como indicado, a Nippon atuou de forma expressiva nesse espírito, tendo, inclusive, publicado fotorreportagens sobre a ocupação da Manchúria como suposto símbolo de progresso levado pelo Japão até a China, legitimando as ideologias estatais (WEISENFELD, 2000).

Outro periódico foi o *Front*, cuja publicação foi iniciada em 1942, tendo como editor-chefe Okada e, como chefe do departamento de fotografia, Kimura, ambos membros do Chūō Kōbō. Um dos membros da *Front*, Hamaya, farto com a mobilização política de suas imagens, desligou-se da revista, mudando-se para a região nordeste do Japão, o que o levou a produzir um de seus principais fotolivros – e que será importante para o desenvolvimento da discussão mais adiante –, *País da neve*, lançado em 1956 (TUNNEY, 2015; KANEKO, 2003). Seja como for, não obstante o caráter sombrio que envolve as fotografias do período nacionalista, é importante notar que revistas como a Nippon, a Kokusai Bunka Shinkōkai 国際文化振興会 e a própria *Front* foram arquitetadas a partir dos códigos do fotojornalismo japonês emergente na década de 1930, consolidando sua linguagem¹⁹.

No pós-guerra imediato, assim como outros fotógrafos do período, Kimura passou por uma conjuntura de busca de trabalho com o intuito de sobreviver, o que é particularmente surpreendente considerando que, no início da década de 1930, ele já se encontrava atuante no cenário fotográfico. A situação de Kimura não era exceção tendo em vista a conjuntura após a rendição japonesa, caracterizada, entre outros aspectos, pela destruição das cidades, a carência de víveres – que deu margem para a proliferação dos mercados negros –, as epidemias e a disseminação da marginalidade, da mendicância à prostituição (DOWER, 1999; COLE, 2015). Num relato produzido *a posteriori*, Kimura (2006, p. 89) afirma:

O ano após a guerra foi o mais difícil para mim. A guerra tinha acabado e eu finalmente havia sido liberado do trabalho que estava envolvido com as forças armadas. Eu não estava apenas entristecido, mas também perdido quanto a como seguir em frente, o que contribuiu para meu senso de perturbação psicológica.

A vida naqueles tempos caóticos fez uma coisa clara: eu precisaria trabalhar duro pelos vários anos vindouros. Mas o trabalho não caiu em minhas mãos e, de fato, todos os meios de subsistência vieram a estagnar. Parecia inevitável que eu iria me tornar tão destituído quanto um pedinte. Eu certamente não tinha os meios para construir uma sala escura onde eu estava vivendo, no quartel. Eu nem mesmo pensava no que deveria fotografar. No fim, contudo, esse tempo de luta trouxe-me de volta a mim mesmo²⁰.

A passagem é bastante sintomática a respeito da conjuntura do pós-guerra imediato, já que, entre outros elementos, Kimura cita a questão da perturbação psicológica derivada do fim da guerra. O próprio John Dower (1999) ressalta que uma das formas para pensar o período em foco diz respeito ao *kyodatsu* 虚脱, termo que havia emergido do repertório psiquiátrico e passou a ser aplicado ao cotidiano do pós-guerra, sendo definido por um profundo estado de exaustão física e emocional que teria assolado a população japonesa nesse interregno. As promessas de guerra não haviam sido cumpridas, considerando, especialmente, os esforços que vinham desde

o início dos anos 1930 com a ocupação da Manchúria. O próprio Kimura, como apontado, foi mobilizado nesse afã, podendo-se citar a revista *Front*. Retornando à passagem do fotógrafo, a possibilidade de tornar-se um pedinte, por mais que não tenha sido realizada, constituía algo em seu horizonte de expectativa. De fato, alguns anos adiante, essa população marginal tornou-se objeto do movimento realista. Seja como for, os anos imediatos à rendição foram marcados mais pela luta pela sobrevivência do que pela estruturação de uma estética. A própria impossibilidade de construir uma sala escura, condição para o trabalho fotográfico em era analógica, é significativa para pensar que o foco se encontrava na sobrevivência, não necessariamente na fotografia²¹.

Contudo, após esse intervalo inicial voltado para a sobrevivência, especialmente a partir de 1949, a atuação de Kimura começou a ser voltada para revistas fotográficas como a *Ars Camera* e a *Photo Art*. Isso ocorreu, principalmente, após a desestruturação dos mecanismos de censura impostos pelo Supreme Commander of Allied Powers (Supremo Comandante das Forças Aliadas, sintetizado como SCAP em sua sigla em inglês), não obstante tenha havido certa continuidade até 1952, com o fim da ocupação norte-americana no Japão (DOWER, 1999; COLE, 2015).

A atuação de Kimura – assim como de fotógrafos como Domon – nessas revistas aconteceu por meio de três canais igualmente importantes. Em primeiro lugar, as fotografias produzidas por Kimura foram publicadas nas páginas dessas revistas, que às vezes compunham séries disseminadas em várias edições. Uma delas foi a citada *Shin Tōkyō Arubamu* 新東京アルバム, lançada na *Ars Camera* em 1949 (KIMURA, 1949; ver também Julia Adeney Thomas [2009], bem como os comentários de Masao Tanaka [2012], num texto publicado originalmente em 1953). Essas imagens, geralmente, abriam as primeiras páginas da *Ars Camera*, desempenhando o papel de norteadoras para os leitores a respeito de como produzir imagens de qualidade.

Em segundo lugar, Kimura, Domon e diversos críticos de fotografia – dentre eles, Masao Tanaka 児島寛治 e Kosho Watanabe 渡辺公章 – protagonizaram diversos debates na forma de textos sobre inúmeras questões, desde a composição até aspectos mais filosóficos e políticos da fotografia (THOMAS, 2008). Embora *a posteriori* Kimura não tenha sido um prolífico ensaísta como Domon, foram nas páginas da *Ars Camera* que o autor de *Akita* mais escreveu. Isso, no entanto, está relativamente circunscrito a fontes primárias hoje de difícil acesso, principalmente para o público não japonês. Em terceiro lugar, Kimura foi jurado fotográfico nessas revistas, não apenas selecionando as consideradas melhores imagens submetidas pelos leitores, como também realizando comentários que, igualmente, desempenhavam papel de norteadores de leitura (COLE, 2015).

Foi no bojo das revistas fotográficas, especialmente a *Ars Camera*, que Kimura e Domon passaram a protagonizar o chamado Realismo Fotográfico. Isso ocorreu, principalmente, a partir de 1949 com um pequeno texto de Domon no periódico, *Shinsa ni atatte* 審査にあたって, literalmente *Formando julgamentos* (DOMON, 1949). Com o passar dos anos, o movimento ganhou contornos não apenas estéticos, mas também políticos, opondo-se ao que os fotógrafos consideravam as mentiras que o governo japonês havia propagando no período nacionalista (FELTENS, 2011). Em linhas gerais, o Realismo postulava que seria necessário transcender os fatos (*jijitsu* 事実) aparentes para alcançar a realidade (*shinjitsu* 真実) profunda, que seria subjacente às camadas mais superficiais dos fenômenos.

No entanto, como analisa Tanaka (2012) já em 1953, a princípio, Kimura e Domon não possuíam clareza dessas ideias, de forma que as fotografias das populações marginalizadas – pedintes, prostitutas, soldados repatriados, etc. – antecederam à definição (e politização) propriamente dita do Realismo. Mesmo fotógrafos considerados não realistas, como Hayashi, operavam privilegiando esses grupos, como sua famosa imagem de duas crianças fumando em Ginza 銀座 (THOMAS, 2009). Isso sugere como não são apenas os

conteúdos das imagens que enquadram o fotógrafo no interior do movimento realista, mas o alinhamento político de sua obra dentro de determinado repertório, o que nem sempre ocorre concomitantemente à produção de suas fotografias. É possível pensar até mesmo em autores que, a princípio, enviaram fotografias para as revistas partindo desses motivos, mas que, na passagem dos anos 1950 para 1960, foram celebrizados como fotógrafos subjetivos, tais como Shōmei Tōmatsu 東松照明.

Outras duas observações devem ser feitas a respeito do Realismo no sentido de não o superestimar como movimento norteador de uma era. Em primeiro lugar, como Thomas (2008) sugere, embora houvesse um princípio de oposição entre fato e verdade, os próprios envolvidos com o Realismo não concordavam com o que constituía a realidade profunda, seja a denúncia da marginalização (Tanaka) ou a promoção do valor das classes médias (Watanabe).

Em segundo lugar, Domon e Kimura possuíam visões bastante diferentes a respeito da fotografia, discussão que se encontra na transcrição de uma mesa redonda promovida pela Ars Camera envolvendo Ina, Kimura, Domon, Tanaka, Yoshio Watanabe 渡辺義雄 e Yūsaku Kamekura 龜倉雄策. Para Domon, a câmera seria o equivalente ao pincel, pois abordaria o “real” a partir da perspectiva do sujeito que fotografa, sem nunca – pelo menos de acordo com os princípios domonianos – redundar em uma fotografia subjetiva. Por outro lado, para Kimura, argumentando sozinho contra todos os demais, a câmera seria um instrumento mecânico e, após apertar o disparador, a ciência seria encarregada do restante por meio do processo de revelação, não havendo subjetividade. Curiosamente, na mesa redonda em questão, os demais participantes atinam para o fato de que, antes do “clique”, o sujeito estaria presente na produção da imagem. Ainda assim, Kimura minimiza o argumento, enfatizando que as diferenças produzidas por um sujeito em torno de objetos específicos seriam mínimas. E alimentando ainda mais o paradoxo, Kimura aponta para a necessidade do fotógrafo possuir uma filosofia,

posicionando-se socialmente ao “capturar” as pessoas, sua paixão e resistência no cotidiano (INA et. al., 1953)²².

Seja como for, é notável como os postulados de ambos os fotógrafos são aparentemente contraditórios. Para Domon, são utilizados procedimentos subjetivos de composição, mas para trazer a realidade à tona. Para Kimura, é necessário ser um cronista de seu tempo com o intuito de tomar posição, mas deixar a ciência fazer o resto. De um ponto de vista superficial, há uma estranha dicotomia entre sujeito e objeto, mas é possível refletir até que ponto o pensamento japonês, mesmo que influenciado pelo Ocidente (vide o caso alemão), necessariamente se ancora sobre essa oposição. Hipoteticamente, levanta-se a possibilidade da suposta dicotomia ser, a rigor, uma antinomia, em que há a correlação orgânica entre pares apenas superficialmente antagônicos, o que se encontra em consonância com pensadores japoneses como Daisetsu Teitarō Suzuki 鈴木 大拙, um dos pilares para interpretar o Zen Budismo no século XX (SUZUKI, 2005). Isso poderia levar a diferentes leituras de movimentos como o Realismo, a Fotografia Subjetiva do grupo Vivo e mesmo as propostas ligadas à revista *Provoke* プロヴォーク. De qualquer forma, trata-se de uma questão em aberto e que demanda futuras pesquisas²³.

Em 1954, numa palestra intitulada *O caráter da fotografia moderna*, Domon anunciou intempestivamente que o Realismo Fotográfico havia encerrado a primeira fase, iniciando uma segunda cujas características não foram delineadas (IZAWA, 2003). Isso não era incomum ao fotógrafo, afeito a afirmações que causavam certa perplexidade, seja entre os colegas e leitores das revistas, quando, por exemplo, conclamou que prostitutas fossem fotografadas como beldades (THOMAS, 2008)²⁴. Seja como for, nota-se que características do movimento permaneceram em produções domonianas posteriores, como nos fotolivros sobre Hiroshima e também a respeito das crianças da região de Chikuho. No caso de Kimura, é difícil afirmar com precisão, na medida em que o fotógrafo pouco escreveu após seu ápice ensaístico nas revistas *Ars Camera* e *Photo Art*, mas, nos escassos textos

posteriores, ele sequer cita o Realismo, como é o caso da curta narrativa de cunho autobiográfico (KIMURA, 2006), intitulada *From postwar Japan to travels West* e publicada na antologia organizada por Ivan Vartanian, Akihiro Hatanaka 畠中章宏 e Yutaka Kambayashi (2006), *Setting sun*.

Por outro lado, nesse mesmo texto, é notável como Kimura ressalta, de forma importante, a influência que teria sofrido de fotógrafos estrangeiros, tais como o suíço Werner Bischof, o húngaro Robert Capa e, mais decisivamente, o francês H. Cartier-Bresson (KIMURA, 2006). Com a progressiva consolidação do debate fotográfico por meio das revistas nos anos 1950, é notável como existe um processo de estetização das imagens de Kimura, dialogando com a fotografia artística, em detrimento, segundo sua percepção, de uma fotografia engajada. Contudo, em 1951, Miki organizou uma exibição de imagens de Cartier-Bresson no Japão, o que gerou impacto significativo sobre o olhar de Kimura (KIMURA, 2006; IIZAWA, 1998)²⁵. De acordo com este,

As fotografias de Cartier-Bresson me atravessaram – não há outra forma de dizer. Eu fui humilhado²⁶ por elas e pensei: “Eu havia esquecido disso. Eu havia esquecido que esse é o imperativo da fotografia”. Isso me fez perceber que o fotojornalismo era meu verdadeiro caminho. E naquele tempo, isso me despertou e me deu coragem para me distanciar da fotografia que eu estava fazendo para viver. (KIMURA, 2006, s.p.)²⁷

No período, Cartier-Bresson já se encontrava consolidado no cenário fotográfico francês – e, de certa forma, internacional – como fotojornalista ligado à agência Magnum. Como a passagem citada sugere, isso impactou significativamente o olhar de Kimura, o que foi lembrado no relato autobiográfico, em detrimento do Realismo, sobre o qual há silêncio. Isso teria sido um dos canais que permitiram a Kimura retornar ao viés fotojornalístico, distanciando-se da estetização fotográfica nas páginas da *Ars Camera* e da *Photo Art*, não obstante haja entrelaçamentos importantes entre as duas abordagens.

Seja como for, o peso das composições bressonianas é notável nas contraluzes que passaram a caracterizar as imagens de Kimura, como pode ser percebido na **figura 1**, que abre o presente texto. Contudo, o elemento de continuidade nas obras concebidas após 1951 diz respeito ao citado olhar da cozinha, atentando para o elemento humano em sua dimensão ordinária, como sugerido pelo debate de 1953 – envolvendo Kimura, Domon, Ina, Tanaka, Watanabe e Kamekura –, que ressalta a necessidade de atinar para a paixão das pessoas, seja no trabalho (**figuras 1 e 2**), seja nos ritos religiosos (**figura 4**). A relação entre Kimura e Cartier-Bresson fortaleceu-se nos anos seguintes, tendo em vista que o primeiro viajou para Paris, resultando em fotolivro homônimo (KIMURA, 2016), estando com o fotógrafo francês em diversas ocasiões (PARR; BADGER, 2004).

A emergência das fotografias que compõem *Akita* ocorreu um ano após o contato de Kimura com as fotografias de Cartier-Bresson. Em 1952, ele foi instado a produzir documentação visual a respeito de zonas agrícolas na Prefeitura de Akita e, para isso, visitou a região em cinco ocasiões no decorrer das estações daquele ano (KIMURA, 2016); Iwata menciona que o fotógrafo visitava a prefeitura cerca de duas ou três vezes por ano (IWATA, 1956). No entanto, como indicam as legendas das imagens do fotolivro, ele foi para Akita praticamente todos os anos até 1965 (KIMURA, s.d.). A respeito do trabalho em 1952, Kimura anota: “Um vilarejo rural pode ser visto como um microcosmo de nossa contemporaneidade. Ele se entrega facilmente à fotografia, revelando, como tal, as lacunas ideológicas entre as gerações novas e antigas. [...]” (KIMURA, 2016, s.p.)²⁸. A passagem é significativa em dois sentidos. Em primeiro lugar, ressalta o local como microcosmo social, o que lhe permitiu justamente aplicar o olhar da cozinha. Em segundo, ele ressalta a diferença geracional, o que é bastante sintomático considerando que, em 1952, o Governo de Ocupação encerrou suas atividades no Japão, mas deixando uma marca profunda em termos de disseminação de códigos comportamentais que passavam por aspectos como formas de sociabilidade,

vestimenta, hábitos alimentares, relações de gênero, etc. Nesse sentido, viajar para Akita constituiu uma busca pelo Japão antigo numa conjuntura histórica de transformações bastante profundas, ponto que será retomado mais adiante.

Embora Kimura já possuísse experiência com a fotografia de pessoas ordinárias em diferentes regiões do Japão e do mundo, ele afirma que a experiência em Akita permitiu que ganhasse confiança para fotografar seres humanos (KIMURA, 2016, s.d.). Embora o fotolivro *Paris* possa ser visto como contraditório às imagens de vilarejos rurais em Akita, parece haver uma correlação entre ambas as coletâneas, na medida em que a experiência fotoetnográfica no Japão permitiu justamente a confiança para que viajasse para o exterior.

Contudo, retornando às fotografias de Akita, de acordo com Kimura, aparentemente as imagens não foram bem recebidas no período (2016). Originalmente, foram publicadas algumas fotografias em revistas fotográficas já na primeira metade da década de 1950, mas elas careceriam de sentido narrativo tendo em vista uma história previamente concebida, o que só viria a acontecer de forma sistemática no fotolivro de 1978. Segundo Kimura, o contato com a obra de Henri Cartier-Bresson teria gerado uma mudança em seu próprio estilo de fotojornalismo: ao invés de fundamentar-se num conceito previamente estabelecido, seguindo o padrão da *Life*, seria necessário construir progressivamente a narrativa em contato próximo e contínuo com o objeto fotografado. Isso não teria sido possível nos primeiros ensaios imagéticos publicados nas revistas, já que Kimura não conheceria de forma profunda as pessoas e as relações de sociabilidade em Akita (IZAWA, 1998).

Por um lado, o trabalho em Akita parece ser uma continuidade quando comparado às primeiras incursões do fotógrafo em regiões como Okinawa. Por outro, se a mudança de metodologia – baseada num fotojornalismo bressoniano – for assumida como um elemento importante, é possível afirmar que houve um ponto de virada na forma de desenvolvimento da

fotoetnografia em questão. Seja como for, Iwata Kōsuke, em uma importante fonte datada de 1956, oferece pistas importantes para compreender o método de trabalho de Kimura. Como afirmado, Iwata atuou como auxiliar do fotógrafo nos trabalhos desenvolvidos em Akita. Em uma fronteira fluida entre traço de personalidade e método fotoetnográfico, Kimura encontrava-se bastante atento não apenas aos momentos propriamente fotográficos de sua atividade, mas também ao conteúdo das conversas que realizava na casa dos aldeões durante as refeições, a ponto de Iwata afirmar que ele seria um mestre na “arte da conversa” (em japonês, *wajutsu* 話術). Como se tratava de figura aparentemente carismática, o fotógrafo foi bem acolhido entre a população local, sendo tratado de forma até mesmo familiar pela anfitriã do ryokan – uma pousada em estilo japonês – em que costumava se hospedar (IWATA, 1956).

Outro aspecto que caracterizava as práticas desenvolvidas em Akita diz respeito às articulações entre trabalho e boemia, cujas fronteiras encontram-se igualmente borradadas. Ainda segundo o texto de Iwata, Kimura e seus dois assistentes saíam para fotografar por volta 8h30. Dentro do trem, chamavam a atenção dos outros passageiros por conversarem em voz alta sobre fotografia e mulheres. Entre 21h00 e 22h00, retornavam ao ryokan para sair logo seguida, num ritmo praticamente diário, para a vida boêmia, onde contavam piadas grosseiras, no dizer de Iwata, sobre as mulheres (IWATA, 1956). Não é impossível que, para Kimura, a boemia também fizessem parte do trabalho, na medida em que, tal como nas refeições nas casas dos aldeões, permitiria que o fotógrafo tivesse contato com o conteúdo das conversas, desde as piadas às demais formas de entretenimento das pessoas. Ou talvez fosse apenas boemia independente de método, mas que acabava servindo ao desenvolvimento de certo olhar sobre o mundo social.

Seja como for, nas fronteiras borradadas entre fotografia e *wajutsu*, trabalho e boemia, Kimura parece ter desenvolvido uma metodologia pessoal voltada para o que Izawa (1998, p. 49) denomina alcançar “a vida das pessoas” (no

original, 「人間の生活の真実」) ou “revelar a realidade da vida das pessoas em sociedade” (「人間生活の社会的現実を抉り出す」). Isso parece ser derivado tanto de sua própria experiência desde Shitamachi quanto da mudança de olhar referente ao contato com o fotojornalismo de Cartier-Bresson. Como será mais bem discutido adiante, Kimura não foi o único fotógrafo a utilizar de um olhar etnográfico para abordar seus motivos²⁹.

Retornando ao fotolivro *Akita*, trata-se de uma obra publicada em 1978 e, portanto, quatro anos após o falecimento de Kimura, em 1974 (IIZAWA, 1998). Ainda que as imagens que componham a coletânea tenham sido produzidas entre 1952 e 1965, um fotolivro – que não parecia se encontrar no horizonte de expectativa de Kimura quando realizou as fotografias nos vilarejos – implica ato de criação de uma obra à parte, que pode envolver ou não o fotógrafo propriamente dito. Como Chartier (2002) sugere, o papel do editor sobre o livro é significativo, uma vez que a forma como concebe a obra é resultante de escolhas como sequenciamento, material utilizado, diagramação, acréscimo de textos e imagens, entre outros aspectos, que a tornam algo diferente de outras edições³⁰.

No caso de *Akita*, a obra foi organizada e publicada na série *Nikon saron bukusu 4 ニコンサロンブックスー4* (*Nikon salon books 4*) pela Nikkoru Kurabu ニッコルクラブ (Nikkor Club) em 1978. A figura responsável pela organização do fotolivro foi Y. Kamekura, que, no período em questão, foi um renomado designer gráfico no Japão. Ele criou produções visuais para a Nikon – que, o que não parece casual, publicou *Akita* – e, inclusive, a própria logo para as Olimpíadas de 1964, realizada em Tóquio. Kamekura já possuía relação de longa data com Kimura, na medida em que atuou no design de revistas como a *Nippon* desde a década de 1930 (YUSAKU, s.d.). Além disso, o designer participou dos debates nas revistas fotográficas dos anos 1950, sendo um dos membros da discussão de 1953 envolvendo Kimura, Domon e outros personagens na *Ars Camera*.

O papel do editor implica uma capa com imagem – uma moça de Akita, de semi perfil com um grande chapéu amarrado ao queixo e que se tornou ícone, praticamente, para pensar a obra de Kimura³¹; introdução de prefácios e posfácios; sequenciamento imagético e, entre outros aspectos, distribuição de imagens, ocupando meia página, uma página ou duas. O resultado final do fotolivro, ainda que contenha as imagens dos anos 1950 e 1960, é potencialmente diferente, como obra à parte, das fotografias avulsas. Por fim, é importante ressaltar, como indica Iizawa (1998), que, a princípio, a primeira edição teve circulação limitada, sendo distribuída apenas internamente ao Nikkor Club.

4. Akita como gênero discursivo

Uma vez circunstanciado o contexto de produção de *Akita*, considerando como o próprio Kimura concebia sua obra em diálogo com as questões de seu tempo, é importante compreender que a fotoetnografia em questão não constitui obra à parte, pertencendo, antes, a um gênero discursivo. Envolvendo ou não a região de Akita, no cenário japonês, representações com as características aqui analisadas – beleza da paisagem, o papel da agricultura, o trabalho coletivo, as religiões e as religiosidades – pertencem a um padrão discursivo que se manifesta em diferentes linguagens, como a literatura, o cinema e a própria fotografia (TUNNEY, 2015).

De acordo com Ross Tunney (2015), esse gênero emergiu a partir da Era Meiji (1868-1912), período marcado por rápidas e profundas transformações na sociedade japonesa. O padrão discursivo seria voltado para o chamado *nōhonshugi* 農本主義 ou agrarianismo, tendo sido encabeçado por Kanji Katō 加藤寛治 (1870-1939), possuindo quatro elementos fundamentais: a disciplina do corpo, que pode ser manifesta no trabalho coletivo e nos padrões de comportamento; o papel da agricultura, especialmente nas plantações de arroz; o culto nos santuários e, por fim, a prática das artes marciais. A despeito

da distância temporal entre o agrarianismo de Katō e as fotografias de Kimura, é notável como, nas imagens deste, aparecem três dos elementos elencados, excetuando a questão das artes marciais.

No decorrer do século XX, o agrarianismo surgiu em diferentes obras, sendo possível chamar a atenção para o livro *Yukiguni* 雪国 (literalmente, País das neves), de autoria de Yasunari Kawabata 川端康成 (1899-1972), publicado originalmente entre 1935 e 1937. Na obra, o protagonista, originário de Tóquio, viaja para o nordeste do Japão, local coberto de neve (o que dá nome à obra), conhecendo a paisagem e os costumes locais. Kawabata constrói uma representação exótica e, ao mesmo tempo, romântica a respeito da região, enquadrando-se no gênero do agrarianismo (TUNNEY, 2015). Na década de 1930, Kawabata foi um intelectual público e, portanto, reconhecido no âmbito literário. O literato foi, inclusive, fotografado por Domon (2022) em seu fotolivro de retratos intitulado *Fūbō* 風貌, publicado em 1953. Tanto Domon quanto Kimura foram retratistas atentos ao universo intelectual de seu período, conectando potencialmente suas obras fotográficas a discursos existentes em outras linguagens. Tratam-se de fotógrafos eruditos, o que se reflete tanto na temática de suas coletâneas quanto nos argumentos levantados em seus textos, que vão do universo artístico à filosofia.

Todavia, o agrarianismo não ficou circunscrito às outras artes, na medida em que exerceu influência sobre a própria fotografia. Como sugerido, Hamaya foi um fotógrafo que publicou fotolivro homônimo à obra de Kawabata em 1956 (TUNNEY, 2015). Não parece casual que Hamaya tenha pertencido ao círculo de Kimura, uma vez ambos os fotógrafos atuaram na mesma revista nos anos 1940, a *Front*. Contudo, diferentemente do último, que produziu suas imagens ao longo de uma década, Hamaya de fato desligou-se da *Front*, mudou-se para o norte do Japão (KANEKO, 2003), lá residindo e se encantando de tal forma com a paisagem e os costumes locais que chegou a queimar as imagens que havia produzido de Tóquio, considerando-as superficiais e destituídas de sentido (TUNNEY, 2015). Portanto, a região de

Akita gerou, no caso de Hamaya, uma mudança profunda em sua vida, refletindo tanto em sua obra quanto em suas práticas. Seja como for, o fotolivro de Kimura guarda semelhanças notáveis com o *País das neves* de Hamaya, destacando-se aspectos como a paisagem, a agricultura, o trabalho coletivo e as práticas religiosas (TUNNEY, 2015).

Mesmo fotógrafos posteriores a Kimura lançaram-se à empreitada de produzir obras a respeito de vilarejos rurais no norte do Japão, podendo-se ressaltar Eikō Hosoe 細江英公 – ou Eikoh Hosoe, na latinização utilizada pelo próprio autor – em *Kamaitachi 鎌鼬* e Masatoshi Naitō 内藤正敏 em *Baba bakuhatsu 婆バクハツ* (FRITSCH, 2018)³². Nesse sentido, é difícil negar a conexão temática que perpassa as obras de Kimura, Hamaya e, de forma mais ampla, outros fotógrafos e demais intelectuais que se dedicaram ao agrarianismo. Todavia, ao invés de enfatizar o elemento discursivo comum ignorando as especificidades, é importante contextualizar historicamente o que significa a apropriação do repertório temático em foco. Por isso, o agrarianismo pode implicar fenômenos diferenciados tendo em vista seus usos no interior de determinadas conjunturas, seja reagindo à modernização no alvorecer da Era Meiji (Katō), seja fugindo aos usos nacionalistas da fotografia (Hamaya).

Diferentemente de Hamaya, que assumiu o olhar sobre Akita como um projeto de vida, Kimura deslocou-se para a região, a princípio, com o intuito de produzir fotografias a partir da solicitação do editor da revista em que trabalhava. Essa demanda mais pragmática não foi incomum à gênese de alguns fotolivros importantes dos anos 1950, como é o caso do próprio *Hiroshima ヒロシマ* de Domon. Em relação a Kimura, é necessário destacar a inclinação, desde os anos 1930, no sentido de fotografar os costumes tradicionais no Japão e na China. Por isso, mesmo tendo sido uma solicitação de seu editor, não é impossível que o fotógrafo tenha abraçado a questão considerando seus gostos pessoais.

Contudo, é importante indagar o porquê de uma temática agrarianista ter emergido nos anos 1950. Por isso, um segundo ponto aqui destacado diz respeito às próprias transformações que estavam ocorrendo no Japão no período, na medida em que houve crescimento das cidades em detrimento do campo. A despeito dos efeitos causados pelas guerras nas décadas de 1930 e 1940, houve inversão populacional entre os dois ambientes, fruto do desenvolvimento econômico industrial e das mudanças nos meios de produção nas áreas rurais. Isso chegou a afetar, inclusive, o cenário religioso – elemento abordado por Kimura e Hamaya –, uma vez que as religiões tradicionais, isto é, as escolas budistas e as diferentes vertentes xintoístas, encontravam-se associadas ao campo e às populações mais velhas. A disseminação das chamadas Novas Religiões Japonesas – envolvendo expressões como a Tenrikyō 天理教 e a Seichō-no-ie 生長の家 – encontrou ambiente propício nas cidades e entre os estratos mais jovens da população japonesa (KIYOTA, 1969).

Ainda hoje, Akita é uma região que possui como fonte econômica a agricultura, a pesca e a silvicultura. Considerando a escassez de possibilidades profissionais, não é incomum que haja deslocamento populacional para zonas metropolitanas como Tóquio. Por isso, em estatísticas recentes, é possível verificar que há escassez de população abaixo dos quinze anos de idade, o que oferece um contraste com o público acima dos sessenta e quatro anos. Nesses quesitos, Akita é a prefeitura com os índices mais extremos considerando o território japonês como um todo (STATISTICS BUREAU OF JAPAN, s.d.).

Retornando à questão da inversão populacional, não obstante seja possível argumentar que o processo, de maneira ampla, tenha sido iniciado desde a Era Meiji, o movimento culminou, aparentemente, na passagem da primeira para a segunda metade do século XX. Por isso, as fotografias de Kimura desempenharam o papel elegíaco de abordar um fenômeno evanescente, já que elementos da vida rural sobreviviam por meio de vestígios

que, por sua vez, foram reconstruídos romanticamente em imagens. Tendo em vista as transformações em questão, talvez não seja coincidência que as primeiras imagens kimurianas de Akita tenham sido um fracasso, considerando o público que consumia as revistas e suas expectativas no tocante ao universo fotográfico.

Outro ponto que merece análise é a emergência das fotografias de Kimura sobre Akita no pós-guerra e suas implicações. Após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o que se estendeu até 1952, o Japão tornou-se palco de um Governo de Ocupação. Por meio de uma série de mecanismos que faziam parte da estrutura do SCAP, desde departamentos voltados para a difusão da educação e da informação até divisões especializadas em censura, buscou-se disseminar elementos da cultura norte-americana no Japão. Dentre esses aspectos, é possível ressaltar a igualdade de gênero, o consumismo e o individualismo, ancorado sob a noção dos *self-made man* (COLE, 2015; RICHIE, 1997; DOWER, 1999), o que se contrapunha ao ideal coletivista e sintetizado na noção watsujiana de *ningen* (FELTENS, 2011).

Apesar de não ter sido alvo de bombas nucleares como aquelas que atingiram Hiroshima e Nagasaki, Tóquio foi atacada de forma intensiva, até agosto de 1945, por bombas incendiárias. Além disso, como visto, no pós-guerra imediato, a cidade foi assolada por fome, doenças, mercados negros e populações marginais (DOWER, 1999; THOMAS, 2008), o que afetou a própria vida de Kimura, bem como criou condições para a emergência dos movimentos fotográficos dos anos vindouros. Kimura não foi indiferente a esse cenário de desolação, na medida em que produziu diferentes fotografias representando a cidade. Em uma delas (**figura 5**), em enquadramento horizontal, uma via, situada na porção esquerda da imagem, corta diagonalmente a zona urbana, perpassada por escombros em primeiro plano e, no segundo, por alguns prédios ainda de pé. No caminho, apenas uma pessoa, de forma mais visível, anda em direção ao último plano da fotografia, embora pequena e praticamente reduzida a uma silhueta. O sentido da cena

é voltado de forma expressiva para a destruição, ainda que o caminho a seguir seja a reconstrução.

Figura 5 – Tóquio bombardeada



Fonte: Shimonaka (2007, p. 111)

Além dos escombros da cidade, Kimura produziu significativa obra fotográfica em torno do cotidiano da capital no pós-guerra imediato, o que foi publicado nas revistas fotográficas abordadas. Em contraste à **figura 5**, ele fotografou a presença de soldados norte-americanos, os chamados GI, passeando de mãos dadas com crianças no Parque Ueno, construindo uma representação pacífica em torno de uma conjuntura violenta, o que pode implicar, ainda, os efeitos da censura do SCAP sobre as fotografias. Além disso, em séries como *Shin Tōkyō Arubamu*, Kimura abordou as relações de sociabilidade nas ruas de Tóquio, desde crianças – outro tema comum em seu repertório – diante de uma loja de doces aos casais em praças públicas da cidade.

Portanto, no pós-guerra imediato, Kimura fotografou de forma intensiva o cenário de Tóquio, abordando questões como locais devastados, a presença de novos atores sociais e as relações de sociabilidade. Nesse sentido, as imagens em torno de Akita não deixam de constituir um contraste marcante em relação à capital, ainda que haja continuidades derivadas do olhar da cozinha. Ele se afasta do ambiente urbano para aproximar-se da zona rural; as avenidas, as ruas e as vielas dão lugar às plantações de arroz e aos barcos circundados por montanhas geladas; e, entre outros aspectos, os GI são substituídos por homens e mulheres que, vestidos com trajes incomuns à população citadina, trabalham coletivamente e com movimentos padronizados. Por isso, é possível interpretar que Akita tenha emergido – seja em razão de demandas editoriais, seja pela inclinação de Kimura aos costumes tradicionais – justamente em função das transformações inerentes ao pós-guerra, colorindo o agrarianismo de outros matizes³³.

Considerações finais

Como visto no decorrer do artigo, Akita é um fotolivro que, apropriando-se do gênero literário agrarianista, constrói representações em torno de aspectos como a paisagem gelada de um vilarejo ao norte do Japão, a forma coletivista de trabalho, as religiões e as religiosidades, entre outros aspectos. A análise das imagens pertencentes a duas categorias, a labuta e o fenômeno religioso, permitiu interpretar que Kimura desenvolveu cuidadoso trabalho de composição fotográfica, escolhendo questões como enquadramentos, perspectivas, ângulos, explorando linhas e o balanço tonal de suas imagens.

Não obstante a afirmação de Kimura que a fotografia seria apenas a implicação de uma ciência que faria todo o resto após o clique sobre o disparador, o fotógrafo posicionou-se no mundo social, lembrando o ensaio publicado por Ina na Kōga. Esse engajamento foi realizado por intermédio do fotojornalismo, tão importante para Kimura desde a década de 1930, e que,

aparentemente, foi apenas pontualmente matizado pelo Realismo Fotográfico na passagem dos anos 1940 para os 1950. A descoberta de Cartier-Bresson em 1951 trouxe implicações significativas sobre a obra de Kimura, concebendo tanto a dimensão ética quanto a estética, reforçando a necessidade de posicionar-se como fotojornalista.

Kimura lançou-se fotograficamente sobre a região de Akita a partir de demandas editoriais, mas mobilizando interesses que o acompanharam desde os anos 1930, quando abordou Okinawa e, também, diferentes regiões da China. No norte do Japão, o fotógrafo atentou para o cenário, a população e as atividades locais a partir do olhar da cozinha, ressaltando aspectos cotidiano como as pessoas, o trabalho, o sagrado e sua correlação com a paisagem. Ainda que o agrarianismo de Kimura possua afinidades com aquele realizado por outros intelectuais, dentre eles o próprio Hamaya – corroborando a análise realizada por Tunney –, suas características específicas são voltadas para uma produção que, no pós-guerra, dialogava com a diminuição da expressividade das áreas rurais e, também, com o processo de transformação e americanização da sociedade nipônica. São imagens de um Japão percebido como evanescente.

REFERÊNCIAS

1. Fontes primárias

A WINDOW into the early Showa period. Disponível em:
https://www.jacar.go.jp/english/shuhou-english/topics/topics05_01.html.
 Acesso em: 24 jun. 2024.

DOMON, Ken. **Boku to Sakata** ぼくと酒田. Sakata: Zaidanhōjin Domon Ken Kinenkan, 2009.

DOMON, Ken. **Fūbō** 風貌. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Kurevisu, 2022.

DOMON, Ken. **Hiroshima ヒロシマ**. Tōkyō: Shōgakukan, 1985.

DOMON, Ken. Shinsa ni atatte 審査に当たって. **Ars Camera**, n. 10, s.p., out. 1949.

INA, Nobuo et. al. The problems of modern photography (1953). In: CHONG, Doryun et. al. (Orgs). **From postwar to post modern**. New York: The Museum of Modern Art, 2012. p. 53-58.

IWATA, Kōsuke. Nōson "Akita" no satsueikō 農村「秋田」の撮影行. **Photo art フォトアート**, v. 8, n. 14, p. 120-122, 15 ago. 1956.

KIMURA, Ihee. **Akita** 秋田. Tōkyō: Nikkoor Kurabu, s.d.

KIMURA, Ihee. **Pari zanzō** パリ残像. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Kurevisu, 2016.

KIMURA, Ihee. Shin Tōkyō Arubamu 新東京アルバム. **Ars Camera Arsカメラ**, n. 10, s.p., out. 1949.

KIMURA, Ihee. From postwar Japan to travels West. In: VARTANIAN, Ivan; HATANAKA, Akihiro; KAMBAYASHI, Yutaka (Orgs.). **Setting sun**. New York: Aperture, 2006. p. 89-94.

MISHIMA, Yukio. **Mar inquieto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

STATISTICS BUREAU OF JAPAN. **Current population estimates as October 1, 2022**, s.d. Disponível em:
<https://www.stat.go.jp/english/data/jinsui/2022np/index.html>. Acesso em: 25 jun. 2024.

TANAKA, Masao. On beggar photography: the importance of photographing street urchins and lumpen (1953). In: CHONG, Doryun et. al. (Orgs.). **From postwar to post modern**. New York: The Museum of Modern Art, 2012. p. 50-53.

2. Bibliografia

ABE, Hiroyuki. **Domon Ken**: shōgai to sono jidai 土門拳—障害とその時代. Tōkyō: Hōsei Daigaku Shuppankyoku, 1998.

AKITA MINZOKU GEINO AAKAIBUSU. **Sasara and Horse Dance (Koma-Odori)**, s.d. Disponível em: <https://www.akita-minzoku-geino.jp/archives/sasara/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. **O paraíso entre luzes e sombras**: representações de natureza em fontes fotográficas. Londrina: EDUEL, 2014.

BREEN, John; TEEUWEN, Mark. **A new history of Shinto**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.

COLE, Emily Elizabeth. **Towards a new way of seeing**: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.

DEZEM, Rogério Akiti. O “orientalismo relacional” de Fosco Maraini (1912-2004). In: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves (Orgs.). **A construção do Oriente pela imagem**: representações, conflitos, relações. Londrina: LEDI, 2022. p. 44-71.

DEZEN, Rogério Akiti. サンバ・サンバ・ブラジル (1967) e o olhar do fotógrafo japonês Jun Miki sobre o Brasil. **Revista estudos brasileiros**, s.l, s.v., s.n., s.p., 2024 (no prelo).

DOWER, John. **Embracing defeat**: Japan in the wake of World War II. New York; London: W. W. Norton, 1999.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FELTENS, Frank. "Realist" betweenness and collective victims: Domon Ken's Hiroshima. **Stanford journal of East Asian affairs**, v. 11, n. 1, p. 64-74, 2011.

FOREVER beloved: the legendary beauties of Akita. **Tokyo weekender**, 16 set. 2016. Disponível em:

https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/japanese-culture/forever-beloved-the-legendary-beauties-of-akita/. Acesso em: 9 dez. 2024.

FRITSCH, L. **Ravens & red lipstick**: Japanese photography since 1945. London: Thames & Hudson, 2018.

IIZAWA, Kōtarō. **Shashinshū no tanoshimi** 写真集の楽しみ. Tōkyō: Asahi Shimbunsha, 1998.

IIZAWA, Kōtarō. The evolution of postwar photography. In: TUCKER, Anne Wilkes et. al. **The history of Japanese photography**. New Haven; London: Yale University Press, 2003. p. 208-259.

KANEKO, Ryūichi. Realism and propaganda: the photographer's eye trained on society. In: TUCKER, Anne Wilkes et. al. **The history of Japanese photography**. New Haven; London: Yale University Press, 2003. p. 184-207.

KAWAMOTO, Saburō. Kimura Ihee – Shitamachikkonomē 木村伊兵衛一下町っこ子の目. In: TANUMA, Takeyoshi (Org.). **Kimura Ihei Shōwa wo utsusu** 木村伊兵衛昭和を写す. 3. ed. Saitama: Chikuma Bunko, 2002. p. 203-207.

KIYOTA, Minoru. Buddhism in postwar Japan: a critical survey. **Monumenta nipponica**, v. 24, n. 1/2, p. 113-136, 1969.

MAUAD, Ana Maria. **Álbuns de família**: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia. Londrina: LEDI, 2014.

MAXEY, Trent E. Finding religion in Japan's empire. In: ANDERSON, Emily (Org.). **Belief and practice in imperial Japan and colonial Korea**. Singapore: Palgrave Macmillan, 2017. p. 1-18.

PARR, Martin; BADGER, Gerry (Orgs.). **The photobook**: a history. London: Phaidon Press, 2004. v. 1. p. 266-311.

RICHIE, Donald. The occupied arts. In: SANDLER, Mark (Ed.). **The confusion era**: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952. Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 11-21.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEMBOKUSHI. **Sasara**, s.d. Disponível em:
https://www.city.semboku.akita.jp/en/sightseeing/spot/06_sasara.html.
 Acesso em: 25 jun. 2024.

SHIMONAKA, Naoto. **Kimura Ihee no manako**: sunappu shotto wa kō tore! 木村伊兵衛の眼ースナップショットこう撮れ！ Tōkyō: Kabushiki Kaisha Heibonsha, 2007.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao Zen Budismo**. 10. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2005.

THOMAS, Julia Adeney. Power made visible: photography and postwar Japan's elusive reality. **The journal of Asian studies**, v. 67, n. 2, p. 365-394, maio 2008.

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

TUNNEY, Ross. Imaging the rural: modernity and agrarianism in Hiroshi Hamaya's Snow Land photographs. **New voices in Japanese studies**, v. 7, p. 1-20, 2015.

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

WEISENFELD, Gennifer. Touring Japan-as-museum: Nippon and other Japanese imperialist travelogues. **Positions**, v. 3, n. 8, p. 747-793, 2000.

YUSAKU Kamekura. **The one club for creativity**, s.d. Disponível em:
<https://www.oneclub.org/adc-hall-of-fame/-bio/yusaku-kamekura/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

NOTAS

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e pós-doutor em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). É professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e docente do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHS) da mesma instituição. É coordenador do Laboratório de Pesquisa sobre Culturas Orientais (LAPECO) e do Núcleo de Estudos de Cultura Japonesa (NECJ) da UEL. Foi bolsista da Japan Foundation e da Ishibashi Foundation em 2023, viajando para o Japão para realizar a pesquisa que permitiu a escrita do presente artigo. E-mail: richard_andre@uel.br.

² No caso das imagens que compõem o fotolivro *Akita* (KIMURA, s.d.), serão utilizadas as mesmas legendas, mas traduzidas, existentes na coletânea. No original, 「冬の渡し場。大曲市雄物川。1953.2月」. O mês e o ano indicados são da fotografia propriamente dita, não do fotolivro.

³ Embora o primeiro nome do fotógrafo, 伊兵衛, seja latinizado como "Ihei", é utilizado aqui como padrão o sistema Hepburn de latinização, de tal forma que a grafia adotada é "Ihee". Utilizando o sistema Hepburn, todos os termos japoneses – com exceção daqueles que passaram pelo aportuguesamento –, inclusive topônimos e antropônimos, são seguidos da escrita em língua japonesa. No caso dos últimos, contudo, alguns nomes não puderam ser identificados.

⁴ Considerando que Kimura fotografou a região ao longo de quase duas décadas, é bastante presumível que o volume de imagens produzidas fosse significativo. Por isso, a escolha de apenas cem fotografias torna-se importante considerando o processo de inclusão e exclusão, bem como do próprio sequenciamento.

⁵ No Japão, o fotolivro é um dos principais formatos de difusão de fotografias. Embora tenha sido popularizado a partir dos anos 1960 (PARR; BADGER, 2004), há publicações importantes dessa natureza já na década anterior, como a obra *Hiroshima* ヒロシマ, de Domon (1985), originalmente lançada em 1958. De forma mais ou menos geral, era relativamente comum que os fotógrafos apresentassem suas fotografias em revistas e mesmo exibições e, dependendo do sucesso, organizassem a iniciativa em fotolivros. Mesmo assim, considerando diferentes fotógrafos, há casos que fogem ao delineamento indicado.

⁶ Na primeira metade do século XX, a influência alemã no campo fotográfico ocorreu não apenas por meio das ideias propriamente ditas, como também por intermédio dos equipamentos utilizados, tais como câmeras e lentes, destacando-se a Leica. Kimura destacou-se como um dos principais entusiastas de máquinas pertencentes à empresa, chegando a publicar um fotolivro em 1938 intitulado *Japan through a Leica* (IIZAWA, 1998).

⁷ No decorrer da trajetória de Kimura, a temática em torno da beleza feminina apareceu em diferentes obras, especialmente durante o período em que o fotógrafo atuou de forma mais direta em revistas como a *Ars Camera* e a *Photo Art* (IIZAWA, 1998). Aparentemente, não se tratava apenas de um interesse profissional, na medida em que Kōsuke Iwata 岩田幸助 – que atuou como guia de Kimura em Akita, inclusive nas noites de boemia – afirma que, nos anos 1950, mesmo no interior do trem, os dois costumavam falar animadamente em torno de assuntos como fotografia e mulheres, chamando a atenção dos demais passageiros (IWATA, 1956).

⁸ Todavia, o fato de ter nascido e residido em Shitamachi não deve levar à conclusão de que Kimura pertencesse aos grupos sociais que fotografava. Aparentemente, sua família dispunha de boas condições econômicas, a tal ponto que o fotógrafo ganhou sua primeira câmera do pai ainda no terceiro ano do shōgakkō 小学校 (SHIMONAKA, 2007), o que se aproxima do Ensino Fundamental brasileiro. Embora ganhar uma máquina fosse relativamente comum na segunda metade do século XX, isso não se aplica às primeiras décadas do novecentos, considerando o valor alto dos equipamentos fotográficos no período. Além disso, é preciso destacar que, diferentemente de Domon – que, de fato, era proveniente de uma família economicamente humilde (DOMON, 2009) –, Kimura desenvolveu um estilo de vida boêmio marcado por bares e álcool (IWATA, 1956). A posição social de Kimura, nesse sentido, não é apenas uma constatação sem implicações sobre a obra fotográfica, uma vez havia um distanciamento entre o fotógrafo e os fotografados, o que talvez explique como o outro pôde

ser abordado etnograficamente a partir de certa estranheza, não obstante a proximidade observada em Shitamachi.

⁹ Na década de 1950, Kimura fotografou Paris, o que deu margem para fotolivro homônimo e publicado, originalmente, em 1974 (KIMURA, 2016).

¹⁰ Como será discutido mais adiante, as duas categorias apresentam paralelos com a análise realizada por Ross Tunney (2015) a respeito da obra de Hiroshi Hamaya 濱谷浩, *Yukiguni*, literalmente País da neve. Isso se deve ao fato das imagens de Kimura e Hamaya poderem ser enquadradas num mesmo gênero narrativo, como também será mais bem explicado.

¹¹ No original, 「田植。六郷町。1957。6月」.

¹² No original, o título da revista é grafado em caracteres ocidentais, não utilizando quaisquer alfabetos japoneses.

¹³ Na capa da revista, o título da revista em japonês aparece grafado com ideogramas em padrão antigo e, por isso, relativamente distinto do aqui informado.

¹⁴ É interessante notar que a busca pelo país evanescente não constituía apenas traço dos próprios artistas e intelectuais japoneses, como também caracterizava certo lugar comum discursivo entre os próprios ocidentais em sua jornada em direção ao “verdadeiro Japão” que, a rigor, era fruto de uma construção romântica.

¹⁵ No original, 「さら舞。太田町国見。1965。8月」.

¹⁶ No original, 「一九三五年に「各地方の民族舞踊の大会が青年会館で行われた祭りに、琉球の舞踊に興味を持ち、写真になるとおもってその夏、沖縄県琉球本島に一か月余滞在」して撮影した写真が来る。」

¹⁷ No caso de Hokkaidō, além das características inerentes à própria paisagem gelada, é possível destacar a presença da população originária ainu アイヌ, cujas organizações socioculturais são irredutíveis aos demais grupos residentes no Japão. O conjunto dessas características tornou Hokkaidō uma área atraente para a nascente fotoetnografia no final do século XIX.

¹⁸ Nas décadas seguintes, como crítico fotográfico, Ina foi importante interlocutor de Kimura nas revistas fotográficas, inclusive aquelas do pós-guerra. Além disso, ele foi autor de prefácios dedicados à obra kimuriana (IIZAWA, 1998).

¹⁹ As revistas do período nacionalista, apesar da tônica voltada para as “coisas japonesas”, tinham como modelo, ironicamente, o periódico norte-americano *Life*. Tratava-se de uma revista de variedades de alta qualidade, principalmente de suas fotografias, e que acabou influenciando uma série de periódicos em escala internacional.

²⁰ No original, “The year after the war was the toughest for me.

The war was over, and I was finally released from my work that was involved with the military. I was not only saddened, but also at a loss about how to get on with things, all of which contributed to my sense of psychological turmoil.

Life in those chaotic times made one thing clear: I would need to work hard for many years to come. But work didn't fall into my hands, indeed, all livelihood came to a standstill. It seemed

inevitable that I would become as destitute as a beggar. I certainly didn't have the means to build a darkroom where I'd been living, in the barracks. I wasn't even to think about what I ought to be shooting. In the end, however, this time of struggle brought me back to myself."

²¹ Todavia, tendo em vista a condição socioeconometricamente privilegiada de Kimura, é possível problematizar a passagem em torno da possibilidade de tornar-se um pedinte. Como a narrativa foi construída *a posteriori* – constituindo a elaboração de uma memória e não propriamente um relato da época –, não é impossível que o fotógrafo tenha arquitetado discurso maximizando os efeitos do pós-guerra imediato. Por outro lado, na conjuntura histórica em foco, mesmo figuras ligadas às elites japonesas foram vítimas das circunstâncias sociais, embora presumivelmente de forma desigual quando comparadas às camadas de base da sociedade nipônica. Dower (1999) cita até mesmo o caso de um juiz, Yamaguchi Yoshitada (os ideogramas de seu nome não foram encontrados), que havia morrido de fome por negar-se a recorrer aos víveres disponíveis no mercado negro. Portanto, retornando à situação de Kimura, mais do que algo conclusivo, a passagem citada encontra-se aberta a diferentes interpretações.

²² Outro aspecto inerente à prática fotográfica de Kimura, diferentemente de Domon, diz respeito ao chamado *snapshot*. Trata-se de uma modalidade de produção de imagens de forma mais espontânea e rápida, nem sempre utilizando o visor ótico da câmera para o enquadramento, uma vez que o fotógrafo pode apertar o disparador com o equipamento pendurado ao pescoço. A própria existência do *snapshot* é decorrente, em parte, das inovações tecnológicas relacionados às câmeras de pequeno formato ou de 35mm. Contudo, a espontaneidade não deve ser confundida com ausência de procedimentos de composição, que são mobilizados, ainda que de forma mais rápida, quando comparados às modalidades mais convencionais de fotografia. No caso de Kimura, tanto as imagens tradicionais quanto os *snapshots* são utilizados em seu repertório (IIZAWA, 1998). O *snapshot* kimuriano é uma das ferramentas que o autor utiliza como fotógrafo de rua, o que é também significativo no tocante à prática etnográfica. Caso emblemático de uso do *snapshot* diz respeito a um episódio em que, na região de Akita, Kimura e seu guia, Iwata, fotografavam durante uma nevasca; enquanto o último perguntava ao primeiro se estava tudo bem, Kimura debocava de seu interlocutor e fotografava sem olhar para o visor da câmera (IWATA, 1956; o episódio foi citado também em IIZAWA, 1998).

²³ No tocante à discussão, abrindo espaço para a utilização da primeira pessoa, sou grato tanto aos pareceristas do artigo quanto aos meus alunos que assistiram à disciplina que ministrei na Universidade Estadual de Londrina, especialmente Amanda Keiko Yokoyama e Jayne Coupertino da Nóbrega.

²⁴ Não é casual que as prostitutas tenham sido convertidas num dos principais motivos para fotógrafos realistas ou aqueles que aspiravam se inserir no movimento. Embora a prostituição seja anterior ao Governo de Ocupação propriamente dito – tratando-se de tópico que perpassa a história japonesa de diferentes formas –, a presença dos soldados norte-americanos gerou medo entre a população nipônica a respeito das possibilidades de abuso sexual, uma vez que os militares eram representados em termos de grande virilidade. Logo após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o próprio governo japonês reorganizou uma estrutura de bordéis com o intuito de atender às demandas sexuais estadunidenses, congregando mulheres nipônicas para tal, compostas não apenas por aquelas que já eram prostitutas, como também órfãs de guerra e outras vítimas da pobreza. A instituição durou cerca de um ano, quando foi desestruturada pelo Governo de Ocupação, preocupado – sob a roupagem de um discurso moralizante – com a disseminação de doenças venéreas entre os soldados. Ainda assim, na prática, a prostituição não subsidiada permaneceu no decorrer da presença estadunidense no Japão (DOWER, 1999), o que se refletiu em diferentes formas de arte.

²⁵ É importante destacar que o próprio Miki, contemporâneo tanto de Domon quanto de Kimura, foi um profissional bastante influenciado pelas obras estrangeiras, sendo, inclusive, o primeiro fotógrafo japonês a atuar formalmente na revista *Life*. Além disso, assim como Kimura, Miki foi um entusiasta dos equipamentos fotográficos produzidos pela Leica (DEZEM, 2024).

²⁶ Embora a expressão *humbled* (no original, conforme a próxima nota de rodapé) possa ser traduzida como “humilhado”, ela não necessariamente possui o sentido pejorativo presente na palavra em língua portuguesa. Ela possui os sentidos também de “ser agradecido”, “estar honrado” ou também pode expressar a situação de alguém que se coloca numa posição modesta diante de outra pessoa. Seria importante ter o acesso ao texto em japonês, o que, no entanto, não foi possível.

²⁷ No original, “Cartier-Bresson’s photographs shot through me—there’s no other way to say it. I was humbled by them, and I thought: ‘I’d forgotten this. I’d forgotten that this is the imperative of photography.’ It made me realize that photojournalism was my true path. And at the same time, it woke me up, and gave me the courage to move away from the photography I had been doing to make a living.”

²⁸ No original, “A farming village can be seen as a microcosm of our contemporary times. It easily lends itself to photography, revealing as it does the ideological gaps between old and new generations.”

²⁹ Além disso, é preciso considerar que a fotoetnografia de Kimura emergiu num período em que a própria etnografia japonesa havia sido fortalecida. Desde o início do século XX, figuras como Kunio Yanagita havia foi um dos pilares para o movimento, entrevistando aldeões em vilarejos rurais com o intuito de mapear e registrar as crenças locais (BREEN; TEEUWEN, 2010). Mais tarde, é possível destacar o papel desempenhado por intelectuais como Shinji Ichikawa e Keizō Shibusawa. O primeiro propunha um método etnográfico fundamentado no “caminhar, ver e sentir” (no original, 「歩いて、見て、感じる」), o que acabou influenciando de forma importante um fotógrafo e colega de Kimura, Hiroshi Hamaya (TUNNEY, 2015).

³⁰ Infelizmente, até o momento de escrita do presente artigo, não foi possível saber qual era a posição de Kimura no que tange à editoração de suas obras, considerando que tivesse uma leitura a esse respeito. Na história da fotografia japonesa, há fotógrafos que buscam controlar de forma mais próxima a editoração de seus fotolivros, enquanto outros abrem margem ampla para os editores.

³¹ Como sugerido, em razão do interesse expressivo de Kimura pela beleza feminina, a moça de Akita não é a única fotografia emblemática que o fotógrafo produziu a respeito de mulheres. É possível destacar imagens de gueixas – embora não fosse o caso da garota de Akita – em regiões como Okinawa e Quioto. Seja como for, entre agricultoras de arroz e gueixas, parece haver um diálogo entre essas fotografias, que compartilham de conceitos e composições em comum.

Seja como for, retornando à personagem de Akita, outra referência aparentemente importante diz respeito às chamadas *Akita bijin* 秋田美人, literalmente “belezas de Akita”. As *bijin* 美人 referem-se a certo padrão de beleza, geralmente feminino, que se converteram em objetos privilegiados em produções artísticas japonesas, como o *ukiyo-e* 浮世絵, popular entre os séculos XVII e XIX. Na região de Akita, em particular, a ideia de *bijin* ganhava contornos locais, remetendo a certo tipo de beldade, com pele de tez alva e voz clara (FOREVER, 2016). Kimura era um conhecedor e apreciador de múltiplas formas de arte, tendo inclusive iniciado sua carreira fotografando performances teatrais regionalizadas (IIZAWA, 1998). Nesse sentido,

não é impossível que buscasse reconstruir em linguagem fotográfica as *Akita bijin*, sugerindo o diálogo fértil não apenas entre fotógrafos, mas artistas de forma mais ampla.

³² Outros lugares privilegiados para a busca desse Japão romântico foram os vilarejos de pescadores, tendo como motivo especial figuras como as *ama* 海女, as mulheres que mergulham para coletar ostras no fundo do mar e com os seios desnudos. Em termos literários, um caso emblemático nesse sentido foi o romance *Mar inquieto*, de Yukio Mishima 島由紀夫 (2002).

³³ No presente artigo, a busca romântica por um Japão evanescente foi abordada apenas a partir do olhar de artistas e intelectuais japoneses. Contudo, seria pertinente – embora fuga ao escopo do texto – verificar como essas representações são mobilizadas, inclusive, por ocidentais seduzidos pela cultura japonesa. Uma dessas figuras foi o italiano Fosco Maraini que, na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, esteve no Japão e produziu significativa documentação fotográfica a respeito das *ama* (DEZEM, 2022).