

Recebido em 05/01/2024 e aprovado em 20/10/2024

TOKIWA TOYOKO, A SESSÃO DE FOTOGRAFIA DE NUDEZ E AS ÓTICAS DE GÊNERO DA FOTOGRAFIA JAPONESA DO PÓS-GUERRA¹

Kelly Midori McCormick²

Resumo: Durante a primeira década após o fim da Segunda Guerra Mundial, as *nudo satsueikai* (sessões de fotografia de nudez em que modelos femininas nuas eram fotografadas por grupos de fotógrafos, predominantemente homens, em parques públicos, praias e estúdios) ofereceram uma forma particularmente popular de engajar-se na fotografia no Japão. A fotógrafa Tokiwa Toyoko foi uma das muitas mulheres que entraram em ambientes de trabalho dominados por homens nesse período e, por meio de sua representação dos participantes masculinos nas sessões de fotografia de nudez, criticou as suposições de que as mulheres estavam mais adequadas para estar diante, em vez de atrás, da lente da câmera. O artigo a seguir realiza uma análise detalhada das representações na mídia de massa do chamado “nascimento da fotógrafa feminina no Japão do pós-guerra” e aborda debates em torno das sessões de fotografia de nudez para oferecer uma nova interpretação das fotografias de Tokiwa de mulheres que trabalhavam com seus corpos. Ao fazer isso, questiona os discursos fundamentais do realismo fotográfico japonês do pós-guerra e revela uma nova perspectiva sobre as dinâmicas de gênero ali presentes.

Palavras-chave: fotografia japonesa. Fotógrafas femininas. Japão do pós-guerra. Fotografia de nudez.

TOKIWA TOYOKO, THE NUDE SHOOTING SESSION, AND THE GENDERED OPTICS OF JAPANESE POSTWAR PHOTOGRAPHY

Abstract: For the first decade after the end of World War Two, *nudo satsueikai* (nude shooting sessions in which naked female models were photographed by groups of primarily male photographers in public parks, beaches, and studios) offered a particularly popular way to engage in photography in Japan. Photographer Tokiwa Toyoko was one of the many women entering male-dominated workplaces in this period, and through her portrayal of the male participants at the nude shooting session, she critiqued assumptions that women were more suited to being in front of, rather than behind, the lens of the camera. The following article pursues a detailed analysis of mass media depictions of the so-called ‘birth of the female photographer in postwar Japan’ and intervenes in debates surrounding nude shooting sessions to provide a new interpretation of Tokiwa’s photographs of women who labored with their bodies. In so doing, it calls into question the foundational discourses

of Japanese postwar photographic realism and reveals a new perspective on the gendered dynamics therein.

Keywords: Japanese photography. Female photographers. Postwar Japan. Nude photography

Porque eu não sou um homem, mas uma mulher, tenho uma vantagem ao tirar fotografias? ... Mesmo que existam aspectos positivos ou negativos, não posso acreditar que haja distinções entre homens e mulheres na arte ou no trabalho³. (Tokiwa Toyoko, 1957)

Em 14 de maio de 1955, a polícia foi chamada para investigar um relato de obscenidade pública em um parque em Yokohama. No local do crime, encontraram um grupo de fotógrafos amadores e suas modelos femininas nuas, envolvidas em uma *núdo satsueikai* ou sessão de fotos de nudez. O incidente provocou uma série de debates sobre a natureza da arte (*geijutsu*) e as tendências na fotografia amadora, enquanto críticos e fotógrafos discutiam a linha tênue entre pornografia e fotografia artística. No relato do *Asahi Shimbun*, a polícia argumentou que a natureza da obscenidade (*waisetsu*) era definida pela finalidade dos participantes e pela localização do evento. Assim, era aceitável que clubes de fotografia realizassem sessões de fotos de nudez que estivessem “verdadeiramente em busca da beleza”, em casos como uma recente sessão de fotos de nudez com trinta fotógrafos realizada em um estúdio privado em Yokohama (ASAHI SHIMBUN, 1955a). No entanto, ao contrário daquele encontro privado, a maioria dos participantes que compareceram ao evento no parque público não eram membros do clube organizador, e a polícia argumentou que eles compraram ingressos apenas por curiosidade (*kōkishin*) para ver as mulheres nuas. Em defesa, os patrocinadores do evento retrucaram que a ideia de que os fotógrafos compareceram apenas por curiosidade era um julgamento arbitrário feito pela polícia. Segundo os organizadores, os fotógrafos não tinham a intenção de tirar fotografias eróticas (*ero shashin*), mas estavam lá em nome da arte. Apesar dessas contestações, o *Asahi Shimbun* mais tarde reportou que os organizadores e três modelos foram indiciados por obscenidade pública (*kōzen waisetsu*) (ASAHI SHIMBUN, 1955b).

No mesmo ano, a fotógrafa Tokiwa Toyoko (1930-) respondeu às representações populares dos corpos nus femininos ao escolher participar de sessões de fotos de nudez não “para fotografar os nus, mas para fotografar os homens tirando fotos dos nus” (1957, p. 184-189). Em sua exposição subsequente dessas fotografias, *Hataraku josei* (*Mulheres Trabalhadoras*, 1956), realizada na Galeria Konishi Roku, e no livro autobiográfico *Kikenna adabana* (*Perigosas flores venenosas*, 1957), ela trabalhou quadro a quadro para criticar a divisão de gênero da cultura fotográfica do pós-guerra e reivindicar um espaço para a subjetividade das fotógrafas mulheres. Ao fazer isso, Tokiwa lançou sua carreira como fotógrafa, focando em mulheres que trabalhavam com seus corpos e nas representações profundamente problemáticas do trabalho disponível para as mulheres na primeira década após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Por essas razões, as representações de Tokiwa e seu trabalho oferecem a oportunidade de entender duas tendências principais na cultura fotográfica japonesa: primeiro, a atenção midiática generalizada ao que se chamou de nascimento da fotógrafa feminina e, segundo, a popularidade de fotografar o corpo nu feminino. Primeiramente, do final da década de 1940 até o final da década de 1950, as representações da imprensa de massa sobre mulheres atuando como fotógrafas questionavam sua capacidade de trabalhar ao lado dos homens, ao mesmo tempo em que naturalizavam a ideia de que as mulheres eram adequadas apenas para fotografar certos tipos de conteúdo. Em segundo lugar, o passatempo popular de fotografar mulheres nuas em grupos em espaços públicos concretizou essas ansiedades sobre a entrada das mulheres na força de trabalho fotográfica. A representação dos corpos femininos como motivo para as fotografias serviu para contrabalançar a ameaça que as mulheres na fotografia representavam para a longa dominância de amadores e profissionais masculinos. Além disso, compreender como a valorização crítica do realismo fotográfico e a caracterização das fotógrafas mulheres como engajadas na fotografia por razões “diferentes” dos homens se cristalizaram nesses debates do pós-guerra ilumina como esse

discurso continua a ressurgir com a emergência de cada nova geração de fotógrafas mulheres no Japão.

Este artigo foca em Tokiwa e seu trabalho para lidar com a exclusão das mulheres da fotografia profissional e as interpretações do conteúdo fotográfico que dependem de suposições de gênero sobre os motivos pelos quais as mulheres fotografam, questões que ainda são críticas para a fotografia profissional no Japão atual e ao redor do mundo. Nas últimas três décadas, embora mulheres que vivem da fotografia tenham recebido prêmios cobiçados e sido tema de exposições solo domésticas e internacionais, críticos de fotografia bem conhecidos continuam a qualificar seu trabalho em termos de “laborismo patriarcal que vê as mulheres como mais adequadas ao trabalho afetivo feminizado” (LUKACS, 2020, p. 173). Os anos 1950 foram o primeiro período no Japão em que uma massa crítica de mulheres lutou para entrar nos diversos campos da fotografia profissional e foram alvo de muita especulação pública e crítica sobre sua capacidade de trabalhar física e intelectualmente com tecnologias óticas. Esta década também representa um momento de acerto político e social com as implicações da fotografia, uma vez que o realismo foi elevado como o objetivo dos fotógrafos profissionais e amadores, relegando outras formas de fotografia como menos valiosas social e politicamente no próspero mercado de fotografias da imprensa de massa.

Combinando a análise da cobertura da mídia de massa sobre as mulheres fotógrafas emergentes na década de 1950 com leituras das fotografias de Tokiwa Toyoko e seleções de sua autobiografia, este artigo examina as estratégias visuais e retóricas que uma mulher teve que empregar para lutar por seu lugar na profissão altamente marcada por questões de gênero da fotografia. Eu interpreto as fotografias de Tokiwa da sessão de fotos de nu como uma transgressão e crítica aos eventos orientados para o público masculino, e traço sua transformação, de fotografar as prostitutas do distrito da luz vermelha de Yokohama como crítica às mulheres que “fraternizavam” com as tropas americanas, para retratos simpáticos de seres humanos tentando ganhar a vida. Assim, as fotografias de Tokiwa equilibram-se

delicadamente entre expor o patriarcado do pós-guerra, a biopolítica da Guerra Fria e as mulheres que viam o trabalho com seus corpos como uma oportunidade econômica em um país ainda devastado pela Segunda Guerra Mundial.

A construção de gênero na prática fotográfica do pós-guerra

Sob a nova Constituição japonesa, muitas estruturas de autoridade patriarcal foram proibidas: as mulheres receberam o direito de votar, podiam ocupar cargos políticos e foram dadas a elas as mesmas oportunidades educacionais que os homens. E, no entanto, a recuperação e o crescimento econômico passaram a depender cada vez mais das divisões de trabalho baseadas em gênero, nas quais as mulheres estavam restritas ao trabalho doméstico passivo, enquanto os homens eram responsáveis por ingressar na força de trabalho pública, vista como a responsável por reativar a economia da nação. Nas palavras da estudiosa de literatura Julia C. Bullock, as mulheres nas décadas de 1950 e 1960 “lutaram para suturar a lacuna entre a promessa de reforma do pós-guerra e a realidade da sociedade do pós-guerra” (BULLOCK, 2009, p. 73-74). As mulheres que buscavam ingressar na força de trabalho pública enfrentaram essa experiência em uma infinidade de contextos; na fotografia profissional, elas eram frequentemente confrontadas com as sugestões contraditórias de que, por um lado, a fotografia era uma área adequada para elas, e, por outro, de que as mulheres não eram melhores do que crianças pequenas no manuseio de tecnologias óticas. Por exemplo, um anúncio da câmera Primoflex buscava tranquilizar os potenciais clientes afirmando que, devido às novas características de fácil foco da câmera, a “câmera não é mais algo apenas para homens” (**Figura 1**). Juntamente com esse texto condescendente, a imagem que acompanhava, de uma mulher de luvas brancas olhando para o plano focal de sua câmera reflex de lente dupla, é uma das poucas imagens de mulheres na publicidade de câmeras desse período em que uma mulher parece realmente operar uma câmera em vez de apenas exibi-la como uma bolsa⁴. Tokiwa Toyoko expressou sua experiência com essas constantes contradições de outra maneira: “é

estrano que se exija das mulheres que começaram a trabalhar no pós-guerra, graças à garantia de igualdade de direitos para homens e mulheres da nova constituição, que elas façam fotografias como as mulheres japonesas tradicionais (*Yamato nadeshiko*) do passado" (TOKIWA, 1955, p. 133).

Figura 1 – Anúncio da Tokyo Optical Instruments para a câmera Primoflex: "Está tudo bem? Você não consegue encontrar o foco, não é? Relaxe, relaxe... Se for uma Primo, qualquer pessoa pode tirar uma foto exatamente como aparece na tela de foco. É uma câmera maravilhosa. A câmera não é mais algo apenas para homens. Por que vocês, senhoras, também não aproveitam para tirar fotos com uma Primo?"



Fonte: Fujin kurabu (Clube das Senhoras), nov. 1954.

Esses exemplos são duas representações da experiência vivida em relação à constante regulamentação sobre quem era considerado fotógrafo. Como a estudiosa feminista de cinema Kimberly Icreverzi destaca, a teoria de Laura Mulvey sobre o controle masculino acerca dos locais de produção da narrativa cinematográfica e a construção das mulheres como a imagem a ser observada e consumida oferece uma linguagem para a divisão de trabalho baseada em gênero na produção e consumo visual (ICREVERZI, 2019, p. 84-85; MULVEY, 1988, p. 63). Em uma época em que as mulheres eram "naturalizadas como material a ser usado como imagem feminina", a

presença de Tokiwa no mundo da fotografia dependia de ela ser constantemente reduzida a “fotógrafa mulher” (ICREVERZI, 2019, p. 99). Usando as fotografias de Tokiwa para interpretar a fotografia japonesa do pós-guerra em relação à naturalização das divisões de trabalho e da criação de imagens baseadas em gênero, obtemos uma compreensão mais clara do que significava para fotógrafas que, como Tokiwa, “sentiam a sensação de ser uma mulher em um mundo masculino” (1957, p. 184-189). O que significava ser uma “cameraman de saia”, como Tokiwa se autodenominou, e como suas estratégias de seleção de temas e construções visuais refletiam sua posição dentro da sociedade japonesa e da cultura fotográfica marcada por questões de gênero?

Na década de 1950, as representações populares das mulheres fotógrafas mesclaram as imagens anteriores tanto da “Nova Mulher” quanto da “Garota Moderna”: as mulheres que tentavam sinceramente estabelecer relações com uma tecnologia considerada além de sua capacidade mental e física eram retratadas como demonstrando tanto um novo potencial quanto uma ameaça à ordem social do pós-guerra⁵. Assim, interpreto as representações de mulheres fotógrafas nesse período como tentativas explícitas de manter seu status como espetáculo e enfraquecer seu poder como fotógrafas ativamente observadoras, buscando rachaduras nesse argumento visual. Entre os muitos nomes que os jornais e revistas lhes atribuíram — *onna kameraman*, *joryū kameraman* e *kamera woman* (variações de “cameraman mulher” ou “fotógrafa mulher”) — todos apontavam para o gênero da fotógrafa e destacavam como a linguagem em torno de certas profissões desqualificava o reconhecimento em pé de igualdade. O fato de que esses termos começaram a ser usados na década de 1930 e se normalizaram nos anos 1950 os transforma em categorias importantes de formação social e política e sinaliza uma nova experiência histórica dentro dos círculos fotográficos japoneses e das profissões voltadas ao público.

As revistas femininas, como a *Fujin kurabu* (Clube das Senhoras), começaram a abordar mulheres que viviam da fotografia, e editoras populares, como a Mikasa Shobo, que havia lançado traduções de sucesso

de Hemingway e *O Vento Levou* na primeira década após a guerra, publicaram as memórias de Tokiwa em 1957. Ficou claro que a presença de mulheres na fotografia profissional tinha o potencial de mudar os locais estabelecidos de produção fotográfica. No Japão, nos períodos pré-guerra e pós-guerra, as mulheres começaram a atuar na fotografia por diversas razões: algumas nasceram no negócio de estúdio fotográfico, outras mudaram da pintura para a fotografia durante a faculdade de artes, atraídas pelas promessas de um meio mais viável comercialmente, enquanto outras foram incentivadas pela criação de clubes femininos de fotografia. Uma das primeiras representações pós-guerra de mulheres entrando na profissão de fotografia oferece um vislumbre das áreas em que elas trabalhavam e pode ser explorada como evidência de sua habilidade com a tecnologia fotográfica. Em 1952, o jornal ilustrado de grande formato *Asahi Graph* publicou uma reportagem em duas páginas intitulada *Quadro de Avisos da Fotógrafa*, apresentando mulheres que ganhavam a vida com seu trabalho fotográfico. Retratos dessas mulheres foram acompanhados de uma descrição simplificada do recente aumento da presença feminina na profissão.

[...] antes da guerra, não havia fotógrafas [...] Durante a guerra, as mulheres apareceram esporadicamente, mas desapareceram. No pós-guerra, por volta de 1947, a empresa *San Nyūsu* percebeu isso e começou a treinar [...] criando o entusiasmo de centenas [...] elas têm se casado com homens da mesma profissão, uma após a outra, e quatro delas estão levando vidas pacíficas como donas de casa. No entanto, a empresa se pergunta: "Esse trabalho é realmente adequado para mulheres...?" [...] pode-se supor que elas não eram mais do que animais de estimação [...] (*Asahi gurafu*, 1952)

Embora o texto principal descreva as mulheres envolvidas com a fotografia apenas em relação aos homens, elas contradisseram essa caracterização ao se expressarem por meio de suas próprias fotografias e descrições legendadas de suas vidas, que mostravam que possuíam negócios e contavam com assistentes homens e mulheres. Por exemplo, Yamazawa Eiko viajou para a Califórnia em 1926 para estudar com a fotógrafa americana

Consuelo Kanaga e, ao retornar em 1929, montou seu próprio estúdio, que contava exclusivamente com mulheres. Após a Segunda Guerra Mundial, ela dirigiu a Yamazawa Photographic Research Society em Osaka⁶. Watanabe Fujie começou sua carreira durante a guerra, trabalhando para a Agência de Correspondência Fotográfica do Ministério das Relações Exteriores. Ela trabalhou para o Jornal Mainichi até o final da guerra, quando começou a atuar como *freelancer*, fotografando casamentos e festas com uma equipe de quatro assistentes homens. Sasamoto Tsuneko fez fotografias de propaganda durante a guerra; ela fotografou o Primeiro-Ministro Hiranuma Kiichirō a convite da Sociedade de Fotografia, uma organização externa do Escritório de Inteligência.

Os retratos fotográficos que cada mulher escolheu para si são reveladores, pois mostram muitas delas sérias em relação ao trabalho e dominando a câmera. Algumas mostram a fotógrafa em ação, como Watanabe Fujie, com a câmera elevada ao olho enquanto está em uma escada encostada em uma ginkgo⁷. Yamazawa Eiko pode estar em seu estúdio, apoiada em uma câmera de grande formato em um tripé, com a iluminação de estúdio emoldurando seu rosto. Saito Atsuko se senta contra uma parede de estúdio, enquanto a sombra de sua grande câmera em tripé projeta-se na parede atrás de si. Ambas as imagens refutam diretamente a ideia de que as câmeras apresentavam um desafio físico para as mulheres devido ao seu tamanho, peso e complexidade técnica. Além disso, o fato de que apenas duas das sete mulheres estão retratadas com câmeras de 35 mm levanta dúvidas sobre as alegações de que as câmeras de 35 mm (e, nos anos 1990, as câmeras digitais) desempenharam um papel tão grande em tornar a fotografia mais acessível às mulheres, devido ao seu design mais fácil de usar e leve⁸. A intimidade que essas mulheres demonstram com a maquinaria da fotografia e o equipamento técnico de um estúdio desafia diretamente a dominância masculina no campo e o trabalho patriarcal que retrata as mulheres apenas como assistentes de fotógrafos homens, em vez de responsáveis pelo trabalho técnico principal.

Figura 2 – Joryū shashinka kokuchi-ban (Quadro de Avisos da Fotógrafa)



Fonte: Asahi gurafu, ago. 1952, n. 24. Asahi Shimbun.

Figura 3 – Joryū shashinka kokuchi-ban (Quadro de Avisos da Fotógrafa)



Fonte: Asahi gurafu, ago. 1952, n. 25. Asahi Shimbun.

Com base nesse exemplo, é possível observar como as representações de mulheres que trabalhavam na fotografia profissional nos anos 1950 continham sempre construções visuais e discursivas concorrentes sobre a diferença sexual. Mesmo quando se buscava aplaudir as mulheres por entrarem em “novos” ambientes de trabalho, as descrições de suas qualificações para esses espaços tornavam sua diferença o foco principal da narrativa. Em um desses casos, em 1956, a *Fujin Kurabu* apresentou uma fotografia de mulheres “nascidas” na era do boom das câmeras, como exemplo das cerca de vinte mulheres que trabalhavam ativamente como fotógrafas em Tóquio. A fotografia retrata um grupo dessas fotógrafas em treinamento, apontando uma variedade de câmeras para um modelo vestido no centro da sala (**Figura 4**). A legenda breve que acompanhava a imagem, embora não fornecesse informações sobre quem eram essas mulheres ou qual era o propósito do encontro, propunha entusiasticamente que a fotografia poderia ser um dos novos ambientes de trabalho para as mulheres. Prometia que, embora o trabalho físico do fotojornalismo pudesse parecer inacessível, elas encontrariam espaço sem desafios no campo da fotografia de moda e na fotografia de crianças. No entanto, a potencial posição social subversiva da fotógrafa ao entrar em um campo dominado por homens é minada pela imediata relegação a segmentos considerados apropriados a seu suposto histórico na esfera doméstica.

Lidas coletivamente como uma história dos discursos sobre mulheres no trabalho e a artista feminina, as descrições da fotógrafa no período pós-guerra revelam muito sobre as suposições em torno das relações das mulheres com o trabalho no campo da fotografia e a câmera como uma tecnologia de gênero⁹. Não é coincidência que, enquanto a imprensa de massa analisava e zombava da nova visibilidade das fotógrafas, Tokiwa Toyoko chamava a atenção por subverter as expectativas sociais e profissionais como a mulher que fotografava mulheres.

Tokiwa Toyoko: O Realismo Pós-Guerra e o Olhar que Vê o que os Homens Não Podem

Como um símbolo da ascensão das mulheres na fotografia, Tokiwa ganhou reconhecimento na metade da década de 1950 por suas fotografias que reivindicavam a subjetividade das mulheres tanto como fotógrafas quanto como trabalhadoras na esfera pública¹⁰. Suas imagens demonstram uma consciência aguçada do que Tani E. Barlow descreve como a noção lacaniana de que "coletivamente, a mulher é um meio, não um sujeito" (2004, p. 313-314). Participando de sessões de fotos de nudez e frequentando as ruas dos distritos da luz vermelha em torno das bases militares americanas em Yokohama, Tokiwa buscou romper e expor o poder do olhar binário masculino-feminino descrito por Mulvey, representando-se como uma mulher no controle de sua câmera. Ao documentar a construção do prazer masculino por meio do corpo feminino e ao dirigir seu próprio olhar sobre esses corpos, nus ou vestidos, as fotografias de Tokiwa são a prova concreta de uma mulher que observa outras mulheres, não para prazer sexual, mas para se conectar pessoalmente com a experiência de ser objeto do olhar masculino. Retornando à teoria do olhar de Laura Mulvey, que delineia o binário entre um diretor masculino que usa a mulher passiva como imagem para a construção do prazer masculino, o trabalho de Tokiwa, embora destaque os homens que se enquadram nessa categoria, propõe, o que é mais importante, novas estruturas para pensar o olhar, indo além da construção heteronormativa masculino-feminina. As fotografias de Tokiwa sugerem formas de pensar sobre as relações de poder visual, ilustrando exemplos históricos das relações entre classe, vigilância, observação mútua e trabalho que, não obstante específicos do Japão pós-guerra, oferecem modelos para entender as mulheres fotógrafas desse período em todo o mundo.

Figura 4 – Atarashii shokuba no joseitachi (As mulheres do novo local de trabalho)



Fonte: Fujin Kurabu, maio 1956, p. 406-7.

Apenas com vinte e um anos, Tokiwa começou a fotografar em 1951 e, cinco anos depois, tornou-se a primeira fotógrafa japonesa a publicar um livro detalhando sua iniciação no mundo da fotografia profissional e suas relações com as pessoas que fotografava. Nesse livro, ela descreveu o que possibilitou a uma jovem mulher afastar-se das atividades esperadas como parte do treinamento da classe média, como cerimônia do chá e arranjos florais, e, em vez disso, pegar uma câmera. Na medida em que mais fotógrafos eram necessários para preencher as páginas das revistas e jornais de massa, mulheres como Tokiwa começaram a se juntar às fileiras de fotógrafos profissionais em todo o país. Como Tokiwa proclamou: “Com o avanço da tecnologia das câmeras, eu me tornei uma camerawoman” (TOKIWA, 1957, p. 146).

Embora as fotografias mais sensacionais de Tokiwa retratassem a forma como os homens tratavam o corpo feminino, o foco dela era, acima de tudo, a fotografia de mulheres. Como demonstrado pelas subseções de sua

primeira exposição individual, *Hataraku josei* (*Mulheres Trabalhadoras*, abr. 1956), realizada na Konishi Roku Gallery, a variedade de seu interesse por mulheres que trabalhavam fora da esfera doméstica é evidente: além das prostitutas não licenciadas do distrito da luz vermelha e modelos nus, ela fotografou vendedoras, lutadoras profissionais, mergulhadoras de pérolas, anunciantes com placas sanduíche, garotas de manequim, modelos de moda, dançarinas, cabeleireiras, gueixas, enfermeiras e funcionárias de diversos locais de trabalho (TOKIWA, 1957, p. 172-176). Subvertendo a estrutura do olhar como meio de prazer visual, Tokiwa buscou, em vez disso, reimaginar os modos de vida das mulheres enquanto elas ganhavam a vida em vários locais na grande área de Tóquio.

As técnicas de enquadramento visual de Tokiwa devem ser vistas como formas críticas de investimento no poder do realismo e no potencial que sua câmera tinha de desestabilizar o domínio masculino na representação do corpo feminino. Como mulher criando imagens de outras mulheres, principalmente fora de um contexto de estúdio, Tokiwa não se baseava no modelo das fotógrafas que vieram antes dela, mas construía a partir de tendências que expunham os lados ocultos da vida urbana, com as quais os defensores do movimento realista do pós-guerra estavam envolvidos. Historiadores e críticos há muito argumentam que o movimento de reportagem fotográfica (*hōdō shashin*), que compartilhava valores semelhantes de contar a verdade com a fotografia realista (*riarizumu shashin*) e seu impulso para iluminar questões sociais, foi um dos modos mais significativos de criação de imagens no início da era do pós-guerra. Tokiwa provavelmente estava familiarizada com os conhecidos “debates sobre a fotografia de mendigos” nas páginas da revista *Camera* em 1953, entre os críticos e fotógrafos Domon Ken, Tanaka Masao e Watanabe Kosho, que discutiam a favor e contra a criação de uma subjetividade política e socialmente ativada por meio da fotografia de cenas de miséria nas ruas de Tóquio (DOMON, 1953a; 1953b; THOMAS, 2008)¹¹. Domon articulou sua tese sobre como enquadrar adequadamente uma fotografia para capturar o realismo de uma cena e criticou a moda de fotografar mendigos nas ruas

como cenas seletivas e mal escolhidas da realidade do pós-guerra. Em contraste, Tanaka argumentou: “a imitação de uma fotografia bela é sem sentido, mas a imitação da fotografia de mendigos possui um significado maior” (1953, p. 76; citado em THOMAS, 2008, p. 378). Tanaka acreditava que um fotógrafo poderia passar de meramente copiar uma moda a compreender os problemas sociopolíticos mais profundos da época ao fotografar os desamparados. Visto nesse contexto, a transição de Tokiwa de fotografar furtivamente as prostitutas com uma câmera escondida em seu *furoshiki* para passar tempo tomando chá e indo aos banhos públicos com elas, ganhando permissão para fotografá-las, assemelha-se exatamente ao que Tanaka definiu como o meio adequado de fotografar “o real” e ativar a consciência social por meio da fotografia, formando relações com seus sujeitos.

Como Tokiwa posicionou seu trabalho em relação ao movimento realista? Em síntese, Tokiwa veementemente concordava que capturar a realidade em uma fotografia dependia da subjetividade do fotógrafo, o que lhe permitiu argumentar que as mulheres eram as mais bem equipadas para documentar o mundo. Invertendo a opinião popular de que as fotógrafas eram mais adequadas para retratar cenas domésticas, Tokiwa destacou que o sucesso da fotografia realista dependia do gênero do fotógrafo: seus sujeitos esperavam que, como mulher, ela não fosse capaz de fotografá-los habilidosamente, o que os fazia se desnudarem diante dela, permitindo que ela criasse um documento mais verdadeiro (1955, p. 133). Desarmando tanto os sujeitos masculinos quanto femininos com seu gênero, Tokiwa estava posicionada para fotografar o que realmente estava à sua frente. No entanto, atribuir sua capacidade de fazer fotografias documentais à maneira como o mundo externo interpretava seu gênero era um caminho escorregadio que rapidamente se transformava na ideia de que as fotografias de mulheres eram possíveis apenas porque ela conseguia entrar nas esferas femininas, e não devido à habilidade em composição, enquadramento ou seleção de fotografias para uma série.

Por exemplo, em uma mesa-redonda realizada em 1957 pela Asahi Camera, com as fotógrafas Tokiwa Toyoko, Ogawa Chieko, Imai Hisae (1931-2009) e Akahori Masuko, entrevistadas pelo crítico literário Nakajima Kenzō (1903-1979), os comentários de Nakajima giraram em torno da ideia da existência de uma visão feminina especial (Asahi Camera, 1957, p. 155-160). Nakajima perguntou: "Mesmo ao fotografar cenas dos ásperos estaleiros, não é verdade que você pode ver o que os homens não conseguem?" Ele então questionou Tokiwa: "Existem coisas que você não consegue ver se não for mulher?" Ela respondeu: "Sim, eu acho que sim." Ao mesmo tempo em que as fotógrafas buscavam reconhecimento e aceitação no campo, a percepção delas como anomalias profissionais as colocava na posição desconfortável de ter que trabalhar dentro dessa subjetividade. Para Tokiwa, fazia sentido concordar que ela tinha uma habilidade especial que os homens não possuíam. Afinal, foram suas fotografias da diferença sexual que atraíram grande atenção para ela como uma fotógrafa em ascensão. No entanto, o fato de que muitos de seus "*ketteiteki shunkan*" (momentos decisivos) foram capturados em espaços como os becos do distrito da luz vermelha ou salas de espera de médicos fez com que alguns críticos a acusassem de usar seu gênero como uma forma de disfarce para obter fotografias que, se "você não fosse uma mulher, não conseguiria tirar" (Asahi Shimbun, 1957, p. 6).

As reencenações meticulosas das negociações no mundo da fotografia sobre o que "realismo" significava no período do pós-guerra dominaram a história da fotografia japonesa nas últimas décadas, e continuam a apagar toda memória dos debates vibrantes sobre o surgimento da fotógrafa feminina no período pós-guerra e a tendência popular de fotografar mulheres nuas¹². Na verdade, os defensores desse novo realismo socialmente ativado também estavam transformando os corpos nus das mulheres em "arte" e levantando dúvidas sobre a capacidade das fotógrafas de manusear uma câmera. O fato de que muitos fotógrafos que faziam esses argumentos, como Domon, também lucravam ao aconselhar e participar de sessões de fotografia de nudez lança uma nova luz sobre a linguagem autoritária da construção de um novo realismo socialmente ativado¹³. As fotografias de

nudez tiradas por Domon tinham “pouco ou nada a ver com a ‘psicologia’” dos modelos “e tudo a ver com o imaginário patriarcal” (SOLOMON-GODEAU, 2017, p. 106). Em outras palavras, a sessão de fotografia de nudez e o aumento da popularidade da fotografia de nudez dizem muito sobre os valores da fotografia vernácula e o que realmente vendia revistas e livros de fotografia na era do pós-guerra. Adicionando à reinterpretação crítica da história da fotografia japonesa pós-guerra de Dan Abbe, a relação de Tokiwa com o realismo do pós-guerra e suas técnicas para fotografar mulheres mudam a narrativa dominante sobre a suposta proeminência do realismo na cultura fotográfica. Além disso, as discussões sobre a fotografia realista do pós-guerra ainda não consideraram como o gênero de um fotógrafo informa a subjetividade que eles desenvolvem na criação de uma imagem documental, assumindo-se que todos os fotógrafos desse período eram homens.

Confrontando o fotógrafo masculino na sessão de fotografia de nudez

O que atraiu fotógrafos para as sessões de fotografia de nudez e por que elas ganharam tanta popularidade entusiástica na primeira década após o fim da Segunda Guerra Mundial? Enquanto os contínuos processos judiciais de obscenidade de uma versão traduzida de *Lady Chatterly's Lover* (1951-1957) solidificavam definições conservadoras para condenar atos públicos e representacionais de expressão sexual e nudez, um dos eventos fotográficos mais populares no Japão girava em torno da questão de representar o corpo feminino nu em público¹⁴. Debates em jornais, como o mencionado acima, sobre se esses eventos e as imagens que produziam se qualificavam como obscenidade ou pornografia, apoiam a afirmação dos historiadores Lynn Hunt e Walter Kendrick de que a pornografia “nomeia um argumento, não uma coisa” (HUNT, 1993, p. 13). Como o sucesso e a continuidade da sessão de fotografia de nudez dependiam do argumento de que estava produzindo “fotografia artística” e não obscenidade, os promotores da sessão desenvolveram uma lógica complicada: para argumentar que fotografar mulheres nuas em público não era obsceno, mulheres como Tokiwa

precisavam poder participar. Restringi-las do evento, implicando que precisavam ser protegidas do conteúdo, assim como havia preocupação com a literatura potencialmente obscena, como *Lady Chatterly's Lover*, seria como admitir que a sessão de fotografia de nudez era, de fato, indecente e precisava de censura. Ao mesmo tempo, a reificação e a repetição do tropo de uma mulher diante de uma parede de fotógrafos masculinos atuaram como evidência visual de que a fotografia era uma prática da qual as mulheres estavam excluídas, não pelos motivos frequentemente listados pelos críticos – tecnologia complicada, equipamento pesado, custo e falta de tempo livre – mas, como argumenta a pesquisadora feminista Judith Fryer Davidov em relação às fotógrafas americanas, porque elas não podiam ser vistas como fotógrafas, já que “na tradição do gênero, elas – seus corpos – são o sujeito” (DAVIDOV, 1998, p. 11).

A primeira sessão de fotografia de nudez que Tokiwa participou aconteceu no jardim de um salão de eventos em Yokohama, onde, segundo ela, a sensação de antecipação era palpável, já que era muito provável que a maioria dos participantes estivesse vivendo a experiência de fotografar mulheres nuas em um ambiente tão público pela primeira vez (1957, p. 184-189). Antes de as modelos entrarem, os organizadores do evento, ecoando a linguagem usada no relatório do *Asahi Shimbun* sobre as sessões de fotografia de nudez, enfatizaram aos participantes que as fotografias deveriam ser tiradas com “solenidade” (*genshuku*) em nome da “arte” (*geijutsu*) e em nome de “uma nação culta” (*bunka kokka*). Na medida em que as modelos entravam no jardim e se despiam, o som dos obturadores das câmeras e os batimentos cardíacos acelerados preenchiam o silêncio.

Uma fotografia em particular visualiza como a linha que separava quem estava na frente ou atrás da câmera era uma fronteira constantemente reforçada e de gênero. Nela, duas modelos estão diante de um grupo de homens de terno e gravata, com câmeras em mãos, aguardando o momento em que as mulheres revelarão seus corpos nus para a multidão (**Figura 5**). A modelo no centro da imagem tira seu *yukata* (quimono de algodão) e o segura atrás de si como as penas de uma cauda. A segunda modelo ainda

está totalmente vestida, com as mãos expectantes nas aberturas de seu robe, capturada no instante antes de também expor sua pele nua ao público masculino ávido. As luzes acima brilham, e, caso o espectador se distraia com o clarão e os corpos das mulheres, as fotos seguintes da série oferecem amplas oportunidades para entender a relação entre as mulheres nuas e os homens vestidos.

Mudanças de perspectiva em cada uma das fotografias resultantes guiam o espectador a visualizar Tokiwa circulando pela cena com sua câmera, buscando o melhor ângulo para capturar como os grupos de homens de terno se aglomeravam para obter uma boa visão das mulheres (**Figura 6**). Ao focar em momentos em que as modelos eram posicionadas por um organizador masculino, as fotografias de Tokiwa do evento destacam o processo que envolveu a construção de fotografias posadas, uma visão apagada pelo foco próximo apenas nos corpos das modelos contra um fundo de estúdio, separando os corpos femininos do tempo e do espaço. Ao incluir os detalhes do palco, da iluminação e dos participantes, as fotografias de Tokiwa documentam a especificidade histórica do evento e suas dinâmicas, tornando visíveis os corpos do fotógrafo, geralmente cuidadosamente mantidos fora do quadro. Em cada uma das imagens, a posição de Tokiwa em relação aos outros participantes masculinos é distinta: ela está fotografando de uma altura acima das cabeças deles, indicando que deve ter estado em um banquinho ou escada, ou fica tão longe da borda do palco que incluir os participantes deixaria claro que ela tinha em mente um ângulo muito diferente dos outros. A sua separação física do grupo espelhava sua reflexão de que, ao focar nos homens, Tokiwa “sentia agudamente o que era ser uma ‘mulher’ em um mundo de homens” (1957, p. 158). Em uma época em que se podia contar com fotos nuas em quase todas as edições de revistas de fotografia populares, essas imagens indexam tanto as experiências internas de Tokiwa quanto o mundo externo, enquanto ela se propunha de forma autoconsciente a desmascarar as dinâmicas cruas de duas jovens mulheres manipuladas e fotografadas por uma audiência masculina.

Figura 5 – “Hadaka” de kasegu “hataraku josei” tachi (As “mulheres trabalhadoras” que ganham a vida “nuas”).



Fonte: Kikenna adabana (Flor Venenosa Perigosa). Tóquio: Mikasa Shobo, 1957, p. 160.
Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

Figura 6 – Tokiwa Toyoko, “Não fui para fotografar o nu, mas fui para fotografar os homens tirando fotos de nudez. Senti agudamente o que era ser uma “mulher” em um mundo de homens.”



Fonte: Kikenna Adabana (*Flores Venenosas Perigosas*), Editora Mikasa Shobō, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

Investigando revistas de fotografia em massa e histórias da fotografia, é possível traçar a gênese das sessões de fotos baseadas em modelos femininas na década de 1920, quando fotógrafos e cineastas, provavelmente amadores, adotaram a prática da tradição em evolução do *bijinga* (imagens de belas mulheres) conforme praticado na pintura a óleo, na gravura em madeira e em outras artes. De fato, uma análise de revistas populares de fotografia desde o final do século XIX até a década de 1950 revela que a relação predominante das mulheres com a câmera, além de atual como modelos em anúncios, é trabalhar como tal em sessões de fotos. Dessa forma, essas fotografias japonesas dos corpos femininos se conectam com as histórias do nu na pintura e na fotografia ao redor do mundo, onde, como apontam estudiosos, o nu feminino tem sido há muito o sujeito legitimador para artistas

masculinos que transformaram os corpos das mulheres em arte (SATŌ, [1999]2011; CHARRIER, 2006; TSENG, 2008; LIPPIT, 2019)¹⁵.

A versão nua da sessão de fotos ganhou popularidade nos primeiros anos do período do pós-guerra. Assim, pode ser lida em conexão com a cultura *kasutori*, caracterizada pela literatura e cultura visual sexualmente focadas, que floresceram como resultado das novas liberdades legais concedidas à imprensa pela Ocupação Americana¹⁶. Como coberto pelos historiadores John Dower e J. Victor Koschman, a cultura *kasutori* foi definida por “teorias de decadência como a única verdadeira honestidade e autenticidade, do corpo carnal como o único corpo que vale a pena venerar” (KOSCHMANN, 1996, p. 148; DOWER, 1999). Esses temas se manifestaram de forma mais clara no âmbito da cultura visual e literária: entre 1946 e 1948, mais de setecentas séries eróticas foram publicadas (SHIMOKAWA, 2005, p. 16). Durante esse período, além do material erótico publicado, shows de *striptease* e casas de dança também dispararam em popularidade, liberadas de restrições da guerra e do período anterior à guerra. Em um exemplo dessa cultura visual construída em torno do corpo feminino nu, Sasamoto Tsuneko documentou um show de *striptease* organizado para ensinar uma audiência feminina sobre os eventos. Em sua fotografia, as mulheres na audiência observam com interesse enquanto uma dançarina, com pasties metálicos e saltos altos, caminha pela plataforma entre o grupo (**Figura 7**) (SASAMOTO; JCII Photo Salon, 2004). As exibições carnosas da cultura *kasutori* transformaram homens e mulheres em espectadores sensuais, preparando-os para a transição de consumidores para produtores de seu conteúdo uma vez que compraram câmeras.

Fotografias da sessão de nudez foram usadas como exemplos de como a cultura *kasutori* permeou o mundo da fotografia. Em um exemplo, os editores da primeira grande visão geral publicada sobre a história da fotografia japonesa no pós-guerra, *Nihon Gendai Shashinshi 1945-1970* (História Contemporânea da Fotografia Japonesa 1945-1970, 1977), selecionaram a fotografia de 1948 de Sakai Shinichi (**Figura 8**) (SAKAI, [1948] 1977). Aparecendo ao lado de fotografias de shows de *striptease* e uma cena da

peça de Tamura Taijirō, *Nikutai no mon* (Portão da Carne, 1947), na qual prostitutas punem uma das suas por ter relações sexuais gratuitamente, os editores avaliaram essas imagens como exemplos da explosão no pós-guerra de mulheres nuas em exibição. Na fotografia de Sakai, a modelo cobre metade do rosto com a mão enquanto expõe os seios ao espectador, uma peça diáfana de tecido amarrada em volta da cintura. A linguagem corporal da modelo comunica as contradições do evento: em *contrapposto*, sua forma remete à produção artística clássica e, no entanto, seu rosto transmite o desconforto e a frieza de uma multidão de homens em ternos fotografando-a nua em público.

O que diferencia a fotografia de Tokiwa da sessão de nudez dessa fotografia é que, enquanto ambas têm a intenção de chocar o espectador com a maneira direta como os corpos das mulheres eram expostos e fotografados, as imagens de Tokiwa argumentam a favor de uma subjetividade para as modelos que não existe em outras fotografias. Fotografadas por Tokiwa, as modelos não tentam esconder suas identidades, refletindo sua abertura para o trabalho remunerado que concordaram em realizar e talvez também o senso de segurança proporcionado pela localização interna do evento. Seu posicionamento aberto e sem suspeitas de seus corpos mostra-as como participantes dispostas de uma prática artística, sem nada a esconder. Em contraste, a modelo na fotografia de Sakai desvia o olhar, cobrindo os olhos e a identidade, implorando ao fotógrafo que não a reproduza de forma a ser reconhecível. Embora o trabalho de Tokiwa tenha sido criticado pelas questões éticas relacionadas a tornar seus sujeitos vulneráveis ao reconhecimento público, suas fotografias podem ser vistas como registros da agência das mulheres que trabalham com seus corpos e do contexto que as colocou nessa posição.

Figura 7 – Sasamoto Tsuneko sakuhinten: “Shōwa no toki no hito”: Nihon hatsu josei hōdō shashinka (Exibição da obra de Sasamoto Tsuneko: “Shōwa – Aquele tempo, aquela pessoa”: A primeira fotojornalista mulher no Japão).



Fonte: v. 157 da JCII Photo Library. Tóquio: JCII Photo Salon, 2004, p. 36.

Figura 8 – Sakai Shinichi, *Ratai geijutsu shashin satsuei gyōgikai* Tokyo kyō Shibusawa tei teien (Competição de Fotografia de Arte Nu em Tóquio, Jardins Shibusawa).



Fonte: Nihon Gendai Shashinshi 1945–1970 (História Contemporânea da Fotografia Japonesa), ed. Japan Professional Photographer's Association (Tóquio: Heibonsha, 1977, p. 23).

A sensação de uma mulher documentando os homens que fotografavam mulheres nuas rapidamente atraiu ampla atenção da mídia: a fotografia de Tokiwa da sessão de nudez foi sua imagem mais reproduzida na década de 1950. Em 1956, a revista *Nippon Camera* (Camera Japão) publicou a fotografia de Tokiwa das duas modelos se despindo diante de uma audiência masculina toda de terno, com a legenda: “Nua em um segundo, a mudança de meninas para arte” (*Nippon Camera*, 1956) (Figura 9). Nos anos seguintes, essa fotografia foi reimpressa em várias revistas para representar as mudanças nas tendências e discursos sobre a cultura fotográfica. Um artigo em um jornal semanal a rotulou como um exemplo de “A virada para a arte”, e apontou que seu foco nos participantes masculinos de terno gerava uma imagem poderosa que descrevia as correntes sociais da cena de uma maneira elegante e nuançada (*Shūkan Shinchō*, 1957, p. 48-51). Ao enfatizar as fotografias de Tokiwa como representativas de bom gosto, os críticos falharam em reconhecer ou deliberadamente suprimiram a intenção subversiva de suas imagens.

Flores venenosas perigosas: das mulheres como materiais da fotografia ao desenvolvimento da consciência de uma fotógrafa

Apesar da fixação dos críticos em suas fotografias da sessão de nu nos anos 1950, mais recentemente Tokiwa é lembrada por suas imagens de prostitutas trabalhando no distrito da luz vermelha ao redor das bases militares americanas em Yokohama. As fotografias reproduzidas em seu livro, *Kikenna Adabana* (*Flores Venenosas Perigosas*, 1957), revelam em detalhes sua trajetória de uma fotógrafa que buscava condenar os homens e mulheres envolvidos no comércio sexual a uma interlocutora simpática que passou a reconhecer as mulheres não como objetos, mas como seres humanos.

Figura 9 – *Pa to nuide yome kara geijutsu he no tenkan* (Nua em um segundo, a mudança de meninas para arte).



Fonte: Nippon Camera, mar. 1956.

A Tokiwa adolescente testemunhou seu pai queimar até a morte durante o bombardeio incendiário americano de Tóquio e suas cidades circunvizinhas, uma experiência que guiou sua prática fotográfica, já que vivenciou os efeitos da ocupação americana do Japão. Em referência à ocupação, Tokiwa escreveu que sentia a "dor profunda de estar no mesmo lugar que eles" e

nutria uma animosidade pelas mudanças culturais e econômicas que os americanos trouxeram para sua cidade natal, Yokohama (TOKIWA, 1957, p. 131). Partindo desse ponto, Tokiwa começou a fotografar americanos nos portos e estaleiros de Yokohama, mas depois concentrou seus sentimentos de ódio nas mulheres japonesas que permitiram que os homens que mataram seus familiares as envolvessem em seus braços (TOKIWA, 1957, p. 145). Sua fotografia mais reproduzida retrata três homens afro-americanos, em uniforme e roupas civis, ao lado de uma mulher japonesa que se inclina nos braços de um deles (**Figura 10**). É impossível dizer se ela caiu e o homem a está sustentando ou se ele a está puxando de brincadeira em sua direção, mas a mulher parece estar sorrindo junto com os outros, enquanto um grande letreiro do bar Honky Tonk anuncia cerveja de chope acima de suas cabeças. Ela segura um maço de cigarros e usa um vestido ocidental sem mangas estampado de flores e sapatos de plataforma, todos marcadores de sua proximidade com os militares americanos. Em outra série de fotografias de seu livro, Tokiwa capturou cenas casuais de mulheres japonesas e militares americanos interagindo nas ruas: eles se abraçam, ficam em postura de negociação e se reúnem nas entradas de bordéis (**Figura 11**). Tiradas com uma câmera escondida, as fotografias registram momentos banais da vida cotidiana no distrito da luz vermelha, sob a perspectiva de uma testemunha oculta.

Se a visão pode ser descrita como "não apenas um receptáculo passivo e feminino onde o real é fotografado, mas... também um órgão fálico capaz de se desenrolar e se erguer de sua cavidade e apontar para o visível... a ereção do olho", então, a princípio, o olhar que Tokiwa desdobrou sobre essas mulheres e homens não é uma ereção, mas um dedo acusador, apontando comportamentos que ela, e muitos outros comentaristas do pós-guerra, condenavam (CLAIR, [1983]1991, p. 229). Ao abordar essas fotografias como uma afirmação de uma visão reformista, não podemos deixar de ler seu olhar como aquele que busca expor: ao revelar suas atividades, Tokiwa visualizava os sentimentos de desprezo que muitos japoneses compartilhavam em

relação às economias do sexo que surgiram ao redor das bases militares americanas.

No entanto, se uma leitura das fotografias de Tokiwa sobre prostitutas e homens em uniforme parar aqui – como condenações de seu trabalho e visualizações de ódio em relação a eles –, então podemos ver sua abordagem ao retratar essas mulheres como não melhor do que a dos fotógrafos masculinos da sessão de nudez, que viam as mulheres como “materiais” da fotografia. Como aponta o estudioso da fotografia Miura Masahiro, Tokiwa chega a se referir às prostitutas que fotografa como “sozai” (material), o que se alinha com a maioria das avaliações acadêmicas de suas fotografias de prostitutas: as fotografias voyeuristas de uma mulher de classe média que buscava expor e censurar aquelas que provavelmente tinham poucas opções além de recorrer ao comércio (MIURA, 2014, p. 65). No contexto de sua autobiografia, no entanto, que é apresentada como uma explicação de como uma jovem mulher desenvolveu seu próprio método fotográfico, é provável que Tokiwa tenha usado o termo “material” como uma forma de ilustrar sua transição de uma jovem fotógrafa que via a sociedade, e de fato a fotografia, em termos preto e branco para uma observadora mais experiente em busca de nuance, compreensão e até mesmo conexão humana por meio de suas imagens. Vale a pena reproduzir a própria reflexão de Tokiwa sobre essa transformação de ver essas mulheres como “material” para “humanos”:

Figura 10



Fonte: Tokiwa Toyoko, Kikenna Adabana (*Flores Venenosas Perigosas*), Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

A princípio, quando comecei a trabalhar usando as mulheres como meu material, não pensava nelas com um pingo de bondade, nem uma vez pensei nelas com pena. Era nada mais do que apontar a câmera para o material [...] No entanto, na medida em que gradualmente entrei em suas vidas, visitando seus quartos ou tomando chá juntas [...] com certeza comecei a sentir fortemente que essas mulheres são humanas. É uma psicologia que pode ser chamada de amor, mas, além disso, eu [...] gradualmente aprofundei minha consciência como fotógrafa, o que se tornou o puro desejo de explorar tal mundo (TOKIWA, 1957, p. 118-119).

Voltando aos termos do muito discutido debate sobre o realismo do início da década de 1950, essa é exatamente a transformação que o crítico Tanaka Masao esperava: se os fotógrafos em ascensão direcionassem suas câmeras para elementos da sociedade que outros tentavam ignorar, teriam a possibilidade de trazer consciência às experiências que muitos

compartilhavam em um período de luta para sobreviver à derrota e à recuperação após quinze anos de guerra. O processo de Tokiwa realizou a metamorfose das mulheres que trabalhavam com seus corpos, de materiais desprezados a humanas com as quais empatizar. Ao fazer isso, ela muda sua posição de voyeur repugnado para uma fotógrafa com consciência.

Figura 11

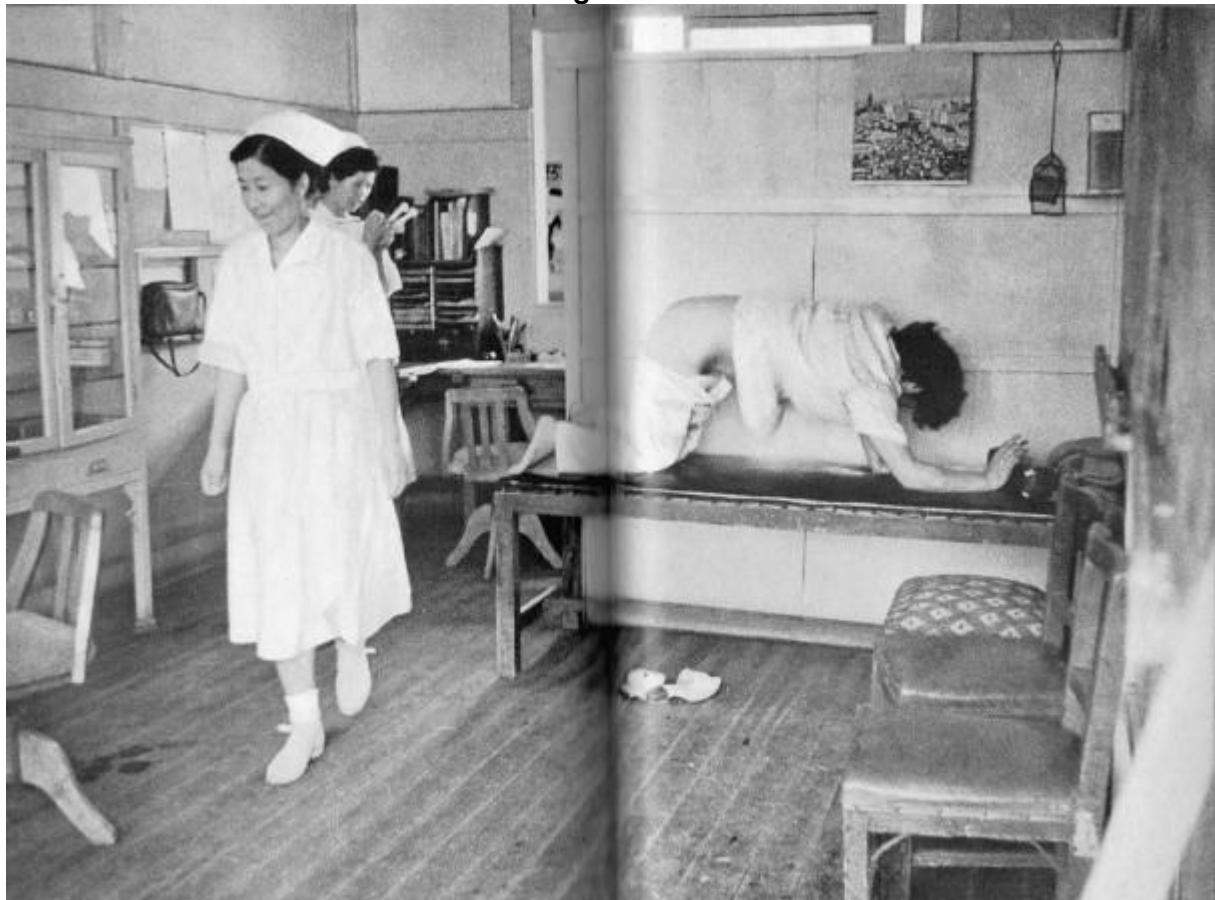


Fonte: Tokiwa Toyoko, *Kikenna Adabana* (*Flores Venenosas Perigosas*), Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

Tokiwa revela um manejo hábil de sua transformação e a esperança de que outros possam compartilhar essa perspectiva em seu relato textual cuidadoso e na seleção de kanji para representar as pessoas que fotografou. Na citação acima, quando escreve "essas mulheres são humanas", Tokiwa fornece uma interpretação do caractere chinês 'onna' (mulheres) para ser lido como 'hito' (pessoa), repetindo isso ao longo de seu livro. O título do livro de Tokiwa também aponta para essa transição e a humanidade que ela buscou possibilitar para as trabalhadoras que fotografou. *Kikenna Adabana*, ou *Flores Venenosas Perigosas*, é um título elaborado por meio do uso do kanji para 毒

(veneno), que, quando emparelhado com 花 (flor), cria um ateji, ou uma leitura não convencional da palavra adabana, que geralmente é escrita como 徒花, significando “flores fúteis”. Em vez de representar essas mulheres e seu trabalho como infrutíferos, inadequados para a reprodução social e física, nomeá-las como flores venenosas restaura-lhes o poder de negar ativamente seu papel reprodutivo para, em vez disso, contaminar ou incorporar o lado venenoso de um Japão dominado pelos militares americanos¹⁷.

Figura 12

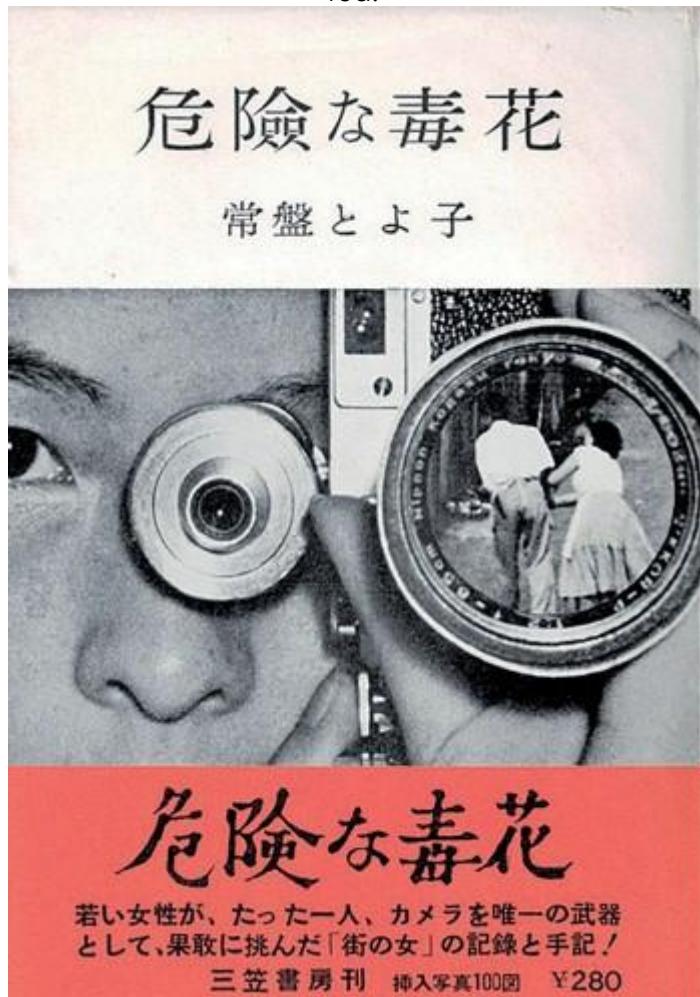


Fonte: Tokiwa Toyoko, *Kikenna Adabana (Flores-Venenosas Perigosas)*, Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

É significativo que o título chame a atenção do leitor não apenas para as prostitutas, mas também para o potencial envenenador de todas as mulheres trabalhadoras incluídas no livro. Além de fotografar o comércio sexual nas ruas, Tokiwa também trabalhou disfarçada para fotografar uma clínica onde as prostitutas eram tratadas de DST (**Figura 12**). Com a permissão do médico e das enfermeiras, ela vestiu um jaleco branco, atrás do qual

escondeu sua câmera, e secretamente tirou uma série de fotos, certamente sem o consentimento das mulheres que estavam sendo tratadas, que podem ser consideradas como evidência do potencial envenenador dessas mulheres. Em uma das imagens, uma mulher ajoelha-se sobre os joelhos e cotovelos em uma mesa de exame, com as calças e a roupa íntima abaixadas, expondo as nádegas após receber uma injeção. Observando-a enquanto aguardava o médico, com a fumaça de cigarro se enrolando entre seus dedos, Tokiwa descreveu sua impressão de que esta era uma mulher que parecia estar “exausta de viver” (TOKIWA, 1957, p. 93). Dessa forma, temos a sensação de que o veneno opera em muitas direções: essas mulheres podem estar ativamente espalhando veneno ao mesmo tempo em que elas próprias estão perigosamente envenenadas pelas vidas que são obrigadas a levar para sobreviver.

Figura 13 – Capa: “Embora seja apenas uma jovem mulher, sozinha, ela segura a câmera como sua única arma e documenta resolutamente e faz anotações sobre as mulheres da rua!”



Fonte: Colagem do retrato de Tokiwa por Okumura Taikō e fotografia de Tokiwa Toyoko, Kikenna Adabana (Flores-Venenosas Perigosas), Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

A capa do livro de Tokiwa resume de forma concisa os temas do poder disruptivo das mulheres que usam seus corpos para trabalhar, das mulheres que fotografam, do poder de enxergar todos os segmentos do espaço social e da transformação exigida do espectador e da fotógrafa. Ela é retratada segurando a mais recente câmera telemétrica Canon junto ao olho, com uma fotografia de uma prostituta e seu cliente colada na lente, dando a impressão de que podemos vê-los exatamente como foram fotografados (**Figura 13**). Em uma posição desafiadora de seu olhar crítico e ilustração de sua identidade como fotógrafa, o anúncio no obi (uma faixa fina de papel enrolada em torno de um livro para adicionar texto promocional) diz: "Embora seja apenas uma jovem mulher, sozinha, ela segura a câmera como uma arma e documenta

resolutamente e faz anotações sobre as mulheres da rua". Esse raro retrato da própria fotógrafa faz o que suas fotografias de sessões de nu pretendiam fazer: trazer o trabalho visível das fotógrafas, que geralmente estão fora do enquadramento, para o foco. Em uma entrevista com o autor, Tokiwa afirmou que sempre odiou o sensacionalismo dessa fotografia e o fato de ser uma fotocolagem feita pelo editor do livro, algo que, como fotógrafa de "realismo", ela não aprovava. No entanto, o texto de sua autobiografia, junto com a coleção de fotografias, cria uma forma própria de visibilidade para Tokiwa como uma fotógrafa que desejava ser vista e reconhecida principalmente por seu trabalho. Elas trazem à tona a dura realidade do que significava ser uma mulher trabalhando na fotografia profissional, produzindo imagens que pretendiam representar a realidade social, mas sem conseguir escapar das interpretações de seu trabalho com base em seu gênero. Dessa forma, elas enquadram e descrevem uma prática de realismo que propôs uma alternativa à cultura do olhar masculino, da produção de imagens e das estruturas de poder.

REFERÊNCIAS

ASAHI CAMERA. Shashin shōbai uraomote: joryū puro kameraman (Os Dois Lados do Negócio da Fotografia: Fotógrafas Profissionais). **Asahi Camera**, p. 155–160, ago. 1957.

ASAHI GURAFU. Joryū shashinka kokuchi-ban (Quadro de Avisos para Fotógrafas). **Asahi Gurafu**, p. 24–25, ago. 1952.

ASAHI SHIMBUN. Ikitugita? Bi no tankyū: nūdo satsueikai teire 'geijutsu da' to shusaisha okoru ("Eles Foram Longe Demais? 'A Busca pela Beleza': Repressão Policial ao Satsueikai de Nudez 'É Arte!' Afirmam Patrocinadores Revoltados – Yokohama"). **Asahi Shimbun**, 26 maio 1955.

ASAHI SHIMBUN. Nūdo satsueikai ni shobun 'kōzen waisetsu' ni fureru ihō: Yohokama chiken de kisoyūyo ("Punição pela Sessão de Fotografia de Nudez: Promotoria Distrital Indicia pela Illegalidade de 'Obscenidade Pública'"). **Asahi Shimbun**, 30 jul. 1955.

ASAHI SHIMBUN. Kiotta taido ni gimon: akasen chitai wo hishatai ni Tokiwa Toyoko sha 'Kikenna adabana' (Questionando Atitudes Entusiásticas: 'Flores Venenosas Perigosas' de Tokiwa Toyoko Tem como Tema as Áreas ao Redor do Bairro da Luz Vermelha). **Asahi Shimbun**, p. 6, 8 nov. 1957.

BULLOCK, Julia C. Fantasy as Methodology: Simone De Beauvoir and Postwar Japanese Feminism. **U.S.-Japan Women's Journal**, n. 36, p. 73–91, 2009.

CATHER, Kirsten K. **The Art of Censorship in Postwar Japan**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.

CHARRIER, Phillip. Nojima Yasuzō's Primitivist Eye: 'Nude' and 'Natural' in Early Japanese Art Photography. **Japanese Studies**, v. 26, n. 1, p. 47–68, 2006.

CLAIR, J. La Pointre à L'oeil. In: SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography at the Dock**: Essay on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 1983 [ano de publicação original].

DAVIDOV, J. F. **Women's Camera Work**: Self/Body/Other in American Visual Culture. Durham & London: Duke University Press, 1998.

DOMON, K. Fotojenikku to iu Koto – Aru Shōhei No Shashin ni Tsuite (Sobre Ser Fotogênico: A Propósito da Fotografia de um Soldado Ferido). **Camera**, v. 45, n. 6, p. 157-158, 1953a.

DOMON, K. Riarizumu wa Shizenshugi de wa Nai (Realismo não é Naturalismo). **Camera**, v. 46, n. 6, p. 174-177, 1953b.

DOWER, J. W. **Embracing Defeat**: Japan in the Wake of World War II. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

FOTO ATO (PHOTO ART). Nūdo yomoyama banashi (Uma conversa sobre nudez) Rinji zōkan nūdo to gurama (Edição especial e temporária: nudez e glamour). **Foto Ato**, p. 142–145, dez. 1957.

FOTO ATO (PHOTO ART). Foto Ato rinji no zōkan nūdo to guramā (Edição Extra Especial de Photo Art: Nudez e Glamour). **Foto Ato**, p. 68–76, 25 dez. 1957.

FUJIN KURABU. Atarashii shokuba no joseitachi (As Mulheres do Novo Ambiente de Trabalho). **Fujin Kurabu**, p. 406–407, maio 1956.

HUNT, L. **The Invention of Pornography**: Obscenity and the Origins of Modernity 1500–1800. New York: Zone Books, 1993.

ICREVERZI, K. Living as an Onna in Japanese Cinema: Pink Filmmaker Hamano Sachi's Reproductive Labor. **Feminist Media Histories**, v. 5, n. 2, p. 83–110, 2019.

IIZAWA, K. The Evolution of Postwar Photography. In: WILKES, Anne (Org.). **The History of Japanese Photography**. Houston: Museum of Fine Arts & New Haven: Yale University Press, 2003. p. 208–212.

IKEGAMI, T.; SUZUKI, Y. **Watashi No Gendai**: Yamazawa Eiko/What I Am Doing: Eiko Yamazawa (Minha Era Moderna: Eiko Yamazawa). Kyoto: Akaaka, 2019.

JAPAN PROFESSIONAL PHOTOGRAPHER'S ASSOCIATION (Orgs.). **Nihon Gendai Shashinshi 1945–1970** (História Contemporânea da Fotografia Japonesa). Tokyo: Heibonsha, 1977.

JESTY, J. The Realism Debate and the Politics of Modern Art in Early Postwar Japan. **Japan Forum**, v. 26, n. 4, p. 508–529, 2014.

KAI, Y. **Sunappu**: A Genre of Japanese Photography, 1930–1980. Tese (Doutorado) – Universidade de Chicago, 2012.

KOSCHMANN, J. V. **Revolution and Subjectivity in Postwar Japan**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

LIPPIT, Miya Elise Mizuta. **Aesthetic Life**: Beauty and Art in Modern Japan. Cambridge, MA: Harvard East Asian Monographs, 2019. v. 400.

LUKACS, Gabriella. **Invisibility by Design**: Women and Labor in Japan's Digital Economy. Durham; London: Duke University Press, 2020.

MCLELLAND, M. Kissing is a Symbol of Democracy!' Dating, Democracy, and Romance in Occupied Japan, 1945–1952. **Journal of the History of Sexuality**, v. 19, n. 3, p. 508–535m 2010

MIURA, Masahiro. Tokiwa Toyoko No Shisen (O Olhar de Tokiwa Toyoko). **Ōyō Shakai-Gaku Kenkyū**, n. 56, p. 63–70, 2014.

MULVEY, L. Visual Pleasure in Narrative Cinema. In: PENLEY, Constance (Org.). **Feminism and Film Theory**. New York: Routledge, 1988.

NIPPON CAMERA. Pa to nude yome kara geijutsu he no tenkan (Nu em um Segundo, a Transição de Meninas para Arte). **Nippon Camera**, mar. 1956.

OGAWA, C. Josei kameraman arekore (Isto é Aquilo sobre mulheras cameraman). **Foto tekune**, p. 3–5, jan. 1957.

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

SAKAI, S. Ratai geijutsu shashin satsuei gyōgikai Tokyo kyū Shibusawa tei teien (Competição de Fotografia Artística de Nudez Tóquio, Jardins Shibusawa). In: JAPAN PROFESSIONAL PHOTOGRAPHER'S ASSOCIATION (Org.). **Nihon Gendai Shashinshi 1945–1970** (Contemporary History of Japanese Photography). Tokyo: Heibonsha, 1977. p. 23.

SASAMOTO, S.; JCII PHOTO SALON. Sasamoto Tsuneko sakuhinten: "Shōwa ano toki no hito": Nihon hatsu josei hōdō shashinka ("Exposição de Obras de Sasamoto Tsuneko: 'Shōwa, Aquela Época, Aquela Pessoa': A Primeira Fotojornalista Feminina do Japão"). Tokyo: JCII Photo Salon, 2004. v. 157 da JCII Photo Library.

SATŌ, D. **Modern Japanese Art and the Meiji State**: The Politics of Beauty. Trad. Hiroshi Nara. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011, 1999[ano de publicação original].

SHŪKAN SHINCHO. Joryū Shashinka No Totta Shashin: sensenshonarizumu de Shōbusuru Onna No Me (Fotografias de Fotógrafas: O Olhar Feminino Compete pelo Sensacionalismo). **Shūkan Shinchō**, v. 8, n. 14, p. 94–97, 1963.

SHŪKAN SHINCHO. Renzu ni tsumi ari: kamera bumu no ronri hakusho (A Lente É a Culpada: Documento Branco sobre a Lógica do Boom das Câmeras). **Shūkan Shinchō**, p. 48–51, ago. 1957.

SHERIF, A. **Japan's Cold War**: Media, Literature, and the Law. New York: Columbia University Press, 2009.

SHIMOKAWA, K. Gairo No Ero Shashin Uri wa Doko ni Kiet? ("Para Onde Desapareceram os Vendedores de Fotos Eróticas de Rua?"). In: **SEI MEDIA 50-NEN** (50 Anos de Mídia Sexual). Tokyo: Takarajimasha, 2005.

SILVERBERG, M. **Erotic Grotesque Nonsense**: The Mass Culture of Japanese Modern Times. Berkeley and London: University of California Press, 2006.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Caught Looking: Susan Meisela's Carnival Strippers (2008). In: PARSONS, Sarah (Org.). **Photography after Photography**: Gender, Genre, History. Durham and London: Duke University Press, 2017.

THOMAS, J. A. Power Made Visible: Photography and Postwar Japan's Elusive Reality. **The Journal of Asian Studies**, v. 67, n. 2, p. 365–394, 2008.

TOKIWA, T. **Kikenna Adabana** (Flores Venenosas Perigosas). Tokyo: Mikasa Shobo, 1957.

TOKIWA, T. Joryū Sakka to Riarizumu (Artistas Mulheres e Realismo). **Photo Art**, p. 133, abr. 1955.

TSENG, A. Y. Kuroda Seiki's "Morning Toilette" on Exhibition in Modern Kyoto. **The Art Bulletin**, v. 90, n. 3, p. 417-440, 2008.

YAMAZAWA, E. **Watashi ha Joryū Shashinka**: Yamazawa Eiko No Geijutsu to Jiritsu (Sou uma Fotógrafa: A Arte e a Independência de Yamazawa Eiko). Osaka: Brain Center, Inc., 1983.

NOTAS

¹ Originalmente, o artigo foi publicado em MCCORMICK, Kelly Midori. Tokiwa Toyoko, the nude shooting session, and the gendered optics of Japanese postwar photography. *Japan forum*, v. 0, n. 0, n. 1-30, 2021. A tradução foi feita pela equipe da Prajna e revisada por Lucas Gibson, Rogério Dezem e Richard Gonçalves André. Agradecemos à autora pela gentil autorização de publicação do texto em língua portuguesa.

² Historiadora da cultura material e visual japonesa moderna. Sua pesquisa explora as maneiras como as transformações sociais, políticas e culturais do Japão moldam a cultura fotográfica e a imprensa de massa. Ela é coorganizadora da página de humanidades digitais *Behind the Camera: Gender, Power, and Politics in the History of Japanese Photography* (<https://behindthecamerajapan.arts.ubc.ca/>) e, recentemente, contribuiu para o livro *I'm So Happy You Are Here* (Aperture, 2024). E-mail de contato: kelly.mccormick@ubc.ca.

³ Todas as traduções são minhas, a menos que indicado de outra forma.

⁴ Sobre as representações pré-guerra de fotógrafas, ver Kerry Ross (2015).

⁵ Existem muitos paralelos entre as representações da mídia de massas sobre fotógrafas do pós-guerra e as "garotas modernas" das décadas de 1920 e 30. Ver Silverberg (2006, p. 51-72).

⁶ Para mais informações sobre a vida de Yamazawa Eiko, ver Ikegami e Suzuki (2019); também Yamazawa (1983).

⁷ Trata-se de uma espécie de árvore de origem chinesa e popular no Japão (nota dos editores).

⁸ Esta é a justificativa que Iizawa Kotarō dá para explicar por que as mulheres supostamente começaram a praticar fotografia em maior número nos anos 1990 em "Onna no ko Shashin" no jidai (A Era da "Fotografia Feminina") (Tóquio, NTT Publishing, 2010).

⁹ Para exemplos dessas mesas-redondas, ver Ogawa (1957), Asahi Camera (1957) e Shūkan Shinchō (1963).

¹⁰ As representações de Tokiwa podem ser encontradas em Josei Kyōyō (1960) e Asahi Shimbun (1957).

¹¹ Julia Thomas (2008) discute esses debates.

¹² O ensaio de Iizawa Kotarō (2003), *The Evolution of Postwar Photography*, é exemplar dessa tendência. Para uma discussão mais aprofundada sobre os discursos em torno da fotografia de realismo, ver *Controversy over Realism Photography* em Yoshiaki Kai, *Sunappu: A Genre of Japanese Photography, 1930-1980* (Tese de doutorado, Universidade de Chicago, 2012), p. 101-138.

¹³ Ver Justin Jesty (2014) e Domon (1953b). Na década de 1950, Domon Ken contribuiu consistentemente para coleções de fotografias encenadas de nu artístico, publicadas em revistas de fotografia. Veja, por exemplo, *Foto Ato* (1957a; 1957b).

¹⁴ Sobre as diferenças entre realidade e representação nos “princípios da natureza não pública do sexo”, ver Kirsten Cather (2012, p. 34-36). Sobre discussões em torno de arte e pornografia no mundo literário e a controvérsia em torno da publicação de *Lady Chatterly's Lover* no Japão, ver Ann Sherif (2009, p. 64).

¹⁵ A sessão de fotografia de modelos é a herdeira fotográfica da prática das escolas de arte de pintar modelos nus, controversamente introduzida no Japão no final do século XIX. Satō Dōshin discute como, de maneira muito semelhante à exibição de modelos nus em sessões fotográficas no pós-guerra, nos anos 1890 a pintura de nus se tornou uma questão social, pois colocava em exibição para o público “o que significava estar ‘nu’” e ‘o que significava ter uma existência corporal’, sendo, portanto, ‘sobre ética social e moral pública do começo ao fim’ (SATŌ, [1999]2011, p. 267, 264; para mais sobre a história da recepção da pintura a óleo de nus nesse período anterior, ver também TSENG, 2008).

¹⁶ Sobre o afrouxamento das restrições à expressão pública e impressa do comportamento sexual feminino durante a ocupação americana, ver Mark McLelland, ‘Kissing is a Symbol of Democracy!’ Dating, Democracy, and Romance in Occupied Japan, 1945-1952, *Journal of the History of Sexuality* 19, no. 3 (2010), 508-535.

¹⁷ Agradeço a um dos revisores anônimos por me incentivar a desdobrar o processo de tomada de decisão de Tokiwa ao usar esses kanji em seu título.