



**Dossiê: “O Oriente entre lentes e negativos:
o universo fotográfico asiático”**

**Rogério Akiti Dezem
Lucas Camara Gibson
Richard Shimada André (Orgs.)**

LAPECO



JAN./JUN. 2024 / VOLUME 5 / NÚMERO 8



EDITORIAL

Os editores

É com muita satisfação que publicamos, no presente número, o dossiê “O Oriente entre lentes e negativos: o universo fotográfico asiático”, organizado por Rogério Akiti Dezem, Lucas Camara Gibson e Richard Shimada André. Longamente antecipado, aguardado e trabalhado com muito carinho tanto pelos autores quanto pela equipe editorial da *Prajna*, a coletânea reúne artigos, ensaios e entrevistas em torno da fotografia asiática, embora a maior parte dos materiais se concentre sobre o mundo nipônico. A proposta contribui de forma importante para com o campo de investigação em torno do assunto que, embora crescente em cenário internacional, encontra-se ainda nos primeiros passos no Brasil. Portanto, espera-se que esta edição demarque objetos, fontes e referências fundamentais para voos futuros.

Nesse afã, tendo em vista a sequência de textos que compõe este número, a entrevista de Dezem, Gibson e André, os organizadores do dossiê, busca realizar um mapeamento preliminar a respeito da fotografia japonesa. Os autores discorrem sobre o que os levou a investigar o objeto, o “estado da arte” da produção acadêmica dentro e fora do Brasil, sugestões em torno de fontes primárias, a relação entre os japoneses e a fotografia, os acervos de pesquisa, o crescente entusiasmo em torno do assunto nos últimos anos, entre outras questões.

Circunscrevendo a discussão, R. A. Dezem analisa a chamada Escola de Yokohama no contexto histórico de emergência da fotografia no Japão. Para o pesquisador, o movimento teria sido concebido na confluência entre o olhar estrangeiro – considerando a presença de fotógrafos e estúdios vindos de outros países desde antes da Restauração Meiji propriamente dita – e a constituição de uma perspectiva japonesa. O autor enfatiza elementos específicos da cultura fotográfica que se acomodou no Japão, como o



diálogo entre fotografia e *ukiyo-e*, cujas imagens resultantes auxiliaram a compor o mercado turístico de *souvenir*.

Saltando para as últimas décadas do século XX, L. C. Gibson analisa o fotolivro intitulado *Hiroshima collection*, publicado pelo fotógrafo nipônico Hiromi Tsuchida. Na obra, este fotografou os objetos de pessoas que passaram pela experiência atômica de Hiroshima – que, aliás, é um tópico recorrente na fotografia nipônica – e que haviam sido doados ao Museu do Memorial da Paz. Segundo Gibson, a fotografia em torno desses itens teria levado a uma “modificação” na representação de Hiroshima, dialogando com a questão da memória e das ausências.

R. S. André, por sua vez, aborda um dos fotógrafos que fundou os alicerces do Realismo Fotográfico: Ihee Kimura. O pesquisador analisa o fotolivro *Akita*, publicado postumamente em 1978, e que constrói uma representação fotoetnográfica em torno da região, situada no noroeste do Japão. De acordo com André, ressaltando aspectos como trabalho e vida religiosa, Kimura dialoga com um ideário existente na sociedade japonesa chamado “agrarianismo”, voltado para a idealização da vida no interior do país.

Em tradução de texto originalmente publicado no livro *Genshashinron*, Ryuta Imakufu aborda a fotografia produzida por Koji Taki. Para o estudioso, Taki teria desenvolvido uma relação entre fotografia e arquitetura, embora transcendendo uma perspectiva apenas documental e buscando dimensões mais complexas. A arquitetura manifestaria um espaço de pensamento, sugerindo questões como temporalidade e decadência.

Kelly Midori McCormick, também em texto traduzido para o português e originalmente publicado no periódico *Japan forum*, analisa a produção da fotógrafa Tokiwa Toyoko. Esta foi possivelmente a primeira mulher no Japão do pós-guerra a envolver-se diretamente com o campo fotográfico, até então – e talvez até hoje – fortemente marcado pela presença masculina. McCormick chama a atenção para o fato de que Tokiwa problematizou



certas questões inerentes à prática fotográfica corrente, passando a fotografar não as modelos nuas que tão comumente apareciam nas revistas fotográficas, mas os fotógrafos masculinos registrando as modelos.

Outro texto traduzido para o português é a contribuição de Jörg Colberg, que analisa o fotolivro intitulado *Chizu (O mapa)*, de Kikuji Kawada. O fotógrafo abordou tema que se tornou recorrente na história da fotografia nipônica, a questão nuclear, como sugerido pelo próprio Gibson no artigo sobre Tsuchida. Kawada, de certa forma, dialoga com fotógrafos como Ken Domon, mas rompendo com a abordagem realista ao registrar manchas nas paredes e tetos de lugares em Hiroshima. Ainda assim, em linguagem imagética que pareceria sem referencial, Colbert ressalta como Kawada dialoga com a conjuntura histórica que permitiu a emergência de sua fotografia.

Contemporâneo a Kawada e inserido no coletivo de curta duração Vivo, o fotógrafo Eikō Hosoe – falecido recentemente – foi objeto de investigação de Daniel Aleixo e Thiago Abel. Hosoe foi responsável pela criação de um fotolivro intitulado *Kamaitachi*, em que realizou parceria com o dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata, que representou o Kamaitachi, entidade pregadora de peças da cultura popular japonesa, tendo como palco o cenário aberto de Akita – que também foi o ambiente fotografado por Kimura, como analisado por André. Para Aleixo e Abel, Hosoe e Hijikata problematizam a linguagem em suas respectivas formas de arte, fotografia e dança, tendo como pilar a questão do corpo.

No espírito de relação entre diferentes formas de arte, Helena Ariano aborda a fotografia produzida por Kishin Shinoyama – assim como Hosoe, falecido recentemente – em torno do escritor Yukio Mishima. Este foi um literato bastante prolífico e também polêmico no Japão, tendo cometido *harakiri* nos anos 1970 logo após invadir o quartel das forças de autodefesa do Japão. Pelas lentes de Shinoyama, Mishima foi fotografado a partir da representação de São Sebastião, articulando elementos como morte e erotismo.



A morte também é temática que aparece na obra de outro fotógrafo japonês, Daidō Moriyama, aqui abordado no artigo de Nicolle Zaira Fraga. Sendo possivelmente um dos fotógrafos mais célebres fora do Japão, Moriyama, geralmente associado à revista *Provoke*, produziu uma série intitulada *Accident*, em que fotografou cartazes de acidentes de trânsito e dispostos nas ruas da cidade, problematizando noções como autoria, tão caras ao universo fotográfico até então. Fraga analisa a relação entre a estética de Moriyama e Andy Warhol, relacionando-a à conjuntura histórica do período, marcada pela difusão da cultura pop e da estética urbana, bem como pelas transformações sociais.

A fotógrafa Miyako Ishiuchi foi analisada – talvez em sentido mais amplo do que geralmente concebemos, considerando que o artigo parte de uma perspectiva psicanalítica – por Julia Akemi Takayama Ferry. Ishiuchi produziu uma série intitulada *Mother's*, em que fotografou a presença e a ausência da própria mãe – em vida e em morte –, seja por meio de cicatrizes, seja por intermédio de objetos por ela deixados. Ferry realiza uma abordagem pouco comum e bastante convidativa, ao tomar como ponto de partida as fotografias de Ishiuchi para refletir sobre suas próprias experiências como sujeito e autora.

Marcelo de Jesus Amaral Spindola parte de uma abordagem diferente sobre a fotografia japonesa, embora igualmente importante do ponto de vista investigativo: ao invés de focar o olhar de um fotógrafo, ele seleciona um objeto – isto é, a representação de Hirohito, o Imperador Shōwa – e analisa como foi reconstruído por diferentes fotógrafos e imagens. O autor circunscreve uma conjuntura crucial para compreender a proposta, iniciando em 1936 – o ápice do nacionalismo japonês – e encerrando em 1955, quando o Japão já havia sido derrotado na Segunda Guerra Mundial, ocupado pelos norte-americanos (até 1952) e o imperador havia sido ressignificado na figura de líder de Estado, e não mais um descendente dos deuses.



Por fim, mas não definitivamente menos importante, Kerolayne Correia de Oliveira aborda fotografias produzidas na Índia no século XIX. O artigo é especialmente impactante não apenas pela discussão realizada pela autora, como também por mudar o eixo do Japão para outras regiões da Ásia, o que constitui um convite para o desenvolvimento de pesquisas por parte de diferentes autores em torno do universo fotográfico asiático de forma mais ampla. De modo rigoroso em termos teóricos, metodológicos e historiográficos, Oliveira analisa as imagens produzidas por fotógrafos no contexto histórico de domínio britânico sobre a Índia, refletindo um olhar orientalista – como sugere Edward Said – que desempenha papel estratégico nesse cenário de relações de poder desiguais.

Como visto, o presente número da *Prajna* é uma edição bastante extensa, contando com diversos artigos, ensaios e entrevistas, refletindo também a consistência de uma discussão que, embora inicial, esperamos que ofereça base para futuros voos. Agradecemos a todos os autores que produziram textos para esta edição, bem como pela paciência para a tão aguardada publicação. Obrigado também àqueles que tão gentilmente permitiram a publicação dos textos traduzidos para o português, nomeadamente R. Imafuku, K. McCormick e Jörg Colberg. Gratidão também aos pareceristas e a toda equipe editorial da *Prajna*. Boa leitura a todos.

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

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

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

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

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

O início da pesquisa sobre fotografia japonesa

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

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

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

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

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

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

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

O estado da produção acadêmica fora do Japão

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências de fontes primárias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A relação entre Japão, japoneses e fotografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Acervos de pesquisa no Japão e fora dele sobre fotografia japonesa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O entusiasmo em torno da fotografia japonesa nos últimos anos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

³ Artigo nesta edição.

Recebido em 28/03/2024 e aprovado em 14/09/2024

A ESCOLA DE YOKOHAMA COMO ESPAÇO TRANSCULTURAL E A SUA RELAÇÃO COM O TURISMO NA NASCENTE FOTOGRAFIA JAPONESA (1860-1900)

Rogério Akiti Dezem¹

Resumo: No contexto imperialista da segunda metade do século XIX os fotógrafos estrangeiros e os seus estúdios, voltados para o comércio do *souvenir* fotográfico, representavam uma moderna profissão de observação e supervisão do Outro por excelência. A singularidade da Escola de Yokohama e sua importância histórica no alvorecer da fotografia japonesa (1850-1900), vai além do espaço dos estúdios. Norteadora de um processo transcultural, produto da intersecção de olhares estrangeiros e japoneses a partir dos estúdios - ou fora deles - voltados para a maneira de ver e representar o Japão e os japoneses. Usaremos o conceito de fotografia Orientalista como parâmetro para apresentar e analisar o *souvenir* fotográfico produzido nestes espaços, que alimentavam o desejo do olhar de viajantes e turistas, mas também serviam como documentos para etnógrafos e orientalistas. Neste artigo são analisadas algumas imagens produzidas no período a partir de duas perspectivas: do seu diálogo com o universo do *ukiyo-e* e da sua representatividade e formas de disseminação no nascente mercado turístico japonês de *souvenir* fotográfico. Nosso objetivo é demonstrar que a Escola de Yokohama teve um papel decisivo na construção de narrativas visuais perenes acerca do Japão e dos japoneses.

Palavras-chave: Escola de Yokohama. *Souvenir* fotográfico. Transculturalismo

THE YOKOHAMA SCHOOL AS A TRANSCULTURAL SPACE AND ITS RELATIONSHIP WITH TOURISM IN EARLY JAPANESE PHOTOGRAPHY (1860-1900)

Abstract: In the imperialist context of the latter half of the 19th century, foreign photographers and their studios, with a primary focus on trading photographic souvenirs, embodied a modern profession characterized by observation and supervision of the Other to an exceptional degree. A singular characteristic of the Yokohama School lies in its historical significance during the emergence of Japanese photography (1850-1900), its impact extends beyond the confines of studio spaces. Guiding a transcultural process, the product of the intersection of foreign and Japanese perspectives from studios—or outside them—focused on the ways of seeing and representing Japan and the Japanese. We will use the concept of Orientalist photography as a parameter to present and analyze the photographic souvenirs produced in these spaces, which fueled the visual desires of travelers and tourists, but also served as documents for ethnographers and Orientalists. In this article, some images produced during the period are analyzed from two perspectives: their interaction with the realm of *ukiyo-e* and their significance and methods of circulation within the

emerging Japanese tourist market for souvenir photography. The objective is to illustrate that the Yokohama School significantly influenced the development of enduring visual narratives concerning Japan and its people.

Keywords: Yokohama school. Souvenir photography. Transculturalism

Introdução

A invenção da câmera mudou a maneira como o homem vê
(John Berger, 1972)

Neste artigo, gostaríamos de analisar a representatividade histórica e imagética que as *Yokohama shashin* ("fotografias produzidas em Yokohama")² ou *souvenir* fotográfico (jap. *omiyage shashin*)³, visto como um importante *corpus* documental híbrido, materializado a partir do "desejo do olhar" europeu e estadunidense sobre o Japão na segunda metade do século XIX. Olhar que foi construído a partir de diálogos transculturais – nem sempre harmoniosos – a partir de zonas de contato (PRATT, 2010) com a nascente cidade portuária de Yokohama e seus estúdios de fotografia estrangeiros e japoneses. *A priori*, para uma melhor compreensão deste diálogo imagético é necessário contextualizar o período sob uma perspectiva de transitoriedade histórica, além de delimitar e identificar os espaços de produção e veiculação dessas imagens, produto direto da relação não só entre olhares, mas técnicas de representação inovadoras e tradicionais. Consideramos esses passos iniciais relevantes para não cairmos na tentação da retórica saidiana (SAID, 1978) como uma via única para refletir sobre os olhares estrangeiros relativos ao Japão e os seus habitantes no período. Como *leitmotiv* de nossa análise no campo da cultura e das artes visuais, cito o teórico de estudos literários pós-coloniais Ali Behdad:

Meu argumento é de que o 'Orientalismo' deve ser compreendido não apenas como discurso ideológico de poder ou como um termo neutro no campo da História da Arte, mas muito mais como uma rede de relações estéticas, econômicas e políticas que perpassam as fronteiras históricas e nacionais (BEHDAD, 2016, p. 13, tradução nossa).

A historiografia (MARUYAMA, 1972; BEASLEY, 1972; NORMAN, 1975; LEHMANN, 1982; CONROY; DAVIS; PATTERSON, 1984; HARDCARE; KERN, 1997;

DE BARY; GLUCK; TIEDEMANN, 2006; JANSEN, 2006) aponta para as décadas de 1850 e 1890⁵ como um momento de transitoriedade político-histórica, socioeconômica, intelectual e cultural nunca antes visto na história japonesa. Nas palavras do historiador japonês Irokawa Daikichi, a influência da civilização europeia e estadunidense sobre o Japão entre as décadas de 1860-1870, foi traumática e disruptiva em um nível raramente visto na história dos intercâmbios culturais (IROKAWA, 1975, p. 3-18). Essa constatação vai ao encontro da análise do jornalista e intelectual Takekoshi Yōzaburo (1865-1950) na obra *História do Novo Japão* (jap. *Shin Nihon Shi*), publicada entre os anos de 1891-1892. Takekoshi foi o primeiro intelectual a afirmar que:

A Revolução Meiji representa um terceiro tipo de revolução, distinta de modelos revivalistas ou idealistas. Como na França de Luís XVI e nas colônias americanas, essa revolução ocorreu em uma sociedade sem as tradições de liberdade e direitos da população – como também não foi guiada por um ideal ou ideologia coerente. O resultado foi algo que poderia ser descrito apenas como uma “revolução anárquica (TAKEKOSHI, 2005 apud TADASHI, 2019, p. 55, tradução nossa).

Ao retomar a tese de Takekoshi, o cientista político Karube Tadashi, adverte que o uso do adjetivo “anárquico” (jap. *Ranseiteki*) não significaria conflito civil ou revoltas, mas a maneira como os acontecimentos pós-1867 impactaram de forma intensa ou gradual, mas pouco organizada, principalmente no campo sociocultural. Desse modo:

[...] “anárquico” parece implicar em um movimento que não foi produto de intenções ou planejamento de indivíduos, mas resultado de grandes forças que conduziram a sociedade em direção a revolução (TADASHI, 2019, p. 55, tradução nossa).

Esse processo “traumático e anárquico”, se deu a partir não só de resistências, como também da receptividade e de uma complexa relação de assimilação, integração e hibridização de elementos estrangeiros e japoneses - às vezes díspares - em momentos e locais específicos (ZOHAR; MILLER, 2022, p. 8) do arquipélago japonês. Podemos citar as cidades portuárias de Nagasaki, Hakodate e Yokohama - as duas últimas, recém-abertas à influência estrangeira a partir do final da década de 1850 - como espaços pioneiros de

interlocução com o Outro europeu e estadunidense no período. A fotografia e o ato de fotografar podem ser considerados paradigmas dessa relação do Japão com o mundo moderno (i.e. Europa e Estados Unidos) a partir de meados do século XIX (DEZEM, 2021).

Simbolicamente, o ponto de partida desse diálogo ocorreu em um encontro ocorrido em 15 de março de 1854. Naquele dia, o jovem artista e fotógrafo estadunidense Eliphalet Brown Jr. (1816-1886) preparava o seu daguerreótipo⁶ para registrar mais um dos encontros entre as autoridades estadunidenses lideradas pelo Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858) e uma comitiva de representantes do xogunato na praia da vila de Yokohama. No local, além das autoridades e curiosos, foram apresentados pelos estadunidenses “novos” aparatos tecnológicos: um telégrafo, uma miniatura de locomotiva à vapor, além da câmera de Brown. Um samurai de meia-idade e ares de intelectual, se aproximou do fotógrafo estrangeiro enquanto o mesmo manipulava uma placa de cobre para ser usada. Ele apontou para as placas como se pedisse para que o jovem fotógrafo repetisse o processo. Atendido prontamente, o curioso senhor logo após acompanhar com atenção o processo de sensibilização, exposição e revelação, perguntou em japonês: “*lojiumu ka, boribumu ka?*” (“lodo ou bromo?”) (DOBSON, 2023, p. 7). Surpreso, Brown respondeu sem titubear, “Bromo!”. Para a satisfação de *Shōzan Sakuma* (1811-1864), o interlocutor japonês “estudioso do saber Ocidental” (jap. *Rangakusha*) já familiarizado com alguns segredos ocidentais como a fabricação de vidro, a eletricidade e a daguerreotípia⁷.

Acontecimento banal, ele evidencia a maneira como o nascente aparato fotográfico e sua aura de modernidade foram inicialmente apropriados⁸ pelos *rangakusha*, fascinados pela possibilidade de representar a realidade de forma fiel através de uma câmera no alvorecer da fotografia no Japão (1840-1850).

Esse diálogo com o Outro, representaria em uma perspectiva micro-histórica (GINSBURG, 1976; LEVI, 2000) o processo *transcultural*:

[...] ação não-passiva e que ocorre quando sociedades subalternas ou subjugadas têm espaços para liberdade de escolha daquilo que irão absorver e como irão usar este conhecimento sobre o “outro”, apropriando-se e reinventando-se a partir de seus próprios termos e necessidades (ORTIZ, 2003; PRATT, 1991, 1992; ARCHIBALD, 2007 apud CODELL, 2016, p. 5).

A transculturalidade tem como uma das principais premissas, transitar pela negociação e intersecção e não por imposições - no âmbito cultural, por exemplo - visando a dominação. Portanto, a fotografia como uma tecnologia importada, adotada e dominada por uma elite japonesa ao longo da década de 1850 reforça a afirmação da professora e antropóloga visual egípcia Mounira Khémir (1999, p. 110-111, tradução nossa):

Como uma mídia inventada pelos europeus, a fotografia aponta para as condições de sua produção. Embora necessário, esse fato não minimiza a questão de que a fotografia é também uma história de encontros e trocas, mesmo que violentos no campo simbólico.

No âmbito dos conceitos e palavras importadas da Europa que deveriam ser adaptadas ou vertidas à língua japonesa, encontrava-se a própria definição do termo “fotografia”, técnica ainda pouquíssimo difundida no arquipélago na década de 1850. O termo que se tornou recorrente até os dias atuais para representar essa nova técnica foi *shashin* a partir da combinação de dois ideogramas: 写 “reproduzir” 真 “verdade”. Termo de origem chinesa que já era utilizado para denominar a escola chinesa de pintura (retratos) (IIZAWA, 1995, p. 38-39).

No entanto, em seus primeiros anos, essa técnica de “escrever com a luz” foi descrita como um “espelho de imprimir a sombra” (jap. *inei-kyō*), “espelho de impressão direta da sombra” (jap. *chokusha-ei-kyō*) ou “espelho de imprimir sombras” (jap. *inshō-kyō*). Foi só a partir da década de 1860, com a abertura de estúdios fotográficos comerciais em Yokohama, que o termo *shashin* se tornou recorrente (IIZAWA, 1995, p. 39).

No período aqui perscrutado, a convivência de diferentes mídias com as tradicionais xilogravuras (jap. *ukiyo-e*), as nascentes litogravura e fotografia⁹ mudaram a maneira como o Japão passou a ser visualizado, como também

o modo pelo qual os japoneses passaram a retratar o Outro (não japonês) durante a era Meiji (1868-1912). Nesse momento de construções de narrativas imagéticas:

[...] as primeiras fotografias do Japão foram um dos muitos mecanismos pelos quais o ocidente construiu e sustentou a sua concepção de Japão no final do século 19 e essas imagens chocavam-se frequentemente com a maneira como os japoneses viam a si mesmos (HOCKLEY, 2006, p. 114, tradução nossa).

Ao longo deste artigo, analisaremos a Escola de Yokohama (1860-1900)¹⁰ e sua importância histórica e estética como espaço simbólico da produção do *souvenir* fotográfico e representativo de um diálogo transcultural entre fotógrafos japoneses e estrangeiros na segunda metade do século XIX, propondo um redirecionamento do olhar para além dos debates a partir da tese saidiana relativa ao Orientalismo¹¹. Desse modo, os estúdios fotográficos não seriam apenas vistos como produtores e disseminadores de discursos de dominação “ocidental”, contribuindo para a construção de um Japão idealizado a partir de olhares não-japoneses. Mas espaços de criação de narrativas imagéticas que vão além do *memento*, produzindo a partir da intersecção de saberes e olhares, um *corpus* de imagens único em um momento histórico de ajustes da nação japonesa perante a(s) modernidade(s). Como produto transcultural, essas imagens serão analisadas a partir do conceito de “fotografia Orientalista” definida por Behdad (2013, p. 11, tradução nossa) como:

[...] uma construção imaginária, embora sempre histórica e esteticamente contingente; marcada por fraturas icônicas e fissuras ideológicas, entretanto, regulada por um regime visual que naturaliza o seu modo particular de representação.

Para situar historicamente o leitor, tomamos como referência cronológica a divisão histórica proposta pelo historiador e colecionador de fotografias do leste-asiático do século XIX Terry Bennett (2006):

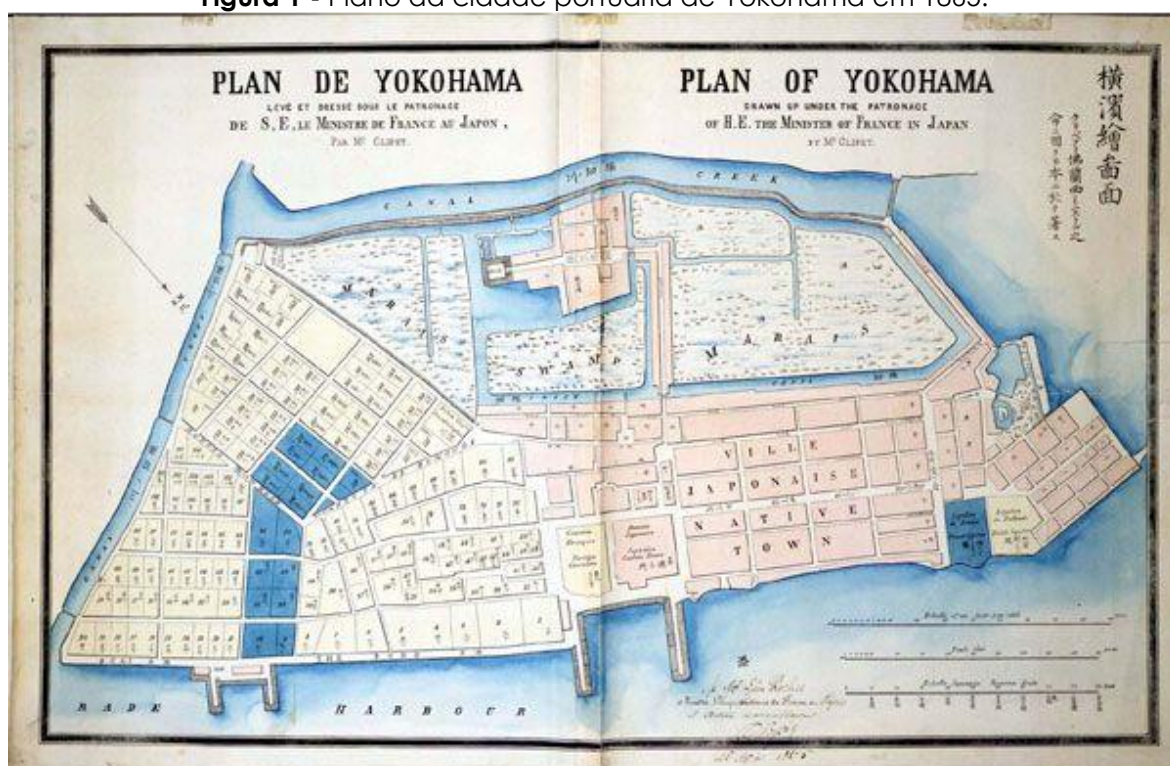
a) 1840-1850 - Chegada do aparato fotográfico e domínio da técnica (Nagasaki)

- b) 1860 - Domínio dos estúdios estrangeiros
- c) 1870 - Competição com os estúdios japoneses
- d) 1880 - estúdios estrangeiros desaparecem
- e) 1890 - domínio dos estúdios japoneses
- f) 1900 - Transição - declínio das *Yokohama shashin*

É importante ressaltar que até meados da década de 1990, os pesquisadores da fotografia japonesa (ITO, 1968; WATANABE, 1971; WORSWICK, 1979; DOWER, 1980) do período aqui analisado, tinham a tendência em analisar de forma simplista e pouco aprofundada o nascimento desta mídia, dividindo o tema em “fotógrafos ocidentais no Japão” em uma oposição hermética à categorização de “fotógrafos japoneses”, considerando o período como uma “pré-história” da fotografia japonesa. Essa falsa dicotomia oblitera as relações transculturais inerentes ao desenvolvimento e disseminação da fotografia em terras japonesas (Ver KINOSHITA, 2003; BEHDAD, 2013; GARTLAND, 2016; MIZUSHIMA, 2024).

1. A “Escola de Yokohama” (estúdios)

Figura 1 - Plano da cidade portuária de Yokohama em 1865.



Fonte: JAA (2010, s.d.).

É possível afirmar historicamente que os três centros pioneiros de introdução, produção e desenvolvimento da fotografia no Japão ao longo das décadas de 1850 e 1890 foram as cidades portuárias de Nagasaki, Yokohama e Hakodate, abertas ao exterior ainda no tenso período do *Bakumatsu* (1853-1867)¹².

Yokohama foi aberta ao comércio exterior em 1859 - a primeira vez em mais de dois séculos que estrangeiros foram autorizados a viver e comercializar no continente japonês¹³. A abertura pode ser atribuída à assinatura, no porto de Shimoda, do Tratado de Amizade e Comércio (jap. *Nichibei Shūkō Tsūshō Jōyaku*), conhecido como "Tratado Harris", de 29 de julho de 1858, que os Estados Unidos, com o seu poderio militar, impuseram ao Japão - tal como fizeram outras potências ocidentais, cada um com seu próprio tratado. No entanto, o Tratado Harris especificou a vizinha Kanagawa, e não Yokohama, como o porto de extraterritorialidade em Edo (atual Tóquio).

Kanagawa ficava na rota de Tōkaidō, a principal via entre Quioto e Edo, e era, portanto, ideal para comunicações rápidas e fáceis. Yokohama, por outro lado, ficava a vários quilômetros da rota e tinha apenas uma única estrada de acesso, tornando fácil monitorar e controlar todo o comércio entre Yokohama e o resto do Japão. O governo japonês foi inflexível face aos protestos do embaixador britânico, Rutherford Alcock (1809-1897), e do embaixador estadunidense, Townsend Harris (1804-1878) pela liberação e acesso à Kanagawa. O intuito governamental teve êxito pelo fato de que os comerciantes estrangeiros, ansiosos para começar rapidamente a negociar com o Japão, mudaram-se para Yokohama com suas extensas instalações prontas, alheios às disputas políticas quando a tão esperada oportunidade de iniciar o comércio com o Japão se concretizou. A comunidade comercial estrangeira vivia em Yokohama, enquanto a comunidade diplomática vivia em Kanagawa.

Como visto na introdução, a acanhada vila de pescadores de Yokohama tornou-se como um ponto de intersecção diplomática e cultural entre japoneses e estrangeiros em meados da década de 1850. Na concepção da linguista estadunidense Maria L. Pratt, podemos considerar as

idades portuárias como “zonas de contato”, espaços sociais onde culturas interagem, podendo ocorrer choques e conflitos associados ao caráter interativo e imprevisível de encontros coloniais (PRATT, 2010). Desse modo, o processo de transculturação serviria como base e condutora das representações imagéticas e dos discursos que se conformam a partir dessas zonas. Sob a perspectiva estrangeira (residentes e viajantes), Yokohama se tornava um espaço de transição, um “não Japão”, em contraponto a Edo, um “Japão real”, devido a sua inacessibilidade até o início da década de 1870. Segundo o historiador da arte australiano Luke Gartlan (2016, p. 93, tradução nossa):

Yokohama foi o maior ponto de trocas culturais de tecnologia, práticas visuais e sistemas de conhecimento, vindo a testemunhar também o crescimento de uma indústria fotográfica formatada por interesses tanto japoneses quanto não-japoneses.

Ainda segundo Gartlan (2016, p. 102), os estúdios fotográficos, como veremos a seguir, funcionavam de certo modo como espaços de transculturalidade e de negociação entre operadores (japoneses ou estrangeiros) e a clientela geralmente estrangeira. Desse modo, as fotografias produzidas em Yokohama como *souvenirs* “[...] eram multifacetadas, produtos de uma indústria cosmopolita capaz de afirmar ou contestar os estereótipos culturais japoneses” (tradução nossa).

Foi nesse palco que durante a década de 1860 os primeiros estúdios fotográficos estrangeiros e japoneses floresceram, inicialmente voltados para a crescente comunidade local estrangeira, localizada na área esquerda do plano diretor da cidade (**figura 1**), enquanto a maioria dos estúdios se encontrava na área esquerda logo após a entrada porto em *Bentendori 2 e 3 chōme*.

Nos primeiros anos, os residentes e viajantes - geralmente comerciantes -, além de retratos, estavam interessados em imagens de localidades próximas ao porto, reproduzidas em sépia ou branco e preto como *mementos* do período em que estiveram no Japão. As sanções das autoridades japonesas

do *Bakumatsu*, que limitavam o deslocamento fora das cidades abertas aos estrangeiros, dificultava o registro de imagens em áreas fora dos limites permitidos. Essa limitação fez com que um olhar inicial sobre “o Japão” fosse mediado pela vivência em certas áreas e pelo nascente *souvenir* fotográfico produzido pelos estúdios, que acabavam por monopolizar esses olhares iniciais sobre o Japão. Mas isto não impediu que alguns destemidos fotógrafos conseguissem se aventurar além dos limites permitidos, produzindo portfólios diversos - e desejados por viajantes e turistas -, como iremos ver adiante.

As limitações de deslocamento pelo território japonês¹⁴ foram suspensas a partir de 1874, quando o governo passou a emitir o *Passe Especial para Viajar ao Interior* (jap. *Gaikokujin Naichi Ryoko Injun Jōrei*), devido as pressões de autoridades estrangeiras e ao aumento do fluxo de turistas ao Japão. Nesse contexto, com o crescimento de um mercado consumidor do *souvenir* fotográfico e a diversificação de temas retratados pelos estúdios para além de Yokohama como a importante rota de Tōkaidō (**figura 7**), as cidades de Quioto, Kanagawa, Kamakura e Nikko, ocorreu a efetiva profissionalização dos estúdios que passaram a competir pela clientela japonesa (geralmente autoridades) e, principalmente, pelos turistas estrangeiros. Segundo a historiadora japonesa Mio Wakita, foi a partir da década de 1870 que os estúdios se tornaram efetivamente *produtores, mediadores e direcionadores* do olhar estrangeiro – e também japonês - sobre uma nação que se abria efetivamente para o mundo (WAKITA, 2013, p. 90).

Figura 2 - Estúdio fotográfico em Yanagihara. "Quarenta e oito vistas célebres de Tóquio" (1871). Autor: Ikkei Shōsai. Xilogravura policrômica.



Fonte: Okazuka; Wagatsuma (2015, p. 48).

Em uma xilogravura vertical (**figura 2**) de autoria do artista japonês *Ikkei Shōsai*¹⁵, representando o aparato moderno (fotografia) a partir de uma arte tradicional (xilogravura), vemos um estúdio fotográfico em Tóquio como espaço mediador de olhares e representações. Na composição, uma câmera, a figura feminina - sujeito a ser retratado - e ao fundo uma imensa janela que parece emoldurar uma paisagem ao estilo *ukiyo-e*¹⁶. O ponto de fuga direciona o nosso olhar para a lembrança de um universo bucólico e idílico, enquanto no plano inferior da imagem dois japoneses (fotógrafos?) parecem confabular. O bem iluminado estúdio, projetado e decorado a maneira "ocidental", operado por japoneses, muito provavelmente produzia imagens para o consumo local. Pois na época (1871), em Tóquio havia um fluxo muito limitado de estrangeiros. No entanto, em pouco mais de cinco anos, a situação era bem diversa nas palavras do importador, distribuidor e promotor de equipamento fotográfico anglo-australiano Samuel Cooking (1845-1914):

Os japoneses têm alterado completamente a ideia a respeito da nossa arte em [branco e] negro como eles têm feito com outras questões [importadas] [...] hoje no Japão a fotografia é uma das indústrias mais regulares da nação e emprega, como eu poderia dizer, milhares de pessoas. Foi permitido para este autor participar do comércio de importação de todo material fotográfico necessário. Eu tenho agora nos registros do meu escritório em Yedo [Tóquio] não menos do que 180 fotógrafos como clientes, enquanto que apenas na capital existem cerca de 240 fotógrafos, além de um número bem maior espalhado por cada cidade no interior" (COOKING, *Notes from Japan* (1877) apud GARTLAN, 2009, p. 151, tradução nossa).

Uma representação de 1854 com algumas semelhanças com a xilogravura anterior, pode ser vista na gravura a seguir na **figura 3**:

Figura 3 – “Dedicando-se a fotografar a beleza de uma cortesã em Dainiji, um templo em Shimoda, para presentear o rei americano do navio negro” c.1854.

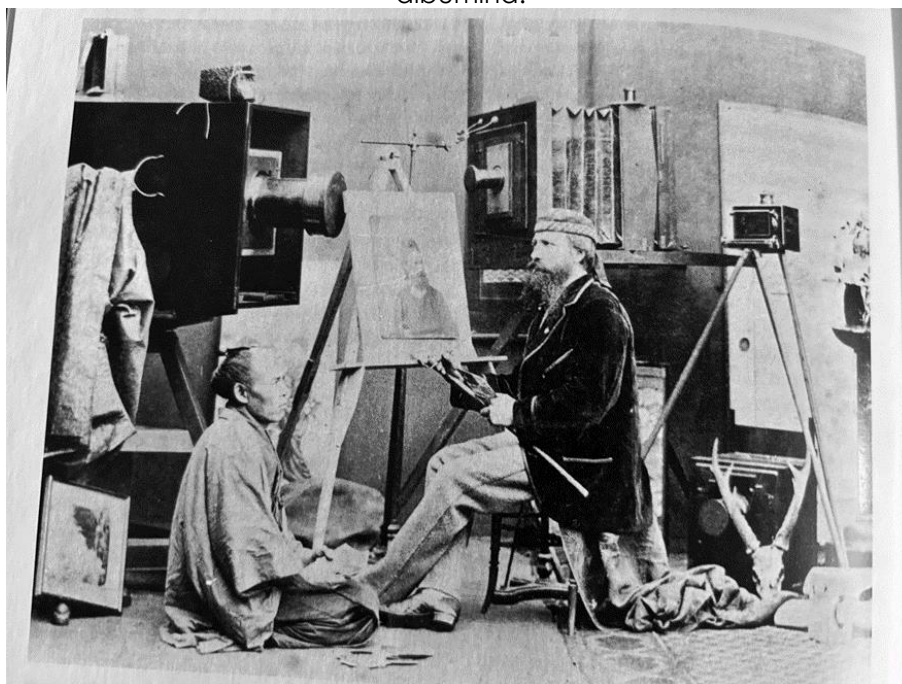


Fonte: Zohar; Miller (2022, p. 2).

Produzida e veiculada no Japão recém-aberto, a gravura acima representa possivelmente o fotógrafo estadunidense Eliphalet Brown Jr. e um assistente preparando o seu daguerreótipo, enquanto outro assistente ajeita a “modelo”. Na legenda, traduzida diretamente do japonês, compreende-se que a modelo (não identificada)¹⁷ pudesse ser alguma figura reconhecida por sua beleza física e por sua vestimenta vistosa, muito provavelmente uma

cortesã. O feminino no *souvenir* fotográfico foi uma presença constante (1860-1900)¹⁸, principalmente nos álbuns voltados para o mercado turístico - vistas como uma representação do exótico/erótico -, mas muitas vezes produzidas e consumidas no mercado interno por japoneses, que as desejavam a partir da concepção estética de imagens que enfatizassem o belo feminino (jap. *Bijinga*). Essa maneira nativa de olhar o feminino - e também o masculino - buscava, além da beleza física, uma representação estética de aspectos da beleza interna da retratada. Nas duas imagens (1854 e 1871), a figura feminina - diante da câmera e não por trás dela - é representada como um "objeto tradicional" a ser registrado por um aparato "moderno" sob uma perspectiva masculina (ing. *male gaze*. Ver Berger, 1972). Os diferenciais - além do espaço - se apresentam na nacionalidade daqueles que vão registrar o momento: estrangeiros e japoneses. E se na **figura 2**, há um ar de "distanciamento" entre os personagens masculinos japoneses perante a modelo, na **imagem 3**, notamos além do contato visual e físico entre os estrangeiros e a modelo, a língua a mostra daquele que está operando o daguerreótipo. Para o autor japonês que produziu essa gravura, o detalhe remeteria à deusa hindu da destruição e do renascimento Kali ou a uma suposta lascívia ocidental dos bárbaros do Sul (jap. *namban jin*) perante o feminino japonês? Como mediadores entre o aparato e o objeto a ser retratado, podemos notar que uma série de ancestralidades culturais e visuais como técnicas de representação, vocabulário visual e necessidades mercadológicas irão influenciar no produto final tanto na gravura como no *ukiyo-e*.

Figura 4 – Auto-retrato de Von Stillfried em seu estúdio de Yokohama (c. 1875). Impressão em albumina.



Fonte: Gartlan (2016, p. 1).

Em uma curiosa reprodução (**figura 4**), o autorretrato do fotógrafo austro-húngaro Raimund Von Stillfried (1841-1898) em seu estúdio, um dos mais reputados em Yokohama na década de 1880, nos deparamos com um universo simbólico que pode ser considerado representativo da fotografia em Yokohama. Na composição registrada em preto e branco, visualizamos no espaço transcultural do estúdio a *tecnologia*, representada pelas modernas câmeras importadas de vários formatos; a *hierarquia*, pelas posições da figura de Von Stillfried (centralizada) e do seu aprendiz japonês¹⁹ (sentado no chão); o *domínio da técnica moderna e tradicional*, representado pelos pincéis e pela pintura ao centro. Segundo Gartlan a adoção de iconografias de um pintor no estúdio era um costume recorrente de muitos fotógrafos no século XIX e servia para reforçar a sua credencial de artista (GARTLAN, 2016, p. 1). Em um contexto transitório no qual diferentes mídias eram utilizadas para representar e documentar o cotidiano japonês em transformação, a fotografia buscava seu espaço no panteão das artes e o “fotógrafo” era considerado um técnico, um “operador da câmera”.

2. Beato: O fotógrafo dos fotógrafos

As décadas de 1860-1880 representaram não só o desenvolvimento dos estúdios, como também um aprimoramento da técnica fotográfica e o amadurecimento de um imaginário (geralmente positivo) sobre o Japão a partir das fotografias produzidas pelos estúdios fotográficos pioneiros em Yokohama. Ambiente que se tornou altamente competitivo (1870-1880), mas ao mesmo tempo poroso, pois havia espaço para intersecções nas relações de cunho técnico, estético e comercial, principalmente entre mestres e aprendizes no domínio das técnicas fotográficas e inovações. Neste contexto, destacaram-se fotógrafos estrangeiros e japoneses como o pioneiro suíço Pierre Rossier (1829-1886) e o seu pupilo o fotógrafo japonês Ueno Hikoma (1838-1904) baseados em Nagasaki e os japoneses Shimooka Renjo (1823-1914), Kusakabe Kimbei (1841-1934) e o austríaco Raimund von Stillfried (1839-1911) e o italiano Adolfo Farsari (1841-1898) em Yokohama. No entanto, foi a figura emblemática do empreendedor e fotógrafo ítalo-britânico-grego Felice Beato (ca.1832-1909) residente no Japão entre os anos de 1863-1884, a principal referência quando se trata da produção, inovação e comercialização de *souvenir* fotográfico no arquipélago japonês no período (BANTA, 1988; IWASAKI, 1988; IIZAWA, 1995; KINOSHITA, 2003; HOCKLEY, 2004; BENNETT, 2006; WAKITA, 2013; GARTLAN, 2016; MENEGAZZO, 2017; SERNET, 2024)

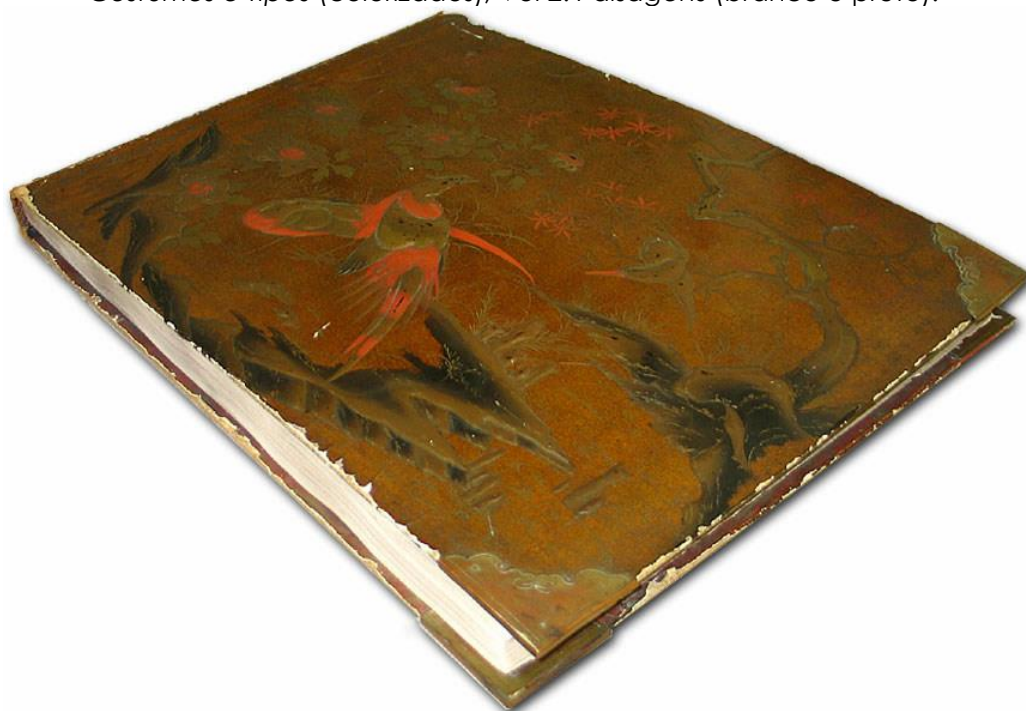
O fotógrafo Felice Beato, nasceu em Veneza e após muitas aventuras pela Ásia veio a falecer em Florença aos 77 anos. Considerado um dos mais importantes e pioneiros fotógrafos da segunda metade do século XIX, principalmente pelos seus trabalhos realizados em teatros de guerra e durante a sua estadia em terras japonesas.

Beato já tinha uma carreira como fotógrafo consolidada quando se estabeleceu em Yokohama, graças as suas imagens produzidas em alguns dos principais conflitos de meados do século XIX como a Guerra da Criméia (1855), Revolta dos Cipayos (1858) na Índia e a Segunda Guerra do Ópio (1860) na China. Em Yokohama ele foi o primeiro a reconhecer o potencial comercial não apenas das fotografias individuais comercializadas em vários tamanhos como era o costume, mas a partir da confecção de belos álbuns fotográficos,

contendo entre 50 e 100 imagens que se ajustassem ao gosto da clientela estrangeira que visitava o seu estúdio (HOCKLEY, 2004, p. 68). Em 1868 o primeiro álbum confeccionado por Beato (**figura 5**) é montado: *Olhares Fotográficos Sobre o Japão com Notas Históricas e Descritivas. Compiladas a partir de Fontes Autênticas e Observações Pessoais Durante a Residência de Muitos Anos* (ing. *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*). Fruto de extensivas excursões pelos principais pontos turísticos (e outros nem tanto...), criando um extenso e variado portfólio sobre a nação em vias de modernização e que começava a receber um fluxo cada vez maior de turistas de classe alta.

Uma parcela dos álbuns confeccionados pelo estúdio de Beato na década de 1870, eram considerados itens de luxo, como podemos notar na lista de preços em seu estúdio. Um “álbum completo” (100 imagens), custava cerca de \$200 dólares e “meio álbum” metade do preço. Para termos uma noção do alto preço desse souvenir especial, os valores dos álbuns eram equivalentes ao valor de seis meses ou até um ano do salário de um japonês médio (SERNET, 2024, p. 148).

Figura 5 - Álbum Olhares fotográficos do Japão com notas descritivas e históricas. Compiladas a partir de fontes autênticas e observações pessoais durante a residência de muitos anos (1868) produzido pelo estúdio de Beato em Yokohama em dois volumes: Vol 1. *Costumes e Tipos* (colorizados); Vol 2. *Paisagens* (branco e preto).



Fonte: Hockley (2010).

Sobre a sagacidade de Beato em compreender o nascente mercado fotográfico local:

Em geral, a obra de Beato *Photographic Views of Japan* é mais tranquila e completa do que o seu trabalho em outros países. Ao invés de batalhas e ruínas, ele inventariou os padrões sociais e ocupacionais que encontrava pelas ruas de Yokohama e catalogou as paisagens mais distantes possíveis assim que lhe foi permitido viajar para fora da cidade (HANDY, 1988, p. 56, tradução nossa).

A partir desse modelo de álbum contendo séries de imagens (muitas cuidadosamente colorizadas à mão) associadas a temas recorrentes como “Paisagens” “Portos abertos: Yokohama, Nagasaki e Hakodate” - onde notamos mais claramente o processo de modernização (Ver DEZEM, 2021) -, “Retratos”, “Templos e Santuários” e fotografias montadas em estúdio ou fora dele (jap. *Shajō*) retratando aspectos da “Vida urbana”, “Vida doméstica” e “Costumes”. Grande parte desse material era produzido a partir de olhares e gostos estrangeiros sobre o Japão, mas isso não impedia que estúdios

fotográficos japoneses seguissem essa lucrativa empreitada. Essa demanda gerou uma concorrência entre os principais estúdios que tinham como um dos principais objetivos apresentar uma imagem idealizada do Japão, visto como verdadeira *fairyland* na linguagem da época e que servisse também como um *souvenir* raro que muitas vezes seguia o itinerário da estadia (breve ou não) de quem adquiria o álbum fotográfico. A maneira como o experiente fotógrafo passou a retratar o Outro japonês, difere da maneira como ele retratou chineses e indianos no início da sua carreira²⁰ de fotógrafo Orientalista, corroborando a afirmação da curadora e historiadora da arte Melissa Banta (1988, p. 12, tradução nossa):

A fotografia comercial no Japão foi o resultado de uma singular relação transcultural, diferentemente da produção fotográfica de viajantes e expedicionários no século dezenove em outras regiões [...].

A seguir, podemos observar exemplos de *souvenir* fotográfico produzidas por Beato inspirados em composições do universo temático do *ukiyo-e*. As **figuras 6 e 7** representam um dos temas mais estimados pelos estrangeiros: as paisagens japonesas. Como a rota de Tōkaidō no trecho cênico de Hakone, uma paisagem tradicional (jap. *meisho-e*)²¹ representada na poesia e em xilogravuras (**figura 6**) revelando toda a monumentalidade do trecho e sua simbiose com a natureza. Olhar presente nas composições de fotógrafos estrangeiros (**figura 7**) e japoneses desde a década de 1860. A decisão de fotografar uma paisagem em particular estaria relacionada ao seu *status* (histórico, estético e comercial). Essa reputação foi estabelecida anteriormente a chegada dos turistas estrangeiros. Podemos citar como principais áreas cênicas a antiga capital Quioto como *Kyomizu dera* e *Kinkakuji*, exemplos deste modo de olhar japonês, em contraponto a Kamakura e o seu *Dai Butsu*, pouco retratado e “descoberto” graças ao *souvenir* fotográfico, tornando-se uma das imagens mais comercializadas pelos estúdios (BENNETT, 2006).

Figura 6 – Vista da passagem de Hakone na rota Tokaido (1855) por Utagawa Hiroshigue (1797-1858). Xilogravura colorizada.



Fonte: Hakone (s.d.).

Figura 7 – Vista da passagem de Hakone na rota Tôkaidô (c. 1864-65) por Felice Beato. Impressão em albumina em sépia.



Fonte: Hockley (2010).

O feminino japonês representado nos souvenirs fotográficos (**figura 8**) também sofreu influência dos motivos perpetuados no *ukiyo-e* (**figura 9**), reforçando muitas vezes um ideal de mulher japonesa vista como sutil, delicada, misteriosa e ingênua. Ideal muitas vezes reforçado a partir da seminudez²² da retratada, produzindo sensações visuais eróticas para o consumo privado – por meio de cópias avulsas ou álbuns - nos gabinetes vitorianos, parisienses e bostonenses²³. Imagens femininas que também poderiam ser interpretadas a partir de perspectivas etnográficas e/ou artísticas, quando exibidas nas feiras mundiais, exposições ou publicadas em livros e periódicos, representando personagens como gueixas, cortesãs, serviçais, musicistas, massagistas, esposas e filhas por exemplo.

Figura 8 – Detalhe de *O conto de Komachi na toaleta*. Autor: Utagawa Kunisada (1786-1865). Da série *Cem Belezas Femininas em lugares famosos de Edo* (1853).



Fonte: Wikiart (s.d.).

Figura 9 – Sem título (c. 1864-1866). Albumina colorida à mão. Autor: Felice Beato. s/d. Domínio Público.



Fonte: [Styles \(2015\)](#).

Segundo Bennett, referência nos estudos sobre a fotografia no Japão entre as décadas de 1850-1910, é importante fazer uma distinção entre os álbuns fotográficos produzidos pelos estúdios e os álbuns de fotografia “compostos”. Os primeiros, eram produzidos pelos principais estúdios fotográficos de Yokohama como Kimbei, Von Stillfried, Farsari, Tamamura e Enami e eram mais caros, com acabamento luxuoso - em laca na capa, por exemplo - a impressão e a seleção de imagens coloridas a mão eram de autoria do próprio estúdio geralmente. Já os álbuns “compostos” eram de menor qualidade, portanto mais acessíveis, encadernados de forma barata, colorizados e legendados de forma inconsistente, contendo trabalhos de vários estúdios (muitas vezes sem a menção da autoria da imagem). Esses álbuns mais baratos também eram comercializados pelos grandes estúdios, como o de Beato, por exemplo, fato que segundo Bennett dificulta a sua identificação e classificação (Ver BENNETT, 2006; WAKITA, 2019).

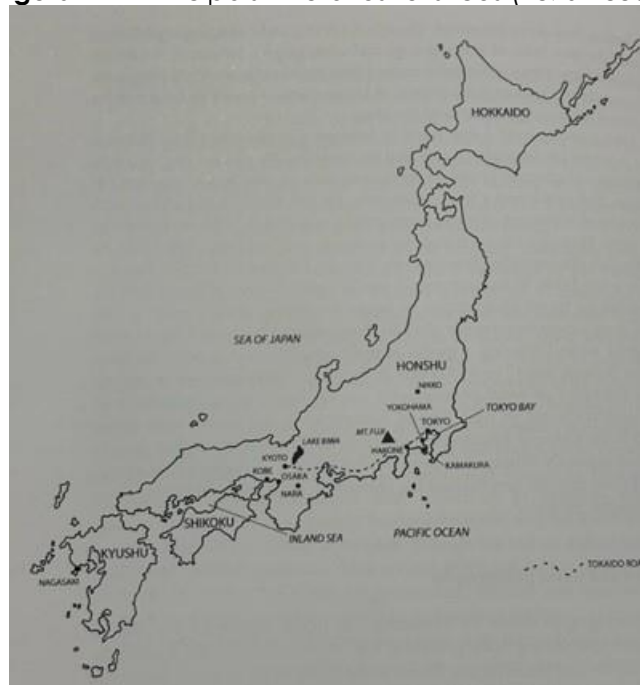
O processo de colorização à mão de fotografias em branco e preto ou sépia - desenvolvido pelo estúdio de Beato em meados da década de 1860 -, já era uma prática recorrente nos Estados Unidos e na Europa desde

meados do século XIX, mas com pouco sucesso comercial devido a artificialidade dos tons e a técnica pouco desenvolvida que utilizava pigmentação à óleo ou cores sintéticas mais densas, diferentemente dos pigmentos vegetais solúveis em água utilizados para colorir as fotografias no Japão que possibilitavam uma maior transparência e delicadeza nos espaços colorizados. Somado a isso, a destreza dos coloristas japoneses muitos oriundos do universo do *ukiyo-e* era um fator determinante para o sucesso desses *souvenirs* fotográficos nos principais estúdios (Ver WAKITA, 2019; MIZUSHIMA, 2024).

A produção e a venda de imagens direcionadas ao crescente mercado turístico de *souvenir* fotográfico pelos grandes estúdios em Yokohama atingiu o seu pico entre as décadas de 1880-1890. Ao mesmo tempo, estúdios menores passaram a prestar serviços como retratos de família, mortuários e a disseminar a técnica fotográfica por meio de aulas. Dessa forma, a fotografia passou a fazer parte do cotidiano além do eixo dos grandes centros portuários e foi se espalhando pelo território japonês de forma irreversível.

3. O Turismo e o “desejo de olhar exotista”

Figura 11 – Principais itinerários turísticos (1870-1880).



Fonte: Hight (2011, p. 82).

Em 1889 um jovem britânico aspirante a escritor, Rudyard Kipling (1865-1936), em sua coluna *Cartas do Japão* para um periódico indiano, escrevia: “Se você não comprar nada no Japão [...] Compre ao menos fotografias [...]” (HIGHT, 2011, p. 66, tradução nossa). Kipling fazia alusão as belas - e exóticas - fotografias no formato de cartões de visita²⁴ do estúdio do fotógrafo italiano Adolfo Farsari. Estas fotografias eram um dos principais *souvenirs* adquiridos por turistas estrangeiros, muitos deles ávidos colecionadores deste tipo de iconografia. Ou no caso do poeta e escritor Oscar Wilde (1854-1900) que nunca havia estado no Japão, mas que na época, ao examinar cuidadosamente xilogravuras dos artistas japoneses Hokusai e Hiroshige, expressou uma sensação única de “sentir-se em Tóquio” (ABOU-JOUDE, 2016, p. 1). Esses dois exemplos demonstram a importância do *souvenir* fotográfico produzido pelos estúdios como material visual, vem ao encontro a afirmação da escritora Susan Sontag (1933-2004) “[...] um sentimento se cristaliza mais diretamente em torno de uma fotografia do que de uma frase curta” (SONTAG, 2003, p. 85, tradução nossa).

Os estúdios e os fotógrafos pioneiros, além da representação do Outro japonês a partir de olhares que se complementavam ou buscavam outros caminhos, acabavam por determinar o que era importante fotografar e ver - ou não - em termos estéticos e paisagísticos. Construindo narrativas visuais que ora ilustravam as impressões oriundas da literatura de viagem produzida sobre o Japão, ora negavam, entrando em choque ou desmistificando as impressões escritas por alguns aventureiros e viajantes. Como ocorreu com a experiente exploradora britânica Isabella Bird (1831-1904)²⁵ após uma intrépida excursão no ano de 1878 pelo centro e norte do Japão, ao comparar e fazer uma crítica à literatura de viagem veiculada na Grã-Bretanha como divulgadora de impressões, muitas vezes inverossímeis – criticando ou idealizando – o Japão e os japoneses (Ver BIRD, 2005). Desse modo, as *Yokohama shashin* vistas sob a perspectiva da fotografia Orientalista, podem assumir um caráter contraditório, pois ao mesmo tempo em que visam preservar imagetivamente aspectos do Japão (arquitetura, costumes, personagens, vestimentas, locais históricos) considerados como

documentos históricos e etnográficos perante as transformações advindas da modernidade, contribuem para a descaracterização e exotização²⁶ ao serem consumidas exclusivamente como *souvenir* fotográfico (BEHDAD, 2013, p. 22).

Uma outra maneira de visualizar o Outro, seria a partir da perspectiva do exotismo (fr. *Exotisme*) ou do olhar exotista. Segundo o conceito do médico naval, etnógrafo e escritor francês Victor Segalen (1878-1919), o exotismo seria um “mecanismo de apreciação do diferente”. Portanto esse olhar, mesmo visto como um produto da era dos impérios (1875-1914), vem a ser um conceito possuidor de valor estético e ontológico, ao mesmo tempo que direciona o olhar para a descoberta de alteridades culturais significativas (SEGALIN, 1955) como uma “celebração do Outro”. Segundo a autora e educadora estadunidense Alden Jones, a partir do conceito de Segalen podemos definir o olhar exotista como:

[...] o encanto pelo desconhecido. [...]. Na literatura e na arte, o exotismo é a representação de uma cultura especificamente para o consumo da outra. Seria uma relação específica entre o artista e o seu objeto e a audiência pretendida que cria a fascinação pelo “Outro” e a fascinação pelo estrangeiro (JONES, 2017, tradução nossa).

Com o rápido desenvolvimento dos transportes (ferrovias e navios a vapor), o deslocamento da Europa e dos Estados Unidos para Ásia, principalmente para o Japão, melhorou sensivelmente ao longo das décadas de 1880-1890. Por exemplo, uma viagem da costa leste do Estados Unidos até Yokohama levava *incríveis* quatro semanas ou até menos, fator que influenciou de forma sensível no aumento de turistas de classe alta rumo ao “desejado” país do sol nascente:

As diversas maneiras de viajar são geralmente movidas pelo desejo [...], que nos parece prometer ou permitir fantasiar na busca da satisfação de impulsos que por uma razão ou outra nos é negada em casa (país de origem) (PORTER, *Haunted Journeys* apud HIGHT, 2011, p. 7, tradução nossa).

Para suprir esse “desejo do olhar” exotista ou não, o *souvenir* fotográfico no formato de belos e caros álbuns, se tornou um dos principais artefatos

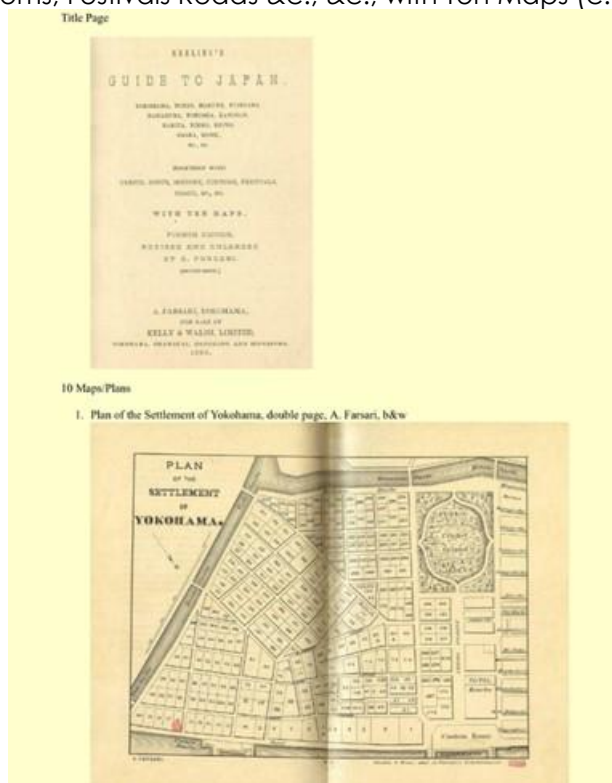
adquiridos pelos turistas. A própria disposição dos principais estúdios fotográficos era estratégica e comercialmente eficiente por se localizar próxima a entrada do porto de Yokohama (**figuras 11 e 12**), dessa maneira:

[...] as fotografias providenciavam aos turistas ocidentais meios poderosos para (re)construir suas viagens; imagens tradicionais produzidas pela nova tecnologia (fotografia) possibilitavam aos turistas ver o “velho Japão” mesmo em cenas do “novo Japão”. Claramente a maioria dos turistas estava menos preocupada com as especificidades dos lugares retratados nas fotografias trazidas para casa do que com a ideia de um Japão que as imagens confirmavam (MORSE, 1988, p. 49, tradução nossa).

Era comum turistas logo que desembarcassem em Yokohama, visitar os mais reputados estúdios para checar os seus portfólios e alguns adquiriam - além dos guias de viagem (**figura 12**) - imagens avulsas ou álbuns, mesmo antes de iniciar seu itinerário (**figura 11**) em terras japonesas (Ver GONZÁLES, 2014). Mesmo aqueles turistas que visitavam o país por um breve período, adquiriam *souvenir* fotográfico das estações do ano que não teriam a oportunidade de presenciar, reforçando duas concepções: a influência da relação tradicional entre o local e a estação do ano tradicionalmente representadas por obras do *ukiyo-e* no imaginário dos turistas e o sentimento de que a representação imagética do local era tão ou mais importante do que a experiência em ter estado fisicamente no lugar (MORSE, 2004, p. 48).

Como parte desse itinerário de um olhar *globetrotter*²⁷, os temas mais consumidos seriam pela ordem: o feminino, os costumes e as paisagens. As imagens menos procuradas ou quase ignoradas por estrangeiros, eram aquelas que demonstravam a transição de um Japão arcaico para um moderno (Ver HIGHT, 2011; DEZEM, 2021).

Figura12 – Keeling's Guide to Japan, Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Kobe &c., Together with Useful Hints, History, Customs, Festivals Roads &c., &c., with Ten Maps (c. 1887)



Fonte: Keeling; Farsari (1887).

Entre as décadas de 1860 e 1890, o *souvenir* fotográfico produzido pela Escola de Yokohama, possibilitava aos viajantes um poderoso instrumento visual para reconstruir as suas viagens por meio da seleção de fotos avulsas, álbuns prontos ou montados após o término da viagem, diários ilustrados ou coleções de cartões de visita. Essa tecnologia possibilitava a construção de um imaginário sobre o Japão no qual os viajantes estrangeiros acabavam por enxergar o “velho Japão” mesmo em representações do “novo Japão”. Isso demonstra que muitos turistas estavam menos “preocupados com as especificidades dos locais retratados nas imagens do que na confirmação de uma ideia de Japão preconcebida pelos mesmos” (MORSE, 2004, p. 49). Os estúdios em Yokohama tinham como norteador para abastecer uma parcela significativa do seu portfólio de *souvenir* fotográfico, essa necessidade que muitos turistas em enxergar algo imaginado em contraposição ao presenciado. Nas palavras da historiadora da arte estadunidense e

especialista em fotografia japonesa do século 19 Ellen Handy (1988, p. 71, tradução nossa):

A fotografia de viagem e exploratória do século dezenove foi um curioso hibridismo da representação pictórica, da documentação histórica e da expressão de um espírito expedicionário. Os negativos trazidos de volta do Japão produziram impressões que fizeram parte de um espólio no qual os exploradores ou visitantes, sentiam-se proprietários, como relíquias arqueológicas, artesanatos locais e flora e fauna nativas que também eram coletadas, removidas dos seus contextos, classificadas e frequentemente exibidas.

Uma questão importante a ser ressaltada é a de que esses belos *souvenirs* fotográficos, veiculados em mercados europeus e estadunidenses, possibilitaram àqueles que não poderiam viajar para o distante Japão usufruir, compreender (até certo ponto) e consumir aspectos do cotidiano japonês através de filtros estéticos (olhar dos fotógrafos e técnicas singulares de colorização). Essas imagens correspondiam naquele momento, à escopofilia de muitos estrangeiros e admiradores do “misterioso e belo” Japão que se abria ao mundo, moldando e alimentando a produção dos estúdios japoneses e estrangeiros que não se preocupavam efetivamente em apresentar o Japão e os japoneses em todas as suas complexidades, representantes de um processo “traumático e anárquico” de mudanças. Com o passar do tempo, ao examinarmos a representatividade histórica da Escola de Yokohama, notamos uma riqueza de significados surpreendente, a qual continua a clarificar nosso modo de pensar sobre o diálogo transcultural entre Ocidente e Oriente.

Epílogo

A segunda metade do século XIX é descrita no campo da cultura visual como um período histórico marcado por novas maneiras de ver (BERGER, 1972; WAKITA, 2019). Ao escrever o Outro a partir de imagens, a fotografia Oriental vai além do olhar, não só se pautando por um processo de *dominação* e *domesticação* do asiático, mas também se tornado um

processo de *revelação, celebração e preservação* sob a perspectiva das relações transculturais. Neste contexto, o universo dos estúdios fotográficos em Yokohama e a relação entre os fotógrafos estrangeiros e japoneses, propiciaram diálogos a partir da intersecção das imagens produzidas e disseminadas comercialmente. Desse modo, fotógrafos estrangeiros como Beato ou japoneses como Kimbei, produziram narrativas imagéticas sobre um Japão em transição voltado *a priori* para um mercado interno e externo consumidor de *souvenir* fotográfico que atingiu o seu ápice entre 1890-1900. Produto híbrido *par excellence*, o *souvenir* fotográfico representa não só um importante capítulo na história do desenvolvimento técnico e estético da fotografia japonesa, mas também várias maneiras de representar e interpretar o Outro japonês, seja ela sob uma perspectiva orientalista, exotista, etnográfica ou voyeurística.

A necessidade estrangeira em consumir um Japão que “desaparecia” – para muitos de forma dramática - absorvido pelos efeitos de um processo modernizador anárquico, fez com que o *souvenir* fotográfico desde a sua produção até a sua disseminação - no Japão e fora dele - como *memento*, equivocadamente fosse visto como uma “real representação” (Ver FLUSSER, 2002; ROUILLÉ, 2009) do país por um longo período. Nas últimas décadas, o estudo dessas imagens, muitas vezes ornadas por belos álbuns, nos possibilitam compreender as dinâmicas transculturais de uma nação em transformação. Jovem nação que o mesmo tempo foi mitificada ao alimentar um desejo prévio de turistas e viajantes, hoje a partir do olhar de historiadores e antropólogos visuais se desconstrói ao se tornar uma importante documentação representativa de uma das várias maneiras de se interpretar o Japão. Desse modo, situar historicamente²⁸ e compreender a representatividade da denominado Escola de Yokohama – ontem e hoje - é um importante passo no estudo da história da fotografia japonesa.

REFERÊNCIAS

1. Fontes Primárias

STYLES, Ruth. Courtesans and samurai: beautiful photos depicting life in 19th century Japan are some of earliest colour images ever taken. **MAILOnline**, 2015. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-3092617/Courtesans-samurai-tender-family-scenes-Stunning-colour-photos-Edo-era-Japan-dating-1863-display.html> Acesso em: 20 fev. 2024.

GROVER, Philip. レンズが撮らえたオックスフォード大学所蔵 幕末明治の日本. Renzu ga tora eta okkusufōdo daigaku shozō bakumatsu Meiji no Nihon. (Fotografias tiradas por lentes do acervo de Oxford: Japão entre o final do período Edo início do Meiji). Tóquio: Yamakawa ed., 2017.

HAKONE Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Hakone_restored.jpg Acesso em: 10 fev. 2024.

HARVARD Library. **Early Photography of Japan**, 2022. Disponível em: <https://curiosity.lib.harvard.edu/early-photography-of-japan/about/collection-overview>. Acesso em: 4 fev. 2024.

JAA 2100. Disponível em: <https://jaa2100.org/entry/detail/030247.html> Acesso em: 2 fev. 2024.

KEELING, W.E. L.; FARSARI, A. **Keeling's Guide to Japan, Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Kobe &c.**, Together with Useful Hints, History, Customs, Festivals Roads &c., &c., with Ten Maps, c.1887). Disponível em: <https://archive.org/details/keelingsguideto00fasagog>. Acesso em: 12 mar. 2024.

National Diet Library. **Vienna International Exposition of 1873**, 2011. Disponível em: <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.

TSUDA, Noriyo. カメラが撮らえた幕末・明治・大正の美女. Kamera ga toraeta Bakumatsu Meiji, Taishō no bijo. (Beldades Japonesas entre 1850 e 1920), Tokyo: Kadokawa ed., 2014.

WIKIART. **Visual Art Encyclopedia**, s.d. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/utagawa-kunisada/komachi-washing-soshi-1853> Acesso em: 25 fev. 2024.

2. Bibliografia

ABOU-JOUDE, Amir. **A Pure Invention**: Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906. Senior Division, Historical Paper, 2016. Disponível em: https://www.nhd.org/sites/default/files/Abou-Jaoude_Paper.pdf . Acesso em: 20 jan. 2024.

BANTA, Melissa. Life of a Photograph: Nineteenth-Century Photographs of Japan from Peabody Museum and Wellesley College Museum. In: Banta, Melissa & Taylor, Susan. (Org.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press/Wellesley College Museum, 1988. p. 11-22.

BARTHES, Roland. **Camera Lucida**. Reflections on Photography. New York: Hill & Wang, 1981.

BEASLEY, William G. **The Meiji Restoration**. California: Stanford University Press, 1972.

BENNETT, Terry. **Photography in Japan 1853-1912**. Hong Kong: Tuttle Publishing, 2006.

BEHDAD, Ali. The Orientalist Photography. In: BEHDAD; ALI; GARTLAN, Luke (Orgs.). **Photography's Orientalism**. New Essays on Colonial Representation. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 2013. p. 11-32.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. London: Penguin Books of Art, 1972.

BIRD, Isabella. **Unbeaten Tracks in Japan**. New York: Dover Publications, 2005.

CAMPIONE, Francesco Paolo. **The Yokohama School**. Photography in 19th century Japan. Milano: Skira, 2023.

CODELL, Julie F. (Org.). **Transculturation in British Art, 1770-1930**. New York, Routledge, 2016.

CONROY, Hilary; DAVIS, Sandra T.W.; PATTERSON, Wayne (Org.). **Japan in Transition**. Thought and Action in the Meiji Era, 1868-1912. Cranbury: Associated University Press, 1984.

DE BARY; GLUCK, Carol; TIEDEMANN, Arthur E. (Orgz.). **Sources of Japanese Tradition 1600 to 2000**. Part Two: 1868 to 2000. New York: Columbia University Press, 2006.

DEZEM, Rogério A. A Fotografia como mediadora da modernidade japonesa (186-1890). In: BUENO, André (Org.). **Mundos em Movimento-Extremo Oriente**. Projeto Orientalismo, 2021. p. 254-265. Disponível em:

https://www.academia.edu/57398090/A_Fotografia_como_mediadora_da_modernidade_japonesa_1860_1890_p_254_265 . Acesso em: 19 jan. 2024.

DEZEM, Rogério A. Diplomacia, Imagem e Guerra como anteparos históricos e imagéticos aos olhares orientalistas sobre o Japão (1871-1910). In: BUENO, André (Org.). **Novos Estudos em Orientalismos**. 6º SimpOriente, out. 2022. p. 83-92. Disponível em:

https://www.academia.edu/88252406/DIPLOMACIA_IMAGEM_e_GUERRA_COMO_ANTEPAROS_HIST%C3%93RICOS_E_IMAG%C3%89TICOS_AOS_OLHARES_ORIENTALISTAS_SOBRE_O_JAP%C3%83O_1871_1910. Acesso em: 10 jul. 2024.

DOBSON, Sebastian. **The Adventure of Photography in Yokohama and Beyond 1853-1912**. Brussels: Ludion, 2023.

DOBSON, Sebastian; MORSE, Anne N.; SHARF, Frederic A. (Orgs.) Yokohama Shashin. In: **Art & Artifice**. Japanese Photographs of the Meiji Era. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2004. p. 15-40.

DOWER, John. **A Century of Japanese Photography**. New York: Pantheon Books, 1980.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORDSICK, Charles. **Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity**. Journeys Between Cultures. Oxford: Oxford University Press, 2000.

GARTLAN, Luke. **A Career of Japan. Baron Raimund von Stillfried and Early Yokohama Photography**. Brill Photography in Asia 1. Sydney; Boston: Brill, 2016.

GARTLAN, Luke. Samuel Cocking and the Rise of Japanese Photography. **History of Photography**, v. 33, n. 2, p. 145-164, 2009.

GONZÁLEZ, Carmen P. **From Istanbul to Yokohama. The Camera Meets Asia 1839-1900**. Von Istanbul bis Yokohama. Die Reise der Kamera nach Asien 1839-1900. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e a vida de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia de Bolso ed., 2006.

HANDY, Ellen. Tradition, Novelty, and Invention: Portrait and Landscape Photography in Japan, 1860-1880s. In: BANTA, Melissa; TAYLOR, Susan. (Org.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press; Wellesley College Museum, 1988. p. 52-69.

HARDCARE, Helen; KERN, Adam L. (Org.) **New Direction in the Study of Meiji Japan**. Leiden: Brill, 1997. v. 6.

HIGHT, Eleanor M. **Capturing Japan in Nineteenth-Century**. New England Photography Collections. Surrey: Ashgate Publishing Company, 2011.

HIRANO, Akira. Treasures of the Library: Sights and Scenes. **Fair Japan**, issue 18, Spring 2017. Disponível em: <https://www.sainsbury-institute.org/info/issue-18-spring-2017/treasures-of-the-library>. Acesso em: 24 fev. 2024.

HOCKLEY, Allen. Packaged Tours. Photo albums and Their Implications for the Study of Early Japanese Photography. In: ROUSMANIERE, Nicole C.; HIRAYAMA, Mikiko (Orgs.). **Reflecting Truth**. Japanese Photography in the Nineteenth Century. Netherlands: Hotei Publishing, 2004. p. 66-85.

HOCKLEY, Allen. Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography. In: CONANT, Ellen P. (Org.) **Challenging Past and Present**: The metamorphosis of nineteenth-century Japanese Art. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006. p. 114-132.

HOCKLEY, Allen. Felice Beato's Japan: Places, 2010. Disponível em: https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/fb1_essay01.html. Acesso em: 10 fev. 2024.

ITO, Tomomi et al. Shashin 100 nen'ten wo ete (The End of a "Century of Japanese Photography Exhibition"). **Nihon Sahshinka Kyokai Kaiho**, Tokyo, n. 19, 1968.

IIZAWA, Kōtarō. The Shock of the Real. Early Photography in Japan. In: STEARNS, Robert (Org.) **Photography and Beyond in Japan**. Space, Time and Memory. Tokyo: Hara Museum of Contemporary Art, 1995.

IIZAWA, Kōtarō. Tabi no me, tabi no tekusuto: 'Yokohama shashin' o megutte. (The traveller's eye and travelling as a text: A study of 'Yokohama photography'). **Eureka** 19, n. 9 (253), p. 162-170, ago. 1987.

INSTAARTS. Daguerreótipo a primeira camera fotográfica do mundo. **Instaarts**. Laboratório de Fotografia Contemporânea, s.d.. Disponível em: <https://instaarts.com/fotografia/daguerreotipo-a-primeira-maquina-fotografica/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

IWASAKI, Haruko. Western Images, Japanese Identities: Cultural Dialogue Between East and West in Yokohama Photography. In: BANTA, Melissa; TAYLOR, Susan (Orgs.). **A Timely Encounter**. Nineteenth-Century Photographs of Japan. Massachusetts: Peabody Museum Press/Wellesley College Museum, 1988. p. 23-37.

JANSEN, Marius B. Cultural Change in Nineteenth-century Japan. In: CONANT, Ellen P. (Org.). **Challenging Past and Present**. The Metamorphosis of Nineteenth-century Japanese Art. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 31-55.

LEHMANN, Jean Pierre. **The Roots of Modern Japan**. London: Macmillan Asian Histories Series, 1982.

MIZUSHIMA, Ayano; TSUKAHARA, Akita; KOBAYASHI, Sayaka et. al. (Org.). **Colorful JAPAN** – The Uniqueness of Hand-colored Japanese Photography in the Bakumatsu and Meiji Eras. Kobe: Kobe City Museum; NHK Kobe Station; The Mainichi Newspapers, 2024.

JACOBOWITZ, Seth. **Writing Technology in Meiji Japan**: A Media History of Modern Japanese Literature and visual Culture. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2015.

JONES, Alden. Exoticism in Literature and Art. **IN130 Syllabus**, Spring 2017. Disponível em: <https://exoticism.wordpress.com/about/> . Acesso em: 11 mar. 2024.

JUNICHI, Himeno. Encounters with foreign photographers. The Introduction and Spread of Photography in Kyûshû. In: ROUSMANIERE, Nicole C.; HIRAYAMA, Mikiko (Orgs.). **Reflecting Truth**. Japanese Photography in the Nineteenth Century. Netherlands: Hotei Publishing, 2004. p. 18-29.

KHÉMIR, Mounira. Writing History 'Opening the Cracks'. In: FONTCUBERTA, Juan. (Org.) **Photography**. Crisis of History. Barcelona: Actar, 2002. p. 108-119.

KINOSHITA, Naoyuki. The Early Years of Japanese Photography. In: TUCKER, Anne Wilkes et. Al. (Orgs.). **The History of Japanese Photography**. Houston: Museum of Fine Arts, 2003. p. 14-99.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial**. Trajetória de um exorcista em Piemonte no século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACKENZIE, John M. **Orientalism**. History, theory and the arts. Manchester: University Press, 1996.

MARUYAMA, Masao. **Thought and Behavior in Modern Japanese Politics**. New Jersey: Princenton University Press, 1972.

MENEGAZZO, R. **Lost Japan**. Felice Beato e la fotografia di Yokohama. Milano: Mondadori Electa, 2017.

MILLER, Mara. Art and the Construction of Self and Subject in Japan. In: AMES, Roger T.; KASULIS, Thomas P.; DISSANAYAKE, W. (Org.). **Self as Image in Asian Theory and Practice**. New York: State University of New York Press, 1998.

MORSE, Anne N. Souvenirs of Old Japan Meiji era Photography and the Meisho Tradition. In: DOBSON, Sebastian; MORSE, Anne N.; SHARF, Frederic A. (Orgs.). **Art & Artifice**. Japanese Photographs of the Meiji Era. Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2004. p. 41-50.

MOTTI, Lucrezia. Discovering Japan. The Art of Yokohama Shashin. In: **Milan**, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://www.theitalianeyemagazine.com/en/the-art-of-yokohama-shashin-milan/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

NAKAMURA, Hirotoshi. 日下部金兵衛：明治時代カラー写真の巨人. (Kusakabe Kimbei: o gigante da fotografia em cores na Era Meiji. Tokyo: Kokusho Kankokai, 2006.

NORMAN, E. H. **Origins of the Modern State**. Selected Writings of E.H. Norman. New York: Random House, 1975.

OKAZUKA, Akiko; WAGATSUMA, Naomi (Org.). 浮世絵から写真へ - 視覚の文明開化. (Do Ukiyo-e à Fotografia: Despertar cultural nas artes visuais japonesas). Tokyo: Museu Edo-Tóquio, 青幻舎, 2015.

PINNEY, Christopher. What's Photography Got to Do with it? In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Orgs.). **Photography's Orientalism**. New Essays on Colonial Representation. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 2013. p. 33 – 52.

PRATT, Mary L. **Ojos Imperiales**. Literatura de Viajes y Transculturación. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

RAVINA, Mark. The Meiji Restoration and the Long Nineteenth Century. In: AMOS, Timothy D.; ISHII, Akiko (Orgs.). **Revisiting Japan's Restoration**. New Approaches to the Study of the Meiji transformation. London; New York: Routledge, 2022. p. 17-25.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SERNET, Pierre. The Uniqueness of Early Japanese Photography. In: MIZUSHIMA, Ayano; TSUKAHARA, Akita; KOBAYASHI, Sayaka et. al. (Orgs.). **Colorful JAPAN** – The Uniqueness of Hand-colored Japanese Photography in the Bakumatsu and Meiji Eras. Kobe: Kobe City Museum; NHK Kobe Station; The Mainichi Newspapers, 2024.

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

TADASHI, Karube. Toward the Meiji Revolution. The Search for "Civilization". In: **Nineteenth-Century Japan**. Trad. David Noble. Tokyo; JPIC, 2019.

TANAKA, Yoshiro. It Began With Cabinet Makers. In: LEWIS, Gordon (Org.). **The History of the Japanese Camera**. Trad. William and Amy Fujimura of *Nihon no Camera No Rekishi*. Rochester; Tokyo: George Eastman House, 1991.

WAKITA, Mio. **Staging Desires: Japanese Femininity in Kusakabe Kimbei's Nineteenth-Century Souvenir Photography**. Berlim: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2019.

WAKITA, Mio. Sites of "Disconnectedness": The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience. **Transcultural Studies**, n. 2, p. 77-129, 2013.

WATANABE, Yoshio et al. **Nihon Shashin-shi 1840-1945** (História da Fotografia Japonesa 1840-1945). Tokyo: Heibon sha, 1971.

WANCZURA, Dieter. Ikkei Shosai - Meiji Woodblock Prints (2024). **Artelino**. Disponível em: <https://www.artelino.com/articles/ikkei-shosai.asp>. Acesso em: 10 fev. 2024.

WITTNER, David G. **Technology and the Culture of Progress in Meiji Japan**. London; New York: Routledge; Asian Studies Association of Australia (ASAA) East Asia Series, 2009.

WORSWICK, Charles. **Japan Photographs 1854-1905**. New York: A Penwick; Alfred A. Knopf book, 1979.

ZOHAR, Ayelet; MILLER, Alison J. Introduction: In-Between Temporality and Spatiality: Visual Convergences and Meiji Hybridity. In: ZOHAR, Ayelet; MILLER, Alison J. (Orgs.). **The Visual Culture of Meiji Japan**. Negotiating the Transition to Modernity. New York; London: Routledge, 2022. p. 1-13.

NOTAS

¹ Historiador e professor de Cultura e História do Brasil no Departamento de Português da Universidade de Osaka desde 2010. Pesquisador da história da fotografia japonesa desde 2014. Co-fundador do GEFJK (Grupo de Estudos de Fotografia Japonesa Kaigen). E-mail: akiti.dezem.rogerio.htm@osaka-u.ac.jp

² "[...] as Yokohama shashin representam uma fusão única da tecnologia fotográfica ocidental com técnicas japonesas tradicionais: imagens em sépia são colorizadas à mão de forma cuidadosa por hábeis artistas e montadas em álbuns também decorados à mão [...]" (DOBSON, 2004, p. 15)

³ Segundo a historiadora japonesa Mio Wakita (2019) e outros historiadores como Kotaro Iizawa (1987) e Hirotohi Nakamura (2006), a terminologia Yokohama shashin, cunhada pelo historiador Ozawa Takeshi nos anos de 1980, comumente usada para definir as fotografias produzidas pelos estúdios fotográficos em Yokohama entre as décadas de 1860-1900, não representaria a totalidade das imagens produzidas no período. Ela se refere apenas às fotografias produzidas nos estúdios, geralmente com modelos posando ou coreografias

preordenadas enfatizando “negativamente” aspectos exóticos voltados para o “desejo de olhar” ocidental, não contemplando as fotografias de paisagens, por exemplo. Dessa forma, Wakita (2019) prefere o uso do termo *omiyage shashin* (“souvenir fotográfico”) considerado mais abrangente e atual.

⁴ “Deveríamos ver o Orientalismo de Said como um desafio para o envolvimento e superação, ao invés de simplesmente pensá-lo a partir da afirmação ou negação como geralmente acontece. A escolha binária que normalmente caracteriza o debate em torno do Orientalismo, pode ser contornada por uma estratégia analítica diferente, que invoca as noções de transculturação, purificação e autonomia. Estes termos são escolhidos como possibilidades em momentos e espaços específicos e refletem um desejo de evitar ser a *tout court* favorável ou contrário a uma abordagem paradigmática em particular” (PINNEY, 2013, p. 33).

⁵ Segundo a historiadora japonesa Akiko Ishii, a historiografia intelectual sobre os efeitos da Restauração Meiji (1867-68) ou “Iluminismo Meiji”, seguiu a priori duas linhas de análise entre os historiadores do tema até o momento: uma linha associada a perspectiva “adaptativa”, cuja premissa se baseia na compreensão do processo de modernização intelectual no qual o saber Confuciano foi substituído por um saber ocidental, “racional”, a partir de uma compreensão científica do mundo. Por outro lado, a perspectiva “evolutiva”, enfatiza a simultaneidade global dos movimentos iluministas em locais diferentes do mundo ao longo do século dezenove em uma tentativa de compreender as reações periféricas ao domínio ocidental no período. Para a historiadora seria necessário ir além dessas duas perspectivas e analisar “os contextos locais (Ásia) ao invés de focar no impacto do Ocidente no período do Bakumatsu e início de Meiji” (Ishii, 2022, p. 93). Essa nova perspectiva possibilitaria olhar as várias transformações a partir de uma perspectiva de longa-duração histórica (BRAUDEL, 1958), possibilitando novas metodologias e periodizações nas pesquisas sobre aspectos intelectuais e culturais japoneses em maior amplitude temporal e espacial no “longo século dezenove” (RAVINA, 2022, p. 17-25).

⁶ “O daguerreótipo é um processo direto positivo, criando uma imagem altamente detalhada em uma folha de cobre revestida com uma fina camada de prata, sem o uso de um negativo. A placa de cobre revestida de prata tem primeiro de ser limpa e polida até a superfície parecer um espelho. Em seguida, a placa é sensibilizada em uma caixa fechada sobre iodo até assumir uma aparência de rosa-amarela. Após ser mantida em um suporte à prova de luz, é então transferida para a câmera. Sendo assim, após a exposição à luz, a placa é desenvolvida sobre mercúrio quente até aparecer uma imagem. Para fixar a imagem, a placa deve ser imersa numa solução de tiosulfato de sódio ou sal e depois tonificada com cloreto de ouro. Por isso, o tempo de exposição para os primeiros daguerreótipos variava de 3 a 15 minutos, tornando o processo quase impraticável para retratos. Modificações no processo de sensibilização, aliadas à melhoria das lentes fotográficas, logo reduziram o tempo de exposição para menos de um minuto”. (INSTAARTS, s.d.)

⁷ Além da cidade portuária de Nagasaki, um dos berços da fotografia japonesa “[...] no momento em que a expedição de Perry fez sua primeira visita ao Japão em 1853, investigações no campo da fotografia já ocorriam em alguns domínios, incluindo o de Matsushiro (atual prefeitura de Nagano) onde três anos antes Shōzan Sakuma iniciou seus estudos sobre fotografia a partir da tradução de um manual holandês.” (DOBSON, 2023, p. 7, tradução nossa)

⁸ “A hibridização de conceitos ocidentais associados aos sistemas de conhecimento já existentes no Japão, permitiram a assimilação de novos métodos de pensamento que afetaram as estruturas, práticas e produções governamentais na época”. (ZOHAR; MILLER, 2022, p. 3, tradução nossa).

⁹ Uma nova cultura visual se apresenta a partir daquilo que o professor de línguas e literaturas asiáticas Seth Jacobowitz afirma ser “uma multiplicidade de sincronias globais de conceitos de mídia na qual práticas e processos se conectam” (JACOBOWITZ, 2015, p. 12).

¹⁰ Como o maior mercado produtor dessas fotografias ficava na cidade Yokohama, o estilo técnico e estético transcultural ficou conhecido como a “Escola de Yokohama”. Influenciada por movimentos artísticos da época e ecoando o trabalho de grandes nomes do ukiyo-e como Utamaro e Hokusai, os souvenirs fotográficos são tanto uma demonstração da habilidade de seus criadores quanto um registro da vida cotidiana no Japão do século XIX.

Denominação usada principalmente por pesquisadores italianos como o antropólogo Francesco P. Campione (Ver MENEGAZZO, 2017; CAMPIONE, 2023).

¹¹ Nesse contexto cultural e geopolítico, a afirmação do intelectual palestino E. Said (1935-2003) de que o Orientalismo como narrativa “essencialista” (Ver MACKENZIE, 1996) sobre o Outro asiático se encontra “[...] na diferença absoluta e sistemática entre o Ocidente racional, desenvolvido, humano, superior e o Oriente que é aberrante, não desenvolvido, inferior” (SAID, 2007, p. 401) deixa de ser uma tentadora chave para decifrar a relação da jovem nação japonesa em meados do século XIX junto as potências imperialistas europeias. Acreditamos que, especificamente no caso japonês, a tentativa de aplicação do conceito crítico de Said ao Orientalismo é no mínimo insatisfatória como uma representação das relações entre o Japão e as nações não-ocidentais. (Ver DEZEM, 2022).

¹² Período histórico transitório entre o fim do período de isolamento voluntário (jap. *Sakoku*) e a Restauração Meiji (1867-68) marcado por tensões políticas e sentimentos xenófobos.

¹³ Antes do desenvolvimento do porto de Yokohama, a ilha artificial de Deshima em Nagasaki foi o principal ponto efetivos de contato e comércio entre o Ocidente e o Japão por cerca de 200 anos (1636-1854).

¹⁴ Os estrangeiros só podiam se deslocar sem a necessidade de autorização prévia por um raio de 40 km a partir das cidades portuárias abertas.

¹⁵ “Ikkei Shōsai (s/d), foi um discípulo de Hiroshige III, é conhecido por seu retrato da metamorfose de Tóquio em uma cidade ocidentalizada durante a era Meiji (1868-1912). Suas xilogravuras retratam a integração de edifícios de pedra, pontes de aço, ferrovias e locomotivas a vapor no tecido da outrora tradicional capital japonesa. Notavelmente, as séries de Shōsai incluem cenas cômicas que ilustram a vida em Edo [...]” (WANCZURA, 2024, tradução nossa).

¹⁶ O ensaísta e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin afirma que os Panoramas, pinturas que retratavam aspectos da natureza como paisagens, o luar, quedas d’água, consideradas “imitações perfeitas da natureza” pavimentaram o caminho para as composições fotográficas em meados do século XIX (BENJAMIN, 1999). Fazendo um paralelo à afirmação do autor alemão, podemos dizer que as xilogravuras japonesas desempenharam o mesmo papel no alvorecer da fotografia japonesa.

¹⁷ Sobre o costume tanto de estúdios estrangeiros e japoneses em não identificar (nome e/ou profissão real) as personagens femininas retratadas no *souvenir* fotográfico em questão, ver o excelente texto da historiadora japonesa Mio Wakita: *Acting Before the Camera: Inquiring Photo Models* (WAKITA, 2019, p. 65-92).

¹⁸ “Nenhuma outra figura foi tema tão frequente da fotografia Orientalista como a mulher Oriental. Mulheres de todos os tipos étnicos e religiosos foram fotografadas em todas as poses possíveis em estúdios por todo Oriente Médio” (BEHDAD, 2013, p. 27).

¹⁹ Acredita-se que o aprendiz retratado aqui seja um dos grandes fotógrafos japoneses do século 19 Kusakabe Kimbei (1841-1934) que foi aprendiz e trabalhou como assistente nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros Felice Beato e depois Von Stiefried (Ver DOBSON 2004; GARTLAN, 2016; WAKITA, 2019).

²⁰ Em seus anos de formação em terras asiáticas na década entre 1855-1862, Beato inicialmente produziu imagens retratando teatros de guerra sob uma perspectiva imperialista, como também trabalhos mais comerciais e tradicionais ao retratar paisagens, arquitetura e tipos humanos de forma mais tradicional. Em terras japonesas, seu trabalho amadureceu em termos de composição das imagens, técnica como a colorização das fotografias e produção e comercialização do *souvenir* fotográfico.

²¹ “[...] as vistas de lugares cênicos famosos formaram uma categoria distinta, proporcionando aos turistas experiência com uma aura de autenticidade não mediada em comparação com cenas encenadas e estereotipadas de japoneses vestindo trajes tradicionais [...] Um exame da tradição pictórica japonesa nativa de lugares famosos, chamados *meisho*, deixa claro, no entanto, que a seleção dos locais individuais e a iconografia das fotografias do século 19 do Japão foram produzidas por uma variedade de fontes. Muitas fotografias mostram lugares que têm sido celebrados na arte e literatura japonesa por séculos, enquanto outros são locais com reputação estabelecida mais recentemente.” (MORSE, 1988, p. 41, tradução nossa)

²² O olhar sobre a nudez, parte de premissas opostas quando se tratam de ocidentais e japoneses. Enquanto que sob a perspectiva do cristianismo e da moral vitoriana, a nudez nas

artes seria um tabu, algo primitivo e de mau gosto estético. Para os japoneses, seria algo natural e intimista como uma arte de cunho hedonista e erótica (jap. *Shunga*), objetivando geralmente divertir e distrair a partir de temas de alcova (MILLER, 1998).

²³ O Museu de Boston de Belas Artes (ing. BMFA) possui a maior coleção de arte japonesa fora do Japão.

²⁴ Criadas em 1854 pelo fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), as populares *cartes de visite* eram geralmente impressões de albumina de um negativo de colódio em papel fino colado em um cartão de papel mais grosso. O tamanho de uma carte de visite é de 5,4 cm x 8,9 cm montado em um cartão de tamanho 6,4 cm x 10 cm. Colecionáveis e muito populares entre as décadas de 1860-1890 são consideradas como uma primeira mídia social.

²⁵ Viajantes mulheres sozinhas eram raras na época, além disso as experiências femininas em terras japonesas eram diferentes das masculinas. A grande maioria viajava com os maridos ou familiares (HIGHT, 2011, p. 8), consumindo o *souvenir* fotográfico a partir de perspectivas diferentes, como pode ser percebido nas coleções privadas de fotografias avulsas e álbuns remanescentes do período. Por exemplo, a partir da análise de coleções privadas masculinas sobre o Japão, nota-se uma quase obsessão pelo prazer em olhar (o Outro), um voyeurismo denominado por Sigmund Freud como *escopofilia*. Segundo a historiadora da arte estadunidense Eleanor Hight, os viajantes motivados por este desejo escópico tinham obsessão pelo o que era considerado novo, diferente e exótico. Seu sistema sensorial era estimulado ao extremo de forma que as suas lembranças se tornavam fragmentadas (HIGHT, 2011, p. 9). Por isso, se tornava preeminente, além do prazer em olhar, possuir (o *souvenir* fotográfico).

²⁶ Representação do Outro, daquele que é diferente de forma exagerada, estereotipada e muitas vezes sob uma perspectiva de sujeição e dominação.

²⁷ O termo “globetrotter” foi cunhado e disseminado pelos residentes estrangeiros em Yokohama para diferenciar os viajantes e/ou turistas dos expatriados residentes naquela cidade portuária em meados da década de 1870 (WAKITA, 2013, p. 83).

²⁸ Segundo a curadora do Museu da Cidade de Kobe, Mizushima Ayano, nos últimos anos é importante nos atermos para a questão da popularização e disseminação fragmentada de reproduções do *souvenir* fotográfico japonês através de websites e mídias sociais, pois há o risco de propiciar interpretações equivocadas desses documentos. Reforçando, ao não se contextualizar historicamente as imagens reproduzidas de forma indiscriminada, como também os espaços onde foram produzidas, por quem e para quem, a imagem de um Japão da era Meiji “belo e idílico”. (Ver MIZUSHIMA, 2024, p. 10).



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

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

Lucas Gibson¹

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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



Fonte: Atomic Photographers Guild.

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



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

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

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



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

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

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

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

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



Fonte: JENKINS, 1995, p. 60.

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 8.



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

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

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

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

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



Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 100.

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

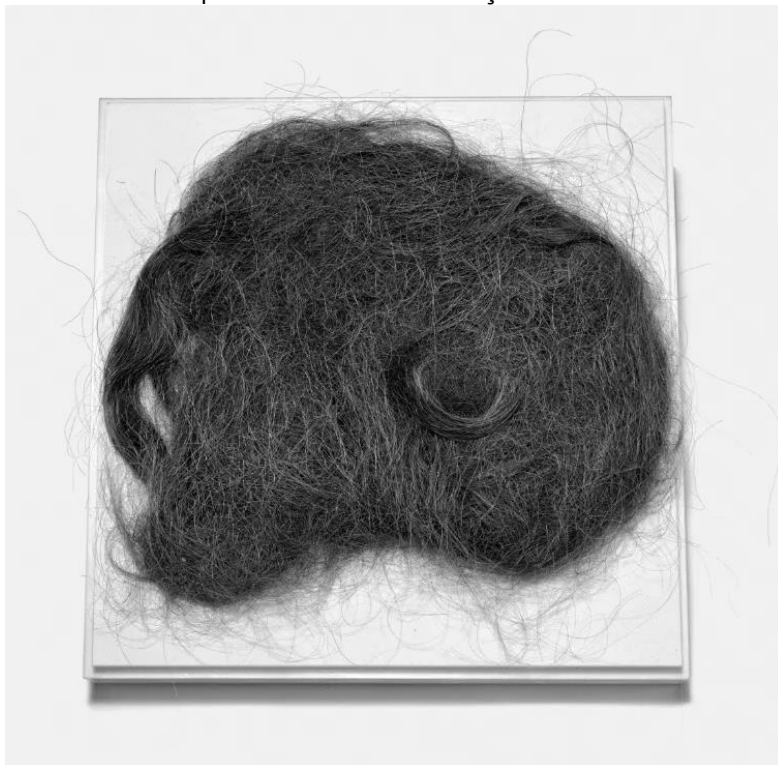
Entretanto, embora a maior parte dos afetados pela bomba tenham de fato morrido de forma direta ou indireta em decorrência de seus efeitos, nem todos tiveram esse destino. *Hiroshima Collection* traz o depoimento de Osamu Kataoka, um *hibakusha* (sobrevivente da bomba) que tinha treze anos e estava na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



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

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

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

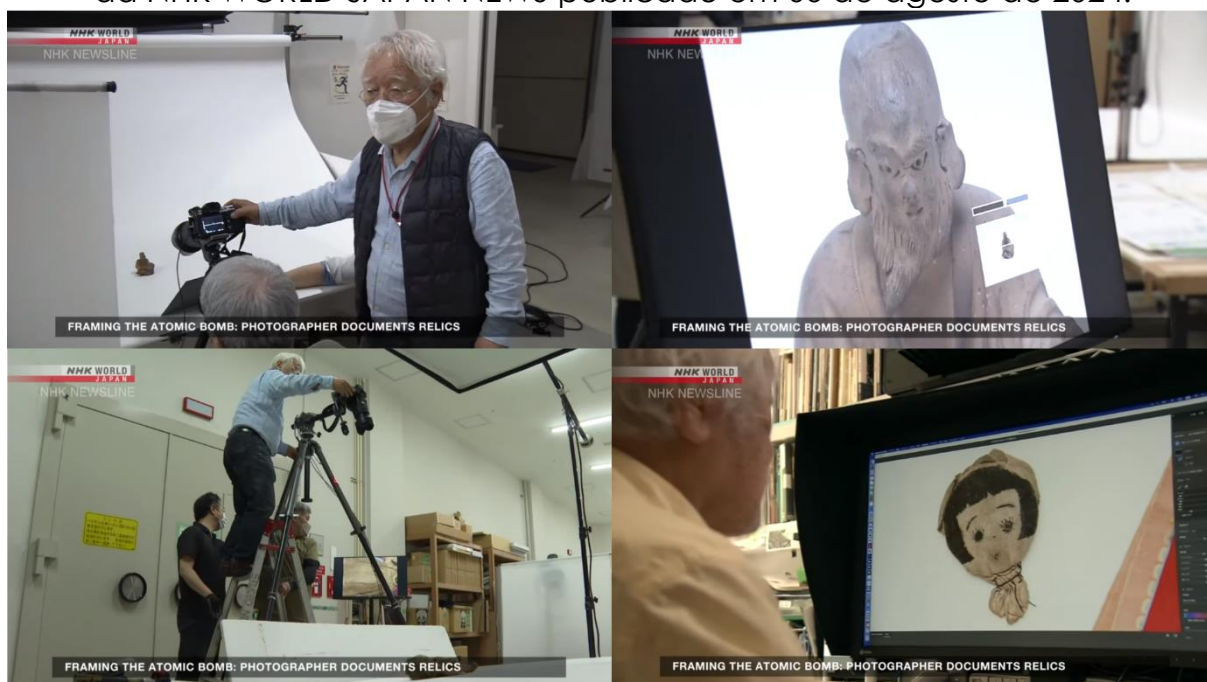


Fonte: TSUCHIDA, 1995, p. 101.

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

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

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



Fonte: NHK WORLD-JAPAN NEWS.

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



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

Considerações finais

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



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

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

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



Referências

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

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

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

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

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

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

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

GIBSON, Lucas. O Humano e o Divino: representações fotográficas do Imperador Shōwa de Setembro e Dezembro de 1945. **VI Colóquio NEJAP de Estudos Japanese da UFSC**. A Espada e a Pena: Guerra e Cultura Marcial no Japão, 24/01/22 a 25/02/2022. Disponível em: <https://youtu.be/Ye07REWPHPY>. Acesso em: 05 maio 2022.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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, compreende-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 meticuloso, 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 compreende 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 homonimamente *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, afinando 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 compreendiam 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* アールカメラ e a *Photo Art* 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 paisagísticos, 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 (RICHE, 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, compreende-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 cerimonial. 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 cerimoniais, 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 AKAIBUSU, 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 亀倉雄策. 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 (IIZAWA, 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 畑中章宏 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 (IIZAWA, 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 borradas. 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 borradas entre fotografia e *wajutsu*, trabalho e boemia, Kimura parece ter desenvolvido uma metodologia pessoal voltada para o que Iizawa (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 compoñham 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 *Nikkon saron bukusu 4* ニコンサロンブックスー4 (*Nikkon 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 Nikkon – 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 cotidianos 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: Nikkooru 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 – Shitamachikkonome 木村伊兵衛一下町っこの目. 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 lhee no manako**: sunappu shotto wa kō tore! 木村伊兵衛の眼—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* 秋田 (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 exposições 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 irreduzíveis 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 socioeconomicamente 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 debochava 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 sido 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 fuja 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).

Recebido em 15/01/2024 e aprovado em 28/09/2024

AS CASAS DESAPARECERAM NO FUNDO DO MAR: A “FOTOGRAFIA ANTI-ARQUITETÔNICA” DE KOJI TAKI¹

Ryuta Imafuku²

Resumo: O presente artigo trata da filosofia e da prática fotográfica de Koji Taki (1928-2011), filósofo japonês que explorou campos como a arquitetura, a fotografia, e o urbanismo. Taki é apresentado como um filósofo que não só investigava a "linguagem", a "visão" e o "corpo", mas também a "história" e o "humano". A fotografia, especialmente no contexto de sua colaboração com Kazuo Shinohara, é destacada como um meio pelo qual Taki tentava capturar e entender o mundo de maneira mais profunda, indo além da mera documentação objetiva. Assim, o artigo explora a relação entre fotografia e arquitetura no trabalho de Taki, especialmente através das suas "fotografias antiarquitetônicas", utilizadas para investigar a incerteza e complexidade do mundo. Taki via a arquitetura não apenas como espaço físico, mas como um "espaço de pensamento" no qual a fotografia desempenhava um papel crucial na revelação de um mundo indefinido e obscuro. Suas reflexões finais sobre a casa e a arquitetura, especialmente em relação à demolição e decadência, evidenciam sua percepção profunda da temporalidade e da transitoriedade da existência. Adicionalmente, discute-se como sua abordagem filosófica influenciou sua prática fotográfica, especialmente depois de seu envolvimento com a revista **Provoke**, que buscava redefinir as relações entre fotografia e linguagem. Em sua conclusão, o texto sugere que as fotografias de Taki são mais do que meras imagens de arquitetura, constituindo uma exploração filosófica das possibilidades e limites da fotografia como um meio de capturar e compreender o mundo, aptas a questionar a representação e a ontologia tanto da fotografia quanto da arquitetura.

Palavras-chave: Fotografia. Koji Taki. Arquitetura

THE HOUSES ARE ALL GONE UNDER THE SEA: KOJI TAKI'S "ANTI-ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY"

Abstract: The present article analyzes the philosophy and photographic practice of Koji Taki (1928-2011), a Japanese philosopher who explored fields such as architecture, photography, and urbanism. Taki is presented as a philosopher who not only investigated "language," "vision," and "the body," but also "history" and "the human." Photography, especially in the context of his collaboration with Kazuo Shinohara, is highlighted as a means through which Taki attempted to capture and understand the world more deeply, going beyond mere objective documentation. Thus, the article explores the relationship between photography and architecture in Taki's work, particularly through his "anti-architectural photographs," used to investigate the

uncertainty and complexity of the world. Taki viewed architecture not only as a physical space but as a "space of thought" in which photography played a crucial role in revealing an undefined and obscure world. His final reflections on the house and architecture, especially concerning demolition and decay, highlight his profound perception of temporality and the transience of existence. Additionally, the article discusses how his philosophical approach influenced his photographic practice, particularly after his involvement with the magazine *Provoke*, which aimed to redefine the relationships between photography and language. In its conclusion, the text suggests that Taki's photographs are more than mere images of architecture, constituting a philosophical exploration of the possibilities and limits of photography as a means to capture and understand the world, capable of questioning the representation and ontology of both photography and architecture.

Keywords: Photography. Koji Taki. Architecture

Koji Taki (1928-2011) foi um filósofo que buscava o conhecimento abrangente, uma meta extraordinariamente excepcional no âmbito da atividade intelectual japonesa contemporânea. Os ensaios críticos de Taki abrangeram diversos gêneros, como arte, design, urbanismo, arquitetura, mobiliário, fotografia, cinema, dança, teatro, esportes e literatura; por meio dessa variedade, ele buscou a "linguagem", a "visão", o "corpo" e, em um nível ainda mais fundamental, a "história" e o "humano". Para ir além, o tema intelectual incessante de Taki era pensar de forma abrangente nesses elementos para identificar o "mundo" vago e incerto que se revelava na esfera de sua própria existência histórica. Portanto, ele nunca pôde descrever claramente o "mundo" por si mesmo desde o início. Em vez disso, o "mundo" era algo que, inesperadamente, emanava de cidades, fotografias, arquitetura e várias outras atividades humanas, como uma "voz" simbólica e implícita que dizia algo diante de nós. (Taki também escreveu um livro intitulado "Se pudéssemos ouvir as vozes do mundo"³). Um filósofo excepcional que reconheceu o mundo do ponto de vista de uma heteronomia peculiar que não poderia ser definida a partir de uma perspectiva humana – esse foi Koji Taki.

Certa vez, Taki fez uma definição estimulante de filosofia. Ele afirmou que a filosofia era "algo que intrinsecamente atravessa vários campos do mundo e testa suas ideias entre coisas concretas para descobrir a verdade entre o

tempo e o espaço" (TAKI, 2007). Essa passagem demonstra sucintamente porque os pensamentos filosóficos de Taki sempre foram mediados por expressões artísticas concretas. Nesse sentido, talvez para Taki a "arquitetura" não fosse tanto um gênero existente de conhecimento tecnológico, mas uma base essencial para o pensamento filosófico. Nesse sentido, Taki poderia ser considerado um verdadeiro herdeiro do discurso de Heidegger de 1951, *Building Dwelling Thinking*, que buscava redescobrir a própria vida embutida na arquitetura.

Se aceitarmos a importância dos lugares concretos nos quais o pensamento de Taki surgiu, então qualquer documentação do que Taki realmente tocou, sentiu ou pensou com seu próprio corpo e visão no decorrer da produção artística seria uma pista extremamente valiosa para explorar a essência de sua filosofia. Na verdade, Taki deixou para trás uma série de imagens fotográficas que ele tirou por cerca de uma década, a partir do final dos anos 1960. Essas imagens eram, em sua maioria, de obras arquitetônicas (todas elas edifícios residenciais) de Kazuo Shinohara – de quem Taki ficou íntimo depois de se conhecerem por acaso. Deve-se dizer que Taki dificilmente se envolveu tão intensamente como fotógrafo, com qualquer gênero artístico ou criativo como a arquitetura, forma na qual ele imprimiu sua própria perspectiva de maneira peculiar.

*

Entretanto, é evidente que essas não são simplesmente "fotografias arquitetônicas". Pouco antes de começar a tirar a maioria dessas fotografias, Taki desempenhou um papel teórico importante em uma revista provocativa publicada por ele mesmo, a *Provoke*. Taki também publicou seus próprios trabalhos fotográficos nessa revista, eram imagens que desmantelavam o olhar ortodoxo da fotografia por meio de uma textura incomum. A *Provoke* começou com membros como o fotógrafo Takuma Nakahira e o poeta Tadahiko Okada, durante o período de atividade política de 1968. A revista rejeitava uma ideia pacífica e estável de "realidade" padrão e tinha como objetivo reposicionar profundamente a relação entre a fotografia e a

linguagem. Representou, desse modo, um movimento que se desviou bastante do contexto estreito da crítica fotográfica, que tratava a fotografia apenas como um gênero de arte. Taki escreveu textos críticos e publicou seus trabalhos como fotógrafo na Provoke. Todavia, é sabido que, quando a revista foi fechada após sua terceira edição em 1969, ele negou seu passado como “fotógrafo” e tentou apagar todos os seus trabalhos fotográficos publicados. Taki escreveu um ensaio intitulado “Um olho e algo que não é um olho”⁴ no livro “Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza”⁵, de 1970, uma publicação final da Provoke e que serviu para anunciar o fim do grupo. Nesse ensaio, Taki discutiu de forma provocativa “a ausência do espectador proativo”, a importância “do que vem de fora de uma fotografia” e como “não admiramos mais o mundo nem expressamos nosso amor por ele”. (Aqui, ele se referiu à ideia de que o amor e a admiração pelo mundo eram a mensagem essencial da fotografia). Elementos levaram Taki a renunciar à fotografia. Foi particularmente simbólico que quase todas as vinte fotografias de Taki, publicadas nessa coleção, envolviam edifícios em ruínas, como se constituíssem um ultimato à representação imagética.

Depois desse intenso pensamento “antifotográfico”, Taki passou cerca de dez anos fotografando os edifícios residenciais recém-construídos por Kazuo Shinohara, o que durou até o final da década de 1970. Assim, fica evidente que a fotografia de Taki nesses locais arquitetônicos (seja por solicitação ou por vontade própria de Taki) difere da chamada “fotografia arquitetônica”, que é feita com o propósito de documentação objetiva. Se Taki, que destruiu todas as suas obras fotográficas e as marcas de pensamentos deixadas ali, continuava clicando no obturador da câmera naquela época, questões profundas em relação ao “ato de fotografar” ainda deviam estar fumegando dentro dele, junto com uma paixão silenciosa, porém ardente, pela atividade filosófica de confrontar a incerteza do “mundo” por meio da fotografia. Ademais, percebendo a autoconsciência dessa prática crítica diretamente nos dias da Provoke, essas atividades fotográficas subsequentes tiveram, portanto, que ser feitas de uma forma um tanto “escondida”. A “fotografia arquitetônica” era entendida como um gênero técnico de fotografia que

capturava objetivamente as características dos edifícios em resposta às demandas das revistas de arquitetura. Dessa forma, por estar distante da criatividade dominante do fotógrafo, o uso da fotografia arquitetônica poderia ter sido uma maneira pragmática de Taki “esconder” os aspectos filosóficos por trás de sua prática fotográfica. Eu poderia ousar dizer que, por um certo tempo, Taki usou o gênero já existente de “fotografia arquitetônica” como uma espécie de escudo, atrás do qual ele continuou sua prática fotográfica para fazer perguntas sobre a representação do misterioso “mundo” que emergiu involuntariamente das obras do arquiteto.

De qualquer forma, essa prática constitui um método para examinar e compreender profundamente a relação entre fotografia e arquitetura. É por isso que essas fotografias não são “fotografias arquitetônicas”. Em vez disso, elas são um tipo de imitação, “fotografias antiarquitetônicas” (de modo que “arquitetura” denota o desejo de se tornar “antiarquitetura” e que a “fotografia antiarquitetônica” tem uma cumplicidade oculta com a “fotografia arquitetônica”). Elas podem ser a última possibilidade de exploração que permaneceu em Taki como um ato nu da própria “fotografia”. O que encontramos diante de nós são os traços de como Taki observou e sentiu o surgimento do “mundo” por meio da arquitetura, e como eles foram gravados no papel fotográfico. Seu objetivo não era representar a arquitetura como um trabalho fotográfico, mas sim determinar a fronteira da possibilidade representativa da própria “fotografia” por meio das formas e sensações espaciais produzidas pela arquitetura. Para isso, o “senso comum” técnico de usar câmeras grandes e tripés – os requisitos de procedimento da “fotografia arquitetônica” para abordar os edifícios de forma objetiva – não tinha significado para ele. Em vez disso, Taki usou uma pequena câmera de 35mm, que é facilmente manobrável, para recortar rapidamente os traços de seu olhar e de seus pensamentos, pois seu interesse era apenas em como as imagens e as formas que surgiam ali responderiam a ele. Nesse sentido, Taki estava novamente tentando ouvir a “voz do mundo” e nada mais.

*

A palestra de 2007 de Taki, “Arquitetura e Fotografia”, demonstra diretamente que ele era uma pessoa que passou a ver a arquitetura a partir da fotografia. Ele começou a palestra fazendo uma retrospectiva da importância histórica da arquitetura para a técnica da fotografia. De acordo com Taki, duas condições presentes nas primeiras fotografias determinavam inevitavelmente que a arquitetura seria seu tema. Essas condições eram que “o tema não podia se mover” e que “cidades e edifícios eram os ambientes básicos da sociedade humana”. Aqui, Taki se referiu às fotos de Atget. Se observássemos as fotografias sem emoção de Atget das esquinas e da arquitetura parisiense, poderíamos notar como o olho da câmera redescobriu o olhar humano. Foi nesse momento que a arquitetura fez uma grande contribuição para a descoberta do “olhar da fotografia”. A fotografia e a arquitetura formaram suas próprias ontologias históricas, ao mesmo tempo em que dependiam uma da outra.

Taki enfatizou que, embora a arquitetura tenha sido uma experiência espacial e física para os seres humanos até o século 18, a invenção da fotografia a transformou na experiência visual de ser vista. A arquitetura contemporânea sempre foi projetada e construída com base em imagens visuais, e Taki buscou a origem desse fato no encontro histórico entre arquitetura e fotografia. Citando a tese de Susan Sontag (1977) de que “tudo existe para terminar em uma fotografia”, Taki reconheceu que as consequências desse encontro atávico entre a fotografia e a realidade no início do século XIX moldaram não apenas a arquitetura, mas também a base de como os seres humanos veem e sentem o mundo externo.

Novas imagens criadas pela fotografia, o olhar que essas imagens produziram e as pessoas que começaram a viver com esse olhar – a partir desse ponto de partida, Taki pensou que em nosso mundo deve haver certos mecanismos que produzem imagens fotográficas. Esse seria o próprio “poder de produção de imagens” que governa o mundo, um poder misterioso e inquietante que era incompreensível. O “mundo” que enfrentamos é

indefinido e obscuro. Com base nessa premissa, Taki comentou humildemente o seguinte trecho, sugerindo a maneira única de seu próprio olhar fotográfico em relação à arquitetura:

Existências imitativas como simulacros dominam o mundo e, ao mesmo tempo em que essa existência é uma fonte de nossa produção de imagens, ela causa ansiedade. Em um mundo tão ininteligível, o que precisamos fazer é pensar. Neste mundo, devemos considerar os respectivos papéis da fotografia e da arquitetura. E, à medida que pensamos, a arquitetura pode deixar de criar coisas que dependem da imagem da fotografia, e a fotografia pode deixar de criar coisas a partir de uma imagem da arquitetura... (KENCHIKU TO SHASHIN, 2007, s.p.)

Enquanto eu observava as “fotografias antiarquitetônicas” de Taki, de repente me ocorreu que ele devia estar examinando mais uma vez a flutuação emergente da sensação e do pensamento que emana do ponto de contato original em que a fotografia e a arquitetura se encontram. Digo isso porque as fotografias parecem indicar, por si só, os gestos de Taki que reproduzem e traçam os contatos passados das artes visuais com os sentidos formativos e as sensibilidades geométricas que mais tarde se tornaram o modernismo.

Embora não possa analisá-las em detalhes aqui, quando observei as composições exclusivas e os closes incomuns dessas “fotografias antiarquitetônicas” que transformaram estruturas concretas em desenhos morfológicos abstratos, pude ouvir os ecos de várias obras que Taki sempre mencionou em seus textos: as formas inorgânicas e a inovação surrealista da “fotografia botânica” de Blossfeldt, discutida por Benjamin; a percepção tátil que brilhava nos movimentos mecânicos apresentados por Fernand Léger em seu “Balé Mecânico”; ou a fisicalidade da abstração defendida por Oskar Schlemmer. A obsessão morfológica com as formas em T, em L e retangulares que apareceram com destaque nas fotografias intituladas “*Shino House*” (Figura 1) e “*Repeating Crevice*” se assemelhava aos designs construtivistas de Malevich e El Lissitzky, ou às abstrações frias de Mondrian. Além disso, a construção de concreto capturada em elevação no segundo andar em

"House in Kugahara" parecia até fazer parte das futuristas "Modern Metropolis" e "New City" de Mario Chiattonne e Antonio Sant'Elia.

Figura 1



Fonte: Koji Taki (1970).

Nessas fotografias, Taki provavelmente estava examinando intuitivamente os detalhes das importantes estéticas emergentes da arte moderna que se cruzaram com a fotografia, a escultura, a arquitetura e a arte, como a Nova Objetividade, o Surrealismo, a Bauhaus, o Construtivismo Russo e o Futurismo Italiano – acreditando que haveria ali uma pista para decifrar a irracionalidade do enigmático “mundo” como ele o concebia. Tais

impulsos e intuições estavam de acordo com a peculiar “imaginação geométrica” de Kazuo Shinohara. Como arquiteto, Shinohara tentou reviver a irracionalidade como uma forma de entender o mundo humano. Nesse sentido, o espaço arquitetônico de Shinohara não era tanto um espaço físico para Taki, mas um estimulante “espaço de pensamento” que surgia de dentro dele mesmo. As “fotografias antiarquitetônicas” de Taki retratam a trajetória dos movimentos variáveis dentro desse espaço.

*

“As casas vivem e morrem”. Taki usou essa frase vívida para iniciar um ensaio intitulado “O dia em que um prédio desapareceu”⁷, escrito sobre a casa chamada “White U”. O “rompimento” epistemológico com fotógrafos e arquitetos que Taki ocultou nesse artigo me atingiu em cheio. Ele começou da seguinte forma:

A “White U” estava prestes a desaparecer, e havia um motivo insignificante para meu sentimento especial em relação a ela. Essa casa foi quase o último edifício que fotografei. Era praticamente a única coisa de que eu gostava entre as fotos que tirei de arquitetura. Eu havia parado de tirar qualquer tipo de fotografia desde aquela época, inclusive qualquer documentação pessoal. Não tenho nem mesmo uma única câmera agora. Desde que parei de fotografar, a fotografia se tornou algo apenas para se olhar, o que a tornou um material de reflexão ainda mais importante para mim. Assim como me distanciei do mundo dos arquitetos, também me distanciei do mundo dos fotógrafos. (TAKI, 1998, s.p.)

Taki fotografou o “White U”, projetado por Toyo Ito, em 1976 **【Fig.2】** . Nessa época, ele já estava tentando deixar de fotografar arquitetura. Em um livro do mesmo ano intitulado “A casa vivida”⁸, Taki escreveu uma profunda discussão filosófica na qual ele propôs a ideia de um “corpo imaginário”, uma existência real que esvoaçava para dentro e fora no fundo da própria casa. Na introdução desse livro, Taki escreveu: “A ‘casa vivida’ nada mais é do que o mundo contraditório que se espalha antes e além da criatividade do arquiteto”. Para Taki, “casa” nunca pode ser trocada por “residência” – ela é, em vez disso, um tecido caótico feito de experiências e eventos. Ela se perde

quando a “arquitetura” do arquiteto é concluída e reaparece novamente no momento em que a arquitetura é demolida algum dia.

Figura 2



Fonte: Koji Taki (1976).

O “White U” foi demolido em 1997, 21 anos após sua construção. Com relação ao seu desaparecimento, essa casa abrigava uma contradição essencial enquanto casa no sentido social. Em suma, a mudança no destino dessa casa foi o resultado do crescimento da família que morava nela e da busca de um novo modo de vida. Em vez de transferi-la ou vendê-la, o chefe da família sentiu que era necessário demolir a casa e encerrar sua história. Ser liberado do espaço íntimo em forma de caverna em U, que Taki certa vez chamou de “escuridão branca”, sugeriu que havia de fato uma “casa” que foi abandonada e demolida com uma mudança no modo do vínculo chamado “família”. Foi profundamente sugestivo o fato de Taki ter mencionado anteriormente que a fotografia que ele tirou da primeira aparição dessa casa (e família), destinada a se desintegrar e desaparecer, foi “quase a única coisa de que gostei entre as fotografias que tirei de arquitetura”. Taki falou em partir com a casa e partir com sua própria carreira de arquiteto e fotógrafo na mesma fase e na mesma intensidade, como se estivesse apreciando seus últimos momentos.

Ao ler “*The Lived House*”, prestei atenção especial não ao discurso de Taki sobre o nascimento e a função das casas, mas sim sobre a separação e

o desmantelamento das casas. Por exemplo, na primeira edição do livro, encontramos o seguinte parágrafo sugestivo:

Embora existam muitas razões para as pessoas deixarem suas casas, todas elas são escolhas e decisões sobre seu relacionamento com o mundo. Em alguns casos, a pessoa abandona a casa para perseguir um sonho. Como disse Ernst Bloch, um menino em casa já pode estar em uma jornada. Mas, à medida que a pessoa cresce, abandonar uma casa assume um significado muito mais sério. Para algumas pessoas, é uma declaração de renúncia ao mundo, uma negação do que está estabelecido, em favor de um caminho que certamente não levará à felicidade em seu significado comum. Uma rachadura no espírito humano está oculta na decisão de rejeitar morar em uma casa. A própria casa não pode se manter sem essa rachadura em algum lugar. (TAKI, 1976b, s.p.).

Uma casa já tem uma rachadura que contém a possibilidade de ser descartada: essa afirmação, talvez inaceitável para os arquitetos, mostrou que Taki concebeu uma “casa” como uma imagem contrastante de existência e ausência. Para Taki, “os momentos mais vívidos para a arquitetura são quando elas estão no meio da construção ou quando estão sendo destruídas” (IKIRARETA, 1984, s.p.). Além da compreensão sociológica ou de senso comum de uma casa, a “pulsção” fundamental das casas podia ser ouvida precisamente nas mudanças orgânicas no tempo e no espaço esculpidas por meio de sua geração e degradação. O que me comoveu ainda mais foi a qualidade profética das palavras de Taki, como se ele já soubesse que abandonaria a casa em que viveu por mais de três décadas no último estágio de sua vida. Taki sempre olhou para além, ou melhor, apenas para o lado da arquitetura, para a ruína das coisas e dos seres humanos. Ninguém pode escapar da possibilidade desse destino feroz.

Agora, na frase seguinte de “*The Lived House*”, Taki descreveu um estranho piso de terra (*doma*) com solo exposto na “Casa Tanikawa” de Shinohara como “natureza que havia sido atacada e transferida”. Taki chamou esse solo, que havia sido funcionalmente despojado de seu significado naturalista, de “solo não realizado”. Essa descrição iluminou uma paisagem fundamental que pode ter estado dentro do coração de Taki.

As ruínas [...] são quase fictícias do ponto de vista de uma casa que está sendo habitada. O tempo não existe mais ali, e o espaço perdeu sua forma... Mas nas ruínas, as coisas cujas funções poderiam ter sido destruídas começam a brilhar com funções inesperadas. As janelas não iluminam mais a casa abandonada em vão, mas, em vez disso, tornam-se a moldura de uma ilusão que recorta uma paisagem dentro de uma paisagem. O prédio abandonado apaga os traços do corpo pesado e se transforma em um espaço surpreendente e impressionante. Não há distinção entre o interior e o exterior; as passagens que deveriam ser atravessadas estão bloqueadas; e paredes intransponíveis podem ser atravessadas. Ele se assemelha a um maravilhoso playground para crianças ou a um espaço de área de recreação para crianças. (TAKI, 1976b, s.p.)

As crianças ainda estão no limiar antes do despertar da mente racional da linguagem, e completamente livres dos significados teóricos e das funções de uma casa. Aqui, o espaço filosófico de Taki confronta os movimentos livres dessas crianças que transformam paredes, janelas e corredores em playgrounds selvagens, imaginando-os como uma paisagem onírica. Se esse for o caso, tenho uma pergunta. Como Taki ouviu as vozes das fracas ervas daninhas que brotaram do solo no chão de terra que ele fotografou?

*

Taki sempre foi apaixonado por conhecer a arquitetura historicamente. Isso significava nunca olhar para ela simplesmente como uma obra. Pelo contrário, ele aceitava a experiência geral de entrar, sentir, relaxar e passar um tempo em um lugar – uma atitude que talvez devêssemos chamar de “tátil”. Sempre que Taki visitava uma cidade ou arquitetura, ele se esforçava para reviver a cognição histórica dos seres humanos que as viveram. Essa percepção também pode ser sentida em suas “fotografias antiarquitetônicas”. Em várias conversas que tive em sua casa, a “Ginsha” de Hironori Shihawara, vi a forma mais natural de Koji Taki, relaxando com a familiaridade e a distração, conforme descrito na “percepção tátil” de Benjamin. “Ginsha” foi provavelmente o último edifício que Taki fotografou deliberadamente, e foi também o lugar onde seus pensamentos finais sobre sua “ruptura” com a arquitetura e a fotografia foram gravados.

Pelo que me lembro, Taki costumava se sentar confortavelmente no canto da cadeira do conselho de Teruaki Ohashi, “*Bird Rose*”, na espaçosa sala de estar em frente à entrada escura de sua casa. Seu cigarro fumegava em meio a um grande banco elegantemente projetado, feito de uma combinação de tábuas prateadas. Eu me sentava do outro lado do mesmo banco e conversávamos até a meia-noite ou, às vezes, até o amanhecer. As estantes contra a parede eram forradas com uma infinidade de grandes livros de arte e fotolivros. Antes que eu percebesse, a impressão nítida do espaço prateado desapareceu enquanto continuávamos a conversar, e parecia que eram apenas nossas duas vozes ressoando silenciosamente com a batida do coração da casa.

Quando mergulho nessas lembranças nostálgicas, a frase vívida de Taki “as casas vivem e morrem” volta à minha mente como um flash cintilante. Mesmo durante aqueles momentos relaxantes em sua casa, Taki deve ter sentido em algum lugar de sua mente o destino da casa, conotando o contraste entre vida e morte e um julgamento inevitável da história que transcende os destinos individuais. Ainda hoje me pergunto como Taki, que teve que literalmente deixar sua casa nos últimos anos devido a uma doença, aceitou o fato de que seu pensamento profético sobre a “lei de uma casa” – uma expressão que ele escreveu certa vez – foi confirmado no caso de sua própria casa, com a venda do terreno e a demolição da casa. Até que ponto a premonição da morte revelada por uma casa pode iluminar a consciência de uma pessoa?

No final do ensaio “O dia em que um prédio desapareceu”⁹, Taki citou um texto de “Quatro quartetos” (1943), a espetacular coleção de poemas de T.S. Eliot, o poeta favorito de Taki desde sua juventude. Esses poemas foram escritos nos anos de amadurecimento de Eliot e discutem a mudança e a sustentabilidade da história, as coisas ganhas e perdidas dentro dela e o ciclo de vida e morte. Taki escreveu que memorizou a maioria das partes de um longo poema rítmico intitulado “*East Coker*” e citou seu início no original em inglês. Ao revelar que a frase “casas vivem e morrem”, vem desse texto, gostaria de reproduzir essa parte do poema aqui:

No meu começo está o meu fim. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
São removidas, destruídas, restauradas ou, em seu lugar,
Há um campo aberto, uma fábrica ou um desvio.
Pedra velha para nova construção, madeira velha para novos
incêndios, incêndios velhos para cinzas, e cinzas para a terra
Que já é carne, pelo e fezes,
Osso de homem e besta, caule de milho e folha.
As casas vivem e morrem: há um tempo para construir
E um tempo para viver e para gerar
E um tempo para o vento quebrar a vidraça solta
E sacudir o lambril onde trota o rato do campo
E para sacudir o pano esfarrapado tecido com um lema
silencioso. (ELIOT, 1943, s.p.)¹⁰

As fotografias da “Ginsha” vazia e sem dono (Fig.3), nas quais não se pode dizer se ela acabou de ser construída ou abandonada, inevitavelmente me fizeram lembrar desse verso de Eliot. Entretanto, logo após essa passagem, há uma linha ainda mais surpreendente que Taki não citou: As casas desapareceram no fundo do mar.

Figura 3



Fonte: Koji Taki (1979).

Se existe a crença de que um filósofo é uma pessoa que fala incessantemente palavras de razão, Taki demonstra claramente sua falsidade. Os seres humanos carregam coisas inconscientes e desconhecidas dentro de si e são dominados por forças enormes que não podem ser compreendidas do lado de fora; Taki iluminou discretamente essas formas ambíguas de nossas vidas e mostrou o quão elusivas são nossas vidas. Se a razão fosse algo que equilibrasse o interior e o exterior para proteger a vida do fracasso, talvez a verdadeira vida humana fosse algo que surge onde esse equilíbrio foi rompido. Taki chamou essa inconsistência de “irregularidade (ou agrupamento imperfeito) da história”, e para ele uma das provas eloquentes dessa irregularidade (ou imperfeição) poderia ser a fotografia. As vozes da “irregularidade (ou agrupamento imperfeito) da história” cantaram o pálido prazer de ir para o fundo do mar, até o fim da vida de Taki.

Volto novamente à “fotografia antiarquitetônica” de Taki. Curiosamente, de repente ouço a voz nua de Taki nessas fotografias que parecem tão inorgânicas. É uma voz fraca, mas sensual, que vem das profundezas da história e é semelhante a um gemido transparente. Se existe uma “voz” da história coletiva, ela pode ser uma voz como esse som contínuo, que se assemelha a uma respiração longa e profunda. Dentro do ouvido interno que não consigo ver, ele continua a ressoar vividamente.

REFERÊNCIAS

ELIOT, T.S. East Coker. In: **Four quartets**. Harcourt, 1943.

SONTAG, Susan. **On Photography**. 1977.

TAKI, Koji. **Ginsha**. 1979.

TAKI, Koji. **Ikirareta ie** [The Lived House]. Seido-sha, 1984.

TAKI, Koji. Kahaku no ie to ie no haikyo [A Casa Temporária e a Casa Abandonada]. In: TAKI, K. **Ikirareta ie**. 1976a.

TAKI, Koji. **Kenchiku**: Yumeno Kiseki [Arquitetura: A Trajetória de um Sonho]. Seidosha, 1998.

TAKI, Koji. **Kenchikuka**: Shinohara Kazuo [Arquiteto, Kazuo Shinohara]. Seidosha, 2007.

TAKI, Koji. **Shino House**. 1970.

TAKI, Koji. Suterareta ie no fukei [A paisagem de uma casa abandonada]. In: TAKI, K. **Ikirareta ie** [The Lived House]. Tabata Shoten, 1976b.

TAKI, Koji. **White U**. 1976.

NOTAS

¹ A versão original do artigo foi publicada em IMAFUKU, Ryuta. 原写真論 / **Sur la protophotographie**. Kyōto-shi: Akaakasha, 2021. A presente tradução foi realizada por Mariana Furio e revisada por Lucas Gibson.

² É antropólogo, crítico cultural e professor emérito da Universidade de Tóquio de Estudos Estrangeiros (TUFS). Foi professor visitante na Universidade de São Paulo (USP), em 2000, e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2003. Entre suas obras publicadas, destacam-se: *Notas Sobre a Protofotografia*, *Jorge Luis Borges: Um Tigre Sonhador no Labirinto*, *Homo Ludens no Brasil*, *A Gramática Parda*, *Archipel-Monde*, *Mínima Gracia*, e *A Heterologia da Cultura*.

³ Tradução livre: "If we could hear the voices of the world".

⁴ Tradução livre: "An Eye and Something That Is Not an Eye".

⁵ Tradução livre: "First, Abandon The World of Pseudo-Certainty".

⁶ Tradução livre: "The Day a Building Disappeared"

⁷ Tradução livre: "The Lived House"

⁹ Tradução livre de: "The Day a Building Disappeared".

¹⁰ Tradução livre do original: "In my beginning is my end./ In succession Houses rise and fall, crumble, are extended,/ Are removed, destroyed, restored, or in their place/ Is an open field, or a factory, or a by-pass./ Old stone to new building, old timber to new fires,/ Old fires to ashes, and ashes to the earth/ Which is already flesh, fur and faeces,/ Bone of man and beast, cornstalk and leaf./ Houses live and die: there is a time for building/ And a time for living and for generation/ And a time for the wind to break the loosened pane/ And to shake the wainscot where the field-mouse trots/ And to shake the tattered arras woven with a silent motto."

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 *nūdo 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, *nūdo 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 *nūdo 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

estranho 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 guraфу*, 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.

[illegible]

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

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



Fonte: *Asahi guraifu*, 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 fotografias 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 ásperezos 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 exposições 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 pingô 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

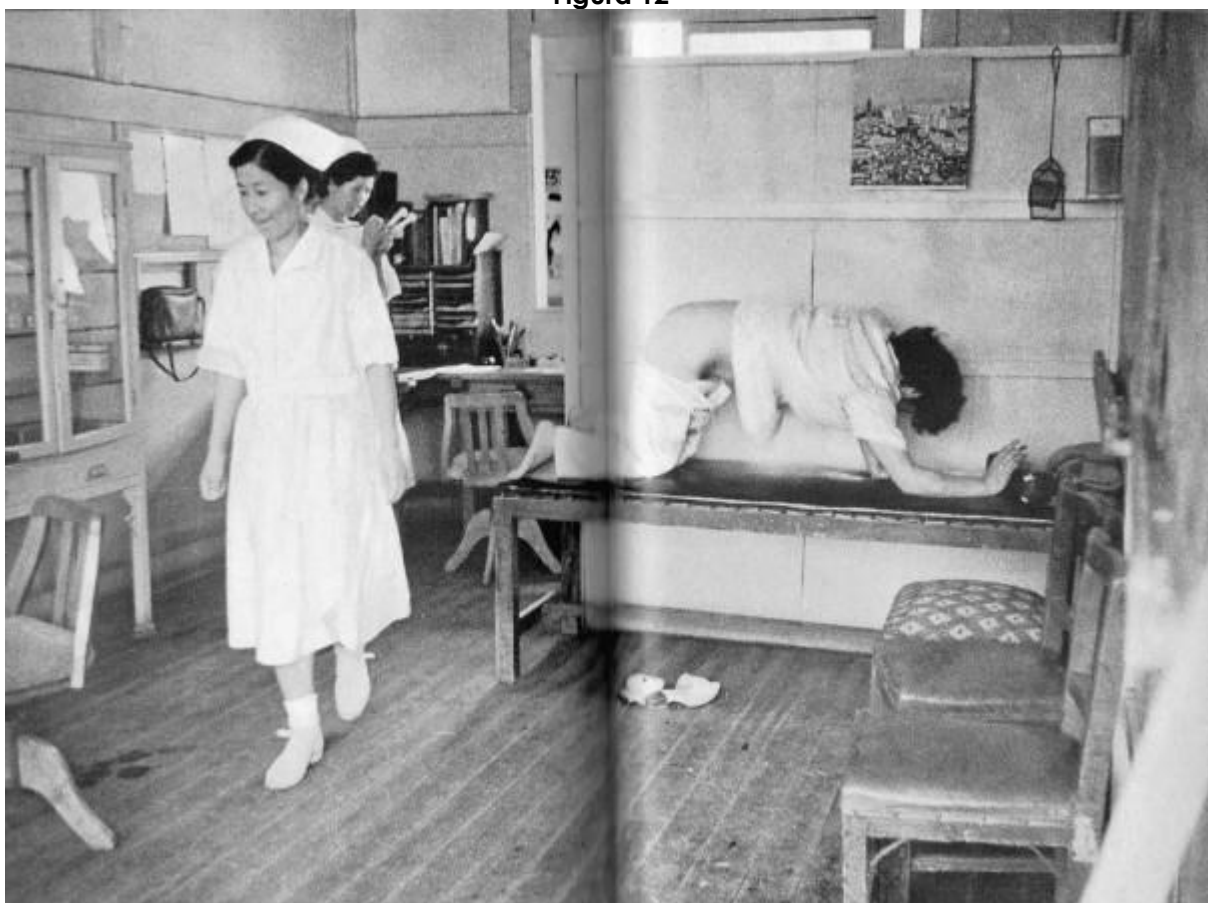


Fonte: Tokiwa Toyoko, *Kikenna Adabana (Flores Venenosas Perigosas)*, Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

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

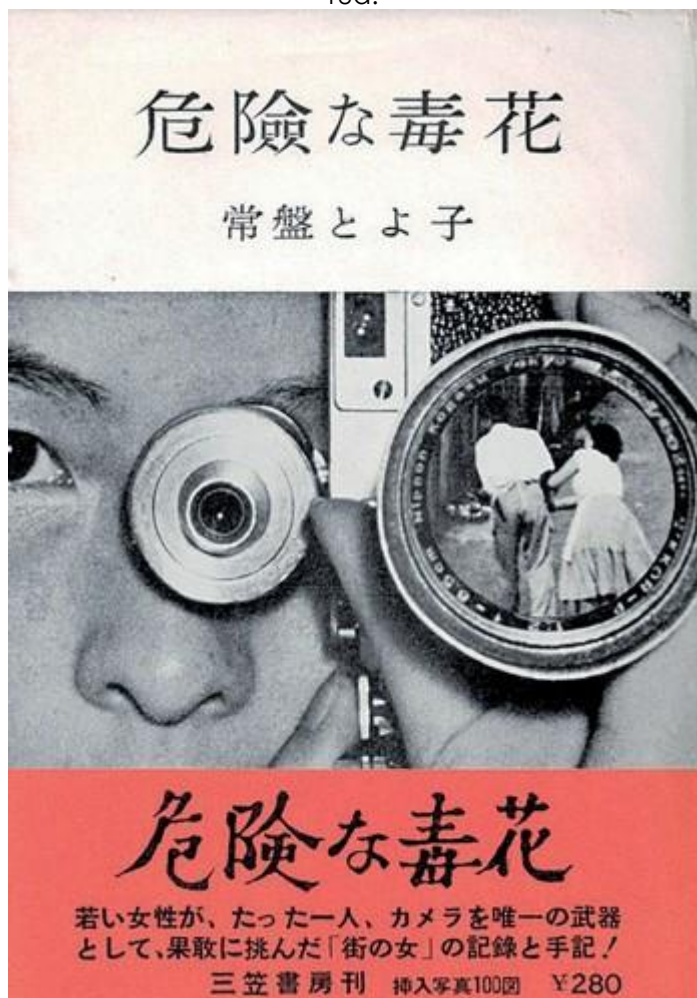


Fonte: Tokiwa Toyoko, *Kikenna Adabana (Flores-Venenosas Perigosas)*, Mikasa Shobō Publishing, 1957. Cortesia de Kuribayashi Ayuko.

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 fotocoloragem 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. Ikisugita? 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 chicken de kisoyūyo ("Punição pela Sessão de Fotografia de Nudez: Promotoria Distrital Indicia pela Ilegalidade 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). **Öyō 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 nuide 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 e Aquilo sobre mulheres 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: senssenshonarizumu 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 Kieta? ("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, p. 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.

Recebido em 15/01/2024 e aprovado em 21/09/2024

A HISTÓRIA POR TRÁS DE O MAPA DE KIKUJI KAWADA

Jörg Colberg

Tradução do inglês para o português por Lucas Gibson

Resumo: Publicado em 1965, *O Mapa* de Kikuji Kawada é amplamente celebrado e reconhecido como uma obra seminal na história dos fotolivros. *O Mapa* integra uma tradição de fotolivros japoneses que abordam os efeitos dos bombardeios nucleares e da guerra na sociedade japonesa, ao lado de obras como *Hiroshima* de Ken Domon (1958) e *Nagasaki <11:02>* de Shōmei Tōmatsu (1966). O presente texto investiga a história por trás de *O Mapa*, observando as ligações do autor com o contexto histórico da época e sua história pessoal, evidenciando a importância desses elementos para a melhor compreensão da profundidade da obra. Ademais, são realizadas comparações entre a versão de 1965 e a reedição de 2021, a *Maquette Edition*, baseada na boneca original da obra e dividida em dois livros separados, evidenciando como ambas as edições possuem impactos distintos e contribuem para a compreensão do fenômeno do fotolivro para a cultura fotográfica japonesa.

Palavras-chave: Kikuji Kawada. Fotolivro. *O Mapa*. *Maquette Edition*

THE STORY BEHIND THE MAP BY KIKUJI KAWADA

Abstract: Published in 1965, *The Map* by Kikuji Kawada is widely celebrated and recognized as a seminal work in the history of photobooks. *The Map* is part of a tradition of Japanese photobooks that address the effects of nuclear bombings and war on Japanese society, alongside works such as *Hiroshima* by Ken Domon (1958) and *Nagasaki <11:02>* by Shōmei Tōmatsu (1966). This text investigates the history behind *The Map*, examining the author's connections to the historical context of the time and his personal history, highlighting the significance of these elements for a deeper understanding of the work. Additionally, comparisons are made between the 1965 version and the 2021 reissue, the *Maquette Edition*, based on the original book's dummy and divided into two separate volumes, illustrating how both editions have distinct impacts and contribute to the understanding of the photobook phenomenon within Japanese photographic culture.

Keywords: Kikuji Kawada. Photobook. *The Map*. *Maquette Edition*

O livro *O Mapa* do artista japonês Kikuji Kawada (*Chizu* é a forma romanizada do título original em japonês 地図) é amplamente considerado um marco na história dos fotolivros. Publicado em 1965, até recentemente

existiam duas reedições que reproduziam mais ou menos fielmente o original, como um livro de tamanho modesto com um grande número de *gatefolds*. Porém, em 2021, surgiu outra versão: a *Maquette Edition*. O livro foi copublicado pela editora MACK e pela Biblioteca Pública de Nova York. A publicação inclui uma longa entrevista com o próprio artista, além de contribuições acadêmicas adicionais de Joshua Chuang (na época, Diretor Associado de Arte, Gravuras e Fotografias da Miriam & Ira D. Wallach e Curador Sênior de Fotografia Robert B. Menschel na Biblioteca Pública de Nova York) e Miyuki Hinton (pesquisadora independente de arte que vive em Tóquio) e serve para esclarecer bastante sobre um artista que não é tão conhecido e compreendido assim no Ocidente quanto a fama de seu livro possa fazer crer.

O Mapa só pode ser plenamente compreendido quando seu contexto é levado em consideração. Afinal, é um dos vários fotolivros japoneses que abordam os bombardeios nucleares de Hiroshima e Nagasaki. Em 1958, Ken Domon publicou *Hiroshima*, que se concentrava principalmente nos sobreviventes da bomba. Três anos depois, algumas das fotografias de Domon foram combinadas com o trabalho de Shōmei Tōmatsu no livro *Hiroshima-Nagasaki Document 1961*. Cinco anos depois, Tōmatsu publicou o fotolivro *Nagasaki <11:02> 9 de agosto de 1945*. Tanto *Hiroshima* quanto *Nagasaki <11:02>* seriam republicados por seus autores em versões expandidas e editadas posteriormente. "Tirei cerca de 12.000 fotografias de Nagasaki" (TŌMATSU, 1995, s.p.), escreve Tōmatsu no epílogo da versão de 1995 de seu livro:

Quatorze anos se passaram entre os primeiros dois livros, e quinze entre o segundo e o terceiro. Quando tanto tempo passa - eu envelheço, acumulo muito mais experiência -, minha seleção de fotografias certamente se modifica. [...] é como o *buri* (peixe-espada), cujo nome muda conforme cresce. Chamamos de *inada* quando é muito jovem; *hamachi* quando é maior; e *buri* quando está maduro (TŌMATSU, 1995, s.p.).

A abordagem de Tōmatsu pode ajudar a resolver o dilema que a *Maquette Edition* apresenta para os ocidentais que esperam apenas uma – a definitiva – edição de um livro: não precisa ser assim. Assim como nenhuma versão de *Nagasaki <11:02>* é definitiva, devemos aplicar esse raciocínio a *O Mapa* da mesma forma. Provavelmente os colecionadores de fotolivros pensam de forma diferente; mas seria uma tolice deixar as avaliações e interpretações das obras de arte apenas para indivíduos com dinheiro no bolso.

Em 1952, Kawada recebeu o prêmio principal por sua primeira submissão de fotografias a um concurso na revista *Camera*. Kōtarō Iizawa observa em seu ensaio *A Evolução da Fotografia Pós-Guerra*, que pode ser encontrado no livro *A História da Fotografia Japonesa* (TUCKER et al, 2003), que Domon foi encarregado de ser o jurado do concurso. Ocupando essa função, Domon não apenas selecionou as fotografias vencedoras, mas também escreveu críticas detalhadas sobre elas. Além disso, ele participou de um debate serializado com o fotógrafo Ihee Kimura sobre o Realismo Fotográfico, definindo-o como "uma modalidade estrita em que apenas a verdade objetiva do assunto é perseguida, e não a imagem subjetiva ou a fantasia do artista" (TUCKER et al, 2003, p. 211). Como Miyuki Hinton esboça em seu ensaio na *Maquette Edition*, Kawada foi persuadido pelas crenças modernistas de Domon: "O tópico do debate era se a fotografia deveria se preocupar, em primeiro lugar, com o 'realismo'", diz Hinton, "mas também houve um debate sobre qual seria a definição de 'realismo'" (2021). As discussões em si provavelmente são muito menos interessantes quando analisadas hoje, em comparação com o momento em que de fato aconteceram, pois, na época, proporcionaram um ambiente fértil para fotógrafos que estavam tentando entender o que estavam fazendo.

Inicialmente adotando uma perspectiva mais realista acerca da fotografia, como muitos outros membros de sua geração, Kawada acabou se voltando para um tipo muito diferente de fotografia. Em 1959, ele cofundou um coletivo de fotógrafos de curta duração, mas influente, chamado VIVO.

O grupo incluía, além do próprio Kawada, os fotógrafos Shōmei Tōmatsu, Eikoh Hosoe, Ikko Narahara, Akira Sato e Akira Tanno. O Mapa reflete o desenvolvimento artístico de seu criador tanto pelas fotografias mais diretas quanto pelas abstrações expressionistas. Nas imagens mais diretas (na *Maquette Edition*, essas imagens possuem seu próprio livro, com uma capa branca e referido como volume 2), pode-se sentir a influência tanto de Domon, o mentor, quanto, especialmente, de Tōmatsu, um contemporâneo. Na verdade, as imagens se alargam desde uma estética direta “domoniana” (como uma estrutura militar de concreto abandonada) a imagens “tomatsianas” que, frequentemente, colocam o fotógrafo muito próximo de seus assuntos (como um maço amassado de cigarros Lucky Strike), até imagens abstratas que não pareceriam fora de lugar se estivessem no outro livro (volume 1). Mesmo quando a *Maquette Edition* separa fotos diretas e abstratas em dois livros distintos, o que acaba por destacar algumas de suas diferenças, há uma forte conexão entre elas. Essa conexão se torna mais facilmente visível na edição de um volume (publicada em 1965). Na *Maquette Edition*, o contraste entre os dois livros transmite a sensação de encontrar dois mundos diferentes: enquanto o volume 2 se move dentro e fora do terror da guerra e da destruição, o volume 1 imerge o espectador em uma experiência desconcertante que me lembrou o filme *Jigoku* de Nobuo Nakagawa, de 1960, um filme que inclui representações do inferno. Claro, ao contrário do filme, o terror no trabalho de Kawada é apenas abstrato; contudo, isso não o torna menos aterrorizante.

A ideia do gênio artístico que produz uma arte incrível apenas em virtude de um talento pode soar cativante para muitas narrativas. No entanto, a realidade da criação artística geralmente é muito diferente, com o gênio artístico criando uma fusão de elementos que estão pairando e, possivelmente, trabalhando com e contra ideias usadas por aqueles que vieram antes dele ou dela.

Na entrevista da *Maquette Edition*, Kawada observa que conversou com o crítico de arte Shūji Takashina porque não havia discussões no mundo da

fotografia sobre os assuntos que o interessavam. "Ele é cético em relação a discussões sobre o que é real ou não em termos fotográficos", Hinton me conta:

[...] o que justifica sua busca por diferentes tipos de crítica. Takashina forneceu isso em sua observação das imagens. Kawada diz que olhou para cada uma como um 'tableau', em outras palavras, como um plano imagético bidimensional que contém uma expressão artística e cujas qualidades formais são questionadas, e não com idealismos ou opiniões sobre o que é 'real' ou o que vale a pena registrar com uma câmera.

Hinton observa que o mundo da fotografia tinha uma tendência a se tornar "isolado do resto da sociedade artística, compartimentalizado e excessivamente dependente das opiniões dos pares" (o que ainda é algo que acontece com a fotografia, seja no Japão ou em outro lugar).

A arte não foi o único ambiente que forneceu a Kawada maneiras de abordar suas imagens. Segundo Hinton,

Outra área que Kawada investigou no caminho da crítica é a da palavra escrita, como em romances, poesias e literatura em geral. Os círculos literários tinham uma cultura mais madura de crítica acerca das formas abstratas e expressivas de arte.

É possível que esses tipos de referências pareçam adicionar detalhes excessivos ao trabalho de Kawada. Entretanto, se alguém quiser entender *O Mapa*, é importante ver de onde ele veio: o livro tem, em última análise, muito mais em comum com uma obra de arte do que com a fotografia propriamente – algo que Kawada falou com muita veemência quando o ouvi falar sobre o livro em Tóquio alguns anos atrás. Consequentemente, mesmo sendo um fotolivro, julgá-lo apenas pelas características desse meio não lhe faria justiça completa.

A conexão anterior de Kawada com seu mentor é importante. Hinton também destaca "seu histórico no jornalismo", dizendo que "Domon o preparou para isso":

Eu o credito como a razão pela qual eu fiz Chizu [...]. Nós éramos muito próximos, mas acho que ele confundiu nosso relacionamento como sendo de aprendiz e mestre. Eu nunca pensei dessa forma. Às vezes eu era chamado de aprendiz pródigo, embora eu nunca tenha visto nosso relacionamento dessa forma. (CHUANG; HINTON, 2021, p. 17).

E é sobre isso: a psicologia dos relacionamentos. Afinal, os artistas são seres humanos. Ter seu trabalho definido em relação às realizações de uma outra figura conhecida não deve ter sido fácil. Ao mesmo tempo, há uma forma de dívida artística que está sendo paga com *O Mapa: Hiroshima* – o livro de 1958 de Domon – teve que existir para que ele fosse criado.

Kawada nasceu em 1933. Em sua biografia, o falecido Chanceler alemão Helmut Kohl falou da "misericórdia do nascimento tardio". Nascido em 1930, ele não tinha idade suficiente para acabar em uma situação de combate no final da Segunda Guerra Mundial. O sentimento de Kohl foi (e ainda é) amplamente visto como superficial, já que convenientemente ignorava as experiências de muitas outras pessoas, independentemente de serem alemãs ou não. Mas há algo interessante sobre a geração nascida no início dos anos 1930. Seus membros tinham idade suficiente para compreender a realidade da guerra de formas que as crianças não teriam. Ao mesmo tempo, eles foram poupados de se tornarem parte ativa da guerra, ainda que tenham tido um papel passivo. Kawada era um membro dessa geração. O ensaio de Hinton (2021) que acompanha a *Maquette Edition* fornece muitos detalhes. Kawada foi

criado em Tsuchiura, Província de Ibaraki, onde o *Japanese Naval Preparatory Flight Training Program* [Programa de Treinamento de Voo Preparatório Naval Japonês] (conhecido como "Yokaren") foi estabelecido durante a guerra. No último ano da guerra, [...] diversos relatos fornecidos por antigos residentes incluem histórias de assistir combates aéreos; alguns lembram de andar por milhas para ver um avião caído e seu piloto cativo (p. 25).

Fiquei impressionado pelo fato de ter ouvido relatos semelhantes em minha própria vida. Quando eu estava no ensino médio, um dia e completamente do nada, meu professor de latim (que deve ter nascido no

início dos anos 1930) nos contou como testemunhou um avião de caça que voava baixo atacar um trem de passageiros no qual ele estava viajando no final da guerra. Ele viu vários outros passageiros caírem do trem depois de serem atingidos por tiros. Quando ouvi a história, eu tinha mais ou menos a mesma idade que meu professor tinha naquela época. Desde então, tenho tentado entender como alguém processaria tais eventos. "As próprias impressões de Kawada sobre a época são contraditórias", escreve Hinton, descrevendo um incidente em que ele testemunhou um avião dos EUA que "planava pelo ar tão perto do solo que o jovem Kawada podia ver o rosto do piloto enquanto suas metralhadoras disparavam balas, em rajadas rápidas" (p. 26). A história de Kawada e a do meu antigo professor do ensino médio são muito semelhantes. Agora sei que o trauma não pode ser processado de maneiras simples. Mas fiquei impressionado pelo fato de que Kawada "tem negado repetidamente qualquer associação entre Chizu e o trauma da guerra" (p. 26). Hinton conclui o parágrafo escrevendo que, quando perguntado, o artista admitiu que estava "relutante em sondar mais profundamente por trás dessas portas fechadas".

Como poderia não haver uma associação profunda entre o livro e as experiências de seu criador? Perguntei a Hinton sobre isso, e sua resposta vale a pena ser citada em detalhes completos:

Parece-me que Kawada se sente incapaz de fingir que pode falar dos traumas da guerra, já que ele sobreviveu ao pior. Ele sobreviveu sem passar pelas piores experiências pelas quais passaram tantas pessoas. Isso pode ser devido a vários fatores. Ele teve a sorte de não viver em uma cidade que foi completamente destruída. E ele era alguns anos mais novo do que a idade mínima para ser convocado ou elegível para a guerra. Ao mesmo tempo, ele estava crescendo bem ao lado do centro de treinamento, não se diferenciando daqueles jovens homens, meninos, que estavam convocados. Ele acreditava na propaganda [de guerra]. Todo mundo acreditava quando a propaganda dizia que essa era uma guerra justa e que o Japão estava vencendo. Ele acreditou em tudo isso até certo ponto. E então a guerra acabou, ele sobreviveu, e no momento em que fez o trabalho [O Mapa], foi capaz de entender que qualquer questão política está cheia de contradições. Pode ser que, por ter princípios muito fortes,

ele não se permitisse falar sobre 'o trauma da guerra' ou o 'trauma de Hiroshima' tendo sido poupado disso, e tendo seguido em frente, vivendo em um mundo pós-guerra próspero. Foi essa proximidade com o pior cenário possível que lhe deu essa visão paralela sobre a vida e sobre a catástrofe. Um psicólogo junguiano japonês chamado Kawai Hayao fala sobre o conceito de experiência 'transpessoal'. Ao não agir como uma vítima ou testemunha direta das atrocidades da guerra, Kawada é capaz de falar a partir de uma experiência transpessoal. Mas a partir do momento que ele fingisse representar esse trauma, ele se sentiria como se estivesse traindo a humanidade.

A ideia da experiência transpessoal pode nos ajudar a entender não apenas *O Mapa*, mas também outras obras de arte. O valor da *Maquette Edition* reside no fato de apresentar a obra de uma forma diferente daquela pela qual ela é mais conhecida (embora ainda seja difícil de adquiri-la — as cópias tendem a ser proibitivamente caras no mercado de arte). A escrita na forma de ensaio de Chuang e Hinton, uma biografia detalhada e uma entrevista com o artista, além de um grande quadro comparativo que mostra ambas as versões lado a lado, fornecem informações amplas para entender o artista e sua obra mais profundamente. Uma considerável pesquisa foi feita para a realização do livro. "Acabei coletando cerca de 250 artigos de revistas com fotografias e escritos por Kawada entre 1952 e 1966." Hinton me conta. "Isso foi baseado na minha formação em métodos arquivísticos. Eu me graduei em arqueologia e antropologia na Universidade Keio e escrevi meu trabalho final sobre a aplicação de métodos arqueológicos na análise de fotografias vernaculares. Depois aprendi, durante meu estágio supervisionado com Ryuichi Kaneko no Museu de Arte Fotográfica de Tóquio (TOP Museum), que investigar as margens da última página das revistas fotográficas às vezes rende informações ricas."

E ainda assim... Não se pode evitar sentir-se compelido a escolher uma versão em detrimento da outra. *O Mapa* e a *Maquette Edition* apresentam o mesmo trabalho, mas o fazem de maneira muito diferente. No final, minha escolha é simples e clara: *O Mapa* de 1965 é um livro vastamente melhor. Sua força vem exatamente dessa atitude de lançar os espectadores para frente

e para trás entre um terror completamente abstrato e outro muito específico. Esse vaivém está completamente ausente na *Maquette Edition* com seus dois livros separados. Lá, a organização do material por abordagem fotográfica enfraquece o efeito geral. Dado que originalmente Kawada queria lançar o trabalho na forma da *Maquette Edition*, o fato de que as circunstâncias intervieram para produzir, em última análise, a versão reduzida e menor, mas artisticamente muito mais refinada de *O Mapa*, é um golpe de sorte para o mundo da arte.

Dito tudo isso, o mistério de *O Mapa* permanece. Em ambas as edições, o livro exerce uma forte atração sobre seus espectadores, fazendo-os enfrentar o abismo pelo qual os humanos parecem ser tão atraídos. Ser capaz de inserir o trabalho em seu contexto histórico permite fazer conexões e entender o homem que o produziu. Além disso, o significado irradia-se à medida que nos toca de várias maneiras. Afinal, podemos notar que este não é apenas um livro sobre o Japão: as bombas nucleares que mataram centenas de milhares de pessoas não surgiram do nada. Se quisermos ter esperança de recuar do abismo, ainda temos muito trabalho pela frente.

Referências

CHUANG, Joshua; HINTON, Miyuki. Conversation with Kikuji Kawada. In: KAWADA, Kikuji. **Chizu (Maquette Edition)**. Londres: MACK, 2021. p. 11-20.

GIBSON, Lucas. Mapeando o tempo: trauma, guerra e memória no fotolivro *Chizu* (1965) de Kikuji Kawada. In: AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO, Madalena; OKANO, Michiko (Orgs.). **Ecos de Catástrofes**. São Paulo: GEAA, 2023. p. 474-495. Disponível em: https://www.academia.edu/115935785/Mapeando_o_Tempo_Trauma_Guerra_e_Mem%C3%B3ria_no_Fotolivro_Chizu_1965_de_Kikuji_Kawada?source=swp_share. Acesso em: 8 ago. 2024.

HINTON, Miyuki. Tracing the life that left a shadow: Kikuji Kawada's making of *Chizu*. In: KAWADA, Kikuji. **Chizu (Maquette Edition)**. Londres: MACK, 2021. p. 21-31.

KAWADA, Kikuji. **Chizu (Maquette Edition)**. Londres: MACK, 2021.

TOMATSU, Shomei. **Nagasaki 11.02 August 9, 1945**. Tokyo: Shinchosha, 1995.

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

NOTAS

¹Jörg Colberg é escritor, fotógrafo e educador. Publica textos em seu blog CPhMag.com, bem como em revistas de fotografia, catálogos e livros de artistas. Lecionou na Massachusetts College of Art and Design, no Rhode Island College of Design, na University of Hartford, na Neue Schule für Fotografie, em Berlim, e na Moholy-Nagy University of Art and Design, em Budapeste. É autor dos livros *Photography's Neoliberal Realism* (MACK, 2020) e *Understanding Photobooks* (Focal Press, 2016). Seu primeiro fotolivro, *Vaterland*, foi publicado pela Kerber Verlag em 2020.

²No contexto dos fotolivros, "gatefolds" representam um formato de impressão em que uma página ou capa se abre no meio ou em partes, geralmente revelando uma imagem interior ou outro tipo de informação. Nota do tradutor.

³A ideia de Maquette equivale, em português, à de "boneco" ou "boneca", que constitui uma espécie de simulação da forma impressa definitiva de um livro, um protótipo. Antes da publicação final, um autor geralmente faz diversas bonecas, com o intuito de experimentar possibilidades de design, impressão e tipos de papéis, além de visualizar possíveis falhas no processo de confecção. No caso do livro de Kawada, o nome *Maquette Edition* se justifica por ser uma versão que representa os desejos iniciais do fotógrafo ao pensar a série fotográfica *O Mapa* como livro pela primeira vez. Nota do tradutor.

⁴No momento da escrita desse texto, apenas cópias assinadas estavam disponíveis; veja em <https://www.mackbooks.us/products/chizu-maquette-edition-kikuji-kawada>

⁵Os dados foram coletados a partir de informação oral (nota do editor).

⁶Para saber mais sobre as mudanças no formato de *O Mapa* ao longo do tempo, conferir o artigo *Mapeando o tempo: trauma, guerra e memória no fotolivro Chizu (1965)*, de Kikuji Kawada e disponível nas referências.

Recebido em 25/01/2024 e aprovado em 21/05/2024

QUANDO A DONINHA DAS FOICES MOSTRA AS PRESAS: O PROCESSO COLABORATIVO DE EIKŌ HOSOE E TATSUMI HIJIKATA PARA UNIR FOTOGRAFIA E DANÇA

Daniel Aleixo¹

Thiago Abel²

Resumo: O presente artigo investiga o cenário da contracultura japonesa subsequente ao fotorrealismo para expor as contribuições artísticas da fotografia subjetiva e da dança *Ankoku Butō* a partir dos fotolivros e experimentações audiovisuais produzidas entre os artistas Eikō Hosoe e Tatsumi Hijikata. O corpo é apresentado como principal agente da empreitada crítica que põe em xeque os dogmas preestabelecidos de suas respectivas linguagens artísticas: fotografia e dança. Dessa forma, a integração entre duas artes de diferentes configurações proposta por ambos os artistas é colocada como gatilho para novas percepções não apenas sobre os conteúdos trabalhados por elas, mas delas próprias.

Palavras-chave: Kamaitachi. Ankoku Butō. Hijikata.

WHEN THE SICKLE-WEASEL SHOWS ITS FANGS: EIKOH HOSOE AND TATSUMI HIJIKATA'S COLLABORATIVE PROCESS TO COMBINE PHOTOGRAPHY AND DANCE

Abstract: This article elaborates on the scenario of Japanese counterculture subsequent to photorealism to expose the artistic contributions of subjective photography and the *Ankoku Butō* dance based on photobooks and audiovisual experiments produced between artists Eikō Hosoe and Tatsumi Hijikata, presenting the body as the leading agent of the endeavor criticism that calls into question the pre-established dogmas of their respective artistic languages: photography and dance. In this way, the integration between two art languages of different configurations proposed by both artists is placed as a trigger for new perceptions not only about the contents worked by them but about themselves.

Keywords: Kamaitachi. Ankoku Butoh. Hijikata.

CUANDO LA COMADREJA DEL VIENTO MUESTRA SUS COLMILLOS: EL PROCESO COLABORATIVO DE EIKŌ HOSOE Y TATSUMI HIJIKATA PARA UNIR FOTOGRAFÍA Y DANZA

Resumen: Este artículo elabora el escenario de la contracultura japonesa posterior al fotorrealismo para exponer los aportes artísticos de la fotografía subjetiva y la danza *Ankoku Butō* a partir de fotolibros y experimentos audiovisuales producidos entre los artistas Eikō Hosoe y Tatsumi Hijikata, presentando el cuerpo como agente principal del quehacer crítico, que pone en duda los dogmas preestablecidos de sus respectivos lenguajes artísticos: la

fotografía y la danza. De esta manera, la integración entre dos lenguajes artísticos de diferentes configuraciones propuestas por ambos artistas se sitúa como detonante de nuevas percepciones no solo sobre los contenidos trabajados por ellos, sino sobre ellos mismos.

palabras clave: Hosoe, Ankoku Butō. Hijikata.

1. Contexto da fotografia japonesa

A fotografia japonesa no pós-guerra pautava-se numa relação jornalística e documental, uma vez que era urgente expor ao mundo as consequências da Segunda Guerra Mundial, enumeradas tal qual na obra *Embracing Defeat* (2000), de John W. Dower: repatriação difusa dos combatentes, fome e letargia, corrupção nos mercados primários, política de ocupação indigente e restritiva, ressignificação dos símbolos nacionais, censura. Consequentemente, a preservação e divulgação de dados desta natureza movimentaram a máquina estatal para o regimento de censura.

No que tange à produção fotográfica, a censura se manifestava principalmente na proibição de veicular imagens que denunciassem os efeitos da guerra. Com o fim da censura e a possibilidade de publicação de forma livre de seus trabalhos, diversos fotógrafos se dedicaram à documentação dos efeitos da Ocupação e da guerra para o Japão. (GIBSON, 2021, p. 447).

O movimento principal da época fora denominado de “realismo fotográfico” e teve como principais referências Ihei Kimura (1901-1974) e Ken Domon (1909-1990), alicerçado em críticos como Masao Tanaka (s.d.) e Kosho Watanabe (s.d.), que enxergavam a fotografia como uma prática política (THOMAS, 2008, p. 365). Uma das características de parte dos fotógrafos que constituíam esta corrente era manter-se imperceptível e oculto no cenário cotidiano, para que assim fosse capaz de grafar as evidências em imagens, mantendo a verdade e a objetividade como valores centrais do principal ato a ser perpetrado: a denúncia. Daniel Salum (NÚCLEO, 2021) afirma que a principal transformação da fotografia do pós-guerra durante a Ocupação Estadunidense³ foi a mudança de postura em caráter de descontentamento crítico e protesto por intermédio da imagem. Isso porque, em dado momento

um tanto obscuro de transformação social, para a maioria dos artistas, “já não existia uma identidade nacional, apenas fragmentos” (NÚCLEO, 2021).

Entretanto, a partir de 1954, este movimento começou a declinar. A exaustiva busca por transformação social através da exposição do factual, passada quase uma década, já não era suficiente. O período do pós-guerra foi marcado pela retomada econômica e por um clima de otimismo. A sociedade buscava imagens que refletissem essa nova realidade, contrastando com as fotografias que documentavam as misérias oriundas da derrota. Evidente que essa busca por imagens mais positivas era impulsionada, em parte, pelo crescimento da classe média e pelo aumento do consumo. Lucas Gibson (TUCKER, 2003, p. 212 apud GIBSON, 2021, p. 448) afirma que a crítica passa a rotular tais fotografias como “mendicantes”, uma vez que estavam, na maioria dos casos, atreladas “a uma documentação da pobreza e dos efeitos negativos da guerra, gerando perspectivas limitadas do pós-guerra” e, conseqüentemente, estereotipadas.

Surgem fotógrafos ligados à contracultura, que passam a conectar o ofício documental com o ato criativo, gerando afluentes de sentidos e percepções a partir das imagens. Artistas e intelectuais dessa corrente questionavam os valores tradicionais e buscavam novas formas de expressão. Na fotografia, isso se desdobrou em experimentações não admitidas pelo realismo – como, por exemplo, a utilização de encenações e poses para composição das imagens – cujo intento era gerar obras de maior complexidade.

Lucas Gibson (TUCKER, 2003, p. 212 apud GIBSON, 2021, p. 448) afirma que a crítica passa a rotular tais fotografias como “mendicantes”, uma vez que estavam, na maioria dos casos, atreladas “a uma documentação da pobreza e dos efeitos negativos da guerra, gerando perspectivas limitadas do pós-guerra”.

A partir daí, a tendência por clareza e objetividade comum à reportagem clássica afasta-se gradativamente da fotografia, que passa a buscar uma tendência que pudesse contar uma narrativa, aproximando-se mais da relação sensível e intuitiva. Apesar dos estilos continuarem a existir

concomitantemente, o que ocorre é uma mudança de tendências. Germina a chamada “fotografia subjetiva”, desarticulando a verdade objetiva do rígido estilo realista enquanto método unânime de encarar as urgências de seu tempo. Tal expressão, assim denominada pela primeira vez por Otto Steinert, diz respeito a um modo de fotografar que contempla a singularidade da subjetividade do fotógrafo, ampliando as possibilidades estéticas ao contemplar estilos plurais. Alguns de seus aspectos, no contexto japonês, são a plasticidade do princípio da noite, jogos de contraluz na face, vinheta forte e ambiência retratada com nebulosidade para perda das curvas e definições.

Gibson (2021, p. 448) explica que o conceito de fotografia subjetiva “foi introduzido no Japão primeiramente a partir da revista *Camera*, após alguns anos servindo ao fotorrealismo, e pouco antes de ser descontinuada, em 1956. Salum (NÚCLEO, 2021) complementa citando os primeiros experimentos de Shōmei Tomatsu (1930-2012) acentuaram o desnivelamento da fotografia para com o jornalismo tradicional, quando ele passa a fotografar bases militares a partir do final da década de 1950, só que de modo excessivo, quase obsessivamente, expandindo o trabalho para os arredores das bases, fotografando vilarejos e cidades para mostrar o impacto sociocultural que a ocupação havia causado. Nesse sentido, Tomatsu mesclava os sentimentos de ódio e aprisionamento com uma sensação de encantamento e liberdade de exploração de possibilidades impossíveis na captura de imagens durante o Império Japonês. Tomatsu publicou, ao longo dos anos 1960, fotolivros que já traziam diversas dessas imagens como o *Nippon*, de 1967, além das séries de fotografias de bases militares para a revista *Asahi Camera*. Várias dessas experiências seriam reunidas no terceiro milênio com o fotolivro em *Goma de mascar e chocolate* (*Chewing Gum and Chocolate*).

Da década de 1950 a 1960, um evento marcante foi a catabolização da produção os fotolivros independentes nas metrópoles nipônicas, onde o conjunto de fotos passa a instaurar dramaturgias, e a obra do fotógrafo passa a ser também a elaboração dessas tessituras, e não somente as fotos isoladas. Em outras palavras, nestas obras, uma original separada não contempla a

complexidade criativa do fotolivro. Em consequência, a totalidade que destitui a imagem única instaura uma experiência de fluxo de imagens por continuidade, que cria novas possibilidades de narrativa. Segundo Gambardella:

O conduzir das páginas do fotolivro promove a experiência da obra. A utilização de um meio híbrido de representação, o fotolivro (poesia/fotografia) nos mostra a constituição de um discurso frente a essa experiência do espaço urbano tida pelos artistas [...] o fotolivro, enquanto suporte, é um espaço privilegiado de investigação do caráter híbrido expandido em todos os termos da representação da fotografia contemporânea. (2020, p. 41).

Um exemplo da crescente dessa estética é período Provoke, com os trabalhos de Yutaka Takanashi (1935-), Daidō Moriyama (1938-) e Takuma Nakahira (1938-2015). Nascida como um periódico de curtíssima duração, com apenas três números, seguida da publicação de um livro que representaria a quarta e quinta edições, amalgamou a proposta da fotografia subjetiva a partir da problematização sobre o que seria objetividade e subjetividade. A denúncia e “teve o efeito de uma bomba, um maremoto subterrâneo nascido de uma radicalidade absoluta” (ARAKI apud GOMES, 2016, n.p.), a ponto de transformar-se no nome de todo o movimento fotográfico do fim dos anos 1960.

[Provoke] começou, acima de tudo, como um ceticismo radical sobre a “confiabilidade” da fotografia, uma antítese e negação radical da expressão fotográfica convencional. Foi também uma contracultura da fotografia. Uma investida em mudar fundamentalmente a expressão fotográfica por tentativa e erro, à medida que as normas de expressão tradicionais se dissolvem. Ao mesmo tempo, carregava um ceticismo sobre a veracidade da realidade e a visão da “realidade cotidiana” como uma “nova realidade dramática”. A insistência no anonimato dos trabalhos fotográficos não foi só uma negação da aparência artificial e planeada, mas também, o reverso da recuperação de um novo sentido de subjetividade (autoria). (KOHNO, 2000, p. 4, tradução nossa).⁴

Ainda segundo Kohno (2000, p. 5), a fotografia contemporânea do movimento defendia uma natureza não premeditada, não ideológica e não

temática, sendo a antítese da crença dos japoneses na realidade factual das imagens fotográficas, mas sem deixar de refletir o estado do mundo ao seu redor e discutir o próprio ofício. Embora as expressões imagéticas desta época fossem rebeldes e destrutivas, havia uma paixão pela busca da forma ideal de expressão que questionava o entendimento vigente sobre a ontologia fotográfica, a exemplo de Walter Benjamin:

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. [...] Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (2010, p. 14).

A fotografia é apontada por Benjamin como o primeiro meio revolucionário de reprodutibilidade, que retira o caráter ritualístico da imagem e o orna com práxis sócio-política. Apesar de Benjamin apontar que “com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição” (BENJAMIN, 2010, p. 22), aqui entendemos que a questão tratada diz menos respeito à técnica e mais ao intento mercadológico em oposição à arte, antagônica à postura de contracultura, cujo contexto de reproduzir equipara-se ao ato de pluralizar. No sentido mecânico e óptico, a imagem entendida pela fotografia é a fixação do registro da aparência das coisas. Contudo, o que se faz disso é o que rege a grande diferença na relação perceptiva. O apelo estético repleto de ética parte do fotógrafo, que não mais tem receio de chamar-se artista. Por outro lado, é clara a tendência sectária que impõe limites fronteiriços às linguagens artísticas e busca justificar, ou reconceituar, tal e qual por uma transposição desta fronteira.

A dissociação da fotografia mimética enquanto ferramenta e do fotógrafo enquanto documentador coloca o ofício na posição de operador

de transformador e produtor de impactos sociais em um processo de retroalimentação de discursos e práticas moduladoras de sentidos mais contundentes. A imagem deixa a política fluir dos corpos capturados pelo obturador, entendendo, assim como o artista Suehiro Tanemura, que “o estopim da revolução russa se encontra na carne de Nijinsky e não no cérebro de Lenin” (2001, p. 106).

Uma fotografia que se predispõe demais ao movimento do corpo torna-se outra coisa? Uma dança capaz de libertar a vida de seus grilhões ao instaurar a insurreição da carne, sem receios de que, para isso, talvez precise metamorfosear-se em imagem e literatura, deixa de ser dança e torna-se outra coisa? Certamente não. E a prova disso nasce quando fotografia e dança se encontram nos trabalhos colaborativos entre dois artistas: Eikō Hosoe e Tatsumi Hijikata.

2. Fotografia subjetiva de Eikō Hosoe

Eikō Hosoe⁵ (1933-) surge como um fotógrafo prodígio adolescente que começa a refletir sobre a qualidade de seu trabalho e a participar de vários concursos, para publicar em revistas. Um artista multifacetado, que trabalhou tanto em meios editoriais e comerciais, como acadêmicos e independentes. Aos dezessete anos, ganhou o prêmio da Fujifilm pela fotografia *Pequena Pody (Pody-chan)*, retratando uma criança estadunidense loira, agasalhada e com o rosto apoiado nas mãos, enquanto olha para o contracampo (HIJIKATA, 2005, p. 296). Segundo o próprio Hosoe (2016) em entrevista, a fotografia foi tirada em um domingo, enquanto ele frequentava os arredores do quartel estadunidense de Nerima, para conhecer pessoas e aprender a falar inglês. Acabou conhecendo a criança e a fotografou espontaneamente, o que resultou em uma composição favoravelmente acidental.

Eikoh Hosoe se tornou fotógrafo freelancer a partir de 1954, realizando sua primeira exposição individual em 1956. A exposição, realizada na galeria Konishiroku, se chamava *Uma Garota Americana em Tóquio (An American Girl in Tokyo)* e

consistia em uma narrativa fotográfica ficcional sobre o dramático amor de uma mulher americana com um homem japonês. Esta exposição marcou o início da formação do estilo fotográfico de Hosoe, caracterizado por um diálogo com as questões do pós-guerra e a formação da identidade do Japão, porém abdicando de registros objetivos e impessoais, criando camadas de ficção para interpretar a realidade de maneira pessoal e expressiva. (GIBSON, 2021, p. 449).

Em 1959, aos vinte e quatro anos, Hosoe funda a agência VIVO e a coordena até seu término, em 1961. Uma cooperativa de vida breve constituída por nomes como o supracitado Shōmei Tomatsu, Akira Satō e Kikuji Kawada, Akira Tanno e Ikko Narahara (MARABLE, 2016, p. 85). Explorando cada vez mais a personalidade do fotógrafo dentro da imagem, Salum (NÚCLEO, 2021) considera que há uma relação de “memória e desejo” nas pautas e nos conteúdos da VIVO que, embora inspirada na francesa Agência Magnum, dialogam mais com os trabalhos de Robert Frank e William Klein. De todo modo, especialmente no caso da Magnum, ocorreu uma inversão na lógica de regência das pautas: se antes eram os periódicos a defini-las, forçando os fotógrafos a criarem registros dos tópicos estabelecidos, agora eram os próprios fotógrafos que definiam os temas, assuntos ou objetos de suas obras, cabendo ao periódico adquirir, ou não, as imagens. Hosoe estabeleceu parcerias muito plurais com artistas de diversas linguagens, em especial com a Dança das Trevas (*Ankoku Butō*) de Tatsumi Hijikata (1928-1986), o que intensificou ainda mais seus elos com a contracultura japonesa, forjando seu estilo único.

3. *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata

O *Ankoku Butō* foi um movimento de contracultura criado por Hijikata no fim dos anos 1950, ao desenvolver sua dança durante seus primeiros e difíceis anos em Tóquio, ao sair de Akita, no nordeste do Japão, para viver na capital, que enfrentava uma crise econômica e era arduamente reconstruída após a guerra (TSURUOKA; MOTOFUJI, 2005, p. 379-381).

Inspirado pela literatura de Jean Genet e Yukio Mishima, Hijikata apresentou seu violento e erótico *Cores proibidas* (*Kinjiki*) em 24 de maio 1959,

colocando em cena a relação homossexual entre um jovem e um idoso e a morte de uma galinha, chocando os mais conservadores, cativando parte da cena artística mais radical e atraindo a atenção de um seleto grupo de artistas e intelectuais, dentre eles, o próprio Yukio Mishima, além de Tatsuhiko Shibusawa e Shūzō Takiguchi, que lhe apresentaram as obras de Sade, Lautréamont, Artaud, Nietzsche, Marcuse e Bataille, formando uma rede de saberes e afecções que influenciaram direta e indiretamente a sua pesquisa.

Em sua efervescente vida criativa como dançarino, coreógrafo e escritor, articulou fundamentos artísticos e filosóficos, buscando um caminho reflexivo para privilegiar processos de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo. Compreendendo que não seria possível efetuar esta liberação da força vital sem antes desarticular os sistemas de poder, usufruiu de imagens, literaturas, ações ilícitas e torturas físicas e psicológicas, apostando na sexualidade e na violência como disparadores de fricção das repressões instaurados nos corpos e que impedem o fluxo dos desejos. Seus trabalhos instauraram a dança não como objeto estético contemplado passivamente, mas como experiência intensa que se dá entre as carnes (do público, do dançarino, do transeunte, etc.), repleta de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais. Seus processos de criação ocasionavam curtos-circuitos nas redes de conexões somáticas por meio de estímulos físicos, sensoriais e imagéticos de diversos níveis (UNO, 2018, 43-47).

Em seu amoralismo ético, Hijikata feriu os cânones para buscar outras referências que pudessem construir a sua concepção de corpo, movimento, vida e morte. Como não há saber sem deslocamento, era preciso explorar as percepções buscando novas rotas, evitando os percursos já conhecidos, desenvolvendo uma pesquisa não só artística, mas política, ética, filosófica e epistemológica, engendrando, assim, potencialidades e estratégias capazes de afetar os modos de operação da perigosa ordem reinante.

Ao considerar o *Ankoku Butō* um projeto político-artístico, destaca-se o interesse de Hijikata em investigar a diluição dos corpos domesticados, automatizados e adulterados em direção às potências da carne. Isso seria

obtido através de processos criativos, cujos temas motrizes alicerçaram-se na metamorfose e subversão do corpo, objetivando trazer à tona uma existência constantemente soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica e por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida (ABEL; ALEIXO, 2023).

As inquietações de Hijikata transpassaram as décadas e permanecem relevantes à contemporaneidade. A busca pelo combate aos biopoderes é assunto atual e intenso nos campos artístico e político, permeando discussões filosóficas, étnicas, linguísticas, de gênero, de condições físicas, de condições psíquicas e tantas outras.

Diante dos colapsos econômicos, sociais e ambientais, aos quais se está submetido em níveis nacionais e planetários, é momento de focar em um pertinente ponto do legado de Hijikata: Butō é uma técnica de dança, mas, ao mesmo tempo, extrapola esta definição, podendo ser trabalhado como um dispositivo micropolítico do corpo que, a partir do exercício de repensar as singularidades dos seres, converte estados de vulnerabilidade em potencial campo de resistência, transformação e combate, operando, assim, mudanças que contribuem para a conquista de vidas mais dignas.

4. Hosoe e Hijikata

Retornando a Hosoe, em 1959, o fotógrafo aproximou-se do dançarino quando esteve na primeira apresentação de *Cores Proibidas*. Foi através da dançarina Akiko Motofuji (1928-2003) que Hosoe conheceu Hijikata. Em seu texto *Eikō Hosoe e eu (Hosoe Eikō to watashi)*, o dançarino conta que já tinha conhecimento de seu trabalho desde sua estreia como fotógrafo, com *Podychan* (HIJIKATA, 2005, p. 296).

Hijikata identifica, desde o primeiro momento, uma instigante teimosia em Hosoe, que movimenta seus modelos de modo incomum, impossível de pôr em palavras ou de extrair algum sentido com sucesso (HIJIKATA, 2005, p. 297). Hijikata chegou a relatar os ensaios fotográficos de Mishima realizados por Hosoe da seguinte maneira: “deitado de costas no chão da minha sala de

ensaio, onde mal se moveu durante meia hora" (HIJIKATA, 2005, p. 297). Por conseguinte, sé possível notar no seguimento do relato uma espécie de curiosidade que parte do assombro do dançarino pelo fotógrafo:

É verdade que as fotografias de Hosoe têm uma qualidade assustadora e parecem dar ao modelo uma propriedade amaldiçoada que faz parecer que já se passaram cem anos desde que a foto foi tirada. Sozinho em movimento, tudo ao redor do modelo seria destruído, por isso ele é forçado a prender a respiração enquanto resiste. (HIJIKATA, 2005, p. 297, tradução nossa).⁶

Em 1960, Hosoe dirigiu Hijikata e seus dançarinos no curta-metragem *Umbigo e bomba-atômica (Heso to genbaku)*, que estreou em 21 de outubro do mesmo ano, em um cinema do distrito de Yurakuchō, em Tóquio (HIJIKATA, 2005, p. 382). O filme retrata um paraíso juvenil de corpos nus, diante da praia que são perturbados e reorganizados a partir de atritos e fricções entre mãos, cotovelos, uma maçã e um umbigo, simbolizando o fim e o recomeço da história, em um eterno ciclo de tempo mítico.

O trabalho de Hosoe traz em sua composição os reflexos dos corpos japoneses após os disparos das bombas nucleares sobre as cidades de Nagasaki e Hiroshima no final da Segunda Guerra Mundial, como também do enfrentamento para a construção de uma nova perspectiva para o Japão do pós-guerra. Sob duas alusões imagéticas que fazem referência aos ataques atômicos, o curta estabelece um jogo de tensão entre os artefatos bélicos e o umbigo dos dançarinos, a notar pelo próprio título da obra. Estes dois elementos distintos geram forças opostas e conflituosas que possibilitam um cenário rico para os desdobramentos do *Ankoku Butō*. Hosoe ao discursar sobre essa produção diz que o umbigo poderia ser conduzido a uma compreensão ligada "a própria energia da vida – a sexualidade" e que a bomba como ponto expressivo de oposição seria "aquilo que pode destruir todas as coisas". (MACHADO, 2021, p. 52).

É válido frisar que, apesar da importância da bomba atômica como objeto de discussão nesta obra de Hosoe, a operação metonímica – tentar elaborar uma noção do todo a partir de uma única parte – de dizer que os movimentos corporais dos dançarinos de *Butō* inspiram-se nos corpos acometidos pela tragédia de Hiroshima e Nagasaki não passa de uma tábula

rasa, isto é, um reducionismo orientalista⁷ e fetichizado repetido por mentes desprovidas de senso crítico e conhecimentos aprofundados, que se satisfazem com o que há de mais básico no assunto, reduzindo projetos complexos e potentes a objetos simplistas, para que, assim, sintam-se detentores de um conhecimento que foram incapazes de assimilar.

Em 1961, Hosoe acompanhou os recitais de Butō na Sogetsu Hall e no Daiichi Seimei Hall e, em paralelo, concebeu o seu primeiro fotolivro, *Homem e mulher (Otoko to onna)*, tendo como modelos Hijikata e Motofuji, já casados. De modo intensamente gráfico, captura fragmentos do corpo que formulam novos corpos, a partir de um jogo de completude e incompletude, de encontro e desencontro, aludindo ao desnorteamento da definição de gêneros. Segundo Gibson (2021, p. 450), essa colaboração “marca o início do reconhecimento internacional de Hosoe e consolida seu estilo como um fotógrafo de expressões subjetivas”, a partir do interesse do fotógrafo pelas possibilidades performáticas da imagem, tendo em vista o aspecto de abertura e transformação dos corpos.

Segundo Jonathan W. Marshall (2018, p. 158), tanto no fazer de Hijikata quanto no de Hosoe, o público entra em contato com o corpo por meio de fragmentos, pedaços, rupturas em movimento, em um trânsito constante entre formas nada comuns ou cotidianas. Essas duas linguagens, dança e fotografia, e suas respectivas técnicas e tecnologias, auxiliam na subversão daquilo que se normatizou nos entendimentos sociais acerca do corpo. Suas obras desarticulam uma concepção fechada e formatada para retornar ao entendimento de carne fluida, mutável, instável, em constante transformação a partir das interações.

Em 1965, Eikō Hosoe convidou Hijikata para uma viagem à terra natal do dançarino, Akita, mesma região para onde Hosoe e sua família refugiaram-se durante 1944 em razão da Segunda Guerra Mundial. Após a primeira viagem, os dois começam a visitar a região periodicamente para sessões de fotografia. Em 1968, Hosoe apresenta as imagens na exposição *Uma extravagante tragicomédia – um drama fotográfico estrelando o gênio japonês do Butō, Tatsumi Hijikata*, que resulta na criação do fotolivro *Kamaitachi (Doninha das*

foices) publicado em 1969. Assim escreve Hijikata sobre sua relação com Hosoe durante o projeto:

Conheço esse fotógrafo há dez anos. Pois bem, chegou a hora de erguer este monumento. Este fotógrafo me levou novamente ao domínio dos cabelos pesados que não balançam com o vento. Ali está, o povoado onde as pessoas são sequestradas. Lá, onde o buraco da bunda das crianças cativas são arrancados, onde os roedores comem ninhos e destroçam os foles, onde as pessoas lixam a madeira. Agora todos se foram. Esse fotógrafo foi a primeira pessoa que guiei até minha cidade natal. Fiquei com raiva por ele ter me seguido tão sorrateiramente a ponto de entrarmos na casa onde nasci. Todos temos propriedades. Hosoe estava parado a uma grande distância de mim. Fingi estar pensativo e voltei para o seu lado. De repente, ele me abraçou. Quando isso acontece, meus tornozelos ficam mais leves que as cinzas de um plaina e sinto que posso correr, mergulhar e me tornar inventivo num instante enquanto estiver sequestrado por Hosoe. (HIJIKATA, 2005, p. 299-300, tradução nossa).⁸

Kamaitachi foi agraciado pelo Prêmio de Incentivo à Arte do Ministério da Educação (MORISHITA, 2018, p. 112). A produção do fotolivro durou cerca de dez meses, entre 1965 e 1968, e ele possui três edições – 1969, 2005, 2009 – sendo a última extremamente reduzida em material, apesar de ter possibilitado a realização de algumas fotografias inéditas (GIBSON, 2024). No folhear de suas páginas, é possível perceber uma narrativa fragmentada, como se pedaços de histórias estabelecessem traços indiciais que não se fecham, flutuando entre ruralismo e urbanismo. A obra salta inúmeras vezes da opressão urbanística de Tóquio para os gélidos arrozais de Akita, expondo o capitalismo panorâmico – os subúrbios espremidos da classe trabalhadora, os campos de monocultura, os corpos desavisados molestados pela caoticidade de um dançarino, o comércio do entorno – como palco coagido dos corpos desobedientes que se sobrepõe às telas.

Nos trabalhos colaborativos de Hosoe e Hijikata, existe um trânsito permeado de correspondências e oposições que partem da fotografia encenada de construção primariamente mimética e de certezas supostamente aparentes para um mundo que sequer podemos visualizar com clareza, aquilo que resiste ao registro e excede à notabilidade. Um salto às

vanguardas, fotografar o invisível, entendendo-o como algo que não está presente, mas se faz presença. Flertando com as tendências surrealistas de seu tempo, Hosoe é um fotógrafo que não é nem um agricultor nem um caçador, no que diz respeito a seu modo de criar: sai à caça, mas não sem antes cultivar o terreno de onde brota a presa. Trabalha em um campo intermediário entre o acaso e o planejamento, o que o torna diferente – como aponta Salum (2021) – dos outros fotógrafos da contracultura, assumidamente subjetivos enquanto caçadores: “a maior parte de seu encargo é dedicado a tentar restaurar a vida e mover-se rapidamente e com fome no recinto, usando-o como alimento” (HIJIKATA, 2005, p. 299). Hijikata, por sua vez, dispõe-se a trabalhar com Hosoe pela disposição aos impulsos necessários do *Butō*. Nesse viés, a colaboração distancia-se de um contrato para registro narcísico do modelo pelo subjugo do fotógrafo comercial, mas no agregar poético de um dançarino que captura imagens.

A parceria encerrou-se com a morte precoce de Hijikata, em 1986. O amigo esteve ao seu lado até mesmo após o fim, fotografando-o em seu caixão. As colaborações entre Hosoe e Hijikata estabeleceram contexto para que eles conhecessem notórios nomes da cena japonesa, como também possibilitou que outros fotógrafos entrassem em contato com o *Ankoku Butō* ao longo dos anos (MARSHALL, 2019, p. 159).

Entre 1961 e 1962, Yukio Mishima contratou Hosoe para sessões de fotografia que resultaram no fotolivro *Punição das rosas (Barakei)*⁹. Hosoe também fotografou Kazuo Ōno¹⁰ por 46 anos, entre 1960 a 2005. No centenário de Ōno (2006), Hosoe o presenteou publicando *The Butterfly Dream*, uma seleção de quase meio século de fotografia.

Dentre os fotógrafos que adentraram ao universo do *Butō* em razão da citada parceria, há William Klein (1926-2022), que registrou, no fotolivro *Happening 1961*, uma série de intervenções por Hijikata e outros artistas da contracultura na chamada *Experiência em Dança (Dance Experience)*¹¹; Mitsutoshi Hanaga (1933-1999), prolífico caçador de contracultura urbana, responsável pelo fotolivro *O butō (The butoh)*¹²; Tadao Nakatani (1920-2002), pioneiro da fotografia homoerótica, também conhecido pelo nome artístico

Kuro Haga, com seu fotolivro *O mundo do Butō de Tatsumi Hijikata* (*Hijikata Tatsumi No Butō Sekai*)¹³; Ryōzen Torii (s.d.), que, junto com Roku Hasegawa, Nakatani e Hanaga, fotografou o espetáculo *A revolta da Carne* (*Nikutai no hanran*), de 1968, ápice da pesquisa de Hijikata acerca da dança da carne no Butō. Há também Ethan Hoffman (1949-1990), que produziu um trabalho pautado no dançarino Kazuo Ōno no fotolivro, de 1987, *Butō: dança da alma das trevas* (*Butoh: Dance of the Dark Soul*); Laurencine Lot (1950-), que fotografou as manifestações parisienses da dançarina Carlotta Ikeda (1941-2014) no fim da década de 1970, presentes em *Dança Butō e além* (*Butoh dance and beyond*), de 2005; Nourit Masson-Sékiné (s.d), cujas fotos constituem o primeiro livro de Butō do Ocidente, *Butô: sombras da escuridão* (*Butoh: shades of darkness*), criado em parceria com Jean Viala e lançado em 1985.

5. Unidos pela carne

A maioria dos meus primeiros trabalhos representativos são fotografias minhas resvalando como as raízes de uma árvore. [...] Através de suas fotografias, aprendi que o fotógrafo capta a emoção do deslizar e do simples desfalecimento [...]. Compreendi a importância de seus mistérios. [...] Hosoe queria que eu permanecesse enrolado e imóvel, pois essa era a minha verdadeira forma. (HIJIKATA, 2005, p. 297, tradução nossa).¹⁴

Podemos dizer que a carne uniu Hosoe e Hijikata, em especial o conceito atrelado a ela, *nikutai*: corpo a que se atribui a violência, as provocações, os desejos carnis, que pulsa sempre em direção à libertação dos impulsos. De fato, parte da vanguarda japonesa estava interessada, segundo Alexandra Munroe (1996, p. 189), em uma “imaginação grotesca e absurda das forças primordiais do sexo, da loucura e da morte”, nas “partes aberrantes da natureza humana”.

Hosoe descreveu suas colaborações com Hijikata como *nikutai gekijō*, um teatro da carne, entretanto, esse não foi presentificado nos palcos ou nas ruas, mas em exposições e fotolivros. Um teatro desprogramado do que se entende enquanto encenação, pois a cena deixa de ser um roteiro

materializado em ação e passa a existir espontaneamente na imagem, só porque a dotamos de sentido. Hijikata, por sua vez, fundou o *Ankoku Butō*, uma dança das trevas que se fez enquanto Dança, mas também enquanto Literatura, Arte Visual, Fotografia, Cinema, etc.

Seja em *Umbigo e bomba atômica*, *Homem e Mulher* ou em *Kamaitachi*, há um labor que não é refém da segmentação das categorias da Arte, com suas epistemologias e mercados. Também não há resultados ou produtos elaborados a partir de ideias demasiadamente racionalizadas ou premeditadas: há o corpo e suas pulsões, que, ora forja e funde, ora gesta e faça nascer movimentos capazes de gerar manifestações transformadoras.

O fotógrafo não realizou somente o registro de espetáculos do dançarino, o dançarino não se sujeitou a comandos prévios que deveria executar na frente de um obturador. O fotógrafo transpassou o registro, deixando de ser testemunha documentadora e tornando-se cúmplice do ato. O dançarino profanou a dança, precisou destruí-la para que, enfim, fosse possível dançar, pois “deveria haver uma outra maneira de dançar... Era necessário, antes de tudo, aguçar o corpo com a dança e transformá-lo numa arma” (UNO, 2018, p. 32).

Hijikata elaborou um método de criação intertextual em arte que consiste numa concepção multimídia singular, que parte da justaposição de inúmeros elementos. Quando observamos os métodos artísticos e pedagógicos de Hijikata, encontramos um modo privilegiado de mapear os fluxos de sensações e ações do corpo, a partir da confecção de cadernos de colagem com desenhos, pinturas, gravuras, fotos e poemas. Suas composições em dança contavam com referências da literatura e das artes visuais, que contribuem para a expansão das percepções do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas palavras, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas, etc., por tudo aquilo que seja capaz de produzir blocos de sensações e fazer corpo com o corpo dos artistas e do público. Tal lógica de montagem e edição parece-nos similar à criação de Hosoe na concepção de seus fotolivros e filme, repletos de justaposições e colagens, e concebidos entre a premeditação e o acaso objetivo.

O que parece crucial no projeto de Hijikata, adotado por Hosoe, é a criação de uma concepção com habilidade cognitiva que disponibiliza o corpo a testar diferentes estados e percepções. Para isso, o Butō não para de gerar corpos: corpo-fotografia, corpo-caderno, corpo-dança, corpo-livro, corpo-carne. Frente a isso, o que se entende como fotografia? O que ainda estamos chamando de dança? O que concebemos enquanto corpo e de quais corpos estamos falando?

Recorremos à reflexão de Christine Greiner para elucidar o caráter multifacetado do corpo.

[...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente e como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 130-131).

Corpomídia é uma rede sígnica que se faz sempre aberta e conectada com outras infinitas redes sígnicas, considerando as possíveis interações de sua materialidade. Para Hijikata, essa rede de informações é a própria carne, aberta, porosa, entremeada com a carnalidade dos ambientes e ambiências. Para ele, a carne nunca é uma substância ou existência evidente, mas o trânsito/fluxo constante e ininterrupto das ações do/no corpo, dos acontecimentos do/no corpo.

A partir da compreensão do corpomídia, é possível compreender que signo é o corpo que faz o corpo-carne fazer corpo com outros corpos. A linguagem passa a ser compreendida como força que coloca em relação os corpos. Linguagem não como representação, mas como ato que faz vibrar e

coloca as forças em constante flutuação, sem aprisionamentos ou cristalizações. A linguagem operada por artistas como Hosoe e Hijikata não deseja ser lógica, narrativa, analítica ou descritiva, pois trata-se de uma operação cujo intento é carregar turbilhões e fluxos de um desmedido caos. Em suas biografias, há uma prática artística e um pensamento sensível que se fazem inseparáveis, que se alimentam mutuamente, potencializando ultrapassagens, acelerações e deslocamentos.

Assim, perpetraram atos que fizeram transbordar a dança através da fotografia e a fotografia através da dança, desarticulando a linguagem através da linguagem (UNO, 2018, p.74). Movimento possível a partir dos questionamentos que suas obras transgressivas instauravam, mas que não apelavam a um modo grave, trágico, incendiário e panfletário comum a artistas atrelados à macropolítica da época: o que faziam era não deixar de zombar, a todo instante, do que se pretendia definir enquanto realidade, como cabe às crianças. Suas feitura artísticas foram um modo de combater as ideologias que reprimem o corpo, assim como “tudo o que se instala, se congela, se formaliza e pesa sobre as artes e as expressões”, não sendo a dança ou a fotografia uma exceção (UNO, 2018, p.74). Sobre o fotógrafo, declara o dançarino:

A tolice de dissecar Eikō Hosoe enquanto fotógrafo profissional, o vazio em explicar sua engenharia anatômica. Não faz sentido. Ele é um fotógrafo cujo título que lhe cabe é o de fotógrafo, isso basta. Ele mesmo diz. Mas o que exatamente há de errado na fotografia? Quem é que julga com seriedade se toda a fotografia moderna aponta na direção errada? Hosoe diz que é muito doloroso olhar para o trabalho de fotógrafos que querem ser algo antes de serem fotógrafos. (HIJIKATA, 2005, p. 298-299, tradução nossa).¹⁵

Há uma frase de Marshall (2019, p. 159) que pode ser encarada não só enquanto realidade, mas enquanto poesia capaz de assentar tais reflexões: “Mishima contactou Hosoe, na esperança de que ele pudesse se tornar dançarino por meio da fotografia”. O que parece fundamental a esses artistas, que não cessam de experimentar os limites das linguagens, testando as operações de uma na outra e elaborando novas a partir de encontros

complexos, ao mesmo tempo férteis e colapsados, é um adentrar mundos onde o “pensamento surge em uma dimensão insituável, sem fronteira e sem gênero” (UNO, 2018, p. 186) onde a vida é deveras livre.

Para artistas fiéis à carne, o que se cria é corpo. Para isso, friccionaram uma geração inteira a partir de composições que não lhes interessavam saber se dizia respeito à Arte ou à Linguagem, pois o intento era criar jogos, festa, ritos, transgressões, risos, choros, mobilizações em prol de um *fazer viver* que nos parece mais crucial a figuras endiabradas como Hosoe e Hijikata: criadores de estratégias potencializadoras da vida.

REFERÊNCIAS

ABEL, Thiago; ALEIXO, Daniel (Org). **Corpos no Limiar do Butô Fotográfico. Podcast do Núcleo Experimental de Butô**, 2 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQEn3RHMuzU>> Acesso em: 22 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade mecanizada**. 1 ed. Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

DOWER, John W. **Embracing Defeat: Japan in the wake of World War II**. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

GAMBARDELLA, Ana Luiza Rodrigues. **Fotografia e cidade**: um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro *Paranoia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Carlos. 2020.

GIBSON, Lucas. Barakei e Kamaitachi: teatralidade e performance na fotografia do pós-guerra de Eikoh Hosoe. In: MUKAI, Yuki; PINHEIRO, Kimiko Uchigasaki; LIRA, Kaoru Tanaka de; LIRA, Marcus Tanaka de; TAKANO, Yuko (Orgs.). **Múltiplas faces de pesquisa japonesa internacional**: integralização e convergência. Campinas: Pontes Editores, 2021. p. 445-466.

GIBSON, Lucas. **Kamaitachi**: Tatsumi Hijikata e a fotografia de Eikoh Hosoe (1965-69). 2024. Notas de aula. Não paginado.

GREINER, Christine. **Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GOMES, Sérgio B. **Provoke**, uma bomba que não pára de rebentar. **Cultura Ipsilon**, 28 nov. 2016. Disponível em:

<<https://www.publico.pt/2016/11/28/culturaipsilon/noticia/uma-bomba-que-continua-a-rebentar-1752125>> Acesso em: 16 jan. 2024.

HIJIKATA, Tatsumi. Hosoe Eikō to watashi. In: TANEMURA, Suehiro; TSURUOKA, Yoshihisa; MOTOFUJI, Akiko (Orgs.). **Hijikata Tatsumi zenshū I**. 1 ed. Tóquio: Kawade, 2005. p. 296-300.

HOSOE, Eikō. Hosoe Eikō no genten “pōdi-chan”. **K-MOPA**. 24 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-XF6aaCf1R0&t=1s>> Acesso em: 22 dez. 2023.

KOHNO, Kunihiko. Nobuyoshi Araki to dōjidai. **Tōkyōkōgeidaigaku geijutsu gakubu kiyō**, v. 6, p. 3-20, 2000.

MACHADO, Marlon Fabian Soares. **Os corpos (im)possíveis de Tatsumi Hijikata: reflexões sobre a dança Ankoku Butō e as insurgências da carne**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2021.

MARABLE, Darwin. Eikoh Hosoe: and interview. **History of Photography**, v. 24, n. 1, p. 84-88, 2016.

MARSHALL, Jonathan W. Bodies at the Threshold of the Visible: photographic butoh. In: BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (Orgs.). **The Routledge Companion to Butoh Performance**. London: Routledge, 2018. p. 158-175.

MORISHITA, Takashi. Nikutai no hanran izen igo: abujekution toshite no hijikata tatsumi no butō. **Keio University Art Center Annual Report/Bulletin**, v. 25, p. 105-121, 2018.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALUM, Daniel. In: ABEL, Thiago; ALEIXO, Daniel (Orgs.). Corpos no Limiar do Butô Fotográfico. **Podcast do Núcleo Experimental de Butô**, 2 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQEn3RHMuzU>> Acesso em: 22 dez. 2023.

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, 2008.

TSURUOKA, Yoshihisa; MOTOFUJI, Akiko (Orgs.). **Hijikata Tatsumi zenshū I**. 1 ed. Tóquio: Kawade, 2005.

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

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NOTAS

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo realizado intercâmbio em Estudos Globais pela Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio (TUFS). Mestrando no programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP), tendo realizado intercâmbio pela Universidade de Kanagawa (KU). Faz parte do corpo de pesquisadores do Núcleo Experimental de Butô e. Integra o Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA) e o Grupo Kinyōkai. É dançarino pela Fujima Ryu Brasil de dança kabuki. E-mail: danielrfaleixo@gmail.com.

² Diretor e dançarino do Núcleo Experimental de Butô. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com a tese "Arriar o Butô em 7 Encruzilhadas: micropolíticas do corpo", sob orientação de Christine Greiner. Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP com a dissertação "(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil". Realizou as extensões universitárias "América Ladina e as pedagogias de(s) coloniais" (UFPB) e "Leituras da Filosofia de Nietzsche" (UNIRIO). Professor de Teatro, Dança e Filosofia, lecionando desde 2008 pelos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais e Ceará. Licenciado em Teatro e Filosofia, técnico em Teatro e Dança. E-mail: nucleoexperimentaldebuto@gmail.com.

³ Após a derrota do Japão na Segunda Guerra pelos Aliados, os Estados Unidos da América ocuparam o país militarmente durante sete anos (1945-1952), sob o comando do general Douglas MacArthur, para promover reformas políticas coniventes aos vitoriosos para lidar com a subsequente Guerra Fria.

⁴ No original: 「プロヴォーク」何よりも写真の「たしからしさ」への過激な懷疑から始まったが、それは、従来の写真表現に対するアンチテーゼであり、従来の写真表現のラジカルな否定であった。写真の外面的な描写性への信頼から作者のみた真実への転換といった、60年代的なリアリズムの否定をラジカルに押すめ、写真表現を根本的に転換しようとする試みであり、共有されていた表現の規範が溶解する中での試行錯誤の現れでもあった。同時に現実のリアリティへの懷疑であり、「日常的現実」を「新たな劇的な現実」と捉えることでもあった。写真作品のアノニマス性（匿名性）へこだわりは、作為性や企みの露見することの否定であったが、新たな主体性（作家性）。

⁵ Embora a grafia para o nome Eikoh Hosoe também seja comumente usada em textos latinizados tanto no Japão quanto no Ocidente, optamos por manter Eikō Hosoe à luz do sistema Hepburn, igualmente correta, em respeito aos prolongamentos de vogal na língua japonesa, presente em outros nomes ao longo do texto.

⁶ No original: 確かに細江の写真は怖いところがあって、美し足られたら百年目という呪術性をモデルに与えるらしい。モデルはモデルで勝手に動けば、ガラガラと回りが壊れてしまいそうなので、息を殺して耐えに耐えるといった風の状態におかれる。

⁷ Edward W. Said, em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, utiliza tal conceito para explicitar o movimento de invenção do Oriente pelo Ocidente – em especial pela ótica anglo-europeia – argumentando sobre como uma civilização fabrica ficções ao entrar em contato com as diversas culturas a seu redor, tanto para entender quanto para dominar e instaurar soberanias. Said aponta que Oriente não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do Ocidente que reúne as várias civilizações a leste da Europa sob o mesmo signo do exotismo e da inferioridade.

⁸ No original: この写真家との交友は、もう十年になる。そこで、その記念碑を打ち立てるべきときがきた。この写真家は 風に靡かぬ重い髪の毛の宰領地に私を再び連れ去った。そこは、人攫いが走っていた里なのである。そこでは覆われた子供の尻の穴もとれたし、フィゴに巣喰った鼠や猪を剥いで、鑪にこする人もいたが、今はもうなくなった。私が生家へ案内したのはこの写真家が始めてである。私は何かこの写真家がぼんやりついてくることに腹を立てて、ドットと自分の生れた家に入ってしまった。財産だっただけであるに違いない。細江は私とはそうとうに離れたところで立っていた。そこで私は仕方なく思案ありげなふりをして細江のそばに歩いて帰った。そこでいきなり細江が私を抱いてくれたのである。そうならばもう私の課は灰の匏殻よりも軽くなり細江に掴われたまんまで、走ったり、もぐったり、とっさの天才になったりするのだ。

⁹ A série Barakei nasce em 1961, a partir de uma solicitação de trabalho feita pela editora Kodansha. Hosoe é contratado para produzir imagens de Yukio Mishima que ilustrariam o primeiro livro de ensaios do escritor. Na época, Hosoe ficou surpreso com o convite, sem entender direito o porquê de ter sido ele o escolhido para fotografar um escritor tão famoso. O editor da época, em conversa por telefone com Hosoe, informou ao fotógrafo que ele havia sido contratado a pedido do próprio Mishima. As dúvidas de Hosoe permaneceram – por que Mishima o teria escolhido? Ao chegar na casa do escritor, o fotógrafo foi recebido por Mishima que, como se adivinhasse suas inquietações, o disse: 'eu amei suas fotos de Tatsumi Hijikata, e gostaria que você me fotografasse daquele jeito. Por isso pedi ao senhor Kawashima para que te contatasse (HOSOE, 1985, apud GIBSON, 2021, p. 451).

¹⁰ Kazuo Ohno (1906 -2010) foi um dançarino moderno e, junto de Hijikata, desenvolveu a dança butō a partir do fim dos anos 1950. É conhecido pela popularização dessa dança ao redor do mundo a partir de suas turnês na Europa e na América Latina durante os anos 1970 e 1980. Dentro suas coreografias mais importantes, estão *La Argentina* (1977), *Minha mãe* (1981) e *Mar morto* (1985).

¹¹ Circuito performativo, realizado de 1959 a 1962, pelos primeiros dançarinos de butō sob direção de Hijikata, também acompanhado pelo fotógrafo Shōmei Tōmatsu.

¹² Hanaga reuniu fotografias de Hijikata e de outros dançarinos memoráveis como Min Tanaka (1945-), Akaji Maro (1943-) e Akira Kasai (1943-).

¹³ Haga reuniu nessa coleção fotografias capturadas durante o fim dos anos 1960, quando Hijikata já se preparava para sair dos palcos.

¹⁴ No original: 木の根ツコのように私をころばしている写真が、初期の代表作品のほとんどである。 [...] 私はころばされて、ただそこに置かれていることの感動を、この写真家から教わったのである。 [...] そしてかかる秘儀が重要な事柄であることに、私は気付かされてもいたのである。 [...] 丸くちぢこまって、不動のままでいることが、本来の姿であるとして、細江は私に求めている。

¹⁵ No original: 「職業写真家江英公を解するおろかしさ、人体工学を云々する空しさ。そんなことをやったとて何になるものでもない。彼は写真家という名称にぴったりした写真家であり、それで充分なのである。彼みずからもそう云っている。しかし写真の誤ちとは一体何であろうか。現代の写真がすべて誤った方向をむいているかどうか、誰が本気で考えるだろうか。写真家である以前のなにものかになりたがっている写真家の作品を見ることはとても苦痛なことだと細江は云う。」

Recebido em 07/04/2024 e aprovado em 28/09/2024

DIÁLOGOS ENTRE CORPO, MORTE E EROTISMO: YUKIO MISHIMA ENCARNANDO SÃO SEBASTIÃO EM FOTOGRAFIA DE 1968, POR KISHIN SHINOYAMA

Helena Ariano¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a fotografia do escritor Yukio Mishima (1925-1970) posando como São Sebastião tirada pelo fotógrafo Kishin Shinoyama (1940-2024), compreendendo seus aspectos estéticos, conceituais e políticos. Para isto, serão utilizados autores que abordem a respeito do corpo e do pós-guerra japonês, tais como, por exemplo, Yoshikuni Igarashi; sobre Mishima e seu pensamento estético, utilizando tanto escritos e obras do próprio, quanto de autores como Yoshikuni Igarashi, Andrew Rankin, e estudos acerca da significação da figura de São Sebastião, especificamente a de Guido Reni, usada como inspiração por Mishima e Shinoyama. Após os diálogos entre essas temáticas, será realizada a análise imagética em si, traçando, então, as considerações pertinentes.

Palavras-chave: Yukio Mishima. São Sebastião. Kishin Shinoyama

DIALOGUES BETWEEN BODY, DEATH AND EROTICISM: YUKIO MISHIMA EMBODYING SAINT SEBASTIAN IN PHOTOGRAPH OF 1968, BY KISHIN SHINOYAMA

Abstract: This article aims to analyze the photograph of writer Yukio Mishima (1925-1970) posing as Saint Sebastian by photographer Kishin Shinoyama (1940-2024), to comprehend its aesthetic, conceptual, and political aspects. For this, it uses authors who write about the body and the Japanese postwar era, such as Yoshikuni Igarashi; about Mishima and his aesthetic thought, using both his own writings and works and those of authors such as Andrew Rankin; and studies on the significance of the figure of Saint Sebastian in general, specifically that of Guido Reni, used as inspiration by Mishima and Shinoyama. After the dialogues between these themes, an image analysis will be conducted, outlining the relevant considerations.

Keywords: Yukio Mishima. Saint Sebastian. Kishin Shinoyama

DIÁLOGOS ENTRE CUERPO, MUERTE Y EROTISMO: YUKIO MISHIMA ENCARNANDO A SAN SEBASTIÁN EN FOTOGRAFÍA DE 1968, POR KISHIN SHINOYAMA

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la fotografía del escritor Yukio Mishima (1925-1970) posando como San Sebastián tomada por el fotógrafo Kishin Shinoyama (1940-2024), entendiendo sus aspectos estéticos, conceptuales y políticos. Para eso se recurrirá a autores que aborden el tema del cuerpo y la posguerra japonesa, como, por ejemplo, Yoshikuni Igarashi; sobre Mishima y su pensamiento estético, utilizando escritos y obras propios de él, y también autores como Andrew Rankin; y estudios sobre el significado de la figura de San Sebastián en general, en concreto la de Guido Reni, tomada como inspiración por Mishima y Shinoyama. Luego de los diálogos entre estos temas, se realizará un análisis de imagen, esbozando las consideraciones relevantes.

Palabras clave: Yukio Mishima. San Sebastián. Kishin Shinoyama

1. Introdução: o pós-guerra e o corpo japonês

O corpo no Japão é uma temática de crucial importância, estando relacionado a elementos culturais e políticos – em especial, no caso deste último, faz-se necessário abordar brevemente um importante conceito: o *kokutai* (国体). Este termo pode ser traduzido como “corpo nacional” ou “essência nacional”, e consiste em um corpo externo, social, coletivo – político². O *kokutai*, provindo da ideologia Yamato³, relaciona o corpo do indivíduo japonês à sacralidade do Imperador – *tennō* (天皇), “imperador celestial”, seu corpo político e místico, e está diretamente associado à lealdade e à valorização da nação. O *kokutai* se mostra tão importante, pois ele reconhece e faz sobreviver a sacralidade do corpo do *tennō*⁴, sendo este o símbolo da virtude moral do país e a “última fortaleza contra a ocidentalização” (KUSANO, 2006, p. 541).

Assim, a temática do corpo se encontra presente em toda a história japonesa, e dois momentos de grande importância que concernem ao presente artigo são entre as décadas de 1930 e 1940, e entre as décadas de 1950 e 1960, ou seja, o imediato pós-guerra. Durante as décadas de 1930 e 1940, período em que o fascismo tomava espaço nos países do Eixo, o Estado

japoneses associava o corpo sadio, ativo e, principalmente, masculino aos interesses políticos e militares da nação. Desta forma, havia uma espécie de produção de corpos saudáveis, inclusive através de programas oficiais (IGARASHI, 2011, p. 125 e 126), pois um corpo saudável estaria associado a um vigor nacional, que, por sua vez, se encontraria atrelado diretamente à devoção ao *tennō* – ou seja, ao patriotismo. No entanto, esse mesmo sistema ocasionava a exclusão de corpos considerados não saudáveis, adoentados, “anormais” – que eram sistematicamente violentados⁵ (IGARASHI, 2011, p. 126-131).

No entanto, o controle apenas migrou para outras mãos: os corpos japoneses eram agora submetidos ao domínio dos militares estadunidenses, que tinham como objetivo criar um território inofensivo aos Estados Unidos. Nisto, as forças armadas americanas estabeleceram práticas médicas e higienistas forçadas, com o intuito de construir um corpo saudável ideal e promover um apagamento da “anormalidade”⁶. Esse cenário se modificaria posteriormente, dando origem a uma nova busca pela corporeidade ideal.

Após o fim da ocupação estadunidense (em 1952), durante os anos 1960, o Japão passou por um intenso crescimento econômico, e o corpo assumiu um importante papel no processo de reconstrução da identidade cultural japonesa. Era necessário, para o progresso, uma superação dos tempos de guerra – quase um apagamento desse período, de fato – e um acontecimento bastante significativo foram as Olimpíadas de Tóquio de 1964. Esse evento trouxe não apenas investimentos financeiros na infraestrutura da cidade, mas também evidenciou “corpos sadios e esteticamente agradáveis para representar metonimicamente a nação” (IGARASHI, 2011, p. 368), em especial os corpos da juventude.

As Olimpíadas simbolizaram uma intensa recuperação japonesa após os anos de guerra por meio desse corpo saudável, forte e jovem dos atletas, corpo este que era capaz de reconstruir as memórias e o orgulho da nação através do renascimento da cultura. A ideologia da guerra, de certa forma,

encontrava-se presente através da visão da necessidade do sacrifício – representada na superação esportiva – para se alcançar um resultado positivo de desenvolvimento. Os corpos, portanto, ainda são colocados como a base do nacionalismo, simbolizando o progresso. Segundo Ikuho Amano (2018)⁷, a influência da antiguidade greco-romana foi crucial à percepção sobre o corpo (belo, forte e juvenil), o meio principal de reconstrução da nação. Para o autor: “a psique coletiva do país necessitava gravemente de uma recuperação do trauma da derrota” (AMANO, 2018, p. 133)⁸. Neste ponto, o escritor Yukio Mishima foi um dos intelectuais que mais abordaram em sua obra o corpo idealizado, tendo como base uma percepção estética greco-romana, bem como trouxe uma forte crítica ao Japão pós-guerra, como veremos adiante.

2. Yukio Mishima: beleza, erotismo e destruição

Kimitake Hiraoka foi um dos mais produtivos e polêmicos escritores japoneses do século XX, mais precisamente do período pós-guerra. Nascido em 1925 em uma família abastada – e, importante destacar, tendo uma criação superprotetora⁹ que influenciaria sua visão de mundo –, ele produziu vasta obra literária contendo romances, contos, ensaios, peças de teatro, traduções, dentre outros. Além disso, uma característica marcante é sua multiplicidade artística e vasta gama de atuação: o escritor também dirigiu e atuou em diversas peças teatrais, teve participação no cinema como ator e diretor¹⁰, trabalhou como modelo fotográfico em vários projetos¹¹, e, a partir de seus 30 anos de idade, passou a praticar artes marciais e fazer musculação assiduamente – fatos que dialogam diretamente com sua visão estética e, posteriormente, política, fortemente pautada no corpo, na violência/destruição e no erotismo.

Sua morte, chamada de “farsesca” por Igarashi (2011), também foi objeto de escândalo e debates: ele cometeu o *seppuku* (切腹)¹², o suicídio

ritualístico *samurai*, em 1970, após o fracasso de uma tentativa de motim junto a seu grupo paramilitar *Tatenokai* (Sociedade do Escudo). Esse grupo, fundado em 1967, tinha como objetivo defender o *tennō*, seu valor sagrado, ser um escudo do Imperador e promover virtudes militares – era uma espécie de busca ultranacionalista por um Japão de outrora, anterior à derrota na guerra, e pautado em um viés mítico da nação. Mishima criticava ferozmente o Japão pós-guerra, denunciando um embotamento político, a apatia e uma certa perda de identidade – e, junto a isso, o sumiço de uma noção de corpo nacional.

Dentro desta visão sobre o Japão pós-guerra, há uma crítica também, por parte de Mishima, à figura pessoal do Imperador Hirohito¹³. Com o reconhecimento da derrota do Japão e uma suposta superioridade militar dos EUA, a figura do Imperador, o *tennō*, passa por uma intensa modificação: antes visto como divino, Hirohito é subitamente humanizado através da *ningen sengen* (人間宣言), ou seja, sua “declaração de humanidade”. Isso se dá a partir de alguns acontecimentos muito significativos: sua voz é ouvida no rádio pela primeira vez ao anunciar a rendição, e ele entra em contato com as ruínas da guerra e se permite ser visto pela população durante suas viagens pelo Japão depois de 1945, representando o “próprio estado precário dos corpos japoneses no pós-guerra” (GREINER, 2015, p. 111).

Mishima ficou profundamente ressentido com essa ação, considerada quase uma traição, pois para ele o *tennō* deveria ter uma dupla constituição: a de governante e a mitológica, ou seja, sua constituição divina, e aquela em que ele representa a nação em si. O Imperador, sendo “símbolo espiritual e cultural do Japão” (KUSANO, 2006, p. 539), deveria preservar, através de si próprio, de seu próprio corpo simbólico, a “tradição cultural e linguística nipônica” (KUSANO, 2006, p. 539) – sacrificar-se¹⁴.

Somado a isso, há uma relação profunda de Mishima com o corpo e a tragédia: o corpo é um dos elementos centrais de seu pensamento, especialmente em diálogo com o erotismo e a violência. Para ele, portanto,

o corpo não era apenas um motivo literário, uma ideia abstrata, mas algo tangível, um tema ontológico que unia sua arte à sua vida¹⁵. A carne e a corporeidade, portanto, sempre foram parte de sua busca estética. Mishima se atraía profundamente pela tragédia, a buscava ativamente: o trágico, para ele, está relacionado à existência sobrevivente, limítrofe, uma realidade que, de certa forma, pelas suas condições materiais, lhe é negada¹⁶.

Desde os primórdios de sua produção, há essa obsessão com o trágico, a morte, a destruição violenta, todos esses fatores somados a um erotismo intenso, batailliano – Mishima, inclusive, era bastante influenciado pelo filósofo Georges Bataille (1897-1962)¹⁷ em suas concepções de erotismo e morte. Andrew Rankin (2018) destaca a crueldade como um ponto crucial no pensamento de Mishima, defende a tríade “beleza, erotismo e morte” como base da filosofia do escritor, e a interliga à história do Japão. Segundo ele, a juventude da geração de Mishima vivenciou os anos 1930-1940, tempos de plena guerra, forte militarismo, crescente fascismo¹⁸ e profundo nacionalismo no país, em que as ideologias correntes consistiam na valorização do combate, profunda devoção à figura do *tennō* e uma intensa glorificação da morte, em especial a morte voluntária. A ideia de heroísmo, sacrifício e martírio era algo incansavelmente presente, e somado às influências ocidentais que Mishima consumia assiduamente, constituiu uma base bastante sólida no que se refere a essas questões.

Uma das obras mais essenciais para compreender melhor o pensamento de Mishima e relacioná-lo diretamente à figura de São Sebastião (que foi uma das grandes obsessões do escritor ao longo de sua vida, culminando na fotografia de Kishin Shinoyama) é o romance *Confissões de uma Máscara*, de 1949. Nessa obra, considerado um romance filosófico autobiográfico, Mishima relata através de seu protagonista – um *alter ego* de si próprio – suas mais íntimas fantasias sexuais, que, quase em sua totalidade, consistiam em belíssimos e fortes homens jovens destinados à morte trágica, violenta, ou mesmo perecendo grotescamente, sendo ferozmente destruídos. Nesse livro,

Mishima não escreve em termos políticos, mas sim estéticos, fazendo uma análise psicológica de seu protagonista. Em seu pensamento, a própria estética é uma experiência limítrofe, contendo em si prazer e dor extremos e coexistentes, algo que se relaciona à figura de São Sebastião, e à própria vida de Mishima.

Segundo Foucault, a confissão funciona como um dispositivo de construção da verdade, é um “gesto performativo” (LEE; MAGALHÃES, 2022, p. 287), a verdade é uma produção de consequências, e a máscara é uma construção do “eu”, do sujeito. Essas definições dialogam com o título original do romance, *Kamen no Kokuhaku* (假面の告白):

Kamen significa literalmente “máscara” ou “disfarce”, e *kokuhaku* significa não qualquer confissão, mas confissão de um crime ou pecado. O filósofo Megumi Sakabe, em seu artigo *Mask and Shadow: Implicit Ontology in Japanese Thought*, de 1982, traz o termo *omote*, cujos significados são múltiplos: máscara, rosto e superfície. Nessa palavra, há uma correspondência entre os conceitos de máscara e face, uma relação de “reciprocidade e reversibilidade” (Sakabe, 1982, tradução livre), que também se observa no conceito “superfície”: tem-se o exterior em relação ao interior (*urate*) em uma relação de correspondência. O termo *omote*, portanto, é múltiplo, diferentemente de *kamen*, em que há o significado exclusivamente de “disfarce”: o protagonista constrói para si uma redoma que impediria que seu interior se mostrasse e a seus pecados aos demais. Mishima, assim como seu protagonista, cria uma persona na qual se insere e se protege. (ARIANO, 2022, p. 65)

Essa máscara é criada para que sejam feitas as confissões mais profundas do protagonista – embora seja pertinente dizer que, a despeito dessa aura de disfarce no livro, o próprio Mishima jamais escondeu seus desejos homossexuais e de cunho violento – “o poeta se mostra de dentro para fora”¹⁹. Muito pelo contrário, ele passou a encenar esses desejos usando seu próprio corpo como base a partir de ensaios fotográficos e filmes.

Ainda em *Confissões de uma Máscara*, a cena mais emblemática é a descrição do primeiro êxtase sexual do protagonista adolescente, algo da

esfera do sagrado: a imagem de São Sebastião pintada por Guido Reni (1575-1942)²⁰. A partir do vislumbre dessa imagem em um livro de arte de seu pai, o personagem/narrador sente uma profunda excitação e inicia sua primeira masturbação:

Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que em fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignadamente. Minhas mãos, completamente sem consciência, iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo de dentro de mim, velozmente, rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante... (MISHIMA, 1985, p. 32 e 33).

Cabe destacar o uso do termo “alegria pagã” por Mishima no trecho supracitado. O resgate da ideia de paganismo, além de denotar forte inclinação ocidental por parte de Mishima²¹, também pode se relacionar à forma como a própria figura do santo é representada, resgatando valores clássicos nas representações renascentistas e barrocas. Segundo Amano (2018), a própria palavra “ejaculação”, no original de Mishima, está escrita em latim em itálico, *ejaculatio*, trazendo esse diálogo direto com a antiguidade greco-romana. O interesse de Mishima por esse passado clássico se estende para como essas temáticas são abordadas em obras do Renascimento italiano e do Barroco, ou seja, o escritor encontra inspiração não apenas no classicismo em si, mas também na forma como foi retomado nos movimentos artísticos posteriores.

Seu interesse aumentou a partir de 1952, pouco depois de sua viagem para a Grécia²², e sua concepção de corpo é bastante influenciada pela visão clássica grega, concebendo a beleza máxima como presente no corpo jovem e evocando a importância da superfície, da externalidade: “os gregos acreditavam no exterior. Isso é um grande pensamento” (MISHIMA apud KUSANO, 2006, p. 407). Somado a essa questão da externalidade, sua busca

pelo corpo ideal também está diretamente relacionada à masculinidade, virilidade e ação. Para ele, o corpo do homem, que possui um apelo erótico, é o único de fato qualificado para a ação em detrimento do espírito e do intelecto – por ação, entende-se aqui a fisicalidade, a linguagem do corpo e sua associação ao combate, à guerra, à força física e à adoração de uma masculinidade idealizada que remeteria a um Japão guerreiro ideal.

Essa obsessão pela masculinidade e pela superfície pode ser vista ao longo de toda sua vida, tanto em suas obras literárias quanto no uso que ele fazia de seu próprio corpo: musculação, treinamentos militares intensos, grande exposição de sua própria imagem. Outra obra bastante interessante no que se refere à centralidade da corporeidade em sua concepção – estética e de vida – é *Sol e Aço*, de 1968, que ele mesmo descreve como “confidência crítica” (MISHIMA, 1986, p. 7).

Nessa obra, Mishima faz uma análise sobre o desenvolvimento de sua percepção corporal, falando da necessidade da construção de uma linguagem da carne em detrimento do que ele chama de corrupção das palavras, que distorceriam a percepção da realidade. Ele relata, nesse texto, que primeiro se desenvolveu intelectualmente, cerrado em seu próprio mundo solitário – com a carne “estragada pelas palavras” (MISHIMA, 1986, p. 8), e aos poucos, foi percebendo a importância crucial do desenvolvimento do corpo a partir, principalmente, da construção de músculos poderosos através do aço²³ e intenso treinamento militar. Esse seria um novo tipo de conhecimento essencial à vida e à tragédia, que o tornaria pertencente ao universo da carne, antes distante de si.

Para Amano (2018), *Sol e Aço* é a obra em que Mishima mais notavelmente dialoga com o helenismo. *Confissões* seria um livro mais lírico; *Sol e Aço*, por sua vez, tem um aspecto mais crítico destacado pelo próprio Mishima. Na tradução brasileira, conforme visto acima, Mishima fala sobre o que chama de “reino das palavras”; o termo original, porém, é *kannen* (観念), que significa “Ideia”. Seria possível, então, falar de um “conceito”, o reino da

racionalidade expresso pelas palavras, que teria de ser subjugado pela carne, pelo corpo, pelo exterior:

Mas por que será que as pessoas sempre buscam as profundezas, o abismo? Por que o pensamento, como um fio de prumo, só se ocupa com uma descida vertiginosamente vertical? Por que é que não é possível para o pensamento mudar de direção e ascender na vertical, sempre pra cima, até a superfície? (MISHIMA, 1986, p. 22)

Tendo isto em vista, é possível ver a obsessão de Mishima com o corpo, os músculos e a superfície também como uma crítica ao intelectualismo do pós-guerra, ao qual, para o escritor, faltam bases sólidas pautadas na realidade física.

Há uma forte busca política no pensamento de Mishima, que fica mais evidente ao fim de sua vida. No entanto, um ponto crucial é que a questão do corpo faz parte de sua busca estética²⁴. Para o escritor, a beleza é sufocante, violenta, atroz. Há constantemente relações de contraste entre corpos ditos “decadentes” (ora tomados pela velhice, ora tomados pela deficiência²⁵) e corpos jovens e saudáveis. Mishima, ao trazer esse contraste, evidencia a materialidade do corpo humano, a escancara. É interessante observar que ele se retirou da vida antes que seu próprio corpo viesse a se deteriorar, segundo sua visão. Ele se imortalizou ao cometer o *seppuku* em um corpo de imensa força e beleza, e todos os seus ensaios de morte são um registro dessa beleza – inclusive seu retrato como São Sebastião registrado pelo fotógrafo Kishin Shinoyama.

3. São Sebastião: símbolo reinventado

Antes de nos aprofundarmos nas relações entre Mishima e São Sebastião e adentrarmos na análise da fotografia de Kishin Shinoyama, cabem algumas considerações iniciais a respeito do santo, tanto em um breve apanhado hagiográfico²⁶, quanto no que se refere à sua iconografia ao longo do tempo.

São Sebastião foi um soldado do século III, admirado pelos Imperadores Diocleciano e Maximiano. À época, defendeu os cristãos, que sofriam forte perseguição pelo Império Romano, operou milagres, converteu pagãos ao cristianismo, e, considerado um traidor por Diocleciano, foi punido severamente, dessa forma transformando-se em mártir. Sua punição foi ser amarrado a uma árvore e cravado de flechas, em uma morte cheia de dor e sofrimento. Há uma versão que conta que ele sobreviveu às flechas, foi curado por Irene, e morto uma segunda vez por golpes de porrete (SANTOS, 2016, p.10).

Ele possuía uma causa nobre, e um corpo belo e forte. Sua morte violenta aumenta sua aura de nobreza por conta de seus ideais ditos puros (no caso, a devoção ao Deus cristão), e tal fato o torna heroico. Certamente é possível traçar aqui um paralelo com a devoção ao *tennō* pregada por Mishima: há uma causa nobre e uma pureza de ideais que permeiam ambas as situações. Há uma construção deliberada por parte do escritor em torno da figura de São Sebastião: ele chegou ao êxtase com a imagem do santo, escreveu um texto em prosa sobre ele e viria a se transformar nele repetidas vezes, seja literal²⁷ seja metaforicamente.

É essencial destacar que a imagem de São Sebastião que levou Mishima ao êxtase foi a de Guido Reni, de tradição barroca (**figura 1**). Diferentemente das representações do período medieval europeu, há aí um corpo bem definido, uma sensualidade, uma dramaticidade na expressão facial do santo e também na construção da luz, e uma relação entre cristianismo e paganismo. Segundo Lee e Magalhães (2022, p. 287), a iconografia de São Sebastião constitui um “símbolo que une a santidade religiosa ao erotismo”, especificamente o homoerotismo. É necessário pensar um pouco sobre as representações do corpo ao longo da história da arte e seus envolvimento com outros fatores. São Sebastião da Renascença e do Barroco não é santo: ele é secular, humanizado, sensual, belo, atraente; possui força e corporeidade – ele seduz.

Figura 1 – Guido Reni, *São Sebastião*, 1615. Óleo sobre tela, 980 x 1290 cm.



Fonte: Disponível em: <https://www.wga.hu/html_m/r/reni/1/sebasti2.html>.

Durante o Renascimento, muitos artistas representaram o martírio de São Sebastião trazendo a dicotomia entre dor e prazer, religiosidade e erotismo, vida e morte. Essas representações continuaram no período barroco europeu, e se estabeleceu uma “imagem ainda mais *resplandecente*” do santo (SANTOS, 2016, p. 10). Na Renascença, ele já tinha um caráter andrógino, estava quase sempre seminú, possuía um olhar lânguido e suplicante, e a ambiguidade de gênero parece ter se ampliado posteriormente. A sensualidade das imagens do santo vem ocorrendo desde o século XIV, sua figura foi grandemente erotizada ao longo dos séculos e, como dito anteriormente, ganhou ainda mais dramaticidade por conta do estilo artístico do Barroco. São Sebastião de Guido Reni está representado quase em um estado de êxtase, arrebatamento: à semelhança de muitas obras do período, como *O êxtase de Santa Tereza*, de Bernini, esculpida entre 1647 e 1652, há um apelo sexual, uma forte união entre o sagrado e o erotismo.

O fascínio de Mishima pelo santo era tanto – e o acompanhou durante praticamente sua vida inteira – que ele também traduziu para o japonês o

poema *Le martyr de Saint Sébastien*, de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), de 1911, que foi encenado como ópera com música de Claude Debussy (1862-1918). A obra de D'Annunzio aborda ainda mais o aspecto pagão e corporal do santo, deixando o lado cristão e ortodoxia hagiográfica totalmente secundários, dando foco à relação entre sensualidade corporal e martírio, causando, inclusive, comoção na época de estreia da ópera.

Amano (2018), sobre D'Annunzio, escreve: “seus detalhes narrativos sutis são investidos na sensualidade e corporalidade de Sebastião” (AMANO, 2018, p. 140, tradução livre)²⁸. É uma narrativa com um viés secular, não religioso, que traz devoção e tensão homoerótica, coexistência entre dor e prazer, sofrimento e êxtase. São Sebastião, na obra de D'Annunzio, não possui uma essência ontológica, mas é composto pelo arquétipo de inúmeros personagens masculinos belos das mitologias greco-romanas. A invocação do homoerotismo é perceptível, em específico ao se observar, na obra de D'Annunzio, a atração de Diocleciano por São Sebastião.

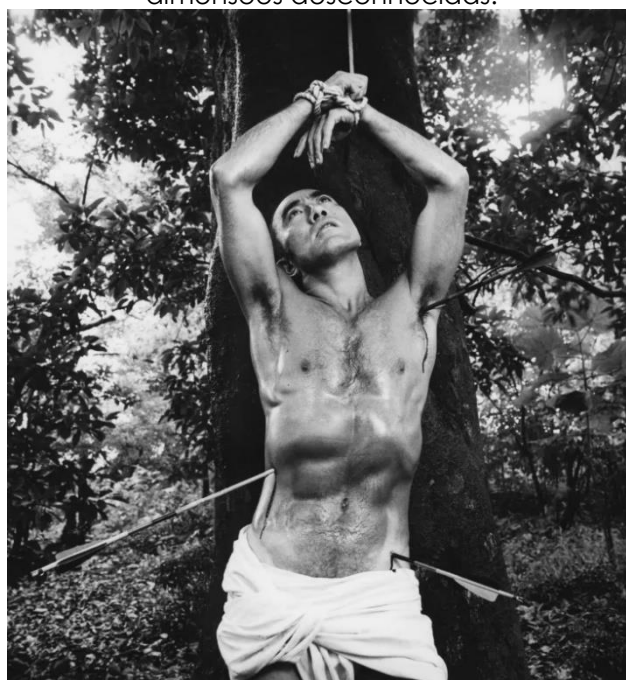
A retomada da imagem de São Sebastião foi muito forte na segunda metade do século XX, especialmente nos anos 1960, em decorrência dos movimentos dos direitos LGBTQ+ (SANTOS, 2016, p. 13). É sabido que Mishima, a partir de certo momento de sua vida, não tinha problemas em falar sobre sua sexualidade e preferências²⁹; apesar de *Confissões* conter um caráter de disfarce, ainda assim é uma exposição de si. Além disso, Mishima escreveu o romance *Cores Proibidas* em 1952, em que ele aborda a vivência homossexual masculina no Japão abertamente, bem como as relações entre a juventude e a velhice, entre a beleza e a feiura – entre o ápice do corpo idealizado e o que, para ele, era a decadência.

A figura de São Sebastião, como é possível auferir, é de primária importância no imaginário erótico de Mishima e em sua construção dos ideais de corpo masculino. Há, nas representações do santo, uma forte relação entre morte e erotismo – martírio e erotismo. Para Mishima, sua imagem se torna, de certa forma, “paradigmática por marcar uma espécie de rito de

passagem" (LEE; MAGALHÃES, 2022, p. 291), por ser a primeira grande imagem erótica na vida de um adolescente no início de sua vida sexual.

São Sebastião se torna parte da busca estética e corpórea de Mishima desde seu despertar sexual. Inicialmente objeto de desejo erótico, o santo passa também a ser uma perseguição de um ideal físico: o escritor deseja cravar em seu próprio corpo, não somente nas palavras, o que o santo representa para si: pureza de ideais, força, virilidade, sensualidade, martírio. Isso acaba por culminar em diversos ensaios artísticos³⁰, sendo um dos mais notáveis o projeto com Kishin Shinoyama (**figura 2**).

Figura 2 – Kishin Shinoyama. Fotografia de Mishima como São Sebastião, 1968, dimensões desconhecidas.



Fonte: Disponível em: < <https://desperate-living.com/2019/06/22/sebastian-mishima/>>

Kishin Shinoyama, cujo nome real era Michinobu Shinoyama, nasceu em Shinjuku, Tóquio, em 1940, tendo falecido no início de 2024. Foi um dos mais importantes e conhecidos fotógrafos japoneses, com uma vasta produção e rica diversidade de técnicas e temáticas. O início de sua carreira na área da fotografia foi durante a década de 1960, e seu trabalho era conhecido principalmente pelos nus e pelas fotos de celebridades, muitas vezes

mesclando ambos. É perceptível em muitas de suas obras o aguçado contraste de luz e sombra, explorando os contornos dos corpos e suas possibilidades expressivas. A obra de Shinoyama trazia também um ponto de reflexão sobre os valores da fotografia e sua relação com a arte, a cultura e a massificação.

Shinoyama, assim como Mishima, foi um artista múltiplo: trabalhou diferentes temas, desde os nus de celebridades até fotos urbanas, bem como se utilizou de inúmeros métodos fotográficos³¹. Fazia cliques daquilo que capturava seu olhar, seja objetos, lugares ou pessoas. Embora seu trabalho seja diverso ao longo de suas muitas décadas de atuação, o que é perceptível principalmente entre os anos 60 e 80 é a presença humana, foco no corpo e nas personalidades midiáticas sob uma ótica diversa. Produziu muitos nus artísticos, e o erotismo, mesmo que sutil, era parte indissociável das fotografias³².

A despeito da nudez contida em sua obra, as imagens tendem a ser bastante sutis – sutileza em um sentido pictórico, artístico, ou seja, eram compostas com delicadeza através da luz, das linhas do corpo, da posição e direcionamento dos modelos nas imagens. Ao falar do fotolivro *Pygmalionism*, uma série de 1985 cuja temática eram as bonecas de Simon Yotsuya³³, Ivan Vartanian (2024) escreve que, apesar da “natureza recatada” (*demure nature*) que os nus de Shinoyama possuem, seu trabalho começou a ser visto de forma controversa, sendo possível refletir sobre os limites entre expressão artística e pornografia – algo que se percebe bastante ao se falar sobre erotismo na arte, e que está presente em Mishima também.

Shinoyama iniciou seu trabalho como fotógrafo autônomo em 1968, mesma época em que realizou o ensaio com Mishima e as séries *Nude* e *The Birth*³⁴. Todos esses projetos contêm como elementos em comum o fato de serem produzidas em preto e branco, com forte contraste entre luz e sombra, o foco no corpo, suas curvas e reentrâncias, as linhas constituintes da pessoa,

e o erotismo latente, parte indissociável do corpo humano, segundo a ótica de Shinoyama:

O charme do corpo humano é revelado assim que ele é despido. É isso que me interessa. [...] Todo mundo tem uma história: a vida própria dele ou dela. Eu capturo o poder, o Eros, e os atributos próprios do corpo. Eu fotografo o interessante e o inusual (SATO, 2008, s.p., tradução livre)³⁵

A fotografia de Mishima encarnando São Sebastião apresenta esses aspectos presentes tanto no escritor – e outros projetos fotográficos seus – quanto no fotógrafo: é em preto e branco, o que permite forte contraste entre luz e sombra³⁶, destacando seus músculos. Todos os elementos da pintura de Guido Reni são mantidos: o destaque na beleza do corpo, o olhar lânguido e sedutor do personagem, as árvores, as flechas. Nestas últimas, há algumas simbologias: o mundo masculino, a guerra, a penetração, bem como, segundo Santos, o “pensamento que conduz à luz” e do profano para o sagrado, e o homoerotismo, este a partir de um auto desejo, auto erotização. Segundo Lee e Magalhães (2022), os temas que derivam de obras pictóricas e escultóricas tradicionais têm sua iconografia mantida, e isso é observado no caso de São Sebastião no que tange à relação entre violência, martírio, erotismo e sacralidade.

Essa intersecção entre religiosidade e erotismo é algo recorrente nas manifestações culturais desde a antiguidade. Georges Bataille afirma que “nós ‘erotizamos’ a vida cotidiana bem como ‘sacralizamos’ nossa existência” (BATAILLE apud SANTOS, 2016, p. 8). Há uma similaridade entre erotismo e religião, entre existência sexual e experiência mística: trata-se do que Bataille chama de “erotismo sagrado”, que influencia profundamente o pensamento de Mishima. Nessa concepção, a ação erótica se equipara ao sacrifício religioso, e a violência profunda da morte revela o sagrado. Tanto em Bataille quanto em Mishima, esses elementos estão presentes, havendo uma obsessão com o limite, a morte em consonância com o erotismo: dor, prazer, êxtase e

excesso, e aqui afirmamos que, ao se abordar São Sebastião, todos esses elementos se encontram presentes.

Antes de continuarmos a discorrer sobre a fotografia em questão, cabe aqui abrir um breve parêntese para mencionar outros dois ensaios fotográficos significativos de Mishima que dialogam com este que analisamos no presente artigo. A relação entre morte e erotismo, além de presente em toda a obra literária do escritor, também se encontra presente em outros projetos, como os ensaios *Barakei* (*A Punição pela Rosa*)³⁷, realizado com o fotógrafo Eikoh Hosoe (1933-2024) entre 1961 e 1962, e *Otoko no Shi* (*A Morte de um Homem*), também com Kishin Shinoyama, no qual Mishima encena diversas vezes a própria morte, em situações distintas e de forma violenta e bastante erotizada³⁸, tendo seu corpo como elemento central e destaque à masculinidade e força.

Sobre *Otoko no Shi*, a opinião de Kishin Shinoyama era um tanto negativa e pouco alinhada com a visão de Mishima. Segundo o fotógrafo, o projeto “não era minimamente interessante” para ele (CARTHER, 2021, s.p., tradução livre). O plano original de Mishima era que essas fotografias fossem publicadas poucos meses após seu suicídio, em 1971, sendo uma espécie de “adeus”, mas Shinoyama à época se recusou, e o projeto seria publicado somente décadas depois, em 2020. O fotógrafo se irritou por ter sido, de certa forma, posto como cúmplice do plano de Mishima (CARTHER, 2021). Segundo Shinoyama, “somente Mishima sabia. Mesmo que fosse um documentário com direção rumo à morte, como o fotógrafo eu fui apenas um idiota” (CARTHER, 2021, s.p., tradução livre)³⁹. Logicamente, essa visão em relação a uma série específica não resume o relacionamento profissional entre Mishima e Shinoyama, mas é interessante ter em mente certas frustrações mesmo em um projeto tão célebre. A participação de Shinoyama como fotógrafo provavelmente foi apenas em nível técnico, sem grandes contribuições estéticas – o que, para um fotógrafo que tanto prezava pela experimentação, não tem tanto apelo⁴⁰.

Em relação à série Barakei, Mishima se mostrou bastante aberto às ideias de Eikoh Hosoe; mesmo lhe causando uma estranheza inicial, o escritor gostou bastante do resultado, sentindo-se bastante seduzido pelo lugar “onde Morte e Eros brincam desenfreadamente ao longo das praças, na clara luz do dia” (MISHIMA, 2014, p. 29).

Essa mesma abertura às sugestões do fotógrafo teria ocorrido também em relação a Kishin Shinoyama no ensaio de 1968 como São Sebastião? Tendo a imagem de Guido Reni e o trecho de *Confissões de uma Máscara* em mente, é de se supor que Mishima dirigiu de modo bastante minucioso o ensaio, tendo como objetivo alcançar essa forte semelhança imagética. Dessa forma, o que há do fotógrafo? O olhar para o corpo, a luz, a técnica? A aura de seu interesse por registrar a nudez e grandes personalidades? O erotismo latente e presente em toda sua obra? Shinoyama, em entrevista para a *Rekibun*, fala:

Quanto mais você usa sua criatividade e espreme a essência de uma foto em uma imagem, menos do fotógrafo resta. Tudo o que sobra é apenas o tema em si. Isso faz a fotografia diferente de outros gêneros artísticos e é parte de seu charme (SHINOYAMA apud YAMAUCHI, 2021, s.p., tradução livre)⁴¹

O fazer criativo e a experimentação ataçavam Shinoyama artisticamente. É possível pensar na exploração do tema – a metamorfose de Mishima, modelo, em São Sebastião – como algo de imenso potencial, especialmente para um fotógrafo no início de sua produção autônoma. Além disso, ao foco no corpo, a existência de um latente erotismo e a busca pela sutileza a partir dos detalhes é algo que é possível perceber em outras produções tanto de Shinoyama quanto de Mishima, havendo então uma convergência de interesses entre fotógrafo e modelo. No entanto, é importante ter em mente que o erotismo de Mishima, de forma geral, era mais atroz, violento, vibrante (como bem diria Andre Breton, “a beleza será convulsiva, ou não será”).

Na fotografia de Mishima enquanto São Sebastião, como já vimos acima, há um destaque no corpo quase desnudo do escritor, com foco em seus

músculos, e o uso da iluminação e do contraste, trabalho do fotógrafo, Shinoyama, amplifica certos detalhes intensificando a ideia de força e de virilidade. A posição de Mishima é bastante semelhante à do santo na pintura de Guido Reni: a curvatura do corpo, destacando a volúpia das formas; a posição dos braços mostrando a um só tempo a corda que aprisiona e os músculos definidos; o olhar suplicante e lânguido, que pode ter como objetivo ressaltar a pureza do espírito e certa tranquilidade. Em meio a tantos elementos semelhantes, há que se destacar mais um: as flechas.

Foi visto anteriormente que as flechas podem trazer uma simbologia da masculinidade (a guerra, a penetração), do diálogo entre sagrado e profano e o homoerostismo. Além desses pontos, podemos perceber que na fotografia há três flechas, ou seja, uma flecha a mais do que na pintura. Duas estão na mesma posição do quadro (a da costela e a da axila), mas a terceira se encontra cravada na barriga, o que pode sugerir uma certa antecipação do *seppuku* que viria a ser realizado por Mishima. A esta época, o escritor já havia gravado o curta-metragem *Yūkoku* e provavelmente seu plano de morte já estava em ação.

Santos (2016, p. 13) classifica a fotografia de Mishima por Shinoyama de “performance fotográfica”, chamando-a de “atitude precursora” da onda iconográfica dos anos 1960 que reviveu a imagem de São Sebastião, trazendo um teor masculinista ainda mais forte (tendo em vista a importância do masculino para Mishima até em termos políticos e estéticos). Ao encarnar São Sebastião, Mishima, na opinião de Santos (2016, p. 16), faz “emergir o mundo íntimo” que lhe afeta como “objeto central de sua arte”. Coloca em evidência, artisticamente, seu mundo interior; relaciona e equilibra esse mundo ao exterior (algo que lhe era tão caro). Essa possibilidade de performance e exteriorização se tornou mais tangível a partir das potencialidades “narrativas e ficcionais” da fotografia (SANTOS, 2016).

É evidenciado na fotografia como São Sebastião que o corpo de Mishima se torna objeto de desejo, inclusive *auto* desejo, algo que é possível

vislumbrar já em *Confissões de uma Máscara*, em uma cena de masturbação ocorrida quando o protagonista é deixado sozinho na praia: nela, o narrador-personagem sente-se sexualmente excitado ao vislumbre dos pelos de suas próprias axilas, tornando-se ele mesmo o objeto de seu próprio desejo. O projeto fotográfico do escritor encarnando São Sebastião – ou seja, se transformando no santo – evidencia, através da performance, da atuação deliberada, o corpo viril e meticulosamente construído de Mishima.

Andrew Rankin (2018) observa que o escritor se coloca em vários momentos de sua carreira e obra (literária, teatral, fotográfica e marcial) como São Sebastião, um objeto de desejo homoerótico associado à tragédia e à morte violenta, em especial o sacrifício. Em *Confissões de uma Máscara*, ao trazer o texto que havia feito para o santo, Mishima questiona: “E não seria uma beleza como a dele uma coisa destinada à morte?” (MISHIMA, 1985, p. 36). Há aí um destino “magnífico e trágico” (MISHIMA, 1985, p. 36), que o escritor-modelo toma do santo e pega para si. Há um culto trágico do mártir: antes o santo, depois o próprio Mishima se transforma em mártir por sua própria causa pura⁴². Ele fala de si a partir do outro – no caso deste projeto, São Sebastião.

Como os ideais (sejam eles políticos, estéticos ou eróticos) podem se manifestar através do corpo? Para Foucault (2018) o corpo social é resultado da materialidade do poder operando nos corpos dos indivíduos⁴³. Segundo essa perspectiva, moldar/dominar o próprio corpo através de práticas como exercícios, ginástica, musculação, etc., são uma glorificação do corpo belo. Mishima fez exatamente isso: alcançou um domínio sobre o corpo. Sua busca é inicialmente estética e posteriormente política, ambos se relacionando indissociavelmente, e o meio é a própria carne, na qual há um “acesso político [...], à alteridade e ao desejo” (SANTOS, 2016, p. 16). Mishima une no corpo sua ideologia política, seu ideal estético e o erotismo, e a foto dele encenando a morte de São Sebastião sintetiza todos esses elementos plenamente.

REFERÊNCIAS

- AMANO, Ikuho. St. Sebastian Reborn: Greco-Roman Ideals of the Body in Mishima Yukio's Postwar Writing. In: RANGER, Almut-Barbara; FAN, Xin (Orgs.). **Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia**. Leiden, Boston: Brill, 2018. p. 133-153.
- ARIANO, Helena. **Eros e morte**: a linguagem do corpo no curta *Yūkoku - Rito de Amor e Morte* de Yukio Mishima. 2022. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal Paulista, Guarulhos.
- CARTHER, Kirsten. Japan's most famous writer committed suicide after a failed coup attempt – now, new photos add more layers to the haunting act. **The Conversation**, 11 jan. 2021. Disponível em:
<<https://theconversation.com/japans-most-famous-writer-committed-suicide-after-a-failed-coup-attempt-now-new-photos-add-more-layers-to-the-haunting-act-151903>>
- FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.
- GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- HOSOE, Eikoh. **Barakei - Ordeal by Roses**: Photographs of Yukio Mishima by Eikoh Hosoe. Nova York: Viking Penguin, 1985.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da memória**: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970). Tradução de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume Editora, 2011.
- KUSANO, Darci. **Yukio Mishima**: o homem de teatro e de cinema. São Paulo: Editora Perspectiva: Fundação Japão, 2006.
- LEE, Henrique de Oliveira; MAGALHÃES, Thaís Fernanda Rocha. São Sebastião e Yukio Mishima: imagem e erotismo em Confissões de uma Máscara. **ECOS: Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, Ano 12, v. 2, p. 284-296, 2022.
- MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1985.
- MISHIMA, Yukio. In: HOSOE, Eikoh. **Corpos de imagens**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014. Catálogo de exposição, 26 fev. – 3 maio 2014, p. 26-37.

MISHIMA, Yukio. **Sol e Aço**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

RANKIN, Andrew. **Mishima Aesthetic Terrorist**: an intellectual portrait. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2018.

SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, v. 21, n. 35; p. 7-18, 2016. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73708/41479>

SATO, Eko. Kishin Shinoyama. **Purple Magazine**, v. 9, 2008. Disponível em:

<https://purple.fr/magazine/ss-2008-issue-9/kishin-shinoyama/>

STOKES, Henry Scott. **The Life and Death of Yukio Mishima**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

VARTANIAN, Ivan. How Kishin Shinoyama found fame and controversy. **Revista Aperture**, 14 mar. 2024. Disponível em: <<https://aperture.org/editorial/how-kishin-shinoyama-found-fame-and-controversy/>>

YAMAUCHI, Hiroyasu. A *Fine Day* – A series that epitomizes Kishin Shinoyama's life as a photographer. **Rekibun**: Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, coluna Art News Tokyo, 2021. Disponível em:

<https://www.rekibun.or.jp/en/art/artnewstokyo/interview/2021_07/>

YOURCENAR, Marguerite. **Mishima ou A visão do vazio**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2013.

NOTAS

¹ Mestra em História da Arte pela Unifesp. E-mail de contato: helen.ariano.92@hotmail.com

² Segundo Douglas N. Slaymaker, citado por Amano (2018), a noção de corpo no Japão pode ser dividida em três aspectos: o corpo físico (*nikutai*), o corpo "espiritual" e o corpo político (*kokutai*), externo, social.

³ Segundo Christine Greiner (2015), a ideologia do *kokutai*, o corpo nacional, durou do ano 300 até o ano 1945, passando por períodos de menor ou maior resgate, dependendo do cenário político.

⁴ Embora quem de fato governava na época fossem os *xoguns*, a figura do Imperador tinha um forte apelo simbólico, era um corpo político que simbolizava a nação (GREINER, 2015, p. 70).

⁵ Segundo Igarashi (2011), em 1940, foram promulgadas duas leis de exclusão contra corpos ditos dissidentes: a Lei Nacional do Vigor Físico, que submetia menores de 20 anos a exames

físicos para a checagem de inúmeras doenças, tanto físicas quanto mentais; e a Lei Nacional de Eugenia, que buscava detectar doenças e “deformidades” hereditárias, físicas ou intelectuais.

⁶ Cabe destacar neste ponto que, para realizar o apagamento dessa suposta “anormalidade”, o próprio governo japonês, na época, também passou a recorrer à esterilização forçada em sua população, como é possível ver em Igarashi (2011) e também pode ser comprovado por meio da reportagem da BBC “Japan sterilisation law victims included nine-year-olds”, disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-asia-65958119>.

⁷ O autor desenvolve essa ideia em seu artigo *St. Sebastian Reborn: Greco-Roman Ideals of the Body in Mishima Yukio's Postwar Writing*, 2018.

⁸ Tradução livre. Versão original: “[the] country's collective psyche that was gravely in need of recovering from the trauma of the defeat”.

⁹ É sabido por todos os biógrafos que a avó de Mishima, Natsuko, era uma mulher bastante doente e controladora, tendo afastado o escritor de sua própria mãe quando criança e feito ele conviver com ela em seus aposentos – segundo ele, espaço com “odores de doença e de velhice” (MISHIMA apud STOKES, 2000, p. 40, tradução livre). Essa criação fê-lo uma criança e adolescente de saúde e constituição bastante frágil, algo que posteriormente, como será visto, ele tentou reverter.

¹⁰ Uma de suas obras mais significativas é o curta *Yūkoku-Rito de Amor e Morte*, de 1965, que a autora deste artigo analisa em sua dissertação de mestrado (2022).

¹¹ Dois fotógrafos célebres com que Mishima desenvolveu séries fotográficas foram Eikoh Hosoe (1933) e o próprio Kishin Shinoyama (1940-2024), cuja parceria analisaremos no presente artigo.

¹² O *seppuku*, literalmente “corte na barriga” ou “cortar a barriga”, consiste no suicídio ritual samurai por esventramento, e está relacionado exclusivamente a uma morte masculina. É um termo surgido no século XV e popularizado por volta de 1600, e com o mesmo significado de *harakiri* (腹切り). Enquanto este último é mais conhecido no Ocidente, *seppuku* é mais utilizado no Japão, possuindo uma conotação mais refinada.

¹³ O Imperador Shōwa (1901-1989).

¹⁴ A ideia de martírio, muito cara a Mishima, também está bastante presente na própria figura de São Sebastião, conforme será visto adiante.

¹⁵ Uma de suas bases, por exemplo, era o *bunbu ryōdō* (文武両道), a junção e excelência entre as letras e as artes marciais – entre o erudito e o guerreiro (KUSANO, 2006, p. 561 e 562).

¹⁶ Embora tenha havido, no início de sua vida, uma forte vivência de doença por conta da relação com sua avó e seu corpo inicialmente frágil. Isso, somado ao fato de que Mishima provinha de uma família abastada, dava-lhe a sensação de que nunca iria experimentar o que, para ele, seria a linguagem do corpo.

¹⁷ Bataille, filósofo francês, escreveu extensos estudos e obras literárias a respeito do erotismo em relação à morte, sendo um de seus mais célebres livros *O Erotismo*, de 1957, sobre o qual Mishima fez uma resenha em 1960. Nessa obra, Bataille realiza uma profunda reflexão sobre as relações entre a atividade sexual humana, a morte, a violência, a superação dos limites, além de abordar sobre as temáticas do sagrado, do profano e do sacrifício.

¹⁸ Marguerite Yourcenar (2013) problematiza o uso do termo “fascismo” no contexto japonês, associando esse conceito a um cenário exclusivamente europeu. Para ela, o “eixo em Mishima se posiciona de modo um pouco diferente” (YOURCENAR, 2013, p. 95)

¹⁹ Tradução livre. Original: “the poet is inside out” (MISHIMA apud RANKIN, 2018, p. 16).

²⁰ A imagem consta na parte 3 do presente artigo.

²¹ Traço este comentário levando em consideração que, a despeito de sua valorização de um resgate da cultura japonesa tradicional, há também uma apropriação consciente por parte de Mishima de temas ocidentais, sendo esse mais um deles. O escritor, no trecho citado de *Confissões de uma Máscara*, poderia ter feito alusão ao xintoísmo, por exemplo, mas optou por utilizar um termo que *a priori* remete a culturas greco-romanas – o paganismo. Isso também dialoga com a própria escolha do objeto de desejo, São Sebastião, que se insere no entremeio entre o sacro e o secular, entre a dita pureza cristã e o aspecto mundano da sensualidade.

²² Interessante salientar que na mesma época Mishima foi para o Brasil e trouxe relatos de uma intensa vivência corporal, especialmente no Carnaval do Rio de Janeiro. Durante esse período, o escritor vivenciou não apenas os festejos, mas também teve experiências sexuais com inúmeros homens, encontrando grande senso de libertação (KUSANO, 2006, p. 79).

²³ O termo “aço” é aqui utilizado para simbolizar os pesos e alteres usados na musculação, ou seja, o trabalho corporal intenso que Mishima descreve em *Sol e Aço*.

²⁴ Rankin, por exemplo, classifica o trabalho de Mishima como um “terrorismo estético” (RANKIN, 2018, p. 9).

²⁵ Importante deixar evidente que essa visão de corpos supostamente decadentes é segundo a lógica de Mishima, que possuía um ideal muito próprio de corpo perfeito.

²⁶ Hagiografia refere-se especificamente à biografia de santos e beatos.

²⁷ Embora as mortes do santo e de Mishima tenham ocorrido de formas distintas – o primeiro foi executado e o segundo cometeu o suicídio ritual –, há um resgate imagético constante do santo na obra do escritor, sempre contendo a noção do martírio: Mishima se via como mártir de um ideal puro, traçando um paralelo com os ideais puros do santo e seu caráter de sacrifício.

²⁸ No original: “his subtle narrative details are invested in Sebastian's sensuality and corporeality”.

²⁹ Mishima foi casado com Yoko Sugiyama Hiraoka (1937-1995) até o fim de sua vida, e teve com ela dois filhos. Obviamente, ele não mantinha apenas relações homossexuais, principalmente considerando as pressões sociais da época – o próprio Mishima escolheu sua esposa. No entanto, o fato de ele ter tido um relacionamento heterossexual oficializado não anula o fato de que sua inclinação íntima era homoafetiva, algo sobre o qual ele falava abertamente.

³⁰ Fotográficos ou filmicos, como o curta *Yūkoku*, de 1965.

³¹ Um exemplo é o *Shinorama*, que consistia em fotos panorâmicas de grandes cidades utilizando inúmeras câmeras fotográficas 35 mm conectadas. Ele utilizou essa técnica em sua famosa série *Tokyo Nude*, de 1990.

³² Importante destacar que a maior parte dos trabalhos envolvendo nu artístico na produção de Shinoyama contavam com modelos femininas.

³³ Simon Yotsuya (1944) é um artista visual fabricante de bonecas. Suas obras possuem bastante similaridade com as bonecas feitas por Hans Bellmer (1902-1975), sendo articuladas, contendo traços humanos realistas e forte erotismo unido ao grotesco.

³⁴ Foi uma série que, segundo Sato (2008), revolucionou a fotografia de nus no Japão.

³⁵ No original: "The human body's charm is revealed as soon as it is unclothed. This is what interests me. [...] Everyone has a story: his or her own life. I capture the power, the Eros, and the character of the body. I photograph the interesting and the unusual.

³⁶ Algo bastante recorrente nos ensaios que Mishima fazia, como por exemplo Barakei – Punição pelas Rosas (1961-1962) junto a Eikoh Hosoe, bem como algo fortemente presente também na produção de Kishin Shinoyama. Houve aqui uma junção das percepções imagéticas de ambos os envolvidos no projeto, fotógrafo e modelo.

³⁷ A experimentação de Mishima como modelo fotográfico se iniciou justamente a partir da série Barakei, em uma época em que Hosoe ainda não era um fotógrafo renomado. O projeto teve como objetivo inicial retratar o escritor de uma forma única para seu primeiro livro de ensaios, *O Ataque da Beleza*, publicado em 1961. As fotografias foram tiradas na casa do escritor japonês, e nelas o corpo de Mishima é o assunto central, um objeto a ser apreciado.

³⁸ Dentre os inúmeros ensaios de morte de Mishima, ou seja, obras artísticas em que ele se colocou como personagem a morrer de forma violenta e sexualizada, está também o curta-metragem *Yūkoku* ou *Patriotismo – Rito de Amor e de Morte*, de 1965, baseado em conto homônimo do próprio Mishima. Sobre essa produção, ver mais detalhadamente em Ariano (2022).

³⁹ No original, "only Mishima knew. Even though it was a documentary headed for death, as the photographer, I was just an idiot"

⁴⁰ Shinoyama era apaixonado pela década de 1970, a "verdadeira era da fotografia" segundo ele. Menciona o experimentalismo e o grande potencial expressivo que vinha com ele; toda essa variedade de possibilidades o empolgava. Ele amava a fotografia tradicional e suas possibilidades.

⁴¹ No original, "more you use your creativity and squeeze the essence of a photo into an image, the less of the photographer remains. All that's left is simply the subject itself. That makes photography different the other artistic genres and it's a part of its charm".

⁴² Necessário compreender que, para Mishima, sua causa era nobre, o que lhe dava uma aura de pureza.

⁴³ Igarashi (2011), como visto anteriormente, também analisa as narrativas do Japão pós-guerra a partir dos corpos dos indivíduos ao longo de toda sua obra *Corpos da Memória: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*.



Recebido em 01/04/2024 e aprovado em 29/09/2024

MORIYAMA POR ACIDENTE: DESLOCAMENTO DE IMAGENS NA CONSTRUÇÃO VISUAL

Nicolle Zaira Fragaⁱ

Resumo: O artigo em questão oferece uma breve análise do trabalho de Andy Warhol na série *Acidente* de Daido Moriyama, assim como outras influências externas que moldaram seu estilo fotográfico e o pensamento subjacente à sua prática. Examina a intersecção entre as técnicas e abordagens utilizadas por Warhol e Moriyama, destacando possíveis influências recíprocas e semelhanças estilísticas. Além disso, o artigo explora o contexto cultural e artístico em que Moriyama estava imerso, investigando como elementos como a cultura pop, a estética urbana e as transformações sociais influenciaram sua visão fotográfica. Ao conectar o trabalho de Moriyama a outras figuras proeminentes da arte contemporânea, o artigo oferece uma compreensão do cenário fotográfico e artístico do século XX.

Palavras-chave: fotografia. Daido Moriyama. Andy Warhol.

MORIYAMA BY ACCIDENT: DISPLACEMENT OF IMAGES IN VISUAL CONSTRUCTION

Abstract: The article in question offers a brief analysis of Andy Warhol's work in Daido Moriyama's *Accident* series, as well as other external influences that shaped his photographic style and the underlying thought in his practice. It examines the intersection between the techniques and approaches used by Warhol and Moriyama, highlighting possible reciprocal influences and stylistic similarities. Furthermore, the article explores the cultural and artistic context in which Moriyama was immersed, investigating how elements such as pop culture, urban aesthetics, and social transformations influenced his photographic vision. By connecting Moriyama's work to other prominent figures in contemporary art, the article provides an understanding of the photographic and artistic landscape of the 20th century.

Keywords: photography. Daido Moriyama. Andy Warhol.

MORIYAMA POR ACCIDENTE: DESPLAZAMIENTO DE IMÁGENES EN LA CONSTRUCCIÓN VISUAL

Resumen: El artículo en cuestión ofrece un breve análisis del trabajo de Andy Warhol en la serie *Accidente* de Daido Moriyama, así como otras influencias externas que moldearon su estilo fotográfico y el pensamiento subyacente a su práctica. Se examina la intersección entre las técnicas y enfoques utilizados por Warhol y Moriyama, destacando posibles influencias recíprocas y similitudes estilísticas. Además, el artículo explora el contexto cultural y artístico



en el que Moriyama estaba inmerso, investigando cómo elementos como la cultura pop, la estética urbana y las transformaciones sociales influyeron en su visión fotográfica. Al conectar el trabajo de Moriyama con otras figuras prominentes del arte contemporáneo, el artículo ofrece una comprensión del panorama fotográfico y artístico del siglo XX.

Palabras clave: fotografía. Daido Moriyama. Andy Warhol.

1. Introdução

Este artigo propõe-se a revisitar o debate em torno da apropriação de imagens para a construção do universo de Moriyama, focando especificamente em seu trabalho na série *Acidente* de 1969. Serão abordadas as noções de aura introduzidas por Benjamin e a predileção por imagens mórbidas discutidas por Sontag, bem como as influências de Jack Kerouac e Warhol na estética e na temática de Moriyama. É importante ressaltar que, dada a vasta obra do fotógrafo e sua produção contínua até os dias atuais, este estudo se concentra apenas em uma parcela específica de sua trajetória. Ao delinear esses aspectos, busca-se compreender mais profundamente os processos criativos e as interconexões entre diferentes correntes artísticas que influenciam a obra de Moriyama.

2. Daido Moriyama e a geração da revista *Provoke*

Daido Moriyama nasceu em 1938 em Ikeda, (Prefeitura de Osaka), Japão e, por meio de seu trabalho, tornou-se um dos nomes mais influentes da fotografia do pós-guerra, integrante da revista *Provoke* e consagrado em diversos livros fotográficos com sua característica mais marcante - as fotos que seguem o estilo *are, bure, boke*ⁱⁱ - capturou a sociedade se modificando; principalmente as ruas, por onde mais seu corpo transitava e por onde fotografa - até hoje - de forma desenfreada, durante o processo de ocupação militar e modernização do Japão.



Os primeiros passos de Moriyama como fotógrafo ocorreram durante seu período como aprendiz de Takeji Iwamiya (1920-1989), que possuía um estúdio próprio em Osaka desde 1955. Nesse estúdio, o então aprendiz atuava em diversas funções relacionadas a design, ampliação e revelação de material, de 1959 a 1961. Em busca de novas experiências além dos conhecimentos iniciais adquiridos sobre fotografia e design em sua cidade de origem, Moriyama mudou-se para Tóquio.

Sob os ares de Tóquio, o ainda aprendiz atuou de 1961 até 1964 como assistente de Eikoh Hosoe (1933-), auxiliando na produção da célebre série fotográfica que registrou Yukio Mishima (1925-1970) chamada *Ordeal by Roses* (*Ba-ra-kei* 薔薇刑)ⁱⁱⁱ. Ao mudar de cidade, Moriyama possuía, além de Hosoe, o fotógrafo Shomei Tomatsu (1930-2012) como uma de suas referências ao almejar integrar o coletivo VIVO (o que não se concretizou, uma vez que o grupo que já estava em processo de dissolução em 1961), tendo em vista que, em suas imagens, ambos optaram por uma representação mais subjetiva dos efeitos do pós-guerra, deslocando-se de um movimento realista, como propunha o fotógrafo Ken Domon, da mesma época (GIBSON, 2020).

No ano seguinte em que encerra as atividades ao lado de Hosoe, Moriyama dá início às suas atividades como *freelancer*, que o permitiu direcionar seu desejo onde mais lhe fosse interessante produzir. A convite do escritor Shuji Terayama (1935-1983), o fotógrafo começou a registrar membros de um grupo de teatro itinerante, adicionando imagens de dançarinas em shows, clubes de *striptease*, artistas de rua, entre outros motivos. Em 1967, ganhou seu primeiro prêmio como *Best New Artist* na *Japan Photo Critics Association* e, em 1968, lançou oficialmente o fotolivro intitulado *Japão, um teatro de fotos* (*Nippon Gekijō Shashinchō* にっぽん劇場写真帖) (MORIYAMA, 2024, online).

O grupo que operava a revista *Provoke*, da qual Moriyama fez parte entre 1968 e 1969, era composto também por Takuma Nakahira (crítico/fotógrafo), Takahiro Okada (crítico/poeta), Yutaka Takanashi



(fotógrafo) e Kōji Taki (crítico/filósofo), que operavam em torno da efêmera publicação. De acordo com Hayashi (2018), por intermédio das imagens provocativas, dinâmicas e textos incisivos presentes na revista, os membros tinham como objetivo educar os leitores sobre as teorias contemporâneas de representação, desafiando as convenções e ideologias predominantes na arte fotográfica da época. Em seus esforços para resgatar o contato direto do fotógrafo com a realidade, eles enfatizaram a presença palpável e o movimento por trás da câmera, tanto nas imagens ásperas e desfocadas quanto no *layout* e sem margens da revista, que convidava o leitor a interagir diretamente com as fotografias.

Fritsch (2018) elucida o contexto de lançamento da publicação, a qual emergiu em momento quando havia crescente dominação das agências de publicidade na indústria japonesa e, segundo definição de Nakahira, a publicação carregava esse nome pois tinha intenção de reunir "materiais que provoquem reflexão" (do subtítulo original em japonês, *Sōzō no tame no chōhatsuteki shiryō* 思想のための挑発的資料) - dando à fotografia experimental e à teoria fotográfica um espaço, uma plataforma -, buscando substituir as convenções da fotografia moderna. A revista foi publicada em pequenas edições com mil exemplares cada, sendo que, das três publicações, Moriyama colaborou a partir do segundo volume. Mesmo após o fim da revista, o grupo de colaboradores ficou conhecido sob o nome de Provoke como um coletivo, ideia que rodeava as publicações individuais, mesmo que as atividades coletivas já houvessem sido interrompidas (FRITSCH, 2018).

3. Influências externas incorporadas ao trabalho de Moriyama

A Segunda Guerra Mundial fez com que a sociedade japonesa passasse por uma notável transformação, combinando a busca por identidade à expressão diante dos desafios do período do pós-guerra. O cenário artístico diversificou-se com o surgimento de novas correntes que



valorizavam a ação e a materialidade na criação artística, enquanto ainda mantinham vínculos com as tradições artísticas do país. A arte japonesa pós-guerra também abraçou correntes contemporâneas, como a arte pop, incorporando influências das culturas ocidentais (HERKENHOFF; KOBAYASHI, 1997).

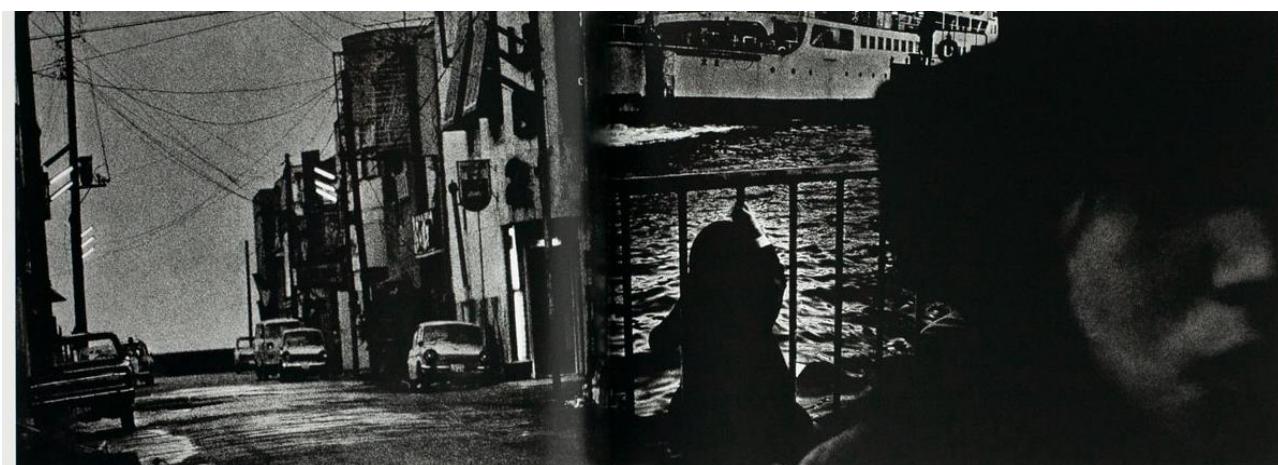
O pós-guerra é um período característico que marca o início de uma identidade artística, onde há o compartilhamento de um mesmo discurso com o mundo artístico euro-americano (ERBER, 1993). No trabalho de Moriyama, essa influência pode ser identificada de três maneiras. A primeira é a presença da influência inicial de Andy Warhol^{iv} em sua série *Acidente* (1969), que mostra ligação com diversos trabalhos de Warhol datados de 1963 a 1967, quando o artista visual reproduzia imagens que dialogavam com a ideia de morte de várias formas. A segunda refere-se à influência das fotografias de William Klein^v, a partir de seu livro *Life is Good & Good for You in New York*, de 1956, e de seu material produzido em Tóquio em 1961, condensado no livro homônimo. A terceira é a influência do romance *On the Road* (*Pé na Estrada*), de 1957, do escritor Jack Kerouac. No documentário *The Past is Always New, the Future is Always Nostalgic* (*Kako wa Itsumo Atarashiku, Mirai wa Tsune ni Natsukashii Shashinka Moriyama Daido*, 過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい 写真家 森山大道), do diretor Gen Iwama, é exposto que a influência de Nakahira é determinante para que Moriyama tivesse contato com a obra de Kerouac^{vi}:

Nakahira deu a ele o livro *On the road* que o surpreendeu. Ele embarcou numa jornada, desbravando a estrada sozinho. Isso é fotografia? As fotos chocaram a antiga geração e motivaram a nova geração. Sim, isso é fotografia de verdade (IWAMA, 2019).

Moriyama apresenta a figura do caçador no livro *A hunter*, lançado em 1972, que reúne fotografias publicadas na revista *Camera Mainichi* de 1968. A série surgiu através de um pedido feito ao editor Shōji Yamagishi para que

cedesse um espaço na revista onde o fotógrafo propunha veicular imagens tiradas durante viagens pelas autoestradas nacionais do Japão (MORIYAMA, 2019). Entre as diversas imagens contidas no livro, é possível observar duas que ilustram a passagem pelas ruas, captando fragmentos da cidade em momentos distintos: ora registrando a paisagem urbana, ora voltando a câmera para os transeuntes e outros elementos que chamassem a atenção do fotógrafo.

Figura 1 – Imagem do livro *A hunter* de Daido Moriyama



FONTE: MORIYAMA (2019).

O interesse de Moriyama no cenário urbano é oriundo da leitura de *On the Road*, que descreve as viagens de *Sal Paradise* (alter ego de Kerouac) e seu amigo Dean Moriarty pelos Estados Unidos. O romance é um relato semi-biográfico das experiências do autor e seus amigos durante viagens pelo país, servindo-se de temas como liberdade, rebeldia, busca espiritual e um movimento contra as convenções sociais, bem como a busca pela essência da América (KEROUAC, 1957).

A figura do "caçador" pode ser interpretada como uma metáfora para a abordagem fotográfica empregada por Moriyama e sua atitude em relação à sua prática artística, uma vez que há uma busca constante de momentos a serem apreendidos e Moriyama se vê perseguindo e capturando imagens que representassem sua visão do mundo.

Como um caçador busca suas presas com determinação e agilidade, o fotógrafo busca seus momentos fotográficos com a mesma intensidade e comprometimento. A metáfora pode também sugerir uma sensação de urgência e uma disposição para explorar territórios desconhecidos, refletindo a natureza intrépida e aventureira de sua prática, de modo que Moriyama (2019 p. s.p.) define sua experiência como: "O jogo que estou caçando - a realidade - está espalhada por onde olho, mas o carro em movimento afeta minha mira, e logo fico sem balas. Como caçador, estou sempre no limite."

Em relação a Klein, o primeiro contato de Moriyama com a obra do fotógrafo norte-americano ocorreu em 1960, por meio do livro *New York* (1954) (NOGUEIRA, 2022). As fotografias do livro de Klein capturavam, em sua maioria, pessoas, conscientes ou não de que estavam sendo registradas, além de diversas cenas cotidianas, como ruas, lojas e transporte público. Além disso, Klein incorporava em suas imagens fotografias já presentes na cidade, como anúncios e publicidade, um elemento de apropriação que posteriormente aparece na obra de Moriyama.

Figura 2 – Duas mulheres em frente à publicidade de cigarro. Nova York, Estados Unidos da América. William Klein, 1954.



Fonte: Livro *New York 1954-55* de William Klein, p. 92.

Em outubro de 2012, o Tate (Museu de Arte Moderna de Londres) apresentou uma exposição intitulada *William Klein + Daido Moriyama*. A exposição continha trabalhos dos fotógrafos, destacando seus pontos comuns, como o interesse pelas ruas, as afinidades visuais (considerando o uso do alto contraste, imagens granuladas, etc.), e contemplando ambas trajetórias. O evento durou até 20 de janeiro de 2013.^{vii}

Além do papel de Andy Warhol na série que será brevemente apresentada neste artigo, há indícios de sua presença em outros trabalhos de Moriyama. Um exemplo do mesmo período em que *Acidente* foi publicado pode ser encontrado em uma fotografia da terceira edição da revista *Provoke* (1969). Nessa releitura, as latas de sopa Campbell, originalmente nítidas na obra de Warhol, aparecem em alto contraste e desfocadas, sugerindo o processo de americanização que alterava modos de vida tradicionais japonesas (NOGUEIRA, 2022).

Figura 3 – À esquerda, *Latas de Sopa Campbell*, 1962 de Andy Warhol e à direita, fotografia de Daido Moriyama, publicada em 1969 na revista *Provoke*.



Fonte: Singular / Taka Ishii Gallery

4. Acidente e apropriação de imagens

Para Warhol, a primeira pintura que trazia o tema da morte foi *Plane Crash* em 1962 - a imagem original foi pintada por Warhol, que a projetou e incluiu em sua versão *129 die in jet* (129 morrem em avião, tradução nossa),



como manchete agregada. A foto original foi publicada no *New York Mirror* em junho de 1962 e a pintura surgiu no mesmo ano. Segundo Honneth (2021), o artista escolheu a fotografia por ser, naquele contexto, uma reflexão mais autêntica do mundo que vemos, em comparação com as imagens pictóricas e como estas (imagens oriundas da fotografia) ocupam um grande papel referente à percepção de mundo formada no inconsciente coletivo.

Assim como a primeira, as demais imagens utilizadas nas obras *Orange Car Crash 14 times* (1963), *Green Burning Car I* (1963), *Double Silver Disaster* (1963), *Electric Chair* (1967) e *Big Electric Chair* (1967) foram também retiradas de jornais, majoritariamente veiculadas através da mídia impressa. Suas séries que trazem acidentes automotivos explicitam a dicotomia trazida através da alegoria do carro que pode representar um objeto de desejo, simbolizando poder e liberdade, mas também se configura em um símbolo da violência e mortalidade das estradas - na medida em que o automóvel se torna apenas um emaranhado de sucata.

A partir do interesse em imagens mórbidas, Warhol produziu *Orange Car Crash 14 times* em 1963. Para a construção desta imagem, foi utilizada uma imagem de um acidente fatal de carro serigrafada 14 vezes. O artista tentou reproduzi-las a mão, porém replicar se mostrou mais cômodo. A reprodução da mesma imagem, diversas vezes, reforça a relação de deterioração e repetição^{viii}, tanto com o desastre em si quanto com a forma como a mídia os representa.

Figura 4 - Orange Car Crash 14 times (1963)



Fonte: Paige Knight / Museum of Modern Art.

A obra *Acidente* (1969), de Moriyama, foi publicada na revista *Asahi Camera*^{ix} com 7 páginas. Uma das páginas continha a fotografia inteira, e as restantes traziam recortes ampliados da primeira imagem. O conjunto refletia sobre a manutenção da vida, o surgimento da morte ocasionada por acidentes, e a construção midiática em torno desses acontecimentos. Para construir tal série, Moriyama também utilizou papéis de alto contraste, gravações em vídeos e máquinas de xerox, com a finalidade de manipular as imagens e reproduzi-las, quase que infinitamente. Neste artigo, traremos apenas uma das imagens contidas na série.

A primeira fotografia dessa série foi tirada de um cartaz na estação de Roppongi, Tokyo (FRITSCH, 2018), onde a Agência Nacional de Polícia o utilizava como alerta, aplicando fotos de acidentes com a intenção de conscientizar a população através do choque (NOGUEIRA, 2022, p. 212). Ao se deparar com a imagem, Moriyama relatou ser acometido por sentimento de terror e de tremor. Tais sensações preenchiam o fotógrafo quando realizava viagens de carro, fazendo-o questionar quando seria ele a vítima de



um desastre de trânsito (NOGUEIRA, 2022). A imagem representa graficamente o acidente, com os carros e as estruturas retorcidas, indicando uma colisão.

Figura 5 - *Acidente por Daido Moriyama (1968) (Taka Ishii Gallery)*



Fonte: Taka Ishii Gallery.

As imagens de Warhol e Moriyama dialogam ao redor de temas como a morte, acidentes e desastres, porém com algumas diferenças. Enquanto as de Warhol mostram os resultados de tais eventos, a de Moriyama conta com a presença de humanos que presenciam a consequência do acontecido (GIBSON, 2020). A atração por imagens consideradas mórbidas não é algo exclusivo de Moriyama e Warhol. Segundo Sontag (2003), há uma sedução voyeurística que nos atrai para certo tipo de representação acompanhada de certa satisfação em saber que não estamos envolvidos na situação de acidente, morte e tragédia:

Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de “mórbido” sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior (SONTAG, 2003, p. 39).



Sentimentos como medo e curiosidade se chocam, impulsionando o indivíduo a buscar tais imagens, e os trabalhos aqui mencionados de Moriyama e Warhol indicam formas possíveis de processá-las de acordo com os efeitos que causam, leituras oriundas da percepção e visão de mundo individuais.

Ainda sobre o processo de produção da série, Nogueira (2022) aponta o uso de serigrafia ao criar repetições, as dicotomias ato/intenção colidem e soltam faíscas, como o título do livro sugere, e sua intervenção artística libertava o jornalismo do uso realista comum das imagens, a fim de amplificar o poder da comunicação, colocando em questão o papel do fotógrafo na construção das notícias.

5. Aura e fotografia

É necessário aqui apresentar brevemente o conceito de aura. Conforme explicado por Benjamin (2018), o termo pautado na autenticidade, que se refere à singularidade e unicidade do objeto, envolve aspectos teológicos e ritualísticos. Esses dois pilares, essenciais para a construção da aura, podem ser pensados como a autenticidade e a unicidade. A autenticidade abarca a história da obra de arte, suas relações de propriedade e a qualidade de ser idêntica a si mesma. A unicidade está presente no caráter único da obra e no valor de culto a ela atribuído, além dos aspectos ritualísticos que a envolvem. A reprodução e a exposição limitadas, juntamente com o afastamento da obra do alcance comum, contribuem para sua elevação. Araújo (2010) apresenta a visão de Adorno e Horkheimer ao justificar que, para os autores, esses conceitos não foram superados pelo avanço tecnológico, mas sofreram uma mutação que permitiu a manutenção das características da aura, adaptação que se deu em torno da industrialização, marco da produção cultural do século passado.



Benjamin (2018) observa que, em sua essência, a obra de arte sempre foi suscetível à reprodução, dado que tudo o que é criado por um indivíduo pode ser recriado por outro. No entanto, ele destaca que as técnicas disponíveis em cada período histórico determinam as possibilidades em termos de forma, qualidade e quantidade das reproduções. Enquanto que, em épocas anteriores, a limitação técnica resultava na produção de obras de arte voltadas para a eternidade e a preservação de valores perenes, na época em que Benjamin escreveu, o avanço tecnológico possibilitou uma melhoria na qualidade das reproduções (ARAÚJO, 2010), permitindo cópias em grande escala e, como consequência, o surgimento de novas formas artísticas, como a fotografia, por exemplo.

Especificamente sobre a fotografia, ao multiplicar a reprodução de uma imagem, a existência única se torna massiva, de modo que não há apenas uma cópia que carregue a essência aurática da imagem; essa essência é transmitida para todas as cópias de sua reprodução (BENJAMIN, 2018, p. 48). Ao mesmo tempo, a obra de arte já não é mais produzida para atuar na esfera ritualística, mas sim para ser cada vez mais exposta, transferindo o valor de culto para o valor de exposição. Além disso, Moriyama relata entender as imagens de forma equivalente, ou seja, há uma existência concomitante e não hierárquica das imagens veiculadas à televisão, pôsteres e comerciais, (FRITSCH, 2018) e assume livremente a apropriação de outras imagens já existentes ao fotografar.

Tanto em Warhol quanto em Moriyama, a reprodução excessiva das imagens serigrafadas, transpostas de seu local original e distorcidas por Warhol, tem como objetivo 'dessimbolizar o objeto'. De acordo com Foster (2014), isso seria uma manobra para libertar a imagem de qualquer significado profundo e situá-la na superfície enquanto simulacro. Assim, por mais que os artistas mencionados não fossem os autores da imagem original, a forma como o signo se desloca faz com que a imagem se transforme em outra coisa, dependendo de seu contexto ou da falta dele.



Ao revisitar o trabalho em 2011 para a exposição na *Taka Ishii Gallery* (também em Roppongi, Tokyo), Moriyama nos traz o contexto do despertar da consciência política no mundo e seus efeitos no Japão, que ocorria através de manifestações e diversos movimentos estudantis. Naquela época, estava ficando nítido o papel da fotografia ao compor os meios de comunicação e construindo através das imagens uma narrativa que podia ou não condizer com a realidade:

A fotografia como meio falhou em registrar a verdade; esse era o problema. A fotografia é verdade e simultaneamente é uma mentira. [...] Dito isso, tal fotografia que tem tanto verdade quanto ficção, assim como multiplicidade, pode, de fato, abrir e expandir ainda mais o potencial de expressão através da fotografia. A fotografia supera uma ideia momentânea e fixa; ela supera a linguagem e se torna uma linguagem por si só. (MORIYAMA, 2011, s.p., tradução nossa.)^x

Torna-se evidente o interesse de Moriyama em utilizar a fotografia para refletir sobre ela mesma. O fotógrafo expõe a preocupação com as representações através da imagem e a dicotomia entre uma figura ser capaz de traduzir fielmente a realidade e, ao mesmo tempo, emulá-la. Por isso aqui, Moriyama indica que a fotografia é uma ferramenta para reflexão através da metalinguagem.

6. Considerações finais

É fundamental ressaltar o olhar e a postura questionadora de Moriyama em relação à fotografia e seu universo como linguagem. Ao longo de sua carreira, Moriyama desafia constantemente as noções preestabelecidas de narrativa e representação visual, questionando se a fotografia é capaz de capturar uma realidade objetiva ou se, ao contrário, é uma forma subjetiva de expressão. Ademais, ao percorrer as influências que construíram o



repertório de Moriyama, é possível observar como se dá, posteriormente, sua construção imagética.

Nesse sentido, sua obra na série *Acidente* exemplifica a capacidade da fotografia de transcender a mera documentação, transformando-se em um meio de explorar a complexidade e a ambiguidade ao deslocar imagens em meios de veiculação diferentes, mudando também a representação final dependendo da técnica utilizada em seu manuseio.

Além disso, Moriyama demonstra um aglutinamento de imagens em seu universo representativo, onde todas as imagens compartilham um valor hierárquico semelhante. Esta abordagem desafia as convenções tradicionais de composição visual e narrativa linear, permitindo que cada imagem ressoe com sua própria intensidade e significado.

Ao fazer isso, Moriyama convida o espectador a participar ativamente da interpretação das imagens e, ao explorar o trabalho de Moriyama na série *Acidente* e suas implicações mais amplas, somos confrontados com uma reflexão sobre a natureza da imagem fotográfica e seu potencial ilimitado como veículo de expressão artística e reflexão crítica sobre o mundo ao nosso redor.

Referências

ARAÚJO, B. S. R. de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **PosFAUUSP**, n. 28, p. 120-143, 2010.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.

BIOGRAPHY: 1960. **Daido Moriyama Official Website**, [s. l.], [2023]. Disponível em: <https://www.moriyamadaido.com/en/biography/year/1960.php>. Acesso em: 5 ago. 2023.

ERBER, Pedro. **Descida ao cotidiano**. Rio de Janeiro: Zazie, 1993.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



GIBSON, Lucas Câmara. Apropriações de Imagens em Daido Moriyama: Equivalências entre Realidade e Representações. **Prajna: Revista de Culturas Orientais**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 206-230, dez. 2020.

HERKENHOFF, Paulo; KOBAYASHI, Yuko. **Arte japonesa: vanguarda e tradição**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol: Commerce into Art**. Taschen, 2021.

HOSOE, Eikoh; MISHIMA, Yukio. **Ba-ra-kei: Ordeal by Roses**. Tokyo: Shueisha, 1971.

IWAMA, Gen (Diretor). **Daido Moriyama** (Kako wa Itsumo Atarashiku, Mirai wa Tsune ni Natsukashii Shashinka Moriyama Daido, 過去はいつも新しく、未来はつねに懐かしい 写真家 森山大道) [Filme]. 2019.

MORIYAMA, Daido. **A Hunter**. Idioma: Inglês. Tóquio: Getsuyosha, 2019.

MORIYAMA, Daido. **Photobook ACCIDENT installation**, 2011. Disponível em: <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/1796/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

NOGUEIRA, Thiago; MORIYAMA, Daido; MITSUDA, Yuri; MASAKO, Toda et al. **Daido Moriyama: uma retrospectiva**. São Paulo: IMS, 2022.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOTAS

ⁱ É mestrandia em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Atilio Jose Avancini. E-mail: niczaira@usp.br

ⁱⁱ O termo *are-bure-boke* (アレ・ブレ・ボケ) refere-se a uma técnica fotográfica japonesa dos anos 1960 e 1970, que se traduz como "granulado, borrado, fora de foco". O estilo foi utilizado por fotógrafos da revista *Provoke*, que registravam aspectos do Japão pós-guerra por meio de imagens com características deliberadas de granulação, tremores e desfoque. Ver: *Provoke Editorial Collective, Provoke: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960–1975*, Steidl, 2016.

ⁱⁱⁱ A série de fotografias feitas do romancista e dramaturgo Yukio Mishima feitas por Hosoe sob o nome *Barakei* (薔薇刑) originalmente ("bara" significando "rosa" e "kei" significando "castigo"), foi traduzida para *Killed by Roses* (Morto pelas rosas, em tradução livre). Em algumas edições o livro foi também traduzido para o inglês como *Ordeal by Roses*. A decisão de renomear a obra para *Ordeal by Roses* ocorreu após Yukio Mishima expressar que o título em inglês anterior

não representava adequadamente o original. Disponível em: <<https://aperture.org/books/barakei/>>. Acesso em: 17 de novembro de 2023. Eikoh Hosoe: Barakei.

^{iv} Andy Warhol (1928–1987) foi um artista e cineasta americano, associado ao movimento pop art. Ele é conhecido por suas obras que retratam itens da cultura popular, como as latas de sopa Campbell e retratos de celebridades, utilizando técnicas de serigrafia e repetição. Warhol explorou a relação entre produção em massa e originalidade artística. Seu estúdio, chamado *The Factory* em Nova York, se tornou um local de encontro para artistas e músicos. ANDY WARHOL. Biografia. *Art Institute of Chicago*. Disponível em: <https://www.artic.edu/artists/10531/andy-warhol>. Acesso em: 20 set. 2024.

^v William Klein (1928–2022) foi um fotógrafo e cineasta americano, amplamente reconhecido por sua técnica que incorporava grãos e desfoque, desafiando as normas estabelecidas da fotografia. Ele começou sua carreira na *Vogue* e é autor do influente livro *Life Is Good and Good for You in New York* (1956), que recebeu o Prix Nadar. Além de seu trabalho na fotografia, Klein também dirigiu filmes e se destacou em diversos projetos artísticos ao longo de sua carreira. HOSTETLER, Lisa. William Klein. *International Center of Photography*. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/william-klein>. Acesso em: 20 set. 2024.

^{vi} Jack Kerouac (1922–1969) foi um escritor e poeta americano, associado à geração beat. Seu romance mais conhecido, *On the Road* (1957), captura a busca por liberdade e significado na América pós-Segunda Guerra Mundial, abordando viagens e experiências de vida. Kerouac utilizou um estilo de escrita espontâneo, refletindo suas vivências e influências da cultura popular. Além de *On the Road*, sua obra inclui outros romances e poemas que exploram temas como espiritualidade e amizade. ACADEMY OF AMERICAN POETS. Biografia de Jack Kerouac. Disponível em: <https://poets.org/poet/jack-kerouac>. Acesso em: 15 set. 2024.

^{vii} TATE. **William Klein & Daido Moriyama**. Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/william-klein-daido-moriyama>. Acesso em: 12 set. 2024.

^{viii} MUSEU DE ARTE MODERNA. **Orange Car Crash Fourteen Times**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79223>. Acesso em: 12 set. 2024.

^{ix} Asahi Camera (アサヒカメラ) foi fundada em 1930 e documentou a evolução da técnica fotográfica no Japão. Tornou-se um espaço para discussão e expressão de fotógrafos e críticos. A revista apresentava textos e imagens, incluindo conteúdo técnico e ensaios fotográficos. Ao longo de sua publicação, a Asahi Camera contribuiu para a formação da cultura fotográfica japonesa, destacando movimentos e tendências emergentes. VARTANIAN, Ivan. **Magazine work**. *Aperture*, 2015. Disponível em: <https://archive.aperture.org/article/2015/02/02/magazine-work>. Acesso em: 22 set. 2024.

^x TAKA ISHII GALLERY. **Daido Moriyama: Photobook ACCIDENT installation**. Disponível em: <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/1796/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Recebido em 31/03/2024 e aprovado em 18/06/2024

MÃES, OBJETO E AUSÊNCIA: A PERDA COMO CONVITE EM MIYAKO ISHIUCHI

Julia Akemi Takayama Ferry¹

Resumo: O presente artigo procurará analisar a potencialidade das fotografias que compõem a série *Mother's* da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi em noticiar o olhar da artista para a mãe que falta, e inscrever uma forma de enunciação que mobiliza presença e ausência, intimidade e distanciamento, além de fazer da perda uma forma de convocação alteritária. As fotografias serão analisadas à luz das concepções psicanalíticas que articulam sobre o valor da relação escópica estabelecida com a figura materna, a singularidade de cada perda e a possibilidade de fazer dessa experiência uma forma de ligação com os outros. Este convite será apropriado pela própria autora que, mobilizada pela ausência da mãe da artista, pôde refletir sobre a falta da sua própria.

Palavras-chave: Miyako Ishiuchi. Ausência. Psicanálise.

MOTHERS, OBJECT AND ABSENCE: LOSS AS AN INVITATION IN ISHIUCHI MIYAKO

Abstract: This article aims to analyze the capacity of the photographs that make up the series *Mother's* by Japanese photographer Miyako Ishiuchi in representing the artist's gaze towards the absent mother and to inscribe a form of enunciation that mobilizes presence and absence, intimacy and distance, as well as turning loss into a form of summoning the otherness. The photographs will be analyzed in light of psychoanalysis, articulating the scopic relationship with the maternal figure, the singularity of each loss, and the possibility of turning this experience into a form of connection with others. This invitation will be appropriated by the author herself, who, mobilized by the absence of the artist's mother, was able to reflect on the absence of her own.

Keywords: Miyako Ishiuchi. Absence. Psychoanalysis.

MADRES, OBJETO Y AUSENCIA: LA PÉRDIDA COMO INVITACIÓN EN MIYAKO ISHIUCHI

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar el potencial de las fotografías que componen la serie *Mother's* de la fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi para representar la mirada de la artista hacia la madre ausente, e inscribir una forma de enunciación que moviliza la presencia y la ausencia, la intimidad y la distancia, así como convertir la pérdida en una forma de convocatoria de alteridad. Las fotografías serán analizadas a la luz de las concepciones psicoanalíticas que articulan la relación escópica con la figura materna, la singularidad de cada pérdida y la posibilidad de convertir esta experiencia en una forma de conexión con los demás. Esta invitación

será apropriada por la autora misma, quien, movilizada por la ausencia de la madre de la artista, pudo reflexionar sobre la ausencia de la suya.

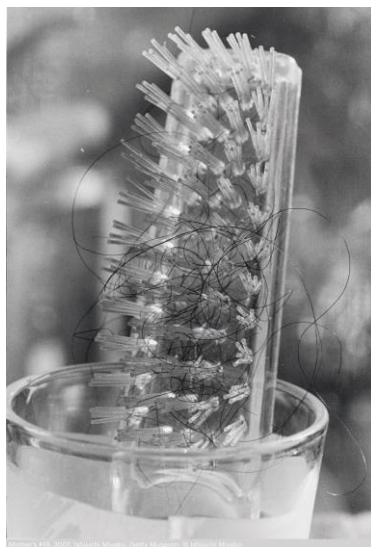
Palabras clave: Miyako Ishiuchi. Ausencia. Psicoanálisis.

1. Olhar a mãe

Em *Mother's 2000-2005: Traces of The Future*, fotografias de objetos pessoais se intercalam com partes do corpo da mãe da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi, captadas um pouco antes de sua morte. Vestidos rendados, roupas íntimas, a escova de cabelo, as dentaduras e um batom gasto compõem estas imagens que reúnem intimidade e cotidiano, presença e ausência, delicadeza e brutalidade, vida e morte.

Tais objetos, tão potencialmente triviais e até indiferentes de atenção, destacam-se por uma força e diferença presentes nesta série de fotografias. O modo como a artista captou aquilo que é da ordem do íntimo e do cotidiano traz notícias desta mãe ausente, e nós que olhamos para aquelas imagens podemos testemunhar marcas e restos singulares dessa pessoa. Entramos em contato com a intimidade daquela que olha e daquela que é olhada, isto é, da fotógrafa e da fotografada, da mãe e da filha. As imagens evidenciam o que a Psicanálise conceitualizou como um momento constitutivo, este que envolve a relação de olhares com a figura materna, aquela que deseja e fantasia sobre o outro que é "seu" objeto de cuidado.

Figura 1 – Ishiuchi Miyako, Mother's #19, 2001



Fonte: Getty Museum.

Figura 2 – Ishiuchi Miyako, Mother's #31, 2001



Fonte: Getty Museum.

Freud (1920) em *Para Além do Princípio do Prazer* analisou a relação escópica do bebê com a mãe, e esse texto marcou um dos momentos primordiais para a teoria psicanalítica. Ver e não ver a figura materna compreende uma experiência significativa para a constituição do sujeito, pois envolve a inscrição da falta e da ausência.

No texto em questão, Freud observou o seu neto de um ano e meio brincar com um carretel; notou que, quando o objeto se aproximava, ele dizia as palavras "o-o-o-

o" e quando distanciava dizia "da". O autor interpretou como uma referência à expressão "fort" que, em alemão, significa "foi embora" e "da" que significa "está aqui". A repetição do menino em fazer aparecer e sumir o objeto chama a atenção de Freud que aponta que tratava-se de uma brincadeira de desaparecimento e reaparição que procurava simbolizar, por meio do lúdico, a ausência da mãe. Neste sentido, o bebê repete a sensação de angústia proveniente da separação para também poder voltar a sentir a satisfação na reaparição do objeto. O carretel é uma forma na qual a criança pode desempenhar um ato que escapa ao seu olhar e, com isso, ausenta-se, que é o caso da figura materna. Isto quer dizer que o carretel seria uma metáfora de uma relação primordial e escópica do bebê com o seu objeto de amor. Neste sentido, a mãe que escapa ao olhar demanda do bebê que procure meios para a simbolização do que vai se inscrever como a falta e a ausência, experiências subjetivas incontornáveis, que iremos² nos deparar continuamente pela vida.

Se Freud, ao observar o neto brincar com o carretel, vê ali um gesto de elaboração para a mãe que escapa ao olhar e que se ausenta, Miyako Ishiuchi em seu trabalho com as fotografias nos apresenta o que ainda vê e o que não poderá mais ver da sua mãe. São imagens que registram o olhar de uma filha para a ausência materna que se aproxima e se realiza, não se tratando do que seria um momento inaugural da vida, mas o seu fim. As fotografias da artista apresentam um olhar que expressa conhecimento e familiaridade e também surpresa e estranhamento. As roupas íntimas, a camisola rendada, os batons gastos que evocam uma vaidade, beleza e erotismo se intercalam com as dentaduras e as marcas de um corpo idoso. Esse contraste não expressa exatamente uma contraposição, mas parece apontar para a complexidade que envolve esta que é uma mãe, figura socialmente marcada por um excesso de representações transparentes e determinadas. Se a mãe representa um mito social da benevolência, sacrifício e puritanismo, a série da artista japonesa desmistifica essas associações, podendo representar a mãe como figura de intimidade e mistério, ternura e falta, além de sugerir alguém cuja vida escapa ao que é da ordem do recato e da obediência. As imagens da mãe expressam um repertório de uma vida ampla, variada, fazendo com que o significante "mãe" que dá nome à série fotográfica seja desestabilizado, perturbado, embaraçado.

Myriam Sas (2005) aponta que a série *Mother's* que representou o Japão na Bienal de Veneza no ano de 2005, e que inaugura a terceira fase do trabalho da artista, destaca uma mãe que rompeu com paradigmas sociais estabelecidos para as mulheres de sua época. As imagens não nos revelam o que seria uma posição explícita feminista da mãe da artista, mas são capazes de registrar uma imagem multifacetada, diversa e disforme de uma figura materna que não é caricata, determinada ou previsível. Neste sentido é que podem ser consideradas imagens um feminino que não é afirmativo e determinado, mas representado de forma opaca e plural à sua potencialidade.

2. A perda como convite

Se nas fotos da série *Mother's* podemos noticiar algo da intimidade da mãe de Ishiuchi, é também verdade que isto é possibilitado pelo olhar que é capaz de se aproximar daqueles objetos de uma maneira específica e singular. Ver aquelas fotografias é poder constatar que se trata de um olhar amoroso particular, que é capaz de dar aos objetos uma força que eles não teriam se fossem captados por uma pessoa estranha. Essa força é tão potente que nós, estranhos e estranhas, que olhamos para aquelas fotografias, também podemos sentir algo de familiar e íntimo e nos conectar com a presença e a ausência da artista representada, bem como as nossas próprias.

Em *Mother's*, vemos algo da intimidade da mãe, da própria artista, daquela relação. Esta intimidade, contudo, é desafiada quando lemos os depoimentos da própria artista que conta que havia entre ela e a mãe um distanciamento, de tal modo que, por muitos anos, ela sofreu com a falta de comunicação com a sua mãe:

Por muitos anos eu fiquei magoada pela minha incapacidade de conversar com a minha mãe, mas depois da morte do meu pai, justamente quando a discórdia entre nós duas começou a se aliviar, ela morreu. É tão irônico. Alguém que sempre esteve lá de repente vai embora, e, confrontada com a realidade da perda, do desamparo e do arrependimento, surgiu em mim, um luto inimaginável³ (ISHIUCHI apud KASAHARA, 2005, p. 124)

É curioso refletir sobre a capacidade que tais imagens possuem para expressar intimidade e proximidade de uma relação marcada pela ausência, anterior à própria morte da mãe. O olhar íntimo da filha para o corpo e os objetos que ficaram da mãe

parece tratar de uma intimidade que não fala exatamente de uma convivência, mas de um modo particular de observação, uma capacidade singular de notar a mãe à sua maneira. Essa particularidade é transmitida pelas imagens que são capazes de contar sobre amor e conflito, intimidade e estranhamento.

Vale considerar que o nome profissional da artista era o sobrenome da sua mãe. Podemos refletir que o nome é o que temos de muito íntimo, no sentido de que é a ele que respondemos aos outros, apresentamos-nos. É também um dos primeiros traços identitários que herdamos; recebemos um nome que não escolhemos, e Miyako Ishiuchi subverte essa situação autointitulando um outro nome que não é qualquer um, mas justamente um nome muito específico. Isto nos conta dessa intimidade que é complexa e tortuosa representada em imagens na série de fotografias.

É neste sentido que a série *Mother's* abre o que é da ordem do pessoal para o coletivo, quando as imagens de uma estranha são capazes de nos conectar com uma intimidade tortuosa e com uma dor que nos convoca. Kasahara (2005) aponta que o uso do nome da mãe autoriza a artista uma certa despersonalização que possibilita que seu trabalho faça das suas dores e cicatrizes uma forma de conversa imaginativa com os outros. O que Kasahara (2005) chama de um olhar metódico e despersonalizado, nós adicionamos que se trata de uma despersonalização que se abre à alteridade, e, portanto, trata-se de um olhar convocativo que faz da intimidade um convite aos estranhos.

Podemos pensar em nós, que vemos as fotografias de "fora" da relação, somos convocadas a entrar em contato como terceiras, estranhas e convidadas. Quando fui apresentada a estas fotos, me senti intimamente convocada. Este convite envolvia também poder olhar para a minha perda, para a ausência da minha mãe.

Intrigada com esse desejo, percebi que são raros os trabalhos que tratam de representar a perda e que são capazes de nos convidar a fazer algo com as nossas próprias. É possível afirmar que as formas pelas quais a cultura ocidental moderna lida com os acontecimentos de vida e morte, perda e luto, muitas vezes produzem uma resposta fóbica diante dessas experiências. A morte tornou-se um acontecimento do qual todos procuram se afastar tanto como experiência quanto como pensamento. O historiador francês Philippe Ariès (1990) aponta que as atitudes em relação à morte, seja sua própria ou a morte dos outros, tornaram-se ocultas e repelidas na era

moderna. Se antes a morte ocorria no espaço doméstico e compreendia-se um tempo reservado para o luto, hoje procura-se afastá-la ao máximo da vida social; o corpo morto é imediatamente afastado, e o luto foi encolhido de tempo e demonstração. O autor aponta que se já foi legitimada e encorajada a expressão da dor pela perda, no contexto contemporâneo há um receio de estar próximo à pessoa enlutada, como se ela representasse algo de contagioso que os outros temem vivenciar.

O antropólogo iraniano radicado nos Estados Unidos, Abou Farman (2020), analisa que as Ciências Humanas a partir do século XIX se conduziram a partir de uma visão secular sobre as significações da morte. Esta visão cética é também denunciada pela filósofa belga Vinciane Despret (2023), que reivindica um lugar para os mortos que não seja a inexistência, ou ainda o simbólico psíquico dos vivos. É curioso que Farman e Despret apresentam uma crítica endereçada à cultura ocidental moderna, em que o contexto da artista Miyako Ishiuchi, mesmo em um mundo globalizado, apresenta uma posição diferenciada. Essa diferença certamente também conta sobre o modo pelo qual a cultura japonesa lida com seus mortos.

Figura 3



Fonte: fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

É comum observar nas casas de descendentes de japoneses a presença de um butsudan⁴, que é uma espécie de santuário doméstico onde se leva diariamente comida aos mortos da família. É também o espaço da reza, do agradecimento e da homenagem.

A foto, figura 3, é o butsudan da minha avó japonesa. Ali estão meu avô e minha mãe. Diariamente Baachan (avó) serve a comida que prepara à eles; gohan é imprescindível, e os primeiros a serem servidos na sua casa são os mortos, os seus mortos. Baachan conta que a comida deixada ali trará sorte para todas nós. Há, portanto, a instauração de uma relação colaborativa: os vivos criam condições de hospitalidade para os mortos, por meio da comida, do tempo e da dedicação, e os mortos, por sua vez, presentificam-se no cotidiano dos seus sobreviventes, e lhes proporcionam a esperança da sorte.

Assim também observamos que Ishiuchi apresenta um modo de olhar a morte e o morto que indica não um afastamento, medo e repulsa, mas presença, ausência, proximidade, cotidiano. É como se a artista convidasse, por meio do olhar para a sua perda, a olhar para as nossas, e assim nos impede de estabelecer uma posição que poderia ser um tipo de voyeurismo ou desimplicação. Como citado, a posição fóbica presente na cultura ocidental enfrenta a dor da perda com um afastamento daqueles e daquelas que a vivenciam. Como se acompanhar a perda do outro viesse com o alívio de não ser uma perda sua e, conseqüentemente, o medo de que possa vir a ser. Há uma crise nas possibilidades empáticas de se relacionar com as perdas que não atingem o sujeito diretamente, e as respostas parecem ser uma distinção defensiva onde a perda do outro nada me diz respeito ou a fantasia de que se aproximar desta dor é ser contaminado e engolido por ela. Esta questão é ponto de questionamento de Susan Sontag (2003), em *Diante da Dor dos Outros*, no qual a autora se pergunta sobre a potência empática e os riscos da banalização, indiferença e anestesia que imagens da dor, do trauma e da perda podem despertar.

Sobre este ponto, Didi-Huberman (2017), em *Cascas*, aponta que se há algo pertinente à dor é que ela nunca é própria, isto é, uma posse, pois "não a possuímos, ela que nos possui" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94). No livro em que analisa "alguns pedaços de película, alguns gestos políticos" (FELDMAN, 2017, p. 87) recolhidos na visita que realizou no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, o autor

aponta que a dor não pode ser de forma alguma "uma obrigação, uma palavra de ordem, um capital psíquico, um fundo de investimento político ou sei lá mais o quê" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94), pois esta seria uma forma de desqualificar a dor dos outros, e que a dor não se pode qualificar, mensurar ou hierarquizar. Não somos donos das nossas dores porque isso "seria abjeto e humilhante para todas as outras dores do mundo" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 94). Assim, é que ele reivindica que possamos fazer da dor nossos bens comuns e, por isso, transmissíveis e compartilháveis.

O fotógrafo e pesquisador Lucas Gibson (2022), ao analisar os trabalhos de Ishiuchi, aponta que a artista aborda uma concepção subjetiva que relaciona o pessoal e o político, o singular e o coletivo. O autor apresenta duas fotos de trabalhos diferentes da artista, *Mother's* e *Hiroshima*, que apresentam uma forma estética e enquadramento semelhantes. Em um deles, há o vestido que pertencia à sua mãe; em outro, uma vestimenta de alguma mulher desconhecida que foi atingida pela bomba atômica. Gibson (2022) analisa a reivindicação da artista de um ponto de vista feminino da representação que, no trabalho *Hiroshima*, escolheu tecidos utilizados por mulheres e que o título da série apresenta o *hiragana* que, no passado, era utilizado por pessoas do sexo feminino.

A reivindicação de que "o pessoal é político" foi mote das manifestações feministas da década de 1970, que procuravam romper com a oposição entre duas esferas da vida que, historicamente, foram separadas pelas estruturas políticas patriarcais. Neste sentido é que as feministas evidenciaram a politização daquilo que era considerado privado, subjetivo e qualificado como menor. Ao consubstanciar pessoal e político, Ishiuchi faz do trauma coletivo um acontecimento que podemos conectar às nossas sensibilidades em uma relação alteritária, assim como faz da dor pessoal não uma forma de auto centralização, mas um convite aos outros. A artista procura ter respeito tanto pelos objetos de desconhecidas quanto pelos objetos daquela que foi para ela, o objeto inaugural do amor. Há, portanto, uma posição que se alinha ao que Didi-Huberman pleiteia de que as dores não devem ser hierarquizadas, e que não devemos qualificá-las como superiores e dignas em oposição ao que seria inferior e desimportante. Assim, rompe-se com o ideal masculino que, na lógica patriarcal, intenciona-se universal, generalizável e grandioso.

Com Ishiuchi, é possível sentir-se convocada, a partir de um convite de engajamento, com aquilo que não temos, e do reconhecimento da nossa vulnerabilidade em relação à possibilidade de perder e sermos perdidas pelos outros que amamos.

Figura 4 – Mother's #37, 2001



Fonte: archive.artgallery.nsw.gov.au

Figura 5 – Mother's #49, 2001



Fonte: archive.artgallery.nsw.gov.au

Se tais objetos contornam a presença da mãe, noticiando sua ausência, podemos compreendê-los como restos, sinais e sobras daquilo que fica e daquilo que falta. Os objetos, que naquele momento antecipavam a perda da mãe, uma vez que as fotos foram tiradas pouco antes da sua morte, são testemunhas daquele corpo que irá desaparecer e que não cessa de se presentificar.

Como visto, a relação escópica que envolve ver e não ver a mãe muito interessou Freud e concebeu uma das conceitualizações fundamentais para a

Psicanálise no que diz respeito à constituição subjetiva. Isto que se apresenta e que se ausenta ao olhar também foi investigado pelo psicanalista Jean-Bertrand Pontalis (1991), que lança a pergunta se a dor da morte seria proveniente da impossibilidade de olhar para aquele/a que falta. Ou seja, a morte provoca um olhar impedido. Nesse contexto, a fotografia complexifica essa constatação, pois, ao mesmo tempo que apresenta uma resistência ao desaparecimento do corpo, ao olhar impedido, também noticia e testemunha a perda que se instaura. Assim é que *Mother's* nos apresenta uma antecipação do olhar que será impedido e, com isso, reproduz, prolonga e dá continuidade às possibilidades e aos limites deste impedimento que a perda provoca.

Assim como os objetos que atravessam essa relação de intimidade, amor e perda entre mãe e filha, nós, como testemunhas, podemos atravessar o território dessa relação e das sensações ali despertadas. Dessa posição de terceira é que observei aquelas fotografias e que fui convocada a olhar para a minha mãe e a perda dela. A forma pela qual concebi o trabalho da artista como um convite pode ser compreendida através das similaridades - a ausência materna, as origens japonesas - e também das nossas variadas diferenças, pois há uma singularidade na dor, na ausência, em cada uma das nossas mães. Se há uma perda em comum, há também a diferença de cada perda.

Como apontou Judith Butler (2019), há uma dimensão essencialmente coletiva do luto, pois é uma experiência que evidencia que estamos ligadas a partir da perda, de nós mesmas, dos outros. Quando iniciei a escrita do artigo, evoquei o título da série como "Mothers", então percebi, ao longo da escrita e das leituras bibliográficas aqui citadas, que o título era "Mother's". Havia todo um parágrafo escrito sobre o plural que eu imaginei, e que eu argumentava evocar tanto as várias mães que Ishiuchi descobriu na sua, através dos seus objetos e das cicatrizes do seu corpo, como também para o que uma mãe pode suscitar várias outras, como a minha. Mas então o título não seria "mães", mas "da mãe", fazendo referência ao que pertencia à mãe dela. Há um infinito que entra neste pertencimento e que diz um pouco sobre uma pessoa e o que ela deixa para ser herdado e tantas outras coisas que se perdem definitivamente.

Quanto ao meu lapso, ele poderia sumir do texto, pois não encontrei nenhuma conexão a fazer com ele. Contudo, quis deixá-lo aqui, como registro do meu desejo

de ver em *Mother's* um convite para olhar para aquilo que pertenceu a uma outra mãe, no caso a minha.

3. Minha mãe e os objetos que ficam

Figura 6



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Dos objetos que tenho guardados dela, são um vestido preto estampado com flores vermelhas e um colar curto de pérolas. Não sei o que aconteceu com o resto de suas coisas; penso que foram distribuídas entre as pessoas próximas, doadas para desconhecidos, perdidas com o tempo. Eu era uma criança quando ela morreu.

Figura 7



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Na figura 7, os objetos da minha mãe vestem eu e minha baachan. Ela usa o colar, eu visto o vestido. Ela está encostada na minha cintura e diz que eu devo ser um pouco menor do que a filha dela era. A foto é um registro deste momento; não sei se ela dizia para mim, para a câmera ou para o Guili, meu companheiro que é quem fez a foto. Eu e baachan não nos conhecemos muito. Ela mistura o português com o japonês e eu compreendo metade das suas palavras. Esta foto é um momento raro e estranho.

Entre mim e baachan, há um espaço imenso onde falta uma pessoa imprescindível. Nossa relação é e foi marcada por esta ausência. Penso que ela passou a me ver como a neta que lembra sua filha que morreu, e eu a vejo não como aquela que traz algum tipo de presença da minha mãe, mas justamente alguém que anunciava a minha perda, pela falta de proximidade e intimidade que há entre nós duas.

Minha mãe está dentro desta foto (figura 7) de várias maneiras. Em duas fotografias em cima da cômoda e no espaço que existe entre mim e baachan.

Na série de fotos da artista Ishiuchi, os objetos isolados contornam o corpo que falta e que, ao mesmo tempo, anuncia-se por meio deles. No caso desta foto que trago aqui, os objetos do corpo que falta vestem outros dois corpos, as duas pontas,

duas pessoas que ficaram de uma outra, insubstituível e incontornável, que não está aqui e que nunca deixou de estar.

Figura 8



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Nesta foto (figura 8), baachan olha para o retrato da minha mãe. Nas fotos de Ishiuchi, há o olhar de uma filha sobre a mãe, seus objetos, seu corpo. Na foto da minha avó, há o olhar de uma mãe para a sua filha. As mãos no seu peito me sugerem que ela se lamenta, o sorriso que acompanha e que resiste me conta algo disso que é o luto, a memória, o amor.

Como Ishiuchi, quis construir um olhar sobre a minha mãe, uma imagem para ter comigo dessa falta que é constitutiva, presente e impiedosa. O olhar da artista mistura a ausência que se anuncia e se espera, os últimos momentos de um corpo, uma forma de presença que irá escapar. Eu insisto atrás do que escapou, do que pode ter ficado, através da sua mãe, de mim mesma. Meu olhar para a minha mãe talvez seja uma busca, e esta foto da baachan conta um pouco desse desejo de encontrar algo ali. Se a Psicanálise aponta que há algo de constitutivo no olhar de uma mãe para a filha, procuro a minha mãe neste outro olhar que ainda me é possível, este que foi captado por esta foto.

Dizem que há coisas que só as mães podem notar nas suas filhas. Penso que, como filha, eu não posso dizer muito além disso.

Figura 9



Fonte: Fotografia de Guili Minkovicius, 2024. Arquivo pessoal.

Neste momento, eu resolvo pegar a câmera e fotografar a baachan. A câmera é um anteparo, um instrumento intermediário que possibilitou aproximar-me deste rosto. Nossa relação é marcada pela formalidade e romper com essa distância causa uma vergonha em nós duas. A câmera me autorizou a driblar este constrangimento.

Penso no filme *Katatsumori*, da também japonesa e cineasta Naomi Kawase (1994), que trata da relação com sua avó e mãe adotiva. Três de seus filmes são dedicados a ela, *Minha família, uma única pessoa* (1989), *Caracol* (1994), *Viu o céu?* (1995) e *Sol Poente* (1996). Em *Katatsumori* (*Caracol*), há um corte em que ela observa a avó pela janela e encosta seu dedo na imagem pelo vidro. Então, segurando a câmera, ela vai em direção à avó e encosta seu dedo naquele rosto que agora está próximo.

Figura 10 – Foto do filme *Katatsumori* de Naomi Kawase, 1994



Fonte: Kawase (1994).

A avó sorri com o gesto da filha/neta. A câmera cria uma aproximação insuficiente para Kawase, que aproxima seu corpo da sua avó registrando aquele gesto como possibilidade daquela relação tão próxima.

Convivi muitos anos com o rosto da baachan sem me interessar tanto pelo que hoje encanta o meu olhar. É como se quisesse extrair dos seus olhos alguma coisa que não entendo. Eu a vejo séria, misteriosa e tímida. Não sei como ela me vê. Eu peço que ela me conte sobre como ela via a minha mãe. Sinto que ela não entende muito minha pergunta, e me responde que ela foi a sua filha do meio.

Este momento em que capto o rosto de baachan, na figura 9, eu também vejo minha mãe. Ela está ali, desfocada na fotografia do porta-retrato que está apoiado na cômoda, no seu colar de pérolas, no olhar da baachan, e no objeto olhado, que sou eu.

Reflico sobre cena que antecede a vista da avó de Kawase pela janela,. Nela, há a gravação da voz de sua baachan contando sobre cenas da infância da cineasta, e coisas que ela desconhece de si mesma. Essa imprecisão da memória é destacada por Janet Malcom (2024) em *Imagens Móveis - Sobre Imagem e Fotografia*, que questiona a razão de algumas cenas se tornarem lembranças nítidas,

e de outras desaparecem sem deixar vestígios. A autora elabora que não temos domínio do "nosso" passado, que "só podemos entrar nele clandestinamente" (MALCOM, 2024, p. 39), e a memória tem "um atavismo voluntarioso" (MALCOM, 2024, p. 92) no qual não podemos escolher o que nos marca e o que perdemos.

Então Kawase nos mostra que há memórias nossas que estão fora de nós, e que só temos acesso pelas palavras dos outros. Há um tanto de nós mesmas que só são reveladas por outras pessoas, de forma que perdê-las é também perder uma parte de si. Por outro lado, somos, nós mesmas, também restos desses outros. E o que Miyako Ishiuchi conta é que as mães, mesmo na ausência, nunca são inexistentes. Então este texto, que foi mobilizado pela série fotográfica da artista, também foi movido pela intenção de homenagear a minha mãe, que nunca deixou de despertar em mim um desejo de enunciá-la.

Referências

- ARIÈS, P. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1990. v. I e II.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DESPRET, Vinciane. **Um Brinde aos mortos**. Histórias daqueles que ficam. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FARMAN, Abou. **On not dying**: Secular immortality in the age of technoscience. University of Minnesota Press, 2020.
- FELDMAN, Ilana. "Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos". In: **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: **Obras Completas**: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros textos. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1917-1920). v. 14. p. 161-240.
- KASAHARA, Michiko. Ishiuchi Miyako: Traces of the Future. **Mother's**. 2005. p. 122-127.
- KATATSUMORI**. Direção: KAWASE, Naomi, Japão, 1994.
- GIBSON, Lucas. Flutuando entre a Luz e o Tempo: As Texturas da Ausência em ひろしま/HIROSHIMA De Miyako Ishiuchi. In: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves (Orgs.). **A construção do Oriente pela imagem**: representações, conflitos, relações. Londrina: LEDI, 2022.
- MALCOM, Janet. **Imagens Móveis** - Sobre Imagem e Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- PONTALIS, J. B. **Perder de Vista**. Da Fantasia de recuperação do objeto perdido. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- RODRIGUES, F. S.; ICHIKAWA, E. Y. A Prática da conveniência nas tramas cotidianas da morte budista. **Anais do Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. Porto Alegre, 2016.
- SAS, Miryam. Second Skin. In: MADDOX, Amanda. **Ishiuchi Miyako**: Postwar Shadows. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015. p. 124-131.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOTAS

¹ Graduada em Psicologia pela PUC-SP. Mestre em Psicologia Social pela USP. Doutoranda em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela USP, com período sanduíche no departamento de Antropologia na The New School for Social Research com Bolsa PDSE-CAPES. juliaferry@hotmail.com

² Ao longo do texto, ocorrerá a variação entre a primeira pessoa do plural e do singular. O plural será utilizado para indicar uma ação dentro do próprio texto. Já o uso do singular marcará a posição de enunciação que contempla a experiência pessoal da autora, a partir do final do item 2.

³ Tradução livre: "For many years I was pained by an inability to communicate with my mother, but after my father's death, just when the discord between us was finally beginning to ease, she passed away. It's so ironic. Someone who had always been there was suddenly gone and, confronted by the reality of that loss, helplessness and regret surged over me with unimaginable grief."

⁴ Sobre essa estrutura doméstica presente nas casas de descendentes de japoneses, recomendo o artigo A Prática da conveniência nas tramas cotidianas da morte budista de Rodrigues e Ichikawa (2016).

Recebido em 26/02/2024 e aprovado em 17/06/2024

AS FOTOGRAFIAS DO IMPERADOR SHŌWA (1936-1955): DE CENTRO DO ESTADO A HOMEM DO POVO

Marcelo de Jesus Amaral Spindola¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar as transformações na representação do imperador Shōwa, Hirohito, que governou o Japão de 1926 até 1989. Por ter dirigido o país durante a década de 1930, importante para o militarismo japonês, e ter enfrentado a Segunda Guerra Mundial, o imperador Shōwa foi motivo de reflexão não só no círculo acadêmico, mas também em revistas de história e curiosidades. Com este artigo, buscaremos compreender suas representações fotográficas capturadas antes e depois da Segunda Guerra Mundial, comparando como sua figura foi construída e reconstruída à luz de novos contextos históricos e sociais. Para tanto, escolhemos fotos que vão desde 1936, especialmente da excursão militar para Hokkaidō, bem como fotografias de 1955, dez anos após a Segunda Guerra, quando a democracia já estava assentada no arquipélago. Para alcançar nossos objetivos, analisaremos as imagens do imperador a partir da concepção de encenação levantada pelos comunicólogos Osmar Gonçalves Reis Filho e Isabelle Freire de Moraes, bem como o conceito de representação estudado pelo historiador Roger Chartier.

Palavras-chave: Fotografia. Imperador. Era Shōwa

FOTOGRAFÍAS DEL EMPERADOR SHŌWA (1936-1955): DE CENTRO DEL ESTADO, A HOMBRE DEL PUEBLO

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las transformaciones en la representación del emperador Shōwa, Hirohito, quien gobernó Japón desde 1926 hasta 1989. Debido a que dirigió el país durante la década de 1930, importante para el militarismo japonés, y enfrentó la Segunda Guerra Mundial, el emperador Shōwa fue un súbdito de reflexión no sólo en los círculos académicos, sino también en las revistas de historia y curiosidad. Con este artículo buscaremos comprender sus representaciones fotográficas captadas antes y después de la Segunda Guerra Mundial, comparando cómo se construyó y reconstruyó su figura a la luz de nuevos contextos históricos y sociales. Para ello, elegimos fotografías que datan de 1936, especialmente de la excursión militar a Hokkaidō, así como fotografías de 1955, diez años después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la democracia ya estaba instaurada en el archipiélago. Para lograr nuestros objetivos, analizaremos las imágenes del emperador a partir de la concepción de puesta en escena planteada por los comunicadores Osmar Gonçalves Reis Filho e Isabelle Freire de Moraes, así como el concepto de representación estudiado por el historiador Roger Chartier.

Palabras clave: Fotografía. Emperador. Era Shōwa

PHOTOGRAPHS OF EMPEROR SHŌWA (1936-1955): FROM CENTER OF THE STATE TO MAN OF THE PEOPLE

Abstract: This article aims to analyze the transformations in the representation of Emperor Shōwa, Hirohito, who ruled Japan from 1926 until 1989. Because he led the country during the 1930s, important for Japanese militarism, and faced the Second World War, Emperor Shōwa was a subject of reflection not only in academic circles, but also in history and curiosity magazines. With this article, we will seek to understand his photographic representations captured before and after the Second World War, comparing how his figure was constructed and reconstructed in light of new historical and social contexts. To do so, we chose photos dating back to 1936, especially from the military excursion to Hokkaidō, as well as photographs from 1955, ten years after World War II, when democracy was already established in the archipelago. To achieve our objectives, we will analyze the images of the emperor based on the conception of staging raised by communicators Osmar Gonçalves Reis Filho and Isabelle Freire de Moraes, as well as the concept of representation studied by historian Roger Chartier.

Keywords: Photography. Emperor. Shōwa Era

Introdução

Esse artigo tem por função compreender as fotografias do imperador Shōwa, de 1936 a 1955. A análise dessas fotografias busca evidenciar as transformações políticas e sociais sofridas pelo Japão durante seu governo e como estas afetaram a representação do imperador. Além disso, tentaremos demonstrar que as fotografias tiveram grande importância para a compreensão dos imperadores como centro do Estado, assim como foram importantes durante o período de democratização.

Entender a potência das figuras imperiais no Japão é adentrar um campo de construção de mito e sacralidade, mas também de política. Segundo as interpretações dos filósofos do Kokugaku, os primeiros livros do arquipélago, *Kojiki* (712) e *Nihon Shoki* (720), narram que a linhagem imperial descendia da própria *kami* do sol *Amaterasu-ō-mi-kami*, que teria relegado tesouros celestes a seu neto, Ninigi, que os transmitiu a Jimmu, primeiro imperador do Japão (SASAKI, 2017). Mesmo a partir do Período Edo (1603-1868), quando o imperador não tinha poderes políticos ou prestígio militar

como o dos *shoguns*, performava o estreitamento de relações entre os homens e *kamis*.

Em 1825, Yasushi (ou Seishisai) Aizawa, um estudioso da Escola Mito escreveu *Shin-Ron* (nova tese), no qual alega: “O Japão é o lugar onde o sol nasce. Uma linha ininterrupta de imperadores reina durante séculos. A virtude do Imperador brilha e influencia todo o mundo” (MIURA, 2017, p. 68, tradução nossa).

Durante a Era Meiji (1868-1912), período de abertura total dos portos para o Ocidente (1868-1912), o Japão tornou-se uma nação imperial sendo considerado uma Monarquia Constitucional. No entanto, embora as atribuições do imperador parecessem auto explicativas, eram também ambíguas e não tão bem delimitadas. A Constituição Meiji de 1889 concedia ao soberano: 1) a inviolabilidade graças a uma linhagem direta e eterna de imperadores -termos que os colocava acima da lei (Artigo 1 e 32); 2) o comando total das Forças Armadas (Artigo 11³).

Ao final do século XIX a figura dos soberanos ganhou ainda mais força e inviolabilidade. O Édito da Educação e o Rescrito Imperial para Soldados determinava não só a lealdade e a piedade filial, como a morte em favor do imperador em casos de guerra. O Édito da Educação, lido em escolas e instituições públicas e acompanhado por uma imagem do estadista, era mais um dos rituais que lembrava os civis de seu compromisso com o dirigente. Diante de uma fotografia e documento oficial do Estado, os cidadãos do império eram obrigados a reverenciar em um ato de respeito e aceitação aos termos lidos, criando uma espécie de espírito de corpo militar nas escolas e instituições públicas (SPINDOLA, 2022).

Mesmo as famílias japonesas passaram gradativamente por uma reformulação promovida pelo Estado. Fotografias do imperador e da família imperial circulavam em meio aos civis, funcionando como um espelho para que estes os seguissem dentro de suas casas. De acordo com o historiador Morris Low, as fotografias do imperador Meiji se tornaram catálogos e fotolivros com uma estrutura semelhante a álbuns de família. Os imperadores, neste sentido, passaram a atuar como parentes na vida de seus filhos, os cidadãos,

criando uma espécie de sociedade de respeito, mas dever e vigia (LOW, 2006).

Com o advento da modernidade, as representações do imperador Meiji começaram a circular entre funcionários públicos selecionados pelo governo em 1873, mas sua venda foi proibida no mercado logo em 1874. Para sanar a necessidade da veiculação da imagem imperial, as fotografias foram substituídas por amuletos que traziam o selo do imperador, uma vez que este jamais poderia ser tratado como mercadoria.

Quando o imperador Meiji foi entronizado em 1868, os imperadores não eram vistos publicamente, por isso havia “poucos materiais, gráficos, mentais ou verbais” a seu respeito (FUKUOKA, 2013, p.111). Para Takagi Noboru, preso por fazer parte do comércio de cópias de retratos imperiais, “como nosso governo tem tanto medo que os cidadãos manipulem mal os retratos imperiais, estão, além disso, roubando o desejo dos bons cidadãos de conhecerem a aparência de seu soberano⁴”. (FUKUOKA, 2013, p.112, tradução nossa). Percebendo a necessidade de estreitar laços entre o imperador e o povo, fotografias de Meiji foram espalhadas a funcionários de cargos judiciais, ou distribuídos em gabinetes provinciais, bem como a embaixadas estrangeiras.

A importância das fotografias era tamanha, que um livro de morte do imperador Meiji foi lançado uma semana após sua morte, e dois dias depois já estava em sua terceira edição (LOW, 2006, p. 24). A imprensa japonesa vendeu inúmeros textos e fotos elevando a figura do soberano, buscando atender a nostalgia de sua grandeza, desenvolvendo a ideia de luto e posteridade. Essas imagens geravam a ânsia por um novo soberano, ao mesmo tempo que ajudava a definir uma identidade coletiva para o povo japonês.

Ao estudar as revistas e fotolivros da época, Morris Low aponta que as fotografias de Meiji eram adornadas por crisântemos desenhados à mão. Mapas do Japão foram anexados às fotos do imperador e em um deles havia uma linha vermelha que determinava o quanto o território havia se expandido em seu governo. Após isso, imagens do imperador mais velho e cansado

apareciam sendo sucedidas por imagens de Taisho Yoshihito e a nova imperatriz, bem como de Hirohito, o futuro sucessor do trono (LOW, 2006, p.26).

Entre os governos Taisho e Shōwa, 1920 e 1930, o Japão tornou-se cada vez mais militarista, conquistando possessões no continente asiático e ilhas nos arredores. O espírito patriótico e militarista aliado às vitórias das Forças Armadas fizeram com que o imperialismo nipônico alcançasse graus exorbitantes, construindo uma cultura política pública de adoração ao imperador e aos militares.

De acordo com Spindola:

O intelectual e filósofo Ikki Kita (1833-1937), promulgou, durante a década de 1930 a Restauração Shōwa para que os poderes [políticos] fossem concedidos draconianamente às mãos do imperador, em contraponto às partidarizações políticas e visivelmente progressistas do período anterior (SPINDOLA, 2022, p.42)

A década de 1940 foi decisiva para o expansionismo do império japonês. Após atacar a base estadunidense de Pearl Harbor, no Havaí, em 1941, os japoneses tiveram que lidar com o revanchismo dos Estados Unidos, o que levou à derrota nipônica na Segunda Guerra Mundial. Em 1945, os norte-americanos ocuparam o arquipélago com a missão de tornar o Japão um país aliado e democrático durante a Guerra Fria. Neste sentido, uma total virada política estava em jogo, pois o antigo inimigo dos Aliados, o Estado japonês, devia ser um novo colaborador do Ocidente. Assim, quem seria mais relevante nesta tarefa, senão o próprio imperador Shōwa?

Entendendo a sacralidade do imperador e sua repercussão na imprensa japonesa, bem como seu papel cultural e social, Hirohito tornou-se um importante aliado para a coesão social. Os americanos acreditavam que, mantendo, mas reformando a cabeça do império, toda a base social seguiria seu exemplo.

A estratégia de mudança da imagem do soberano foi fundamental para a democratização no Japão instaurado pelo General Douglas MacArthur, conhecido como GHQ ou *General Headquarters*, o encabeçador do projeto.

Como os americanos teceram uma nova Constituição para os japoneses, relegando o imperador a símbolo nacional, a imagem imperial precisou ser retrabalhada, rerepresentando Hirohito não somente para os nipônicos, como para o Ocidente. Assim, enquanto as fotografias de Hirohito, pré 1945, representavam-no ou sozinho, ou com roupagens ritualísticas e militares realçando sua grandeza e imparidade, suas representações pós-guerra passaram a caracterizá-lo como homem do povo, científico e carismático, sobretudo inofensivo. De líder das Forças Armadas, Hirohito foi relido como avesso ao confronto e contrário aos militares facínoras que desrespeitaram sua vontade no período de guerra. Neste sentido, Hirohito pode ser visto como alguém inocente em relação ao conflito, como alguém pacífico, mas que não teve voz o suficiente para encerrá-lo.

Após 1945, inúmeros estudiosos se debruçaram sobre a imagem do imperador e a questão de sua imperialidade e culpabilidade na guerra. Em 1977, David Bergamini lançou a obra *Japan's Imperial Conspiracy*, que revela as intenções de MacArthur de encobrir a história e transformar a figura de Hirohito em seu próprio favor, omitindo sua participação no confronto. Já a obra *Hirohito and the Making of Modern Japan*, de Herbert Bix, lançado em 2000, determina que o único interesse de Hirohito era manter a linhagem imperial viva, o que contribuiu para a agressividade japonesa na guerra.

Em linhas gerais, autores como Leonard Mosley (1966), David Anson Titus (1977) e Robert Butow (1961) determinaram que o imperador não tinha força política o suficiente para interromper os anseios das Forças Armadas em seu plano expansionista. Porém, estes mesmos autores foram criticados pelos estudiosos de Shōwa que alegaram que os autores não tentaram entender a personalidade do imperador por meio de documentos primários, o que dificulta a compreensão de suas atitudes e intenções na guerra.

Tentando compreender as mudanças pelas quais passou o Japão, em 1988, o historiador da fotografia Taki Kōji publicou uma monografia sobre os retratos do soberanos, onde examinou uma série de imagens imperiais concentrando-se nas ferramentas utilizadas pelo Estado para "tornar visível" (shikakuka) o poder imperial (KŌJI, 1988). Kōji buscou analisar tanto o processo

de criação, quanto de circulação das fotografias e selos imperiais mais difundidos, averiguando quais possíveis significados conquistaram na mentalidade popular.

Retomando Kōji, a professora de arte do Leste Asiático Maki Fukuoka descreve: “Para nós, acostumados a ver fotografias da família Imperial, é impossível imaginar isso, mas um retrato fotográfico do Imperador no passado chamava-se goshin'ei e era visto como idêntico à pessoa real, o próprio Imperador. “ (FUKUOKA, 2013, p.109, tradução nossa)

Taki Kōji foi uma testemunha ocular da disseminação das fotografias de Shōwa, pois em 1945, tinha dezessete anos. Nesta época, “os usos do retrato imperial, particularmente do imperador Shōwa, eram tudo menos comuns”, o que causava certa inquietação histórica (FUKUOKA, 2013, p.109, tradução nossa). Este sentimento sofrido por Taki decorreu da mudança Constitucional de 1947, quando o imperador foi definido apenas como símbolo do Estado, e não como sagrado e inviolável. Até 1945, as fotografias imperiais eram vistas como “objetos de reverência coletiva”, designadas para a proteção de prédios, templos e estruturas públicas.

À luz deste contexto, nosso desejo é demonstrar como a imagem de Hirohito passou de figura divinal militar que encorajava os soldados, para um personagem mais ponderado e democrático, alinhado aos valores americanos. Ainda que seja difícil mensurar os impactos que estas imagens tiveram no período de sua circulação, é preciso frisar que tinham objetivos sociais a serem alcançados e por isso foram produzidas. O que faremos então é tentar compreender estes objetivos, citando, vez ou outra, algumas impressões relatadas por seus espectadores - quando esta manobra for possível e viável.

Em termos teórico metodológicos, trabalharemos a fotografia como encenação, mas também como representação. Sobre encenação, os autores Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Isabelle Freire de Moraes, declaram que esta sempre esteve presente em todas as áreas artísticas, seja o cinema, a fotografia ou mesmo o teatro. A performance busca constituir ou reconstituir

a história ao organizar uma ideia por meio da composição e do recorte fotográfico.

O próprio termo fotografia sugere uma ilusão. Segundo Fontcuberta:

O prefixo foto deriva de *fos*, que significa luz, porém teria sido mais correto soletrar “fàos”. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que deveriam ser traduzidos como “aparecer” e que originaram palavras como fantasma, fantasia [...] e, por extensão, espectros, ilusões e aparições (FONTCUBERTA, 2010, p. 111).

Em relação à representação, o historiador Roger Chartier (CHARTIER, 2002) a compreende como uma forma de apresentar ideias por meio de signos que elevam significados. Por essa perspectiva, a leitura dos signos imagéticos, mesmo que encenados, podem nos fazer compreender seus significados, ajudando no desvelamento dos objetivos das imagens fotográficas. Por isso, estudar elementos como enquadramento, luz e sombra, simetria e assimetria, posições corporais são importantes, pois correspondem, ora a um formalismo intencional, ou uma suposta naturalidade encenada.

A escolha das fontes se deu de maneira precisa e não arbitrária, pois escolhemos fotografias que mais se enquadram em nosso interesse de análise. Nosso recorte buscou algumas de suas fotografias militares lançadas no livro “*Manobras especiais do Exército e Tour regional do imperador*”, de 1936; uma imagem do exato momento da ocupação, em 1945 e, por fim, fotografias de 1955, quando a democracia jazia bem consolidada no arquipélago. Acreditamos que, embora não consigamos dar grande cobertura às várias imagens do imperador, este exercício pode ajudar outros pesquisadores a estudarem seus diversos retratos.

1. O imperador na guerra

Se os japoneses adoravam as deidades do Shintoísmo, a partir do século XX o governo incentivou cada vez mais os ideais de lealdade e piedade filial ao imperador, relacionando-o com as entidades e os *kami*. A indústria de massa teve grande importância na divulgação deste tipo de imagem

imperial, fazendo com que Hirohito se assemelhasse a Amaterasu, tanto realçando seu brilho, como sua transcendência e astúcia diante dos conflitos⁷.

As fotografias imperiais foram inspiradas pela literatura, que declarava a força da “aura radiante” do imperador em suas representações (LOW, 2006, p. 80). As fotografias que mostravam seu poder militar impulsionavam os soldados a pensarem que o brilho e a astúcia de Hirohito os acompanhava em qualquer campanha ou território em que estivessem.

O imperador Shōwa foi fotografado em uma série de cidades do Japão quando buscava mobilizações para a guerra. Uma de suas viagens foi para Hokkaidō em 1936, para lembrar que a prefeitura era importante tanto para si mesmo, quanto para a nação. O livro foi publicado pelo Gabinete do Governo de Hokkaidō em 1937 e apresenta como o imperador devia ser visto pelo povo: como um comandante divino e supremo.

No livro fotográfico “*Manobras especiais do Exército e Tour regional do imperador*”, as imagens ocupam grande parte das páginas, sendo acompanhadas por pequenas legendas genéricas. Para Low, o tamanho das legendas em comparação com as fotos são indícios de que, para os desenvolvedores do livro, as imagens devem ser auto interpretativas, dispensando leituras mais aprofundadas⁸. (LOW, 2006, p. 79)

Em grande parte dessas fotos, Hirohito usava uniforme militar de gola engomada, peito com medalhas, quepe e botas. Na figura 1, o imperador é representado à frente da tropa, montado sobre um cavalo branco com posição altiva e corajosa. Hirohito aparece longe da câmera e não há civis ao seu redor. O cenário é um campo aberto e bem iluminado, ao que o cavalo e a luz do sol aumentam o brilho que recai sobre o imperador. Estando à frente da tropa, Hirohito se destaca: não há soldado ou pessoa equivalente a ele. Sua cabeça altiva e olhar para o horizonte revelam coragem diante de tudo o que estivesse por vir, vide imagem abaixo.

Figura 1 - Hirohito guiando a tropa



Fonte: Fotógrafo desconhecido. Fonte: LOW, 2006.

As imagens militares de Hirohito representam o louvor da masculinidade e do espírito de corpo. Podem ser consideradas inclusive como um ritual por meio da cultura de massa, pois, ao olhar as fotos de Hirohito, os soldados poderiam se sentir encorajados por sua presença, ao que os civis entendiam que suas terras haviam sido abençoadas por sua luminosidade (LOW, 2006, p.80). Assim, mesmo que o povo não apareça na cena, pôde presenciá-la por meio de fotografias.

Em detrimento de Hitler e Mussolini, o imperador não era representado como um homem do povo, afinal suas imagens eram ensaiadas e mostravam-no sozinho em trajes ritualísticos. Porém, as fotografias que o revelavam como exímio militar podem ser comparadas às fotos dos líderes das Potências do Eixo, que, como o imperador foram representados como a força e a inteligência do Estado, imprescindíveis para o futuro da nação.

Na fotografia acima, em que o imperador lidera a tropa, a luz estourada fez com que a silhueta do cavalo desaparecesse quase completamente, ao que apenas o contorno se faz aparente. Neste sentido, portanto, Hirohito está

montado em um animal meio real, meio místico, e que se difere dos demais cavalos justamente por ser branco⁹.

Na fotografia, Hirohito caminha pelo território como se este lhe pertencesse ou como se o conhecesse com a palma de sua mão. Ele guiava a tropa, enquanto os soldados o acompanhavam. Um líder que não tem medo de ir para a guerra, que revela não ter medo de perder sua vida, pois não corre nenhum risco, já que conhece o futuro. Em linhas gerais, a tropa caminha para um lugar que nenhum soldado entende, mas que o imperador vê, afinal este não é um homem comum. É um sujeito quase sobrenatural.

Como afirma Low:

[...] a viagem do imperador a Hokkaidō representou uma espécie de ritual extenso realizado numa cultura de massa sob o olhar da câmera. Tudo o que resta da viagem, para mim, é a forma como ela é comemorada em um documento oficial, um álbum de fotografias publicado pelo governo de Hokkaidō. Oferece-nos a oportunidade de examinar como o imperador foi apresentado ao povo japonês, especialmente aos de Hokkaidō e como a viagem serviu para envolver o povo de Hokkaidō no que foi a crescente militarização do Japão (LOW, 2006, p.80, tradução nossa¹⁰)

A viagem registrada por meio de fotografias fez com que tais imagens pudessem ser significativas para a coletividade, tornando-se fragmentos de memórias indestrutíveis e perpétuos. O corpo do imperador, a paisagem e a tropa podem ser lembrados como símbolos de uma força eterna e incorruptível e que deveria alcançar o máximo de civis possível. De forma mais ampla, “Sem o conluio da mídia e da câmera do fotógrafo, o ritual teria sido limitado apenas aos participantes¹¹” (LOW, 2006, p. 81, Tradução Nossa). Por isto, entende-se que o objetivo destas imagens era, justamente, criar um espírito étnico, cívico e militar dentre a população.

Figura 2 - Hirohito em uniforme militar



Fonte: Fotografia desconhecida. Fonte: WIKIPEDIA COMMONS, 2024.

Na figura 2, o olhar de Hirohito não mira o foco da câmera, ao contrário: o imperador olha para algo não captado na imagem e as pestanas baixas e sobranceiras plácidas são acompanhadas pelos óculos sem aro que trazem uma espécie de anuviamento em seu olhar. O anuviamento de alguém que não se importa com coisas terrenas como o ato fotográfico, mas de um sujeito que tem em mente outras questões, coisas incompreensíveis para os espectadores.

Sua feição parece confiante e demonstra uma sombra de sorriso, como se Hirohito visse algo que não podemos ver. Com sua aura superior, o imperador pode visualizar, talvez, o futuro brilhante da nação ou mesmo da guerra. Pode vislumbrar passos e glórias que os espectadores ainda não podem ver, mas que são representados em seu olhar. Assim, mesmo que o imperador seja representado de forma humana, como exímio militar que tem inúmeras medalhas no peito, a foto comunica a sensação de que Hirohito está flutuando em pensamentos inteligíveis como sonhos prestes a se tornarem realidade.

Embora ambas as fotografias tenham autores desconhecidos, compreende-se que fazem parte de propagandas estatais favoráveis ao

imperador e seu domínio sobre o território. Os aspectos beligerantes são construídos de forma heróica e positiva, mas seu formalismo militar, destacado nas obras, remonta a ideia de uma encenação teatral, em que o fotógrafo participa ativamente na tentativa de capturar o momento ideal para a transmissão de significados. Para o historiador Richard Gonçalves André, “o fotógrafo deve circunscrever num enquadramento geralmente retangular os motivos fotografados, implicando critério de valorização daquilo que é incluído”, (ANDRÉ, 2019, p.32), e, portanto, excluído.

A partir de 1937, no entanto, como sugere Low, Hirohito se afasta das câmeras e representações, tornando-se cada vez mais de um tabu, por ser considerado superior demais para ser visto por olhos humanos. Para substituir sua figura, foram utilizados *frames*, fotos e fragmentos do Monte Fuji ou mesmo cenas do palácio imperial que remetesse a sua pessoa (LOW, 2006, p. 79).

2. Representações imperiais no pós guerra

A Rendição Incondicional¹² do Japão aconteceu em 15 de agosto de 1945, quando Hirohito fez o discurso Gyokuon-hōsō, revelando sua voz considerada divina pela primeira vez. A má qualidade da transmissão e língua utilizada pelo imperador foram de difícil interpretação para os civis, especialmente porque a linguagem empregada se tratava de um japonês antigo majoritariamente falado na corte. Ainda hoje o discurso parece pouco claro, pois embora alegasse o fim da guerra, não apresentava a derrota das Forças Armadas japonesas, mas sim a vontade imperial de finalizar o conflito para o bem da humanidade. É a partir do discurso imperial que a figura de Hirohito ganha novos contornos, uma vez que além de isentar o Japão da culpabilidade da guerra, determina que foi por sua bondade que o conflito chegou ao fim (SPINDOLA, 2022; MOURA, 2021).

A ocupação se iniciou em 14 de agosto de 1945 e com ela uma série de reformas consideradas imprescindíveis para o arquipélago. Dentre elas, a reformulação do sistema familiar, a desestatização do shintoísmo, a elaboração de uma nova Constituição, promulgada em 1946, bem como a

dessacralização do imperador. Tais reformas foram necessárias, pois os americanos acreditavam que estes elementos, somados à massificação promovida pelas mídias, levaram ao totalitarismo militarista. Por isso, uma das primeiras medidas tomadas foi:

Quando entraram em solo japonês em 1945, os estadunidenses recuperaram o controle sobre a imprensa, proibindo quaisquer críticas e falsos rumores sobre as Potências Aliadas, almejando a história “verdadeira”, além da liberdade de discussão através das mídias, que deviam ter como objetivo a tranquilidade e a paz (SPINDOLA, 2022, p. 54)

Para alcançar a dessacralização do imperador foi marcado um encontro formal entre o imperador Hirohito e o General Douglas MacArthur. Esta união visava construir uma narrativa para o Estado japonês que permitisse que o imperador não fosse julgado pelos crimes de guerra e para que sua imagem fosse retrabalhada mundialmente. Do lado americano, parecia interessante ter uma figura no arquipélago que, acima de tudo, apoiasse a ocupação estadunidense e que mantivesse outros países fora de questão nas negociações entre Estados Unidos e Japão. Do lado japonês, a aceitação da rendição permitiu a continuidade da família imperial bem como a sobrevivência do próprio imperador (IGARASHI, 2020).

Neste encontro, acontecido em 27 de setembro de 1945, foram capturadas imagens em que posaram o general Douglas MacArthur e Hirohito, onde “juntos, encarnaram o melodrama de salvação e conversão ao credo liberal americano: o Imperador foi salvo pelos americanos das malignas garras dos militares japoneses”. Segundo Yoshikuni Igarashi, a fotografia representa a “união feliz dos dois países” (IGARASHI, 2020, p. 89).

Ao observar a foto, é possível perceber o projeto da ocupação, bem como a sua trajetória: enquanto os Estados Unidos supostamente faziam o melhor para o Japão, e foi convertido na figura de um pai, o Japão finalmente parecia subserviente à sua vontade como um filho, vide a imagem abaixo:

Figura 3 - MacArthur com Hirohito



Fonte: FAILLACE, Gaetano, 27/09/1945. Fonte: MacArthur Memorial, 2024.

Na imagem 3 é possível ver todo o corpo dos representados enquadrados por um plano geral médio, que captura cenário por cima de suas cabeças e chão por debaixo de seus pés. A escolha do plano revela a intenção de captar totalmente os modelos, mantendo uma certa distância, mas sem perder a expressão facial de cada um deles.

O porte de MacArthur é despojado, com quadril largo e semi quebrado, escondendo as mãos como se parasse em meio a uma ação para posar. O gesto corporal do general sugere que este acabou de fazer “sua melhor pose para a foto”, e que foi interrompido em meio a uma série de afazeres. Sua expressão é de seriedade, ao que podemos imaginar que o mesmo estava concentrado em outros assuntos e que a foto é resultado de uma mera formalidade e não de um projeto.

O ato supostamente espontâneo da captura mostra apenas um homem “alto, ocupado e normal”. E mesmo que saibamos que ele é um militar, tendo em vista o uniforme, seu peito não apresenta nenhuma medalha ou patente, o que o representa ainda mais como um homem simples, sem grandes

ambições. Mesmo as dobras do uniforme podem sugerir seu ato de despreocupação em frente à câmera, quase como um pai que se preocupa com a lição do filho, ao invés de seus processos formais. Segundo a imagem, pode-se deduzir que MacArthur foi concluir uma missão e importava-se somente com o resultado e não com os registros oficiais dela.

Em contraste com o general, encontra-se Hirohito, formal e em riste. Sua vestimenta ocidental é completa, revestida por *smoking*, colete, gravata, calças risca de giz e sapatos lustrados. A formalidade revela um sujeito extremamente sério, que procurou vestir-se da forma mais adequada e ocidental possível para a ocasião, afinal, ambos estavam performando uma espécie de amizade entre países. Hirohito tem as mãos ao lado do corpo, como se quisesse demonstrar paciência e resiliência diante do ato fotográfico. Seu rosto semi erguido denota que este não tem nada a esconder e que está com a face limpa diante da câmera, isto é: que possivelmente não se arrepende de nada, e que está despreocupado frente a suas ações. Em linhas gerais, ambos são totalmente diferentes, pois, enquanto um se esforça para posar, o outro o faz com prazer, embora ensaiadamente. Por causa de sua postura e vestimenta escolhida, bem como a leveza no olhar, o imperador está diametralmente avesso a MacArthur e seus pensamentos parecem novamente ininteligíveis e desproporcionais.

O público reagiu diferentemente à experiência fotográfica. Para parte dos japoneses, a fotografia indicava o fim do poder do imperador japonês e o início do domínio estadunidense; para o Ministro do Interior, a fotografia ficou proibida de circular nos jornais, pois este considerava que as diferenças entre MacArthur e Hirohito eram humilhantes (IGARASHI, 2020).

No livro *Corpos da Memória*, o historiador Yoshikuni Igarashi demonstra como os próprios corpos tornaram-se locais de disputa entre norte-americanos e japoneses. Mostrar os corpos e compará-los tornou-se um exercício para o exército de ocupação no Japão, porque demonstrava uma clara mudança na política japonesa. Capturada por Gaetano Faillace, fotógrafo pessoal do general Douglas MacArthur, a fotografia número 3 foi a escolhida entre outras duas consideradas inapropriadas, uma vez que em uma o imperador está

com a boca aberta e na outra MacArthur sai com os olhos fechados (DOWER, 2000).

O protagonista Toshio da história *Hijiki Americano*, de 1967, relembra a teoria de seu professor de estudos sociais sobre as diferenças entre Estados Unidos e Japão por meio da imagem:

Olhe para os americanos. A altura média deles é um metro e setenta e oito. Para nós, é um metro e sessenta e dois. Esta diferença catorze centímetros está em tudo, e eu acredito que é por isso que perdemos a guerra. Uma diferença básica na força física é manifestada, invariavelmente, em força nacional. (NOKASA, 1997 apud IGARASHI, 2020, p. 91)

Para completar a experiência fotográfica, Magoroku Ide, que completou 14 anos em 1945, lembrou-se de seu primeiro encontro com pracinhas estadunidenses. Segundo seu relato, os praças tiravam doces dos bolsos de trás de suas calças e lançavam-nos em direção a crianças paradas na rua. O interessante de sua descrição é que os americanos tinham “nádegas avantajadas”, de um corpo específico, fator decisivo para a vitória na guerra. Quando viu a fotografia do imperador com MacArthur, Ide comentou:

Por ora, o grave choque daquele dia [o dia que ele viu os pracinhas pela primeira vez] veio quando eu dei uma olhada em um jornal na mesa após voltar da escola para casa. A grande foto mostrava “O Imperador Visitando o Supremo Comandante para as Potências Aliadas”. Em contraste ao grande general cheio de orgulho, a figura do corpo desgastado do Imperador embalado por um fraque não era nada mais do que a evidência da derrota do garoto patriota no segundo ano do ensino médio (IDE, 1991 apud IGARASHI, 2020, p. 93)

Dentre as fotografias do imperador, esta é a mais conhecida pelas mídias: a que tecnicamente mostraria a sua artificialidade e inferioridade em relação ao Ocidente. É importante citar que nesta fotografia não foram usadas edições ou métodos que pudessem tornar o imperador mais místico ou divinal, ao contrário: a crueza das figuras faz com que se possa enxergar até mesmo linhas ao redor de Hirohito. Segundo o discurso pretendido pelo fotógrafo, a imagem pode ressaltar a pequena e *insípida* forma humana do imperador.

Após esta imagem, torna-se perceptível a mudança narrativa construída por meio de fotografias sobre a vida do imperador: “Na verdade, podemos ver a vida do imperador como uma série de transformações, de guerreiro a uma existência quase assalariada”¹³ (LOW, 2006, p. 94, tradução nossa).

Para Low:

No final de 1945, o Hirohito recebeu um livro em inglês sobre o monarca britânico que incluía fotografias que mostravam o rei misturando-se com o povo e até visitando minas de carvão. Durante a sua visita a Osaka em 1947, o imperador caminhou perto das multidões que esperavam para vê-lo, inspecionou devidamente infra-estruturas públicas, como sistemas de abastecimento de água, e reconheceu o poder da imprensa visitando a gráfica do jornal Mainichi Shinbun (LOW, 2006, p. 94, tradução nossa).

Na tentativa de redimensionar a imagem do imperador, os americanos incentivaram mostrar seu lado emocional, mas principalmente o racional. No imediato pós-guerra foi retomado o seu passado científico, sobretudo em relação às suas pesquisas sobre biologia marinha (LARGE, 1992, p.175).

Em 1921, aos 20 anos, Hirohito se tornou o primeiro imperador a viajar pela Europa, onde muitos membros da elite social adotaram a biologia marinha como ciência amadora preferida. Em seu retorno ao Japão, foi nomeado príncipe regente e recebeu seu mentor e principal colaborador científico, Hirotaro Hattori, professor de biologia na *Peers School Gakushuin*. Neste momento, Hirohito começou a fazer inúmeras expedições de coleta na Baía de Sagami, enquanto Hattori escreveu para naturalistas europeus distribuindo coleções de espécimes em nome do então príncipe Shōwa (LARGE, 1992, p.176).

A primeira descoberta científica de Hirohito foi em 1919, quando analisou uma espécie desconhecida de camarão, *Symphosiphoea Imperialis Terao*. A partir deste momento, mandou construir um laboratório no terreno do palácio de Akasaka para poder continuar suas pesquisas, onde tinha bustos de Charles Darwin, Lincoln e Napoleão (LARGE, 1992, p. 177).

Figura 4 - Hirohito cientista



Fonte: YAMAHATA, Yosuke. Fonte: LIFE, 1945.

Depois da derrota na guerra em 1945, Hirohito retornou seu interesse à Biologia Marinha tornando-se membro da Sociedade Real Britânica em 1971 e visitando o Woods Hole Oceanographic Institution. Embora seu trabalho de pesquisa fosse meramente o de um curioso¹⁴, Hirohito continuou com ele até o seu óbito, em 1989 (LOW, 2006, p.124-129).

A figura 4, capturada em 1945, demonstra o imperador em um laboratório como se este analisasse um espécime. Hábil em mexer com o microscópio, Hirohito avalia inteligentemente uma suposta amostra recolhida com seriedade e precisão. Ao seu redor, o aparelhamento e a sobriedade da mesa de madeira preenchem a imagem com uma geometria científica e racional, ao que as linhas retas asseveram o resultado matemático e concreto de sua análise. Frascos sobre os tampos de madeira não dizem muito sobre o que o imperador observa, embora possa se tratar de medicamentos. Pode-se deduzir que a tentativa da imagem era de mostrar que o imperador buscava a cura para alguma doença ou apenas fazia mais uma de suas descobertas¹⁵.

A imagem supracitada tenta construir uma perspectiva intelectual de Hirohito, isto é: um homem da ciência e da razão, em detrimento às paixões

nacionalistas de outrora. Movido pelo cientificismo, o soberano demonstra ser um homem em busca da verdade dos fatos, averiguando os resultados promovidos pela ciência sem que a euforia tomasse conta de si. Esta fotografia faz parte de uma série chamada "Sunday at Hirohito" ou Domingo na casa de Hirohito, onde o imperador posou pela primeira vez para fotografias informais. A imagem foi publicada pela *American Life Magazine*, conhecida como LIFE em fevereiro de 1946, tendo circulado pela imprensa japonesa em janeiro do mesmo ano, fato que, supostamente, teria chocado os civis. Segundo a matéria, "[...] as fotografias quebram precedentes e são ainda mais surpreendentes que o abandono do imperador de sua pretensão à divindade" (LIFE, 1946, p. 75).

Para assegurar a integridade da família imperial, fotógrafos americanos foram "barrados" e, em lugar deles, fotógrafos japoneses foram escolhidos. Shogyōku e Yōsuke Yamahata, na época, fotógrafos da Sun News Agency estiveram durante quatro domingos na casa da família imperial capturando suas imagens para "construir o imperador como homem compreensível para os americanos¹⁶" (LIFE, 1946, p. 75). A matéria em que são apresentadas as fotografias de Hirohito comenta que o imperador é um homem metódico, econômico e decente, "com aperto de mão forte", além de apaixonado por sua esposa, sua escolha amorosa (LIFE, 1946, p. 75). Bem como as fotografias, as terminologias intencionam demonstrar como Hirohito deliberadamente escolheu sua esposa, sendo um homem democrático em suas escolhas pessoais, valores semelhantes aos dos americanos.

Em 1946 as viagens de Hirohito voltaram a acontecer não só no Japão, mas mundialmente. Tais viagens fotografadas serviram para unir a população durante um período de instabilidade, em que pairava a dúvida sobre quem exercia a verdadeira força política no país ou sobre como interpretar a nova realidade da nação. Neste período, novas fotografias do imperador foram capturadas, porém, sem fazer alusão alguma ao seu brilho ou aos valores militares.

Hirohito teve não só sua própria imagem rearranjada, como também a de sua família. E a família imperial parecia ser completamente dotada de

aspirações democráticas, àquelas que pretendiam os estadunidenses no Japão.

Figura 5 - Hirohito, Akihito e Nagako Kuni



Fonte: Fotografia desconhecida. Fonte: LIFE, 1945.

A figura 5 representa Hirohito com o príncipe Akihito, seu filho, e a imperatriz Nagako Kuni. Todos os representados olham para o jornal como se vissem alguma notícia que despertasse sua atenção e fosse de alguma notoriedade. Hirohito e Akihito são representados com roupas ocidentais e penteados *slick back*¹⁷, à moda estadunidense da década de 1950, enquanto Nagako sorri com roupas tradicionais japonesas.

Embora se possa considerar que Nagako está “atrasada” na moda, sua figura não parece avessa à modernidade, pois curiosamente ela examina o jornal e sorri divertidamente. Neste sentido, ela flerta timidamente com a novidade, pois supostamente podia ser difícil para uma mulher japonesa abandonar os bons costumes e a velha moral tradicional.

Debruçado sobre o jornal, Akihito mantém curiosidade sobre a verdade e o cientificismo apresentado por aquelas páginas: como sucessor de Hirohito, adolescente nascido em um Japão moderno, Akihito está sendo preparado para interpretar o mundo a partir de um olhar nipônico, mas cada vez mais

ocidentalizado. Como um patriarca correto e dedicado à família, Hirohito lê o jornal seriamente, porém, dividindo-o com seus familiares. Sugere-se que, nesta nova fase política, Hirohito mudou e não deixou a mulher relegada apenas ao lar e as tarefas domésticas, mas, levou-a a ser conhecedora das mídias e saberes do mundo, mostrando notícias para ela.

Figura 6 - Hirohito jogando *Shōgi* com o príncipe Akihito



Fonte: Fotografia desconhecida. Fonte: WIKIMEDIA, 2024.

Na figura 6, Hirohito joga *Shōgi* com o príncipe Akihito, divertindo sua esposa Nagako. Ambos, em uma cena familiar, participam de uma jogada estratégica de Hirohito no que parece ser uma sala de estar não natural, mas montada unicamente como cenário para fotografia.

Apesar de estarem se divertindo com um jogo tradicional japonês, os representados estão sentados em uma sala ocidentalizada com papel de parede florido, sofá de três lugares e poltronas ocidentais, bem como uma mesa de centro. Embora estes móveis possam parecer inofensivos, retratam a moda do *American Way of Life*, bem como a proximidade dos móveis utilizados pelo imperador com os da classe média assalariada. Neste sentido, até em sua forma de viver e morar, Hirohito se aproxima do povo.

Nesta fotografia, Akihito e Hirohito vestem os mesmos ternos da imagem anterior e apenas Nagako trocou de figurino. Agora, representada com um *blazer* com um broche floral no peito, a imperatriz ri mais extrovertidamente, mostrando os dentes, como se contemplasse a jogada de mestre do marido. Akihito também ri da jogada do pai que, embora seja seu rival, lhe dá uma lição esperta, mas necessária para o jogo de poder.

O que é apresentado na imagem é justamente o equilíbrio familiar. A figura se assemelha a uma foto espontânea de um álbum de família, embora seu enquadramento esteja perfeitamente alinhado e a câmera na altura dos representados. A câmera insere todos os fotografados no plano, isto é, ninguém fica de fora da família imperial, extremamente acessível por seu ângulo.

Novamente a esposa se faz presente e, mesmo que não jogue, consegue acompanhar a esperteza do marido que desafia seu rival. Esta questão busca também rearranjar a imagem da própria imperatriz e das mulheres japonesas em geral, dando a entender que estas devem entender não só de coisas de casa, mas dos passos intelectuais dos homens, devendo acompanhá-los em seu raciocínio e não permanecer a sua sombra.

Entende-se que, a partir dessas fotos, que a família imperial tentou atribuir um novo sentido à família, mais próximo do Ocidente, do povo assalariado, e onde todos deveriam estar incluídos, coabitando os mesmos espaços, entendendo e ouvindo uns aos outros. Este foi o discurso de família pregada pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, pois todos os membros exercem, mesmo em casa, seus papéis democráticos, tanto de escolher como ser e se vestir, como de falar. Este tipo de representação foi importante levando-se em consideração as políticas totalitaristas que regiam as famílias durante a Segunda Guerra Mundial. Nelas, cada indivíduo tinha seu papel e a autoridade máxima do Estado, que agia como um pai, sufocando as personalidades e características pessoais dos demais.

Ainda que não tenhamos conseguido identificar os fotógrafos das imagens 5 e 6, bem como seus veículos de circulação, é possível compreender que o artista tinha como objetivo demonstrar o imperador e sua família em

momentos comuns, populares no Japão. Tanto as posições em que posaram quanto a composição da imagem demonstram a encenação destes eventos domésticos. A posição privilegiada da câmera faz com que as fotos nos revelem o interesse em captar as expressões faciais e posições privadas de cada fâmulos.

Na figura 7, mais uma vez Hirohito demonstra seu caráter científico e técnico. Em 1955, imperador e imperatriz visitaram a fábrica Nihon Kōkan Kabushiki Kaisha, o que foi comemorado com uma série de fotografias e um fotolivro com legendas manuscritas. Em muitas das imagens, ambos aparecem com o presidente da empresa, Kawada Shige, que os acompanha pelas instalações da moderna fábrica de tubos de aço, vide a imagem abaixo:

Figura 7 - Imperador e imperatriz visitam a fábrica NKK



Fonte: Fotografia desconhecida. Fonte: LOW, 2006.

Embora a tentativa do imperador em ser popular entre os civis, na imagem 7 nenhum trabalhador olha diretamente para Hirohito e sua esposa. Apenas dois representados (um ao lado da cabeça do imperador e outro pouco atrás da imperatriz), olham suas costas. A maioria dos empregados tem sua visão para o chão e estão há pelo menos dois metros de distância do casal imperial para não interferir em seu caminho. Mesmo o dono da empresa

olha para o chão, ainda que esteja à frente do casal. Funcionários que não necessariamente fitam o solo, logo atrás de Nagako, olham para frente como na época de guerra em que os civis não deveriam encarar o imperador e sua luz divina.

Hirohito caminha vestindo roupas novamente ocidentais, bem como a imperatriz que o acompanha e que tem sobre a cabeça um ornamento floral e luvas negras. Nagako sorri para um funcionário, demonstrando mais uma vez sua personalidade afável e democrática, suposta e deliberadamente escolhida. Mesmo que esteja atrás de seu marido e que possa parecer inferiorizada em relação a ele, o acompanha na importante visita à fábrica de tubos, podendo ser considerada uma mulher de negócios.

Nesta imagem, como nas outras fotografias do pós-guerra, Hirohito parece bastante concreto. Sua figura não está borrada e mesmo as dobras do terno revelam que este é um sujeito comum. É possível de se perceber que, assim como os trabalhadores que seguram seu chapéu ao lado do corpo como um sinal de reverência, Hirohito faz o mesmo, como se os respeitasse igualmente. Representado quase como um político que respeita seu povo e que entende a necessidade de seu apoio, Hirohito parece muito mais interessado na verdadeira realidade social: a da classe trabalhadora.

As fotografias tiradas na fábrica demonstram que o imperador apoiava a industrialização japonesa e o progresso do país.

Segundo Low:

A indústria siderúrgica foi uma parte importante da economia do pós-guerra. Os executivos do aço gostavam do ditado “Tetsu wa kokka nari” (“Para onde vai o aço, a nação também vai”). Era como se o aço fosse a nova seda. A visita do imperador e da imperatriz a Kawasaki sublinhou esta percepção¹⁸ (LOW, 2006, p.102, tradução nossa)

A visita à fábrica Nihon Kōkan Kabushiki Kaisha pode ser considerada uma ambiguidade. Ainda que tenha sido importante durante o período do pós-guerra para a recuperação do país, foi responsável por fazer inúmeros coreanos trabalharem de forma forçada, como é o caso do jovem de 16 anos, Kim Kyung-seok, que em 1942 trabalhou horas a fio no moínho Kawasaki. Em

1943, centenas de trabalhadores entraram em greve e foram severamente punidos pela polícia, ao que 15 dos supostos líderes saíram presos, incluindo Kyung-seok, repatriado em fevereiro de 1944. Kyung-seok não pôde mais trabalhar devido a severas lesões sofridas na época de sua prisão. Quase 50 anos depois, o coreano processou a Nihon Kōkan Kabushiki Kaisha, solicitando um pedido de desculpas e indenização, o que foi aceito pela empresa de forma extrajudicial (LOW, 2006, p.102).

O caso de Kyung-seok é apenas mais um dos crimes cometidos pelo Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Mas assim como a figura imperial, empresas causadoras de danos passaram por remodelações e reestruturações em seus discursos, sem que fossem condenadas ou pedissem desculpas públicas por seus atos. O rearranjo da figura de Hirohito seguiu acompanhado de empresas que tiveram grande importância na manutenção do avanço do imperialismo japonês sobre a Ásia, como é o caso da Mitsubishi, Mitsui ou a própria Nihon Kōkan Kabushiki Kaisha.

Considerações finais

Este estudo teve por finalidade fazer uma discussão sobre as representações do imperador Shōwa, antes e depois da Segunda Guerra Mundial. Trazendo aspectos como posição, luz, sombra, composição, almejamos demonstrar como as fotografias correspondem a encenações fotográficas que demonstram que Hirohito passou de figura quase inumana a homem semelhante a um assalariado.

Resgatamos a fotografia capturada em 1945 em que posam o imperador Shōwa e o general Douglas MacArthur, pois acreditamos que esta foi a virada nas representações oficiais de Hirohito, que, a partir deste momento, passou a ser registrado cada vez mais como um homem comum, de família, e supostamente apolítico, inofensivo. Mesmo a edição de suas fotografias revela que o imperador passou de uma criatura insólita, borrada e de difícil leitura, para um sujeito simples, rodeado pela ciência, por linhas claras e feições humanizadas.

De modo geral, as fotografias de Hirohito de 1945 em diante mostram-no como um homem palpável e transparente. Mesmo que seus sentimentos pareçam enrijecidos, o imperador constantemente foi retratado com sua família em cenas comuns do cotidiano. A importância de revelar estes momentos corriqueiros da vida de um homem, (que pode ser quase comparado a um assalariado), era justamente retratá-lo como alguém que preserva a vida, incapaz de significar um perigo para a sociedade e para o mundo. Mesmo o resgate de sua trajetória científica demonstra a necessidade de construí-lo como alguém racional, ponderado e erudito, apto ao aprendizado e apreciação dos pequenos momentos. Um homem simples, sem extravagâncias, unicamente preocupado com o destino de sua família. Por este viés, pode-se dizer que Hirohito passou de figura central do Estado para um homem comum, quase apolítico.

De nenhuma forma este artigo busca esgotar as perspectivas sobre o tema, ao contrário: pretendemos somar, de alguma forma, com as bibliografias produzidas sobre as representações imperiais de até então, mas não só elas. Acreditamos, por exemplo, que mesmo as Olimpíadas de Tóquio de 1964, as viagens imperiais após 1945 ou o cinema japonês não foram grandemente desbravados e que, possivelmente, muito podem revelar acerca das transições sofridas pelo Estado japonês e consequentemente, seus órgãos.

Analisar as figuras políticas, tanto em quadros, como em fotografias, visa entender as narrativas históricas construídas acerca e ao redor desses personagens, na tentativa de verificar e comparar suas transformações nas tradições estéticas e artísticas. De modo geral, os estudiosos das artes buscam compreender uma história política, que tenta se fazer representar de forma neutra e isenta em sua estética, mas que é recheada de objetivos e funções pedagógico-sociais. Mesmo que a fotografia já tenha sido desconstruída e vista como perspectiva ou encenação por inúmeros autores como Roland Barthes e Susan Sontag, cabe a reflexão sobre como as figuras políticas foram representadas no passado, pois estas geraram repertórios e movimentos artísticos repetidos por outros agentes históricos no presente. Portanto, cabe a

nós compreendermos estes padrões de representação para entender quais objetivos políticos e sociais estão por trás deles.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O ogro e o demônio: a representação fotográfica da devastação nuclear em “Hiroshima”, de Ken Domon (1945-1958). **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 30-65, 2019.

BIX, Herbert. P. **Hirohito and the Making of Modern Japan**. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2000.

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

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de. A Encenação na Fotografia: montando cenas e contando histórias. **Galáxia**, São Paulo (SP), v. 40, p. 85-100, jan./abr. 2019.

FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

FUKUOKA, Maki. Handle with care: Shaping the Official Image of the Emperor in Early Meiji Japan. In: MICKLEWRIGHT, Nancy. **Ars Orientalis 43**. Washington: Smithsonian Institution, 2013. p. 108-124.

LARGE, Stephen. **Hirohito and Shōwa Japan**: a political biography. New York: Routledge, 1992.

LOW, Morris. **Japan on Display**: Photography and the Emperor. Baltimore: Routledge, 2006.

MOURA, I. G. D. N. “Ao suportar o insuportável e sofrer o insofrível”: análise retórica do discurso de Hirohito. **Humanidades em Revista**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 5, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/hr/article/view/10578>. Acesso em: 8 jul. 2024.

SAKALI, Elisa Massae. Estudos de Japonologia no Período Meiji. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 37, p. 19–32, 2017. DOI: 10.11606/ej.v0i37.147822. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ej/article/view/147822>. Acesso em: 26 jul. 2024.

SPINDOLA, M. J. A. **Nacionalismo japonês no pós Segunda Guerra Mundial**: tradição, sistema familiar e casamento fantasma em Contos da Lua Vaga (1953). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo. 2022.

NOTAS

¹ Graduada em História pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU), mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e doutoranda em História da Arte pela mesma universidade. Interesses de pesquisa: cinema japonês da década de 1950; sistema familiar japonês e pós-guerra, bem como fotografias, exposições e geopolítica.

² “Artigo I: O Império do Japão deverá ser governado por uma linha de imperadores e eras eternas. Artigo III: o imperador é sagrado e inviolável.”

³ “Artigo XI: O imperador é o Supremo Comandante das Forças Armadas.”

⁴ “Because our government is so afraid of the citizens mishandling the imperial portraits, they are, in addition, robbing the wishes of good citizens to know the appearance of their sovereign.”

⁵ “For us, accustomed to seeing photographs of the Imperial family, it is impososible to imagine this, but a photographic portrait of the Emperor in the past was called goshin'ei and was seen as identical to the actual person, the Emperor himself.”

⁶ “The uses of the imperial portrait, particularly that of the Showa emperor, were anything but ordinary.”

⁷ Segundo o Kojiki, quando Susano'o-no-mikoto, irmão de Amaterasu, causou sua ira ao matar uma de suas tecelãs, Amaterasu recolheu-se para uma gruta sem iniciar nenhum conflito com seu irmão. Esta atitude de recolhimento pode ser considerada como uma atitude transcendente, que escapa à ira humana e caminha para uma elevação moral, espiritual inimaginável. Segundo nossa perspectiva, a transcendência do imperador Shōwa também se reflete na forma que este parecia lidar -ao menos em suas representações-, com os momentos de dificuldade. Seus sentimentos, como descritos a seguir, pareciam impermeáveis.

⁸ Low determina que a viagem para Hokkaidō era deveras importante, pois a prefeitura passou por uma desapropriação das terras ainu durante o Período Meiji (1868-1912), sendo considerado um lugar que “abraçou” apenas tardiamente a modernidade. Por este aspecto, o livro fotográfico pode ser considerado como um veículo de manipulação de memória em prol da identidade e união nacional. Ver Low (2006, p. 81).

⁹ É preciso tentar retomar todos os líderes e heróis retratados em cavalos brancos, como aqueles que aparecem em contos de fadas ou mesmo na representação de Napoleão Bonaparte, por Jacques-Louis David, Napoleão Cruzando os Alpes. Deve-se que os cavalos brancos são utilizados por sujeitos ímpares que têm uma grande missão e que, certamente serão bem sucedidos, já que o branco representa a luz em detrimento a escuridão.

¹⁰ “The emperor's trip to Hokkaido represented a type of extended ritual performed in a mass culture under the gaze of the camera. All that remains of the trip, for me, is the way in which it is commemorated in an official album of photographs published by the Hokkaido government. It provides us with an opportunity to examine how the emperor was presented to the Japanese people, especially those in Hokkaido, and how the tour served to involve the people of Hokkaido in what was the increasing militarization of Japan.”

¹¹ “Without the collusion of the media and the photographer's camera, the ritual would have been limited to only the participants.”

¹² A Rendição Incondicional foi, como demonstra Shoichi Koseki, condicional. Uma das condições colocadas pelos militares japoneses para a rendição do Japão na guerra foi a continuidade do imperador no poder mesmo depois de 1945.

¹³ “In late 1945, the emperor was given a book in English on the British monarch which included photographs showing the king mingling with the people and even visiting coal mines. During his visit to Osaka in 1947, the emperor walked near the crowds who waited to see him, duly inspected public infrastructure such waterworks, and acknowledged the power of press by visiting the printing plant newspaper Mainichi Shinbun.”

¹⁴ Em 1941 Hirohito também descobriu um novo tipo de água viva, Lyrocteis Imperiatoris Komai, o que foi explorado em um artigo da revista LIFE em 1946.

¹⁵ De toda forma, é possível de se perceber que a imagem foi posada. Além do fato de Hirohito já ter usado este mesmo terno em outras imagens sequenciais, a luz ou flash da foto, recai sobre o imperador, de modo que a sombra da cadeira aparente na parede ao fundo

revela-nos a intenção de mostrar mais especificamente Hirohito em sua descoberta. Ele, em sua ação, é o protagonista da captura.

¹⁶ "Construct the emperor as a man understandable to Americans."

¹⁷ O corte slick back foi muito utilizado por homens de negócios durante a década de 1950.

¹⁸ "The steel industry was an important part of the postwar economy. Steel executives were fond of the saying "Tetsu wa kokka nari" (Whiter steel, so goes the nation). The visit by the emperor and empress at Kawasaki underlined this perception."

Recebido em 31/01/2024 e aprovado em 05/04/2024

A POLÍTICA DO VER ENTRE AÇÕES E IMPOSIÇÕES: TRANSFORMAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DURANTE O DECLÍNIO DO IMPÉRIO MUGHAL E ASCENSÃO DO RAJ BRITÂNICO

Kerolayne Correia de Oliveira¹

Resumo: O Império Mughal, fundado no século XVI, constitui uma parte importante da história da Índia. Em contato com diversos povos, suas produções materiais influenciaram e foram influenciadas por vários deles, destacando-o como um importante centro difusor e receptor de imagens. Todavia, o avanço da invasão britânica na região alterou, além das dinâmicas sociais, a forma como representavam o mundo em diversos suportes – neles incluída a fotografia. Os britânicos, na medida em que se consolidaram no subcontinente indiano, como demonstra William Dalrymple (2012), passaram a demandar estilos e temáticas próprias, nos quais o ponto de fuga tornou-se cada vez mais presente, e catalogando espaços e pessoas através da confecção dos censos e retratos, como o Álbum Fraser – uma série de pinturas encomendadas por William Fraser (1784-1835), sobretudo durante os anos de 1815 e 1819. O fim do Império Mughal, no século XIX, convergiu com a chegada da fotografia e dos *souvenirs* para turistas, cristalizando transformações culturais significativas na medida em que também dialogava com discursos orientalistas vigentes, como defende Edward Said (2007). Logo, essas imagens foram entendidas enquanto representações, segundo Roger Chartier (2002), reproduzindo interesses daqueles que as operacionalizavam. A partir deste cenário, o presente artigo visa analisar, no espaço entre escolha e ação, além das transformações das dinâmicas de confecção de imagens, incluindo temáticas, abordagens e técnicas, durante o subsequente domínio britânico, o peso político das estratégias imagéticas adotadas no período que abrange o enfraquecimento do Império Mughal, a partir do início do século XVIII, até a revolta dos Cipayos, em 1857 – episódio que marcou o início da dominação britânica na Índia (Raj). Percebeu-se que essas imagens foram parte de um projeto de dominação que articulou temática e estilo em prol de uma política do ver que, por sua vez, valorizava os interesses imperialistas.

Palavras chave: Império Mughal. Representações. Teoria da Imagem.

LA POLÍTICA DE VER ENTRE ACCIONES E IMPOSICIONES: TRANSFORMACIONES EN LA REPRESENTACIÓN DE IMÁGENES DURANTE LA DECADENCIA DEL IMPERIO MUGHAL Y EL ASCENSO DEL RAJ BRITÁNICO

Resúmen: El Imperio Mughal, fundado en el siglo XVI, forma una parte importante de la historia de la India. En contacto con diferentes personas, sus producciones materiales influyeron y fueron influenciadas por varios de ellos, destacándolo como un importante centro de difusión y recepción de imágenes. Sin embargo, el avance de la invasión británica en la región cambió, además de las dinámicas sociales, la forma en que representaban al mundo en diferentes medios – incluida la fotografía. Los británicos, a medida que se fueron consolidando en el subcontinente indio, como lo demuestra William Dalrymple (2012), comenzaron a exigir estilos y temáticas propias, en las que el punto de fuga se hizo cada vez más presente, y a catalogar espacios y personas a través de la creación de censos y retratos, como el Álbum de Fraser – una serie de pinturas encargadas por William Fraser (1784-1835), especialmente durante los años 1815 y 1819. El fin del Imperio mogol, en el siglo XIX, convergió con la llegada de la fotografía y los souvenirs para turistas, cristalizando importantes transformaciones culturales al tiempo que dialogaba con los discursos orientalistas actuales, como sostiene Edward Said (2007). Por tanto, estas imágenes fueron entendidas como representaciones, según Roger Chartier (2002), que reproducían los intereses de quienes las operacionalizaron. A partir de este escenario, este artículo pretende analizar, en el espacio entre elección y acción, además de las transformaciones en la dinámica de creación de imágenes, incluyendo temas, enfoques y técnicas, durante el posterior dominio británico, el peso político de las estrategias de creación de imágenes, adoptado en el período que abarca el debilitamiento del Imperio mogol, desde principios del siglo XVIII, hasta la revuelta de los cipayos, en 1857 – episodio que marcó el inicio de la dominación británica en la India (Raj). Se comprendió que estas imágenes eran parte de un proyecto de dominación que articulaba temas y estilos a favor de una política de visión que, a su vez, valoraba los intereses imperialistas.

Palabras Clave: Imperio Mogol. Representaciones. Teoría de la imagen.

THE POLITICS OF SEEING BETWEEN ACTIONS AND IMPOSITIONS: TRANSFORMATIONS IN IMAGE REPRESENTATION DURING THE DECLINE OF THE MUGHAL EMPIRE AND THE RISE OF THE BRITISH RAJ

Abstract: The Mughal Empire, founded in the 16th century, forms an important part of India's history. In contact with different people, its material productions influenced and were influenced by several of them, highlighting it as an important center for diffusing and receiving images. However, the advance of the British invasion in the region changed, in addition to social dynamics, the way it represented the world in different media – including photography. The British, as they consolidated themselves in the Indian subcontinent, as demonstrated by William Dalrymple (2012), began to demand their own styles and themes, in which the vanishing point became increasingly present, and cataloging spaces and people through creation of censuses and portraits, such as the Fraser Album – a series of paintings commissioned by William Fraser (1784-1835), especially during the years 1815 and 1819. The end of the Mughal Empire, in the 19th century, converged with the arrival of photography and souvenirs for tourists, crystallizing significant cultural transformations as it also dialogued with current orientalist discourses, as argued by Edward Said (2007). Therefore, these images were understood as representations, according to Roger Chartier (2002), reproducing the interests of those who operationalized them. From this scenario, this article aims to analyze, in the space between choice and action, in addition to the transformations in the dynamics of image making, including themes, approaches and techniques, during the subsequent British rule, the political weight of the imaging strategies adopted in the period which covers the weakening of the Mughal Empire, from the beginning of the 18th century, until the revolt of the Sepoys, in 1857 – an episode that marked the beginning of British domination in India (Raj). It was realized that these images were part of a project of domination that articulated themes and style in favor of a politics of seeing that, in turn, valued imperialist interests.

Keywords: Mughal Empire. Representations. Image Theory.

Introdução

A segunda metade do século XVIII, em especial após a batalha de Plassey², em 1757, trouxe consigo agudizações de processos imperialistas, encabeçados pela Companhia Britânica das Índias Orientais (DALRYMPLE, 2019). Durante o período subsequente, houve uma profunda transformação nas relações do Império Mughal, tanto interna quanto externamente; e essas

mudanças sociais foram acompanhadas de alterações imagéticas, ou seja, transformações nas estratégias, modelos e formas de representação. Em outras palavras, os motivos pelos quais se criava imagens, o que foi representado e por meio de qual estética o discurso visual foi materializado.

Ao longo desse processo, vistas em grandes planos, a partir dos muros de Delhi, apareceram com mais frequência; assim como houve a implementação da prática fotográfica, recém descoberta, a serviço das forças imperialistas. Esta, por sua vez, herdou muitas das estratégias de representação já bem consolidadas em territórios imperiais, como veremos em relação ao Álbum Fraser e fotografias tomadas na Antiga Delhi. Nesse sentido, Ali Behdad afirma que a relação entre pintura e fotografia não é, necessariamente, de influência linear, mas circular: “mesmo um olhar superficial sobre a fotografia orientalista primitiva revela a sua dívida para com as convenções das pinturas românticas orientalistas” (BEHDAD, 2013, p. 16. Tradução livre). A fotografia seria estabelecida, portanto, ao lado da escrita e do testemunho, fornecendo evidências para estudos e, ao mesmo tempo, popularizando o orientalismo como discurso dominante de representação (BEHDAD, 2013).

Edward Said, responsável por cunhar o termo em 1978, define o orientalismo enquanto um discurso ocidental sobre o Oriente, “baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais” (SAID, 2007, p. 28) que tem como objetivo “dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Em outras palavras, o orientalismo é parte da ação imperialista. É nesse aspecto que esse território, sob zona de interesse britânico e francês, não à toa espaços onde a tecnologia da fotografia foi forjada, não é um tema livre de pensamento e ação. Ao contrário, constitui-se, para o autor, enquanto “não uma extensão ilimitada além do mundo europeu familiar, mas antes uma área fechada, um palco teatral afixado à Europa” (SAID, 2007, p. 102).

Ao mesmo tempo, em sua obra, o autor destaca a persistência e o poder desse discurso, sobretudo enquanto um sistema coeso que

Partilha com a magia e com a mitologia o caráter autocontido e autorreforçado de um sistema fechado, em que os objetos são o que são porque são o que são, agora e sempre, por razões ontológicas que nenhum material empírico pode desalojar ou alterar (SAID, 2007, p. 111).

É nesse sentido que o Oriente, enquanto prática discursiva, é cristalizado em “um processo que não só marca o Oriente como a província do orientalista, mas também força o leitor ocidental não iniciado a aceitar as codificações orientalistas” (SAID, 2007, p. 107). As pinturas e, posteriormente, as fotografias foram alimentadas pela premissa da imutabilidade dos discursos, o que assegurou que ambas partilhassem objetivos em comum a longo prazo.

Logo, as fotografias produzidas nesse cenário – e, portanto, imperialistas – seriam aquelas que arquitetam elementos estabelecidos em prol dos interesses econômicos, políticos e sociais demandados pelas potências estrangeiras. Said, em sua obra (2007), refere-se a territórios de presenças inglesa, francesa e americana. Em suma, o que chamou de “Oriente Próximo”, pois é visto em relação ao Ocidente, ainda que em diversos momentos demonstre em como o discurso também alcança outros espaços, como a China e o Japão. O mesmo pensamento pode ter correlação com a produção fotográfica: ainda que possuam elementos semelhantes entre si, podem variar nos artifícios empregados de acordo com tempo, espaço e interesses em jogo. Portanto, essas imagens estão imbuídas, como defende Said, de “uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções” que as apartam radicalmente do empirismo (SAID, 2007, p. 35).

Nesse contexto, talvez um dos exemplos visuais mais notáveis seja a adequação da perspectiva a uma nova forma de ver: passou a ser convergente ao invés de divergente³, como era recorrentemente adotado no caso Mughal. Em paralelo, também se criou uma cultura de produção e circulação de *souvenirs*, ao lado de incursões topográficas e de teor etnográfico, onde espaço e pessoas foram catalogados.

Sobre as últimas, John Tagg (2013) destaca a criação de um grande compêndio, em oito volumes, intitulado *The People of India* (1868-1875), cujo intuito também era o de educar os agentes do serviço colonial, sobretudo depois de 1858. Segundo o autor, essas fotografias apresentavam uma espécie de guia catalográfico para identificar os grupos nativos cujas atitudes, em relação ao domínio britânico, iam “desde a aquiescência e submissão ao ódio feroz e à rebelião violenta” (TAGG, 2013, p. 194. Tradução livre). Para Tagg, as colônias foram campos de testes para novas técnicas e tecnologias, o que é válido para o equipamento militar, mas também para as tecnologias de controle visual, das quais a fotografia fazia parte (TAGG, 2013).

Tagg afirma que a chegada da fotografia na Índia, já em 1840, foi praticada por amadores entusiastas, comerciantes e aspirantes às ciências (TAGG, 2013). Em 1854, em Bombaim, por exemplo, foi fundada uma Sociedade Fotográfica (VICENTE, 2014). Todavia, durante esse período, a prática já havia se ramificado por outros canais: por um lado, o autor demonstra que era possível utilizar a fotografia para identificar vítimas e sujeitos que pudessem ameaçar a ordem vigente; ao mesmo tempo, existiam vários estúdios fotográficos encabeçados por indianos em Calcutá e Bombaim de forma a construir representações muitas vezes dissidentes (TAGG, 2013). Sobre esse último aspecto, Felipa Vicente demonstra a complexidade dos estúdios em Goa, ressaltando um amplo campo de estudos ainda aberto, tendo em vista a linha tênue que circunscreve e articula ambas as tradições (VICENTE, 2014).

Essas questões nos fazem pensar sobre algumas perguntas: o que se espera de uma representação? Como ela deve ser construída? Sobre o que deve falar? E, sobretudo, a quem ela beneficia?

As imagens, ainda nesse sentido, estão inseridas dentro de um sistema maior, que quase sempre rege seus movimentos: como elas são criadas, circulam e são recepcionadas pelo público. É nesse sentido que importa saber quais os interesses dos grupos que as operacionalizam. Segundo Roger Chartier, essas percepções não são neutras, mas, antes, “produzem estratégias e práticas”, impõem autoridade, legitimam variados projetos,

escolhas e condutas (2002, p. 17). Ainda em suas palavras, investigar representações “supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Além dessas questões, importa perceber como essas representações são construídas, ou sob qual modelo estético elas são apresentadas. Nesse aspecto, Carlo Ginzburg (2002), em *Relações de Força*, nos lembra que os projetos políticos que atravessam essas imagens agem também segundo a forma em que elas se mostram. Em outras palavras, a estética também carrega um profundo significado político. Isto é, também possui significado a escolha do suporte e técnicas empregadas ou não. São esses elementos que, juntos, quando cristalizados, transformam-se em modelos de representação. Eles agem profundamente sobre as formas que estamos acostumados a ver e, em última instância, pensar e conceber grupos de pessoas, paisagens, monumentos, entre outros, constituindo os *stereos* e *typos*, que formam o termo “impressão sólida” ou estereótipos.

Produzidos em larga escala e compartilhados em grandes redes de circulação de visualidades, eles contribuem com a construção de um modo de ver e, em última instância, pensar e compreender pessoas e espaços. Atuam como braços e pernas de projetos imperialistas sem os quais não poderiam funcionar tão bem, nem convencer tantas mentes ao redor do globo: impactam a realidade na medida em que comandam atos (CHARTIER, 2002). Em outras palavras, estão “[...] a revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade como pensam que ela é, ou como gostaria que fosse” (CHARTIER, 2002, p. 19).

A Companhia Britânica das Índias Orientais frente ao grande Mughal

Ulbe Bosma (2023), historiador holandês, e Sucheta Mazumdar (1998), historiadora indiana, ressaltam a importância central do Oceano Índico nas relações políticas, sociais e mercantis, durante o que se convencionou chamar de Época Moderna. Os autores, através da produção e comércio do açúcar, tanto na Índia quanto na China, reconstituem suntuosos mercados e redes de circulação de mercadorias, notável pelo menos desde o século XIII. Nessas percepções, o Império Mughal, fundado no século XVI, está incluso. Esses espaços assistiram o avanço territorial das potências imperialistas europeias, incorporando-se em dinâmicas pré-existentes e aproveitando como e o que podiam. Nessa direção, segundo Vishakha N. Desai, “por mais de um milênio e de inúmeras formas, Delhi, que também foi a capital do Império Mughal, tem sido um centro cultural no Norte da Índia” (2012, p. vii. Tradução livre). A capital, que controlava os territórios atuais do Paquistão, Bangladesh e grande parte do Afeganistão, abrigava casas de banhos, muitas mansões com jardins, lagos que as adornavam e tantas outras riquezas culturais, sociais e políticas da época. Entretanto, como afirma Dalrymple:

A morte do imperador Aurangzeb, em 1707, foi um divisor de águas na história dos Mughals posteriores – alterou muito a sorte política do Império, levando-o a uma crise. Durante os anos entre a morte de Aurangzeb e a coroação do imperador de dezessete anos Muhammad Shah, em 1719, Delhi era um foco de intrigas políticas e lutas pelo poder (DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 3. Tradução livre).

O resultado foi a diluição gradual da autoridade Mughal, fortalecendo a influência dos governadores das províncias. Paulatinamente, Delhi, despojada da maior parte de suas províncias e exército, permaneceu rica, mas desprotegida; ainda nas palavras de Dalrymple, “pronta para ser tomada pelo primeiro que se aventurasse o suficiente. E esse homem foi o Nadir Shah, o governante da Pérsia” (DALRYMPLE, p. 6. Tradução livre). Depois de um conflito dentro da capital, com a morte de milhares de cidadãos de Delhi, vários tesouros e riquezas foram roubados, inclusive o famoso Trono do Pavão,

tão especial para o Império Mughal. A perda também significou um declínio de prestígio social, visto que “a riqueza cultural acumulada de mais de trezentos anos mudou de mãos em um momento fugaz” (DALRYMPLE, p. 6. Tradução livre).

Entretanto, os pintores agiram acompanhando todos esses movimentos: antes, durante e depois da invasão persa. Muitos migraram interprovincialmente, em busca de patrocínio e acompanhando as demandas criativas dos governantes. Além de retratos individuais dos imperadores e cenas externas, outras imagens associadas a ocasiões oficiais, com vários apetrechos dotados de significados políticos, também foram temas de representações. Inclusive, em um esforço contrário do que se poderia pensar a princípio: geralmente essas criações representavam Delhi em seu esplendor, mesmo que não correspondesse mais à realidade na qual o império estava inserido (SHARMA, 2013). Os artistas situavam-na como parte de uma efervescência cultural, onde poetas e outros intelectuais, além de músicos e dançarinos, reuniam-se para animados cafés e salões literários. Além disso, pintaram tesouros como se não houvessem sido pilhados, inclusive o prestigioso Trono do Pavão (SHARMA, 2013), como representado na Figura 1.

Figura 1 – Raja Jiva Ram, 1834. Akbar II representado no Trono do Pavão.



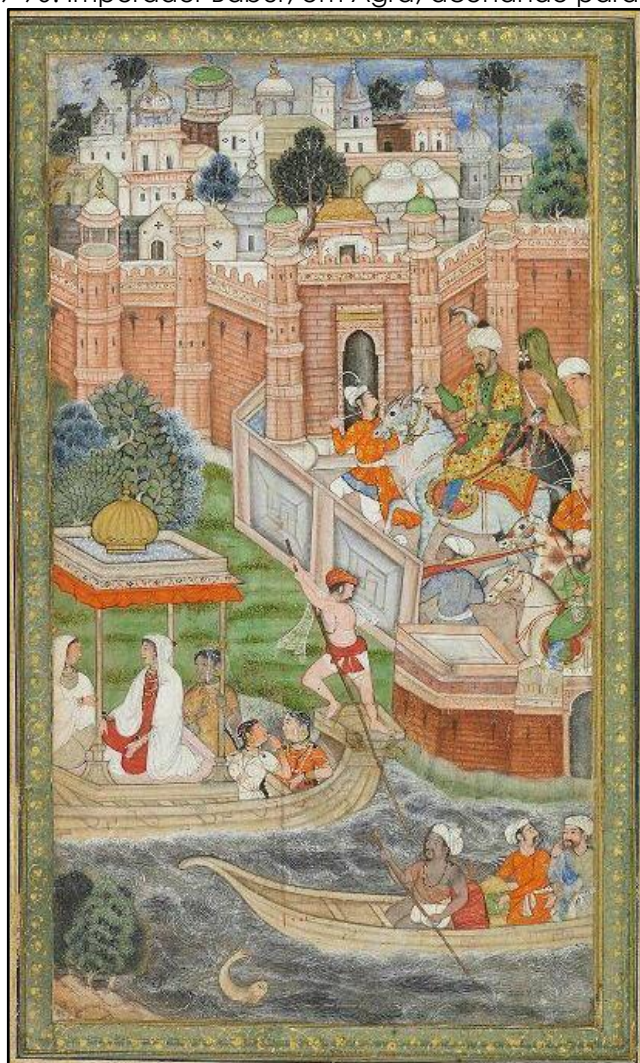
Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 113.

Na Figura 1, Akbar II (1760-1837) foi pintado por Raja Jivan Ram, no Trono do Pavão. Ela buscava conservar, à medida em que também recriou, ares de luxo e opulência presentes no passado Mughal e ainda parte da representação associado a corte no presente em que foram produzidas. Ou seja, frente à consciente perda de prestígio e poder, os artistas buscavam conservar tais símbolos em imagens. Essas, ancoradas no passado, teciam narrativas sobre o presente na esperança de proteger uma ideia de futuro. Aos olhos da Yuthika Sharma (2013), essas ações calculadas foram também atos de resistência em um cenário que, uma vez mais, seria transformado.

Nota-se, na Figura 1, um outro modelo de representação, que é muito importante em várias frentes, mas, dentre elas, uma é fundamental. Essa imagem é construída a partir da perspectiva considerada “invertida” – quando comparada com obras do Renascimento italiano – que ilustram outras formas de conceber e representar o espaço e as pessoas.

Essas estruturas representativas foram paulatinamente modificadas com a introdução da estética ocidental e imperialista, que considerava os planos convergentes mais adequados a seus projetos. Para acompanhar esse discurso, que partia do princípio que os povos sob seu domínio eram “inferiores”, foi necessário adotar também um modelo representativo diferente dos que já existiam naqueles espaços. O escolhido, cuja muleta foi a câmara escura já conhecida por diversos povos ao longo de séculos, distinguia-se radicalmente do que a maioria desses, espalhados pelo globo, criavam em termos de visualidades. Tão particular em termos de experiência histórica, esse modelo foi alçado como único possível, pois foi defendido pelos povos ditos “superiores” como aquele que corresponderia à realidade.

Figura 2 – 1589-90. Imperador Babur, em Agra, acenando para seus parentes.



Fonte: LOSTY, 2013, p. 26.

A Figura 2 representa a despedida do fundador do império Mughal, Babur (1483–1530), de seus familiares em Agra, uma das capitais do império. A miniatura está presente em seu livro de memórias densamente ilustrado, traduzido para o persa durante o governo de Akbar (1542-1605), um dos imperadores mais conhecidos pelo patrocínio às artes, em seu amplo sentido (DALRYMPLE; SHARMA, 2012).

Esta imagem é dividida em três terços. No primeiro, inferior, é dado destaque às pessoas que se distanciam do imperador, a quem ele acena. Acima, no segundo, Babur assume a posição central. Embora esteja em segundo plano, ele possui maior relevância na imagem. Essa sensação é causada pelo seu tamanho. Isto é, o imperador parece maior em relação às pessoas representadas no terço inferior. Não há diminuição na escala do que está mais distante, configurando, dessa maneira, a mencionada perspectiva “inversa”. No último terço, espaço superior da imagem, elevam-se os muros de Agra em um esquema geometrizante, convergindo vários pontos de vista em uma mesma representação e, conseqüentemente, permitia que vários espaços fossem percebidos ao mesmo tempo, conforme descrito por Pável Floriênski (2012).

O autor tece importantes críticas nessa direção em escritos de 1919⁴. Para o russo, cuja tradição de confecção de ícones remonta a história do Império Bizantino, imagens como a Figura 2 foram criadas a partir de um sistema particular de representação, com destaque para a forma como o espaço foi projetado: ao construir a imagem seccionada em vários planos, era possível elaborar complexas composições, não apenas hierarquizando símbolos, mas harmonizando ricas narrativas (DALRYMPLE; SHARMA, 2012), sempre com cores vibrantes e predomínio do laranja, vermelho e azul. Além disso, eram construídas rebuscadas estratégias, com tendências que traziam dinamismo e movimento às cenas. Para Floriênski (2012), esse fenômeno estético chama-se *policentrismo*, resultado da difusão dos procedimentos da perspectiva inversa, ou seja, divergente ao invés de convergente, como nossos olhos estão habituados. Em suas palavras, “o desenho é construído de tal forma que é

como se o olho mudasse de lugar para observar as suas diferentes partes" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 26).

Ainda segundo o mesmo autor, esse modelo de representação era uma escolha consciente de quem o construía; significa não "[...] a duplicação da realidade, mas oferecer uma concepção mais profunda de sua arquitetura, de seu material, de seu sentido" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 38). Compreendendo a representação do espaço enquanto um esforço organizativo e criativo, desenhar de forma "natural" requer o desenvolvimento de um outro tipo de aprendizado: "é necessário que tantos povos e culturas inteiras quanto determinados indivíduos *aprendam* a fazê-lo" e fazê-lo de forma calculada, a partir da geometria euclidiana. Em síntese, "a aprendizagem da perspectiva é um adestramento" (FLORIÊNSKI, 2012, p. 92 e 93).⁵

Ao mesmo tempo em que os horizontes convergiam e as pinturas construíam-se a partir da visão de um observador, Dalrymple afirma que "nos bastidores [de todo esses acontecimentos] havia outra força, uma que a princípio parecia a mais improvável das potências concorrentes para assumir o controle da Índia: A Companhia Britânica das Índias Orientais" (DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 7. Tradução livre). Ao longo do século XVIII, constante e gradualmente, a Companhia aproveitava as oportunidades causadas pelo próprio esfacelamento do Império Mughal. Em 1764, a Companhia obteve uma importante vitória contra o Imperador Shah Alam II (1728-1806). Consequentemente, esse episódio garantiu o direito de administrar e coletar receita da maior parte dos seus territórios ao mesmo tempo em que o imperador ocupava uma posição mais diplomática do que política, visto que nominalmente ainda era conhecido como soberano, mas não atuava mais nesse sentido (SHARMA, 2012).

A invasão britânica trouxe uma série de apetrechos institucionais que devem se tornar objeto de reflexão de maneira crítica, como nos lembra o historiador, diplomata e parlamentar indiano Shashi Tharoor (2016), pois serviram aos interesses imperiais: escolas para ensinar língua e costumes ingleses; censos para sondar como agir e estudos topográficos para sondar onde agir; e, sobretudo, confecção de imagens diversas, para sondar sobre o

que domesticar. Contrariando um discurso corrente para muitas experiências coloniais e imperiais, as instituições não serviram ao povo local, mas aos interesses dos impérios estrangeiros de modo a facilitar sua ação local. Nesse sentido, como um poderoso e eficiente dispositivo, utilizado para os mais diversos fins, a imagem teve um papel primordial.

A hegemonia de um modelo particular de representação

O Álbum Fraser, majoritariamente construído entre 1815 e 1819, pode ser mencionado como um importante exemplo do esforço do britânico William Fraser (1783-1856), e vários artistas locais contratados, dentre eles o Ghulam Ali Khan, com o objetivo de representar diversos espaços, pessoas e monumentos nas regiões de alcance britânico. Nesse processo, foram compilados dados sobre a produtividade das terras e hábitos dos agricultores, dimensionando quão favoráveis estavam as aldeias para a geração de receitas (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). Esse álbum, nunca publicado, hoje possui a maior parte das suas imagens dispersas.

Nesse cenário, Sharma (2013) argumenta que, apesar da incontornável presença britânica, os artistas locais souberam articular-se, sobretudo adaptando influências ocidentais e estilos próprios conforme os diferentes clientes e espaços em que eram demandados. Esse processo levou, ao lado da introdução do ponto de fuga, quase de forma complementar, às catalogações dos conhecidos como “tipos humanos”, onde, como fruto do olhar imperialista, moradores de diversas localidades do império são representados exercendo diferentes funções, em uma perspectiva estereotipada e generalizante, onde suas vidas tornam-se parte de um discurso visual que favorece o poder e controle de quem opera a câmera. Um dos principais elementos desse modelo de representação é descrito por Behdad (2013) ao ressaltar o caráter de encenação dessas imagens. Para o autor, o cenário é artificial, assim como os adereços – que estão sempre presentes – e o olhar não natural do modelo.

Figura 3 – 1816. Pintura que integra o Álbum Fraser, retratando um grupo de homens de uma aldeia.



Fonte: DALRYMPLE ; SHARMA, 2012, p. 121.

Embora algumas imagens possuíssem contexto espacial, outras, no entanto, foram elaboradas conforme a Figura 3: isolando as personagens da cena em fundo branco, o que também reforça o intenso caráter de encenação e desejo por controle – também característica das representações dos “tipos humanos”. As pessoas são, em sua maioria, chefes e anciãos da aldeia, representados à esquerda; enquanto, à direita, estão os auxiliares de William Fraser, associados aos materiais do seu ofício (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). A prática de representar personagens dissociados de seus contextos e cristalizá-los em seus fazeres não foi exclusividade dessa experiência, mas, antes, indicia o olhar do exótico, ao ressaltar os aspectos que os distancia de quem constrói a representação; e, ao mesmo tempo, o valor dessas pessoas para a Companhia, reduzindo a complexidade de suas vidas ao registro de informações. Segundo Said, “o Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza” (SAID, 2007, p. 154).

Figura 4 – Thomas e William Daniell, 1820-1825. Complexo de jardins e palácio Qudsia Bagh, na antiga Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 160.

Nesta imagem, Figura 4, existe um ponto de fuga bem consolidado e a imagem, em grande plano, é construída levando em consideração também a proporção áurea, onde os assuntos mais importantes estão localizados nas linhas de atenção da imagem, que conduzem a sua leitura: à direita, os muros de Qudsia Bagh e à esquerda, parte do rio Yamuna. Existem diversos personagens na cena: ao centro, em destaque, estão três deles, onde um aparentemente aponta em direção aos muros, de modo a apresentá-los para os possíveis recém chegados. Essa imagem é uma cópia indiana, feita a partir do processo de *água tinta* pelos artistas britânicos (DALRYMPLE; SHARMA, 2012). Isso nos aponta para uma das possíveis vias de conhecimento indiano dessas produções, circulações de modelos e aprendizado de técnicas.

Após a chegada da fotografia, na quase metade do século XIX, que reproduz tão bem o ponto de fuga, e após o aprimoramento técnico necessário para tornar seu uso mais facilitado, intensificou-se a concepção de imagens atendendo a demandas etnográficas e documentais dos impérios coloniais. Nesse sentido, o Álbum Fraser antecedeu um processo que a fotografia veio a assumir, inclusive esteticamente, tão logo foi descoberta. Sua

presença na sociedade do século XIX não foi fortuita, como sublinha André Rouillé (2009). Mas, antes, surgiu no seio de uma sociedade que dela necessitava em duas frentes: no centro dos impérios, registrando suas transformações; e nas colônias, catalogando a construção do empreendimento em suas pilhagens, violências, turismos e *souvenirs*, que, nesse cenário, tiveram um papel fundamental, visto sua capacidade de educar as mentes dos que estavam distantes. Segundo Vincente,

Esta era uma prática comum entre os viajantes que iam visitar uma cidade e compravam fotografias dos seus monumentos e vistas mais emblemáticas, mas também entre os passageiros de navios que atracavam num porto durante apenas umas horas e assinalavam a sua breve paragem com a compra de imagens daquilo que, muitas vezes, nem tinham tido tempo para ver (VICENTE, 2014, p. 326).

Com novos modelos estéticos consolidados, o Raj teve início quando a luta dos cipaio chegou ao fim, em 1857, dezoito anos após patenteado o daguerreótipo na França. A luta, em parte, ansiava o mesmo que as imagens produzidas por artistas locais: o retorno do Império Mughal a todo seu esplendor e glória. Os cipaio entraram em Delhi, mataram britânicos, além outros cristãos, e proclamaram Zafar II (1775-1862) seu imperador. O desfecho cruel do levante incluiu a morte de milhares de cidadãos em Delhi, sua pilhagem e destruição desmedida, além do exílio do imperador e sua família para a Birmânia (DALRYMPLE, 2019).

O Raj, período em que houve efetivamente domínio da Coroa britânica sobre a Índia, teve início a partir de 1858. A “era das trevas”, como sugere o título da mencionada obra de Shashi Tharoor (2016), só teve fim em 1947 e não sem deixar profundas marcas que os indianos, assim como todos os povos colonizados espalhados pelo mundo, enfrentam até os dias atuais. As imagens, no entanto, continuaram sendo feitas durante o Raj.

Figura 5 – H. C. White, no final do século XIX. Dançarinas profissionais nas ruas da antiga Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 142.

Embora as mulheres representadas na Figura 5 tivessem suas imagens capturadas por uma câmera fotográfica, o horizonte de representação é o mesmo dos “tipos humanos”, pois foi herdado intuitivamente por quem a operacionalizou. Em outras palavras, a imagem é calculada dentro dos padrões de representação já utilizados e isso é responsável pela adesão social da imagem fotográfica.

O muro ao fundo, de cor clara, isola as personagens que posam à frente, simetricamente: as duas mulheres nas pontas fazem a mesma posição, enquanto a dançarina do centro exibe o véu em sua cabeça. Segundo Behdad (2013), nenhuma figura foi tema tão frequente nas fotografias dessa época e contexto quanto as mulheres. Para o autor, especialmente o carte de visite “‘democratizou’ a possibilidade de possuir o outro erotizado, tornando a iconografia da mulher oriental um clichê cultural” (BEHDAD, 2013, p. 28. Tradução livre). Ao fundo da imagem, encostados no muro e isolados pelo fundo escuro em área de sombra, estão dois homens, segurando seus instrumentos. Os músicos completam a narrativa da imagem que, junto às

dançarinas, simulam um momento de dança. Pessoas são, mais uma vez, eternizadas em seus fazeres; representadas sob os mesmos signos do exótico e marcadas por uma distância que não é física, mas faz parte da estrutura do discurso. Sobretudo quando se leva em consideração que o horizonte dessas representações está no contexto eugênico e racista do século XIX, cujas teorias ditas “científicas” esforçavam-se para comprovar antigos preconceitos. A fotografia, nesse cenário, foi utilizada para reforçar uma falsa crença (GOULD, 2014), na medida em que podia capturar diferenças físicas e culturais, de que era possível criar categorias hierarquizadas entre os homens.

Figura 6 – Felice Beato, 1858. Portão de Kashmir em ruínas, em Delhi.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 188.

À fotografia e o turismo de ruínas, como ficou conhecido o esforço de levar principalmente ocidentais para palcos de eventos históricos relacionados ao findado Império Mughal, representado na Figura 6; e às fotografias dos “tipos humanos”, Figura 5, cabe uma narrativa que agrupa artificialmente esses sujeitos como parte de um passado sem possibilidade de retorno, onde também estão as antigas e grandes civilizações. As ruínas, seu registro e difusão, funcionam como elementos que reforçam, ao mesmo tempo, o fim de uma civilização e o troféu de outra, em ascensão. Para Susan

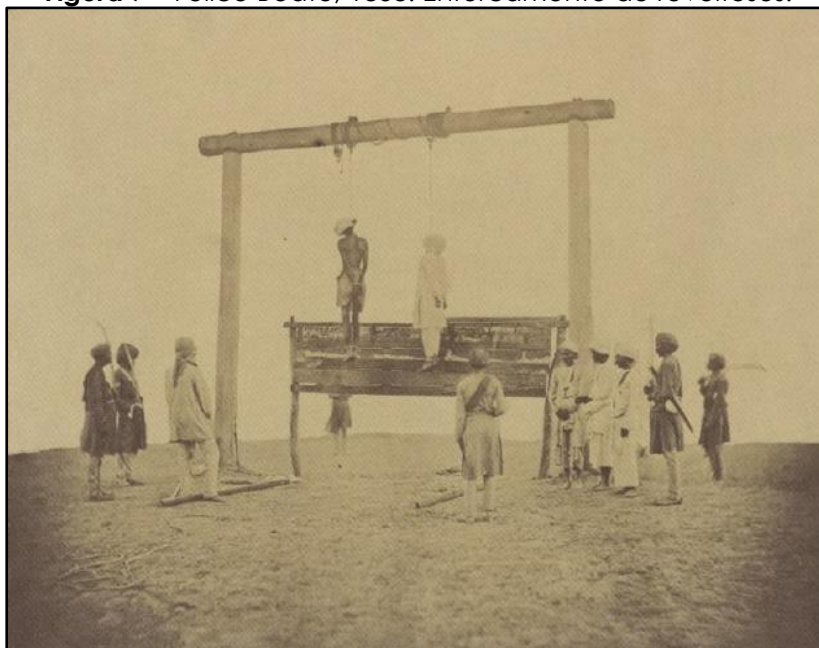
Sontag, a ruína na fotografia é “[...] criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado” (SONTAG, 2004, p. 95).

Ao mesmo tempo e violentamente, encenava-se um outro passado para os indianos em episódios como o Congresso Imperial, descrito por Bernard S. Cohn (1997) e realizado em 1º de janeiro de 1877. Por meio do suntuoso cerimonial, teciam-se esforços que conectavam a Coroa britânica, governantes locais e imprensa, a fim de valorizar e legitimar a experiência imperialista na Índia. Nessa perspectiva, indianos foram vestidos de cavaleiros medievais. Eles fizeram parte de um discurso que almejava colocá-los em situação de tutela, visto que seriam classificados como “feudais” em relação aos britânicos, que se viam enquanto os mais “avançados” em termos civilizacionais. Essa anomalia conceitual foi uma arma consciente dentro de processos imperialistas, conferindo a povos como os indianos a uma subalternidade da qual é impossível desvencilhar-se, pois sempre estariam “atrasados” (DABAT, 1995).

Essas imagens, ainda, agem na contramão das fotografias que retratam corpos indianos, lançados ao chão, famintos e desnutridos, devido às diversas fomes causadas por ações inglesas deliberadas, como analisa Mike Davis (2002) em *Holocaustos Coloniais*. Registram, ao contrário, uma ação imperial onde os encontros são alegres e bem humorados. Cria-se, portanto, narrativas próprias, como chama atenção Boris Kossoy (2009), cuja conexão com a realidade que a gerou foi cortada no instante em que o registro foi feito. Nelas, narrativas são articuladas em função de um discurso político.

A violência que ambas as fotografias 5 e 6 registram de forma velada é exibida explicitamente na Figura 7.

Figura 7 – Felice Beato, 1858. Enforcamento de revoltosos.



Fonte: DALRYMPLE; SHARMA, 2012, p. 187.

A Figura 7 ilustra, ao mesmo tempo, o destino de muitos dos que participaram da Revolta dos Cipayos. Todavia, fotografar esses episódios era, em si, uma ação calculada dentro do sistema imperialista, responsável pela manutenção do terror através da circulação de fotografias. As violências na Índia aconteceram quase concomitantemente às atrocidades também realizadas em outras partes do mundo, como estudou Juan Naranjo (2006) e Filipa Lowndes Vicente (2014), no contexto da África Portuguesa; as no Congo Belga, segundo as corajosas fotografias de Alice Harris (1870-1970); e, sobretudo, os linchamentos nos Estados Unidos, principalmente na primeira metade do século XX, densamente registrados e disseminados no formato de cartões postais (ALLEN, 1999).

As semelhanças dessas fotografias com outras, tomadas em contextos diferentes, podem ser indícios de discursos com elementos em comum e, logo, faces de um processo semelhante; da mesma forma, a similitude e/ou diálogos das fotografias com pinturas. Podemos pensar que talvez existam muito mais interfaces em como se representa e como se aprende a ver a partir de experiências imperialistas e racistas do que pode parecer à primeira vista. Isto é, a fotografia, forjada e utilizada em contextos de violência, foi

abastecida em seu repertório, expectativas e aplicações com o que esperava a classe que a controlava. Ela foi largamente utilizada porque se adequou a esse modelo de representação já em curso, elaborado antes da sua invenção.

Portanto, as imagens britânicas, que exibem uma aura de nostalgia quase inocente, escondem um projeto de memória segundo o qual não se pode refletir sem horror, como nos ensinou Walter Benjamin (1985). O projeto imperialista, que atuava grandemente também em mentes e corações, visou, através dessas ressignificações, domesticar uma poderosa cultura, apropriando-se dos seus significantes e significados, transportadas no fundo de uma mala. Esse projeto, consciente do seu poder, tem um poderoso impacto pedagógico no resto do mundo. Amontoadas em gabinetes de curiosidades ou espaços domésticos das classes mais abastadas da Europa, essas imagens, nelas incluídas fotografias, comunicava para os ocidentais o tom do que deveria ser considerado exótico, inferior, passivo de colonização; daquilo que deveria ser transformado pelo “bem da humanidade”, do seu “progresso”. Deste projeto não faziam parte as cores vibrantes, os temas diversos, a perspectiva transformada; sequer faziam parte os registros plurais sobre suas vidas, suas alegrias e suas emoções. É sobre essa pá de cal que são erguidos poderosos silêncios, responsáveis por apagar tantos outros modelos de representação e, com eles, tantas formas de ver e pensar o mundo.

Referências

ALLEN, James. **Without Sanctuary**: Lynching Photography in America. Los Angeles: Twin Palms Publishers, 1999.

BEHDAD, Ali. The orientalist Photograph. In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Ed.). **Photography's Orientalism**: new essays on colonial representation. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. p. 11-32.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BOSMA, Ulbe. **The world of sugar**: How the Sweet Stuff Transformed Our Politics, Health, and Environment over 2,000 Years. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2023.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Viseu: DIFEL, 2002.

COHN, Bernard S. A representação da autoridade na Índia Vitoriana. In: HOBBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 175-217.

DABAT, Christine. A transferência dos conceitos de feudalismo e de modo de produção feudal a regiões não europeias. **Caderno de Estudos Sociais**, v. 11, n. 2. p. 199-228, 1995.

DALRYMPLE, William; SHARMA, Yuthika. **Princes and Painters in Mughal Delhi, 1707-1857**. New York: Asia Society, 2012.

DALRYMPLE, William. **The anarchy**: the east india company, corporate violence, and the pillage of an empire. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: Clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JALLAGEAS, Neide. A perspectiva violada. In: FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 7-14.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOSTY, J.P. **A Prince's Eye**: Imperial Mughal Paintings from a Princely Collection Art from the Indian Courts. London: Francesca Galloway, 2013. Disponível em: <https://francescagalloway.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/6/a-prince-s-eye.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MAZUMDAR, Sucheta. **Sugar and Society in China**: Peasants, Technology, and the World Market. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1998.

NARANJO, Juan. **Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SHARMA, Yuthika. **Art in between empires**: visual culture & artistic knowledge in late Mughal Delhi 1784-1857. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAGG, John. The Mute Testimony of the Picture: British Paper Photography and India. In: BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke (Ed.). **Photography's Orientalism**: new essays on colonial representation. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. p. 185-199.

THAROOR Shashi. **An Era of Darkness**. The British Empire in India. New Delhi: Aleph Book Company, 2016.

VICENTE, Felipa Lowndes (Org.). **O império da visão**: fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

NOTAS

¹ É bacharel em Comunicação Social com habilitação em Fotografia, licencianda em História, Mestre e Doutoranda pela UFPE. Faz parte da Linha de Pesquisa *Trabalho e Ambiente na História das Sociedades Açucareiras*, onde pesquisa sobre a representação imagética dos trabalhadores e trabalhadoras da Zona da Mata de Pernambuco, e *Histórias Sul-Asiáticas* (GESHA/UFPE, UFSCAR e UNILA), de onde o presente trabalho é fruto. É pesquisadora na Curadoria da História da China na Coordenadoria de Estudos da Ásia (CEÁsia-UFPE).

² A Batalha de Plassey, em junho 1757, consolidou a conquista da Companhia Britânica das Índias Orientais, com a liderança de Robert Clive (1725-1774), sobre os Nababos de Bengala e, conseqüentemente, o posterior avanço sobre a região (DALRYMPLE, 2019).

³ Segundo Pável Floriênski, planos convergentes, ou também conhecido como lineares, mais próximos da visão humana, são aqueles formados por linhas que convergem em direção a um ponto de fuga. Nesses casos, os objetos representados em planos mais distantes são menores que os que aparecem mais próximos ao observador, trazendo a ilusão de profundidade. Os divergentes ou inversos, ao contrário, são imagens construídas por linhas que divergem em relação ao observador, projetando-se para fora do campo de representação (FLORIÊNSKI, 2012).

⁴ Os mencionados escritos foram feitos para a Comissão de Conservação dos Monumentos e Antiguidades do Monastério da Santa Trindade de São Sérgio, com a finalidade de valorizar a salvaguarda de ícones enquanto obras de arte. Embora redigidos em 1919, foram publicados apenas em 1967, graças aos esforços dos semióticos da Escola de Tártu-Moscou, como explica Neide Jallageas. (JALLAGEAS, 2012).

⁵ Floriênski ainda reitera que o modelo de representação construído a partir do ponto de fuga tem a si próprio subvertido em diversos contextos, sobretudo quando há a finalidade de, assim como para obras que não aderem a esse modelo, valorizar pessoas e sensações, por exemplo (2012, p. 69-77).