

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。財産だってあるに違いない。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。[...] 丸くちっこまって、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。」