



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Rafael Franklin Almeida Bezzon

**Caminhar por arquivos e suas imagens
viandantes:** uma abordagem antropológica e poética
com os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony
Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa



Araraquara, São Paulo, 2023

Rafael Franklin Almeida Bezzon

**Caminhar por arquivos e suas imagens
viandantes:** uma abordagem antropológica e poética
com os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony
Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

Bolsa: Capes

Araraquara, São Paulo, 2023

B574c

Bezzon, Rafael Franklin Almeida

Caminhar por arquivos e suas imagens viandantes : uma abordagem antropológica e poética com os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa / Rafael Franklin Almeida Bezzon. -- Araraquara, 2023

316 p. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Edgar Teodoro da Cunha

1. Ciências Sociais. 2. Antropologia visual. 3. Arquivos. 4. Fotografia. 5. Imagens fotográficas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa envolve o trabalho com arquivos fotográficos que se formaram durante as décadas de 1950 e 1960 por meio do trabalho fotógrafos, amadores e profissionais, com origem imigrante japonesa, em cidades localizadas no estado de São Paulo e do Paraná. Essas imagens foram produzidas pelos fotógrafos Haruo Ohara, Londrina (PR); Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP); Kenji Ueta, Maringá (PR); e Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP); são artefatos e documentos imagéticos importantes para a constituição da memória e a construção da história dessas cidades e regiões. Portanto, o impacto esperado com esta pesquisa é contribuir com a divulgação desse material fotográfico e consequentemente dos arquivos de instituições públicas e privadas onde estão guardadas; pois enquanto documentos sociais, históricos e culturais colaboram para conhecermos a história e o desenvolvimento de nossas cidades – dialogando diretamente com os esforços do Objetivo de Desenvolvimento Sustentável 11.4, que envolve a salvaguarda do patrimônio cultural material e imaterial. Também se espera contribuir com a produção bibliográfica na área de ciências sociais, no campo da antropologia visual, através de uma perspectiva interdisciplinar que aborda os arquivos e fotografias por meio de um diálogo entre a antropologia, a sociologia, a história, a história da arte, a literatura, as teorias fotográficas e as práticas curatoriais para refletir acerca de um modo de fazer, pesquisar e refletir com imagens e fotografias de arquivo. Sendo assim, esta pesquisa se propõe, portanto, a colaborar com a reflexão teórica, metodológica e prática no campo das ciências sociais e da antropologia visual, em conjunto com a valorização do direito ao patrimônio cultural e imagético dos arquivos fotográficos, importantes instrumentos socioculturais para conhecermos a história, inventar nossa identidade e refletir sobre a memória da sociedade brasileira.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research involves working with photographic archives that were formed during the 1950s and 1960s through the work of amateur and professional photographers of Japanese immigrant origin in cities located in the states of São Paulo and Paraná. These images were produced by photographers Haruo Ohara, Londrina (PR); Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP); Kenji Ueta, Maringá (PR); and Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP); they are important artifacts and image documents for the constitution of memory and the construction of the history of these cities and regions. Therefore, the expected impact of this research is to contribute to the dissemination of this photographic material and consequently of the archives of public and private institutions where they are kept; because as social, historical and cultural documents they help us to know the history and development of our cities - dialoguing directly with the efforts of Sustainable Development Goal 11.4, which involves safeguarding material and immaterial cultural heritage. We also hope to contribute to bibliographic production in the social sciences, in the field of visual anthropology, through an interdisciplinary perspective that approaches archives and photographs through a dialog between anthropology, sociology, history, art history, literature, photographic theories and curatorial practices to reflect on a way of making, researching and reflecting with archival images and photographs. Therefore, this research aims to collaborate with theoretical, methodological and practical reflection in the field of social sciences and visual anthropology, together with valuing the right to the cultural and imagistic heritage of photographic archives, which are important socio-cultural tools for learning about history, inventing our identity and reflecting on the memory of Brazilian society.

EL POTENCIAL EFECTO DE ESTA INVESTIGACIÓN

Esta investigación consiste en trabajar con archivos fotográficos que se formaron durante las décadas de 1950 y 1960 a través del trabajo de fotógrafos aficionados y profesionales de origen inmigrante japonés en ciudades situadas en los estados de São Paulo y Paraná. Estas imágenes fueron producidas por los fotógrafos Haruo Ohara, Londrina (PR); Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP); Kenji Ueta, Maringá (PR); y Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP); son importantes artefactos y documentos de imagen para la constitución de la memoria y la construcción de la historia de estas ciudades y regiones. Por lo tanto, el impacto esperado de esta investigación es contribuir a la difusión de este material fotográfico y consecuentemente de los archivos de instituciones públicas y privadas donde se conservan; porque como documentos sociales, históricos y culturales nos ayudan a conocer la historia y el desarrollo de nuestras ciudades - en diálogo directo con los esfuerzos del Objetivo de Desarrollo Sostenible 11.4, que implica la salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial. También esperamos contribuir a la producción bibliográfica en ciencias sociales, en el campo de la antropología visual, a través de una perspectiva interdisciplinaria que se acerca a los archivos y las fotografías a través de un diálogo entre la antropología, la sociología, la historia, la historia del arte, la literatura, las teorías fotográficas y las prácticas curatoriales con el fin de reflexionar sobre una forma de hacer, investigar y reflexionar con imágenes de archivo y fotografías. Por lo tanto, esta investigación pretende colaborar con la reflexión teórica, metodológica y práctica en el campo de las ciencias sociales y la antropología visual, junto con la valorización del derecho al patrimonio cultural e imaginario de los archivos fotográficos, que son importantes herramientas socioculturales para conocer la historia, inventar nuestra identidad y reflexionar sobre la memoria de la sociedad brasileña.

Rafael Franklin Almeida Bezzon

Caminhar por arquivos e suas imagens viandantes: uma abordagem antropológica e poética com os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

Bolsa: Capes

Data da defesa: 29/09/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: Profa. Dra. Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Membro Titular: Prof. Dra. Fabiana Bruno
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Cesar Boni
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Membro Titular: Prof. Dr. João Martinho de Mendonça
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Local: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

A todas as pessoas que estiveram e estão comigo. Vocês vivem em mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo amor incondicional, por acreditarem que a educação é o bem mais valioso que uma pessoa pode adquirir, sem o apoio e as oportunidades que vocês me proporcionaram nada disso seria possível. Todo o esforço e sacrifício valeu a pena!

À minha família que está ao meu lado em todos os momentos, naqueles que trocamos risadas ou em outros em que soltamos faíscas. Vocês sempre estiveram e estarão comigo. Amo vocês!

À Giovana Santurbano, pra mim apenas Gi, minha companheira de vida que comigo caminhou e compartilhou as angústias, as dores, as alegrias e os sabores dessa trajetória, além de uma leitura atenta e minuciosa para este texto. Por todo amor, apoio, broncas, carinhos e conselhos, obrigado!

Aos meus amigos que estão comigo desde sempre, minha família estendida. Mesmo sem compreender tudo, sempre me apoiaram.

Ao meu orientador, Edgar, por todo apoio, companheirismo, diálogo e paciência. Pela oportunidade de crescimento e desenvolvimento intelectual, pessoal e profissional ao longo desses anos. Obrigado!

A todas/os docentes que compuseram a banca de qualificação e de defesa pela leitura atenta e o diálogo. Aos Prof. Dr. Andreas Valentim e Prof. Dr. Paulo César Boni pela leitura pormenorizada e as observações e sugestões; aos Prof. Dr. João Martinho de Mendonça, Profa. Dra. Fabiana Bruno e Profa. Dra. Andrea Barbosa pela franca interlocução e leitura atenta a disponibilidade para o diálogo, o encorajamento e as sugestões para o aperfeiçoamento do trabalho. A todas/os agradeço a generosidade intelectual e as contribuições essenciais para este trabalho.

À Universidade Estadual Paulista (UNESP) pela oportunidade de ao longo dos anos frequentar seus espaços, construir relações de amizade, ser afetado pelo conhecimento e desejá-lo. Por me permitir imaginar e sonhar uma vida possível!

Às professoras e professores que deixaram em mim seus afetos, suas marcas e o desejo constante de criar, recriar e reinventar que o ato de conhecer e ensinar necessita.

Aos técnicos administrativos, bibliotecários e trabalhadoras/es terceirizados que, mesmo indiretamente, auxiliaram e contribuíram com essa trajetória de pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Fazer: eis o essencial [...] realizar-se na imperfeição, mas fazer”
Álvaro Lins (1956, s/página)

“Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.
[...]” Georges Didi-Huberman (2012, p. 208)

RESUMO

Nas últimas décadas, os arquivos ganharam centralidade nas reflexões de diferentes áreas do campo das ciências sociais, o mesmo se passou com a imagem que se impôs com muita força em nossa vida por meio de suas dimensões culturais, estéticas, históricas, sociais e técnicas. Portanto, esta pesquisa se vincula à abordagem teórica e metodológica constituinte da antropologia visual em uma perspectiva que se propõe refletir, pensar e produzir conhecimento sobre os regimes e sistemas visuais fotográficos. Para isso, mobilizo imagens oriundas de diferentes arquivos fotográficos produzidas por quatro imigrantes japoneses que atuaram como fotógrafos, de forma amadora e/ou profissional, principalmente no período que abarca as décadas de 1950 e 1960, em cidades localizadas no interior dos estados do Paraná e de São Paulo, são eles: Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, que viveram e fotografaram respectivamente nas cidades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (SP) e Adamantina (SP). Essas fotos estão armazenadas, guardadas e salvaguardadas em arquivos heterogêneos, pois estão em instituições públicas e privadas responsáveis por esses patrimônios imagéticos e nas residências de familiares e herdeiros-guardiões, além de serem múltiplos os artefatos imagéticos que os compõem. Dessa forma, pensar com e por meio de imagens envolveu construir um campo para a realização da pesquisa que se apresenta em duas dimensões: o bibliográfico-biográfico e o gráfico-visual, e por meio deles caminhei por esses arquivos e com suas “fotografias viajantes”. Diante da multiplicidade das imagens encontradas e acessadas, e de seus contextos arquivísticos diretamente conectados com as trajetórias de vida dos fotógrafos, o primeiro movimento da pesquisa envolveu compreender as trajetórias desses indivíduos, ou seja, fazer da intenção biográfica um exercício etnográfico e, assim, promover um diálogo entre as fotos e suas vidas. As imagens fotográficas abordadas enquanto artefatos e objetos-imagem carregam consigo a qualidade de tornar real o passado, além de se constituírem como as principais interlocutoras da pesquisa e, portanto, é com elas e por meio delas que construí, montei e propus uma abordagem criativa para esses arquivos fotográficos. Essa experiência de pensar com e fazer pensar as fotografias foi construída à maneira de um artesanato, por meio do gesto da montagem que envolveu desmontar, montar e remontar as imagens para então dispô-las em álbuns e outros experimentos a fim de apresentar não só os modos de ver, mas também de inventar uma forma de estar e imaginar a cidade por meio do fotográfico.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Arquivos fotográficos; Fotografia; Montagem; Trajetórias;

ABSTRACT

In recent decades, archives have gained centrality in the reflections of different areas of the social sciences. The same has happened with the image, which has imposed itself very strongly on our lives through its cultural, aesthetic, historical, social and technical dimensions. Therefore, this research is linked to the theoretical and methodological approach of visual anthropology from a perspective that aims to reflect, think and produce knowledge about photographic visual regimes and systems. To do this, I mobilize images from different photographic archives produced by four Japanese immigrants who worked as photographers, amateur and/or professional, mainly in the 1950s and 1960s, in cities located in the interior of the states of Paraná and São Paulo: Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta and Hidetaka Hasegawa, who lived and photographed respectively in the cities of Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (SP) and Adamantina (SP). These photos are stored, guarded and safeguarded in heterogeneous archives, as they are in public and private institutions responsible for these image assets and in the homes of family members and heir-guardians, in addition to the multiple image artifacts that make them up. In this way, thinking with and through images involved constructing a field for the research that has two dimensions: the bibliographical-biographical and the graphic-visual, and through them I walked through these archives and with their "traveling photographs". Faced with the multiplicity of images found and accessed, and their archival contexts directly connected to the photographers' life trajectories, the first move of the research involved understanding the trajectories of these individuals, in other words, turning the biographical intention into an ethnographic exercise and thus promoting a dialog between the photos and their lives. The photographic images approached as artifacts and image-objects carry with them the quality of making the past real, as well as constituting the main interlocutors of the research and, therefore, it is with them and through them that I built, assembled and proposed a creative approach to these photographic archives. This experience of thinking with and making photographs think was constructed in the manner of a craftsman, through the gesture of assembly, which involved disassembling, assembling and reassembling the images to then arrange them in albums and other experiments in order to present not only ways of seeing, but also of inventing a way of being and imagining the city through photography.

Keywords: Visual Anthropology; Photographic archives; Photography; Montage; Trajectories;

RESUMEN

En las últimas décadas, los archivos han ocupado un lugar central en las reflexiones de diferentes áreas de las ciencias sociales. Lo mismo ha sucedido con la imagen, que se ha impuesto con gran fuerza en nuestras vidas a través de sus dimensiones culturales, estéticas, históricas, sociales y técnicas. Por lo tanto, esta investigación se vincula al enfoque teórico y metodológico de la antropología visual desde una perspectiva que pretende reflexionar, pensar y producir conocimiento sobre los regímenes y sistemas visuales fotográficos. Para ello, movilizo imágenes de diferentes archivos fotográficos producidos por cuatro inmigrantes japoneses que trabajaron como fotógrafos, aficionados y/o profesionales, principalmente en las décadas de 1950 y 1960, en ciudades ubicadas en el interior de los estados de Paraná y São Paulo: Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta y Hidetaka Hasegawa, que vivieron y fotografiaron respectivamente en las ciudades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (SP) y Adamantina (SP). Estas fotos están almacenadas, custodiadas y salvaguardadas en archivos heterogéneos, al igual que en instituciones públicas y privadas responsables de estos bienes de imagen y en los domicilios de familiares y herederos, además de los múltiples artefactos de imagen que los componen. De este modo, pensar con y a través de las imágenes supuso construir un campo para la investigación que tiene dos dimensiones: la bibliográfico-biográfica y la gráfico-visual, y a través de ellas recorrí estos archivos y sus "fotografías viajeras". Ante la multiplicidad de imágenes encontradas y accedidas, y sus contextos archivísticos directamente conectados a las trayectorias vitales de los fotógrafos, el primer movimiento de la investigación implicó comprender las trayectorias de estos individuos, es decir, convertir la intención biográfica en un ejercicio etnográfico y promover así un diálogo entre las fotos y sus vidas. Las imágenes fotográficas abordadas como artefactos e imágenes-objeto llevan consigo la cualidad de hacer real el pasado, además de constituir los principales interlocutores de la investigación y, por lo tanto, es con ellos y a través de ellos que construí, monté y propuse un abordaje creativo de estos archivos fotográficos. Esta experiencia de pensar y hacer pensar las fotografías se construyó a la manera de un artesano, a través del gesto de ensamblar, que implicó desmontar, montar y volver a montar las imágenes para luego ordenarlas en álbumes y otros experimentos con el fin de presentar no sólo formas de ver, sino también de inventar una manera de ser e imaginar la ciudad a través de la fotografía.

Palabras clave: Antropología visual; Archivos fotográficos; Fotografía; Montaje; Trayectorias;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Barcos de Pesca na Praia de Saintes-Maries-de-la-Mer</i> , Vincent van Gogh, 1888.	17
Figura 2	“Aguapé”, Haruo Ohara, 1954.	36
Figura 3	“Terno e Gravata”, Haruo Ohara, 1947.	37
Figura 4	“BR 369, Rodovia Melo Peixoto”, Haruo Ohara, 1958.	38
Figura 5	“Pátio da Estação Ferroviária de Londrina após chuva”, Haruo Ohara, década de 1950.	39
Figura 6	“Cena de Rua”, Haruo Ohara, 1951.	41
Figura 7	“Lama”, Haruo Ohara, 1950.	43
Figura 8	“Espectadores”, Haruo Ohara, 1961.	44
Figura 9	Parque infantil da Vila Tibério, Tony Miyasaka, 1961.	51
Figura 10	Edifício Diederichsen, “Quartirão Paulista”, Tony Miyasaka, 1960.	53
Figura 11	Retrato de estúdio, Tony Miyasaka, 1963.	55
Figura 12	Foto noturna letreiro “J.S. Correa S.A.”, Tony Miyasaka, década de 1950.	57
Figura 13	Foto aérea da região central de Ribeirão Preto, Tony Miyasaka, 1968 (circa).	59
Figura 14	Obra de asfaltamento de rua no Morro do Cipó, Tony Miyasaka, 1962.	60
Figura 15	Homem no topo da cruz da igreja matriz, Kenji Ueta, década de 1960 (circa).	67
Figura 16	Av. Brasil em frente à Praça da Rodoviária, Kenji Ueta, 1951.	70
Figura 17	Família Ueta, no interior do <i>Foto Maringá</i> . Autoria desconhecida, década de 1950.	72
Figura 18	Praça Napoleão M. da Silva, Kenji Ueta, 1962.	73
Figura 19	“Chegada do Trem”, 1954, Kenji Ueta.	74
Figura 20	Praça José Bonifácio, Kenji Ueta, final da década de 1950.	76
Figura 21	“Luzes da Cidade”, Hidetaka Hasegawa, 1954.	83
Figura 22	Adamantina, década de 1950, Hidetaka Hasegawa.	85
Figura 23	Ponte sobre o rio do peixe, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.	86
Figura 24	Foto Paulista, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.	87
Figura 25	Funcionários públicos perfurando poços artesianos, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.	89
Figura 26	Cartão Postal do Lions Clube de Adamantina, Hidetaka Hasegawa, década de 1960.	90
Figura 27	“Fotografias migrantes”, montagem digital, 2023	105
Figura 28	Gabarito da montagem “Fotografias migrantes”	106
Figura 29	“Núcleo Duro em visão expandida”, montagem digital, 2022.	119
Figura 30	Gabarito “Núcleo Duro em visão expandida”.	120
Figura 31	“Quatro fotografias migrantes I”, montagem digital, 2023.	128
Figura 32	Gabarito para a posição das fotografias nas montagens.	129
Figura 33	“Quatro fotografias migrantes II”, montagem digital, 2023.	131
Figura 34	“Quatro fotografias migrantes III”, montagem digital, 2023.	133
Figura 35	“Quatro fotografias migrantes IV”, montagem digital, 2023.	134
Figura 36	“Quatro fotografias migrantes V”, montagem digital, 2023.	136
Figura 37	“Quatro fotografias migrantes VI”, montagem digital, 2023.	137
Figura 38	“Quatro fotografias migrantes VII”, montagem digital, 2023.	140
Figura 39	“Quatro fotografias migrantes VIII”, montagem digital, 2023.	141
Figura 40	“Quatro fotografias migrantes IX”, montagem digital, 2023.	142
Figura 41	Caderno de Pensamento Visual, “cinco maneiras de imaginar a paisagem”.	147
Figura 42	Caderno de Pensamento Visual, “olhar e caminhar por cidades imaginadas”.	148
Figura 43	Gabarito para as pranchas “um álbum para cada fotógrafo”.	169

Figura 44	Prancha “um álbum para Haruo Ohara”.	170
Figura 45	Prancha “um álbum para Tony Miyasaka”.	171
Figura 46	Prancha “um álbum para Kenji Ueta”	172
Figura 47	Prancha “um álbum para Hidetaka Hasegawa”.	173

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 QUATRO FOTÓGRAFOS E SUAS TRAJETÓRIAS, UM EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO	26
2.1 HARUO OHARA, O FOTÓGRAFO LAVRADOR	33
2.2 TONY MIYASAKA, O JAPONÊS DA GRAVATA BORBOLETA	50
2.3 KENJI UETA, UM DOS FOTÓGRAFOS PIONEIROS DA “CIDADE CANÇÃO”	66
2.4 HIDETAKA HASEGAWA, UM FOTÓGRAFO INCRUSTADO NA “JOIA DA ALTA PAULISTA”	83
3 CAMINHAR COM FOTOS DE ARQUIVO: COLETAR, CONSTRUIR O CAMPO E MONTAR IMAGENS.....	98
3.1 SABOREAR IMAGENS DE ARQUIVO, PERCORRER E MONTAR UM CONTEXTO PARA FOTOS MIGRANTES	105
3.2 GESTOS DE UM TRABALHO COM IMAGENS DE ARQUIVO: ABRIR, OLHAR, SELECIONAR E MONTAR.....	115
3.3 CAMINHAR POR FOTOGRAFIAS, ENTRE ENCONTROS, APROXIMAÇÕES E CHOQUES	124
4 PENSAR A IMAGEM ANTROPOLOGICAMENTE.....	150
4.1 UM CAMINHO PARA SE RELACIONAR COM AS IMAGENS: AS FOTOS COMO INTERLOCUTORAS.....	151
4.2 DESMONTAR, MONTAR E REMONTAR: UMA PERSPECTIVA RELACIONAL PARA O TRABALHO COM IMAGENS	157
4.3 UM MODO DE ENXERGAR FOTOGRAFIAS: “UM ÁLBUM PARA CADA FOTÓGRAFO”	163
5 CADERNO DE MONTAGENS “UM ÁLBUM PARA CADA FOTÓGRAFO”	177
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS CONSULTADOS	223
APÊNDICE	225

1 Introdução

Atualmente as imagens em seus diferentes formatos e suportes habitam nossas vidas e constituem suas próprias trajetórias, desde seu momento de produção até sua existência enquanto objeto imagético circulando por diferentes contextos, não apenas como registros documentais compondo a burocracia do Estado, mas como as fotos 3x4 as quais carregamos em nossas bolsas e carteiras e também as fotos de família e os álbuns fotográficos que invadiram as residências desde a invenção da fotografia. As fotos continuam sendo muito utilizadas pela publicidade e também documentam e registram as experiências vernaculares, os fatos cotidianos e da mesma forma o sagrado, os antepassados, que em alguns casos são ressignificados pela imagem e reassumem sua presença em rituais por meio das fotografias.

As imagens estão por todos os lados. Pois, como nos lembra Georges Didi-Huberman (2012, p. 209), “[...] nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. [...]”. Além disso, os arquivos fotográficos também se multiplicam e proliferam pelas cidades, bairros e casas, muitos se constituem pelo desejo de guardar essas imagens, agrupá-las, interpelá-las e revivê-las por meio das multiplicidades de relações possíveis com as imagens. As casas brasileiras, por exemplo, são povoadas por fotografias armazenadas em caixas de sapato guardadas em gavetas ou no fundo dos armários, acumuladas e organizadas em álbuns, e atualmente estão nas palmas das mãos através dos smartphones.

Também estão nos acervos das bibliotecas, nos arquivos públicos e históricos, nas gerências de patrimônio e outros órgãos públicos e privados responsáveis por salvaguardar os artefatos imagéticos, em especial os fotográficos, produzidos durante os últimos dois séculos aproximadamente. Em muitos casos, essas fotos encontradas em diferentes materiais e suportes são abandonadas e negligenciadas, deixadas ao acaso do tempo, esquecidas e longe dos olhos.

As imagens, consequentemente, estão conectadas às nossas vidas. Não só carregamos fotos em nossas carteiras, bolsas e smartphones, mas também acumulamos e descartamos imagens como nunca antes se imaginou, principalmente em seu formato digital. O escritor argentino Alberto Manguel no seu livro *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* (2001) reconstrói, por meio de uma narrativa, sua primeira memória de uma experiência com as imagens, quando, aos 09 anos de idade, por intermédio de uma tia pintora, foi influenciado e estimulado a entrar em contato com uma reprodução do quadro “*Barcos na praia da Saintes-*

Maries, do pintor holandês Vincent Van Gogh, nas páginas de um livro dedicado a ele (Manguel, 2001, p.19-20).

Figura 1 – *Barcos de Pesca na Praia de Saintes-Maries-de-la-Mer*, Vincent van Gogh, 1888.



Fonte: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

Como narra o escritor argentino, o contato com a imagem apresentada por sua tia proporcionou uma experiência totalmente diferente da que ele estava acostumado. Além disso, nos lembra Manguel, aquela reprodução do quadro de Van Gogh estava sozinha, desprovida de um texto explicativo, havia apenas o título da pintura, seu local e a data. Essas imagens isoladas de informações são desafiadoras, nos instigam e nos seduzem, engajam nossos olhos a vê-las. Com efeito, a imagem ganhou vida aos olhos de Manguel, quando ele a interpelou de forma lenta e demorada, estimulado e provocado a imaginar, reimaginar, inventar, preencher ou construir possíveis leituras para ela por meio de seu “arquivo de experiências visuais”, afinal “Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matérias de que somos feitos.” (Manguel, 2001, p.21).

Assim como o escritor argentino, o sociólogo e filósofo francês Roland Barthes já indicava em seu livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (2011) que as imagens têm não só a qualidade de nos provocar, nos incomodar, nos cutucar, mas também estabelecem uma

relação com o observador que nem sempre é fácil de determinar sua natureza (Barthes, 2011, p.36). A partir de sua primeira experiência com uma imagem, Alberto Manguel narra essa situação de ser afetado, “picado” por uma imagem e, de certo, marcado por ela a ponto de nunca a esquecer. Algumas imagens, portanto, vivem em nós, não as esquecemos, com elas nos movemos, imaginamos e caminhamos.

Foram com os filmes que tive minhas primeiras experiências de contato íntimo com as imagens, o cinema teve um papel importante para meu encanto com elas, assim como os cineastas e suas diferentes formas de narrar, construir linguagens e promover verdadeiras experiências nas salas de exibição. Cresci frequentando videolocadoras, esses lugares recheados de filmes VHS de todos os tipos e organizados de diferentes maneiras, que por fim foram substituídos pelo DVDs. Eram locais onde encontrávamos novos autores e cineastas, conhecíamos pessoas, conversávamos sobre as descobertas e os encantamentos, logo eram espaços de sociabilidade que hoje já não existem mais, uma vez que o avanço da internet e a invenção dos serviços de *streaming* para filmes fizeram com que as videolocadoras se tornassem memória evanescente de um tempo perdido, mas que ainda resiste nas imagens presentes em nosso arquivo visual oriundo dessas experiências.

Os caminhos que me trouxeram até aqui remontam a um contato com as imagens no contexto acadêmico, foi quando se abriu a possibilidade de aliar um interesse intelectual com uma paixão, um encanto e um interesse pelas imagens. A fotografia e o cinema, enquanto formas expressivas, desde sua invenção foram incorporadas entre as ferramentas utilizadas pelos pesquisadores das ciências sociais, da antropologia, da sociologia, entre outros campos de atuação. As imagens experienciadas no cinema e no *home vídeo* proveniente da locação de filmes vivem em mim, assim como as lembranças de frequentar os balcões das lojas de fotografia, os antigos *foto estúdio*, aonde íamos para fazer nossas fotos 3x4 e revelar os rolos de filmes produzidos durante os eventos familiares, as festas de aniversário, a formatura da escola e outros ritos pelos quais passamos, assim como os registros despretensiosos do cotidiano. Pois, nos lembra Alberto Manguel (2001, p.21), que

As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens. [...] Sem dúvida, para o cego, outras formas de percepção, sobretudo por meio do som e do tato, suprem a imagem mental a ser decifrada. Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente [...].

O escritor argentino ao continuar sua reflexão sobre as imagens vai além ao indicar que entre os elementos que nos constituem, ou seja, nossa “matéria”, estão as palavras e as imagens

(Manguel, 2001, p.21). No meu caso, o que me constituiu enquanto um pesquisador do campo das imagens e das formas expressivas, e desse modo da antropologia visual, foi uma trajetória de pesquisa que se iniciou com minha dissertação de mestrado¹. Na ocasião, realizei um levantamento bibliográfico sobre a história e os caminhos percorridos pela fotografia no Brasil. Durante esse processo me deparei com um artigo de Boris Kossoy, fotógrafo, teórico e historiador da fotografia, intitulado *Retratos e Auto-retratos: Imigrantes japoneses no Estado de São Paulo* (2010).

Em seu artigo, Kossoy aponta para uma ausência, uma lacuna nas pesquisas que se propõem a refletir sobre a história da fotografia e a presença de fotógrafos imigrantes de origem japonesa que atuaram pelo estado de São Paulo. Ou seja, em compreender a importância e o papel que esses imigrantes-fotógrafos exerceram para o desenvolvimento, a difusão e, em certo sentido, a popularização das atividades profissionais ou amadoras relacionadas à fotografia durante as décadas de 1950 e 1960 e que se espalharam pelo interior paulista. Importante lembrar que Boris Kossoy se propôs a compreender o contexto do estado de São Paulo em relação à imigração japonesa e suas relações com a fotografia, esta que também teve uma de suas principais áreas de expansão na região norte e noroeste do estado do Paraná, onde viveu um dos principais nomes da fotografia moderna no Brasil, Haruo Ohara, fotógrafo e imigrante japonês.

Inspirado e instigado por essa observação de Boris Kossoy, proponho nesta pesquisa a possibilidade de expandir a reflexão iniciada nos tempos do mestrado, a partir da produção fotográfica de Tony Miyasaka, imigrante e fotógrafo japonês, para procurar compreender a atuação e a contribuição de outros três fotógrafos, também japoneses e de origem imigrante. Dessa forma, em um primeiro momento proponho enveredar pela trajetória desses quatro fotógrafos e, posteriormente, por suas produções fotográficas desenvolvidas durante as décadas de 1950 e 1960. Em virtude disso, penso ser importante apresentar brevemente os quatro fotógrafos selecionados para a realização desta pesquisa.

Tony Miyasaka (1932-2004) viveu e foi um dos principais fotógrafos profissionais da cidade de Ribeirão Preto (SP). Através de seu estúdio, o *Foto Miyasaka*, foi responsável por produzir milhares de fotos sobre a cidade e sua população, além de ter participado do Cine-Foto

¹ A dissertação é intitulada: *O Japonês da gravata borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka* (2017). A pesquisa foi realizada com auxílio de uma bolsa da Capes, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras (Unesp) e defendida no ano de 2017.

Clube Ribeirão Preto, como fotógrafo associado e em um mandato como membro da diretoria da instituição, além de ter se associado a outros movimentos artísticos da cidade.

Haruo Ohara (1909-1999) viveu e fotografou na cidade de Londrina (PR). Ohara não teve uma atuação enquanto profissional da fotografia, abrindo um estúdio fotográfico ou comercializando produtos e serviços. Sua prática fotográfica foi amadora, no sentido de atuação e produção em um campo não profissional, permitindo a ele produzir fotografias por um longo período e sem as obrigações, os estatutos e as cartilhas que regiam a atuação dos profissionais da fotografia. Foi um amador no sentido do ato e da prática fotográfica que se compromete com o prazer estético ao registrar o cotidiano. É considerado um dos grandes fotógrafos nipo-brasileiros e um dos principais nomes da fotografia moderna brasileira, principalmente durante as décadas de 1950 e 1960, devido à sua atuação junto a diferentes Foto Clubes e a produção que fecundou dessa experiência.

Kenji Ueta (1927-2020)² foi um dos principais fotógrafos que atuaram na cidade de Maringá (PR), em seu estúdio fotográfico, o *Foto Maringá*, onde realizou diferentes serviços fotográficos registrando e documentando diferentes eventos ocorridos na cidade. Meu primeiro contato com esse fotógrafo se deu através do documentário *As lentes de Kenji* (2008) dirigido pelo jornalista Antonio Roberto de Paula, que retrata aspectos da longa atuação como um profissional da fotografia na cidade de Maringá e sua contribuição enquanto um fotógrafo que atuou e fotografou toda a região.

Hidetaka Hasegawa (1926-2016) foi um importante fotógrafo que viveu e fotografou na cidade de Adamantina (SP) localizada na região oeste do estado de São Paulo. Meu contato com esse fotógrafo se deu através de algumas fotografias encontradas na rede em um artigo publicado por Fabio Noda Hasegawa, e oriundo de sua dissertação de mestrado: *Hidetaka Hasegawa: o artesão do imaginário de progresso da cidade de Adamantina – SP* (2013). O fotógrafo de origem japonesa oferecia seus serviços fotográficos por meio do seu estúdio, o *Foto Paulista*, que teve grande destaque na cidade e na região, mas também como “fotógrafo volante”, viajando e oferecendo seus serviços pelas cidades da Alta Paulista, como é conhecida essa região do estado.

² Seu nome chegou a mim por caminhos interessantes, foi durante a participação no *II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia – SIPA* no ano de 2018, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que a Profa. Dra. Suely Kofes (Unicamp), historiadora e antropóloga, sugeriu que eu pesquisasse sobre um fotógrafo que havia atuado na cidade de Maringá, Paraná.

Com o objetivo de compreender essas trajetórias e conhecer suas produções fotográficas propus realizar uma etnografia, e para isso me inspirei nas reflexões propostas pela antropóloga Suely Kofes, de tal forma que, assim como ela, fiz da biografia uma experiência etnográfica construindo o campo da pesquisa por meio de livros, artigos, documentários, entrevistas e narrativas que constituem as trajetórias de vida de cada um dos fotógrafos (Kofes, 2001). A experiência de assumir essa postura etnográfica com esses materiais, uma forma de viagem pelo “campo biográfico”, culmina na experiência narrada no capítulo “Quatro fotógrafos e suas trajetórias, um exercício etnográfico”, no qual não apenas procuro sistematizar essa imersão no campo biográfico construído como também compor e montar uma narrativa que nos permita compreender essas trajetórias e suas produções fotográficas.

Ou seja, o que proponho é não só falar *sobre* as pessoas que interessam a essa pesquisa, os quatro fotógrafos, mas construir *com* elas as narrativas que ajudem a compreendê-las (Ingold, 2019, p. 13). Mas, por se tratar de uma pesquisa etnográfica, sujeita aos acontecimentos e percalços que constituem nossas vidas, principalmente em uma sociedade globalizada na qual os eventos que se passam em locais distantes influenciam diretamente o desenvolvimento das atividades cotidianas, alguns fatores podem influenciar no seu desenvolvimento. O ano de 2020 ficou marcado por um evento importante da história recente, a eclosão da pandemia da Sars-Cov-2, ou Coronavírus, ou Covid-19, emergência sanitária e política que nos pegou desprevenidos. Como lembra Christian Dunker (2020, p.311),

A pandemia mundial, causada pelo vírus Sars-CoV-2, alastrou-se como uma série de epidemias cruzadas, a partir do primeiro caso registrado em 20 de fevereiro de 2020. Primeiro o Norte amazônico, depois o Sudeste e, enfim, o Nordeste e o Sul, em um processo de interiorização paralelo, que migra das grandes metrópoles para o Brasil profundo e do litoral para o interior. Como uma espécie de recolonização às avessas, o vírus aportou em uma atmosfera de divisão social e negacionismo científico, artístico e cultural, pauperização regressiva na economia e cruzada moral contra instituições. [...].

Esse vírus, invisível aos olhos das pessoas, rompeu as fronteiras e se espalhou pelo mundo. Foram os perdigotos, as micro gotículas que saem de nossas bocas, nos lembra Bruno Latour (2020, p. 2-3), as responsáveis diretas pela pandemia ao viajarem atracadas nas milhões de mercadorias e pessoas que circularam pelas rotas aéreas e marítimas. O que se iniciou como epidemia, rapidamente se tornou uma pandemia que alterou as dinâmicas, os fluxos, as rotinas e as relações que constituem nossas vidas.

Foi no mês de março do ano de 2020 que sentimos de fato os efeitos da pandemia, especificamente no dia 13 de março quando as primeiras medidas restritivas de circulação de

peessoas foram instituídas pelos decretos governamentais. Esses acontecimentos afetaram diretamente as relações de trabalho, de ensino-aprendizado e as possibilidades de acessar presencialmente esses arquivos fotográficos, andar por seus espaços, sentir seus cheiros, ter contato com a materialidade dos artefatos fotográficos, conversar com os guardiões e responsáveis pelos materiais. Naquela ocasião, nos primeiros meses do ano de 2020, o único fotógrafo que ainda estava vivo era Kenji Ueta, mas devido às restrições impostas não apenas fomos impedidos de nos conhecer como também ele, infelizmente, foi uma das 705.054³ pessoas no Brasil que vieram a óbito vítimas da pandemia do Covid-19.

O contexto pandêmico durante os primeiros meses de 2020, inimaginável no planejamento inicial da pesquisa, impactou e modificou diretamente as estratégias anteriormente estabelecidas. As imagens fotográficas, nesse contexto, ganham centralidade e para abordá-las adotei a perspectiva epistemológica, teórica e metodológica que tem nelas as principais interlocutoras (Edwards, 2012; Martins, 2013), e, portanto, construir com elas uma relação que nos permite pensar, refletir e produzir conhecimento a partir dessa experiência com as imagens, que enquanto “objeto de reflexão” engendra um caminho para pensar com e por meio de imagens, bem como fazê-las pensar.

Uma das premissas para o trabalho antropológico está em assumir a postura da “partida”, ou seja, em sair e olhar o mundo, se distanciar do seu cotidiano, caminhar por outros espaços, tecer novas relações. Mas diante da conjuntura vivenciada esse movimento de pesquisa se mostrou impossível e, portanto, foi preciso repensá-lo. O grande desafio era acessar os arquivos e as imagens fotográficas, pois devido ao isolamento social as instituições públicas e privadas que salvaguardam as fotos de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa alteraram seu funcionamento e, em alguns casos, suspenderam suas atividades, como também dificultou o acesso e a comunicação com os descendentes e as famílias dos fotógrafos e seus arquivos familiares.

Nesse sentido, foi preciso repensar a forma como realizar essa “partida” ou viagem em busca dos arquivos fotográficos, para isso adotei algumas estratégias para não só construir, estabelecer e manter o contato com os familiares dos fotógrafos, mas também com as instituições públicas e privadas. E mesmo com as dificuldades enfrentadas os diálogos foram estabelecidos e as relações tecidas, resultando na possibilidade de, em alguns casos, as instituições e algumas famílias disponibilizarem cópias digitais e passíveis de serem acessadas à distância.

³ Dados retirados do site: <https://covid.saude.gov.br/> <https://covid.saude.gov.br/>.

Esse processo de contatar as instituições e famílias, descobrir a existência das imagens, negociar o acesso a elas, encontrá-las, posteriormente recolher essas fotos e agrupá-las em conjuntos, espécies de retalhos-de-acervos-fotográficos, para então juntá-los e montar o arquivo desta pesquisa, foi uma etapa importante e constituiu o segundo momento do trabalho etnográfico, ou seja, a construção do “campo imagético” da pesquisa (Mendonça, 2017). As fotografias que viajaram até mim são oriundas de arquivos em posse das famílias Miyasaka, *Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka*; Hasegawa, *Acervo de fotografias de Fábio Hasegawa*; e Ueta, *Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta*; outras imagens estavam nos arquivos e acervos de instituições públicas como o *Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto* (SP), o *Arquivo Histórico de Adamantina*⁴ (SP), a *Gerência do Patrimônio Histórico de Maringá* (PR), e de instituições privadas como o *Museu UniCesumar* (PR), o sítio eletrônico *Acervo Maringá Histórica* (PR) e o *Instituto Moreira Salles* (SP).

A coleta dessas imagens e a construção do campo imagético foi um momento importante para o estabelecimento de alguns gestos de pesquisa que contribuíram para estabelecer uma forma de trabalhar com essas imagens em um contexto digital, visto que as materialidades se transformam. Nesse sentido, para me relacionar com esse campo imagético foi preciso interpelar as fotos com o objetivo de estabelecer “linhas de força”, que se mostram em sua multiplicidade, como uma forma de circunscrever diferentes leituras, temáticas e narrativas para esse conjunto de imagens fotográficas, de tal forma que foi possível constituir o “núcleo duro” de fotos com as quais trabalhei (Chiodetto, 2013). É no capítulo “Caminhar com fotos de arquivo: coletar, construir o campo e montar imagens” que proponho narrar e construir reflexões sobre os gestos estabelecidos e a construção do campo imagético, onde aponto um caminho para trabalhar com essas fotografias de arquivo.

Mesmo atreladas às trajetórias de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, essas imagens também “traçam” e continuam suas vidas mesmo após a morte de seus produtores, mas a eles continuam atreladas e carregam em si a inscrição daquilo que foi e estão impregnadas pelo “modo de ver” do fotógrafo, portanto podem ser entendidas como objetos que carregam a marca da autoria e, segundo Alfred Gell (2020), como extensão das pessoas que as produziram, os fotógrafos. São imagens que viajam, espécie de “imagens viajantes” que sobrevivem e continuam seus caminhos. Enquanto imagens fotográficas de

⁴ O Arquivo Histórico de Adamantina está localizado dentro da Biblioteca Municipal Jurema Gomes Moreira Citeli na cidade de Adamantina, São Paulo. Nesta pesquisa ao me referir ao arquivo e seu acervo usarei como referência: *Arquivo Histórico de Adamantina*.

arquivo, apesar de serem objetos relacionais que carregam informações latentes e visíveis, também são compostas de outras informações que só se apresentam quando nos relacionamos com elas, mas mesmo assim são cheias de lacunas que podem ser preenchidas pela imaginação do observador (Leite, 1993a, 1993b). Portanto, por serem “imagens viajantes” também podemos com elas e por elas caminhar.

Dessa forma, essas fotografias que foram recolhidas e viajaram até mim constituem o campo imagético da pesquisa, segundo Maurício Lissovsky (2009) essas imagens de arquivo podem ser pensadas como sobreviventes e habitantes de um espaço, tanto físico quanto digital, que, de forma poética, ele nomeou como “o país das imagens de arquivo”. Para caminhar por esse “país” de fotografias viajantes foi preciso reajustar minha percepção para construir uma relação que me possibilitou conhecer as imagens em profundidade. Portanto, ao assumir a postura do caminhante no país das imagens foi possível decalcar e perceber diferentes “linhas de força” compondo o “campo imagético” que foram apresentadas por meio da série: “quatro fotografias anônimas” construídas através do gesto da montagem, que procurou promover associações, cruzamentos e choques entre as fotografias nos permitindo perceber diferentes “formas de ver” as cidades por eles fotografadas (Berger, 2022).

A montagem enquanto um gesto que nos compele a pensar e fazer pensar as imagens foi um procedimento importante para trabalhar com essas fotografias que viajam, assim como todas as imagens de arquivo que sobrevivem e em algum momento voltam a cintilar (Lissovsky, 2009). Caminhar com e por essas imagens, viajar pelo campo imagético e conviver intimamente com as fotos de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa me possibilitou construir uma relação com essas “imagens viajantes” que, assim como Roland Barthes (2011), devem ser abordadas a partir de uma perspectiva fenomenológica. Ou seja, a relação se pauta por uma espécie de força, o afeto, quase como uma picada, uma cutucada, quando as imagens ao entrarem em contato com o observador pulsam, rutilam, convocam e nos provocam, é quando elas se fazem existir para nós.

Para isso, as fotografias foram entendidas não só como as principais interlocutoras, mas também enquanto objetos relacionais que quando associados, chocados e cruzados nos incentivam a pensar e sugerem pensamentos e reflexões (Barbosa, 2016; Berger, 2022; Didi-Huberman, 2017; Samain, 1995, 2012a). As montagens foram a forma que encontrei para apresentar, construir e expressar as reflexões produzidas com as imagens, pois ao dispormos imagens em uma mesa de montagem, entendida como uma folha, uma prancha e mesmo a

página de um álbum, ou um caderno de pensamento, elas ganham novos sentidos e significados (Leite, 1993a; 1993b).

As montagens produzidas ao longo do processo de pesquisa expressam uma forma de trabalhar, refletir e pensar com as imagens e por meio delas. Segundo Susan Sontag (2004), as imagens são uma possibilidade de darmos forma ao mundo visível, elas também nos permitem imaginar e reimaginar as cenas daquilo que já foi. Os álbuns fotográficos são esses espaços onde imaginamos, organizamos, montamos e dispomos em um ordenamento imagético uma forma de ver e enxergar determinado acontecimento. Portanto, o álbum fotográfico enquanto um dispositivo de montagem se apresenta como uma forma interessante de expressar uma leitura possível para as “imagens viajantes” de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa. Segundo Natália Biraben (2021), a montagem de álbuns fotográfico envolve o estabelecimento de uma experiência de proximidade com as imagens, um recorte, a seleção final das fotos e sua disposição nas páginas, ou seja, um exercício de curadoria e a construção de uma possível narrativa para um conjunto de imagens.

Dessa forma, no capítulo “Caderno de Montagens: um álbum para cada fotógrafo” apresento quatro álbuns montados para cada um dos fotógrafos, como culminância de minhas reflexões, a partir de uma perspectiva relacional, e exercícios de montagem construídos durante a pesquisa em diálogo com a trajetória dos fotógrafos e que apontam para uma forma de ver e enxergar essas “imagens viajantes”. No apêndice está o “caderno de pensamento visual” produzido ao longo da pesquisa enquanto registro do trabalho com as principais interlocutoras da pesquisa, as fotografias, na mesa de montagem, ou seja, o campo operatório para o trabalho processual e relacional com as imagens.

2 Quatro fotógrafos e suas trajetórias, um exercício etnográfico

[...] fazer da intenção biográfica um exercício etnográfico
(Kofes, 2001, p.13)

Logo de início, durante os primeiros movimentos da pesquisa me perguntava: *como conhecer a vida de outra pessoa?* Ou seja, procurava saber que caminhos trilhar para refletir sobre a experiência de vida de quatro indivíduos, com suas histórias, trajetórias e singularidades e, além disso, que atuaram como fotógrafos, amadores ou profissionais, nas cidades em que viveram e tendo elas como um de seus principais temas. Grande parte dessas fotografias foram produzidas durante as décadas de 1950 e 1960, período que circunscreve os interesses desta pesquisa, pois dialoga com um momento interessante da trajetória desses fotógrafos que não só iniciavam suas carreiras enquanto fotógrafos, mas também inauguraram os foto estúdios, como foram as experiências de Miyasaka, Ueta e Hasegawa.

Muitas fotografias que constituem o “campo imagético” da pesquisa foram inicialmente guardadas nos arquivos dos estúdios fotográficos, que devido à transformação do mercado profissional por meio do desenvolvimento da fotografia digital entraram em decadência e consequentemente encerraram suas atividades. Mas parte desses arquivos fotográficos e seus artefatos imagéticos resistiram e, em alguns casos, felizmente, ganharam uma nova vida ao serem doados a arquivos e órgãos públicos ou privados de gestão do patrimônio histórico e cultural, ou foram incorporados aos arquivos familiares de seus herdeiros.

Conhecer as trajetórias de vida desses fotógrafos entendidas enquanto um conjunto de experiências circunscritas a um contexto, composto por diferentes relações, se mostra um caminho interessante para iniciar o diálogo com Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa e sua produção fotográfica. Uma vez que, segundo a antropóloga Lilia Schwarcz (2013, p. 65) “[...] As imagens dialogam entre si, assim como com o momento que as viu nascer.”, isto é compreender os contextos em que eles constituíram suas experiências de vida permite estabelecer um caminho para olhar, interpelar e refletir com suas imagens fotográficas arquivadas.

A afirmação de Suely Kofes na epígrafe acima indica o movimento epistemológico que pretendo construir para refletir sobre essas experiências de vida dos fotógrafos, a fim de seguir as marcas, os rastros e os trajetos realizados por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa. Quatro imigrantes japoneses que encontraram ou reencontraram a fotografia e construíram com ela uma relação que se funda na paixão e na magia pela imagem

fotográfica, pois como lembra Georges Didi-Huberman (2011, p.48), “[...] Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz. [...]”, fotografando os lugares por onde passam; e também enquanto uma oportunidade de exercer um ofício, uma profissão para se integrarem na sociedade e deixarem a vida no campo e o trabalho na lavoura.

Diante das circunstâncias que me encontrava, e envolveram os acontecimentos do contexto de emergência político-sanitário vivenciados pela pandemia do Covid-19, estava impedido de me locomover até as cidades onde viveram os fotógrafos para tentar estabelecer contato com seus familiares e herdeiros, arquivistas e outros diretamente envolvidos nos processos de preservação dos artefatos imagéticos em âmbito familiar ou nos processos de patrimonialização histórica e cultural em instituições públicas e privadas (Castro, 2008, p.37-39). Além do fato de também não poder escutar as narrativas de vida diretamente dos fotógrafos, como utilizado pelo método biográfico clássico em antropologia, pois até então, no ano de 2020, Haruo Ohara, Tony Miyasaka e Hidetaka Hasegawa já haviam morrido, restava Kenji Ueta que infelizmente faleceu nesse ano como mais um dos milhares de vítimas da pandemia.

Com efeito, foi preciso estabelecer um conjunto de referências biográfica-bibliográficas por meio das quais se tornou possível dialogar com os múltiplos rastros que esses fotógrafos deixaram, inclusive suas fotografias. Portanto, nos lembra Suely Kofes (2001, p.21), é necessário primeiro perseguir os rastros mais imperceptíveis, mas que aos poucos ganham densidade e robustez e nos permite compreender as trajetórias desses fotógrafos e estabelecer os nexos com suas fotografias. Portanto, o campo em que realizo minhas pesquisas é composto por uma multiplicidade de fontes: as imagens fotográficas e audiovisuais; os textos e as entrevistas⁵, ora enquanto documentos escritos e audiovisuais, ora as conversas possíveis estabelecidas com alguns herdeiros de Miyasaka, Ueta e Hasegawa, ou responsáveis de instituições públicas e privadas; os livros, as pesquisas, os artigos, as dissertações e os diferentes materiais publicados e encontrados sobre os fotógrafos também o compõem.

O contexto de realização da pesquisa, assim como o campo, é criado, inventado e tecido pelo pesquisador como um constructo com o objetivo de estabelecer um sentido e um significado para as experiências vivenciadas e as associações produzidas ao nos depararmos com diferentes formas simbólicas: narrativas, objetos, imagens, etc. Portanto, para o

⁵ Grande parte dessas conversas aconteceram à distância através de chamadas de vídeo, trocas de e-mail, ligações telefônicas e as diferentes formas de contato disponíveis por meio de aplicativos de mensagens. Essas conversas também compõem o campo, mas não são os elementos principais para a realização da pesquisa, as imagens e as fontes e narrativas sobre as experiências de vida dos fotógrafos são centrais para a reflexão desenvolvida.

antropólogo Roy Wagner (2012, p.111-112), “Um contexto é uma parte da experiência – e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si e é formado pelo ato de relacioná-los. [...]”.

Entendo o campo da pesquisa como um conjunto de relações estabelecidas de forma intencional pelo pesquisador entre as diferentes narrativas, materiais, documentos e artefatos imagéticos que são engendrados a fim de se constituir como um “lugar” do qual partimos para construir e desenvolver nossa análise e reflexão. Portanto, o campo foi tecido durante o processo de pesquisa, e nele o pesquisador atua à maneira de um tecelão promovendo relações entre os diferentes materiais biográfico-bibliográfico sobre cada um dos fotógrafos; e conforme os encontrava e mobilizava, promovia uma série de associações entre esses materiais, que ao serem cerzidos ganharam sentido e significado para a pesquisa e juntos estabeleceram um campo contextual para a pesquisa. Ou seja, é através desse artesanato relacional que construímos o contexto de realização da pesquisa, campo por onde caminhei e me debrucei para conhecer suas vidas e imagens.

A antropóloga Suely Kofes (2001, p.23) nos lembra que “[...] a experiência de um sujeito preciso não escapa das concretudes socioculturais que tensamente o realizam enquanto pessoa. [...]”, dessa forma refletir sobre as trajetórias desses fotógrafos e os aspectos sociais, culturais, políticos e históricos que constituem os contextos em que estão inseridos permite compreender as fotografias e suas várias camadas em diálogo com suas vidas, que as engendram. Por isso, não apenas suas vidas e trajetórias interessam para essa pesquisa, como também as fotografias e os arquivos que se formaram durante o período que estiveram vivos e que ainda resistem após suas mortes, ocupando a memória da família e como patrimônio histórico e cultural.

Proponho abordar as fotos enquanto artefatos imagéticos, isto é, objetos de análise, de conhecimento e de reflexão, pois como nos lembra a antropóloga e historiadora Elizabeth Edwards (2016, p.182), “[...] o significado fotográfico não pode, necessariamente, ser explicado tão e somente pelo do visual.”. Dessa forma, as imagens são pensadas enquanto objetos sociais que estão imbricadas nas vidas desses fotógrafos e envoltas por relações íntimas, portanto ao compreende-las em diálogo com as trajetórias experienciadas pelo fotógrafos nos ajuda a perceber por meio de suas fotos a forma como cada um dos fotógrafos olhavam e enxergavam as cidades em que viveram, seus “modos de ver”, imaginar e inventar uma forma de estar na cidade.

Construíram durante suas vidas, seja na esfera particular ou na profissional, grandes arquivos fotográficos, que após suas mortes ganharam novos significados e uma nova vida, traçando e tecendo novas relações. Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa viveram em cidades do interior paulista e norte e noroeste paranaense e foram responsáveis por fotografar os acontecimentos envolvendo o cotidiano das cidades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (PR) e Adamantina (SP), respectivamente. Os quatro compartilham a experiência de serem imigrantes de origem japonesa que chegaram ao Brasil entre o final da década de 1920 e ao longo da década de 1930 para, a princípio, trabalharem principalmente como mão de obra na lavoura cafeeira e, em menor escala, para outros cultivos. Exceto Hasegawa, os fotógrafos Ohara, Miyasaka e Ueta tiveram o primeiro contato com a fotografia enquanto uma possibilidade de profissão ou interesse estético-expressivo, ou simplesmente uma paixão no Brasil. A família de Hasegawa já exercia o ofício nos tempos pré-imigração que viveram no Japão, e ao imigrarem também trouxeram consigo o conhecimento, a paixão e o interesse profissional sobre a fotografia.

Os quatro imigrantes chegaram até a fotografia por caminhos distintos, mas com algumas similaridades entre eles. Por compartilharem o mesmo contexto histórico, ao migrarem do trabalho no campo, com as lavouras de café, para a vida na cidade, algumas possibilidades profissionais se abriram e a atuação como fotógrafo profissional se apresentou para Miyasaka, Ueta e Hasegawa. O último retomou em parceria com seu pai e irmãos a atividade profissional que sua família já exercia no Japão, enquanto os dois primeiros junto com seus irmãos e seus pais aprenderam sobre o ofício de fotógrafo e montaram suas empresas. Na cidade de Adamantina foi fundado o *Foto Paulista*, enquanto em Ribeirão Preto o *Foto Miyasaka* e em Maringá foi criado o *Foto Maringá*.

Assim, os imigrantes japoneses que optaram por não continuar com o trabalho rural ao chegarem na cidade abriram armazéns que vendiam produtos variados para a agricultura, estabelecimentos especializados em secos e molhados, farmácias, tinturarias e estúdios fotográficos. Aqueles que optaram pelo ofício da fotografia, no entanto não possuíam os recursos financeiros necessários para seu estúdio, atuaram como fotógrafos volantes, ambulantes, percorrendo as cidades e comunidades rurais oferecendo serviços fotográficos à maneira dos caixeiros viajantes, e não apenas os artefatos imagéticos mas um modo de inventar e estar no mundo (Kosoy, 2010; Takeuchi, 2010).

A fotografia, portanto, se apresentou como um caminho interessante para a inserção social para alguns imigrantes japoneses que mudaram do campo para as cidades. Os foto estúdio

além de funcionarem como local de trabalho, onde se localizavam o laboratório e o estúdio fotográfico, também eram lojas para comércio de fotos, materiais e serviços fotográficos, e em alguns casos também foram uma espécie de “escola de fotografia” quando receberam aprendizes oriundos de famílias imigrantes japonesas. Entre os quatro fotógrafos, apenas Haruo Ohara não atuou como fotógrafo profissional, seu caminho se inicia fotografando a vida e o cotidiano rural ou urbano no qual que viveu.

Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa fotografaram durante grande parte de suas vidas e são pioneiros no trabalho fotográfico, amador ou profissional, nas cidades que viveram e desenvolveram suas carreiras de fotógrafos, laboratoristas, comerciantes e prestadores de serviços fotográficos em um momento que o acesso democrático à fotografia estava em processo. Afinal, naquele tempo “tirar um retrato” ainda era caro. Por outro lado, esse pioneirismo coloca para suas fotografias e seus arquivos fotográficos um interesse particular em não só contribuir com a historiografia da fotografia como também com a memória e a história dessas por meio de suas fotos que nos permitem questionar e abordar assuntos que dialogam com o passado, se refletem no presentes e nos permito imaginar e inventar outras possibilidades para o futuro.

Os fotógrafos iniciaram sua trajetória na fotografia no final da década de 1940 e início de 1950 e continuaram a fotografar de forma profissional ou amadora durante as décadas seguintes. Produziram imagens sobre diferentes assuntos, mas todos tiveram uma atenção especial envolvendo as cidades que viveram e onde criaram diferentes formas de olhar para os espaços urbanos e seu cotidiano, seja através de planos abertos e paisagísticos, ou por meio de olhares que valorizam os detalhes, aquilo que é efêmero e evanescente ou ainda permanece, e os movimentos, as linhas, as marcas e os rastros que constituem a vida urbana.

Esse contexto envolvendo o início das trajetórias de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, nas décadas de 1950 e 1960, como já dito anteriormente, também é um momento de intensas transformações culturais e sociais, ademais um dos principais espaços que se constituíram nesse período para a realização de experimentações, reflexões e práticas fotográficas foram os foto clubes. O movimento foto clubista foi um acontecimento mundial, se espalhou por diversos centros urbanos na Europa, na América do Norte e no Japão. O fotoclubismo em terras brasileiras se expandiu a partir das primeiras décadas do século XX nas principais capitais dos estados brasileiros de todas as regiões do país, por exemplo: Belém, Aracaju, Recife, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, entre outras. (Costa; Silva, 2004).

No Brasil houve dois momentos de florescimento do movimento fotoclubista. O primeiro ocorreu entre as décadas de 1920 e 1930, tendo a cidade do Rio de Janeiro (RJ) como grande protagonista pela atuação do *Photo Club do Rio de Janeiro* e do *Photo Club Brasileiro*; após a 2ª Guerra Mundial, nos anos finais da década de 1940, se formou o período mais expressivo da produção fotográfica fotoclubista brasileira que se estendeu até o final da década de 1960. Durante essa segunda onda o movimento fotoclubista se recompôs no país e ganhou um novo ímpeto tendo a cidade de São Paulo (SP) como o centro dos acontecimentos, ele não apenas ganhou força na capital do estado como também se espalhou por diferentes regiões em cidades pequenas e médias como Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara, Bauru e Ribeirão Preto (Bezzon, 2017; Costa; Silva, 2004).

Nesse período, o movimento fotoclubista teve como seu maior expoente o *Foto Cine Clube Bandeirante - FCCB*, fundado no ano de 1939 na cidade de São Paulo. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p.34), o Bandeirante foi o centro agenciador da produção fotográfica moderna no Brasil e sua atuação pode ser dividida em três momentos: os pioneiros; a Escola Paulista; e a Diluição da Experiência Moderna. Foi principalmente por meio da produção realizada pelos fotógrafos vinculados ao movimento “Os pioneiros” e “A Escola Paulista” que se produziu um questionamento da estética fotográfica pictorialista, perspectiva que orientou grande parte da produção fotográfica no Brasil a partir da década de 1920.

A renovação modernista na fotografia brasileira se inicia no Foto Cine Clube Bandeirante. Helouise Costa nos lembra que de início houve uma contestação dos princípios estéticos que orientavam a prática fotográfica pictorialista, “[...] especialmente em relação aos temas idealizados e à obrigatoriedade do uso das técnicas pictoriais consideradas artísticas, o que possibilitou a conformação de um novo modo de entender a fotografia. [...]” (Costa, 2005, p.5). O ano de 1950, portanto, marca o momento de afirmação da fotografia como meio de expressão autônomo e a “Escola Paulista de fotografia”, termo cunhado pela crítica especializada para designar a produção fotográfica realizada no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante, se constitui nesse momento.

Período no qual houve uma grande exploração das propriedades da imagem fotográfica, por meio da experimentação com os enquadramentos, a geometrização dos temas, a exploração dos jogos de luz e sombra ou pela quebra das regras clássicas de composição e do processo fotográfico tradicional; além das cidades também se constituírem como um espaço privilegiado para a prática fotográfica a partir dos diferentes símbolos, signos e sintomas do processo de modernização que foram capturados pelas objetivas, sensibilizados nos filmes fotográficos e

um assunto privilegiado pela “fotografia moderna”. No entanto, essa produção fotográfica não se circunscreve apenas pela sua expressão moderna, a aquela de orientação pictorialista também foi muito praticada, difundida e discutida entre os foto clubes. Inclusive, essa abertura para o convívio entre diferentes formas de fazer e pensar as imagens fotográficas, apesar de fundar um campo de disputas, era entendida como positiva e além disso concebe um discurso sobre a fotografia em torno do ecletismo criando as condições para a convivência entre o pictorialismo e o modernismo no movimento fotoclubista (Costa; Silva, 2004).

De qualquer forma, a Escola Paulista marcou o período de auge da produção fotográfica moderna brasileira. O Foto Cine Clube Bandeirante através do “Boletim Foto Cine” difundia e tornava acessível os debates e as práticas fotográficas debatidas nos encontros, palestras e salões promovidos no Bandeirante para outros fotógrafos, amadores e profissionais, espalhados pelo país e vinculados aos diversos clubes de fotografia que se formavam nas cidades brasileiras. Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa se desenvolveram como fotógrafos e produtores de imagem nesse período e também participam de clubes de fotografia, por exemplo, na década de 1950, Haruo Ohara se associou ao Foto Cine Clube de Londrina (PR) e ao Foto Cine Clube Bandeirante (SP), o mesmo se passou com Tony Miyasaka que foi associado ao Cine Foto Clube Ribeirão Preto (SP), enquanto Kenji Ueta participou do Clube de Fotografia de Maringá⁶.

Os caminhos trilhados pelos quatro fotógrafos por si só já são interessantes, mas quando pensamos em suas trajetórias de vida podemos refletir como as experiências que viveram se misturam e se emaranham às fotografias que produziram. Esses artefatos imagéticos, que nos fazem questionar e refletir sobre diferentes questões por meio do fotográfico, e no limite do visual, são os principais interlocutores da pesquisa, pois além de estarem emaranhados às narrativas que constituem a vida desses fotógrafos foi com ele, as imagens, que convivi e dialoguei. As fotos, como lembra a antropóloga e historiadora Elizabeth Edwards (2012), fazem parte do fluxo da vida e estão intimamente amalgamadas com as pessoas, tanto as que produzem quanto as que guardam e com elas realizam suas pesquisas. Se, como disse Didi-Huberman (2011) os fotógrafos são como insetos sensíveis à luz reagindo através de suas câmeras e produzindo rastros luminosos por onde passam, podemos pensar com Alfred Gell (2020) na forma que eles sobrevivem por meio de suas fotos através de seus “modos de ver” e inventar formas de estar nas cidades e, como propõe Celso Castro (2008), enquanto artefatos que se

⁶ Informação fornecida por Shiniti Ueta, filho do fotógrafo, em conversa no ano de 2022. Não temos a informação sobre a associação de Hidetaka Hasegawa a um clube de fotografia, o que se sabe é que se formavam uma espécie de “sindicato de fotógrafos” com o objetivo de monopolizar os preços dos serviços (Hasegawa, 2013).

engendram em um registro emocional e carregam a qualidade de tornar real o passado, e nos permite com elas e por meio delas pensar e fazê-las pensar por associações, choques e encontros.

As fotos estabelecem relações com as pessoas e com os lugares onde foram produzidas, ganham proeminência social compondo diferentes momentos de nossas vidas, podem ser manuseadas e mobilizadas para contar histórias, para ativar memórias, podem ser compartilhadas, trocadas e enquanto imagens digitais viajam pelas redes, podem ser vendidas ou apagadas, são guardadas e expostas, podem ser organizadas e selecionadas para comporem álbuns fotográficos, mas emaranhadas à malha de experiências, desejos, relações, vidas e saberes que constituem nossas trajetórias (Edwards, 2012; 2023).

As pesquisas antropológicas, como lembrou Agier (2015), sempre prescindem de uma partida, viajar a outros espaços é uma característica marcante do trabalho do antropólogo e de todos os pesquisadores que se propõem a trabalhar nessa perspectiva. As viagens podem ser realizadas em diferentes escalas, das grandes distâncias como nas monografias antropológicas clássicas da antropologia desenvolvidas na Oceania, África e América do Sul, àquelas realizadas com itinerários de escalas menores, em pequenas distâncias percorridas durante as jornadas experienciadas ao sair de nossa própria casa e nos deslocarmos a outro lugar dentro da cidade, do bairro ou mesmo na própria rua, nos arquivos e outros espaços, compostos por diferentes materiais – audiovisuais, biográfico-bibliográfico, fotográficos - que se constituem como os “campos de pesquisa” (Edwards, 2023) por onde caminhamos e nos debruçamos para realizar a pesquisa.

2.1 HARUO OHARA, O FOTÓGRAFO LAVRADOR

Haruo Ohara (1909-1999) foi um amador da fotografia, um amante da arte de fotografar produzia suas imagens à revelia das cartilhas e manuais que muitas vezes orientavam os trabalhos dos fotógrafos profissionais. Foi um amador no sentido mais artístico e apaixonado do termo, daquele que fotografa sem a pressa e a urgência que envolve os compromissos de trabalho e volta seu olhar para enxergar os detalhes, as formas e os acontecimentos do cotidiano, ou seja, para tudo aquilo que é imperceptível para muitas pessoas pois seus olhares não são sensibilizados como os dos insetos-fotógrafos (Didi-Huberman, 2011).

Natural da cidade de Koschi, no Japão, o fotógrafo chegou ao Brasil no dia 14 de novembro de 1927, então com 17 anos, junto aos seus pais Massaharu e Kuniji Ohara e seus irmãos (Fontanari, 2017, p.81). A família Ohara, assim como a grande maioria dos imigrantes

japoneses que chegaram ao país entre os anos de 1920 e 1930, vieram ao país com o propósito de trabalharem na lavoura, principalmente na cultura cafeeira. Haruo Ohara chegou ao porto de Santos (SP) em vias de atingir a maioridade, dessa forma, durante seus primeiros anos na nova terra, sua principal atividade esteve diretamente ligada com a lida da terra, diferente de Miyasaka, Ueta e Hasegawa, que imigraram ainda na infância ou adolescência.

Inicialmente a família Ohara chegou para trabalhar com o cultivo da batata na cidade de Cotia localizada próxima à cidade de São Paulo, mas logo se mudaram para o oeste paulista e se instalaram na cidade de Santo Anastácio (SP), na atual região metropolitana de Presidente Prudente (SP), para trabalharem na lavoura cafeeira. Nos idos do ano de 1928 a família Ohara foi contatada por Hikoma Udihara, que naquele tempo era o representante da *Cia. De Terras Norte do Paraná*, empresa responsável pela fundação de vários núcleos coloniais para imigrantes japoneses no estado do Paraná.

Hikoma Udihara entrou em contato com Massaharu Ohara, pai de Haruo, e lhe ofereceu uma oportunidade para adquirir terras no norte do Paraná, região que estava sendo loteada e colonizada pela companhia. A ocasião da oferta não só permitia à família Ohara adquirir seu pedaço de terra, mas, da mesma forma, possibilitava abandonar as condições de trabalho degradantes enfrentadas regularmente pelos imigrantes japoneses do período que trabalharam no cultivo do café e de outras culturas.

A possibilidade em adquirir uma terra e se tornar proprietário se apresentou como um horizonte interessante para muitos imigrantes, situação vivenciada pela família Ohara que no ano de 1929, por iniciativa de Massaharu Ohara, se juntou a outros interessados em adquirir uma gleba dessas terras localizadas no norte do Paraná e, em caravana, foram conhecê-las. Um ano após a visita, em 1930, a família Ohara adquiriu a *chácara Arara*, um terreno com área de aproximadamente 20 alqueires localizada na cidade Londrina (PR), região norte do estado paranaense. Mas a família só se mudou oficialmente de Santo Anastácio (SP) para a nova casa Londrina no ano de 1933 (Boni, 2008).

Pouco depois de se mudar para a cidade de Londrina, no ano de 1934, Haruo Ohara teve seu primeiro contato com a fotografia por meio do trabalho de José Juliani⁷, fotógrafo responsável por registrar a cerimônia de seu casamento com Kô Sanada. Além de atuar profissionalmente na cidade paranaense, Juliani também se tornou amigo e uma espécie de “mentor fotográfico” de Ohara, que quatro anos depois, no ano de 1938, adquiriu do amigo sua

⁷ José Juliani (1896-1976), descendente de imigrante italiano, foi um fotógrafo autodidata que se estabeleceu na cidade de Londrina (PR) no ano de 1933 com seu estúdio fotográfico e também atuou como contratado da *Cia de Terras Norte do Paraná* entre 1933 e 1946 registrando o processo de ocupação da região (Visalli, 2011, p.08).

primeira câmera fotográfica. O contato de Ohara com a fotografia modificou a forma como ele enxergava o mundo, a câmera se tornou sua grande companheira, e mesmo realizando o trabalho pesado, ele não deixava de fotografar ao final do dia e muitas vezes durante suas atividades na lavoura, com seu olhar sempre atento aos detalhes, gestos, luzes e sombras que o envolviam.

Munido de sua primeira câmera e com os ensinamentos passados por José Juliani, Ohara começou a fotografar, revelar seus negativos e produzir suas ampliações fotográfica que registravam o dia a dia de sua família, do trabalho e a produção com a terra e as relações com a natureza envolvidas nas elações cotidianas. As fotos produzidas entre os anos finais da década de 1930 e durante os anos 1940 tinham nas pessoas e sua lida e trabalho coma terra uma atenção especial do fotógrafo, pois Ohara, lembra Paulo César Boni (2008, p.120), “[...] Era um homem simples; vivia na roça e reproduzia poeticamente, nesse ambiente, a relação do homem com a natureza.”.

O ano de 1950 marca um momento de inflexão na trajetória de Haruo Ohara e sua família, após um período vivendo na chácara Arara eles receberam uma proposta de ressarcimento por seus 20 alqueires de terra do governo do estado do Paraná, que tinha o objetivo de utilizar a gleba como parte do terreno para a construção do aeroporto da cidade de Londrina. A família aceitou a proposta e migraram para a cidade de Londrina, ao chegarem adquiriram uma casa na região central da cidade, onde Ohara montou seu laboratório fotográfico e deu continuidade a seu trabalho como fotógrafo tendo a cidade, com sua dinâmica e elementos próprios, como objeto de suas fotos.

A mudança para a cidade não só trouxe uma transformação nos assuntos e temas que habitava as lentes da câmera do fotógrafo, mas também possibilitou a ele, devido ao conforto financeiro adquirido pela venda das terras, se dedicar exclusivamente à fotografia como sua principal atividade. A cidade de Londrina se tornou sua nova morada e um lugar, um território imagético onde o fotógrafo aprimorou suas práticas fotográficas por meio do contato com equipamentos modernos, novas informações e técnicas. A distância das grandes cidades, especialmente da cidade de São Paulo que à época era o principal centro fotográfico do país, não inibiu a curiosidade e o interesse do fotógrafo.

Os primeiros anos da década de 1950 foram inteiramente dedicados à prática fotográfica. Em 1951, Ohara se juntou a outros fotógrafos interessado e iniciaram o *Foto-cine Clube de Londrina*, e no mesmo ano ele se filiou ao *Foto Cine Clube Bandeirante*, localizado na cidade de São Paulo e considerado à época o principal expoente da fotografia moderna no Brasil (Boni, 2008; Costa; Silva, 2004). Os clubes de fotografia, além de serem espaços que

reuniam os amantes e interessados pela fotografia, eram também lugares para acessar, debater e difundir as novidades relacionadas à produção e técnicas fotográficas.

Figura 2 – “Aguapé”, Haruo Ohara, 1954.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP).

Após sua associação à dois fotos clubes, o Ohara se envolveu e se dedicou a participar de diferentes salões fotográficos no Brasil e no exterior, ocasiões em que ganhou prêmios como no *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina* e na *Exposição Internacional de Fotografia de Paris*, ambos no ano de 1956 (Fontanari, 2017). Três anos após suas primeiras premiações, no ano de 1959, e junto de outros integrantes de foto clubes, Haruo Ohara participou do *2º Salão de Arte Fotográfica da Biblioteca Pública Municipal de Londrina* (PR). Suas imagens e seu modo de ver o cotidiano e inventar uma forma de estar na cidade ganharam espaço através das exposições e salões fotográficos, ou seja, essas “fotografias viajantes” circularam por diferentes lugares, mas ficaram por muito tempo desconhecidas, por estarem guardadas no arquivo fotográfico de Ohara.

Foi só perto de seu falecimento que Haruo Ohara, já sofrendo da doença de Alzheimer, então com 88 anos, começou a ser reconhecido por sua produção fotográfica e nesse processo o ano de 1998 é um marco. Pois, suas” fotografias viajantes” retomaram suas andanças e movimento com a organização da exposição *Olhares*, a primeira mostra individual do fotógrafo que ocorreu na *Casa de Cultura de Londrina* durante a programação do *Festival Internacional de Londrina – Filo* que homenageou os 90 anos da imigração japonesa (Fontanari, 2017, p.83). Suas fotos ainda continuaram a “viajar” e no mesmo ano a exposição também integrou a programação da *2ª Bienal de Fotografia de Curitiba*.

Figura 3 – “Terno e Gravata”, Haruo Ohara, 1947.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP).

Um ano após suas fotografias serem expostas ao público, em 1999, Haruo Ohara faleceu aos 89 anos de idade. Porém, mesmo após sua morte, as fotos continuam a circular, “viajar”, e foram exibidas como parte da programação da *III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba*. Suas imagens continuam a viajar, assim como seu arquivo fotográfico composto por aproximadamente 20 mil imagens, sendo sua maioria negativos coloridos e em preto e branco, que após sua morte foram administrados por sua família e posteriormente doados ao *Instituto Moreira Salles*. Segundo informações encontradas no próprio site do instituto, o arquivo de fotografias de Haruo Ohara é composto por “(...) por cerca de oito mil negativos em preto e

branco, dez mil negativos coloridos, dezenas de álbuns e centenas de fotografias de época, além de equipamentos fotográficos, documentos pessoais, objetos, diários e livros. (...)”⁸. A doação do arquivo de fotografias de Haruo Ohara ocorreu no ano de 2008 e, desde então, instituição é responsável por salvaguardar e preservar em sua Reserva Técnica Fotográfica localizada na cidade do Rio de Janeiro (RJ); além de responsável por difundir e democratizar o acesso e o conhecimento sobre as fotos de Ohara.

Ou seja, o arquivo do fotógrafo não é composto apenas por suas fotografias, mas envolve outros artefatos imagéticos e objetos, como os álbuns, que estão diretamente ligados à sua trajetória e vida como fotógrafo. Das quase 20 mil imagens, apenas 182 fotografias estão disponíveis para consulta pública online em formato digital, são em sua maioria em preto e branco e produzidas entre as décadas de 1940, 1950 e 1960. O conjunto de imagens que inicialmente se apresentou disponível para consulta não é pequeno em quantidade, mas diante do grande número de fotos que compõem seu arquivo aquilo que está acessível representa uma pequena amostra de sua produção.

Figura 4 – “BR 369, Rodovia Melo Peixoto”, Haruo Ohara, 1958.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP).

Os primeiros contatos com o *Instituto Moreira Salles* foram realizados durante o ano de 2020, principalmente no período de confinamento que vivenciamos. Devido a esse fato, eles

⁸ Todas as informações biográficas e sobre o acervo de Haruo Ohara, foram retiradas do site: haruo.ims.com.br.

foram realizados por mensagens via e-mail oficial para pesquisadores disponibilizados no site da instituição. A principal informação coletada foi que o material acessível para consulta naquele momento era o disponibilizado no site da instituição, por meio da base de dados da Biblioteca de Fotografia, plataforma digital para o acesso às imagens.

Figura 5 – “Pátio da Estação Ferroviária de Londrina após chuva”, Haruo Ohara, década de 1950.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Nada mais foi dito ou informado pela representante da instituição, nem se havia a possibilidade de acessar outras fotografias de forma online nem se seria possível uma visita presencial para olhar as imagens, ou mesmo qualquer outra informação relevante. Mas, devido principalmente ao contexto pandêmico, a sede do *Instituto Moreira Salles*, localizada no bairro da Gávea, na cidade de Rio de Janeiro (RJ) permaneceu fechada para consultas presenciais; além de ter suas atividades suspensas, no mês de março de 2023 até o ano de 2026, devido a uma reforma em suas instalações técnicas, de pesquisa e difusão⁹. A unidade do *Instituto*

⁹ Segundo o site da instituição a reforma tem previsão para durar quatro anos, com término no ano de 2027. Mas informações pelo link: <https://ims.com.br/2022/05/11/ims-rio-restauracao-e-ampliacao/>.

Moreira Salles, localizada na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, também permaneceu com atividades de consulta e pesquisa, assim como suas atividades culturais, suspensas até os últimos meses do ano de 2021.

Segundo o antropólogo Michel Agier (2015), o pesquisador, não importa se atua no campo das ciências sociais, da antropologia ou de áreas afins, deve assumir a postura de ser inquieto na busca por suas informações, nesse sentido, não se contentar ou se acomodar na busca por elas. Ou seja, ao assumir essa postura não me contentei com os primeiros contatos junto ao *Instituto Moreira Salles* e continuei a buscar um diálogo com os representantes da instituição, com o objetivo de acessar seu arquivo e investigar as fotografias de Ohara.

Somente nos meses finais de 2021, quando as atividades culturais e de pesquisa foram retomadas em seu formato presencial, que foi possível contatar o instituto e acessar, através de um terminal localizado na Biblioteca de Fotografia da unidade paulista da instituição, parte das fotografias digitalizadas como parte do processo de preservação e salvaguarda o arquivo de Ohara e não estavam disponíveis para consulta pública. Dessa forma, pude acessar e conhecer com um pouco mais de profundidade a produção fotográfica de Haruo Ohara, principalmente suas imagens que tematizam e expressam seu modo de ver e enxergar para o cotidiano da cidade de Londrina.

As fotografias mais conhecidas e difundidas de Haruo Ohara são aquelas produzidas em interlocução com sua experiência enquanto um lavrador, um homem que vive da lida com a terra e no contato cotidiano com a natureza, as temporalidades ligadas à passagem natural do tempo, as luzes que hora ofuscam e em outras se fazem fugidias. Seu olhar e seu modo de enxergar se voltam para a vida no campo, as atividades relacionadas ao trabalho rural e os registros de seus familiares em diferentes situações do cotidiano, seus principais “modelos fotográficos”. Outro aspecto bastante conhecido de sua produção são as fotos abstratas que não só expressam mais uma particularidade de seus interesses e temas fotográficos, mas apontam e são um sintoma desse profícuo diálogo e grande influência do movimento cineclubista e da fotografia moderna que se desenvolvia no período principalmente no Foto Cine Clube Bandeirante do qual Ohara foi associado.

Figura 6 – “Cena de Rua”, Haruo Ohara, 1951.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP).

Conforme acessava suas fotografias pude reconhecer uma produção fotográfica interessante e composta por um grande conjunto de imagens, um *corpus* fotográfico, produzido a partir de sua experiência na cidade de Londrina (PR), principalmente entre os anos de 1950 e 1960. Embora Ohara tenha fotografado e registrado diferentes aspectos da transformação da cidade através de sua câmera, podemos inferir e perceber nas suas “fotografias urbanas” uma experimentação pelas ruas da cidade, seus conflitos, dinâmicas, nuances, os olhares furtivos para a câmera e outros que a invadem.

Em suas “fotografias urbanas”, um *corpus* imagético muitas vezes não notado, seu olhar e seu modo de enxergar a vida no campo migrou para o cotidiano urbano, a velocidade da cidade, os transeuntes pelas ruas, os letreiros incendiando os passeios e ruas mal iluminadas do período, os movimentos característicos da vida e da “sinfonia” urbana, e, também, a presença da natureza resistindo, persistindo e muitas vezes sobrevivendo no espaço urbano. A cidade, o território urbano e as diferentes formas de olhá-lo, enxergá-lo e percebê-lo fotograficamente são características presentes não apenas no trabalho de Haruo Ohara e sua relação com a cidade de

Londrina (PR), como também são comuns às fotografias produzidas e diretamente relacionadas às experiências de Tony Miyasaka em Ribeirão Preto (SP), Kenji Ueta em Maringá (PR) e Hidetaka Hasegawa em Adamantina (SP). Essa “particularidade compartilhada” entre os fotógrafos é um ponto, uma marca, um rastro, uma “linha de força” que orienta meu caminhar, olhar e interesse para o trabalho desses fotógrafos.

Como lembra Susan Sontag (2004, p.70), “O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. [...]”. Haruo Ohara poder ser imaginado como um desses caminhantes solitários, munido de sua câmera e a empunhando pelas ruas de Londrina (PR) a qual ao caminhar ele contempla, examina, observa, registra e inventa com seus olhos sensíveis, tudo que adere à sua experiência, por meio de suas fotos.

As fotografias, nos lembra Roland Barthes (2011), sempre carregam consigo seus referentes, são de certa forma indissociáveis, mas as imagens fotográficas têm a qualidade de nos fazer enxergar para além do registro no suporte. Pois, “[...] Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.” (Barthes, 2011, p.16), ao passo que elas ganham vida ao entrarem em contato com o observador e provocar sua imaginação e memória, acessando o passado e relacionando ao presente, fabulando imaginários e mundos novos e possíveis através das imagens.

Nem todas fotografias de Ohara me cutucaram e provocaram a olhá-las, mas, aquelas, em sua maioria registros de pequenos acontecimentos do cotidiano urbano e seus detalhes e nuances, quando em contato com meu olhar fustigaram, incendiaram e para mim ganharam vida. É o que acontece, por exemplo, com as fotografias produzidas por Ohara, que registram esses momentos aparentemente prosaicos do cotidiano como a troca de pneus de um automóvel - figura 6 - ou a travessia de uma rua lamacenta - figura 7. Uma forma de olhar que se sensibiliza para os indícios e sintomas presentes na paisagem urbana de uma cidade em pleno processo de modernização e transformação de sua dinâmica evidenciado por meio dos automóveis, das carroças, dos calçamentos, dos passeios, do chão de terra batida e das ruas enlameadas. Sintomas de permanências, sobrevivências e novidades, típicas desses processos, como foi experienciado na cidade de Londrina (PR), durante a década de 1950 e 1960.

Figura 7 – “Lama”, Haruo Ohara, 1950.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo.

O chão de terra batida reaparece em outra de suas fotos, a figura 7, mas com uma textura diferente. É o lamaçal formado em uma das ruas da cidade, provavelmente após uma noite de chuvas pelo que indica o céu limpo e o horizonte visível com o sol a secar as poças d'água formadas durante a noite. Um homem vestido de calça e paletó segurando uma sacola listrada, típica para ir à feira, se lança no lamaçal ao atravessá-lo. A cena, aparentemente construída, por si só chama a atenção tanto pela sensibilidade de Ohara, seja ao imaginar, fabular e materializar a fotografia, como para perceber e recortar um acontecimento do fluxo de experiências do seu cotidiano.

O fotógrafo foi um autodidata e alimentou o desejo de conhecer a fundo seu ofício, assim, segundo Marcos Losnak e Rogério Ivano (2007), ele aprendeu e conheceu ao máximo as técnicas e movimentos artísticos e estéticos de seu tempo com o objetivo de explorar todas as potencialidades da fotografia enquanto forma para expressar sua experiência com a cidade de Londrina (PR) e outras situações que engendram seu estar no mundo. Portanto, suas “fotografias urbanas” além de documentarem suas experiências enquanto fotógrafo caminhante pela cidade, também dialogam com os movimentos fotográficos de seu tempo. Além dessa interlocução com as perspectivas pictorialista e modernistas, a qualidade de suas imagens

resulta de seu olhar sensível aliado a seus conhecimentos do processo de revelação e do trabalho laboratorial com a imagem fotográfica (Fontanari, 2020).

Figura 8 – “Espectadores”, Haruo Ohara, 1961.



Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo.

O fotógrafo, a meu ver, tem sua prática centrada em um modo de olhar atento aos detalhes constituintes da vida cotidiano, visíveis em nossas observações, mas também imaginado e montados com o objetivo de apresentar formas, texturas, luzes, sombras, experiências e tudo aquilo que sensibiliza sua experiência de estar inserido na cidade. As “fotografias urbanas” de Haruo Ohara se inserem em uma vertente de imagens que têm na experiência vivenciada no cotidiano o grande mote de seu modo de ver, seu “olhar fotográfico” e, assim, dialoga com a tradição de fotógrafos modernos que, ao descortinar a realidade através de suas câmeras, criam imagens para expressar e inventar um modo de ver e estar no mundo por meio das fotografias.

Do chão de barro ao calçamento em paralelepípedos, da lama ao lambe-lambe, as ruas, as casas, os prédios e o movimento das pessoas estão presentes nas fotografias produzidas por Haruo Ohara e mostram uma cidade se transformando e sendo fabulada por meio das experimentações de seu olhar dele para a cidade de Londrina (PR). Como lembra Susan Sontag (2004, p.79), “O fotógrafo saqueia e também preserva, denuncia e consagra. (...)”, ou seja, as fotografias de Ohara carregam essa marca do olhar-rapina, do fotógrafo que documenta e

desvela os acontecimentos vernaculares através de outros ângulos e novos enquadramentos, revelando as coisas despretensiosas, ordinárias, simples e costumeiras que compõem nosso dia a dia. Suas fotos, portanto, despertam e renovam o interesse de quem as olha, pois elas permitem “[...] ver o novo no já visto ao inquerir novos pontos de vista [...]” (Fontanari, 2020, p.78). Essa é uma “particularidade compartilhada” presente não apenas na obra de Ohara, mas também nas imagens fotográficas de Miyasaka, Ueta e Hasegawa.

Um álbum para Haruo Ohara



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

2.2 TONY MIYASAKA, O JAPONÊS DA GRAVATA BORBOLETA

Meu primeiro contato com fotógrafos de origem imigrante japonesa se iniciou com a pesquisa que realizei de 2015 a 2017¹⁰ sobre Tony Miyasaka (1932-2004). Naquela oportunidade, tive a possibilidade de conhecer sua extensa produção fotográfica por meio de seu arquivo fotográfico em diálogo com sua trajetória enquanto um fotógrafo, laboratorista e comerciante de materiais e serviços fotográficos que atuou na cidade de Ribeirão Preto (SP), assim como nas cidades próximas, ganhando notoriedade e relevância para a fotografia local.

A cidade de Ribeirão Preto está localizada na região oeste do estado de São Paulo e foi considerada a capital do café, principalmente nas primeiras três décadas do século XX. A economia que se estruturou em torno do café possibilitou à cidade uma grande dinamização de suas atividades, principalmente com o estabelecimento de diversas iniciativas culturais responsáveis por atrair pessoas de diferentes regiões. Nesse período, o município e seu espaço urbano passaram por diferentes transformações culminando na chegada de “[...] companhias de teatro, empresários de cinematógrafos, grandes comerciantes, gentes de vários estados, alterando sintomaticamente o cotidiano do ribeirão-pretano e fazendo da cidade um importante centro de lazer e consumo do estado de São Paulo [...]” (Paziani, 2004, p.96), ou seja, a cidade fervilhava e se constituiu como um importante polo cultural a 330 quilômetros da capital, São Paulo.

Como na grande maioria das cidades interioranas do período, em Ribeirão Preto as atividades e os eventos culturais, políticos e sociais se concentravam na área central, e conforme as obras públicas e privadas transformavam a paisagem urbana por meio da construção de novos prédios e da mudança no desenho do município, a região central adquiriu ares de modernidade. A abertura das salas de cinema, dos cafés, dos cassinos, dos bulevares e seus comércios, e a construção do Teatro Carlos Gomes¹¹ onde aconteciam as festas e os bailes da época, criaram um cotidiano e uma experiência urbana distinta de outros lugares, e foram responsáveis pela cidade receber a alcunha de “Petit Paris”.

¹⁰ Me refiro à dissertação intitulada *O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka*, a pesquisa contou com apoio da Capes e foi realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara na Universidade Estadual Paulista (UNESP).

¹¹ O teatro ficava na Praça XV de Novembro, localizado na região central, funcionou até a década de 1940. No ano de 1944 o teatro foi demolido por não ser mais considerado necessário pela administração municipal da época. Pois grande parte das atividades culturais migraram e se concentraram no *Theatro Pedro II*, desde o início da sua inauguração em 1930.

A região de Ribeirão Preto (SP) recebeu os primeiros contingentes de imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil no ano de 1908 para trabalharem como agricultores principalmente no cultivo do café. Ao longo do século XX o oeste paulista se consolidou como um polo de trabalho responsável por atrair e absorver esses imigrantes., O mesmo se passou com Tony Miyasaka e sua família, que aportaram na cidade de Santos (SP), na primeira metade da década de 1930, e assim como outros imigrantes que se espalharam pelas fazendas de café localizadas na região da estrada de ferro Mogiana, eles também seguiram esse caminho e tão logo chegaram ao país no mês de agosto de 1934, se deslocaram para a região.

Figura 9 – Parque infantil da Vila Tibério, Tony Miyasaka, 1961.



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

A família Miyasaka é originária da província japonesa de Aichi, localizada na principal ilha do Japão, Honshu. Ao chegarem no Brasil, se instalaram em uma fazenda produtora de café na região de Ribeirão Preto (SP), para trabalharem na lavoura cafeeira inicialmente por um período de dois anos, devido ao contrato firmado antes da vinda ao país. Permaneceram na fazenda *São Martinho* durante o tempo acordado previamente na contratação e após seu vencimento trabalharam em outras fazendas da região, sempre tendo a lida com a terra a sua principal atividade.

Tony Miyasaka chegou ao Brasil com dois anos de idade e viveu sua infância e juventude, durante os anos de 1934 a 1945, na zona rural onde sua família trabalhou em

atividades agrícolas na lavoura cafeeira e outras culturas que se desenvolveram na região, como o plantio de arroz e feijão. O próprio fotógrafo, em documento autobiográfico encontrado entre os materiais de seu arquivo, lembra das andanças e mudanças por diferentes fazendas da região; segundo ele “[...] Durante toda minha infância [de Tony Miyasaka] minha família mudava de fazenda em fazenda, motivo pelo qual nunca completei o curso primário. [...]” (Miyasaka, 19--)¹². No ano de 1945 a família Miyasaka toma outro rumo, devido a um acidente envolvendo Tony e uma cobra cascavel, o fotógrafo, então com 15 anos, foi mordido pela cobra e recebeu o atendimento médicos necessário. Mas, devido ao local em que viviam à época e as dificuldades de locomoção e assistência para urgências de saúde, a família resolveu migrar do campo para a cidade.

Ao chegarem Ribeirão Preto (SP) o objetivo era retomar a vida, o trabalho e as atividades urbanas, que possuíam nos tempos vividos no Japão; mas chegam à cidade sem nenhum recurso financeiro, pois não conseguiram acumular por meio do trabalho com a lavoura, e assim, Tony e seus irmãos aprenderam diferentes atividades profissionais ao se inserirem no mercado de trabalho. Antes de se enveredar pela fotografia, Tony, o caçula, trabalhou como balconista em um bar, vendedor ambulante de peixes pelas ruas da cidade e entregador de uma farmácia. Seus irmãos também seguiram outros caminhos para ingressarem no mercado profissional da época, Kazuo, o irmão mais velho, aprendeu o ofício de tintureiro; Takeshi, o segundo filho, aprendeu o ofício da fotografia com uma família japonesa na cidade de Igarapava (SP); Tatsuo, o terceiro, aprendeu o ofício da marcenaria; enquanto Shigeyo, a única filha mulher, instruiu-se como costureira.

Os imigrantes japoneses não apenas se deslocaram de seu país de origem para o Brasil, devido às condições muitas vezes precárias que enfrentaram, mas se moveram do campo para as cidades e essa mobilidade permitiu a retomada da vida urbana bem como atuarem diversas atividades, entre elas: o botequim; o armazém de secos e molhados; os comércios de implementos agrícolas; o transporte de cargas; o mascate, o popular vendedor ambulante; e também como fotógrafo, tantos nos estúdios fotográficos quanto viajando e oferecendo os serviços pelas fazendas e cidades localizadas pelos interiores (Comissão de elaboração da História dos 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil, 1992).

A fotografia chegou à família Miyasaka através do aprendizado adquirido por Takeshi na cidade de Igarapava (SP), por meio de um foto estúdio inserido em uma “rede de apoio” construída entre os imigrantes japoneses para o compartilhamento do aprendizado de novas

¹² O excerto foi extraído de um documento autobiográfico encontrado em seu arquivo.

atividades e ofícios profissionais, entre eles a fotografia. No caso de Tony Miyasaka, não só foi um aprendizado que se tornou sua profissão, mas também parte de sua vida, além de permitir à família Miyasaka se transmutar de agricultores para comerciantes e se integrarem na vida urbana e na sociedade ribeirão-pretana.

Figura 10 – Edifício Diederichsen, “Quartirão Paulista”¹³, Tony Miyasaka, 1960.



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Takeshi, segundo filho da família Miyasaka e irmão mais velho do fotógrafo, permaneceu por dois anos como aprendiz de fotografia em um foto estúdio na cidade de Igarapava (SP), onde não só aprendeu o ofício da fotografia, do manuseio da câmera às técnicas laboratoriais de fixação, revelação e ampliação fotográfica, como também estagiou e trabalhou no estabelecimento como contrapartida pelo seu aprendizado. Tereza Miyasaka¹⁴, viúva de Tony, certa vez narrou que a família Miyasaka também recebeu em seu foto estúdio, o *Foto Miyasaka*, alguns descendentes de japoneses para aprenderem sobre o trabalho técnico, prático

¹³ O “Quartirão Paulista” é um conjunto arquitetônico tombado localizado na região central da cidade, na rua Álvares Cabral e entre as ruas Duque de Caxias e General Osório e em frente à Praça XV de Novembro.

¹⁴ A conversa aconteceu

e laboratorial com a fotografia e a exercerem como uma profissão. Após o período em Igarapava, Takeshi retornou para a cidade de Ribeirão Preto (SP) e compartilhou com seus irmãos os aprendizados sobre as técnicas e os saberes da fotografia, com o intuito da família Miyasaka entrar para o ramo de serviços fotográficos como um caminho possível para se estabelecerem na cidade.

O ano de 1950 marca o início da família Miyasaka nessa trajetória comercial e profissional, comandada pelo patriarca Sakuma Miyasaka, a família inaugurou o *Foto Miyasaka* na cidade de Ribeirão Preto (SP), localizado na região central, próximo à catedral metropolitana. Os primeiros contatos de Tony aconteceram no contexto envolvendo o negócio da família quando através de seu irmão Takeshi, começou seu aprendizado fotográfico retocando os negativos e as ampliações fotográficas. Após dois anos aprendendo as técnicas e o trabalho laboratorial diretamente envolvido na produção fotográfica, Tony começou a operar as câmeras fotográficas e desenvolver e iniciar sua formação, de forma “amadora”, ou seja, sem inicialmente estar associado às obrigações profissionais, seu relacionamento com a prática fotográfica que com o passar dos anos se aperfeiçoou.

Ao mesmo tempo que aprendeu e se desenvolveu no trabalho com o laboratório fotográfico, Tony e Kazuo foram formados por Takeshi em relação às técnicas fotográficas para o trabalho em estúdio, em especial aquelas necessárias para a produção das fotos retrato, muito populares no período. Durante os primeiros anos do Foto Miyasaka, o fotógrafo conciliou o aprendizado, o domínio e o refinamento de suas técnicas fotográficas com a formação técnica em comércio cursada no ano de 1950 na Escola dos Pobres. O talento fotográfico de Tony Miyasaka aliado à sua aptidão para o comércio fizera com que ele assumisse a função de fotógrafo retratista oficial do Foto Miyasaka, o qual a partir de 1955, conquistou reconhecimento na cidade e na região pela qualidade dos serviços fotográficos oferecidos.

A atuação profissional de Tony Miyasaka não se resumia aos trabalhos como fotógrafo de estúdio, ele também atuou prestando serviços fotográficos para diferentes jornais da imprensa local como *A Cidade*, *Diário da Manhã* e outros de maior circulação como *Gazeta Esportiva* e *Folha de São Paulo*, dando início às suas atividades com a fotorreportagem. Nesse período, o fotógrafo também começou a diversificar os serviços fotográficos oferecidos pelo Foto Miyasaka, inserindo em seu portfólio as reportagens sociais, os registros de batizados, os casamentos, os eventos públicos como festas cívicas e sociais, além de diferentes produtos como álbuns comemorativos. Ele também prestou serviços para diferentes órgãos públicos da administração municipal, sendo responsável por registrar os eventos culturais e políticos, os

desfiles comemorativos, além de serviços para a perícia forense da polícia, entre outras atividades.

Como certa vez me contou Elza Miyasaka, filha do fotógrafo e a guardiã de seu arquivo, Tony tinha por hábito carregar a tiracolo uma câmera fotográfica, assim, em suas horas vagas ao caminhar pela cidade ou mesmo entre um trabalho e outro, ele caminhava e fotografava pelos bairros, ruas e avenidas e documentava as transformações que ocorreram pelo espaço urbano. Ou seja, tudo aquilo que sensibilizava seus olhos e o impelia a fotografar. O fotógrafo, dessa forma, além de produzir as fotos comercializadas em sua loja e contratadas nos serviços fotográficos, também desenvolveu um projeto pessoal de documentação da cidade de Ribeirão Preto, registrando por meio de suas imagens os retratos de personalidades assim como os edifícios antigos, as obras, as festas cívicas, os eventos culturais e políticos que compunham a paisagem urbana. Formando e inventando um “modo de ver” a cidade e uma forma de estar nela.

Figura 11 - Retrato de estúdio, Tony Miyasaka, 1963.



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

A dinâmica e o movimento característico da região central, os edifícios históricos, as praças públicas, as ruas e as avenidas, os luminosos e letreiros, entre outros temas, estão

presentes nas imagens fotográficas encontradas no Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka. O fotógrafo também teve uma grande paixão por fotografias aéreas e, assim, a cidade também foi enxergada, inventada e registrada de uma perspectiva distinta do transeunte que caminha por ruas e avenidas. Essas imagens permitem perceber o espaço urbano por meio da valorização de sua morfologia, decalcando suas linhas e traçados. Como narrou Elza Miyasaka, eram aos finais de semana que o fotógrafo destinava para à prática e a produção das fotos aéreas. Pois, Tony tinha por hábito, quando as condições climáticas permitiam, alugar aviões monomotores e posteriormente helicópteros para sobrevoar e fotografar determinadas regiões da cidade, em especial a região central os novos bairros que se formaram com a expansão da cidade.

Além de olhar para o ambiente urbano, Tony Miyasaka também produziu uma grande quantidade fotos retratos em seu estúdio. Esse conjunto de imagens têm como principal temática o registro de grande parte dos homens e mulheres proeminente e integrantes d elite intelectual, política e religiosa ida sociedade ribeirão-pretana da época das décadas de 1950 e 1960, formada majoritariamente por prefeitos, ex-prefeitos, juristas, professores e professoras universitário(a)s, médicos, membros da igreja, os grandes empresários da cidade, e outras pessoas em destaques por motivos sociais ou culturais. O fotógrafo, além de suas atividades profissionais, também se envolveu em diferentes movimentos artísticos e culturais do período formados na cidade como os foto clubes e outras iniciativas envolvendo o cinema, aa produção e a circulação de imagens.

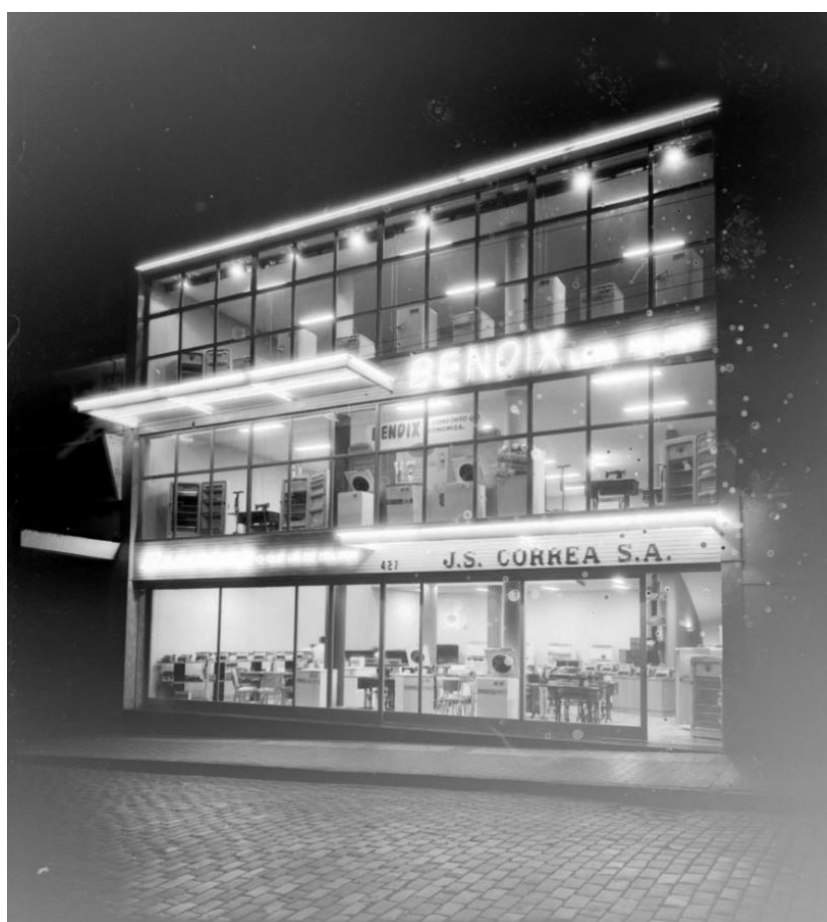
No mesmo ano que a família Miyasaka fundou o Foto Miyasaka, 1950, também ocorreu em Ribeirão Preto a formação do *Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto*¹⁵, que seguiu o modelo do Foto Cine Clube Bandeirante, principal referência à época do movimento foto cineclubista no Brasil. Durante os primeiros anos de atuação, desenvolveu atividades diversas e importantes junto aos foto clubes espalhados pelo interior paulista, de outras regiões e estados, , organizando e promovendo salões e exposições fotográficas, além de fomentar a cultura fotográfica na cidade por meio de eventos culturais e formar novos fotógrafos.

O *Cine-Foto* teve uma atuação importante para o desenvolvimento e a popularização da fotografia em Ribeirão Preto (SP), pois se tornou um espaço privilegiado para o conhecimento e a reflexão sobre a fotografia em uma cidade do interior paulista distante geograficamente dos principais eixos culturais do período. Além dos cursos, conferências, exposições e salões

¹⁵ O Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto, popularmente conhecido por Cine-Foto, se mantém em atividade até os dias atuais, mas sem a mesma força, importância e presença que teve principalmente durante as décadas de 1950 e 1960.

promovidos na cidade, outra iniciativa importante foi a criação, entre 1951 e 1952, da revista *A Objetiva* publicada pelo Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto, que atualmente é considerada como uma das primeiras revistas especializadas em fotografia publicadas no Brasil durante a década de 1950. À época, suas companheiras no mercado editorial de publicações especializadas em fotografia eram a revista publicada pelo Foto Cine Clube Bandeirante: *Foto-Cine Boletim*, e outras como a revista *IRIS*, 1949, a revista *SFF*, 1949, da Sociedade Fluminense de Fotografia, a revista *Habitat*, 1951, a revista *Anhembi* (1951), e a revistas *A Paulistania*, 1952, e *Foto-Arte*, 1958. (Feitosa, 2013).

Figura 12 – Foto noturna letreiro “J.S. Correa S.A.”, Tony Miyasaka, década de 1950.



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Tony Miyasaka foi um associado bastante ativo junto ao Cine-Foto, pois não só participava e organizava várias atividades fotográficas promovidas na cidade de Ribeirão Preto, e também compôs a diretoria da instituição durante o biênio de 1957 a 1959, ocasião em que atuou como um dos curadores e jurados da associação, além de trabalhar na área administrativa. A produção fotográfica de Miyasaka floresce nesse contexto de intensas atividades culturais que envolveu o movimento de criação e formação de novos Foto Cine Clubes pelas cidades

brasileiras, principalmente no interior paulista, além do acesso ao cinema por meio da abertura de novas salas de cinema (Kishimoto, 2013).

Portanto, é possível perceber na produção fotográfica de Tony Miyasaka o diálogo com as duas principais tendências fotográficas mais influentes do período e muito difundidos nos contextos cineclubistas, além de estarem presentes nas revistas de mais circulação do período; em suas fotos há uma presença importante da estética academicista, bem como traços de orientação modernista, principalmente pela forma como ele compunha e enquadrava os elementos constituintes de suas fotos, além dos assuntos e temas diretamente relacionados à sua experiência de caminhar pela cidade e enxergá-la. Suas imagens e inventaram uma forma de ver e apresentar a cidade de Ribeirão Preto por meio dos diferentes ângulos, enquadramentos e detalhes envolvidos no cotidiano.

A partir do início década de 1970, Tony Miyasaka se dedicou exclusivamente ao comércio da fotografia, se aposentando das atividades de “fotógrafo profissional”. Enquanto um empresário do ramo fotográfico, expandiu as atividades do Foto Miyasaka envolvendo a prestação de serviços de revelação e ampliação fotográfica, momento em que ganhou grande destaque não só como comerciante de equipamentos e insumos fotográficos, mas também enquanto laboratorista. Criou um curso de fotografia responsável por formar uma grande quantidade de novos fotógrafos e divulgou a cultura e a prática fotográfica na cidade. Porém, mesmo aposentado como fotógrafo profissional, Tony permaneceu fotografando a cidade de Ribeirão Preto até o ano de sua morte em 2004, período especialmente dedicado às fotos aéreas comercializadas em suas lojas.

Pouco antes do fotógrafo falecer, ele realizou uma espécie de auto curadoria com suas fotografias que, após o fechamento de algumas de suas lojas no início dos anos 2000, migraram dos arquivos do Foto Miyasaka para seu arquivo pessoal organizado em sua antiga residência. Como narrou Elza Miyasaka, o fotógrafo selecionou e guardou os artefatos imagéticos que ele entendeu como os mais importantes e interessante e literalmente descartou os demais em sacos de lixo.

Figura 13 – Foto aérea da região central de Ribeirão Preto, Tony Miyasaka, 1968 (circa).



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

O *Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka*, sob guarda de Elza Miyasaka, pode ser dividido em dois grandes conjuntos de imagens, o primeiro é o composto pelas fotografias produzidas sobretudo entre os anos de 1950 e 1960 ; e o segundo é formado por fotografias produzidas entre os anos de 1990 e 2004, as quais não integram o campo imagético desta pesquisa, e que foi doado pela família Miyasaka ao grupo de pesquisa *Gestão do Ambiente Urbanizado – GESTAU* vinculado à Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR, composto por negativos coloridos em 35mm e suas ampliações sendo, em sua maioria, fotos aéreas documentando a expansão de cidades da região de Ribeirão Preto e de outras como Franca (SP), Sertãozinho (SP), Batatais (SP), Dumont (SP) e Araraquara (SP).

O primeiro conjunto de fotografias é composto por aproximadamente 3 mil negativos em preto e branco, em sua maioria no tamanho 10x15, que correspondem à produção fotográfica de Miyasaka realizada entre as décadas de 1950 e 1960. Parte desse conjunto encontra-se digitalizado. A grande maioria dessas fotografias foram produzidas em negativos de acetato e estão em diferentes estágios de deterioração devido à ação do tempo; diante disso, a guardiã do acervo Elza Miyasaka realizou uma série de medidas para diminuir a velocidade de deterioração

desse material, e fez um esforço de digitalização das imagens com o objetivo de preservá-las. A maior parte dos negativos, devido às características do suporte em acetato aliado às condições de armazenamento, apresentam estágios de deterioração visíveis por meio da presença de diferentes sintomas e, como abaulamentos, bolhas, craquelamento, perda de gelatina e, em alguns casos, o desaparecimento das imagens. O material foi digitalizado de forma “artesanal”, ou seja, utilizando os equipamentos disponíveis como câmera fotográfica e projetor; após os negativos serem fotografados foram transferidos para um computador e armazenados em um HD externo, posteriormente foram positivados e “revelados” com o auxílio de um software, permitindo visualizar as imagens.

Figura 14 – Obra de asfaltamento de rua no Morro do Cipó, atual Parque Municipal Morro do São Bento¹⁶, Tony Miyasaka, 1962.



Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

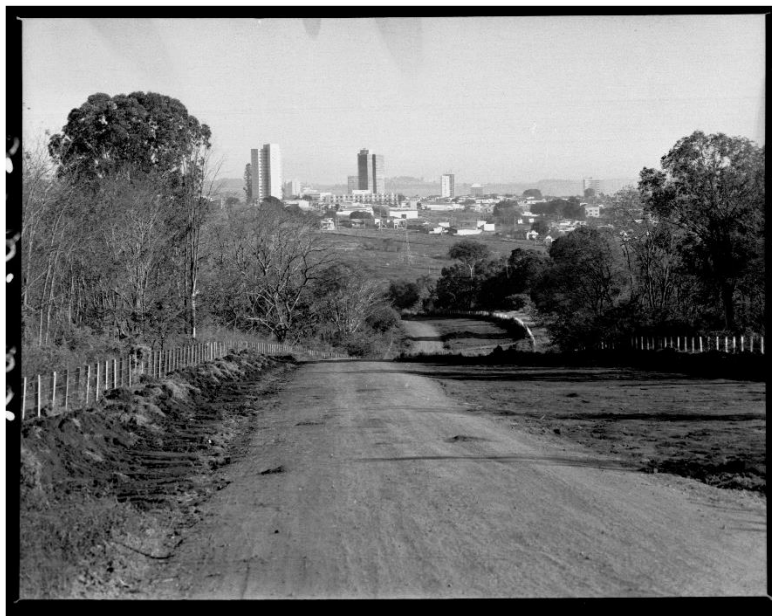
Devido à atuação de Tony Miyasaka como foto repórter e prestador de serviços para diferentes órgãos da administração municipal, há um grande conjunto de fotografias também

¹⁶ No ano de 1995, a área formada pelo Bosque "Fábio Barreto" (Zoológico, áreas verdes, Jardim Japonês, etc.), pelo Complexo Esportivo (conjunto poliesportivo Elba de Pádua Lima e Ginásio da Cava do Bosque) e o Complexo Cultural "Antônio Palocci", foram transformados no Parque Municipal do Morro do São Bento, antigo Morro do Cipó. Fonte: <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/portal/culturaeturismo/morro-do-sao-bento>.

produzidas entre os anos de 1950 e 1960 que fazem parte do *Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto*. Desse conjunto, uma pequena parte foi higienizada, identificada e digitalizada, processo ocorrido entre os anos de 2011 e 2012¹⁷. São um total de mil e oitocentas fotografias digitalizadas, sendo quatrocentos e cinquenta imagens produzidas por Tony Miyasaka, que também foram incorporadas ao *Arquivo de Fotografia e Negativos de Tony Miyasaka*. Ou seja, assim como o fotógrafo, suas fotografias também migraram e viajaram do arquivo público para o arquivo privado, do arquivo comercial em suas lojas para seu arquivo pessoal, e se tornaram herança ou espólio de família, novamente migrando para outros espaços.

¹⁷ Conforme registros encontrados na “Planilha de Controle e Registro de Fotografias”, que faz parte dos instrumentos de pesquisa do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Um álbum para Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka

2.3 KENJI UETA, UM DOS FOTÓGRAFOS PIONEIROS DA “CIDADE CANÇÃO”

Localizada na região noroeste do estado do Paraná, a cem quilômetros de Londrina (PR), está a cidade de Maringá (PR)¹⁸ para onde imigrou Kenji Ueta (1927-2020), fotógrafo que voltou seu olhar por meio da câmera para enxergar a cidade em que viveu, fotografou, construiu a maior parte de sua trajetória de vida. Durante as décadas de 1940 e 1950, a região norte e noroeste do Paraná recebeu um grande fluxo de imigrantes de origem japonesa, principalmente aqueles interessados em adquirir um pedaço de terra, que permitiu a essas pessoas abandonarem a vida enquanto colonos e também se tornarem proprietários de seus negócios em cidades novas e em pleno processo de expansão.

A empresa responsável por colonizar a região noroeste paranaense foi a *Companhia Melhoramento Norte do Paraná*, assim, inicialmente, a cidade de Maringá foi planejada e, em seu projeto foi pensada e planejada com avenidas largas e arborizadas, grandes quarteirões, além de ter os bairros e o espaço urbano esquadrinhado e organizados em zonas, cada qual com funções específicas. A cidade foi estruturada para valorizar as áreas verdes, essa característica foi responsável pela primeira alcunha atribuída à Maringá, a *cidade verde*. Mas esse apelido não se manteve por muito tempo, como a cidade foi planejada e construída para receber e acolher ao longo dos anos um grande fluxo de imigrantes, sua população acabou se tornando mais “velha” que a própria urbe, o que a tornou conhecida como *cidade menina*.

Porém, na década de 1960, a cidade de Maringá recebeu o apelido que a acompanha até os dias de hoje. Em 1962, o então radialista Antenor Sanches, que nesse período também teve experiência como secretário de administração da cidade, apresentava o programa de rádio “A voz do Povo”, quando um certo dia recebeu uma carta de uma estudante interessada em saber mais detalhes sobre a “cidade que havia nascido de uma canção”¹⁹. O radialista sensibilizado pela carta da ouvinte e percebendo o “envelhecimento” de Maringá, no ano de 1962 ela completou quinze anos desde sua fundação, iniciou por meio de seu programa no rádio uma campanha para alterar o apelido oficial da cidade. O epíteto escolhido para Maringá foi *Cidade Canção*, a designação tão logo oficializada pela administração pública, caiu no gosto do povo e ainda é utilizada até os dias de hoje por seus habitantes.

¹⁸ Além da capital do estado, Curitiba, as cidades de Londrina e Maringá são importantes e muito relevantes em termos econômicos e as mais populosas.

¹⁹ A origem do nome da cidade de Maringá tem várias versões, mas a mais aceita é que ela surge da canção “Maringá” (1931) de Joubert de Carvalho. Em 1972, o autor da música recebeu como homenagem a nomeação de uma rua. Fonte: <http://www2.maringa.pr.gov.br/turismo/?cod=nossa-cidade/4>.

Figura 15 – Homem no topo da cruz da igreja matriz, Kenji Ueta, década de 1960 (circa).



Fonte: Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta²⁰; Acervo Museu UniCesumar; Acervo Maringá Histórica.

Meu primeiro contato com as fotografias produzidas por Kenji Ueta aconteceu por acaso e, de certa forma, despertou minha curiosidade para conhecer outros fotógrafos que atuaram em cidades fora dos grandes centros. Quando digo: “aconteceu por acaso”, me refiro à forma como cheguei ao seu nome, foi graças a uma indicação²¹ sobre a presença e a atuação de fotógrafos de origem imigrante japonesa que atuaram na região norte e noroeste do estado do Paraná. Quando iniciei as pesquisas e o levantamento de informações sobre me deparei com o nome de Kenji Ueta, algumas fotos.

²⁰ As fotografias de Kenji Ueta apresentadas nesta pesquisa foram digitalizadas por seu filho Shiniti Ueta, um de meus interlocutores. Essas fotografias fazem parte do Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta, e foram disponibilizadas pelo fotógrafo ainda em vida para comporem o acervo de fotografias do Museu Unicesumar e do site Maringá Histórica (maringahistorica.com.br).

²¹ Agradeço essa “pista de pesquisa” à professora Suely Kofes que na ocasião do *II SIPA – Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia* (2018), ocorrido na Unicamp na cidade de Campinas, São Paulo, apontou para essa região como um lugar interessante para investigar a presença de fotógrafos japoneses de origem imigrante.

Durante a pesquisa inicial encontrei imagens fotográficas produzidas pelo fotógrafo disponíveis para consulta, a fotografia acima (Figura 15) foi uma delas, ao observá-la, logo um detalhe curioso chamou minha atenção. O fotógrafo, durante o ato fotográfico, conseguiu captar o momento exato que um homem sobe na cruz no topo da igreja e aparentemente olha diretamente para a câmera. Essa foto curiosa por si só pelo tema abordado, agiu em mim como uma espécie de armadilha capturando meu olhar além de despertar meu interesse em conhecer mais do trabalho e da vida de Kenji Ueta. Logo após encontrar esse primeiro conjunto de imagens, me deparei com o documentário *As Lentes de Kenji* (2008) produzido e dirigido pelo jornalista maringense Antonio Roberto de Paula, em ocasião da comemoração do centenário da imigração japonesa para o Brasil no ano de 2008, quando o fotógrafo foi homenageado pela sua trajetória no ramo fotográfico e como um dos cidadãos ilustres da cidade.

A família Ueta é natural da província de Fukushima, localizada na região de Tohoku, na ilha de Honshu, lugar onde os pais do fotógrafo se conheceram, casaram e constituíram sua família formada por seus três filhos: Yukio, Kenji e Tetsuaki. Eles embarcaram com destino ao Brasil no ano de 1932 e a viagem terminou no ano de 1933 quando aportam no novo país de residência. No Japão os pais de Kenji eram operários e trabalharam na indústria de fiação de seda, possuíam uma boa estrutura financeira permitindo a eles viver com conforto e tranquilidade mesmo em um contexto econômico complexo enfrentado em seu país. Mas a vida no Japão não era suficiente para o Sawaichi Ueta, o patriarca, que impelido por um desejo de ofertar melhores condições de vida para sua família e influenciado pela propaganda brasileira que tinha por objetivo atrair novos imigrantes, tomou a decisão de migrar para o Brasil (Caetano, 2018, p.15-16).

Aos cinco anos de idade, Kenji Ueta chegou ao Brasil com sua família. Assim como grande parte das famílias imigrantes japonesas do período, os Ueta também foram trabalhar como mão de obra para a lavoura cafeeira e logo ao chegarem se instalaram em uma fazenda de café na região de Ribeirão Preto (SP), cidade localizado traçado da estrada de ferro Mogiana. Segundo Loide Caetano (2018), historiadora e biógrafa de Kenji Ueta, a experiência da família com o trabalho na lavoura exigia uma grande capacidade física das pessoas devido ao trabalho extenuante da lida com a terra. Aliado a isso, as relações de trabalho eram baseadas na ameaça, no controle e na vigilância, e juntos esses fatores foram responsáveis por mostrar aos Ueta que as promessas da propaganda do governo brasileiro não se realizariam na prática e pouco a pouco se evanesceram durante o dia a dia de trabalho.

As condições de trabalho do imigrante japonês não eram nada parecidas com aquelas divulgadas na propaganda prometendo melhores condições de vida e riqueza fácil para aqueles que emigrassem para o Brasil, como lembra o escritor japonês Tatsuzô Ishikawa (2019, p.37), “[...] a verdadeira face do Brasil era terrível. As áreas rurais ficavam em locais remotos, como que num mundo à parte, onde as casas mais próximas entre si ficavam distantes de doze a quarenta quilômetros. Nesses locais não havia cesso a rádio, jornais ou revistas. Não se fazia nem mesmo entre de correspondências. [...]”. Desse modo, Sawaichi Ueta, o patriarca da família, que no Japão atuava como engenheiro mecânico e economista, procurava incessantemente nesse contexto maneiras de alterar a condição e a situação de sua família. No ano de 1936, Sawaichi encontrou um fazendeiro japonês que havia adquirido terras na região da cidade de Bauru (SP), oeste do estado de São Paulo, e lhe ofereceu emprego em sua fazenda, onde já viviam oito famílias japonesas.

A mudança para a fazenda Kuwana e a interação com outras famílias imigrantes japonesas facilitou a adaptação da família Ueta ao Brasil. Mas tão logo as coisas melhoraram, ao se integrarem à colônia formada e localizada na fazenda, a família vivenciou uma grande perda seguida por um período de luto devido à morte de Sawaichi Ueta, que adoeceu e não resistiu aos efeitos da moléstia que o contaminou e logo morreu. Após sua morte, a matriarca Tsune Ueta junto com seus filhos assumiu as principais responsabilidades envolvendo o trabalho na lavoura de algodão, permitindo a manutenção da família na colônia Kuwana por mais um tempo.

Com o passar dos anos, a família percebeu que a lavoura de algodão não oferecia as melhores condições para eles superarem as dificuldades financeiras. Foi então que Tsune, após se casar novamente, conversou com seus filhos e decidiram procurar por oportunidades de aprender uma nova profissão na cidade, de preferência naquelas localizadas próximas à fazenda em que viviam. Os filhos seguiram os conselhos da mãe e enquanto o caçula, Tetsuaki, foi para a cidade de São Paulo (SP) trabalhar em uma tinturaria; Yukio, o mais velho, decidiu aprender o ofício de fotógrafo com uma família de imigrantes japoneses na cidade de Pompéia (SP); por sua vez Kenji acompanhou o primogênito, mas encontrou trabalho como balconista e vendedor em uma loja de tecidos (Caetano, 2018, p.21).

Figura 16 – Av. Brasil em frente à Praça da Rodoviária, Kenji Ueta, 1951. Interessante notar que algumas fotos receberam inserções digitais com o objetivo de identificá-las.



Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta; Museu UniCesumar - Acervo de fotografias.

A fotografia enquanto um ofício ou uma profissão possível de ser exercida se apresentou para os membros da família Ueta como uma alternativa interessante ao trabalho na lavoura, além de ser uma atividade profissional que possibilitou a inserção e a integração da família na cidade. Pois, após a morte de Sawaichi e as dificuldades enfrentadas devido ao trabalho extenuante na lavoura, a migração para a cidade se tornou um caminho natural a ser percorrido pela família. Nesse contexto, enquanto os filhos aprendiam os novos ofícios para se inserirem na vida urbana, a matriarca, Tsune, adoeceu gravemente ao desenvolver um câncer que se manifestou de forma agressiva e, devido às complicações enfrentadas pela doença, rapidamente e de forma inesperada faleceu.

Mesmo enfrentando novamente um drama familiar, a família Ueta manteve os planos e os irmãos aprenderam as novas profissões. Enquanto Kenji aprendia os meandros do trabalho no comércio e desenvolvia suas habilidades de vendedor, ele conheceu e se apaixonou por Yoshiko Nakagawa, namoraram e casaram. Kenji e sua esposa permaneceram no interior paulista próximos à cidade de Marília (SP), pois seu sogro era proprietário de um sítio e

ofereceu ao casal recém-constituído um lugar para construírem suas vidas. No entanto, mesmo trabalhando em um negócio familiar, a lida com a terra e as dificuldades financeiras eram uma preocupação para Kenji que naquele momento buscava novas oportunidades de melhorar famílias condições materiais de sua família.

Seu irmão mais velho Yukio também havia se casado e em uma viagem com sua esposa, para visitar seu sogro que morava na cidade de Bom Sucesso (PR) localizada próximo à cidade de Maringá (PR), se encantou com a região e principalmente com as possibilidades de crescimento econômico oferecidas pelo comércio local. Yukio, que havia aprendido o ofício de fotógrafo, junto de sua família, decide se mudar para a cidade de Maringá e investir suas economias na compra de um estúdio fotográfico, o *Foto Lux*, e oferecer seus serviços fotográficos.

Após iniciar o empreendimento no mercado fotográfico e principalmente devido ao grande volume de trabalho e serviços a serem realizados, Yukio contatou os irmãos e pediu ajuda com o seu foto estúdio. Os irmãos atendem ao chamado e no ano de 1951, Kenji e sua família resolveram conhecer a pequena e próspera cidade do noroeste paranaense, se encantaram, se mudaram e fizeram dela sua morada. Com a chegada tanto de Kenji quanto de Tetsuaki, os irmãos Ueta constituem uma sociedade e fundam o *Foto Maringá* localizado na região central próximo à praça da rodoviária, atual praça Napoleão Moreira da Silva, onde ofereciam seus serviços. Kenji Ueta chegou a Maringá sem saber nada sobre o ofício da fotografia, no começo tinha a função de trabalhar no balcão comercializando as fotografias e os serviços, mas aos poucos aprendeu com o auxílio de seu irmão mais velho não apenas as técnicas fotográficas e os macetes para operar as câmeras fotográficas, mas o conhecimento necessário para o trabalho laboratorial com a fotografia, fixando, revelando e ampliando as imagens.

Assim como grande parte dos fotógrafos que aturam em cidades emergentes e distantes dos grandes centros no período, os irmãos Ueta ofereceram e prestaram seus serviços para os habitantes de Maringá (PR) e das cidades da região. Eram uma espécie de fotógrafos volantes ou viajantes, que passavam pelas cidades oferecendo serviços fotográficos à maneira dos caixeiros viajantes. Mas não só, também caminharam pela cidade de Maringá e prestaram serviços fotográficos para diferentes órgãos públicos da cidade, produzindo de “fotos policiais” para integrarem os inquéritos e relatórios da polícia, às fotografias de casamento e outros eventos que marcam a vida social. Mas, a parceria comercial entre os irmãos Ueta não foi

longeva pois, poucos anos depois de iniciarem o *Foto Maringá*, tanto Yukio quanto Tatsuo abriram mão da sociedade e o foto estúdio ficou sob comando de Kenji.

Figura 17 – Família Ueta, no interior do *Foto Maringá*. Kenji Ueta está com seu filho Shiniti à sua frente, de roupa branca. Autoria desconhecida, década de 1950.



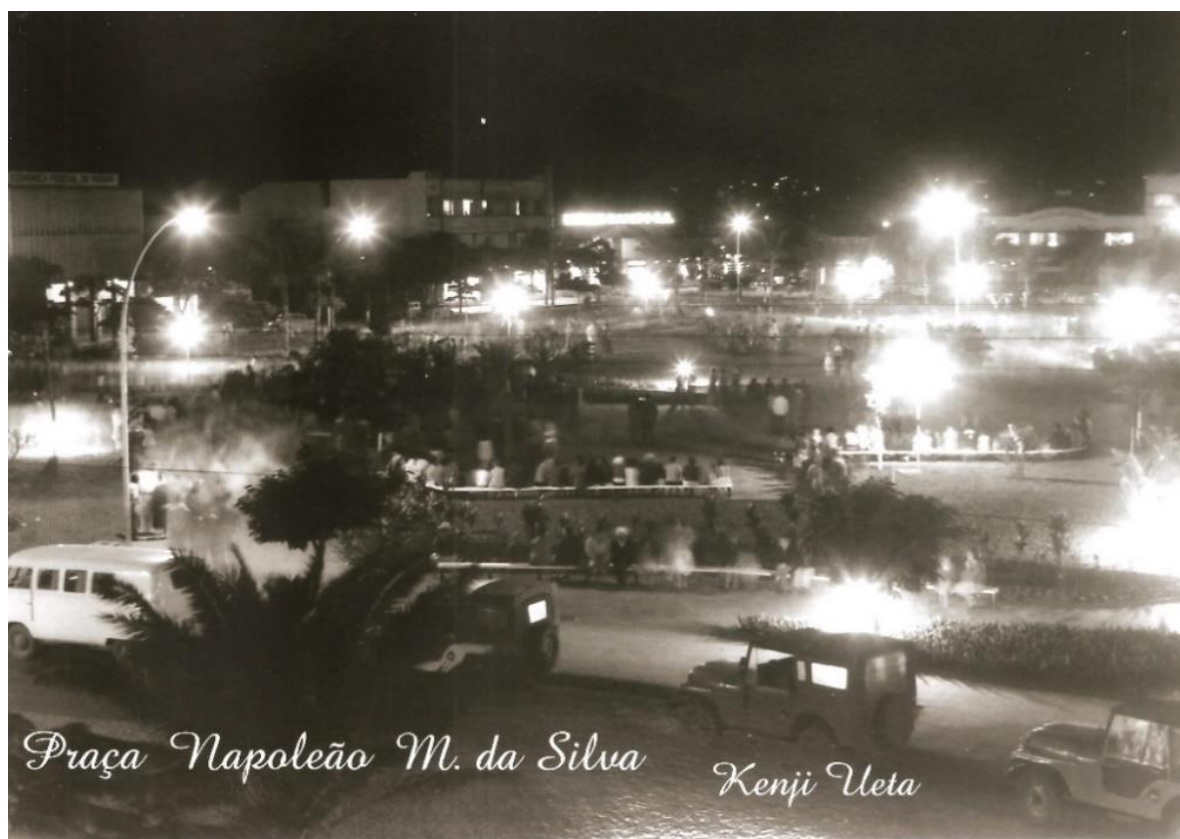
Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta; Museu Unicesumar - Acervo de fotografias; Acervo Maringá Histórica.

O fotógrafo Kenji Ueta não foi o primeiro da cidade de Maringá, mas seu arquivo fotográfico chama atenção pela heterogeneidade de fotografias cujo assunto é a cidade e as transformações por ela vivenciadas, documentadas e registradas de maneira extensiva e intensiva (Caetano, 2018). O fotógrafo desenvolveu uma sensibilidade própria por meio de um olhar atento para perceber os detalhes e as mudanças no cotidiano da cidade. Movido por um projeto pessoal aliado a uma boa dose de “obsessão fotográfica”, caminhou, fotografou e documentou as ruas, as avenidas, os prédios construídos e os demolidos, as fontes luminosas, as luzes que invadiram a cidade e as fotos aéreas que destacam a morfologia da cidade. Ou seja, Kenji Ueta por meio da fotografia imaginou, inventou e viveu um modo de olhar para a cidade e com ela se relacionar.

Ao longo de sua trajetória, o fotógrafo registrou por meio de suas imagens as transformações da paisagem urbana, o principal assunto das fotografias a que teve acesso e que compõem o campo imagético desta pesquisa. Assim como sua vida foi cheia de caminhadas,

mudanças e viagens, suas fotografias também viveram essa experiência de migrarem para diferentes contextos. Uma delas se passou quando o fotógrafo, ainda em vida, decidiu doar cópias digitais de suas fotografias sobre a cidade para o *Museu Unicesumar*²²; que na ocasião também adquiriu dois álbuns de fotografias históricas sobre a cidade produzido por Kenji. Fundado no ano de 2011, o museu tem como objetivo abrigar artefatos, documentos, materiais e objetos que permitem a construção de uma memória sobre a cidade e seus principais atores sociais, além de conservar e divulgar a história de Maringá (PR).

Figura 18 - Praça Napoleão M. da Silva, Kenji Ueta, 1962.



Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta; Museu Unicesumar - Acervo de fotografias; Acervo Maringá Histórica.

Suas imagens fotográficas também estão presentes nos arquivos e acervos de diferentes instituições responsáveis por preservar a história da cidade e da região como a *Gerência do Patrimônio Histórico de Maringá*, uma instituição vinculada à administração municipal; o *Museu da Bacia do Paraná*, sob administração da Universidade Estadual de Maringá (UEM); e o arquivo do site *Acervo Maringá Histórica*; ou seja, suas fotos também viajaram para outros contextos e por lá circulam. O mesmo se passou com as fotografias do Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta que se encontra em posse de sua família, sob a guarda de seu filho mais velho

²² Todas as informações sobre o Museu Unicesumar foram retiradas do site da instituição, disponível por este link: <https://www.unicesumar.edu.br/museu/>.

Shiniti Ueta, que após a morte do fotógrafo e o encerramento das atividades comerciais do *Foto Maringá*, ficou como o responsável por migrar as fotografias do arquivo comercial do foto estúdio para sua residência. Onde foram acondicionadas em caixas e organizadas em prateleiras, e constituem o Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta.

Figura 19 - “Chegada do Trem”, 1954, Kenji Ueta.



Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta; Gerência do Patrimônio Histórico de Maringá.

Kenji Ueta faleceu no ano de 2020, vítima de Covid-19, poucos dias após a morte de sua esposa, Yoshiko. Diante disso, o contato com sua família durante o ano de 2020 foi impossibilitado tanto pelos efeitos das medidas de contenção da pandemia, quanto pelo drama familiar enfrentado pelos descendentes da família Ueta. Assim, a comunicação com as outras instituições, públicas ou privadas, que abrigam suas fotografias se mostrou um caminho interessante para conseguir acessar suas imagens e mergulhar em sua produção fotográfica. A primeira instituição contatada foi o *Museu Unicesumar* por meio da historiadora, e à época diretora do museu, Loide Caetano, que prontamente se colocou à disposição e permitiu o acesso e disponibilizou as cópias digitais das imagens fotográficas doadas por Kenji. Em paralelo

entrei em contato com Shiniti Ueta para dialogar sobre o arquivo fotográfico e, mesmo sabendo do drama e do luto, compreender melhor o arquivo fotográfico e acessar esse conjunto imagético.

Os contatos com Shiniti Ueta, filho do fotógrafo, se deram cheios de idas e vindas. Tal fato não só aconteceu pelo contexto pandêmico que enfrentávamos, aliado ao luto experienciado e vivenciado pelos descendentes do fotógrafo, assim como, pelo próprio Shiniti. Pois, ele mesmo, como vim a saber depois, enfrentava sérios problemas de saúde que dificultaram o estabelecimento de uma relação de proximidade. Desse modo, logo no primeiro contato por meio de ligação telefônica, ele já falou sobre a impossibilidade de acessar o arquivo fotográfico presencialmente, afinal estávamos em um contexto de emergência sanitária devido a uma pandemia, pois seria necessário um tempo para finalizar a organização dos artefatos imagéticos do arquivo, essas “fotografias viajantes” em sua casa.

Afinal, como ele relatou durante a conversa, o arquivo fotográfico é composto por uma grande quantidade de imagens, organizados em três grandes conjuntos: retratos de estúdio, tematizando as principais personalidades da cidade; fotografias sobre colônia japonesa de Maringá; fotos que documentam o crescimento e as transformações da cidade; foi com esse último *corpus* fotográfico que integra o campo imagético desta pesquisa e foram com essas imagens as quais me relacionei ao longo da pesquisa²³.

Não sabemos ao certo a quantidade exata de artefatos imagéticos, entre negativos fotográficos, provas de contato, ampliações, cópias digitalizadas, álbuns fotográficos, entre outros, que compõem o arquivo. Pois, como contou Shiniti, é um material fotográfico numeroso e que ainda precisa desempacotado, aberto, higienizado, identificado e organizado e só então poderemos saber seu conteúdo exato, assim como a quantidade de fotografias. Porém, lembra ele, sabemos que são centenas, e o mais provável é que cheguem aos milhares de fotografias ampliadas em papel, negativos de diferentes tamanhos (6x9; 9x12; 13x18) e até chapas de vidro guardadas, identificadas e organizadas por temas definidos por Kenji Ueta, que trabalhava nesse material pouco antes de sua morte.

As fotos aéreas são uma outra característica do acervo de Ueta, como lembra seu filho. Pois o fotógrafo gostava da sensação de voar e sobrevoar a cidade, se tornando uma espécie de hobby, de paixão que se misturou ao seu projeto pessoal de documentar a cidade e suas transformações. Mas também existia um interesse comercial e profissional ao fotografar a

²³ A divisão do arquivo nos três grupos: retratos de estúdio, colônia japonesa e cidade de Maringá foi proposta pelo próprio Shiniti Ueta.

cidade do alto, ainda mais por ser um dos serviços prestados pelo *Foto Maringá* e as fotos produzidas eram comercializadas não apenas para o público interessado em adquiri-las e também para empresas como a *Companhia de Terras Norte do Paraná*²⁴. O próprio Kenji Ueta lembrou, em entrevista realizada ao programa *Espaço Pioneiro* da TV Câmara de Maringá (PR) no ano de 2011, que as fotografias produzidas documentaram os projetos realizados pela empresa e foram utilizadas para divulgar os investimentos para a melhoria da infraestrutura urbana realizados pela empresa com o objetivo de atrair novos moradores para a cidade a região.

Figura 20 - Praça José Bonifácio, Kenji Ueta, final da década de 1950.



Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta; Museu Unicesumar - Acervo de fotografias; Acervo Maringá Histórica.

Maringá passou por uma grande transformação em seu tecido urbano a partir dos anos 1950, e isso é visível e latente na produção de Kenji Ueta por meio dos diferentes assuntos, sintomas desse processo, presentes nas fotografias como: os terrenos vazios, a construção de novos prédios, os empreendimentos imobiliários, as fotos aéreas e o corpo da cidade, a expansão urbana, as ruas de terra, os novos calçamentos, a abertura das avenidas e outros

²⁴ A empresa alterou seu nome para *Companhia Melhoramentos Norte do Paraná*. Todas as informações foram obtidas no site, disponível por meio deste link: <http://www.cmpn.com.br/melhoramentos/historia/>.

caminhos para circular pela cidade. Assim como também os novos meios de transporte e a tão aguardada, fascinante e sedutora chegada do trem na estação ferroviária, a construção do aeroporto e os aviões são alguns dos grandes acontecimentos do contexto que indicam essa mudança. Como lembrou o fotógrafo em entrevista ao programa *Espaço Pioneiro*²⁵, a iluminação pública modificou a dinâmica da cidade e as fontes luminosas construídas nas praças públicas atraíam a população, os letreiros e luminosos afixados nas fachadas dos comércios que se espalharam pelas ruas da cidade é outro traço dessa modernização, além de serem elementos presentes em suas fotografias e sensibilizaram seu olhar para fotografá-los. O conjunto de imagens fotográficas coletados ao longo da pesquisa e compõem o campo imagético com o qual trabalho, são circunscritas por um olhar documental para a cidade de Maringá (PR) e suas intensas transformações durante as décadas de 1950 e 1960. Essas imagens integram a “dimensão fotográfica” mais conhecida e popular da produção e do arquivo fotográfico de Kenji Ueta.

O contexto dos anos 50 e 60 do século XX é um período de intenso desenvolvimento das técnicas e práticas artísticas e profissionais diretamente relacionadas à fotografia. Momento de retomada de uma “cultura fotográfica” que se desenvolveu no interior dos fotoclubes e cine fotoclubes formados nos diferentes estados do Brasil espalhadas em suas metrópoles e pelas cidades do interior, experiência sociocultural muito difundida nas camadas médias urbanas (Costa; Silva, 2004, p.23). Na cidade de Londrina (PR), localizada próxima a Maringá (PR), se formou no período o *Foto Cine Clube de Londrina*, que teve entre seus associados o fotógrafo Haruo Ohara. Durante as conversas com Shiniti Ueta, ele mencionou a existência de uma associação de fotógrafos a qual ele se referiu como “*Clube de Fotografia de Maringá*”; que publicou suas atividades por meio de um jornal local conhecido como “*Diário do Norte do Paraná*”. Mas, exceto a menção realizada por Shiniti, não sabemos ao certo qual a relação do fotógrafo com o movimento fotoclubista, o que se sabe é que Kenji era um sujeito inquieto e envolvido de corpo e alma com a atividade fotográfica. Tanto que participou de uma espécie de “sindicato de fotógrafos” que se reuniam mensalmente para compartilhar informações, novas técnicas e práticas fotográficas, debater as questões, refletir sobre os problemas e se unir enquanto classe profissional (Caetano, 2018).

Suas fotografias apresentam um grande rigor técnico na sua composição e se assemelham muitas vezes ao formalismo academicista que influenciou grande parte da

²⁵ A entrevista está disponível no Youtube, através deste link: https://www.youtube.com/watch?v=jc7xID_B6Yw&t=255s.

produção do período. Suas fotos não propõem experimentalismos formais ou mesmo relacionados ao processo de produção da fotografia, com intervenções nos negativos ou nos processos de revelação e ampliação. Seu “olhar moderno” se faz presente pela onipresença da cidade e seu cotidiano em suas fotos., que estão emaranhadas com os acontecimentos e a vida na cidade de Maringá (PR) e seus habitantes. Por meio de suas fotos inventou um “modo de ver” a cidade. São imagens que circulam e transitam, “viajam” do arquivo do fotógrafo para outras instituições, públicas e privadas, e do arquivo do *Foto Maringá* para um cômodo na casa de seu filho. Assim como o fotógrafo, suas imagens são viandantes, transitam no país dos arquivos, inclusive no desta pesquisa e seu campo imagético.

Suas fotografias apresentam um grande rigor técnico na sua composição e se assemelham muitas vezes ao formalismo academicista que influenciou grande parte da produção do período, em suas fotos não propõem experimentalismos formais ou mesmo relacionados ao processo de produção da fotografia, com intervenções nos negativos ou nos processos de revelação e ampliação. Seu “olhar moderno” se faz presente pela onipresença da cidade e seu cotidiano em suas fotos. Que estão emaranhadas com os acontecimentos e a vida da cidade de Maringá e seus habitantes, se misturam e constituem parte da memória visual da cidade. São imagens que circulam e transitam, “viajam” do arquivo do fotógrafo para outras instituições, públicas e privadas, e do arquivo de *Foto Maringá* para um cômodo na casa de seu filho. Assim como o fotógrafo, suas imagens são viandantes, transitam no país dos arquivos.

Um álbum para Kenji Ueta



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



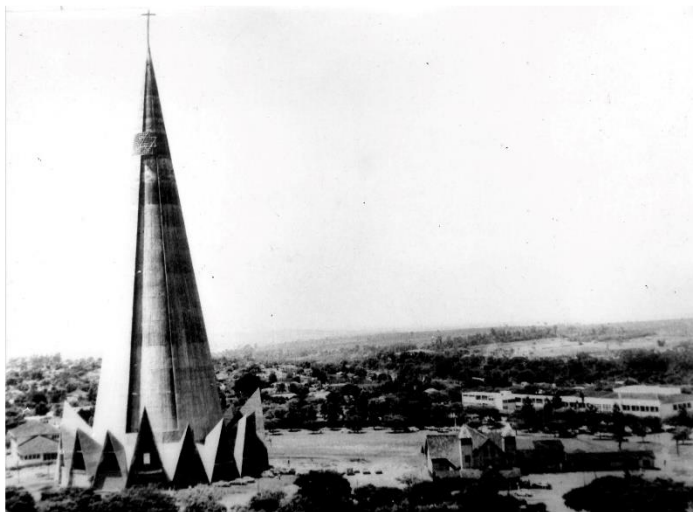
Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Gerência do Patrimônio Histórico de Maringá



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica

2.4 HIDETAKA HASEGAWA, UM FOTÓGRAFO INCRUSTADO NA “JOIA DA ALTA PAULISTA”

Durante a realização das pesquisas sobre a presença de fotógrafos imigrantes de origem japonesa que atuaram pelo interior paulista, em especial na região oeste do estado de São Paulo, me deparei com um conjunto de 12 fotografias apresentadas em um artigo de autoria de Fabio Noda Hasegawa, intitulado: *Hidetaka Hasegawa: um artesão do imaginário do progresso*, publicado no ano de 2013²⁶. A seleção de fotos era bastante heterogênea, principalmente pelas temáticas abordadas que variavam desde as fotos de família, com pessoas vestindo roupas típicas japonesas, às paisagens urbanas, fotografias de prédios, ruas, obras e eventos.

Figura 21 - “Luzes da Cidade”, Hidetaka Hasegawa, 1954.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

Mas, entre as imagens fotográficas apresentadas nesse conjunto houve uma que se destacou, pela a presença maciça de luzes com diferentes intensidades, velocidades e matizes. Ao colocar os olhos nessa fotografia noturna foi como se eu tivesse sido picado e cutucado, provocando meu olhar a realizar um mergulho de longo tempo por sua superfície, tendo em suas luzes cintilantes e nos rastros luminosos um caminho a percorrer para explorar essa fotografia. É como se meu olhar fosse sensibilizado por meio das luzes presentes na imagem e

²⁶ O artigo pode ser acessado por meio deste link: <https://revistacontemporartes.blogspot.com/2013/07/hidetaka-hasegawa-um-artesao-do.html>.

ela ardesse e cintilasse ante o contato com meus olhos, como pontuou Georges Didi-Huberman (2012) a respeito das relações que engendramos com algumas imagens.

A imagem acima, figura 21, foi meu primeiro “encontro fotográfico” com Hidetaka Hasegawa (1924-2016), fotógrafo produtor da imagem e considerado um dos pioneiros da cidade de Adamantina, localizada no extremo oeste do estado de São Paulo, região atualmente conhecida como “nova alta paulista”. Essa fotografia se destacou antes os meus olhos e também na produção de Hasegawa, pois, como contou Fabio Hasegawa, pesquisador, neto do fotógrafo e guardião de um arquivo fotográfico, ela trouxe notoriedade para o fotógrafo ao ser comercializada em postais e se popularizar na cidade além de ter sido utilizada para promover a cidade e um certo ideal de desenvolvimento.

A cidade de Adamantina se desenvolveu intimamente ligada aos movimentos migratórios empreendidos com o objetivo de colonizar e ocupar a região, foi entre as décadas de 1930 e 1940 que ela se consolida como um polo de imigração, período de grande expansão das estradas de ferro responsáveis por conectar a região oeste e sul do estado de São Paulo à capital. O desenvolvimento dessa região é fruto das ações da antiga *Companhia de Agricultura, Imigração e Colonização* (CAIC) criada em 1934, foi nesse contexto, no ano de 1937, que o município de Adamantina iniciou seu processo de fundação consolidado no ano de 1939 graças ao loteamento e a venda de terras na região²⁷.

Assim como grande parte dos imigrantes de origem japonesa que aportaram no Porto de Santos (SP) durante as décadas de 1920 e 1930, a família Hasegawa chegou para trabalhar na lavoura e com o objetivo de conquistar uma melhor condição de vida. Hidetaka Hasegawa, então com 13 anos, e sua família iniciaram suas trajetórias em terras brasileiras no mês de abril de 1938, vindos do porto de Kobe, Japão. A família, assim como tantas outras, chegou ao país com um contrato firmado para trabalhar na lavoura cafeeira na cidade de Lins (SP), localizada na região do oeste paulista.

A família Hasegawa nunca havia exercido trabalho rural. A lida com a terra e o trabalho braçal típico das atividades agrícolas da época não fizeram parte das experiências laborais acumuladas pela família. No Japão, o patriarca da família Sigeki Hasegawa, tal qual seu pai, trabalhou como fotógrafo em seu estúdio localizado no distrito de Oki, na província de Shimane, região sudoeste do país. No Brasil, mesmo com o trabalho pesado na lavoura, Sigeki não abandonou a prática fotográfica e o desejo de fotografar, inicialmente ele se manteve fotografando como um amador, sem atuar profissionalmente. Essa prática amadora e

²⁷ Informações obtidas no site da prefeitura de Adamantina, acessível por este link: <https://bit.ly/3ECnfZA>.

despretensiosa, no sentido de não responder às necessidades profissionais, foi responsável por despertar e alimentar os interesses e a vontade de Hidetaka em manusear uma câmera e conhecer as técnicas fotográficas e de revelação das imagens (Hasegawa, 2013).

Figura 22 - Adamantina, década de 1950, Hidetaka Hasegawa.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

A família Hasegawa só retomou a atividade comercial e profissional relacionada à fotografia no Brasil quando migram da vida nas fazendas da região de Lins (SP) para a vida urbana em Adamantina (SP), mudança que ocorreu no ano de 1948, após 10 anos de trabalhos com a colheita e o plantio do café. Naquela ocasião, Sigeki Hasegawa adoeceu gravemente e permaneceu aos cuidados de seus familiares durante dois anos, quando se recuperou totalmente da enfermidade. Hidetaka, o filho mais velho, assumiu o comando da família decidiu migrar para a cidade, devido ao contexto desfavorável para se manterem trabalhando na lavoura, afinal seus dois irmãos eram muito novos e seu pai estava combalido em consequência da doença enfrentada para ajudarem nos afazeres cotidianos do trabalho agrícola. A decisão se pautou pela vontade de retomar a vida urbana e o trabalho comercial e profissional no ramo fotográfico, atividade exercida por sua família nos tempos que moravam no Japão (Hasegawa, 2013).

Foram precisos alguns anos para que Hidetaka e sua família, realizassem a mudança para a cidade de Adamantina (SP). Nesse ínterim, o fotógrafo enquanto trabalhava na lavoura realizava alguns trabalhos fotográficos para amigos como forma de aperfeiçoar sua prática e

adquirir novos conhecimentos. Após três anos conjugando o trabalho na lavoura de café e as “fotografias de recordação” produzidas aos finais de semana, a família encontrou a oportunidade de se mudar para a cidade e enfim montarem seu estúdio fotográfico.

Nessa empreitada, a família recebeu o apoio de outros imigrantes japoneses que anteriormente haviam migrado para o Brasil e também se instalaram na região da Alta Paulista, com cidades em desenvolvimento e prósperas para novos moradores e seus negócios e ofícios. Um dos imigrantes japoneses que ajudaram a família Hasegawa foi o Sr. Kikuti, antigo vizinho de fazenda, que atuava como meeiro em terras da região e indicou a recém-construída cidade de Adamantina (SP), onde também vivia, como um lugar interessante para a família Hasegawa instalar seu foto estúdio. Foi no mês de agosto de 1948 que Hidetaka Hasegawa funda o *Foto Paulista*, localizado na região central de Adamantina, em imóvel alugado por intermédio de seu amigo e vizinho.

Figura 23 – Ponte sobre o rio do peixe, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

A mudança para Adamantina (SP), permitiu a Hidetaka Hasegawa se dedicar exclusivamente à prática fotográfica. Por estar em uma família com conhecimento do ramo, ele sempre manteve contato com câmeras e materiais fotográficos. Experiência central para seu interesse pela fotografia que aliado ao papel fundamental de seu pai ao transmitir os

conhecimentos adquiridos enquanto fotógrafo profissional, fizeram do fotógrafo um autodidata no aperfeiçoamento da prática fotográfica e de seus processos laboratoriais (Hasegawa, 2013).

Um dos serviços fotográficos que Hidetaka e Sigehiko, seu irmão e sócio no *Foto Paulista*, estabeleceram inicialmente como foco de atuação da empresa, que contribuiu para a integração social da família ao cotidiano da cidade, foi realizar o trabalho como fotógrafo volante ou fotógrafo-viajante, oferecendo serviços como os retratos de família pelas áreas rurais e pequenas cidades espalhadas pela região de Adamantina (SP). Um fator que contribuiu para o *Foto Paulista* ser reconhecido por esse serviço era o domínio do idioma japonês por parte do fotógrafo, permitindo seu trânsito junto à comunidade de imigrantes japoneses que o possibilitaram novos interessados em seu trabalho. Enquanto seu irmão mais novo, pela fluência e facilidade com o idioma local, ficava na cidade e promovia e comercializava junto aos habitantes os serviços fotográficos.

Figura 24 - Foto Paulista, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

Com o passar do tempo o *Foto Paulista* se tornou uma referência na cidade e o fotógrafo, por meio de seu estúdio, foi responsável por retratar grande parte da elite econômica, política e social de Adamantina, principalmente a classe política local. A qualidade das fotografias e do trabalho laboratorial de revelação e ampliação fotográfica trouxeram notoriedade e oportunidades de trabalho para Hasegawa, pois durante as décadas de 1950 e 1960 ele prestou

serviços constantemente para a administração municipal fotografando os eventos culturais e políticos, alçando-o como uma espécie de “fotógrafo oficial” da cidade. Além disso, em conversas com Fábio Hasegawa, ele relatou que o fotógrafo tinha por hábito, não só em momentos de trabalho e também nas suas horas de lazer, carregar sua câmera a tiracolo ao caminhar pelas ruas da cidade de Adamantina e fotografar a paisagem urbana, as avenidas, as ruas, as obras públicas e privadas, os prédios e o movimento da cidade.

Hidetaka Hasegawa era um homem curioso e um autodidata da fotografia, e foi por muitos anos assinante da revista *Asahi Camera: the japanese journal of photography*, a qual era importada diretamente do Japão. Fundada em 1926, teve sua circulação e publicação suspensa entre os anos de 1942 e 1949, período em que a sociedade japonesa viveu a Segunda Guerra Mundial e os efeitos do período pós-guerra. A revista²⁸ foi, para o fotógrafo, não só uma importante fonte de informações e de acesso ao conhecimento fotográfico e às novidades desenvolvidas no mundo fotográfico japonês, e também uma forma de o manter conectado com o que acontecia na Europa e nos Estados Unidos. Ou seja, a publicação não se limitava à produção fotográfica nipônica, mas apresentava uma reflexão sobre os principais debates, práticas e técnicas desenvolvidas no campo fotográfico, além de ser um espaço voltado para um olhar fotográfico inovador tanto na forma como na estética das imagens.

Na década de 1950 a revista retomou sua periodicidade normal de publicação e se manteve ativa até o ano de 2020, quando encerrou as atividades devido aos efeitos econômicos da pandemia de Covid-19. A revista foi uma importante publicação sobre fotografia no mercado japonês e um instrumento para a difusão do conhecimento fotográfico entre os imigrantes que conseguiam importá-la. Além disso, ela organizou – e continuará organizando – um importante prêmio de fotografia chamado *Kimura Ihei Photo Award*²⁹. Interessante notar que Hidetaka Hasegawa, assim como Ohara, Miyasaka e Ueta, sempre se mantiveram em diálogo com as novidades sobre a prática fotográfica, seja por interesse profissional ou pessoal.

Durante a realização da pesquisa não foram encontradas informações ou menções sobre a existência de atividades fotoclubistas na região de Adamantina, pois, junto às revistas especializadas em fotografia, foi outro espaço de acesso, compartilhamento e reflexão sobre os conhecimentos e as tendências do campo fotográfico. Ao que tudo indica, a relação de Hasegawa com os movimentos fotográficos do período ocorreu exclusivamente através da

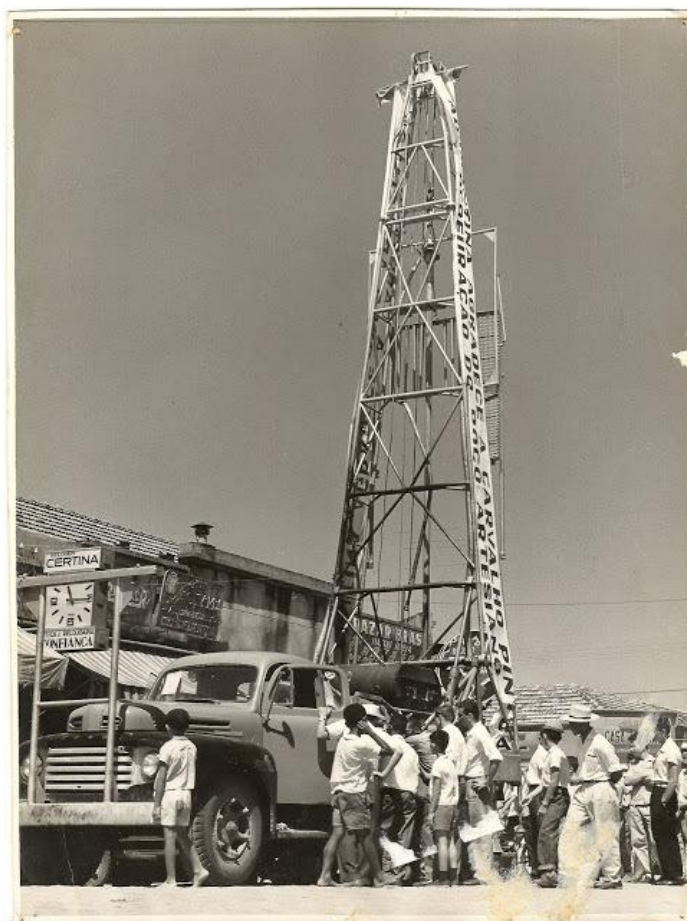
²⁸ Sobre as revistas de fotografia no Japão, há essa publicação: <https://goliga.com/japanese-photography-magazines-1880s-to-1980s>.

²⁹ Todas as informações sobre a revista *Asahi Camera* foram retiradas deste artigo: <https://photojpn.org/news/2020/06/asahi-camera-mag-ceasing-publication/>. É possível acessar a cronologia dos números publicados e suas capas, por este link: http://camera-wiki.org/wiki/Asahi_Camera.

revista *Asahi Camera*. Mas durante uma de minhas conversas com Fábio, ele mencionou uma estratégia encontrada pelo fotógrafo para fortalecer as atividades comerciais do *Foto Paulista*, ou seja, Hasegawa organizou uma iniciativa similar a uma cooperativa composta por fotógrafos da região. O principal objetivo era fortalecer os profissionais do ramo e valorizar os serviços fotográficos ao propor uma “tabela de preços” para os serviços fotográficos prestados.

Essa “cooperativa de fotógrafos”, foi além da promoção e construção de relações comerciais, podemos imaginar e supor que também funcionou como um espaço para o compartilhamento de saberes sobre a prática fotográfica. Pois o pai de Hidetaka, Sigeki, antes de imigrar para o Brasil, viveu e fotografou em terras japonesas e frequentou ativamente um fotoclube (Hasegawa, 2013). Essa experiência pode, de alguma forma, ter influenciado a criação da “cooperativa de fotógrafos” e as atividades desenvolvidas pelos associados, mas como não sabemos ao certo o que se passava na cooperativa podemos apenas imaginar a importância dessa iniciativa para o fortalecimento das práticas fotográficas na região, cujo centro foi o *Foto Paulista*.

Figura 25 – Funcionários públicos perfurando poços artesianos, Hidetaka Hasegawa, década de 1950.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

Devido a qualidade dos serviços fotográficos ofertados pelos irmãos Hasegawa, o *Foto Paulista* ganhou um grande destaque na cidade e na região, se tornando uma referência. Mas, assim como Ohara, Miyasaka e Ueta, Hidetaka Hasegawa também fotografou incessantemente a cidade e seu tecido urbano, ajustando seu olhar para colocar em foco não apenas a transformação pela qual passou Adamantina (SP) como também teve seu olho sensibilizado pelas miudezas, as circunstâncias que permeiam a experiência de enxergar a cidade ao caminhar por suas ruas. Esse projeto pessoal de documentar a cidade e seus movimentos de mudanças e transformações se mistura com sua atuação de fotógrafo profissional, pois ele muitas vezes fotografou as obras públicas, os cerimoniais políticos, a implantação da infraestrutura urbana, os eventos culturais, políticos e sociais, e também os religiosos, as festas cívicas, tal como documentou para a perícia criminal as evidências dos crimes e ocorrências para a polícia de Adamantina (SP).

Figura 26 – Cartão Postal do Lions Clube de Adamantina, Hidetaka Hasegawa, década de 1960.



Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

As imagens fotográficas produzidas durante as caminhadas de Hasegawa tinham a intenção de documentar e registrar a cidade, do mesmo modo que o possibilitou aperfeiçoar o ato fotográfico ao colocar em prática os conhecimentos aperfeiçoados por meio, principalmente, da revista *Asahi Camera*. Após serem reveladas e ampliadas, as fotos eram

expostas nas vitrines do *Foto Paulista* para demonstrarem a qualidade de seu trabalho e, como relatou o fotógrafo, uma espécie de “isca imagética” para atrair os transeuntes pra dentro de sua loja e assim conhecerem seu trabalho (Hasegawa, 2013).

A estratégia deu tão certo que as fotografias de Hasegawa não só obtiveram popularidade e sucesso com os habitantes da cidade ao serem comercializadas e circularam também como cartões postais e álbuns fotográficos comemorativos, mas especialmente com a classe política e a administração pública municipal que contrataram o fotógrafo com a intenção de, por meios de suas imagens e seu olho atento, construir uma Adamantina associada ao desenvolvimento econômico e ao progresso urbano.

Nesse contexto, no ano de 1955, a administração pública, em diálogo com a classe política, inscreveu a cidade de Adamantina (SP) no concurso “Municípios de Maior Progresso”, promovido pelo *Instituto de Administração Municipal* (IBAM), uma instituição federal, e a revista *O Cruzeiro*; o objetivo era selecionar os dez municípios com maior índice de desenvolvimento no Brasil no ano de 1954, Adamantina conquistou o “Diploma de Honra” e se tornou uma das cinco cidades ganhadoras do prêmio. A classe política local em aliança com a prefeitura cunhou o apelido de “cidade Joia”, uma forma de divulgar a cidade por meio de suas de qualidades únicas e uma oportunidade para as pessoas construírem suas vidas.

Enquanto fotógrafo profissional, Hasegawa esteve ao longo de sua vida incrustado na cidade de Adamantina (SP), a “cidade joia”, suas fotografias documentam e expressam um modo de olhar para essa cidade do interior e inventa uma possibilidade de nela esta, mas também nos permitem imaginar e fabular a cidade e a trajetória do fotógrafo. Devido à qualidade de seu trabalho e de suas imagens, se tornou um dos fotógrafos oficiais de Adamantina sendo solicitado para registrar diferentes eventos públicos e privados, além de ter um grande reconhecimento na região, suas fotos estão intimamente ligadas aos acontecimentos históricos da cidade e seu cotidiano.

Hidetaka Hasegawa não é um fotógrafo muito conhecido no circuito da fotografia brasileira, sua produção se restringiu à cidade de Adamantina (SP) e região, nesse sentido o contato com Fabio Hasegawa e sua pesquisa de mestrado intitulada *Hidetaka Hasegawa: artesão do imaginário do progresso na cidade de Adamantina – SP* (2013)³⁰ foram essenciais para compreender os caminhos traçados e trilhados por esse fotógrafo.

Uma das potencialidades do tratamento antropológico para o arquivo é a possibilidade de estabelecer relações com interlocutores que vivem uma relação íntima com o espaço do

³⁰ A dissertação foi realizada na Universidade Federal do Paraná.

arquivo e suas imagens, como coloca a antropóloga Olivia Maria da Cunha (2005). Segundo a autora, é preciso “sair do arquivo”, ir ao encontro das pessoas que estão de alguma forma envolvidas com a produção do arquivo, suas transformações e reorganizações. Esse movimento de “saída do arquivo” para partilhar o diálogo e a interlocução com outras pessoas se mostrou, mesmo diante de todas as dificuldades devido ao contexto pandêmico vivenciado e que necessitava do isolamento social, um movimento interessante.

Um desses movimentos foi contatar Fabio Hasegawa para que conversássemos a respeito de sua pesquisa, a trajetória de seu avô, as fotografias e o arquivo fotográfico. Durante nosso encontro virtual, Fábio contou como constituiu seu arquivo de aproximadamente 200 fotografias por ele digitalizadas. Segundo ele, a escolha das imagens se pautou em uma proposta de apresentar a heterogeneidade da produção fotográfica presente no arquivo, de tal forma que é importante salientar a existência de outras fotografias de Hidetaka Hasegawa ainda guardadas no Arquivo Histórico de Adamantina vivendo em uma espécie de “sono arquivístico” e ainda por serem vistas. Além das imagens oriundas do arquivo, também integram o Arquivo de Fotografias de Fabio Hasegawa algumas fotos e álbuns de família produzidos ainda nos tempos pré-imigração no Japão, além de outras produzidas nos primeiros anos de vida rural no Brasil, e algumas ampliações em papel heranças do arquivo pessoal de seu avô. Ao saber durante as conversas com Fábio Hasegawa e a leitura de sua dissertação que parte de seu processo de pesquisa envolveu a digitalização de imagens selecionadas junto ao Arquivo Histórico de Adamantina³¹, o qual ao longo dos anos recebeu sistematicamente fotografias doadas por Hidetaka Hasegawa, também estabeleci contato com o funcionário mais antigo do arquivo e atual responsável por sua manutenção, João “Passarinho” – como ele prefere ser chamado.

Como me contou Passarinho, o fotógrafo havia doado ainda em vida algumas fotografias ampliadas em papel para o Arquivo Histórico de Adamantina, além de alguns quadros fotográficos por ele produzidos a partir de fotos retratando a paisagem da cidade de Adamantina. Mas, durante nossa conversa, ele me informou que o arquivo estava passando por mudanças devido ao projeto da prefeitura para a criação do “Museu Histórico da Cidade de Adamantina”, o qual no futuro irá receber todo o material do arquivo. Assim, as fotografias estavam encaixotadas e sem identificações, além de inacessíveis e, portanto, ele não soube informar nem quantas e quais fotos são de autoria de Hasegawa, nem em qual estado de conservação estão esses artefatos imagéticos. Porém, mesmo diante de todas as dificuldades

³¹ O Arquivo Histórico de Adamantina está localizado junto ao prédio da Biblioteca Municipal Jurema Gomes Moreira Citeli

impostas pelo contexto pandêmico e de inacessibilidade ao material do arquivo, ele se dispôs a procurar algumas fotos de fácil identificação produzidas por Hasegawa, realizar uma pequena seleção de imagens e, dentro de suas possibilidades, garantir que fossem digitalizadas e enviadas a mim.

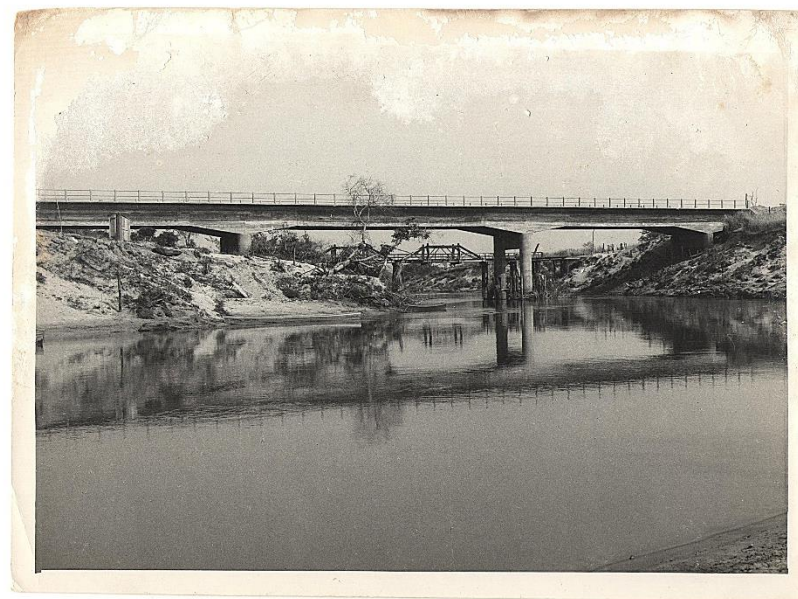
A antropóloga Olívia Maria da Cunha (2004) nos lembra que os arquivos devem ser pensados como artefatos culturais em constante construção e reconstrução e não apenas como algo acabado, pois estão sujeitos e são produzidos por meio da ação e intervenção dos produtores, organizadores, usuários e pesquisadores. Portanto, as imagens fotográficas do Arquivo de Fotografias de Fabio Hasegawa, que integram o arquivo e o campo imagético desta pesquisa, são oriundas de digitalizações dos objetos-imagem originais guardados no Arquivo Histórico de Adamantina, além de digitalizações de fotos de família do arquivo pessoal do fotógrafo, que estão sob guarda de Fabio.

No ano de 1992, Hidetaka Hasegawa, após enfrentar dificuldades financeiras devido à crise regional e mudanças na tecnologia fotográfica, encerrou as atividades profissionais do *Foto Paulista*. Com o fim do negócio, o prédio foi vendido com tudo que tinha dentro dele, inclusive todos os negativos fotográficos e as ampliações produzidas pelo fotógrafo ao longo dos anos, as quais infelizmente foram descartados em sacos de lixo pelo comprador. Grande parte de sua produção fotográfica do período se perdeu, a exceção são as doações realizadas pelo próprio fotógrafo ao Arquivo Histórico de Adamantina, pois as imagens resistem e sobrevivem, muitas vezes, enquanto ardentes lampejos ao entrarem em contato com nosso olhar.

Um álbum para Hidetaka Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



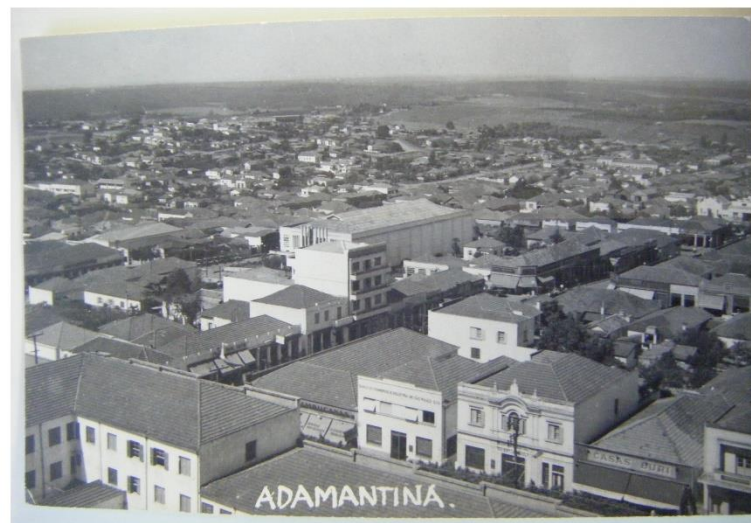
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivode fotografias de Fábio Hasegawa



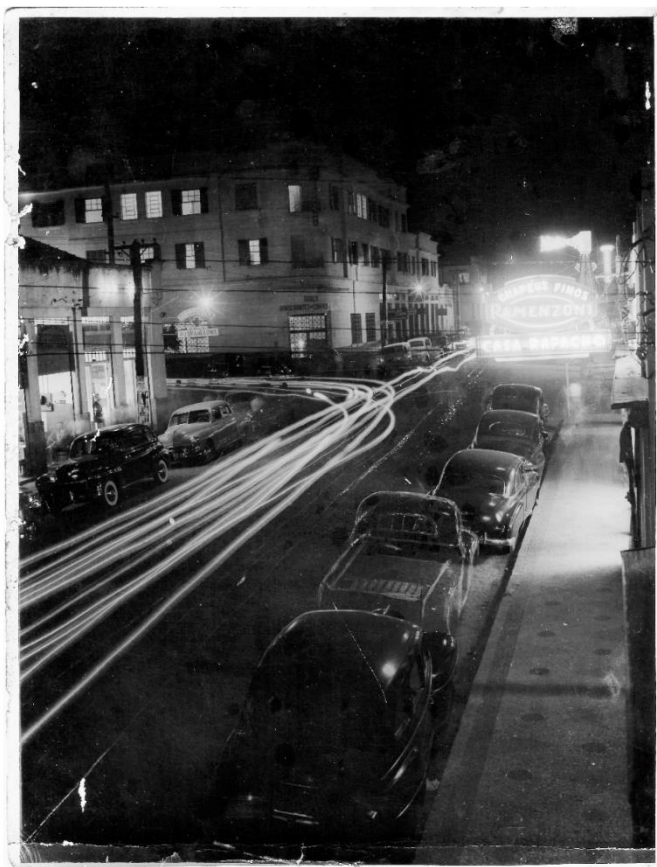
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa

3 Caminhar com fotos de arquivo: coletar, construir o campo e montar imagens

A fotografia - a forma suprema de viajar, de turismo - é o principal meio moderno de ampliar o mundo. [...] (Sontag, 2007, p.105)

“Odeio as viagens e os exploradores. [...]” (Lévi-Strauss, 1996, p.15), eis como um dos maiores pensadores das ciências sociais da segunda metade do século XX abre seu próprio, e acredito poder tratá-lo assim, livro de memórias e reflexões sobre suas experiências enquanto um antropólogo, pesquisador e viajante. Mas, como sabemos, e o próprio Claude Lévi-Strauss relembra ao final de seu livro, a frase é uma espécie de provocação e crítica a um tipo específico de viagem e de exploradores, aquelas que tratam essas experiências sob o signo do exótico.

As viagens, como lembra o próprio Lévi-Strauss, também são construções da imaginação³². Quando vamos a algum lugar, lembra o antropólogo francês, é parte do processo nos abastecermos de informações para entendermos os contextos que nos inserimos quando viajamos. Assim, nas palavras dele, “[...] a viagem em si proporciona um diálogo entre nossas próprias impressões e o conhecimento dos outros. Reconstruímos assim uma realidade que não é nem a do passado nem a do presente. A viagem é uma construção da imaginação (Magaña, 1992, p.159).”.

Conforme tomamos contato com as informações arregimentadas ao longo dos preparativos para as diferentes viagens que nos dispomos a realizar, construímos durante esse processo imagens sobre os lugares, as pessoas, as paisagens e outras coisas que podemos encontrar. De certa forma, com as pesquisas se passa o mesmo. Afinal, antes de adentrarmos nas fotos produzidas pelos fotógrafos que integram o arquivo e o campo imagético desta pesquisa, nos informamos sobre suas vidas e trajetórias. Procuramos fazer da biografia uma experiência etnográfica, e, em certo sentido, um primeiro itinerário a partir dos caminhos trilhados por Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa ao longo de suas vidas.

³² Devo esse encontro com essa perspectiva sobre a viagem de Claude Lévi-Strauss ao artigo “Claude Lévi-Strauss: cidades, imagens e imaginação” (Silva, 2022).

Informados sobre os contextos nos quais produziram suas imagens, podemos partir para um outro tipo de viagem, agora com e por meio dos artefatos imagéticos. Como escreveu Michel Agier (2015), a viagem pode ser entendida como um gesto fundamental da produção do conhecimento antropológico, Lévi-Strauss nos lembra que durante nossas viagens colocamos em relação nossos conhecimentos e o dos outros. O contato com as fotografias de arquivo, espécies de imagens viajantes, permitem realizarmos esse deslocamento ao nos relacionarmos com imagens produzidas em outros tempos e espaços, ou seja, nas cidades em que viveram os fotógrafos. Essas, em sua maioria, por mim desconhecidas³³.

As fotografias por sua natureza estão intimamente ligadas a seus referentes, foram produzidas a partir da espera dos fotógrafos diante do visor de suas câmeras para registrar determinado assunto. Quando fazemos uso de imagens de arquivos, e as retiramos de seus lugares em que adormeceram silenciosamente, elas iniciam um movimento de relação com o olhar do observador. Como lembra Sylvia Caiuby Novaes (2008, p. 465), esse movimento favorece “[...] a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção. Imagens, como o próprio termo diz, envolvem, mais do que o texto descritivo, a imaginação de quem as contempla. [...]”.

Essa capacidade de afetar o observador, de mobilizar sua memória e ativar sua imaginação é uma das qualidades que me interessam nas fotografias – e nas imagens em geral. Pois, as imagens quando em contato ardem, cutucam, provocam, mas também nos fazem com elas sonhar e imaginar outros mundos possíveis.

Com a invenção da fotografia, também se criou uma espécie de “máquina do tempo”, afinal, através das imagens podemos acessar outros tempos que não aquele que estamos inseridos. Com as fotos estabelecemos outras formas de viajar. Como escreveu Boris Kossoy (2005, p.35), a respeito das imagens enquanto produtos dessas “máquinas do tempo”,

[...] Refiro-me à máquina do tempo enquanto máquina fotográfica e, especialmente, ao produto desses aparelhos: as imagens. Viajamos no tempo em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; viajamos ao passado e vivemos por instantes essa ilusão documental através de nossas lembranças, de nossa imaginação.

Pesquisar com fotografias de arquivo, pela natureza desse material, nos permite um contato com outros tempos que se fazem presente nas diferentes imagens. As

³³ Me refiro às cidades de Londrina, Maringá e Adamantina, em que viveram Ohara, Ueta e Hasegawa. Sou natural de Ribeirão Preto, cidade em que viveu Miyasaka, mas mesmo assim ao me encontrar com essas fotos me deparo com outra cidade, por mim desconhecida.

fotografias têm a capacidade, muitas vezes, de se apoderar do nosso olhar como se elas nos forçasse a olhá-las, elas nos sequestram para dentro delas. As imagens, como lembra Etienne Samain (2003, p.50), têm a qualidade de nos arrebatam, no sentido de por elas nos encantarmos, nelas viajarmos e nos deixarmos à deriva.

Assim como as imagens nos permitem esses mergulhos em outros tempos e espaços através dos quadrados ou retângulos em que foram fixadas, os arquivos também se mostram espaços que podem ser abordados por essa experiência construída pelo ponto de vista da viagem. Eder Chiodetto (2013, p.28), ao refletir sobre os diferentes procedimentos e processos de pesquisa com arquivos fotográficos, nos conta que “Pesquisar [com] grandes acervos de fotografia é como navegar em mar aberto sem rotas determinadas a princípio. [...]”. Navegar por um arquivo de imagens se apresenta como uma metáfora interessante para pensarmos essas experiências.

Os acervos fotográficos recheados de artefatos imagéticos, se apresentam como espaços interessantes para que possamos colocar em prática essa outra forma de viajar, pautada na imaginação e na memória, que impele ao observador se colocar na posição de estar à deriva, sem rumo mas à espreita, ao se relacionar com essas imagens fotográficas disponíveis e acessas em cópias digitais. Principalmente quando falamos de um contexto pandêmico, com seus desdobramentos e impedimentos através das medidas sanitárias para conter o avanço da pandemia de Covid-19, em que o acesso físico aos arquivos e seus materiais fotográficos estavam impossibilitados ou reduzidos. E o acesso às imagens era possível por grandes volumes de material fotográfico digitalizado.

Foi através do acesso remoto e com cópias digitais do material fotográfico original que acessei e naveguei pelos arquivos e fotografias que compõem o campo imagético desta pesquisa. Afinal esses acervos disponibilizados digitalmente em bases de dados, drives compartilhados e pastas cheias de artefatos fotográficos digitais necessitam que os pesquisadores assumam com eles a mesma relação do viajante com a experiência de se deslocar pelo desconhecido. Daquele que caminha por meio das marcas e rastros deixados pelos fotógrafos e, ao longo de seu trajeto em um ambiente desconhecido, o arquivo fotográfico, se perde pelas imagens, à deriva, procura caminhos através delas para estabelecer um trajeto para suas andanças por essas fotos.

As fotografias se mostram como interlocutoras interessantes, pois que nos impelem a nos relacionarmos com elas, e também nos impõem desafios. São heterogêneas por sua natureza, se apresentam em formas e construções diferentes, tratam de diversos temas e são utilizadas de várias maneiras, do registro pessoal e particular nos álbuns de

família e caixas de sapato às páginas dos jornais e paredes dos museus e galerias. Eder Chiodetto (2013, p.21) nos lembra como as fotografias podem ser, nesse sentido, “deslizantes”, ou seja,

[...] indócil por natureza, não se deixa represar por apenas um conceito ou canal de representação. Documental, experimental, utilitária, amadora, profissional, familiar, turística, vernacular, popular, erudita, registro histórico, obra de arte, meio de comunicação, de sedução, testemunha ocular, construção, flagrante, abstração, direta, encenada, pós-produzida, etc.

São pequenos mundos ou rachaduras por onde podemos acessar esses outros espaços e tempo e neles nos debruçarmos. Quando olhamos através desses bolsões imagéticos e temporais, eles, em várias ocasiões, provocam uma série de deslocamentos e estranhamentos no observador. Por se tratar de fotografias de arquivo, muitas vezes nos apresentam mundos desconhecidos.

As viagens, inclusive as que podemos fazer através das imagens, nos lembra Sergio Cardoso (1988), têm essa qualidade de produzir distanciamentos que, por vezes, não estão vinculados ao espaço físico, mas são como empreitadas no tempo, o tempo das imagens. Construída de uma forma diferente das viagens empreendidas pelos exploradores e viajantes ironizados por Claude Lévi-Strauss na abertura de *Tristes Trópicos* (1996), a minha se deu com, através e por meio das fotografias produzidas por: Haruo Ohara, Kenji Ueta, Hidetaka Hasegawa e Tony Miyasaka.

Fotografando de forma amadora ou profissional, esses eles registraram através de suas imagens as experiências nas cidades em que viveram, e também inventaram uma forma de estar na e para a cidade por meio de suas. Grande parte delas, e com as quais me relacionei, foram produzidas ao longo das décadas de 1950 e 1960. Elas carregam consigo, através daquilo que foi capturado, as marcas das presenças desses fotógrafos pelos lugares em que passaram, foram produzidas através de suas escolhas que envolveram desde o enquadramento, a luz, o tema e o momento de apertar o botão da câmera.

Essas escolhas são realizadas durante o período em que o fotógrafo modula seu olhar por meio do visor da câmera, ao operá-la controlando as diferentes variáveis para compor uma fotografia: a velocidade do obturador, a profundidade de campo, a abertura do diafragma, etc. As câmeras são esses equipamentos que acoplados ao corpo por meio do olhar, atuam como máquinas de registro, mas, nos lembra Maurício Lissovsky (2011), também são “máquinas de esperar”. Pois grande parte do trabalho dos fotógrafos é feito nesse compasso de espera, da incorporação da lentidão como forma de conhecer o ritmo

que se estabelece para a ação do olhar. As marcas que eles deixam em suas fotos são compostas pelos vestígios de suas esperas, suas decisões e hesitações enquanto constroem suas imagens.

Muitas dessas escolhas enquanto esperam se fazem diretamente ligadas às experiências, memórias e imagens acumuladas ao longo da vida, que alimentam a imaginação e a subjetividade. Enquanto produtores de imagens, são essas referências que os auxiliam para criar suas fotografias, editar essas imagens e selecionar aquilo que poderia ser comercializado ou guardado. São com esses vestígios de suas presenças, pequenos retalhos imagéticos, que estabeleci relações e pude com elas viajar para essas cidades através do olhar desses fotógrafos.

Para me relacionar com essas imagens, oriundas de diferentes arquivos fotográficos ausentes de informações que ajudem a identificar ou contextualizar essas imagens viajantes anônimas das quais só sabemos a autoria e uma data aproximada (década de 1950 e 1960), adotei essa postura do viajante que ao se deslocar por essas imagens experiencia distanciamentos e estranhamentos ao longo de sua caminhada.

Os arquivos, de maneira geral, mas em especial os arquivos fotográficos, estão sempre se rearranjando, nos lembra Maurício Lissovsky (2009). Estão em movimento constante, são ativos e engenhosos, as fotos, os negativos e os diferentes materiais que os compõe também fazem parte dessa espécie de “roda viva das imagens”.

Assim, um caminho que se mostra interessante para me relacionar com elas é encontrar formas por onde olhá-las. Como todo material de arquivo, as fotografias também são cheias de lacunas, fendas por onde podemos caminhar e talhar uma abertura para interpelar essas imagens. Algumas delas, mas não todas, quando entramos em contato cintilam, reluzem e nos atraem. Provocam o observador a se debruçar sobre elas, vivenciá-las e com elas construir relações por meio do olhar.

As imagens, portanto, quando em contato com seus diferentes observadores, ardem e se inflamam, como disse Georges Didi-Huberman (2012). Não só excitam a imaginação e a memória de quem as olha, como também agem no sentido de causar uma espécie de “febre imagética”, gerando um desejo intenso e incomum de viajar por suas formas, linhas e luzes. Essa febre das imagens, como me refiro a essa provocação que algumas delas nos causam, é muito perceptível quando estabelecemos interlocução com fotografias de arquivo.

Afinal, como certa vez escreveu Maurício Lissovsky (2011, p.8), as fotos são condensações de múltiplas temporalidades, carregam consigo, mesmo que não evidentes,

as marcas de diferentes tempos. Dessa forma, ao refletirmos sobre as diferentes maneiras de nos relacionarmos com essa família de imagens, ou seja, as fotografias de arquivo e seus redemoinhos de tempos, podemos realizar uma viagem através dessas imagens fotográficas de arquivo (Lissofsky 2009). Foi inspirado por essa perspectiva que proponho viajar e caminhar pelas fotografias que abarcam o arquivo e o campo imagético dessa pesquisa, retiradas de seus arquivos públicos e privados e colocadas em movimento e relação.

Esse material por mim reunido constitui o campo imagético da pesquisa e resulta em um novo arquivo. A caminhada nesse “país das imagens de arquivo” se deu através de fotografias produzidas por quatro diferentes fotógrafos que voltaram seu olhar e suas câmeras para documentar, imaginar e registrar e inventar as cidades em que viveram. Essas quatro cidades, de certa forma, foram arquivadas em forma de imagem por meio de suas fotos.

Caminhar em meio a essas imagens é uma forma de revisitar essas cidades arquivadas. Ao estabelecermos percursos durante essa caminhada, podemos imaginar e reimaginar as cidades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (PR) e Adamantina (SP) por meio de montagens que promovam novas relações e leituras para essas fotografias. Uma das dimensões do trabalho do pesquisador é vivenciar esses deslocamentos e estranhamentos durante o desenvolvimento de sua pesquisa, foi o que se passou ao viajar por esse “país das imagens de arquivo”.

Para Michel Agier (2015), umas das qualidades desse processo está em podermos construir comparações, mas especialmente aproximações e diálogos possíveis a partir das diferentes experiências vivenciadas. Em um trabalho com fotografias, isso permite que elaborem novos ordenamentos para essas imagens, além de promover aproximações e choques que abrem esses caminhos, essas fendas por onde podemos enxergar e pensar com elas e por meio delas.

Uma outra característica desse trabalho de pesquisa, mesmo que muitas vezes esteja centrado em uma atuação intelectual do pesquisador, também é composto de gestos artesanais que ao longo do processo constroem o campo de pesquisa. Ou seja, o campo de pesquisa é aquilo que precisa ser construído, desenvolvido, trabalhado, no caso desta pesquisa ele foi tecido através dos materiais biográfico-bibliográficos e das fotografias durante o processo de constituição de um arquivo com as fotografias de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa.

O antropólogo João Martinho de Mendonça (2017, p.70) nos lembra que a “[...] formação do acervo constituiu o ponto de partida para o reconhecimento do campo imagético, concebido como um processo dinâmico. [...]”. Foi o que se passou durante a realização da pesquisa, a construção do arquivo com as fotos dos quatro fotógrafos se deu por meio de pequenos gestos de coleta e agrupamento de diferentes conjuntos de artefatos imagéticos que ocorreram entre os anos de 2019 a 2022.

Acessados em diferentes formatos, as imagens que compõem o campo imagético da pesquisa são oriundas de arquivos familiares e particulares³⁴, que muitas vezes estão guardados em cômodos nas casas das pessoas, muitas vezes esquecidas, em prateleiras, caixas, gavetas dos armários. Muitas delas estão juntas, mas não apresentam nenhuma informação que podemos utilizar. Outras imagens vieram de instituições públicas³⁵, dos arquivos públicos e históricos, das gerências de patrimônio, e instituições privadas, como o *Instituto Moreira Salles*³⁶.

O campo imagético, nas palavras de João Martinho de Mendonça (2017, p.74), “[...] implica, portanto, um fluxo de imagens em movimento contínuo. São memórias visuais latentes entre a materialidade analógica e a virtualidade digital. [...]”. Não é algo fixo e estático, mas está em constante rearranjo devido à qualidade das fotografias de arquivo em serem ressoantes. Ou seja, enquanto objetos sociais, quando postas em relação com diferentes observadores, cutucam, provocam e ecoam na imaginação e na memória das pessoas. De alguma forma, elas desejam se relacionar com o olhar ou com outras imagens, e nos incitam a com elas viajar e conhecer essas cidades que foram arquivadas e inventadas na forma e por meio de fotografias através do olhar de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa.

³⁴ Uma grande quantidade de fotografias de Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa são oriundas dos acervos em posse de suas famílias.

³⁵ Uma parte das fotos de Hidetaka Hasegawa, Kenji Ueta e Tony Miyasaka foram disponibilizadas pelos Arquivos Públicos e Gerências de Patrimônio das cidades em que atuaram, Adamantina Maringá e Ribeirão Preto.

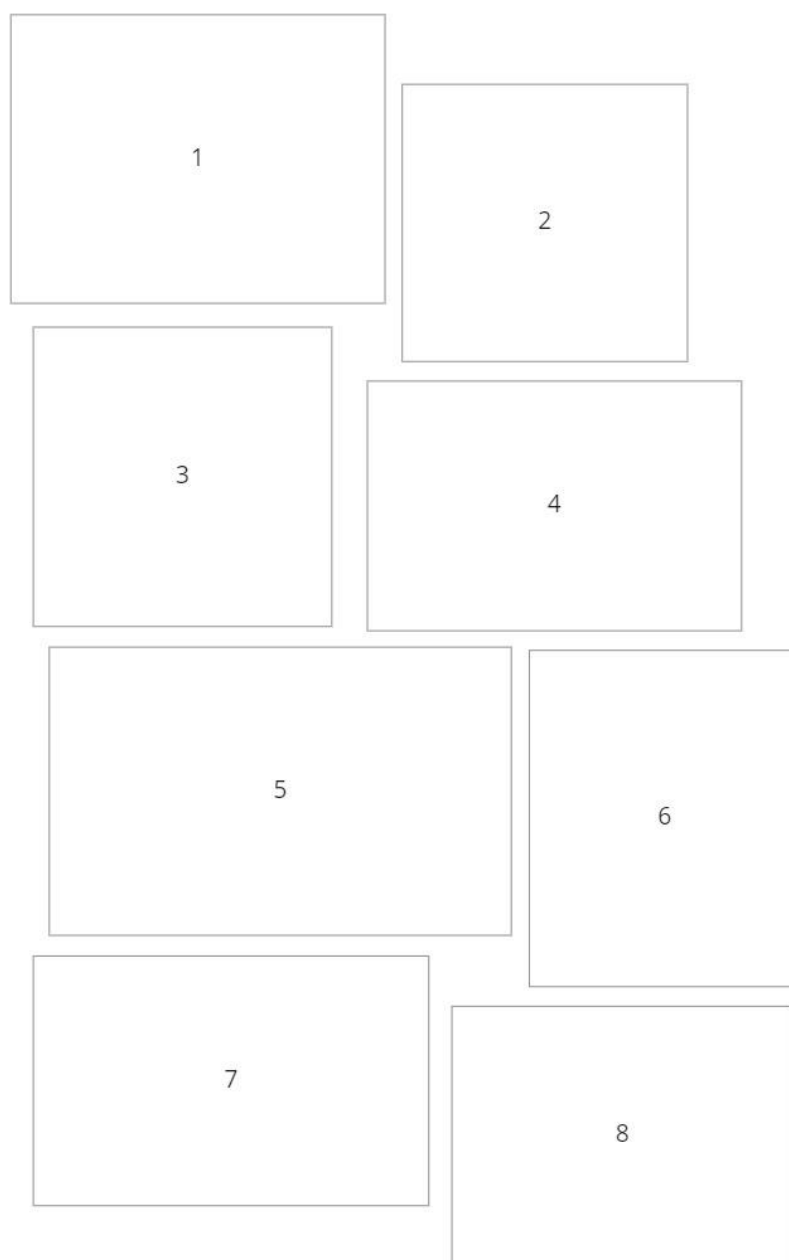
³⁶ As fotografias de Haruo Ohara foram disponibilizadas pelo *Instituto Moreira Salles*.

3.1 SABOREAR IMAGENS DE ARQUIVO, PERCORRER E MONTAR UM CONTEXTO PARA FOTOS MIGRANTES

Figura 27 – “Fotografias migrantes”, montagem digital, 2023



Figura 28 – Gabarito da montagem “Fotografias migrantes”



miro

Fonte: Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950/1960 | Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 2. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950/1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950 /1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950/1960 | Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 5. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950/1960 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 6. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950/1960 | Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 7. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950/1960 | Arquivo Histórico de Adamantina; 8. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950/1960 | Arquivo Histórico de Adamantina.

As fotos que compõem o campo imagético desta pesquisa, são oriundas de arquivos públicos ou privados, e chegaram até mim de diversas formas, mas todas em seus formatos digitais. São várias pastas recheadas de imagens, afinal os quatro fotógrafos Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa tiveram uma prática fotográfica muito ativa, e produziram imagens por interesse pessoal e necessidades comerciais e profissionais, mas também foram grandes observadores das cidades em que viveram e as documentaram fartamente com suas câmeras. Suas imagens também apresentam uma grande profusão de assuntos, lugares, formas e modos de olhar e inventar as cidades.

Os arquivos, de maneira geral, mas em especial os arquivos fotográficos, podem ser entendidos pelo signo da abundância. São vários personagens que sobrevivem nas imagens fotográficas, lugares desconhecidos, prédios que ainda se mantém e outros que já não mais existem; as diferentes avenidas e ruas, as de paralelepípedo, as de terra batida, as com barro e lama, as de calçamento ou mesmo as asfaltadas; praças de diferentes formatos, com muitas árvores, a da igreja, e mesmo as meticulosamente organizadas; prédios em construção e as grandes obras arquitetônicas abundam por suas imagens, e nos apresentam diferentes formas de olhar para as cidades.

Essas imagens, à maneira de um enxame, invadem nosso olhar e nos apresentam cidades em diferentes tempos. Das mais prosaicas e pacatas à cidade que se move em direção ao alto, se embeleza com a construção de novos edifícios, e por muitas vezes trazem um ar de cidade moderna, desenvolvida. Mas ainda mantém características de uma espécie de “cidade bairro”, com a vida passando e acontecendo em compasso lento, ao ritmo da caminhada.

Essas fotografias de arquivo que compõem o campo imagético da pesquisa não são numerosas apenas em quantidade, mas também nos assuntos e temas nelas registrados. Se mostram como vestígios da passagem desses fotógrafos por essas cidades, que foram sistematicamente fotografadas ao longo de suas vidas, em especial durante os anos de 1950 e 1960. Essa abundância que vivenciamos quando trabalhamos com materiais oriundos de arquivos impõem, como lembra Arlette Farge (2009, p.20),

[...] uma enorme contradição; ao mesmo tempo em que invade e imerge, ele conduz, por sua desmesura, à solidão. Uma solidão em que pululam tantos seres ‘vivos’ que parece impossível dar conta deles, ou seja, fazer sua história. [...] Sua abundância seduz e incita, ao mesmo tempo que mantém o leitor em uma espécie de inibição.

A solidão a que se refere a historiadora francesa se dá de uma forma distinta do que imaginamos, é uma espécie de “solidão povoada”, no meu caso ela foi bastante

populosa, uma superpopulação de fotografias de arquivo. Mas, muitas dessas imagens não carregavam consigo informações que podíamos contextualizá-las com maior precisão. Apenas a autoria, uma data aproximada (década de 1950 ou 1960) e a cidade em que foram produzidas eram, muitas vezes, as únicas informações conhecidas. De resto, eram fotos desconhecidas assim como seus produtores, os fotógrafos, no sentido de assumirem uma condição de anonimato típica dos viajantes e, portanto, podem ser entendidas como “imagens viajantes”, muitas vezes desconhecidas do grande público e do cânone da história da fotografia.

Mesmo com poucas informações, essas fotografias me permitiram nelas fazer morada, habitar seus espaços e nelas mergulhar. Elas também, de certa forma, me habitavam. Com elas e através delas, pude imaginar essas cidades, caminhar por suas ruas e com elas sonhar. Através das fotografias, nos conta Maurício Lisovsky (2020, s/p), essas espécies de marcas e vestígios imagéticos são produzidas pelo olhar e atestam presença desses fotógrafos, “[...] não vemos apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes de futuro, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente. [...]”.

Grande parte do trabalho com materiais de arquivo, em especial com fotografias de arquivo, envolvem o estabelecimento de gestos regulares, muitas vezes de ritmo lento que, em uma primeira vista, são pouco rentáveis. Gestos e movimentos à maneira de um artesão, que compõe e tece vagarosamente aproximações e distanciamentos com as fotos por meios das experiências construídas junto aos materiais com os quais trabalham (Farge, 2009; Mills, 2009). No meu caso, com as fotografias viajantes de arquivo, como as imagens que compõem a montagem apresentada na figura 27.

As fotografias aqui abordadas podem ser entendidas como fotografias históricas, pois foram produzidas em determinado contexto cultural, histórico, social e político. Também possuem suas próprias histórias, pois enquanto coisas e objetos-imagem inseridos e produzidas em um determinado contexto estão entrelaçadas nas vidas das pessoas e podem participar, constituir ou substituir a memória sobre determinado acontecimento, trajetória de vida, povo, território e etc. Fazem falar, provocam o olhar e instigam a imaginação e a memória.

Mas, mesmo diante da heterogeneidade de temas, formas e abordagens que Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa impuseram na construção de suas fotografias, há uma característica que as assemelha e abre um caminho para que nos posicionemos diante dessas imagens. Os fotógrafos e grande parte de suas imagens – à

exceção de Haruo Ohara e algumas de suas fotos – não são conhecidos, ou seja, não habitam os espaços de reconhecimento dentro do cânone fotográfico que classifica, documenta, reconhece e valoriza as produções a partir de uma história da fotografia.

Nestes termos, são fotógrafos desconhecidos. Hidetaka Hasegawa, Kenji Ueta e Tony Miyasaka atuaram como fotógrafos profissionais, comerciantes de produtos fotográficos, laboratoristas e professores de fotografia, mesmo assim são anônimos perante a história da fotografia. Haruo Ohara foi único que não atuou como profissional da fotografia, ao final de sua vida recebeu o reconhecimento da importância de sua produção fotográfica, mas ainda assim, diante da quantidade de suas imagens, me parece que ele ainda é um desconhecido, um viajante do campo fotográfico.

O fato de serem desconhecidos não invalida suas produções, nem as coloca em um lugar de subalternidade ou inferioridade em termos epistemológicos ante comparação com outras imagens, apenas são fotografias e arquivos inexplorados ou pouco explorados. Como nos lembra Howard S. Becker (2009, p.190), “Como todos os objetos culturais, as fotografias ganham sentido a partir de seu contexto. [...]”, seja ele de uso, de produção ou de circulação dessas imagens. A forma como abordamos, interpelamos e tratamos as imagens, muitas vezes, abrem diferentes caminhos para as entendermos e com elas possamos pensar.

A antropóloga e historiadora inglesa Elizabeth Edwards, ao refletir sobre essa questão, aponta para um caminho interessante. Para ela as fotografias criadas com intenções antropológicas, ou sem essa intenção, ou para outros fins: comercial, profissional, de uso público ou privado, podem ser apropriadas com intenções antropológicas, históricas, sociológicas, etc. (Edwards, 1996, p.24). É o que se passa com as fotografias nessa pesquisa, muitas delas foram feitas para fins comerciais ou mesmo com intenções subjetivas que não conseguimos desvendar, mas todas elas refletem diferentes intenções de registrar fotograficamente as cidades em que viveram, afinal essas imagens foram guardadas e zeladas em seus arquivos.

Essas fotografias produzidas por fotógrafos amadores ou profissionais cujo trabalho ainda não foi muito explorado, fazem parte de uma categoria de imagens que habitam os arquivos de diferentes instituições, sejam eles públicos, privados ou pessoais, em que trabalham os diferentes pesquisadores e pesquisadoras das ciências humanas e sociais. Como nos lembra Miriam Moreira Leite (1993a, p.57)), são as chamadas “fotografias anônimas”, essas imagens desconhecidas e com poucas informações que ajudem a entendê-las e contextualizá-las, compõem a maior parte dos artefatos imagéticos

com que lidam os museólogos, sociólogos, antropólogos e historiadores. Mas são anônimas por terem, em vários momentos, assumido a condição de objetos-imagem migrantes que circularam em diferentes contextos e hoje se encontram “esquecidas” em seu sono arquivístico.

Essa família de imagens, as “fotografias anônimas”, segundo a autora, mas que nesta pesquisa optarei por me referir como imagens ou fotografias viajantes, são compostas por uma grande variedade de artefatos imagéticos produzidos em contextos e com usos e significados distintos. Além de estarem entrelaçadas no fluxo de vida das pessoas, também merecem atenção enquanto material interessante para a realização de pesquisas. Pois, como diz Miriam Moreira Leite (1993a, p.57),

[...] O caráter e o resgate de um material desvalorizado e o seu volume faz com que a fotografia anônima mereça uma atenção especial, pois foram incluídos, nessa designação, não só registros com valor subjetivo, mas ainda fotografias de amadores ou profissionais desconhecidos, fotografias comerciais e aquelas que, por se encontrarem fora do contexto em que foram produzidas, revelaram-se através do observador que as recolheu ou as tornou visíveis.

Os fotógrafos, suas fotos e os arquivos mobilizados para a realização dessa pesquisa se enquadram nessa categoria das fotografias inexploradas, como circunscrito por Miriam Moreira Leite. Ou seja, essas “imagens migrantes” foram produzidas em contextos específicos, com objetivos comerciais ou desejos e intenções pessoais e, em sua maioria, dialogam e estão vinculadas às cidades em que esses fotógrafos viveram. Algumas foram armazenadas em arquivos de uso comercial e viajaram para arquivos de cunho pessoal, outras migraram do arquivo familiar para os de ordem institucional pública ou privada, e hoje compõem o campo imagético da pesquisa.

Os arquivos fotográficos de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa são compostos por grandes quantidades de artefatos imagéticos e abordam uma heterogeneidade de temas. Isso ocorre tanto pela atuação amadora quanto a profissional, esta última por meio dos serviços fotográficos oferecidos em seus foto estúdios³⁷, ou seja, um espaço que congregava a loja, o estúdio e o laboratório, além de um “território fotográfico” para o compartilhamento e o diálogo sobre o conhecimento fotográfico. Além disso, em alguns casos a produção fotográfica também dialogou com o contexto das práticas e reflexões fotoclubistas acerca da fotografia. Como a maior parte dessas fotografias foram encontradas sem informações que ajudassem a compreendê-las, como contexto de

³⁷ Tony Miyasaka em Ribeirão Preto (SP) atuava no *Foto Miyasaka*; Hidetaka Hasegawa em Adamantina (SP) dava expediente no *Foto Paulista*; Kenji Ueta em Maringá (PR) trabalhava no seu *Foto Maringá*.

produção, ano, local, etc., sem legendas ou qualquer complemento, foi preciso estabelecer uma outra postura para se relacionar com elas. Isto é, como lembra Miriam Moreira Leite (1993a), construir uma outra forma de olhar para essas imagens, que nos permita enxergar as informações e as relações nem sempre latentes nas fotos, para então, a partir desse “olhar debruçado”, explorar, reconhecer e montar essas fotos.

São fotografias que permitem ao pesquisador acessar outras informações, muitas vezes cheias de lacunas. Imagens produzidas sem o objetivo de refletir sobre a totalidade da sociedade ou muitas vezes sintetizar um pensamento ou movimento. Essas “fotos viajantes”, segundo a autora, “[...] tolera a dispersão pelas margens, a multiplicidade de interesses e leituras, é rica de informações que rompem o estético, sem precisar negá-lo e suas leituras ligam-se e sofrem pregnância do tempo e dos hábitos socioculturais.” (Leite, 1993a, p. 58).

Essa família de imagens apresenta qualidades epistemológicas interessantes, pois muitas delas foram produzidas com o objetivo de registrar e recordar aquilo que acontecia durante a vida cotidiana, os atos da vida. Por serem produzidas com esse objetivo, elas evocam ou sugerem leituras e significados, mas também nos fazem pensar. Por estarem intimamente ligadas às experiências vividas pelos fotógrafos, são materiais interessantes para pesquisa, podendo contribuir para a compreensão do “[...] cotidiano e ser da maior importância para a história dos costumes, das indumentárias, das técnicas e cobrir manifestações sociais desde as mais humildes e medíocres.” (Leite, 1993a, p. 58).

As fotos produzidas por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, pensadas através desse registro, apresentam uma multiplicidade temática que dialoga com suas trajetórias de vida. Pois os três – Miyasaka, Ueta e Hasegawa – atuaram profissionalmente com a fotografia, e produziram registros e documentaram diferentes eventos públicos e privados que ocorriam em suas cidades. Mas, assim como Ohara, também tiveram uma atuação “amadora”, ou seja, também fotografavam sem a obrigatoriedade de cumprir as necessidades comerciais. E, assim, se permitiam registrar outros assuntos, diferentes daqueles que interessavam ao mercado comercial e aos consumidores de fotografias.

Mesmo produzindo uma grande quantidade de imagens fotográficas, eles tiveram um papel importante em documentar por meio delas as transformações vividas nas cidades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (PR) e Adamantina (SP). É possível perceber, ao olharmos para essas imagens, diferentes assuntos que passaram pelas lentes de suas câmeras: a aparência das cidades, com suas luzes e luminosos, as

construções, as obras públicas, os panoramas e as paisagens, os eventos e as manifestações públicas, a dinâmica da cidade, os prédios, os órgãos públicos e, em alguns momentos, o cotidiano da vida das pessoas.

Essas cidades se apresentam como espaços para a criação de suas imagens, mas também como seus assuntos privilegiados. Há uma relação quase simbiótica entre esses fotógrafos e espaços urbanos em que viviam. A relação construída ao longo dos anos entre as elas e as imagens se consolidou, pois sejam elas fotográficas ou cinematográficas, as imagens técnicas como a fotografia são profundamente urbanas. A prática fotográfica como sabemos foi inventada entre as décadas de 1830 e 1840³⁸, nesse momento as sociedades e as cidades vivenciavam uma intensa transformação nas dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais latentes no decorrer das alterações nas paisagens naturais e urbanas registradas nas imagens fotográficas.

Como nos lembra André Rouillé (2009, p.31), “Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente.”, ou seja, a nova dinâmica imposta pela industrialização, modernização e suas novas técnicas, experienciada principalmente nas cidades, se tornam os temas dominantes nas imagens produzidas pelos fotógrafos que viviam na pele essas mudanças. Pois,

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc. -; a maioria das imagens tem a cidade como cenário. [...] A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. (Rouillé, 2009, p.43)

Inicialmente, se valendo de uma proposta de documentação e registro dos monumentos e das paisagens urbanas, as fotografias produzidas nesse contexto ignoravam as agitações sociais e o movimento da vida das pessoas nos diferentes bairros, a cidade era vista como um palco sem atores. Mas isso muda conforme a sociedade se transforma e as pessoas se apropriam culturalmente e politicamente do espaço urbano, e

³⁸ Importante salientar que a invenção da fotografia é em si só um tema para debates. Hoje, é amplamente conhecido pela historiografia da fotografia que o primeiro a cunhar o termo, fixar e reproduzir uma imagem foi um francês radicado no Brasil que vivia na atual cidade de Campinas, Hércule Floréce. (KOSSOY, 1980, p.18).

também se tornam personagens das imagens fotográficas em diálogo com a cidade e o espaço urbano (Rouillé, 2009).

Mas, como nos contam as antropólogas Patrícia Monte-Mór e Clarice E. Peixoto, não só a fotografia como também o cinema tem uma relação umbilical com as cidades, pois as primeiras imagens cinematográficas produzidas no Brasil pelos irmãos Affonso e Paschoal Segretto em 1898 tratam de eventos cotidianos e conflitos políticos registrados na cidade do Rio de Janeiro, a qual também foi tema das primeiras fotografias produzidas na América do Sul, no ano de 1840, pelo abade Louis Compte (Monte-Mór; Peixoto, 2005). Desde então, as imagens fílmicas e fotográficas se fazem presentes e são quase onipresentes na formação das cidades modernas, documentando suas transformações em grandes metrópoles ou sendo utilizadas para registrar a vida no cotidiano urbano, atualmente as imagens estão espalhadas por todos os lugares nas urbes contemporâneas.

A fotografia é resultado e produto do contexto cultural, político e social em que estava inserida e, por isso, está intimamente ligada às cidades, mas essa relação acontece menos pela “[...] fotogenia intrínseca da grande cidade do que [pela] fotomania que ela cria de imediato nos seus residentes. [...]” (Bellavance, 1997, p.19). Ou seja, isso se passa, pois, a cidade é entendida como uma “coisa propriamente fotográfica”, propiciando um interesse tanto em fotógrafos como em cineastas³⁹, amadores ou profissionais, de experimentá-la, explorá-la e registrá-la com suas câmeras. Essa relação entre cidade e imagem - fotografia e cinema - pode ser entendida, de certa forma, como uma obsessão, como lembra Guy Bellavance (1997), e se dá sobretudo pela maneira como a fotografia e o cinema tornam as cidades, com seus espaços, movimentos, personagens, presenças, ausências e temas que de tão presentes são naturalizados.

Segundo o autor, em parte, essa obsessão se mostra pela forma como a temática urbana, da paisagem à exotização das cidades, estão presentes nas produções fotográficas que se desenvolveram ao longo do século XX. Essa busca incessante por produzir imagens sobre as cidades, assim como obcecou os pintores de paisagem do século XIX, também foi uma compulsão, quase uma “neurose fotográfica”, que perseguiu os “fotógrafos de ruas e prédios” do século XX (Bellavance, 1997, p. 21). De certa forma, essa temática acaba se transformando em um gênero da fotografia, a “paisagem urbana”.

³⁹ O cinema produzido nos anos de 1920, gerou grandes filmes que tem como tema, personagem e cenário a cidade. Em especial, as grandes metrópoles como Paris e Berlim, mas outras como Nova York e São Paulo.

Mas, se a fotografia está presente nos grandes centros urbanos, ela também está nas médias e pequenas cidades. O processo de industrialização da fotografia, seus equipamentos e materiais, em conjunto com a consolidação da profissão de fotógrafo e a difusão de seu papel social ocorridos ao longo do século XX, contribuíram diretamente para que as fotos estivessem cada vez mais presentes na vida das pessoas e no cotidiano das cidades (Costa; Silva, 2004). As fotografias, com seus diferentes formatos e materiais, circulam por toda parte, assim como os fotógrafos e suas câmeras.

[...] A fotografia não aproxima apenas o mundo, visível e invisível, do simples mortal, colocando sob os seus olhos aquilo que nunca tinha visto; ela se torna portadora de toda uma missão civilizadora – novo ideal que se propões, após um período de intensa colonização, essa nova sociedade liberal. [...] (Samain, 2001, p.107).

Etienne Samain está se referindo à capacidade de transformação da forma de ver e olhar que a câmera fotográfica, em especial, proporcionou naquele contexto envolvendo sua invenção, democratização e popularização. Os quatro fotógrafos, Hidetaka Hasegawa, Tony Miyasaka, Haruo Ohara e Kenji Ueta, ao longo de suas carreiras profissionais e amadoras, documentaram intensamente as cidades em que viveram, elas foram percorridas, perscrutadas, escavadas, esquadrinhadas, registradas e arquivadas por meio das câmeras, do olhar e a forma de enxergar, inventar e construir suas imagens.

Segundo Boris Kossoy (2014, p.146) é através das imagens que “[...] viajamos no tempo, em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; através de nossas lembranças, de nossa imaginação, viajamos ao passado [...]”. As imagens fotográficas podem ser entendidas e pensadas como bolsões de acesso a um outro tempo, ao passado, ou ao tempo intermitente das imagens de arquivo, dessas desconhecidas imagens viajantes. As fotografias que integram o campo imagético da pesquisa podem ser entendidas como uma espécie de fresta, fenda, rachadura por onde podemos “nos debruçar” para conhecer, imaginar e viajar por essas cidades arquivadas.

Produzidas nas décadas de 1950 e 1960, essas fotografias foram guardadas primeiro em arquivos pessoais e privados, e posteriormente nos arquivos de instituições públicas como os museus de interesse histórico e cultural dessas cidades. Também habitaram inicialmente, no caso de Miyasaka, Ueta e Hasegawa, o arquivo fotográfico de seus foto estúdios e, após o encerramento de suas atividades profissionais, viajaram para seus arquivos pessoais, dos quais uns ainda estão em posse das famílias que os herdaram enquanto outros foram doados a instituições públicas ou privadas. Ao longo dos anos, muitas dessas imagens estiveram impedidas de se relacionarem e não só ficaram guardadas como também amalgamaram em si essas cidades imaginadas pelos fotógrafos

por meio das fotos. É com e através dessas imagens que proponho realizar uma “viagem imaginária” e sensível para conhecê-las.

3.2 GESTOS DE UM TRABALHO COM IMAGENS DE ARQUIVO: ABRIR, OLHAR, SELECIONAR E MONTAR

A câmera fotográfica ou fílmica constrói uma forma de olhar para a cidade. Cria-se, dessa forma, uma espécie de olhar fotográfico e olhar fílmico para o ambiente urbano. Tanto a antropologia quanto o cinema e a fotografia, além de compartilharem um mesmo contexto de invenção, desenvolvimento e formação, tem no exótico um elemento central que instiga o interesse e o olhar das pessoas para conhecer novos mundos e outras perspectivas para perceber as coisas (Barbosa, 2012).

O olhar nunca é neutro. Pois, como nos lembra a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2009, p.19), o “[...] olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens fílmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível. Olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas à nossa vida psíquica e cultural.”. Sendo assim, ele carrega consigo as concepções culturais, políticas, sociais e teóricas que informam a subjetividade de quem olha, é o que se passa com os cineastas e fotógrafos e suas câmeras ao determinarem a composição e a montagem de suas imagens.

Isso também se passa com os pesquisadores quando se propõem a pesquisar com arquivos fotográficos ou imagéticos e precisam estabelecer recortes e linhas de força para trabalhar com esses materiais em suas pesquisas. Os arquivos, físicos ou digitais, não se constituem sozinhos, eles são frutos das ações de uma pessoa para construí-los, no caso de arquivos fotográficos, essa incumbência, na maioria das vezes, é responsabilidade do próprio fotógrafo, mas também do trabalho dos herdeiros, guardiões, pesquisadores e os envolvidos em sua conservação e salvaguarda.

Ou seja, os arquivos são montados, as fotos e os diferentes artefatos imagéticos são selecionados e guardados, enquanto outros, em algumas ocasiões, são descartados, seja por decisão do próprio produtor no processo de seleção e arquivamento, seja por necessidades relacionadas à ocupação ou reutilização de espaços aliado à falta de interesse e de políticas públicas para a salvaguarda desses materiais, como acontece com alguma recorrência.

Mas, a despeito das dificuldades em estabelecer uma política que resguarde os interesses históricos, políticos, sociais e culturais relacionados a esses arquivos, o que de fato ocorreu a partir da invenção da fotografia foi a sua disseminação e popularização em diferentes dimensões: enquanto prática social incorporada em vários momentos da vida das pessoas, dos registros de festas de família aos turísticos; como mercadoria, sendo vendida em diferentes formatos e para vários fins; como prática de Estado os diferentes usos que as fotografias tiveram e ainda têm como instrumento de controle, vigilância e punição; enquanto registro de expedições e viagens científicas; além de outros usos sociais das imagens. Essa abundância imagética possibilitou a constituição de uma miríade de arquivos fotográficos produzidos em diferentes contextos: comerciais, familiares, profissionais, estatais e outros.

Se por um lado, cumprindo interesses e objetivos distintos, um grande número de arquivos fotográficos foram construídos e montados ao longo do tempo, eles podem ser desmontados, recortados, reconfigurados, questionados e posteriormente remontados, criando novas leituras e propondo outros ordenamentos para seus materiais. Pois, nos lembra Olívia Gomes da Cunha (2005, p.23), que os arquivos fotográficos estão “[...] sujeitos à confusão, ao embaralhamento e ao reordenamento da temporalidade aparentemente caótica das fontes. [...]”, ou seja, o contato com diferentes artefatos imagéticos compondo esses arquivos, aliado ao conhecimento das trajetórias⁴⁰ dos fotógrafos, ou seja, suas vidas engendradas com o contexto histórico, cultural, político e social no qual viveram e produziram suas imagens, criaram as possibilidades de estabelecer caminhos para me relacionar com o conjunto de imagens que integram o campo imagético da pesquisa.

Um dos questionamentos que me colocava durante esse processo era de como encontrar um assunto comum, ou seja, uma linha de força para abordar esse conjunto de imagens. Foi no trabalho de Eder Chiodetto (2013, p. 24) que encontrei a ideia de “linha de força” enquanto um caminho metodológico para trabalhar com arquivos fotográficos.

[...] As mais óbvias e aparentes são, geralmente, determinações históricas e períodos ou temas referenciais. As, digamos, mais subterrâneas, e que em geral se revelam as mais instigantes, surgem a partir de certas reincidências que percebemos em diversos momentos nas fotografias, seja por questões formais relativas ao enquadramento,

⁴⁰ O conceito de trajetória que mobilizo está pautado nas reflexões propostas por Suely Kofes (2001) quando propõe refleti-las por meio de um ponto de vista antropológico, e, portanto, sobre a biografia de determinado indivíduo e as relações construídas e cerzidas por ele com o contexto no qual está inserido. Essa perspectiva se contrapõe aquelas análises centradas em uma suposta linearidade de acontecimentos, de orientação “teleológica”, que suprime os conflitos, as falhas e as lacunas constituintes de nossas experiências de vida.

luminosidade, uso da sombra, ou, mais revelador, por um conjunto de imagens que por suas características internas parecem acessar questões ligadas ao inconsciente, seja do fotógrafo, seja do colecionador. [...]

As linhas de força, como nos recorda Chiodetto, se apresentam de forma múltipla nos arquivos fotográficos, pois não só podemos encontrar uma, mas também uma multiplicidade delas. Afinal, os arquivos fotográficos estão sujeitos ao movimento constante de ordenamento por parte dos produtores e arquivistas, e reordenamento, com os pesquisadores, de seus objetos-imagem permitindo a identificação de várias dessas linhas que os conformam. Elas, em alguns momentos, podem se encontrar e se entrelaçar, assim como podem se distanciar, e também se enovelam e aninham. Assim, essa multiplicidade de linhas de força abrem a possibilidade de abordar diferentes assuntos e temas por meio dos quais podemos circunscrevê-las.

Ao observar esse material fotográfico coletado, agrupado e que constituí o arquivo e montei o campo imagético da pesquisa, espaço no qual me relaciono com as fotos, foi possível encontrar uma grande linha de força, a qual permitiu dar um sentido comum a essa multiplicidade de fotografias. Um tema que se destaca no conjunto imagético, e a partir dele foi possível estabelecer um ponto de conexão, com associações, choques e cruzamentos, para cerzir uma relação entre as fotos de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, é a predominância do ambiente urbano. Pois a maior parte dessas fotos foram produzidas a partir da experiência dos fotógrafos enquanto habitantes das cidades para onde imigraram e viveram grande parte de suas vidas, duas delas são localizadas na região oeste do estado de São Paulo, Ribeirão Preto e Adamantina, e as outras duas na região norte e noroeste do estado do Paraná, Londrina e Maringá.

Essas cidades foram experienciadas, olhadas e registradas de diferentes ângulos, formas e enquadramentos, por meio delas os quatro fotógrafos construíram, imaginaram e inventaram diferentes cidades, modos de enxergá-las e de nelas estar. De certa forma, eles nos mostram suas próprias cidades, aquelas imaginadas, registradas e posteriormente arquivadas por meio de suas fotografias. Cada forma de ver essas cidades, como lembra Chiodetto, permite estabelecermos outras linhas de força, essas mais subterrâneas, pois se apresentam e se fazem visíveis através de diferentes reincidências formais, estéticas e inconscientes identificadas durante a aproximação e a convivência com essas imagens fotográficas.

O processo de circunscrever uma temática referencial para o conjunto de imagens é um momento importante da experiência de pesquisa. Uma vez que nos permite montar

um primeiro corpus imagético possível e originário de uma seleção envolvendo a costura de relações entre questões temáticas, históricas, estéticas, documentais e conceituais por meio das imagens. Essa seleção permite uma primeira leitura para esse conjunto de fotografias.

A formação desse núcleo inicial de imagens, nos lembra Eder Chiodetto (2013), é uma estratégia metodológica interessante para trabalhar com arquivos fotográficos, afinal é a partir desse “núcleo duro” que se estabelece um primeiro caminho para interpelar essas imagens, além de montar um “contexto imagético” permitindo a incorporação de novas fotos e o reconhecimento de outras “linhas de força” para abordar esses artefatos imagéticos e objetos-imagem.

Figura 29 – “Núcleo Duro em visão expandida”, montagem digital, 2022.



Fonte: Arquivo desta pesquisa; Fotografias: Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950/1960 | Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950/1960 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivos de fotografias de Fabio Hasegawa; Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950/1960 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950/1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles.

Figura 30 – Gabarito “Núcleo Duro em visão expandida”.



Fonte: Arquivo desta pesquisa.

Estabelecei uma estratégia, ao longo do processo de realização da pesquisa, para trabalhar com essas “fotografias viajantes” de arquivo. Como o corpus da pesquisa se formou por meio da coleta de objetos-imagem oriundos de diferentes arquivos fotográficos, ao juntar uma grande quantidade de imagens houve a necessidade de pensar uma metodologia para realizar uma primeira seleção. Para isso, adotei uma perspectiva metodológica de trabalho com as fotografias que valoriza não só os aspectos estéticos e formais intrínsecos às imagens, mas também propõe uma relação fenomenológica com elas. Roland Barthes (2009, p.30) expressa bem como essa perspectiva funciona, ou seja, “[...] minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; [...]”. Afinal, propõe o filósofo francês, por meio dessa relação estabelecida com as imagens, que as anima durante o contato o observador, podemos perceber um desejo mobilizado, uma intencionalidade, um sentimento que ressurgiu durante o contato com as imagens e pavimenta um caminho aberto e possível para as questionarmos.

Essa perspectiva fenomenológica, defendida por Barthes, não desconsidera as qualidades materiais das fotografias envolvendo seu estado físico-químico ou os suportes nos quais as encontramos, muito menos os aspectos históricos de suas produções, ou mesmo os sociológicos relacionados à sua circulação e uso. Essa proposta de trabalho com as imagens envolve as qualidades acima mencionadas, mas, como lembra o autor, propõe pensar a “[...] Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida; vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso.” (Barthes, 2009, p.31). Assim, estabeleci alguns gestos metodológicos importantes para sistematizar meu trabalho com as fotos, pois por se tratar em sua maioria de “fotografias viajantes” de arquivo, não temos informações precisas sobre elas, e assim ao olhá-las de forma sistemática busquei conhecê-las e percebê-las em suas qualidades e com elas estabelecer uma experiência.

Foi a partir dessa intersecção entre observação sistemática e os encontros fotográficos vividos durante essa experiência com essas imagens-objeto que construí o primeiro momento da pesquisa envolvendo a abertura dos arquivos, uma primeira seleção de fotografias e o início da relação com essas imagens. Esse primeiro gesto, a abertura do arquivo, envolveu a observação atenta e sistemática para as imagens fotográficas que surgiam aos meus olhos conforme abria as pastas digitais comigo compartilhadas e habitadas por um “enxame de fotografias”. Como não conhecia grande parte do material fotográfico consultado, a única exceção eram as fotos de Tony Miyasaka⁴¹, adotei a postura de examinar essas imagens de

⁴¹ Foi com o Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka que realizei minha pesquisa de mestrado intitulada: “O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com Arquivo Miyasaka” (2017).

forma regular, ordenada e sistemática para conhecê-las e reconhecer as primeiras linhas pelas quais aproximá-las, aninhá-las ou distanciá-las.

Por serem fotografias a mim desconhecidas, esse primeiro movimento se deu no tempo das imagens de arquivo. O antropólogo Marcus Banks, refletiu sobre o ritmo envolvendo os modos de fazer das pesquisas e, principalmente, daquelas desenvolvidas levando em conta o ritmo de vida dos “objetos de pesquisa”, sejam eles quais forem (Banks, 2014). No nosso caso, o ritmo imposto aos gestos de abertura, olhar sistemático, seleção, relações e montagem dessas imagens foram determinados por elas.

Cada imagem impõe ao observador um tempo para olhá-las e escavá-las, muitas vezes ele não é estipulado ou cronometrado, assim elas permitem que as relações construídas entre os objetos-imagens e os observadores sejam de longa, média, curta ou curtíssima duração. Mas, como lembra Maurício Lissovsky (2011), toda imagem de arquivo é uma sobrevivente e, como tal, elas podem reaparecer ao longo da pesquisa, pois seguem o ritmo de vida das imagens de arquivo. Assim, se faz necessário estabelecer uma cadência para olhar essas fotografias ao abrir as pastas e observá-las de forma solitária e silenciosa, ou mesmo levando em conta sua eloquência.

Mas, à medida que me relacionava com as fotografias, e as olhava uma por uma, foi possível identificar e circunscrever algumas reincidências temáticas latentes e visíveis em alguns momentos e m outros reapareciam de diferentes maneiras nas fotos. Por vezes, uma questão se impunha e me fazia questionar: *de que tratam essas imagens?* Ou, no limite, *de que tratam esses arquivos?* Pois alimentava uma ânsia de conhecer esses arquivos por completo, de uma perspectiva totalizante. Me escapava nesse primeiro momento era um olhar atento às particularidades desses arquivos e o que eles tinham de mais interessante, ou seja, suas falhas, lacunas e frestas por onde enxergar as diferentes particularidades, modo de ver e inventar essas experiências citadinas por meio das imagens.

Embora esses primeiros questionamentos deixassem de lado, de certa forma, os detalhes envolvendo as imagens e suas relações, eles foram interessantes para encontrar um fio por onde pude me guiar nesses labirintos de imagens que podem ser os arquivos fotográficos, principalmente aqueles compostos e habitados majoritariamente por imagens viajantes. Assim, ao refletir sobre essas duas questões iniciais, foi possível perceber um assunto recorrentes as fotos produzidas por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, era a cidade com suas ruas, edifícios, praças, eventos, pessoas, diferentes espaços públicos. Cidades de outros tempos.

Reconhecer a presença da cidade, em suas diferentes formas e enxergadas sob um prisma de temas, enquadramentos e ângulos, foi importante para estabelecer um contexto para essas imagens. Mas, ao me relacionar com elas, também vivenciei um deslocamento responsável por promover um estranhamento em relação a essas cidades, do mesmo tipo que acomete o viajante ao andar por ruas desconhecidas. A cidade e os modos de vê-la construídos a partir das experiências individuais dos fotógrafos, se mostraram um caminho interessante a ser perseguido e trilhado para questionar esses objetos-imagem.

Assumir essa postura em relação às imagens envolve pensá-las, nos lembra Etienne Samain, como pertencentes à família dos fenômenos e, por isso, estão pelo mundo à procura de associações e relações. Afinal, a imagem é “[...] muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.” (Samain, 2012b, p. 158), e foi durante o processo de observação sistemática delas, ao conhecê-las e ser envolvido em suas tramas, pude com elas pensar e propor novos questionamentos à medida que as fotografias eram por mim iluminadas e se avivavam por meio do contato estabelecido.

Coloquei essa proposta em prática durante o processo de abertura, conhecimento, questionamento e experiência com as fotos, sugerindo pensar os artefatos imagéticos enquanto objetos ativos, criativos, que suscitam a imaginação e a produção do conhecimento. Afinal, nos lembra Etienne Samain (2001, p.105), “[...] A fotografia, assim, não ‘mostra’ apenas as coisas do mundo de uma maneira toda nova e com um rigor alucinante; ela as ‘revela’ e torna passíveis de serem ‘descobertas’.”. Roland Barthes (2009), ao recordar alguns aspectos de seu trabalho com fotografias, nos mostra que muitas daquelas que mobilizam a atenção do nosso olhar em uma revista, uma exposição ou mesmo em um arquivo fotográfico provocam um incômodo no observador. É como se algumas imagens tivessem a capacidade de “picar” ou cutucar quem as olha. Elas, de alguma forma, como lembra Georges Didi-Huberman (2012), ardem e queimam quando entram em contato com o mundo e seus observadores. É como se ao vê-las, elas ganhassem vida e atuassem como uma espécie de molas propulsoras de questões, emoções, memórias, sensações e sentimentos.

Conforme olhava as fotografias do campo imagético desta pesquisa, algumas provocavam sentimentos, sensações, invocavam memórias, incitavam a imaginação e, assim, me permitiram enveredar por esse caminho fenomenológico com elas. Pois, ao se relacionar com imagens viajantes de arquivo, as quais possuem pouquíssimas informações, é preciso, como lembra Fabiana Bruno (2019a, p.52), “[...] explorar a lógica de quem visita um arquivo e descobre as imagens, pode abrir a possibilidade de *imaginar para conhecer*, sem conhecimento prévio [...]”. Dessa forma, assumi essa postura em relação às fotografias, pois

conhecia a autoria, uma data aproximada e a cidade as quais haviam sido produzidas, os outros elementos que as compõem foi preciso imaginá-los.

Portanto, a perspectiva fenomenológica me proporcionou pavimentar um caminho interessante para selecionar as imagens que, antes de qualquer questão, existiam ao me provocar a olhá-las. Foi em contato com esses artefatos imagéticos, imaginado com e através deles, que circunscrevi outras questões as quais guiaram os caminhos para identificar, circunscrever e percorrer as linhas de força para abordá-las. Se a cidade se mostrou um campo temático interessante para agrupar essas fotografias, as multiplicidades de olhares e “modos de ver” permitiram vislumbrar um caminho interessante para questionar essas fotos, ou seja, *Como esses fotógrafos olharam para essas cidades? Como mostram essas cidades em suas fotos?* Se por um lado foi possível estabelecer aproximações entre as formas de ver e registrar o ambiente urbano, por outro as diferenças, os choques e os cruzamentos entre elas constituíram um caminho para abordá-las.

Algumas imagens, como lembraram Barthes (2011) e Didi-Huberman (2012), agem mais do que outras, provocam e nos invocam a olhá-las. Há alguma coisa nelas que nos chama a atenção, seja um detalhe escolhido pelo fotógrafo, uma falha ou uma virtude, algum elemento estético, uma sensação evocada, algo nos coloca em movimento ou nos emociona. Ao procurar circunscrever e nomear aquilo que me “cutucava”, ao olhar as fotografias, pude estabelecer algumas “linhas de força subterrâneas”, as quais permitiram agrupar as imagens em pequenos conjuntos temáticos como: aéreas; arqueologias-detelhes-miudezas; centro; esqueletos urbanos; foto social-eventos; noturna; obras e trabalhadores; olhar caminhante; paisagem urbana; prédio-paisagem; traçados – ruas e avenidas.

Cada uma das linhas respondia a uma qualidade ou incômodo experienciado ao olhar, escavar, e me debruçar para conhecer o trabalho de cada um dos fotógrafos, ou seja, me permitiram perceber e produzir associações, choques e cruzamento entre elas. Foi assim, por meio das imagens viajantes de arquivo, que caminhei pelo campo imagético, circunscrevi e percorri as linhas de força, as quais não só permitiram enxergar essas cidades, mas também imaginá-las.

3.3 CAMINHAR POR FOTOGRAFIAS, ENTRE ENCONTROS, APROXIMAÇÕES E CHOQUES

Enquanto olhava para essas fotografias foi possível enxergar ao menos quatro formas de olhar e fotografar a cidade que Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa construíram e partir de suas experiências enquanto caminhanes. Como escreveu o

filósofo francês Frédéric Gros (2021, p.12), a caminhada não se configura como um esporte, mesmo com toda a tentativa de torná-la, ela, nos lembra, é para aqueles que preferem ir mais devagar, pois “[...] quando se está caminhando, só um tipo de eficiência conta: a intensidade do céu, o esplendor das paisagens. [...]”. Ao caminhar, temos outras experiências, seja por conta da velocidade ou mesmo pela relação que podemos construir com o lugar onde andamos, principalmente quando estamos munidos de uma câmera fotográfica.

Ao conhecer um pouco mais sobre a trajetória de vida de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, e em paralelo compreender o contexto envolvendo as cidades nas quais viveram, foi possível perceber por meio de suas fotos como eram os lugares, as ruas, e os passeios por onde andavam. A caminhada se fazia presente no cotidiano desses fotógrafos, como um meio para chegar em algum lugar, afinal eram cidades pequenas onde a vida social orbitava a região central, local dos principais comércios, entre eles os Foto Estúdios onde alguns deles trabalhavam. Por serem fotógrafos, amadores ou profissionais, todos alimentavam uma espécie de obsessão pelo conhecimento e domínio técnico de suas câmeras e uma paixão pela prática fotográfica, a cidade se apresentava como um grande laboratório para as experiências fotográficas desses fotógrafos viandantes.

Para os Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa caminhar pelas cidades viviam-nas quais viveram foi uma experiência compartilhada por eles e os aproxima, pois, suas “andanças fotográficas” tinham por intuito fotografar tudo aquilo que mobilizasse seu olhar, além de momentos privilegiados para colocarem em prática o conhecimento sobre a fotografia e seus processos. Afinal, por meio dessas andanças e munidos de suas câmeras, eles experimentaram a cidade e aperfeiçoaram a produção de suas imagens, propondo novos ângulos, observando detalhes e formas, movimentando-se por ruas e avenidas, registrando os prédios, as construções e as paisagens urbanas. Ao me relacionar com essas imagens, por meio da experiência do caminhante, estruturada em um compasso lento e vagaroso, suas maiores qualidades saltavam aos olhos e faziam com que algumas imagens me provocassem a olhá-las.

Andar pelas vias de uma cidade é uma experiência intrinsecamente social, nos lembra Tim Ingold (2015), e está diretamente relacionada com a forma como nosso corpo, com seus movimentos e gestos, se sensibiliza junto ao ambiente. Parte da experiência da caminhada se dá pelos olhos, se constitui como uma experiência visual, mas não só. Não devemos esquecer de outros elementos sensoriais que definem, muitas vezes, a forma como nosso corpo e nossa atenção reagem a partir dos sons que capturamos durante nossas travessias pelas ruas das cidades (Ingold, 2015).

Os quatro fotógrafos caminharam durante anos pelas cidades de Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (PR) e Adamantina (SP), munidos de seus equipamentos fotográficos, câmeras, lentes e rolos de negativos, experimentaram o ambiente por meio de seus corpos, através dos pés, do ouvido e do olhar – sem se esquecer do olfato, um elemento importante nessa experiência de caminhar pelas ruas. Muitas vezes, olharam para essas cidades sobre o visor de suas câmeras fotográficas, as quais foram responsáveis por dar uma forma imagética para essas experiências além de inventar uma forma de estar no ambiente urbano.

Andar pelas cidades, principalmente as que são consideradas modernas-ocidentais-urbanas-industriais, se constitui como uma experiência de habitar um ambiente construído, e isso implica em caminhar vestindo calçados sob os diferentes tipos de passeios encontrados nas urbes. Tim Ingold (2015, p.86) indica um desdobramento curioso sobre esse fato, segundo ele

[...] Quando as pessoas andam pelas ruas, não deixam nenhum rastro de seus movimentos, nenhum registro de sua passagem. É como se elas nunca tivessem passado. [...] Parece que as pessoas, em suas vidas diárias, apenas roçam a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através de seus movimentos para a sua contínua formação. [...].

Andamos pelas cidades e passamos incólumes por suas ruas, como se por ali não houvesse ninguém. Mas as ruas das cidades são cheias de marcas e rastros deixados por todas as pessoas que ousam experienciar esses espaços, seja através dos atalhos criados sobre os canteiros e gramados, os rastros deixados pelos skatistas, as diferentes grafias nos muros e postes, entre outros traços que marcam as cidades. Os cineastas e fotógrafos também exercem um papel importante na produção dessas marcas sobre as cidades. Como sugere Andréa Barbosa (2012b), uma das funções do cinema está em atuar como um “canibal de memórias imagéticas” sobre as cidades, oriundas das experiências cotidianas, das lembranças, dos filmes e fotografias, dos livros e referências que constituem nossos próprios arquivos visuais. Assim, os cineastas podem montar novas imagens e produzir experiências visuais através de diferentes formas de enxergar as cidades, deixando suas marcas com seus filmes e por meio de suas cidades imaginadas e inventadas.

Essas outras cidades possíveis, produzidas através do cinema, as chamadas “cidades do cinema” convivem “[...] em nossas lembranças com a cidade da experiência cotidiana e a cidade da experiência cotidiana convive com as cidades imaginárias que abrigamos em nossas lembranças. [...]” (Barbosa, 2012b, p.4). Uma multiplicidade de cidades coexiste nas vidas de seus habitantes, e para aqueles que tem na produção de imagens técnicas, manuais ou escritas, elas, as cidades, se mostram assuntos intermináveis para serem explorados.

Os fotógrafos também habitam esse grupo de pessoas que olham para as cidades, andam por elas e nelas deixam, por onde passaram, uma grande quantidade de marcas e vestígios guardados em suas fotos e atestam sua presença. Transformam aspectos das suas experiências em pequenas cápsulas do tempo, frestas por onde podemos olhar o passado, afinal, como nos lembra Susan Sontag (2007, p.103), a “Fotografia é, antes de tudo, um modo de ver. [...]”, mas também nos permite enxergar aquilo que muitas vezes se faz invisível mesmo ante ao visível. Com elas podemos conhecer as “cidades dos fotógrafos”, mas também nos permite imaginar, sonhar e montar nossas próprias cidades.

Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, caminharam e deixaram seus vestígios imagéticos acerca de suas experiências nas cidades em que viveram. Essa forma de enxergar a cidade por meio da caminhada me possibilitou circunscrever um conjunto de imagens sob a alcunha de “olhar caminhante”. Ao olhar para essas imagens viajantes de arquivo, elas se avivaram para mim e despertaram minha atenção para as recorrências temáticas presentes, mas não só. Havia algo nelas que me inquietava, em umas era a luz, em outras era o domínio técnico do fotógrafo, a composição de uma e a espontaneidade da cena cotidiana em outra foram algumas das qualidades que as faziam cintilar. Mas em todas foram os detalhes que mais chamaram minha atenção e exigiram uma apuração de meu olhar para enxergá-los.

Em muitas dessas fotos é possível perceber essa experiência do sujeito que anda, e no ritmo vagaroso do andar calibra seu olhar para vasculhar os acontecimentos cotidianos. É durante o caminhar que observaram e perscrutaram atentamente as ruas das cidades em busca desses momentos espontâneos, que muitas vezes se fazem invisíveis para quem não os enxerga, mas se mostram visíveis através do “olhar caminhante” que impregna essas fotografias.

É uma espécie de olhar que recai sobre os detalhes das cidades, os flagrantes, as marcas, os acontecimentos e, de certa forma, nas pequenas cenas cotidianas inseridas no fluxo da vida algumas vezes despercebidos pelas pessoas. Susan Sontag (2007, p.104) nos lembra que toda “[...] foto é um fragmento – um relance. Acumulamos relances, fragmentos. [...]”, e os fotógrafos têm um papel importante para produzi-los, esses retalhos imagéticos são acumulados mentalmente através das nossas experiências, mas também são guardados nos arquivos, nos armários, nas gavetas e nas caixas. É por meio do contato com esses retalhos imagéticos, que podemos trazer novamente à vida essas imagens viajantes de arquivo guardadas nos arquivos, as quais nos permitem “ver de relance” uma amostra dessas cidades experienciadas pelos fotógrafos. Na montagem abaixo, “Quatro fotografias migrantes I”, podemos perceber esses olhares caminhantes pelas cidades.

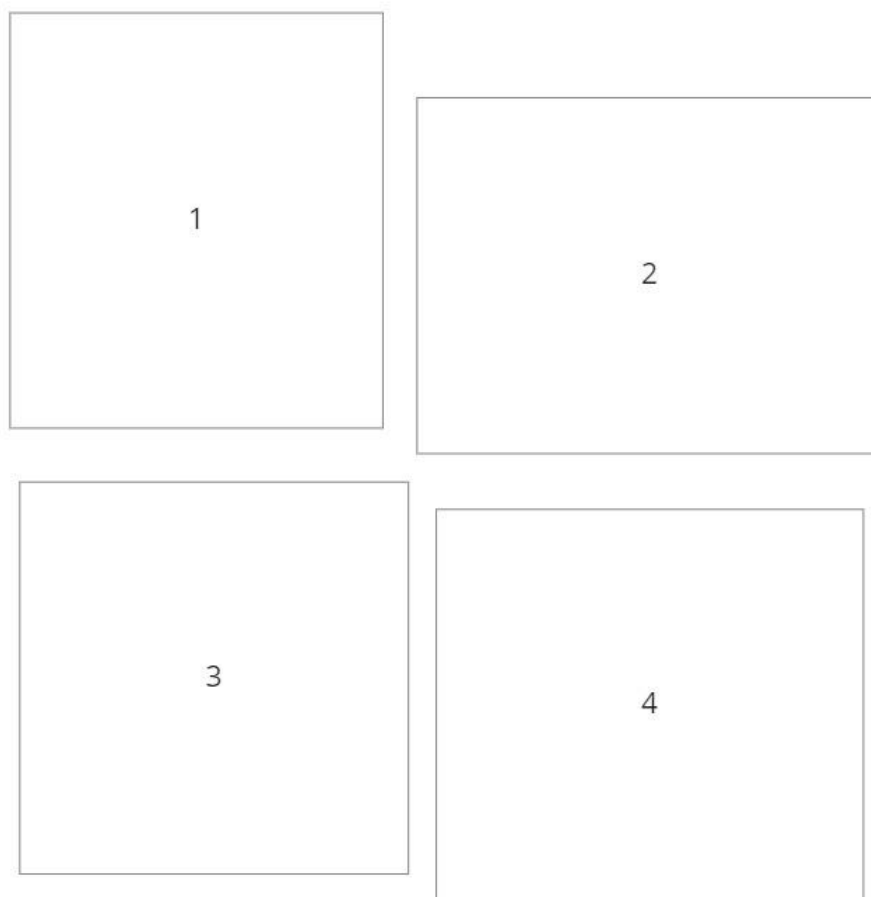
Nas fotos em posição 1 e 4 vemos uma cidade intimista, talvez aquela vista do bairro e que expressa um sentimento prosaico, enquanto as fotos nas posições 2 e 3 dão a sensação de uma cidade acelerada e em constante movimento. Interessante pensar, como nos lembra Didi-Huberman, que operar por montagem nos permite dispor as imagens em novos arranjos e assim visualizar essas diferentes cidades e as formas de vê-las.

Figura 31 – “Quatro fotografias migrantes I”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa; 4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

Figura 32 - Gabarito para a posição das fotografias nas montagens⁴².



Fonte: arquivo desta pesquisa.

Uma das estratégias que estabeleci durante esse movimento de me abrir perante as imagens e elas diante de mim, foi seguir uma proposição do antropólogo britânico Marcus Banks (2014), ou seja, que as imagens de arquivo, sejam elas quais forem, devem ter um período de respiro. As imagens, em certo sentido, precisam respirar. Nas palavras do autor, “[...] primeiro, quero abordar o que significa deixar uma imagem respirar; ou seja, deixar toda a potência de uma fotografia (ou uma série fotográfica) inspirar/informar nossa pesquisa. [...]” (Banks, 2014, p.73). Nesse sentido, as imagens não assumem um papel secundário ou marginal no desenvolvimento da pesquisa, é através delas que construímos nossas reflexões, pois são abordadas e pensadas como interlocutoras e participam ativamente da pesquisa, iluminando brechas e permitindo encontros, associações e choques por meio das quais podemos enxergar

⁴² O gabarito serve como base para encontrar a posição das imagens e suas respectivas fontes para todas as montagens da série “fotografias anônimas”.

novos assuntos, reaparições formais, temáticas e de outras ordens, assim como diferenças através das quais podemos pensar com e por meio delas.

Essa proposta de trabalho, nos conta Banks (2014, p.74), permite ao observador estar mais propenso, “[...] encorajado ou mesmo forçado a se envolver com as imagens, enquanto entidades semiautônomas – respirando e falando com suas próprias vozes, ao invés de apenas olhar brevemente/furtivamente para as imagens”. Portanto, os artefatos imagéticos atuariam como os principais agentes da pesquisa, e através da formação de uma relação íntima com eles, novas questões surgiriam.

Seguindo as proposições de Banks, assumi essa postura com as fotografias que compõem o campo imagético desta pesquisa. Olhando-as sistematicamente e seguindo o “tempo das imagens” as coisas se passaram como se eu tivesse construído morada nesse conjunto de fotografias, assim como elas começaram a habitar em mim. Através dessas relações, novas imagens ardiavam quando eu entrava em contato com elas, e desse processo não apenas novas fotos foram selecionadas, mas também outros temas foram circunscritos. Deixar as imagens respirarem também envolveu alguns gestos de pesquisa, e o principal deles foi a coleta e seleção das imagens que foram dispostas, por meio de suas cópias digitais, em uma mesa de montagens⁴³. Pois, como lembra Banks, esse é um gesto importante e interessante envolvendo o “respiro” das imagens, ou seja, promover entre elas a possibilidade de associações, distanciamentos, esbarrões, trombadas e, assim, construir novas relações entre elas. Portanto, permitir às imagens “respirarem” envolveu deixá-las compartilharem o espaço da mesa de montagem. onde pude dispor e propor diferentes relações entre os artefatos imagéticos.

Assumir essa postura perante as imagens me colocou na posição de com elas circunscrever novas “categorias” ou linhas de força através das quais pude refletir sobre as diferenças e similaridades presentes nessas fotografias. Nesse sentido, penso que o procedimento da montagem é um caminho interessante pois não só promove uma “abertura de possibilidades” para dispor as imagens, promover e enxergar outras relações possíveis, mas também para pensar com e por meio dessas fotografias viajantes de arquivo.

Se o olhar-caminhante se mostrou uma linha de força interessante para pensar com e sobre esse conjunto de imagens, ao deixarmos essas imagens “compartilharem o mesmo ar”, novas linhas se apresentaram e permitiram que outras formas de olhar para o ambiente urbano

⁴³ Para realizar esse procedimento, fiz uso de um software chamado Miro. Que para a realização da pesquisa funcionou como uma mesa de montagem à maneira daquela utilizadas pelos cineastas, ou mesmo os literatos e artistas. Um espaço desordenado, de experimentação e reflexão sobre o modo de fazer e pensar com imagens.

fossem passíveis de ser enxergadas e apresentadas. Ao percorrerem as cidades nas quais viveram, Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa imprimiram uma espécie de “olhar arqueológico” para esses espaços, no sentido de ser uma forma de explorar os detalhes e as miudezas do cotidiano urbano.

Figura 33 – “Quatro fotografias migrantes II”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 2. Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa; 3. Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Muitas vezes, para que possamos enxergar esses detalhes, também precisamos impor um “olhar arqueológico” ao perscrutar as imagens, como se fazia antigamente nos laboratórios fotográficos, por meio do auxílio das “lupas contafio”, instrumentos utilizados para visualizar os pequenos detalhes dos negativos e fotografias, procedimento imortalizado no filme “Blow Up – Depois Daquele Beijo” (1967) do diretor italiano Michelangelo Antonioni. Mas, diferente

do protagonista, o que me cutucou e inquietou diante dessas imagens não foi a possibilidade de encontrar, como no filme, as pistas de um assassinato. Foram essas pequenas cenas do cotidiano, aquilo que muitas vezes passa imperceptível aos nossos olhos, e na velocidade de um relance, de forma quase fugidia, se avivaram. Como podemos ver na montagem acima “Quatro fotografias migrantes III”, é o movimento cotidiano da cidade o qual está presente nessas fotos. Se por um lado vemos as pessoas andando pelas calçadas nas imagens localizadas nas posições 1, 3 e 4, o movimento das bicicletas e dos carros também nos permitem perceber a energia viva dessas cidades.

Por outro lado, também enxergamos, quando aplicamos esse “olhar de lupa contafio”, outras dinâmicas que mostram uma cidade funcionando em outra velocidade. Como é possível perceber, na fotografia de posição 4, quando enxergamos o homem localizado à direita do rio – a partir do ponto de vista do observador da foto - pescando com sua vara apoiada na mureta; ou, na imagem de posição 2, quando enxergamos o menino engraxate com sua caixa aguardando seus clientes passarem sentado e à espera na esquina de um edifício; também ocorre quando vemos, na foto de posição 3, as pessoas, em especial uma mulher vestindo saia rodada, recostada na porta de um bar durante o dia.

São essas miudezas do cotidiano, por vezes surgem à velocidade de um relance, reaparecem de maneiras diferentes nas fotos dos quatro fotógrafos e constituem um ponto em comum na forma como olham para as cidades. Uma mudança nessa escala visual da forma como apreenderam essas cidades por meio de suas câmeras, e se mostra perceptível em suas fotografias são os grandes planos abertos construídos a partir da perspectiva das fotografias aéreas. Há ainda, fotos que foram pensadas para captar o “horizonte das cidades”, os grandes panoramas constituintes das paisagens dessas cidades.

Na montagem abaixo, “Quatro fotografias migrantes III”, podemos perceber as formas de olhar para essas cidades que ora privilegiam a expansão e o espraio pelo território ocupado, e ora se concentram e se voltam para a massa de prédios que as constituem. Por meio das fotografias aéreas, as fotos nas posições 2 e 4, podemos perceber essa perspectiva de olhar para essas cidades com o objetivo de mostrar seu crescimento pela forma como a cidade se alonga dentro da imagem produzindo uma sensação de profundidade. Por sua vez, as fotografias nas posições 1 e 3 apresentam uma visão mais horizontal das cidades ao demarcar e mostrar o panorama urbano, a silhueta delas, suas construções e edificações.

Figura 34 – “Quatro fotografias migrantes III”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa; 2. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo Foto Maringá – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Podemos perceber com e através dessas imagens viajantes de arquivo as diferentes formas de ver o corpo das cidades e como elas apresentam diferentes morfologias compostas por suas linhas e traçados. Mas, ao dispormos essas fotografias ao lado umas das outras e promovermos associações, choques e cruzamentos entre elas, também podemos perceber as experiências distintas de enxergar os espaços urbanos e, no limite, inventá-los imagetivamente. Na montagem acima, composta por fotos aéreas que constroem uma visão panorâmica, as fotografias na posição 1 e 2 apresentam cidades mais prosaicas, como se fossem vistas do bairro, como certa vez escreveu Andréa Barbosa (2012a) a respeito das cidades cinematográficas do neorrealismo italiano. Enquanto as fotos nas posições 3 e 4 apresentam cidades assemelhadas às metrópoles e passam a sensação de uma vida acelerada, típica sensação das grandes cidades. Mesmo porque, as cidades fotografadas e experienciadas por Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa vivenciaram um crescimento econômico, populacional, e

urbano que modificou as dinâmicas e o amálgama de experiências que constituem a vida cidadina.

Essas fotografias produzidas na mesma época, mas em contextos urbanos distintos, além de serem oriundas de experiências diferentes, me incitam a pensar nesses tempos diferentes acessados por meio das imagens e, de certa forma, viajar por essas cidades em tempos e ritmos diferentes. Ou seja, é como se através da montagem podemos enxergar as cidades coabitando umas nas outras, afinal, ao propor novos arranjos para essas fotografias, penso que se abrem possibilidades de enxergar e dispor uma multiplicidade de cidades a partir de uma única, visíveis através de reincidências e dissonâncias presentes nas fotografias doo campo imagético da pesquisa.

Figura 35 – “Quatro fotografias migrantes IV”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 2. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa; 4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

Como na montagem “Quatro fotografias migrantes IV”, que nos permite pensar esses diferentes ritmos e tempos que informa a miríade de experiências possíveis em uma mesma cidade. Um olhar atento para o canto esquerdo da foto na posição 3 permite ver uma pequena aglomeração de homens em frente a *Alfaiataria Ypiranga*, com seu mostruário de roupas ao ar livre enquanto o movimento de ir e vir pelas ruas e calçadas acontece. Na posição 2, a fotografia mostra um outro ritmo, mais prosaico, um homem trajando chapéu e paletó sentado de pernas cruzadas em um banco na praça da igreja, “esperando o tempo passar”.

Ao notar essas diferentes temporalidades e ritmos de vida por meio das imagens fotográficas dispostas na montagem acima, percebemos cidades pacatas, como aquelas “vistas do bairro”, seus momentos de calma e pouco movimento. Em algumas delas, as cidades são praticamente desertas, para enxergarmos as pessoas no fluxo de suas vidas é preciso escavar com nosso “olhar arqueológico” para descobrirmos seus “segredos” escondidos. Mas, de outro modo, há fotografias que chamam a atenção não por seus pormenores escondidos, mas pelo destaque das multidões ali presentes. São registros de diferentes eventos políticos e sociais nos quais a população invade as ruas das cidades, os cortejos e festejos de carnaval, as procissões religiosas, os desfiles militares, os comícios políticos, as inaugurações e eventos públicos, entre outros. As ruas apinhadas de gente contrastam com as outras fotos de cidades quase desertas, proporcionando modos de enxergá-las.

Essas ruas cheias, com pessoas as ocupando diferentes maneiras e com propósito distintos chamam a atenção nas imagens da montagem abaixo “Quatro fotografias migrantes V”. Pessoas ocupam a marquise dos prédios para ver a multidão passar, não só com objetivos de exaltação patriótica enquanto observam a banda, na foto de posição 4, mas também para se manifestar, protestar e reivindicar politicamente seus anseios, vontades e desejos, como na imagem de posição 3, uma rua cheia de cartazes e faixas. Mas as ruas das cidades também são espaço de encontros para comemorações e festas, os desfiles de carnaval e as charangas⁴⁴ que animam as festividades e promovem os encontros entre os corpos dos transeuntes e a banda e seus instrumentos de sopro.

⁴⁴ Termo utilizado para se referir à banda musical formada unicamente por instrumentos de sopro, muito presentes nos carnavais de rua e seus cortejos públicos, mas também a conjuntos musicais que se constituem de forma improvisada para alguma celebração.

Figura 36 – “Quatro fotografias migrantes V”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 2. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Caminhar pela cidade é uma característica e uma qualidade compartilhada pelos quatro fotógrafos que não se limitaram a fotografar apenas no estúdio, principalmente Miyasaka, Ueta e Hasegawa, que atuaram profissionalmente em seus foto estúdios. Como nos conta Frédéric Gros (2021, p.38), “Caminhar é estar fora. Fora, ao ‘ar livre’, como se diz. Caminhar provoca a inversão das lógicas do citadino [...]”, é ao ar livre o local onde grande parte dessas imagens foram produzidas, no movimento e na agitação das avenidas, das ruas e suas esquinas. Conforme caminhava por meio dessas imagens também tinha a percepção e a sensação de estar andando à deriva em suas ruas. O filósofo francês nos lembra que muitas caminhadas se fazem simplesmente com o objetivo de “tomar um ar”, para “[...] Sentir o frescor vivo de uma brisa de primavera ou trepidez frágil de um sol de inverno. [...]” (Gros, 2021, p. 38).

O contato com essas fotografias viajantes de arquivo não nos permite perceber essas minúcias de que fala o autor, como a brisa do vento invadindo as ruas das cidades, mas essa

relação com o “estar fora” é muito presente e se faz visível principalmente por meio de imagens que registraram o olhar direto e fixo para a objetiva dos sujeitos fotografados, uma espécie de diálogo construído pela observação furtiva, de passagem, só possível por estarem andando pelas ruas. As fotografias dispostas na montagem “Quatro fotografias migrantes VI” permitem observar, de início, as silhuetas caminhando pelas ruas e cutucam, provocam e sensibilizam o olhar dos fotógrafos, destacadas nas fotografias das posições 1, 2 e 4; cada uma delas permite nos colocar e nos imaginar na posição desses fotógrafos que, tacitamente, quase operando como detetives, capturam esses corpos que são como rastros pelas ruas das cidades. É como se fosse a cena de um filme *noir*, sensação produzida pelas imagens e diretamente ligadas aos aspectos estéticos por elas compartilhadas em relação à iluminação, com regiões mais destacadas do que outras, produzindo um aspecto enigmático e dramático para elas, além de uma rica presença de sombras intensificando essa percepção.

Figura 37 – “Quatro fotografias migrantes VI”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de

Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1960 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivos de Fotografias de Fábio Hasegawa.

De outro modo, a foto disposta na posição 3 também carrega um aspecto dramático, mas essa sensação se constrói por meio do olhar fixo para a câmera e praticamente atravessa os limites físicos do suporte imagético e nos invade, cutucando e provocando nosso olhar para ela. Ao me debruçar sobre essa imagem, após ser por ela apossado, percebi uma presença que não está visível na foto, o operador da câmera, o fotógrafo. Esse olhar do homem de chapéu e casaco a tira colo age rompendo os limites da ficção fotográfica e nos aponta e faz ver a presença desse observador caminhante e que define aquilo presente ou não em suas fotos durante suas andanças pela cidade. Fotografias como essa, as quais de certa forma interpelam diretamente seus “interlocutores humanos”, não são uma tônica na produção desses fotógrafos, mas permitem pensar essa presença fantasmática envolvendo cada fotografia produzida.

As fotos são, como nos lembra Boris Kossoy (2020, p.40), “[...] um registro expressivo que estimula a imaginação dos observadores a verem e compreenderem a cena registrada de forma plural: interpretações subjetivas e individuais [...]”. Assim, caminhar por essas imagens migrantes e por meio do olhar dos fotógrafos e conviver cotidianamente com elas durante longos períodos possibilitou a construção de uma relação íntima fosse com esses artefatos imagéticos. Era como se eu pudesse habitar as ruas das cidades e por elas caminhar e imaginar suas paisagens. Como em toda viagem que nos dispomos a realizar, sempre esperamos encontrar novas paisagens, panoramas urbanos, prédios históricos e lugares marcantes os quais levaremos conosco, como uma espécie de “*souvenir* imagético” dessas experiências. Ao transitar por essas fotografias, pude perceber como Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa por meio da caminhada e de seus trajetos e experiências individuais produziram e inventaram múltiplas paisagens para as cidades nas quais viveram.

A paisagem de uma cidade ou de qualquer outro lugar não é algo encontrado pronto, elas são produzidas com o auxílio das experiências acumuladas e dos repertórios construídos ao longo de nossas vidas, que ajudam a dar forma às paisagens. Tim Ingold (2015, p.90) nos lembra que, “[...] Conforme as pessoas, no curso de suas vidas cotidianas, fazem o seu caminho a pé por um terreno familiar, assim os seus caminhos, texturas e contornos, variáveis através das estações do ano, são incorporados [...]”. Ou seja, é preciso primeiro vivenciarmos esses espaços, nos relacionarmos com os elementos que os conformam, para então com eles construirmos as paisagens.

Esse processo de experienciar e posteriormente enxergar essas paisagens urbanas se dá, como lembra Ingold, ao longo do ano e no ritmo das estações. Mas, também podemos pensar com Frédéric Gros (2021) e perceber essa lentidão da passagem do tempo, no ritmo da natureza e das estações do ano, como uma “boa lentidão”, aquela entendida como o contrário da pressa. Ou seja, “[...] É, antes de mais nada, a extrema regularidade dos passos, sua uniformidade. De modo que poderíamos dizer que o bom caminhante desliza [...]” (Gros, 2021, p.41). Assim como um bom caminhante, busquei e me propus a deslizar por essas imagens e lentamente me conectar com elas, perceber seus pormenores, suas marcas e os diferentes ângulos e formas de enxergar uma mesma cidade. Essas “caminhadas imaginárias-imagéticas” realizadas por meio e junto à essas imagens permitiram estabelecer uma experiência, que como lembra o filósofo francês, se passa como se houvesse um “[...] *estiramento do tempo* [que] *aprofunda o espaço*. [...]” (Gros, 2021, p.42). Assim, lentamente, as diferentes paisagens que se dispunham ante os meus olhos foram sendo construídas e se tornando familiares.

Muitas fotografias produzidas por Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa têm a cidade como assunto principal e foram olhadas por diferentes ângulos e vistas panorâmicas valorizando seus diferentes contornos e formas, desde os cartões postais que documentam as cidades, suas ruas e prédios históricos, das fotos noturnas e a presença de uma cidade luminosa, além de fotos aéreas que alteram nossa perspectiva de caminhante para olhar de cima e enxergar essas outras cidades, as “cidades aéreas”. Conforme entrava em contato com essas paisagens, as cidades começaram a ganhar forma, mesmo que no início tudo tenha se passado por meio de fotos aéreas apresentando-as um pouco difusas, miúdas e distantes. Tony Miyasaka e Kenji Ueta, entre os fotógrafos, são aqueles cujos arquivos e trajetória apresentam uma grande quantidade desse tipo de imagem produzida para as cidades de Ribeirão Preto (SP) e Maringá (PR), pois atuaram como fotógrafos profissionais, comercializaram essas fotografias, além de ser um dos seus hobbies.

As fotografias dispostas na montagem “Quatro fotografias migrantes VII” nos permitem perceber diferentes traçados para uma mesma cidade ao olharmos as fotos nas posições 1 e 4, e 2 e 3, que retratam a mesma cidade, mas em tempos distintos, demonstrando como elas também são vivas e alteram suas formas ao longo dos anos. Mas, vistas de cima, essas cidades de alguma maneira se parecem, seja pelo ângulo e o enquadramento utilizado, seja por sua forma composta de linhas, estrias, traços e sulcos se espalhando pelo território.

Figura 38 – “Quatro fotografias migrantes VII”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1950 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 3. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1960 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

Durante esse processo contínuo e regular, de olhar sistematicamente para essas fotografias viajantes de arquivo, ao longo de minha viagem com elas, pude perceber e circunscrever diferentes modos de ver a paisagem. Ou seja, para pensarmos com Ingold (2015, p.90), é “[...] Através do andar, em suma, que as paisagens são tecidas em vida, e vidas são tecidas na paisagem, em um processo contínuo e interminável.”, dessa forma, essas imagens foram ganhando vida e construindo em mim essas cidades e suas paisagens. Na montagem “Quatro fotografias migrantes VIII” podemos observar esses diferentes modos de ver, pois por meio de olhares à distância essas cidades apresentam panoramas diferentes, ora com prédios espetados no horizonte apontando para o céu construindo a imagem de uma cidade vertical, como na foto disposta na posição 1, ora esses mesmos edifícios quando vistos de perto e emoldurados por vegetações, como na foto arranjada na posição 3, nos permitem enxergar uma

cidade do ponto de vista do sujeito que caminha, ou seja, à altura dos olhos, ainda vertical e mais próxima de nossas experiências cotidianas.

Outras fotografias mostram cidades baixas, mais horizontais, nas quais se formam cenários apinhados de telhados, recheados com telhas de cerâmica e seus diferentes formatos, produzindo diferentes geometrias, como na foto disposta na posição 4. Uma cidade horizontal, destacando seus edifícios comerciais, financeiros e da administração municipal, que têm as suas ruas como a principal paisagem urbana, como observamos na foto apresentada na posição 3. Mas, que também envolve as pessoas, o ritmo da vida e, de certa forma, o dia a dia e a dinâmica dessas cidades que, verticais ou horizontais, ainda mantinham o convívio da carroça com o carro.

Figura 39 – “Quatro fotografias migrantes VIII”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 2. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950 | Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina.

Muitas dessas cidades foram fotografadas durante o dia, em sua maioria são fotos produzidas fazendo uso da luz natural, seja áreas ou terrestres. Essas fotografias privilegiaram

a vida que se passava nas manhãs e tardes, mas, de outro modo, também são cidades noturnas e vistas de formas diferentes, como apresentado na montagem “Quatro fotografias migrantes IX”. Afinal, os rastros luminosos que invadem a foto na posição 1, logo nos invoca e provoca a olhá-la, uma imagem incomum diante do conjunto compondo o arquivo e o campo imagético desta pesquisa. A experimentação estética e a sensação de aceleração e velocidade produzida pelas linhas e rastros luminosos oriundos do brilho das luzes e dos luminosos produzem em mim a percepção de uma cidade ruidosa, permeada pelos rumores de seus habitantes noturnos. Por sua vez, as fotos dispostas nas posições 2 e 4 apresentam uma outra cidade notívaga com seus prédios e praças iluminados e embelezados pelas luzes, nas quais as pessoas se encontram no começo da noite para conversar e sociabilizar, encostam suas bicicletas, ocupam seus bancos e preenchem suas ruas.

Figura 40 – “Quatro fotografias migrantes IX”, montagem digital, 2023.



Fonte: 1. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950 | Arquivo Histórico de Adamantina; 2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), 1960 | Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka; 3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950 | Haruo

Ohara / Instituto Moreira Salles; 4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950 | Arquivo *Foto Maringá* – Kenji Ueta / Acervo do Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

São cidades notívagas e cheias de sombras que por um lado passam a sensação de caminharmos em um clima *noir*, envoltas em mistérios com seus bares e a vida noturna. Em algumas fotos, o único destaque fica pelos letreiros, como na foto disposta de posição 3, na qual o luminoso indica o “Bar do Bidu”. Por outro lado, se mostram luminosas e se iluminam não apenas no contato por meio das fotografias, mas através dos luminosos, da iluminação pública, dos rastros deixados pelas luzes dos carros em movimento que marcam esses momentos de interlúdio entre a luz e a escuridão, a penumbra e a claridade.

Caminhar com e por meio dessas imagens nos permite, portanto, pensar como Maurício Lissovsky (2009, p.125) e experimentar e realizar uma viagem, mas uma “viagem ao país das imagens de arquivo”. Conviver intimamente com as fotografias viajantes de arquivo me possibilitou perceber as diferentes formas e modos de ver as cidades que Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa desenvolveram em suas fotos, ora em busca de seus detalhes, ora construindo paisagens urbanas e seus diferentes matizes, mas sempre caminhando pelas ruas e avenidas com suas câmeras a tiracolo e à espreita de algo que os instigasse a mirar suas lentes após terem seus olhares sensibilizados. Durante essas “viagens imaginárias” no campo imagético desta pesquisa, por meio das fotos e de um olhar sistemático para elas, foi possível perceber e reconhecer formas de ver essas cidades, cada qual com suas especificidades. Essas “cidades dos fotógrafos” foram aos poucos se formando e sendo montadas conforme caminhava por suas imagens e pensava com elas por meio das montagens.

Durante esse processo me deparei com uma questão: *como organizar essa experiência com as fotografias viajantes de arquivo?* Como, ao longo da pesquisa, procurei estabelecer diferentes maneiras de me relacionar e pensar com e através das imagens, me propus a realizar a construção de uma espécie de “diário fotográfico ou imagético”. Conforme realizava minhas “viagens imaginárias” com e por essas imagens de arquivo, procurei estabelecer diferentes maneiras de sistematizar essa experiência e refletir sobre ela fazendo uso das próprias fotografias, assim construí uma espécie de “diário fotográfico ou imagético” por meio de uma coleta de imagens e sua disposição em uma mesa de montagem para que elas “respirassem”. Ou seja, de início selecionei aquelas fotos que me cutucaram, “picaram” e me provocaram a olhá-las, aos poucos costurava com elas uma relação que permitiu enxergar e circunscrever alguns elementos, como indicado na série de montagens “Quatro fotografias viajantes”, para refletir sobre as “cidades dos fotógrafos”.

Um caminho metodológico interessante para trabalhar com essas fotografias foi a construção do diário visual, fotográfico ou imagético, pois, nos lembra o sociólogo Charles Wright Mills (2009), uma das melhores maneiras de refletir sobre nossas experiências de pesquisa e mobilizá-las para seu desenvolvimento é através da organização de um diário. Ou seja, segundo ele, “[...] você deve organizar um arquivo, o que é, suponho, a maneira de um sociólogo dizer: mantenha um diário. Muitos escritores criativos mantêm diários [...]” (Mills, 2009, p.22), mas esse diário a que se refere o autor está longe do “diário íntimo” e cujo foco dos registros está na ruminação de si, como lembra George Didi-Huberman (2017, p.24). O diário que construí funciona como uma espécie de laboratório onde o pesquisador registra as experiências cotidianas, os “pensamentos marginais” que podem originar novas ideias, os registros de sensações ou sentimentos oriundos do contato com os objetos de pesquisa, e entre outros temas. A construção desse diário, como lembra Didi-Huberman (2017), se assemelha a uma montagem de imagens, notas e pensamentos, e foi um movimento importante para sistematizar a experiência com as fotografias que compõem o campo imagético da pesquisa, e com elas refletir.

Penso nos diários produzidos pelos antropólogos em seus diferentes contextos de pesquisa e utilizados, entre outras coisas, como um suporte para memórias e reflexões sobre suas experiências, ou nos diários e cadernos de artista os quais muitas vezes auxiliam na produção e reflexão criativa. A antropóloga Laís Guaraldo (2010) nos lembra que é através da elaboração desses materiais e, posteriormente, durante o momento de análise do que foi registrado em suas páginas, podemos perceber o estabelecimento

[...] de um recorte diante do infinito da percepção, e a análise da seleção efetuada dá pistas para a compreensão de uma certa tendência (ainda que inconsciente). Para o próprio autor do caderno, rever suas páginas é uma oportunidade de tornar consciente essas recorrências, localizar sínteses expressivas ou um caminho ainda pouco trilhado, mas promissor. [...] (Guaraldo, 2010, p.658).

Ou seja, a produção de meu próprio “diário de pensamento visual” foi um procedimento metodológico interessante e importante para a construção de associações, choques, cruzamentos e relações entre os diferentes artefatos visuais constituintes do campo imagético da pesquisa. A construção desse diário é resultado direto do trabalho com as fotografias dispostas na mesa de montagem, entendida enquanto um espaço privilegiado para pensar e fazer pensar as imagens, além de experimentar formas de apresentar essas reflexões oriundas dos “encontros fotográficos”. O processo de construção de um diário de pensamento visual por meio da coleta de fotografias, a disposição delas na mesa de montagem, além das experimentações e composições oriundas desse processo, compuseram o procedimento

metodológico de trabalho com imagens. E, nesse sentido, proponho realizar algo similar ao que defende o antropólogo Manuel João Ramos (2018, p.52) a respeito da construção de diários visuais através do desenho. Ou seja, como ele nos lembra,

Trata-se de fomentar o olhar e o inscrever, não como técnica de representação visual mimética, mas como processo de integração mental de contextos espaciais e sociais e de seleção e valorização memorial - não tanto lembrar através do desenho o que vimos em dado momento e em dado lugar (e muito menos reproduzir seja o que for), mas sim inscrever e reforçar os processos mentais, em grande parte subconscientes, que associámos a certas experiências vivenciais.

Esse processo também foi importante para estabelecer as diferenças e distanciamentos presentes nos distintos modos de ver o ambiente urbano construídos por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa. Dessa forma, a construção do diário de pensamento visual, entendido também como um grande caderno de montagens, se pauta nas reflexões de Georges Didi-Huberman (2017) sobre as diferentes formas pelas quais os cadernos e diários podem ser construídos e utilizados, em especial a respeito da forma de produzir conhecimento através do “diário do pensamento”. Pois, como lembra o autor,

[...] Esse tipo de diário se parece menos com uma crônica dos dias que passam – com sua cota de histórias e sensações concomitantes – do que com um ateliê provisoriamente em desordem, ou com uma sala de montagem na qual se fomenta e se reflete não menos que a obra toda de um escritor. (Didi-Huberman, 2017, p.24)

Entendo o “diário de pensamento visual” como uma forma de diário ou caderno que se assemelha aos “cadernos de criação”, muito utilizados por artistas, ou mesmo os “cadernos de viagem” compostos por diferentes imagens, desenhos e fotografias, produzidos ou coletados com o objetivo de estabelecer um “banco de dados” a ser consultado, rememorado e trabalhado posteriormente (Guaraldo, 2010, p.655-656). Dessa maneira, foi através da construção de um diário-arquivo como sugere C. Wright Mills (2009), ou “caderno de viagens fotográfico”, ou “diário de campo fotográfico”, ou “diário de pensamento visual”, montado através de uma observação sistemática a respeito das fotografias de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, que sistematizei as percepções sobre as “cidades dos fotógrafos” e pude experimentar e propor as primeiras relações entre essas imagens.

O diário de pensamento visual que resulta de minhas reflexões com as imagens viajantes de arquivo é apresentado como apêndice nesta tese, ele foi construído, montado, desmontado e remontado em diálogo com os diferentes movimentos que constituíram esta pesquisa: a construção do campo imagético; a seleção do “núcleo duro” de fotografias; a série de montagens “quatro fotografias migrantes”; o pensamento que se desdobrou na construção do

“caderno de montagem: um álbum para cada fotógrafo”; além de outros experimentos em montagem.

Por exemplo, os exercícios imagético-poético-antropológicos que intitulei como: “cinco maneiras de imaginar a paisagem” e “olhar e caminhar por cidades imaginadas”, construídas a partir do estabelecimento de cinco séries de montagens, para cada um dos experimentos, as quais propõem relações, diálogos e choques entre as fotografias de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa. Por meio dessa estratégia, proponho imaginar modos de ver e enxergar essas cidades arquivadas pelos fotógrafos através de suas imagens viajantes; assim como outros experimentos em montagem desenvolvidos para cada um dos fotógrafos experimentam e expressam dois possíveis modos de ver a cidade por meio de suas fotos: a “cidade paisagem” e a “cidade experiência”.

O diário de pensamento visual, apresentado como apêndice desta pesquisa, culmina de minha experiência e se constitui, no limite, como uma grande mesa de montagem, como um laboratório para experimentar, desmontar, montar, remontar, ou seja, pensar com o auxílio das imagens fotográficas, e fazê-las pensar.

Figura 41 – Caderno de Pensamento Visual, página 79, “cinco maneiras de imaginar a paisagem”.



Pensar por montagem | cinco
maneiras de imaginar a
paisagem, 2023

Figura 42 – Caderno de Pensamento Visual, página 79, “olhar e caminhar por cidades imaginadas”.



Pensar por montagem | olhar e
caminhar por cidades
imaginadas, 2023

Fonte: Arquivo desta pesquisa.

Portanto, como lembra a antropóloga inglesa Elizabeth Edwards (2011), as imagens de arquivo se mostram interessantes e relevantes de serem pesquisadas, por serem objetos-imagem que apresentam uma “personalidade” engenhosa, no sentido de assumirem uma natureza criativa e inventiva, assim como também são instáveis e eloquentes, e por isso se mostram importantes interlocutoras para a construção do conhecimento. Peregrinar por essas “cidades dos fotógrafos” durante as viagens realizadas pelo campo imagético, ou “o país das fotografias de arquivo”, se mostrou uma experiência importante para conhecer o material imagético e estabelecer caminhos e linhas de força para com elas pensar. Interlocutoras da pesquisa, elas permitiram construir um artesanato de relações através dessas diferentes formas de olhar e fotografar as cidades.

A partir de minhas experiências com essas fotos, também pude, assim como os fotógrafos e por meio de suas imagens viajantes de arquivo, imaginar essas cidades e procurar formas de acessá-las e mostrá-las. Um caminho interessante e produtivo para esse objetivo é a montagem, pois além de ser uma ferramenta teórica e metodológica em diálogo com a perspectiva antropológica, ela também parte da relação como vetor para a produção de conhecimento. Permitindo uma construção criativa para refletir sobre os artefatos imagéticos oriundos de diferentes arquivos, além de ser uma forma de enxergar e apresentar com o auxílio das fotografias viajante de arquivo as “cidades dos fotógrafos”, imaginadas, inventadas e arquivadas por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, assim como também imaginar por meio delas e de montagens, outras cidades possíveis.

4 Pensar a imagem antropológicamente

(...) Uma coisa fica certa: não olharemos as imagens, nas próximas décadas, da mesma maneira. As imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem nosso próprio olhar. Somos assim, ‘observadores’ condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós. (Samain, 2012a, p.16)

O antropólogo Etienne Samain indica na epígrafe que não nos relacionaremos mais com as imagens como fomos acostumados ao longo da vida. Pois, de maneira geral, as imagens cutucam e, ao provocar os observadores, nos convocam a olhá-las e escavá-las com o objetivo de enxergar para além do que está ao alcance dos nossos olhos, procurando nelas as conexões com a memória, as possibilidades de fabular e imaginar por meio delas, além de circunscrever nelas as relações invisíveis que as constituem e construir com elas outras possíveis.

As imagens e seus diferentes suportes permitem leituras heterogêneas, as fotografias, por exemplo, mesmo aderidas e diretamente relacionadas a seus referentes, permitem, por sua natureza aberta, a construção de diferentes narrativas por meio das observações sistemáticas daqueles que as observam, as analisam e com elas constituem relações, ou seja, espécies de “encontros fotográficos”. Boris Kossoy (2009) nos lembra que é mediante o contato com fotografias, filmes, desenhos, pinturas, gravuras, esculturas e outras formas expressivas que construímos em nossa memória um arquivo visual de referência abastecido por nossa subjetividade e é por meio dele que olhamos e enxergamos as imagens.

As fotografias ao entrarem em contato com os observadores, portanto, permitem que novas ficções, narrações e relações sejam constituídas. Ao refletirmos sobre as diferentes formas, como podemos nos relacionarmos com elas, Boris Kossoy (2009, p.46) mobiliza a metáfora do *relé*⁴⁵ para indicar um caminho possível, pois a “[...] imagem fotográfica é o relé que aciona nossa imaginação para dentro do mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição de registro documental do mundo visível, do aparente, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais [...]”. Ou seja, proponho abordar as imagens fotográficas por meio desse arquivo visual e com elas construir relações, para assim podermos pensá-las antropológicamente.

Para isso, proponho estabelecer um trajeto inicial em torno das relações possíveis entre as imagens nas ciências sociais, e em especial na antropologia. Georges Didi-Huberman (2012)

⁴⁵ Espécie de interruptor eletromagnético que ativa ou desativa circuitos eletrônicos.

no conta sobre a extensão de seu território de ação, e além disso nos dias de hoje é difícil pensar sem se orientar através de imagens, afinal elas adquiriram, desde sua invenção, uma qualidade de objetos ubíquos, e, portanto, onipresentes na construção das reflexões acerca dos acontecimentos, das experiências e vivências que constituem estar no mundo. São documentos, registros e, como diz Etienne Samain (2012a, p.22), “bolsões propulsores de imaginação”, ou seja, “[...] poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade. [...]”.

Portanto, pensar com as imagens e por meio delas, se torna uma experiência interessante, pois estabelecemos com elas relações que nos permitem acessar não apenas o passado real, presente na realidade dos objetos-imagem, mas também aquele possível de ser imaginado e reimaginado por meio das fotografias viajantes de arquivo. Afinal, nos lembra Etienne Samain (2012b, p.161), “[...] O arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção possível, um *recomeço*. [...]”.

O campo imagético desta pesquisa é composto por imagens fotográficas que, além de serem objetos produzidos em um determinado contexto, a partir da subjetividade do fotógrafo, e serem habitualmente tratadas como objetos estáticos, também carregam consigo a qualidade de provocar, cutucar e fazer seus interlocutores humanos falarem. Além de nos permitir enxergar para além de sua latência enquanto objeto-imagem. Portanto, apesar da sua aparente imobilidade, são objetos sociais intimamente ligados à vida das pessoas e podem ser abordadas enquanto interlocutoras.

4.1 UM CAMINHO PARA SE RELACIONAR COM AS IMAGENS: AS FOTOS COMO INTERLOCUTORAS

O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala. (Samain, 2012, p. 158)

A relação construída entre as imagens e suas diferentes formas de diálogo com as Ciências Sociais, entendida a partir de seu campo estendido envolvendo a Antropologia, a Sociologia, a Ciência Política, a História e, em certa medida, a História da Arte, se faz presente desde a incorporação das primeiras máquinas de produção de imagens enquanto um

instrumento de pesquisa utilizado durante as expedições e viagens de pesquisa. Dessa união foram produzidos uma multiplicidade de objetos-imagem, com materiais e suportes que se modificam ao longo dos anos, e esses artefatos imagéticos foram acumulados e guardados em diferentes arquivos, e são mobilizados não só como fontes, mas também interlocutores para a realização das pesquisas.

Assim como outros vestígios imagéticos, as imagens fotográficas desta pesquisa foram produzidas a partir das experiências Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, e enquanto formas expressivas são materiais interessantes pois se relacionam com determinado contexto social, político, histórico e cultural que podemos revisitá-los e posteriormente imaginá-los e reimaginá-los. As imagens se apresentam de várias formas e, em última instância, proponho me relacionar com elas sob o signo da multiplicidade, ou seja, enquanto objetos produzidos em diferentes contextos podemos com elas tecer experiências, narrativas e trajetórias, afinal

[...] Como um artefato cultural, imagens comunicam, representam, expressam memórias, fornecem um modo especial de relação com o mundo, onde seus aspectos icônicos, enquanto contornos que nos remetem a uma reflexão sobre seu referente, encobrem sua natureza também linguística, que tem uma retórica própria, formas que se articulam de maneira anacrônica, produzindo novos sentidos. São também modos de pensamento e do gesto, são produto de relações entre homens, entre imagens e entre ambos. (Cunha, 2016, p.248)

As imagens se originam e são produzidas a partir do gesto criativo e da ação subjetiva de fotógrafos, pintores, desenhistas, gravuristas, cineastas e, no limite, das diferentes pessoas e suas experiências. Quando pensamos nas fotografias não temos como dissociá-las de seus produtores, os fotógrafos, e de seus referentes, aquilo a que estão atreladas no momento de sua criação, durante o ato fotográfico que, segundo Philippe Dubois (1993), se constitui tanto como um ato de produção quanto um ato de recepção da imagem fotográfica. Ou seja, as fotos são produzidas através da experiência visual mediada pelas câmeras dos fotógrafos que agem ao terem seus olhares sensibilizados pelos assuntos transitando por suas objetivas. Os artefatos imagéticos originários desse momento quando entram em contato com diferentes observadores, entre eles os pesquisadores, também provocam neles “ações” que por vezes se relacionam à memória, à imaginação e à reimaginação através das imagens.

Nesse sentido, enquanto ato criativo e relacional a fotografia pode ser entendida enquanto um dispositivo teórico fundamentado em uma perspectiva de categoria epistêmica circunscrita por Philippe Dubois como o “fotográfico” (Dubois, 1993). Isto é, uma categoria de pensamento que permite o estabelecimento de uma relação especial com as fotos por meio

de suas qualidades relacionais que em alguns casos provocam a afecção, a capacidade de ser por elas afetado durante o encontro fotográfico vivenciado entre o sujeito que interpela a imagem fotográfica e é por ela interpelado. Assim, uma foto, mas também um conjunto delas, segundo Andréa Barbosa (2016, p.191-192),

faz ver, aponta e cutuca. Ela faz falar. Ela silencia (Maresca, 2012). Evoca subjetividades, memórias compartilhadas e abre espaços comunicacionais (Bosi, 1994; Bakhtin, 1990). Como objetos (físicos ou digitais) elas podem ser manuseadas, carregadas, [compartilhadas], tocadas, possuídas, amadas e odiadas. Circulando, passando de mão em mão, podem criar relações sociais. [...].

Por meio desse contato com os observadores, as imagens fotográficas constituem seus próprios caminhos e circulam em diferentes contextos, são mobilizadas e mobilizam, estabelecem suas trajetórias e permeiam as relações sociais. Os artefatos fotográficos podem ser acumulados e guardados em caixas de sapatos, armários e gavetas formando arquivos imagéticos nos quais, muitas vezes, adormecem em seu “sono arquivístico”. Mas a qualquer momento elas podem ser despertadas e trazidas novamente à vida não só através de novas relações possíveis entre aquele/a que olha o objeto-imagem, mas também entre as relações, choques e associações promovidos entre próprias imagens por meio de novos ordenamentos e montagens.

Segundo o sociólogo Howard S. Becker, as formas e métodos utilizados pelos diferentes produtores de imagens, entre eles os fotógrafos, para construir suas observações imagéticas sobre aspectos do cotidiano e das relações constitutivas da vida em sociedade, são realizados por meio de um procedimento que produz uma tradução de suas experiências para o suporte escolhido, por exemplo ao caminharem munidos de uma câmera pelas ruas de uma cidade,. Ou seja, para Becker (2009, p.32-33),

[...] Antropólogos transformam suas observações in loco em anotações de campo, a partir das quais constroem uma descrição etnográfica padronizada; pesquisadores de recenseamento transformam entrevistas de campo em número, a partir dos quais criam tabelas e diagramas; historiadores combinam suas fichas de arquivo em narrativas, perfis de personalidades e análises; cineastas editam e montam filmagens brutas em sequências, cenas e filmes. [...].

No caso dos fotógrafos, por meio do ato fotográfico eles transpõem um conjunto de aspectos da realidade para formas imagéticas e objetos-imagem que são compreensíveis pelas convenções culturalmente, historicamente e socialmente circunscritas e estabelecidas pelo campo da fotografia, a partir do fotográfico enquanto uma categoria de pensamento.

Ao partirmos das observações de Howard S. Becker (2009) a respeito das diferentes formas de produzir conhecimento sobre a realidade social percebemos uma característica em comum a todos os “produtores”, isto é, o fato de realizarem a transposição do que é experienciado e vivido para o formato utilizado na produção do artefato imagético. As fotografias criadas pelas ações dos fotógrafos diretamente influenciados pelo arquivo visual de referências constituído ao longo de suas trajetórias, são guardadas enquanto artefatos respondendo a diferentes desejos, motivações e intenções, e concebem arquivo também diversos em forma, tamanho e quantidade. Entendidas como construções sociais, as imagens ao serem analisadas e esmiuçadas em seus detalhes podem nos contar sobre determinado fato histórico, acontecimento, fenômeno social e, ainda, nos permitem rememorar situações, lugares e cidades, além de despertarem emoções, sensações e a imaginação.

Para José de Souza Martins (2013, p.11), as imagens de maneira geral e especialmente as fotografias podem ser analisadas, mobilizadas e refletidas como “[...] uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares. Os chamados fotógrafos e documentaristas sociais são hoje produtores de conhecimento social [...]”. Afinal, ao serem pensadas, idealizadas e, posteriormente, produzidas durante o ato fotográfico, expressam uma determinada forma de olhar, enxergar, conhecer e inventar o mundo à sua volta. Portanto, as imagens fotográficas devem ser esmiuçadas a partir de uma perspectiva analítica que se atenha aos detalhes e leve em conta as escolhas dos fotógrafos, o contexto de sua produção, e as experiências construídas com elas através dos “encontros fotográficos” de nós, os observadores, com elas. São objetos-imagem que podemos mobilizar e visitar para acessar memórias e construir narrativas. Atualmente as imagens estão presentes em todas os momentos de nossas vidas, pois, nos lembra John Berger (2022, p.146), “Nunca houve tamanha proliferação de imagens, tamanha concentração de mensagens visuais em nenhuma outra forma de sociedade conhecida na história. [...]”. Com o passar dos anos e o desenvolvimento e a popularização das câmeras fotográficas e fílmicas, a presença dos artefatos imagéticos se intensificou tanto que elas são quase onipresentes e é nesse sentido que elas são ubíquas, pois se confundem com a vida das pessoas.

Como nos conta Roland Barthes (2011), ainda nos tempos da Comuna de Paris (1871), durante os primeiros anos de invenção da fotografia, os envolvidos com a construção das barricadas na cidade de Paris já haviam vivenciado a experiência de terem posado para fotógrafos da época. Naquele tempo, a fotografia ainda dava seus primeiros passos em sua trajetória na sociedade e seus usos ainda eram incertos, mas o governo francês se aproveitou

dessas fotos para, após a derrota do movimento contra hegemônico, utilizá-las com o objetivo de identificar os manifestantes, julgá-los e fuzilá-los. Assim, desde o século XIX as imagens são utilizadas como instrumentos para marcar os momentos significativos na vida das pessoas, e também para identificar, vigiar e punir. Atualmente, nos lembra Gisele Beiguelman (2021, p.54), o “[...] o rosto é a nova digital. Uma vez identificado, nossa presença pode ser rastreada no espaço.”.

Assim como produzir e utilizar fotografias se tornou um hábito social, aos poucos incorporado nos ritos cotidianos envolvendo os momentos de celebração, os funerais, os dispositivos de controle social, as teorias eugenista e racistas aplicadas aos contextos coloniais, a reflexão e o pensamento sobre as imagens também foram ancorados e construídos por meio de um diálogo travado com diferentes perspectivas teóricas e metodológicas. Portanto, um caminho interessante para refletir sobre a importância da fotografia como um artefato e um objeto-imagem, e isso envolve compreender suas dimensões estéticas, emotivas, memoriais, simbólicas que aderem à vida social, é abordá-las como objetos de pesquisa, mas, principalmente, enquanto interlocutoras ou “sujeitos” da pesquisa (Martins, 2013).

Os “encontros fotográficos” permeiam a história da fotografia, pois as máquinas fotográficas e fílmicas aliadas ao ato de registrar e produzir imagens permitiram diferentes encontros, mediados pela câmera, entre pessoas, suas formas de olhar e os modos de enxergar as coisas, os objetos, as pessoas e as cidades, como podemos perceber e refletir sobre as trajetórias de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa. A partir desses encontros foram produzidas uma grande quantidade de artefatos imagéticos heterogêneos, tanto relacionado aos assuntos, temas e séries fotográficas, quanto em seus suportes: daguerreótipos, fotografias, negativos fotográficos, provas de contato, polaroides, entre outros materiais típicos desse processo.

Muitas relações de vizinhança se estabeleceram entre a produção de imagens, o uso de seus instrumentos técnicos e a prática antropológica, pois a antropologia enquanto campo do saber que se constitui pela elaboração, por exemplo, de seus métodos clássicos, ocorreu em paralelo com a invenção, democratização e popularização da fotografia e do cinema os quais se consolidam entre final do século XIX e início do XX, enquanto formas de produção de imagens inseridas nas relações socioculturais e cotidianas. A fotografia, o cinema e a antropologia pensadas enquanto construções culturais se encontraram em alguns momentos, e juntas, em diálogo, foram mobilizadas para expressarem modos de ver, de questionar e

problematizar questões relacionadas à experiência humana e que, entre outras coisas, compartilham o desafio de compreender e dar sentido às experiências vivenciadas (Barbosa; Cunha, 2006).

Nesse sentido, a fotografia enquanto um instrumento utilizado para procedimentos metodológicos e, portanto, envolvida na construção do conhecimento antropológico, segundo nos lembra Elizabeth Edwards (2016), foi indicada, no século XIX, na primeira edição do manual “*Notes and Queries on Anthropology*” (1874), produzido pelo Instituto Antropológico da Universidade de Cambridge em conjunto com a Associação Britânica para o Avanço da Ciência. O manual é considerado uma das primeiras publicações construídas e pensadas para orientar e sistematizar a prática antropológica, ou seja, no limite se trata de um manual para os antropólogos da época. Esse exemplo da presença da fotografia em relação direta com o campo antropológico, a meu ver, demonstra como ela foi entendida desde seus primórdios como uma aliada para o desenvolvimento das pesquisas e reflexões antropológicas por meio do “fotográfico” (Dubois, 1993) enquanto perspectiva epistemológica para a construção do conhecimento.

Durante as duas últimas décadas do século XIX, a produção de fotografias passou por uma grande transformação e popularização com a invenção, no ano de 1888, da máquina Kodak “caixão”, uma das primeiras câmeras portáteis. Dez anos após seu lançamento ocorreu a expedição conhecida por “*The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait*”, uma das principais viagens antropológicas da história comandada por W.H.R. Rivers, C.G. Seligman e A. C Haddon, este último adepto e praticante da fotografia. Assim, essa expedição amplamente estudada foi importante, entre outras coisas, por gerar um extenso material imagético, principalmente fotografias e filmes, produzidos durante a pesquisa de campo e posteriormente foram guardadas, organizadas e indexadas formando um arquivo dessa experiência. Portanto, a relação de aliança entre as formas expressivas modernas, a fotografia e o filme, e a antropologia se estabeleceram desde os primeiros usos das câmeras com o objetivo de registrar diferentes corpos, gestos e formas humanas. Por exemplo, por meio das filmagens de povos considerados exóticos, como as realizadas no início do século XX por Spencer (1904) e Pösch (1904 e 1907), e a fotografia de orientação antropométrica (Edwards, 2016; Caiuby Novaes, 2009).

Nesse sentido, segundo José de Souza Martins (2013), os métodos visuais de pesquisa não apresentam uma renovação dos métodos tradicionais de investigação e construção do

conhecimento, o que se passa é que sua incorporação permitiu aprofundar e complexificar os métodos já existentes. Pois, a fotografia é um “[...] recurso que, em diferentes campos, amplia e enriquece a variedade de informações de que o pesquisador pode dispor para reconstituir e interpretar determinada realidade social.” (Martins, 2013, p.26). Portanto, as imagens fotográficas viajantes, oriundas de diferentes arquivos e que foram encontradas e reunidas durante a construção do campo imagético desta pesquisa, quando mobilizadas, não só expandem as possibilidades de análise sobre as trajetórias dos fotógrafos, como também convocam e permitem ao pesquisador conhecê-las e compreendê-las em diálogo com seus contextos de produção, circulação e arquivamento. Além disso, podem ser mobilizadas para imaginar e reimaginar as cidades nas quais viveram Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, por meio de montagens.

Pois, assim como Marcus Banks (2009, p.82), penso que uma das formas mais interessantes de analisar, se relacionar e refletir sobre as imagens só é possível por meio da “[...] natureza inevitavelmente aberta da investigação. Resistindo a interpretações únicas, imagens podem fazer emergir todo um leque de caminhos alternativos de questionamento. [...]”. Ou seja, assim como questionamos as imagens elas também nos interpelam e, dessa forma, podem ser entendidas como espaços privilegiados onde ocorrem encontros e se formam relações envolvendo o pesquisador, as pessoas e outras imagens. E, devido à sua qualidade de provocar, cutucar e animar a memória, mas também de se constituir enquanto memória, e mobilizar a imaginação do observador – seja ele quem for –, elas se colocam na posição privilegiada de interlocutoras (Edwards, 2012). É nesse registro que me proponho abordá-las, por meio delas pensar, e, no limite, fazer com elas uma antropologia do ponto de vista da imagem.

4.2 DESMONTAR, MONTAR E REMONTAR: UMA PERSPECTIVA RELACIONAL PARA O TRABALHO COM IMAGENS

[...] Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. [...] (Barthes, 2011, p.18)

As fotografias se constituem como artefatos imagéticos a partir do momento em que foram produzidas com diferentes intenções, por exemplo para documentar e registrar a aparência dos cenários, objetos, fatos, pessoas e paisagens em determinado instante da

existência humana. Enquanto objetos-imagem resultantes de uma experiência, no caso das fotografias envolve diretamente a sensibilização do olhar fotógrafo e o ato fotográfico em si, estão inseridas na miríade de imagens que constroem a memória coletiva de uma nação, por meio do registro dos monumentos, das cidades, das paisagens urbanas, de sua gente, e também como memória pessoal por meio das foto-retratos, das fotos de família e seus álbuns fotográficos (Kossoy, 2014). Nesse sentido, as fotografias viajantes que integram o campo imagético desta pesquisa não apenas contribuem diretamente para constituição de uma memória visual sobre as cidades em que viveram e fotografaram Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, respectivamente: Londrina (PR), Ribeirão Preto (SP), Maringá (PR) e Adamantina (SP), como também dialogam diretamente com as trajetórias desses fotógrafos, seus produtores.

Oriundas de diferentes arquivos tão heterogêneos quanto a produção fotográfica de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, estão espalhados por diferentes cidades em espaços que agrupam esses conjuntos imagético-fotográficos e os organizam com suas próprias lógicas de arquivamento, que muitas vezes seguem critérios mais afetivos do que racionais. Esses arquivos fotográficos, nos lembram Marcus Banks e Richard Vokes (2010, p.338), podem ser circunscritos nessa categoria, pois, como eles propõem, o conceito de arquivo “[...] se refere a todo e qualquer conjunto ou coleção de fotografias de determinado período histórico, armazenadas conjuntamente com alguma intenção, mesmo que apenas para guardar. [...]”.

Portanto, os diferentes arquivos que abrigam as fotografias viajantes, que lá adormecem, ou seja, a produção fotográfica de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, podem ser entendidos nesse registro conceitual indicado por Banks e Vokes. Mas o trabalho com imagens, de maneira geral, e, no nosso, caso fotografias de arquivo, nem sempre se realizam de uma maneira harmônica, como nos lembra Sylvia Caiuby Novaes (2009). Pois, segundo ela, um sintoma dessa “desarmonia”, espécie de questão epistemológica de como abordar as imagens, se faz presente em muitos casos por meio de uma questão, que formulo assim: o que fazer com essas imagens acumuladas e guardadas? (Caiuby Novaes, 2009, p.19). Um dos primeiros pesquisadores e antropólogos a refletir sobre as imagens fotográficas e pensar formas sistemática de utilizá-las durante suas pesquisas foi Bronislaw Malinowski. Nesse contexto, diretamente envolvido com o período de popularização da fotografia enquanto uma forma de registro que dialoga com as demandas de sua época, Malinowski promove uma espécie de aliança entre o texto e a imagem, ao tratá-las não como meras “ilustrações”, mas enquanto elementos que associados às suas legendas compõe o texto e a reflexão antropológica (Samain,

1995). Ou seja, as imagens enquanto produtos de uma experiência, oferecem a possibilidade de serem observadas e “tocadas pelo olho”, além de ampliarem e abrirem novas possibilidades de enxergar por meio delas e, com elas, produzir conhecimento.

Foram vários os pesquisadores e pesquisadoras que se propuseram a refletir sobre as possibilidades de como trabalhar com as imagens, mas, penso como Etienne Samain (2011, p.21), que não devemos “(...) saber a que servem as imagens e porque existem, e sim *como* elas existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou ainda, quais suas maneiras de nos fazer pensar? E chegar, desse modo, a desvendar algo da *maneira como* a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar.”. As fotografias, portanto, são objetos sociais ativos na construção do conhecimento e de novas relações, pois se colocam e são interpeladas como interlocutoras privilegiadas em uma pesquisa com arquivos fotográficos.

Afinal, assim como John Berger (2022), entendo que nosso olhar sempre se constrói de uma maneira relacional, pois ele nunca incide apenas ao nível da superfície visível das imagens, mas estabelece com elas outras relações que possibilitam a abertura para novas formas de as enxergarmos quando nelas nos debruçamos. Nessa perspectiva, as fotos ampliam as possibilidades de ver e conhecer, representar e tornar algo representável, elas permitem “notar” os detalhes para posteriormente escavá-los. Quando postas em relação com os seus observadores, assumem o protagonismo e, portanto, podemos pensá-las como formas que pensam. Assim, elas nos cutucam, incomodam, provocam, emocionam e, no limite, nos fazem pensar.

Uma característica da imagem fotográfica que me provocou durante o desenvolvimento da pesquisa e, de alguma forma, orienta minhas reflexões durante a caminhada e o convívio com elas, é sua natureza de estar associada a um referente e se vincular a uma experiência, se misturar e se confundir com a memória. Boris Kossoy (2014, p.131) gosta de pensá-las como “[...] Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizadas por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração. [...]”. Assim, elas podem ser abordadas como lascas imagéticas, acontecimentos, eventos ou situações transmutadas em imagem ao serem capturadas pela câmera e retiradas do fluxo normal da vida. Quando apresentadas aos nossos olhos, se inflamam e ganham novamente presença, ardem, inquietam, afetam e nos convocam a pensar com elas.

Proponho pensá-las como “molas inspiradoras”, “desencadeadoras”, “pontos de partida” para a escrita das reflexões que constituem esta pesquisa, devido principalmente a sua

condição heurística. Ou seja, sua qualidade epistemológica de ser tanto agente quanto objeto do pensamento e da reflexão, pois não apenas estão conectadas às nossas vidas, mas também, nos lembra Elizabeth Edwards (2012), são como um nó composto por linhas de sentimentos, desejos, discursos e significados que se emaranham em torno da imagem. Para isso assumi a posição do viajante e realizei uma “viagem imagética” por esse *corpus* fotográfico, o campo imagético da pesquisa, assim foi necessário construir uma relação com essas fotografias viajantes e que se constituiu por meio de um olhar sistemático para as imagens. Minha intenção não era compreender e me relacionar com todas as imagens, mas escavar, analisar e investigar alguns “corpos fotográficos” que me instigaram a pensar, ou seja, aqueles objetos-imagem que, quando em contato com o observador, se inflamam, nos consomem e habitam nossa imaginação, (Didi-Huberman, 2012).

Uma das formas que propus para me relacionar com essas fotografias viajantes de arquivo foi através da “caminhada imagético-imaginativa” enquanto um movimento que podemos realizar com e por meio das imagens. Pois, segundo Susan Sontag (2004, p.23), “[...] o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. [...] Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são [...]”, e nessa perspectiva podemos pensar que os fotógrafos enquanto “caminhantes urbanos” documentam parte de suas experiências por meio de suas câmeras, construindo seus “olhares fotográficos” e seus modos de ver. No nosso caso, principalmente, devido às trajetórias de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, não só foi possível, por meio fotografias, imaginar e reimaginar as cidades em que viveram, como também reconhecer diferentes experiências vivenciadas pelos fotógrafos e que se expressam pelos modos como enxergaram as cidades em suas fotos. Afinal, segundo propõe John Berger (2022, p.16), o “[...] Olhar é um ato de escolha. [...]”.

Dessa forma, “caminhei” por essas imagens e com elas construí uma relação de intimidade e proximidade, fiz delas meu campo de pesquisa que, como propõe James Clifford (1992, p.55), pode ser entendido “[...] como um lugar de moradia deslocada e de trabalho produtivo. [...]”, ou seja, habitei essas imagens por meio de minhas “caminhadas fotográficas” e elas também viveram em mim, estiveram presentes em meus sonos noturnos e “ganharam vida” graças à minha imaginação. Segundo propõe Georges Didi-Huberman (2018), é uma imaginação criadora que atua como um “conhecimento transversal” e se materializa por meio de operações diretamente relacionadas à montagem, nos permitindo vislumbrar relações de semelhança e/ou oposição que muitas vezes passam despercebidas em nosso contato com as imagens.

Ao assumir essa perspectiva de trabalho com as fotografias viajantes de arquivo foi necessário levar em conta sua heterogeneidade e multiplicidade, e, nesse sentido, a montagem enquanto uma forma de “fazer ver”, dispor e apresentar as imagens e suas relações faz uso da imaginação como um caminho para lidar com essa multiplicidade imagética. Georges Didi-Huberman (2018, p.20) nos lembra que muitas vezes é por meio de operações imaginativas que podemos “[...] detectar novas ‘relações íntimas e secretas’, novas ‘correspondências e analogias’, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar.”. Portanto, para trabalhar essas “fotografias viajantes” de arquivo, primeiro foi preciso desmontá-las e consequentemente retirá-las de seus ordenamentos originais; o segundo movimento envolveu propor novos arranjos, ordenamentos e encontrar formas de reconhecer e dispor as relações “íntimas e secretas” entre as fotografias e, nesse sentido, a montagem enquanto um modo de trabalhar com as imagens permite evidenciá-las.

Um dos primeiros gestos nessa direção se deu por meio da construção de um álbum fotográfico, enquanto tecnologia visual, para cada um dos fotógrafos. Os álbuns fotográficos não apenas se consolidam historicamente como uma “solução artística” para conservar e arquivar fotografias, mas também enquanto objetos sociais e dispositivos privilegiados para a construção e, no limite, a montagem de narrativas individuais e coletivas sobre diferentes assuntos e temas (Kossoy, 1980). Assim, o álbum, público ou privado, se constitui como uma das primeiras tecnologias modernas de depósito, coleta e tesauroização de imagens que se proliferou em diversos domínios do conhecimento: arquitetura, viagens, ciência, medicina, guerras, até cenas do cotidiano e atualidades, pois permitem a organização e sistematização de um recorte para apresentar determinado tema (Rouillé, 2011).

Além de serem tecnologias para arquivar, organizar e montar sequências de imagens, também foram durante muitos anos uma das principais formas de comercializar fotografias. Pois, segundo Teresa Flores (2021, p.179), por

[...] mais de cem anos, o álbum fotográfico teve também outros contextos, como sejam, os comerciais, vendidos por fotógrafos profissionais, por vezes contendo cartes-de-visite ou cartões-álbum de personalidades famosas ou de paisagens celebrizadas; e os álbuns produzidos em contextos institucionais, seguindo de perto a tradição dos álbuns temáticos [...].

O álbum de família é um bom exemplo dessa forma de contar, narrar, e estabelecer uma seleção de memória sobre os acontecimentos e eventos envolvendo os membros de uma família, afinal, a forma como o álbum é construído e as imagens fotográficas são arranjadas determinam não apenas a narrativa, como também a experiência construída com elas pelos

observadores (Edwards, 2002). As cidades também foram temas dos álbuns fotográficos não somente enquanto estratégia para a construção da memória imagética sobre determinada localidade, como também uma forma de comercializar, documentar e divulgar as imagens sobre as cidades.

Os álbuns que montei para cada um dos fotógrafos procuram seguir essa mesma lógica ao apresentar uma possibilidade de arranjo fotográfico apresentando as diferentes formas de olhar para as cidades a partir das experiências vivenciadas por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, em diálogo com a minha experiência relacional construída por meio dos gestos de olhar e caminhar com essas fotografias viajantes. Dessa forma, os quatro álbuns são compostos por uma seleção de fotografias que circunscrevem um olhar para a produção desses fotógrafos, mas também como o meu “modo de ver” e enxergar a produção deles. Portanto, com os álbuns proponho elaborar sequências fotográficas que, segundo Miriam Moreira Leite (1993b, p.163-164), precisam “[...] ser montadas, através de uma avaliação e seleção da composição e programação das sequências para admitir uma análise adequada [...]”.

Nesse sentido, o álbum, assim como suas páginas, pode ser entendido como um espaço ideal para a realização de um exercício de curadoria com as fotografias que constituem o campo imagético desta pesquisa (Biraben, 2021). Afinal, o trabalho com as fotos envolveu a seleção, desmontagem de seus lugares originais, sua rearticulação e disposição nas páginas com o objetivo de produzir outras leituras para essas imagens. As fotografias por si só não são ingênuas ou ocasionais, durante o ato fotográfico ocorre uma série de decisões por parte do fotógrafo, e com a montagem dos álbuns se passa o mesmo, pois ao reunir imagens o organizador ou montador, a partir da experiência vivenciada com as fotos, também se baseia em critérios, linhas de força e intenções para selecionar e apresentar as fotografias (Possamai, 2007). Nesse sentido, penso que as páginas dos álbuns fotográficos se assemelham às mesas de montagem que, segundo Georges Didi-Huberman (2018, p.24), é sempre uma “[...] superfície de encontros e de disposições passageiras [...]”, mas também de choques, oposições, associações e cruzamentos e, portanto, deve ser entendida como um espaço aberto, um lugar em que o trabalho pode ser iniciado, modificado e retomado.

Com os álbuns fotográficos podemos realizar um exercício de pensar com e por meio dessas fotografias viajantes de arquivo e a partir das montagens encontrar linhas de força que nos permitem construir uma leitura para as imagens desses fotógrafos. A montagem: “um álbum para cada fotógrafo” é composto por quatro álbuns: “um álbum para Haruo Ohara”; “um álbum para Tony Miyasaka”; “um álbum para Kenji Ueta”; “um álbum para Hidetaka Hasegawa”. Uma das indagações que me fazia durante o desenvolvimento da pesquisa era:

diante de tantas imagens, como acessar e mostrar essas diferentes cidades que foram imaginadas, fotografadas, guardadas e arquivadas? A confecção dos álbuns enquanto um exercício de pensamento, se mostrou um caminho interessante para percorrer essas cidades e fazer ver esses “olhares arquivados”, mas também expressar o meu modo ver essas imagens.

4.3 Um modo de enxergar fotografias: “um álbum para cada fotógrafo”

[...] O significado de uma imagem muda, conforme a imagem que está ao lado ou que a segue imediatamente. A força de convencimento que ela contém se espalha por todo o contexto em que aparece. (Berger, 2022, p.41)

A imagem como participante de um sistema de pensamento está intimamente ligada à vida cotidiana das pessoas, pensamos, muitas vezes, a partir das imagens e com elas. Além disso, segundo Georges Didi-Huberman (2012), atualmente a imagem estendeu tanto seu território de ação que é quase impossível pensar sem se orientar-por meio delas. Por outro lado, uma qualidade interessante da imagem, segundo Fabiana Bruno (2008, p.2), está no fato de também ser uma espécie de “[...] ‘arquivo de memórias humanas’ ou uma ‘sobrevivência’ sociocultural, capaz de armazenar, veicular e fomentar não somente ‘tempos’, mas também ‘pensamentos’ a eles ancorados. [...]”. Dessa forma, ao partirmos da premissa que as imagens são pensantes, e renovam e desconcertam nosso pensamento, ou seja, são pequenas lascas imagéticas que carregam e promovem “pensamentos”, penso ser importante refletir brevemente sobre *O que é uma imagem?*

Um questionamento que não só permeia a origem das imagens, mas também nos ajuda a traçar caminhos para refletir e trabalhar com elas enquanto artefatos e interlocutoras. Essa pergunta está presente nas reflexões de vários pesquisadores, entre eles, Georges Didi-Huberman (2017) indica como um caminho epistemológico interessante para compreendê-las a partir de uma perspectiva que constrói com elas um “pensamento relacional”. Pois, segundo ele, uma imagem não está unicamente atrelada a seu meio físico (a película, o papel, a tela), assunto ou matéria, mas diretamente relacionada com o arquivo de referência visual que constituímos ao longo de nossas experiências e por meio dele estabelecemos sentidos e significados para os objetos-imagem com os quais nos relacionamos.

Hans Belting (2005, p.67) propõe pensar as imagens no sentido ampliado e plural, envolvendo as dimensões físicas, mentais, memoriais e outros, e, nesse registro de pensamento,

a imagem, segundo ele, "[...] deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente de nossos ambientes visuais [...]". Dessa forma, quando vemos uma imagem, o que se passa é a construção de uma inter-relação de formato triangular, envolvendo as imagens, os corpos dos observadores e os meios visuais, os suportes. E durante esse processo relacional entre o olhar, o artefato imagético e o arquivo visual de referência se constroem a interpretação de uma imagem.

Portanto, com Belting (2005), podemos pensar que as imagens se constituem e se fazem visíveis e presentes por meio da relação entre um órgão do sentido, fazendo uso da percepção, e um objeto-imagem, a fotografia, os filmes, o desenho, a gravura e outros. Ou seja, em certo sentido, as imagens têm a capacidade de agência, de mobilizar o olhar do observador e provocar nele uma inquietação, um questionamento, uma sensação que o impele a pensar. Por meio das relações construídas entre observadores e imagens, elas se constituem não como meros espelhos, reflexos do mundo, mas enquanto formas de fazer o mundo, de construir e de imaginar não só os mundos que nos cercam, como aqueles que estão porvir.

Assim como Georges Didi-Huberman (2012), também penso que uma das formas de mobilizarmos, nos relacionarmos, trabalharmos e pensarmos com as imagens, assim como fazer elas pensarem e nos questionarem, é por meio de montagens e experimentos com montagem para expressar. No caso desta pesquisa, uma forma de olhar e enxergar as fotografias viajantes de arquivo que formam o campo imagético desta pesquisa dialogam com os modos de ver de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa. Ademais a montagem, segundo propões Georges Didi-Huberman (2012, p.138), é uma forma de “provar” e “expor” ideias, pois “[...] Só é possível mostrar, só é possível expor dispondo: não as coisas mesmas – pois dispor as coisas é fazer delas um quadro ou simples catálogo –, mas suas diferenças, seus entrechoques, suas confrontações, seus conflitos. [...]”.

Ou seja, é primeiro “despondo”, desmontando, que é possível operar por montagem. Afinal, o gesto da montagem se constitui através de um processo relacional envolvendo uma desmontagem-remontagem, pois “[...] Só se mostra desmembrando, só se expõe dispondo, só se dispõe ‘despondo’ primeiro. [...]” Didi-Huberman, 2012, p.138). Dessa forma, a montagem age como forma de pensar e produzir conhecimento, com e por meio das imagens, para fazer aparecer as formas heterogêneas, as relações nem sempre aparentes, diretas, inteligíveis ou óbvias entre os objetos-imagem. Por isso, é importante não olhar as montagens apenas em suas superfícies, naquilo visível pela “aparência” das imagens, mas perscrutar as profundezas, o que

não está à mostra. É por meio da chamada "dialética das formas" que as montagens operam. Pois, elas são feitas por imagens heterogêneas e ao serem dispostas permitem que "correspondências", "afinidades eletivas", "rasgões" ou "atrações" se fazem presentes e se consolidem como um caminho para por meio delas refletir, mas para tal é preciso mergulhar e se debruçar sobre as imagens. (Didi-Huberman, 2012, 2015).

A experiência de caminhar por esses arquivos fotográficos auxiliado por artefatos imagéticos, as "fotografias viajantes", e com eles conviver, me relacionar e fazer neles morada, e também permitir ser por eles provocado e povoado, ou seja, assumir essa abertura ante às imagens estimulou a possibilidade, o desejo e o interesse em desmontá-las, montá-las e remontá-las através de novas disposições e ordenamentos para apresentar os "olhares arquivados" de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa sobre as cidades em que viveram. Para isso, produzi para cada fotógrafo um álbum fotográfico, uma montagem intitulada "um álbum para cada fotógrafo", na qual proponho um arranjo de fotografias com o objetivo não só de contextualizar e apresentar o "modo de ver" desses fotógrafos, como também a forma como enxerguei, enquanto pesquisador, sua produção fotográfica e uma possibilidade de sistematizá-las por meio das imagens.

Penso que as fotografias podem ser entendidas como uma espécie de bolsão, de rasgadura, por onde nos debruçamos para acessar um outro tempo, o passado ou as formas da memória e da imaginação. Segundo Boris Kossoy (2014, p.146), é por meio das imagens que "[...] viajamos no tempo, em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; através de nossas lembranças, de nossa imaginação, viajamos ao passado [...]" Portanto durante a construção de minha relação com as fotografias, me coloquei na posição do viajante que, ao caminhar pelo desconhecido, adquiri experiência e produz conhecimento. Dessa forma, com elas viajei, por elas caminhei, pude acessar as "cidades arquivadas dos fotógrafos" e enxergar esses "olhares arquivados".

A fotografia sempre despertou diferentes opiniões, reações e sentimentos, já no século XIX elas fizeram os antropólogos sonharem. Segundo Etienne Samain (2001, p.106), "[...] A revolução fotográfica instaurava uma nova ordem de visão e uma nova filosofia do olhar. Ela delineava novos campos da observação humana e, sobretudo, fazia nascer um novo tipo de observador. [...]". Foram os fotógrafos que nasceram com a revolução causada pela invenção da fotografia, essas espécies de viajantes que se assemelham, segundo Didi-Huberman (2011), a insetos em deslocamento munidos de suas câmeras e com seus olhos sensíveis à luz os responsáveis por esse novo tipo de observador. Historicamente, eles tiveram um papel

importante no estabelecimento de um novo regime de visualidade inaugurado com a invenção, popularização, profissionalização e democratização da fotografia.

Nesse contexto, as cidades se consolidaram não só como um lócus privilegiado que proporcionou as condições ideais para a invenção da fotografia, e também se tornaram um dos assuntos e temas mais registrados pelas lentes dos fotógrafos amadores e profissionais. As cidades sempre habitaram os imaginários das pessoas, elas despertam a curiosidade, o desejo e a imaginação, mas também o medo e o ódio. Elas têm a capacidade de deslumbrar, de seduzir e fascinar, pois, podem ser abordadas, compreendidas e interpeladas por meio de diferentes experiências empíricas construídas no espaço social através de relações pautadas no cotidiano e no imaginário (Barbosa; Campos; Eckert, 2018).

Essas últimas, as cidades construídas e fabuladas em nossos imaginários se constituem não apenas por meio de nossas experiências e vivências, mas também são formadas com o auxílio de diferentes imagens: filmes, fotografias, quadros, desenhos, memórias, narrativas, textos literários, sonhos, acumulados ao longo dos anos e que habitam nossas vidas, se entrelaçam em nossos subconscientes e se transformam em materiais e matéria-prima para a criação de cidades imaginárias e imaginadas. Durante o movimento de refletir e pensar por meio dessas fotografias viajantes de arquivo, as “cidades arquivadas” foram por mim imaginadas e reimaginadas através do gesto da montagem, que fez uso do dispositivo visual do álbum fotográfico. Com essas imagens construí diferentes trajetórias, pois ao assumir a postura do viajante que caminha pelo desconhecido, me coloquei, nos lembra Ítalo Calvino (2014, p.34), como

“Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. (...) cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.”.

A metáfora da viagem e da caminhada, como exemplificação do movimento, sempre esteve intimamente ligada com a antropologia e com suas formas de conhecer, e, nesse sentido, ao me propor a construir álbuns fotográficos como expressão de minhas andanças pelos arquivos fotográficos por meio das imagens, diferentes caminhos foram traçados. Nesse sentido, penso que arquivos fotográficos permitem vivenciarmos um deslocamento por diferentes tempos através dos artefatos imagéticos que o formam, afinal, as fotos enquanto objetos produzidos em um determinado contexto, nos permitem conhecer o “modo de ver” de uma pessoa, de uma época ou mesmo do poder hegemônico. Ou seja, segundo Etienne Samain

(2012b, p.159), as fotografias são complexas pois “[...] basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível para, logo, descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. [...]”.

Assim, ao me debruçar sobre as fotografias que compõem o campo imagético desta pesquisa, o qual também é um arquivo fotográfico, penso que o álbum se apresenta como um dispositivo privilegiado para acessar, dispor e mostrar um modo de enxergar a produção de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa. Além de ser um dispositivo interessante para imaginar essas cidades. Portanto, muito mais do que aglutinar fotografias em uma página, construir álbuns fotográficos se constitui por um gesto, um movimento, que envolve uma série de ações que, como defende a antropóloga Natalia Biraben (2021, p.4, tradução nossa), envolve

[...] um exercício de classificação do tipo curatorial. Como uma curadoria, envolve práticas de seleção, ordenamento e montagem, de hierarquização, ações envolvendo a seleção e a disposição das imagens com o objetivo de construir uma narrativa, e através desta propor ou sugerir uma interpretação para o acervo fotográfico em questão. [...] ⁴⁶

Dessa forma, proponho refletir sobre os álbuns fotográficos montados e apresentadas no capítulo “Quatro fotógrafos e suas trajetórias: um exercício etnográfico”, ao final de cada um dos subcapítulos que abordam as trajetórias dos fotógrafos Haruo Ohara, Kenji Ueta, Hidetaka Hasegawa e Tony Miyasaka. Para isso, pretendo retomar as montagens apresentadas no capítulo em questão, que intitulo de *um álbum para cada fotógrafo*, composta por quatro álbuns: “um álbum para Haruo Ohara”, “um álbum para Tony Miyasaka”, “um álbum para Kenji Ueta”, “um álbum para Hidetaka Hasegawa”, desmontados de seu “forma álbum” e apresentados como pranchas, para refletir sobre a experiência de construí-lo se pensá-los como um exercício de montagem.

⁴⁶ Do original: “[...] un ejercicio de clasificación de tipo curatorial. Como una curaduría, implica prácticas de selección, ordenamiento y montaje, de jerarquización, acciones de filtrar y disponer las imágenes de modo tal de construir una narrativa, proponiendo o sugiriendo a través de esta una interpretación del acervo fotográfico en cuestión. [...]” (Biraben, 2021, p.04), tradução nossa.

Figura 43 – Gabarito para as pranchas “um álbum para cada fotógrafo”.



Fonte: arquivo desta pesquisa.

Figura 44 – Prancha “um álbum para Haruo Ohara”.



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



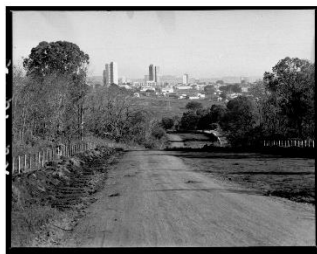
Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

Fonte: Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP).

Figura 45 – Prancha “um álbum para Tony Miyasaka”.



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos Tony Miyasaka

Fonte: Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

Figura 46 – Prancha “um álbum para Kenji Ueta”

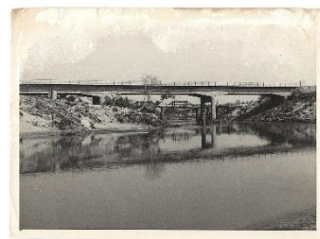


Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

Figura 47 – Prancha “um álbum para Hidetaka Hasegawa”.



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



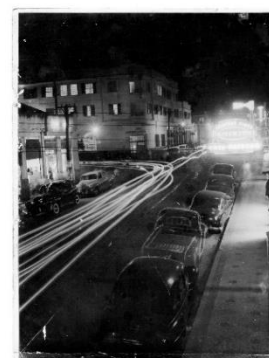
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa

Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa.

Segundo John Berger (2022, p.28), “A invenção da câmera mudou o modo como os homens viam. O visível passou a significar algo diverso para eles. [...]”, e os fotógrafos, por serem viajantes por excelência, caminharam munidos de suas câmeras registrando e muitas vezes fabulando imagens de cidade. Portanto, a caminhada é uma metáfora interessante para iniciarmos a reflexão com essas imagens viajantes de arquivo apresentadas em álbuns fotográficos. Afinal, caminhar com essas fotos e por meio delas criou uma experiência imagética e imaginativa sobre essas cidades, por meio dos modos de ver diretamente relacionadas às experiências dos fotógrafos e seus olhos “sensíveis à luz”.

O álbum fotográfico enquanto um dispositivo, nos permite romper com uma imagem fragmentada dessas cidades e, conseqüentemente, sobre a produção fotográfica de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa. Pois, os álbuns fotográficos têm a qualidade de contextualizar as imagens através da seleção realizada e a disposição das fotos por suas páginas, permitindo a construção de uma leitura e de uma narrativa para elas. Assim como para Rita Possamai (2007, p.57), ao refletirmos sobre os álbuns que tematizam as cidades, “[...] essa intencionalidade é ainda mais flagrante pela impossibilidade de ser alcançada em uma única representação fotográfica a dimensão colossal do espaço urbano. [...]. Portanto, o objetivo foi constituir um *corpus* fotográfico que dialogasse com os modos de ver circunscritos graças às minhas experiências com as imagens, para cada um dos fotógrafos.

Se em um primeiro momento as fotografias foram dispostas e arranjadas nas páginas dos álbuns, ao desmontá-las e remontá-las em uma prancha permitem, através de gesto de montagem-desmontagem, refletirmos sobre forma de conhecimento próprio às montagens construído por meio de um movimento relacional e processual entre as imagens. O objetivo não é desnudá-las, no sentido de decodificar a “mensagem fotográfica” ou desvendar os “segredos” nelas escondidos. Mas, a intenção desse movimento com as imagens, segundo Andréa Barbosa (2016, p.197), está na “[...] busca do cruzamento de olhares que me permitirá adensar minha relação com essas imagens e me permitirá enxergá-las.”. Ou seja, ao olhar para as fotografias e nelas debruçar, as “ilumino” e por elas sou “iluminado”, e ao cruzá-las com outras imagens, a fim de constituir esse pensamento pela relação, me abro a possibilidade de pensar com elas e fazê-las pensar.

Enxergar, nos lembra Andréa Barbosa (2016), não é uma ação inocente. Ela é composta pela percepção, mas envolve outras qualidades como a capacidade de descortinar o visível, ou seja,

“[...] Enxergar é um olhar, digamos, mais denso, que mobiliza a troca de olhares. É olhar para as imagens fotográficas e através delas perceber as camadas ou faces que se superpõem, procurado nelas as suas relações possíveis. É acreditar que há vida nas imagens e que podemos percebê-la e compreendê-la à moda de um bricoleur que, com muita imaginação, vai colecionando e justapondo sentidos e imagens para formar uma outra. [...]” (Barbosa, 2016, p. 197)

Dessa forma, enxergar essas fotografias viajantes, desvelar seus detalhes e descortinar as relações íntimas, secretas e possíveis me permitiu imaginar, ver essas cidades e conhecê-las por meio das imagens, que ora as apresentam fazendo uso de diferentes ângulos valorizando suas paisagens, seja com ares bucólicos ou de cartão postal, ora como cidades de ares modernos e rumo a um certo ideal de progresso. Vistas majoritariamente durante o dia, as paisagens destas cidades registram desde suas primeiras horas do amanhecer até a chegada do lusco-fusco típico dos momentos do crepúsculo. O movimento do ir e vir de pessoas é um caso à parte, muitas das fotografias dispostas nos álbuns apresentam de forma tímida os habitantes e a vida pulsando nessas cidades, mas há outras que nos fazem ver a vida cotidiana, das idas e conversas na barbearia, o caminhar pelas ruas com suas esquinas e cruzamentos, a troca de olhares entre os transeuntes, o acidente de trânsito, o povo no comércio ou na festa, ou a banda e a música que tomam as ruas.

As luzes são um caso à parte. O contexto da década marca a chegada de muitas novidades para essas cidades localizadas nos interiores dos estados de São Paulo: Ribeirão Preto e Adamantina, e Paraná: Londrina e Maringá, as luzes presentes nas fotografias noturnas produzidas por Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, além de sintomas dessas mudanças, são temas que permeiam a produção imagética desses fotógrafos. Apesar das fragilidades dos materiais, as câmeras e os negativos fotográficos, Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa dominavam as técnicas para fotografarem os luminosos, a iluminação pública, as fontes luminosas, e a vida noturna dessas cidades. Para além das paisagens noturnas, eles arquivaram os “restos noturnos” dessas cidades: do simples luminoso dependurado na fachada de um estabelecimento até o rastro da luz em movimento proveniente do farol de um carro que inunda com seu brilho as ruas da cidade. As luzes também nos contam sobre cidades que, mesmo bucólicas ou com ares modernos, continuam suas atividades e os movimentos de sociabilidade nas ruas, praças e estabelecimentos iluminados para receber os transeuntes. Luzes que também permitiram os fotógrafos criarem, imaginarem e sonharem como elas poderiam ser.

As imagens, e entre elas as fotografias, nos lembra Étienne Samain (2012b, p.158), são como “[...] um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de

outras memórias.”. Portanto, elas carregam consigo muito além da latência visível de suas superfícies, pois permitem acessar outras informações que se mostram por meio das relações constituídas com ela e promovidas entre as imagens por meio das montagens.

Organizadas em um álbum, as fotografias podem contar a biografia ou trajetória de vida de uma pessoa, de um grupo social e de uma cidade, enquanto uma “prática curatorial” (Biraben, 2021) e um exercício de montagem, o movimento de produzi-los envolveu circunscrever, imaginar e montar uma cidade para cada fotógrafo. Pois, nos lembra Cristiana Maria da Silva (2016, p.431), os álbuns fotográficos são compostos “[...] por pedaços da vida [que] sobrevivem das lembranças de uma trajetória [...]”, ou seja, as fotos dispostas nos álbuns não são apenas formas de acessar o modo de ver dos fotógrafos, mas também dialogam diretamente com minha experiência de caminhar por arquivos e me relacionar com imagens viajantes que sobrevivem e ganham forma, sentido e significado por meio da montagem.

5 Caderno de Montagens “um álbum para cada fotógrafo”

Rafael F. A. Bezzon

[2023]

Caderno de Montagens

um álbum para cada fotógrafo



um álbum para cada fotógrafo

[...] El álbum puede ser pensado como un objeto de colección y su inscripción debe ser vista en relación con otros objetos. Implica un ejercicio de clasificación de tipo curatorial. Como una curaduría, implica prácticas de selección, ordenamiento y montaje, de jerarquización, acciones de filtrar y disponer las imágenes de modo tal de construir una narrativa, proponiendo o sugiriendo a través de esta una interpretación del acervo fotográfico en cuestión. [...]

Natália Biraben (2021, p.04)



um álbum para Haruo Ohara



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



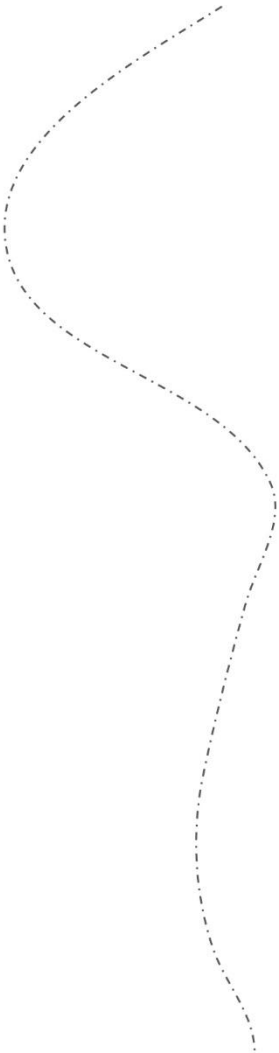
Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



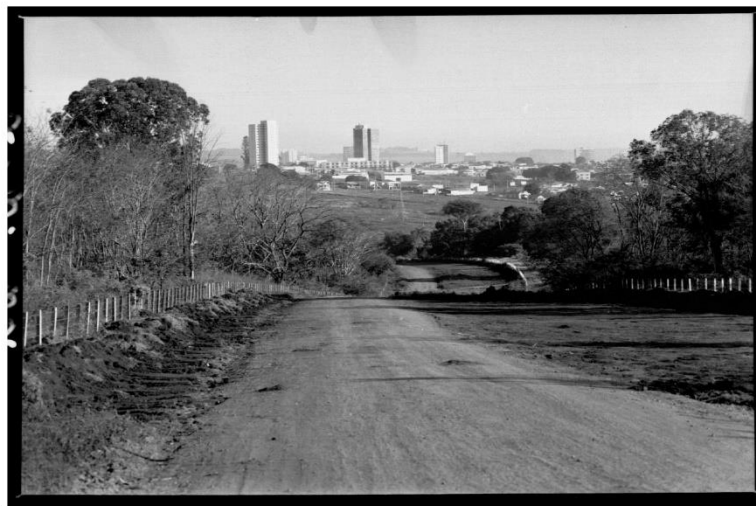
Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



um álbum para Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



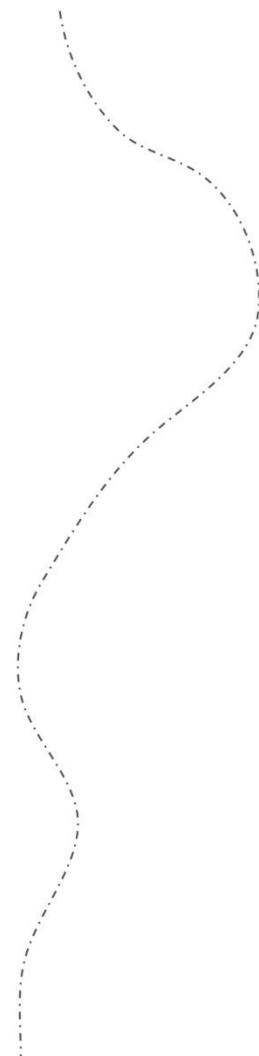
Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



um álbum para Kenji Ueta



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



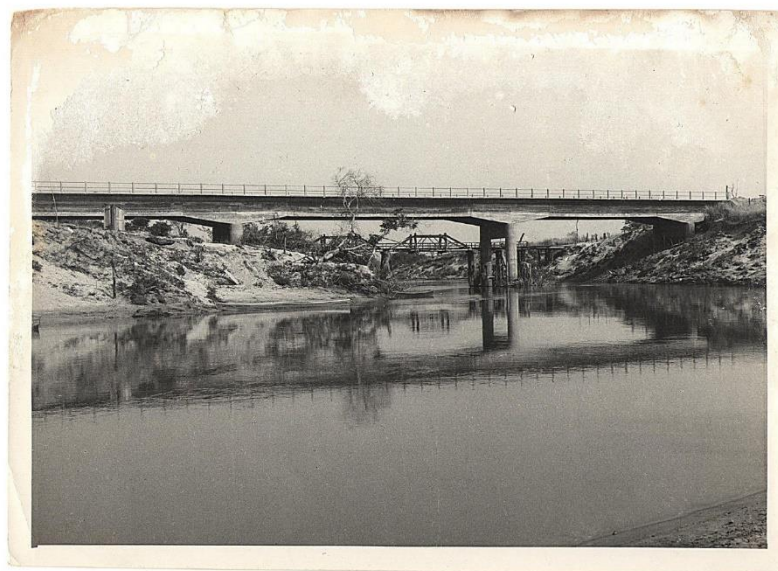
Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



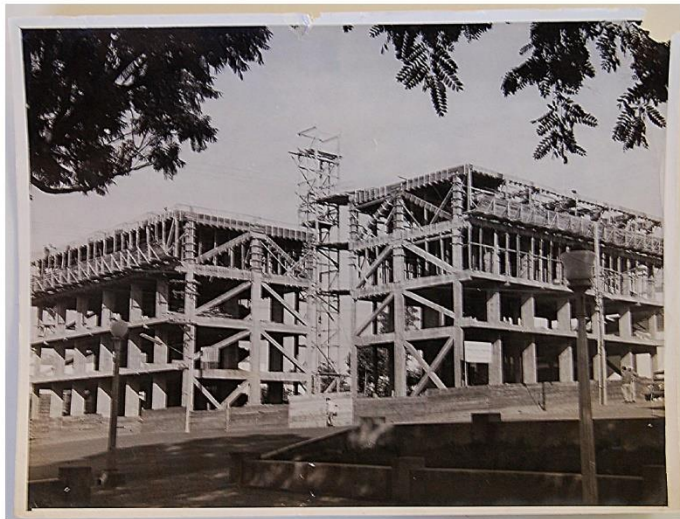
um álbum para Hidetaka Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



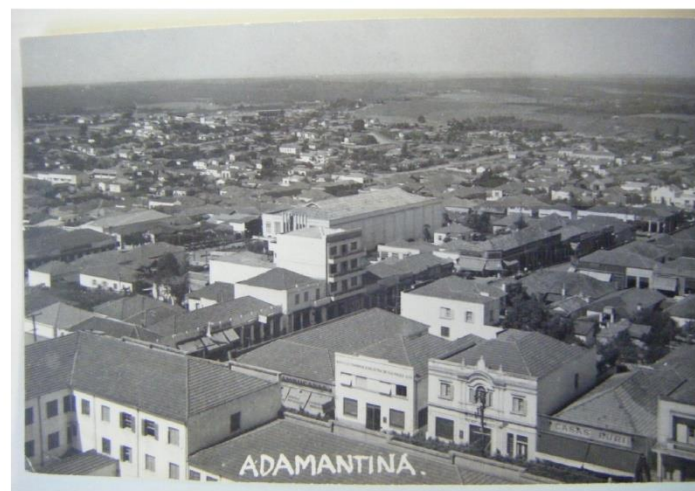
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



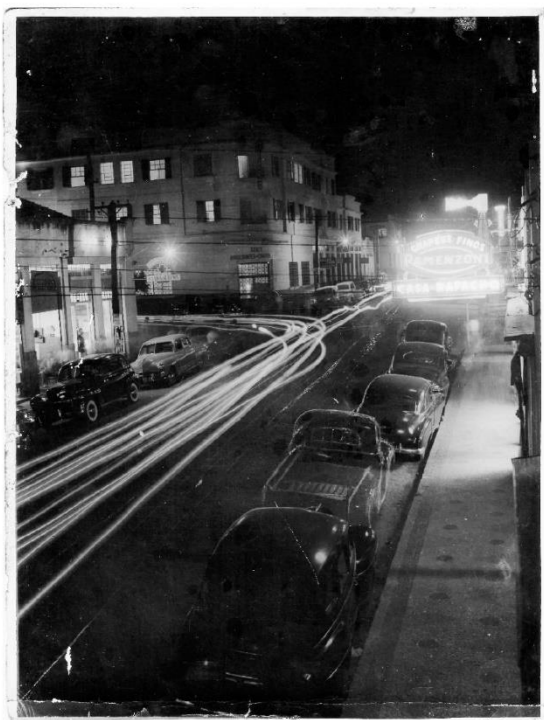
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Referência Bibliográfica

BIRABEN, Natalia Castelnuevo. Visualizando el desarrollo. Uma narrativa visual em álbuns fotográficos. **Revista de Antropología Visual**, n.29, Santiago (Chile): 2021.

Acervos Consultados

Arquivo Histórico de Adamantina, Adamantina (SP)

Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa, Balneário Camboriú (SC)

Acervo do Museu UniCesumar, Maringá (PR)

Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta, Maringá (PR)

Acervo Maringá Histórica, Maringá (PR)

Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP)

Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto - APHRP, Ribeirão Preto (SP)

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

6 Considerações Finais

[...] Toda imagem implica um modo de ver. Até mesmo uma fotografia. Pois as fotografias não são, como em geral se supõe, um registro mecânico. A cada vez que olhamos para uma delas, percebemos, mesmo superficialmente, que o fotógrafo escolheu a cena dentre uma infinidade de outras cenas possíveis [...] (Berger, 2022, p.18)

Todas as imagens, como lembra John Berger (2022), implicam um modo de ver. Os fotógrafos são os agentes responsáveis durante o ato fotográfico por construir suas “formas de olhar”, por meio da seleção dos elementos, estéticos e técnicos, compõem suas imagens fotográficas. As quais ao serem reveladas, ampliadas e, atualmente, impressas, ganham vida ao circularem por diferentes contextos, e também são acumuladas, guardadas, trocadas e descartadas. Desde sua invenção estão presentes em vários momentos de nossas vidas, têm uma natureza ubíqua, e, portanto, assumiram um lugar importante enquanto suporte para documentar não apenas eventos sociais, políticos e culturais, públicos ou privados, mas também as imagens de si e dos momentos de intimidade. Também tem sua importância como instrumento científico para documentação e registro e são utilizadas em diferentes campos do conhecimento.

Ou seja, assumiram uma centralidade nas relações sociais por serem objetos-imagem diretamente engendrados na vida das pessoas. Pois, as fotografias não só registram momentos importantes ou marcantes da vida coletiva ou individual, mas também, por sua natureza social, sua saliência social (Edwards, 2021), estão emaranhadas em nossas vidas. E, nesse sentido, ganham sentido e significado pela imagem visível e latente fixada nos diferentes suportes, assim como por meio dos silêncios ou da eloquência das imagens que ao entrarem em contato afetam, cutucam e nos fazem com e por meio delas pensar.

Algumas imagens fotográficas ganham vida por meio das relações estabelecidas entre o observador e seu arquivo visual de referência construído através de suas experiências e as fotos. A partir desse “encontro fotográfico”, as imagens nos convocam a olhá-las e a nelas nos debruçarmos para, enquanto observadores, escavá-las, por elas caminhar e se ater a seus detalhes, além de nos permitirem imaginar outras histórias. Pois, segundo nos lembra Etienne Samain (2012, p.160),

[...] As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como

tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos.

As fotografias integrantes do campo imagético da pesquisa são oriundas de diferentes arquivos públicos e privados, foram armazenadas em pastas, caixas, gavetas e armários, e, em alguns casos, por meio de cópias e digitalizações dos originais e por isso estão em uma heterogeneidade de suportes. Esses objetos-imagem resistem à ação inevitável do tempo, mas, muitos deles, insistem em se manter no seu sono arquivístico. Durante a construção do campo imagético, uma espécie de grande arquivo visual da pesquisa foram as fotografias em seu formato de cópias digitais com as quais me relacionei, e por meio delas acessei a produção fotográfica de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa.

Devido à trajetória de cada fotógrafo, seus arquivos fotográficos se encontram sob guarda de diferentes instituições, ou ainda em posse de seus herdeiros como se passa com os arquivos familiares. Estão em diferentes estados de conservação, por exemplo, enquanto Haruo Ohara, Tony Miyasaka e Kenji Ueta sempre presaram pela construção de um arquivo e um processo de arquivamento de suas produções fotográficas, Hidetaka Hasegawa não tinha a mesma preocupação e, após encerrar suas atividades profissionais no *Foto Paulista* grande parte de suas fotos se perderam. Nesse sentido, grande parte das imagens coletadas durante a realização da pesquisa podem ser entendidas como “fotografias viajantes”, pois assim como seus produtores, também migraram por diferentes contextos e espaços arquivísticos.

O campo desta pesquisa se constitui por dois movimentos responsáveis por estabelecer as dimensões de seu contexto, ou seja, o primeiro envolveu o levantamento do material biográfico e bibliográfico responsável por construir a trajetória desses fotógrafos e uma memória sobre suas vidas, ou seja, os artigos, os livros, as narrativas biográficas, as entrevistas, os documentários e o mais diversos materiais que, em diálogo com suas imagens, permitem fazer da intenção biográfica um exercício etnográfico (Kofes, 2001); enquanto o segundo movimento envolveu a coleta das fotografias e a constituição do arquivo fotográfico desta pesquisa e a formação do campo imagético (Mendonça, 2017).

Em um primeiro momento, me debrucei sobre esse exercício etnográfico por meio dos materiais bibliográficos e biográficos e construí uma narrativa sobre os fotógrafos e suas experiências de vida no período das décadas de 1950 e 1960. Portanto, durante o processo de me abrir perante as imagens e olhá-las sistematicamente, também mobilizava as narrativas sobre suas trajetórias de vida que contribuíram para enxergar as formas como olharam e inventaram fotograficamente as cidades nas quais viveram. O diálogo entre as fotografias, as

trajetórias e minha experiência relacional com essas fotografias viajantes de arquivo, criaram o contexto para formação de um núcleo duro de imagens, uma primeira seleção para trabalhar elas.

Assim como as narrativas biográficas constituem as trajetórias de vida dos fotógrafos, que continuam a ser tecidas mesmo após suas mortes, suas imagens fotográficas também as integram, pois são aqui entendidas como grafias, ou seja, segundo Fabiana Bruno (2019b, p.201), um tipo de inscrição que “[...] atua diretamente nos modos de ver, mas também de imaginar e narrar.”. Nesse sentido, as fotos assumiram o protagonismo e se constituíram como as principais interlocutoras, pois como lembra Elizabeth Edwards (2021, p.35), elas “[...] têm uma performatividade, um tom afetivo, uma relação com o observador (*viewer*), uma fenomenologia não por seu conteúdo, mas sim pela sua existência como objetos sociais ativos, projetando-se e movendo-se em direção a outros espaços e tempos. [...]”.

Produzidas em grande parte durante as décadas de 1950 e 1960, por fotógrafos que atuaram em cidades no interior do estado de São Paulo e do estado do Paraná, as fotografias viajantes de arquivo produzidas por Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa por muito tempo não foram vistas e iluminadas pelo olhar dos observadores, e, nesse sentido, ficaram esquecidas nos diferentes arquivos. Assim como os viajantes, essas fotografias também passam despercebidas, não há sobre elas uma grande quantidade de informações sistematizadas e disponíveis. As imagens oriundas dos arquivos, como lembra Miriam Moreira Leite (1993a;1993b), devem ser analisadas e experimentadas por meio de uma perspectiva relacional. Enquanto objetos-imagem são lacunares, e ganham sentido e significado antropológicos quando se relacionam com o arquivo de referências visuais que construímos ao longo da vida e nos permite fazer da lacuna uma rasgadura, uma abertura por onde interpelar as imagens, com elas pensar assim como fazê-las pensar.

As fotografias apresentam significados variados, nos cutucam, fascinam, provocam, e, em certo sentido, abrem a possibilidade de imaginar, fabular e sonhar. Segundo Susan Sontag (2004, p.33), elas possuem uma grande eloquência e sabedoria que consiste em “[...]dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto.’ Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.”. Portanto, diante da quantidade de imagens viajantes que constituem o campo imagético desta pesquisa, assumi a postura do viajante e com elas e por meio delas transitei pelos arquivos fotográficos de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, caminhando pelas cidades imaginadas e arquivadas por eles em forma de imagem.

Desse processo relacional que se estabeleceu entre pesquisador e objeto-imagem, não apenas as fotografias foram iluminadas e “trazidas de volta à vida”, mas elas também provocaram, feriram, arderam e deixaram suas marcas (Barthes, 2011). Nesse sentido, enquanto objetos sociais e, portanto, relacionais, procurei me relacionar não com todas as fotografias que coletei ao longo da pesquisa, mas com aquelas fotos que existiam ao meu redor e me provocaram a olhá-las, nelas me debruçar, pensar e fazê-las pensar. Ou seja, que me estimularam a nelas caminhar, escavar seus detalhes e preencher suas lacunas. Por meio dessa perspectiva, estabeleci uma forma de trabalhar com as imagens para circunscrever “linhas de força” por onde pude caminhar e encontrar alguns “corpos imagéticos” que se “incendiavam” quando em contato com meus olhos (Didi-Huberman, 2012).

Caminhar por cidades imaginadas e por meio das fotografias viajantes, foi uma experimentação antropológica e poética possível ao assumir a deriva como força motriz da caminhada, e nesse movimento encontrava e me chocava com algumas imagens. Essa relação se fez na fronteira, nem sempre tão delimitada, entre o sensível e o inteligível enquanto forma de se relacionar com as imagens, e assim pude com elas pensar e circunscrever alguns temas que, por vezes, aproximavam os modos de ver dos fotógrafos e, em outros momentos, se esbarravam ou colidiam. Mas, um tema se mostrou comum a eles e uma grande linha ou caminho por onde caminhar, foram as cidades, enquanto rasgadura ou fenda por onde mergulhei na produção de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa, pois eles as enxergaram de diferentes maneiras: as fotos aéreas, as paisagens urbanas, os registros do movimento de suas ruas, dos eventos sociais e políticos, dos prédios em construção, as obras públicas e privadas, ou seja, o cotidiano das cidades e suas transformações.

Ou seja, os artefatos fotográficos podem ser tratados com uma espécie de “bolsões imagéticos” que ao respirarem dispostos em uma mesa de montagem, nos permitem compreender outras linhas de força, aquelas mais subterrâneas sujeitas a encontros ou choques (Banks, 2014; Chiodetto, 2013).

As imagens, por esse viés, também são agentes no contexto relacional estabelecido entre os observadores e as fotografias. Pois, assim como Alfred Gell (2020, p.53), penso essa agência das imagens como algo “[...] exclusivamente relacional: para qualquer agente, existe um paciente, e, por outro lado, para qualquer paciente, existe um agente. [...]”. Ou seja, não são todas as imagens que apresentam essa qualidade, mas apenas algumas, aquelas que cutucam, provocam, nos colocam questões e nos fazem pensar, nos atormentam ou tranquilizam, nos fazem imaginar e sonhar. Esses “corpos imagéticos” agem e nos provocam a com eles pensar, e uma das formas que encontrei para realizar um exercício de pensamento com e por meio

dessas fotografias foi promovendo o cruzamento de imagens através do gesto de montagem, promovendo encontros fotográficos permeados por aproximações, choques e distanciamentos, ou seja, relações possíveis entre as fotografias viajantes.

Relações que ganharam expressão e tomaram forma na série de montagens: “quatro fotografias migrantes”, enquanto uma forma expressiva para apresentar as “linhas de força subterrâneas”, que circunscrevem diferentes modos de ver a cidade por esses fotógrafos. Pois, como lembra Étienne Samain (2012b, p.162-163), as imagens são

[...] nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. Roupagens e montagens de tempos heterogêneos. De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas). Pensar deste modo as imagens como lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história.

As imagens, portanto, podem ser entendidas enquanto “espaços” onde construímos questionamentos e nos colocamos abertos para a relação ao provocarmos a imaginação e a memória. Mas também um campo por onde podemos caminhar, cruzar com imagens e promover cruzamentos, realizar montagens como um caminho para pensar com elas e fazê-las pensar. O gesto da montagem foi um movimento importante para estabelecer com as imagens uma experiência relacional e pautada na montagem. Ou seja, enquanto um rasgão, um intervalo para elas “respirarem”, uma abertura para o conhecimento não só pela montagem enquanto operação epistemológica, mas também pela imagem que ganha significado e significância no processo de desvelá-la por meio de nossas relações com elas.

O que se passa em nossas relações com as imagens fotográficas é, de certa forma, uma certa ambiguidade, próprio à fotografia enquanto artefato imagético e ato fotográfico envolvendo tanto a ação de produzir quanto a ação de olhar imagens. Isto é, mesmo estando intimamente vinculadas a um referente, quando em contato com um observador, são apreciadas não apenas pelo que está latente e visível na fotografia, mas também pelas evocações, memórias e ideações provocadas a partir desse encontro.

Ao promover por meio da montagem o cruzamento e o encontro das fotografias viajantes de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa através de uma seleção das fotos, a disposição delas na mesa de montagem, o processo de montagem -remontagem criou, segundo Georges Didi-Huberman (2018), um “campo operatório” por onde mobilizamos as imagens para pensar com elas e fazê-las pensar. Essa operação pela montagem requereu estabelecer formas por meio das quais fosse possível expressar essa experiência.

Nesse sentido, os álbuns fotográficos são dispositivos interessantes para apresentar esse exercício de pensamento. Trabalho processual engendrado pelos atos de desmontar, montar e

remontar as fotografias para então dispô-las nos álbuns, desmontá-las e apresentá-las na série de montagens “quatro imagens migrantes”, remontá-las em pranchas, desmontá-las e com elas experimentar novos exercícios de montagem no “caderno de pensamento visual” produzido ao longo da pesquisa. O álbum fotográfico, enquanto um dispositivo de montagem e de conhecimento, se consolidou com um espaço interessante para enxergar os modos de ver de Ohara, Miyasaka, Ueta e Hasegawa, e seus “olhares arquivados” e inventados para as cidades nas quais viveram.

A escritora francesa Annie Ernaux (2021, p.7-10) afirma que: “Todas as imagens vão desaparecer. [...] Vão se acabar todas de uma só vez, assim como os milhares de imagens que estavam na cabeça dos avós mortos há meio século e dos pais também mortos. [...]”. Mas, as imagens são sobreviventes e sobrevivências, insistem em permanecer, resistem e se fazem presentes, são artefatos e memórias, retalhos de tempo que se abrem para nelas nos debruçarmos e viajarmos por seus “países”, imaginar suas cidades e caminhar por suas ruas. Se como lembrou Étienne Samain, as imagens fizeram não apenas os antropólogos sonharem, mas todas as pessoas, o gesto da montagem permitiu não só uma forma de expressar minha experiência relacional com as fotografias, como também permitiu experimentar formas de pensar, fazer pensar as imagens fotográficas, conhecer “modos de ver”, e, de certa forma, usar criativamente os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta, Hidetaka Hasegawa e suas imagens viandantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. **Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação**. São Paulo (SP): Editora Unesp; Alagoas: Edufal, 2015.

AS LENTES de kenji. [Documentário]. Direção: Antonio Roberto de Paula [S. l.: s. n.]. Maringá (PR)., 2008. 1 vídeo (54 min.). Publicado pelo canal Museu Esportivo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9h4-IRj0lHQ>. Acesso em: 05 mai. 2022.

BANKS, Marcus. Slow research: exploring one's own visual archive. In. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v.3, n.2, p.57-67, Salvador (BA): 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.222>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/222>. Acesso em: 02 mai. 2022.

BANKS, Marcus; VOKES, Richard. Introduction: anthropology, photography and the archive. **History and Anthropology**, v. 21, n. 4, p. 337-349, dez. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1080/02757206.2010.522375>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02757206.2010.522375>. Acesso em: 02 mai. 2022.

BARBOSA, Andréa. **São Paulo cidade azul: ensaios sobre as cidades do cinema paulista dos anos de 1980**. São Paulo (SP): Alameda, 2012a.

_____. Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade. In. **Imagens da Cultura, Cultura das Imagens VI**. 1 ed. São Paulo (SP): Altamira, 2012b. p.378-383. Disponível em: https://www.academia.edu/en/4243432/BARBOSA_Andrea_Cinema_e_mem%C3%B3ria_o_u_ainda_por_uma_imagem_canibalizada_da_cidade_Imagens_da_Cultura_Cultura_das_Imagens_VI_1ed_S%C3%A3o_Paulo_Altamira_2012_v_p_378_383. Acesso em: 05 mai. 2022.

_____. Fotografia, narrativa e experiência. In. BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose S. G.; CAIUBY NOVAES, Sylvia. **A experiência da imagem na etnografia**. 1. Edição, São Paulo (SP): Terceiro Nome, 2016.

BARBOSA, Andréa; CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornelia. Sobre as visualidades urbanas. In. **Vista: revista de cultura visual**. n.3, p.8-16, Braga (Pt): 2018. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.3024>. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/3024>. Acesso em: 06 mai. 2022.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. 1º Edição. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editora, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 3. Edição, Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 2011.

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. 1. Edição, Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 2009.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. 1º Edição. São Paulo (SP): Ubu Editora, 2021.

BELLAVANCE, Guy. Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica. In. **Cadernos de Antropologia e Imagem 4 – A cidade em imagens**, Rio de Janeiro (RJ): UERJ; NAI, 1997. p. 17-30 Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-4.-A-cidade-em-imagens.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2022.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In. **Revista Concinnitas**, v.2, n.08, p.64-78, Rio de Janeiro (RJ): 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: 02 abr. 2022.

BERGER, John. **Modos de Ver**. 1. Edição, São Paulo (SP): Fósforo, 2022.

BEZZON, Rafael Franklin Almeida. **O japonês da gravata borboleta – trajetória arquivo e imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka**. 29/05/2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara (SP), 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/72b53c97-be44-4294-9d3f-f2004b6ee483>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BIRABEN, Natalia Castelnuovo. Visualizando el desarrollo. Uma narrativa visual em álbunes fotográficos. **Revista de Antropología Visual**, n.29, p. 1-15, Santiago (Chile): 2021. DOI: <http://doi.org/10.47725/RAV.029.06>. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/165127>. Acesso em: 02 jan. 2023.

BONI, Paulo César. A fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina. **Domínios da Imagem**, v.1 n.2, p. 107-128, Londrina (PR): 2008. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2008v2n2p107>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19300>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BONI, Paulo César. José Juliani, o “documentador” das transformações urbanas do início de Londrina. In. VISALLI, Angelita Marques (Org.). **Coleção fotográfica José Juliani – Museu Histórico de Londrina**. 1. Edição, Londrina (PR): UEL, 2011. Disponível em:

https://issuu.com/bdlf/docs/documenta_2-colecao-fotografica-jose-juliani. Acesso em: 20 abr. 2022.

BRUNO, Fabiana. Antropologia e Poética: Fotobiografia ou Imagens da Memória no Tempo da Velhice. In: **Anais da 26^a Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro, Bahia: 2008.

_____. Arquivo e imagens: questões heurísticas e visuais ante a abertura do arquivo Kamayurá de Etienne Samain. In. **Giz – gesto, imagem e som**. v.4, n.1, p. 50-72, São Paulo (SP): 2019a. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.153568>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/153568>.

_____. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. In. **Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia**, v.7, n.2, jul-dez, p. 198-212, Pelotas (RS): 2019b. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CAETANO, Loide. **Kenji Ueta: lente, olho e coração**. 1. Edição. Maringá (PR): A. R. Publisher Editora, 2018.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2004.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. In. **Mana: estudos de antropologia social**, v.14, n.2, p.455-475, Rio de Janeiro (RJ), 2008. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/mana/a/jGbgpVMwvRTfyvVSXV4Vqmt/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 15abr. 2022.

_____. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem. In. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 13, vol. 20, p. 9-26, Recife (PB), 2009. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23685>.

Acesso em 15 abr. 2022.

CARDOSO, Sergio. O Olhar dos Viajantes (do etnólogo). In. **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**, 1988. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-olhar-dos-viajantes-do-etnologo/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em Arquivos**. 1. Edição, Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editora, 2008.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. [livro eletrônico]. São Paulo: Prata Design, 2013. Disponível em: <https://www.fotoeditorial.com/wp->

<content/uploads/2019/01/Curadoria-em-fotografia-Eder-Chiodetto.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLIFFORD, James. Travelling cultures. In. GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. **Cultural Studies**. Nova York; Londres: Routledge, 1992.

COMISSÃO de elaboração da História dos 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil. **Uma epopeia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. 1. Edição, São Paulo (SP): HUCITEC; Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992. Disponível em: <https://www.jnipak.com.br/literario/iminbrasil/UMA%20EPOPEIA%20MODERNA%2080ANOS.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. 1ª Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. Escola Paulista de Fotografia: uma vanguarda possível? In: **Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras**. p. 10-12, Campinas: Cadernos de Pós-Graduação: Instituto de Artes/Unicamp, 2005.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia no arquivo. In. **Mana: estudos de antropologia social**. Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.287-322, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/XYzjLRvbTLVNnfsZVMJTYgf/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em 12 jun. 2022.

_____. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. In. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n.36, jul-dez, p.7-32, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2242>. Acesso em: 10 out. 2023.

CUNHA, Edgar Teodoro da. A intermitência das imagens: exercício para uma possível memória visual Bororo. In. BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose S. G.; CAIUBY NOVAES, Sylvia. **A experiência da imagem na etnografia**. 1. Edição, São Paulo (SP): Terceiro Nome, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. 1. Edição, Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2011.

_____. Quando as imagens tocam o real. In. **Pós**, v.2, n.4, p.206-219, Belo Horizonte (MG): 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 15 jun. 2022.

_____. **Pensar debruçado**. 1. Edição. Lisboa (Portugal): KKYM, 2015.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. 1. Edição, Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2017.

_____. **Atlas, ou, o Gaio Saber Inquieto**. 1. Edição, Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 1º Edição. Campinas (SP): Editora Papirus, 1993.

DUNKER, Christian. Uma memória do futuro anterior. In. DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor. **No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia**. 1. Edição, Rio de Janeiro (RJ): Cobogó, 2020.

EDWARDS, Elizabeth. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. **Visual Studies**, v.17, n.1, p. 2002. DOI: 10.1080/1472586022013733 6. Disponível em: <https://people.southwestern.edu/~bednarb/vmc/articles/edwards.pdf>. Acesso em 15 jun. 2022.

_____. Photographs: Material Form and the Dynamic Archive. In. CARRAFA, Constanza. (org.). **Photo archives and the photographic memory of art**. 1. Edição, Berlin: DeutscherKunstverlag, 2011.

_____. Objects of affect: Photography beyond the image. **Annual Review of Anthropology**, v.41, p.221-234, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>. Acesso em 16 jun. 2022.

_____. Rastreado a fotografia. In. BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. **A Experiência da Imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

_____. A fotografia e a performance da história. In. **ArtCultura**, v.23, n.42, p. 27-47, jan-jun, Uberlândia (MG): 2021. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n42-2021-61871>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61871>. Acesso em: 01 já. 2023.

ESPAÇO Pioneiro – entrevista Kenji Ueta. [Recurso audiovisual]. Direção: Antonio Roberto de Paula [S. l.: s. n.]. Produção: Publicado pelo canal TV Câmara Maringá, 2011. 1 vídeo (34 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jc7xID_B6Yw. Acesso em: 10 fev. 2022.

ERNAUX, Annie. **Os Anos**. 1. Edição, São Paulo (SP): Editora Fósforo, 2021.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. 1. Edição, São Paulo (SP): Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FEITOSA, Raul. **Foto Cine Clube Bandeirante**. 1. Edição. Balneário Camboriú (SC): Photos, 2013.

FLORES, Teresa Mendes. Rasgar as fronteiras: campos e fora de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras. In: FLORES, T. M.; CORREA, S. M. de S.; VASCONCELOS, S. (Orgs.). **Imagens e Arquivos: fotografias e filmes**. Lisboa, Portugal: ICNOVA, 2021. DOI: <https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>. Disponível em:

<https://coleccionicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/64>. Acesso em: 19 dez. 2022.

FONTANARI, Rodrigo. Por uma poética da encenação e do instante: sobre o trabalho fotográfico de Haruo Ohara. **Revista Líbero**, São Paulo (SP), n.40, ago/dez, p.80-89, 2017. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/908>. Acesso em: 18 jun. 2022.

_____. Haruo Ohara – entre formas e texturas. **Revista Novos Olhares**, São Paulo (SP), v.9, n.2, ago/dez, p.68-78, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.169559>. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/169559>. Acesso em: 18 jun. 2022.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. 1. Edição, São Paulo (SP): Editora UBU, 2020.

GRABER, David; WENGROW, David. **O despertar de tudo: Uma nova história da humanidade**. 1º Edição. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2022.

GUARALDO, Laís. A diversidade de processos nos cadernos de criação. In: **Anais do X Congresso Internacional de Pesquisadores de Crítica Genética, 2010, Rio Grande do Sul. Materialidade e Virtualidade no Processo de Criação**. Porto Alegre (RS): EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Lais.Guaraldo.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2023.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. 1º Edição. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HASEGAWA, Fabio Noda. **Hidetaka Hasegawa: o artesão do imaginário de progresso da cidade de Adamantina – SP**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba (PR): 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/31215>. Acesso em: 20 abr. 2022.

_____. Hidetaka Hasegawa: um artesão do imaginário de progresso. In: **ContemporARTES – Revista de Difusão Cultural** [Publicação online], 2013. Disponível em: <https://revistacontemporartes.blogspot.com/2013/07/hidetaka-hasegawa-um-artesao-do.html>. Acesso em 02 jun. 2021.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve**. 1. Edição. Petrópolis (RJ): Vozes, 2019.

- _____. A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. In. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. 5ª reimpressão, Petrópolis (RJ): Vozes, 2021.
- ISHIKAWA, Tatsuzô. **Sôbô: Uma saga da Imigração Japonesa**. 2. Edição, Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2019.
- KISHIMOTO, Alexandre. **Cinema japonês na Liberdade**. 1ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. 1. Edição, Campinas (SP): Mercado de Letras, 2001.
- KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX**. 1. Edição, Rio de Janeiro (RJ): FUNARTE, 1980.
- _____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n.49, p. 35-42, São Paulo (SP), 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/zSfhkMynHqRXtCDzCwrfYqz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso 23 jan. 2022.
- _____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 4. Edição. São Paulo (SP): Ateliê Editorial, 2009.
- _____. Retratos e Auto-retratos: Imigrantes japoneses no estado de São Paulo. In. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigrantes Japoneses no Brasil: Trajetória, Imaginário e Memória**. 1ª Edição, São Paulo (SP): Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- _____. **Fotografia e História**. 5 Edição. São Paulo (SP): Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **O Encanto de Narciso: Reflexões sobre a Fotografia**. 1 Edição, Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2020.
- LATOUR, Bruno. **imaginar gestos que barrem a produção pré-crise**. Pandemia Crítica - 008 [Recurso digital]. São Paulo (SP): N-1 Edições, 2020.
- LEITE, Miriam Moreira. Imagens e Contextos. In. **Boletim do Centro de Memória – UNICAMP**, v.5, n.10, p.45-60, Campinas (SP), 1993. Disponível em: <https://www.cmu.unicamp.br/index.php#!/html/conteudo.html?c=44>. Acesso em 20 ago. 2022.
- _____. **Retratos de Família**. 1. Edição, São Paulo (SP): Edusp; Fapesp, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. 1. Edição, São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1996.

LINS, Álvaro. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL)**. Rio de Janeiro (RJ): 1956. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-lins/discurso-de-posse>. Acesso em: 10 jan. 2023.

LISSSOVSKY, Maurício. Viagem ao País das Imagens: a instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias. In. FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra (Org.). **Imagem Contemporânea (v. I)**. São Paulo (SP): Hedra, 2009.

_____. Dez proposições acerca do futuro da fotografia. In. **FACOM: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP**, n. 23, p.04-15, São Paulo (SP), 2011. Disponível em: https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/facom23.pdf. Acesso em: 12 dez. 2022.

_____. O Historiador visual e o dilema das borboletas. **memoriadaeletrecidade.com.br**, 2020. Disponível em: <https://www.memoriadaeletrecidade.com.br/artigos/38337/o-historiador-visual-e-o-dilema-das-borboletas>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de Imagens: uma biografia de Haruo Ohara**. 1. Edição, Londrina (PR): S. H. Ohara, 2013.

MAITRE, Xavier de. **Viagem ao redor do meu quarto**. Rio de Janeiro (RJ): Antofágica, 2023.

MAGAÑA, Edmundo. “Entrevista com Claude Lévi-Strauss”. **Cadernos de Campo**, vol.02, n.02, p. 158-164, São Paulo (SP): 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v2i2p158-164>. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40312>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. 1. Edição, São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2º Edição. São Paulo: Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia, história e antropologia: uma entrevista com Elizabeth Edwards. In. *Tempo*, v.29, n.1, jan-abr, p.307-328, Niterói (RJ): 2023. DOI: 10.1590/TEM-1980-542X2023v290116. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/tem/a/JbPXsyVvdzmD3tskpwsFwhg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 06 jun. 2023.

MENDONÇA, João Martinho Braga de. Acervos, memórias e antropologia visual: notas sobre a análise de imagens e edição do vídeo memórias retomadas. In. **Maguaré**, v.31, n2, p.61-95,

Bogotá, Colômbia: 2017. DOI: <https://doi.org/10.15446/mag.v31n2.71523>. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/71523>. Acesso em: 28 mai. 2023.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. 1. Edição, Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 2009.

MIYASAKA, Tereza Keiko Murakawa; MIYASAKA, Elza Luli. **Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka**. 1. Edição, Ribeirão Preto (SP): São Francisco Gráfica e Editora, 2006.

MIYASAKA, Tereza Keiko Murakawa; MIYASAKA, Elza Luli (Orgs.). **Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka** [Edição revisada e ampliada]. 1. Edição, São Carlos (SP): UFSCar/CPOI, 2021. Disponível em: <https://www.sibi.ufscar.br/arquivos/cpoi/ribeirao-preto-pelo-olhar-de-tony-miyasaka.pdf>. Acesso em 12 dez. 2022.

MIYASAKA, Tony. **Relato autobiográfico**. Ribeirão Preto (SP): 19--.

MONTE-MÓR, Patrícia; PEIXOTO, Clarice Ehlers. As Imagens da Cidade. In. **Cadernos de Antropologia e Imagem 4 – A cidade em imagens**. p. 09-14, Rio de Janeiro (RJ): UERJ; NAI, 1997. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-4.-A-cidade-em-imagens.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. Uma cidade chamada *Petit Paris*: as transformações e crises urbanas de Ribeirão Preto no auge da cultura cafeeira (1890-1916). In. **Temas e Matizes**, v3, n.6. p. 94-99, Cascavel (PR): 2004. DOI: <https://doi.org/10.48075/rtm.v3i6.546>. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/546/457>. Acesso em: 16 dez. 2022.

POSSAMAI, Zita Rosane. Narrativas fotográficas sobre a cidade. In. **Revista Brasileira de História**, v.27, n°53., p. 55-90, São Paulo (SP): 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/z6sbRJ5W5F7xvmCzR9D9cFk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RAMOS, Manuel João. As imagens e os cadernos. In. **Nós e os Cadernos Vol. I**. Faro, Portugal: Cento de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Universidade do Algarve, 2018. Disponível em: https://ciac.pt/wp-content/uploads/2018/12/nos_e_os_cadernos_vol1-2.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. 1. Edição. São Paulo (SP): Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, Étienne. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia. In. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n.2, jul-set, p. 23-60. Porto Alegre (RS):

1995. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-1995-Ver-e-dizer-Malinowski.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.
- _____. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860). In. **Revista de Antropologia**, v.44, n° 2, p. 89-126, São Paulo (SP): 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/pKSLzSG8hkNBpVHNdhC78pG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- _____. Antropologia de uma imagem “sem importância”. In. **ILHA – Revista de Antropologia**, v.5, n.1, p.47-64, Florianópolis (SC): 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15241>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- _____. As “Mnemosynes(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In. **Revista Poiésis**, v.12, n.17, p.29-51, Niterói (RJ): 2011. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1217.29-51>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- _____. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In. [Org.] **Como pensam as imagens**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2012a.
- _____. As peles da fotografia: fenômeno, memórias/arquivo, desejo. In. **Visualidades**, v.10, n.1, p. 151-164, Goiânia (GO): 2012b. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23089>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089/13635>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. A biografia como gênero e problema. In. **Revista História Social**, n.24, p. 51-73, Campinas (SP): 2013. DOI: <https://doi.org/10.53000/hs.vi24.1577>. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/1577>. Acesso em 15 jul. 2022.
- SILVA, Cristiana Maria da Silva. A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna. In. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, v.01, n.03, p.428-446, Salvador (BA): 2016. DOI: <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2016.v1.n3.p428-446>. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/2995>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- SILVA, Jeferson Carvalho da. Claude Lévi-Strauss: cidades, viagens e imaginação. In. **Anais da 33ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Porto Alegre (RS): 2022. Disponível em: <https://www.33rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjIyNzEiO30iO3M6MT0iaCI7czozMj>

Museu Unicesumar - Acervo de fotografias, Maringá (PR). Disponível em:
<https://www.unicesumar.edu.br/museu/>.

APÊNDICE

Rafael F. A. Bezzon

[2023]

Caderno de Pensamento Visual

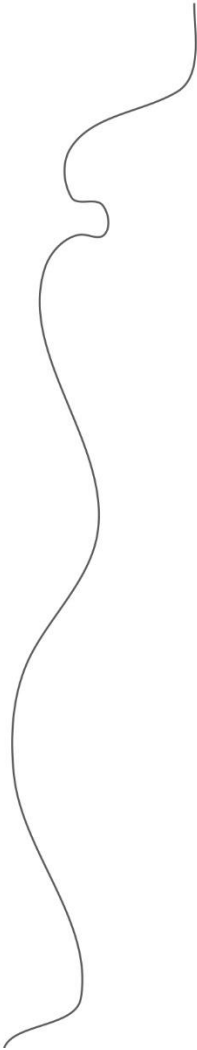
[Apêndice à tese de doutorado intitulada “Caminhar por arquivos e suas imagens viandantes: uma abordagem antropológica e poética com os arquivos fotográficos de Haruo Ohara, Tony Miyasaka, Kenji Ueta e Hidetaka Hasegawa”, defendida no ano de 2023 junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp - Universidade Estadual Paulista, na Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara]

[...] Ele pertence, sobretudo, a esse gênero essencialmente moderno que poderíamos chamar 'diário de pensamento', que encontramos em Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Krauss, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein ou então Robert Musil, à espera de Hannah Arendt, por exemplo. Esse tipo de diário se parece menos com uma crônica do dias que passam - com sua cota de histórias e sensações concomitantes - do que com um ateliê provisoriamente em desordem, ou com uma sala de montagem na qual se fomenta e se reflete menos que a obra toda de um escritor.

(Georges Didi-Huberman, 2017, p.24)

Sumário

seleção e núcleo Duro de imagens	12
série: quatro fotografias migrantes	26
um álbum para cada fotógrafo	41
○ um álbum para Haruo Ohara ○ um álbum para Tony Miyasaka ○ um álbum para Kenji Ueta ○ um álbum para Hidetaka Hasegawa	
pranchas: “um álbum para cada fotógrafo”	64
imagem e imaginação: alguns experimentos em montagem	69
nebulosa de citações	87
referências Bibliográficas	91
arquivos Consultados	92





Mesa de Montagem em plano expandido, 2023



Com a invenção da fotografia inventou-se também, de certa forma, a máquina do tempo. [...] Refiro-me à máquina do tempo enquanto máquina fotográfica e, especialmente, ao produto desses aparelhos: as imagens. Viajamos no tempo em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; viajamos ao passado e vivemos por instantes essa ilusão documental através de nossas lembranças, de nossa imaginação.

(Boris Kossoy, 2005, p. 35)

Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila.

(Maurício Lissovsky, 2009, p. 122)

Os casos que relato a seguir são um convite a uma viagem ao país das imagens de arquivo. São exemplos das tramas em que se envolvem as fotografias quando não estamos olhando para elas, tramas que só o futuro aninhado nelas pode explicar. [...]

(Maurício Lissovsky, 2009, p. 125)

A detecção de uma linha de força leva necessariamente à formação de um pequeno núcleo de imagens que, ao serem reunidas, formatam uma lógica interna, ou o 'núcleo duro'. [...]

(Eder Chiodetto, 2010, p.24)





Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

Seleção final Haruo Ohara, 2022



Seleção inicial Tony Miyasaka, 2021



Seleção inicial Kenji Ueta, 2021



Seleção final Kenji Ueta, 2022

miro

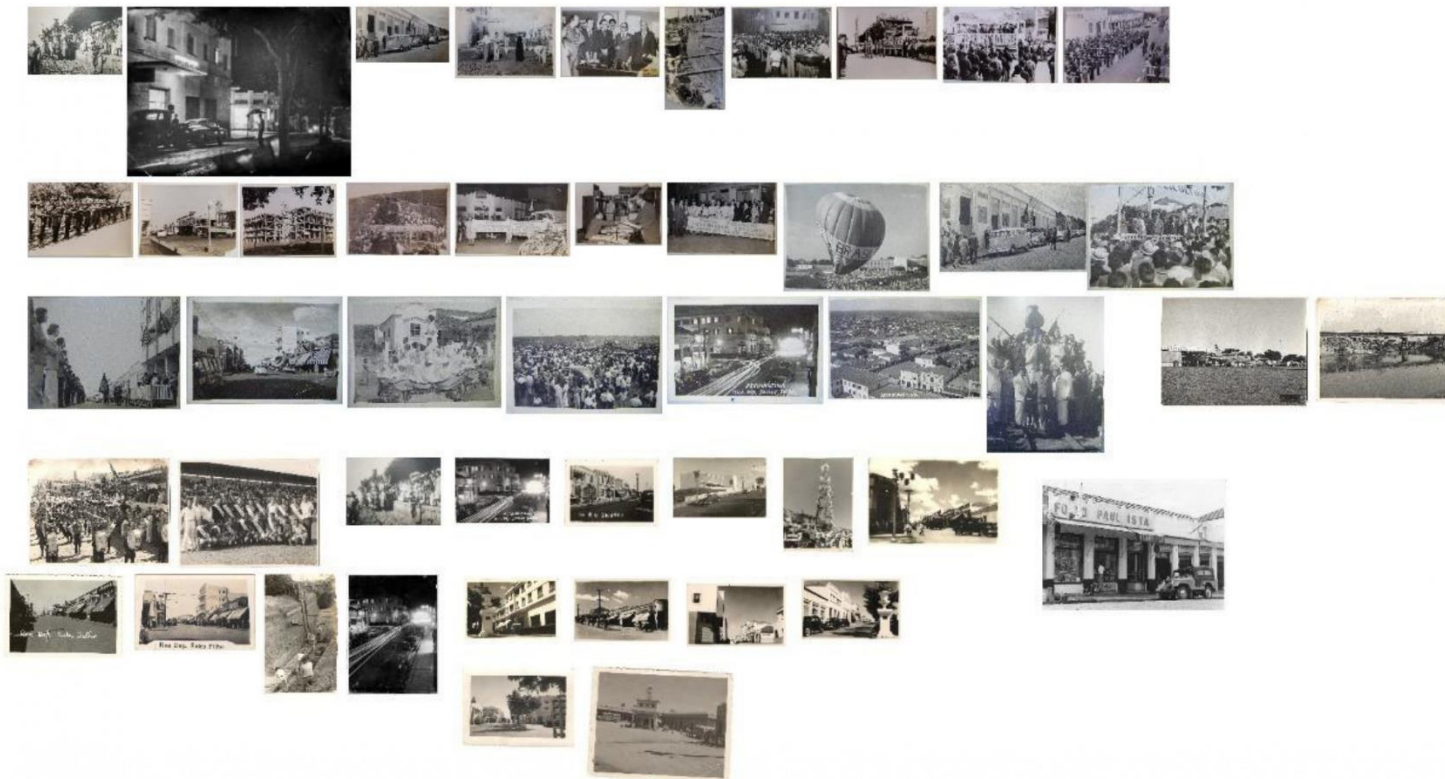


Seleção final Tony Miyasaka, 2022

miro



Seleção inicial Hidetaka Hasegawa, 2021



Seleção final Hidetaka Hasegawa, 2022





“Núcleo duro em imagem expandida”, 2023



miro



As [linhas de força], digamos, mais subterrâneas, e que em geral se revelam as mais instigantes, surgem a partir de certas reincidências que percebemos em diversos momentos nas fotografias, seja por questões formais relativas ao enquadramento, luminosidade, uso da sombra, ou, mais revelador, por um conjunto de imagens que por suas características internas parecem acessar questões ligadas ao inconsciente, seja do fotógrafo, seja do colecionador. [...]

(Eder Chiodetto, 2010, p. 24)

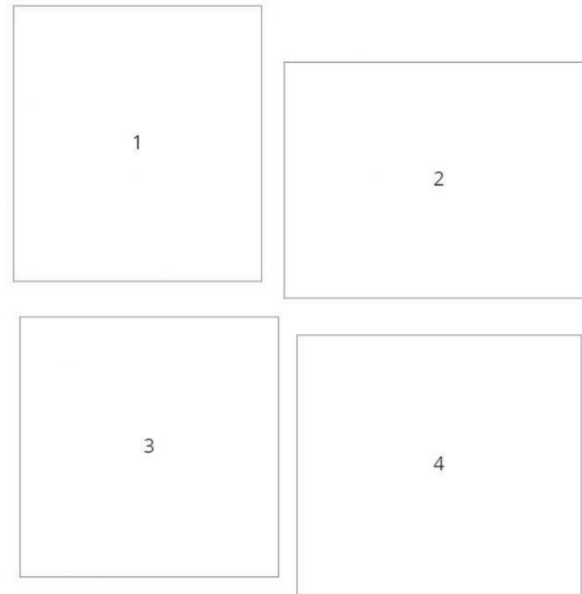
O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por ‘afinidades eletivas’, como diria Goethe e Benjamin, ou pela ‘lei da boa vizinhança’, como na biblioteca de Warburg. [...] Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na ação mesma de montar/desmontar/remontar, [...] Uma forma de pensar em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio.

(Paola Berenstein Jacques, 2018, p. 219)

Às potências de “fazer falar” e “provocar” das fotografias, poderíamos acrescentar mais uma, “fazer enxergar”. Enxergar é um olhar, digamos, mais denso, que mobiliza a troca de olhares. É olhar para as imagens fotográficas e através delas perceber as camadas ou faces que se superpõem, procurado nelas as suas relações possíveis. É acreditar que há vida nas imagens e que podemos percebê-la e compreendê-la à moda de um bricoleur que, com muita imaginação, vai colecionando e justapondo sentidos e imagens para formar uma outra. [...]

(Andréa Barbosa, 2016, p. 197)

série: quatro fotografias migrantes





Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
4. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
2. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
3. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
2. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950



1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
3. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1960
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1960



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



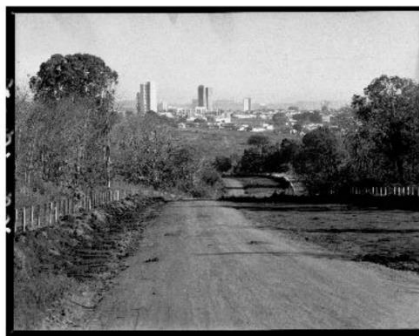
1. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
2. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
3. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
4. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
2. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
2. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
4. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
2. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

1. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950
2. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
4. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

1. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
3. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



1. Haruo Ohara, Londrina (PR), década de 1950
2. Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP), década de 1950
3. Hidetaka Hasegawa, Adamantina (SP), década de 1950
4. Kenji Ueta, Maringá (PR), década de 1950



um álbum para cada fotógrafo

um álbum para Haruo Ohara



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

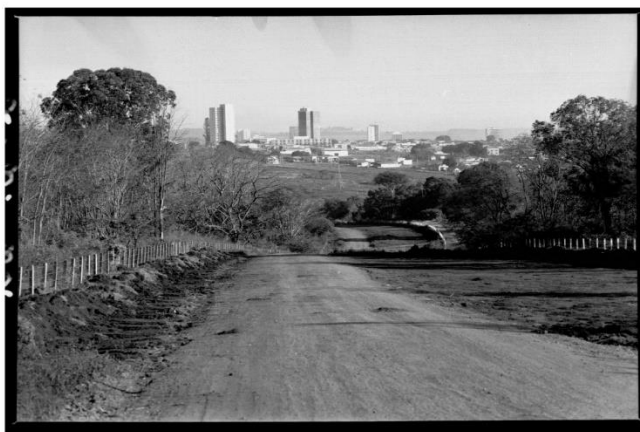


Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

um álbum para Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka

um álbum para Kenji Ueta



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica

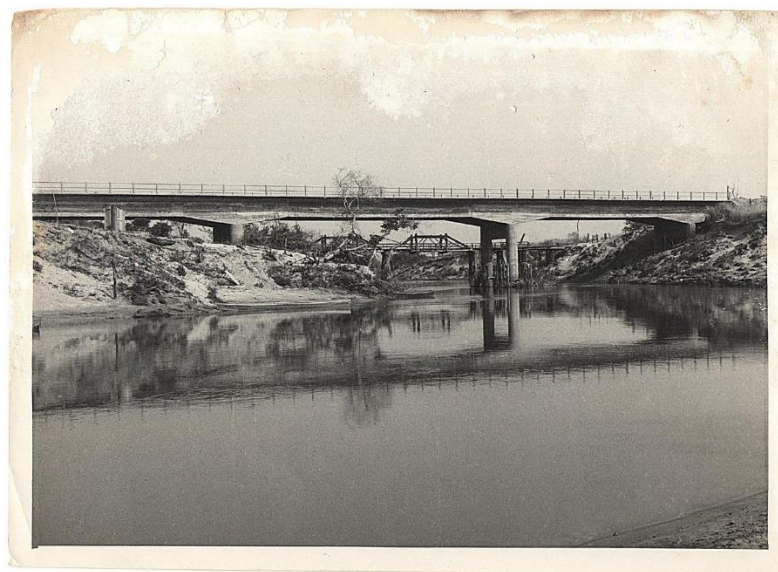


Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica

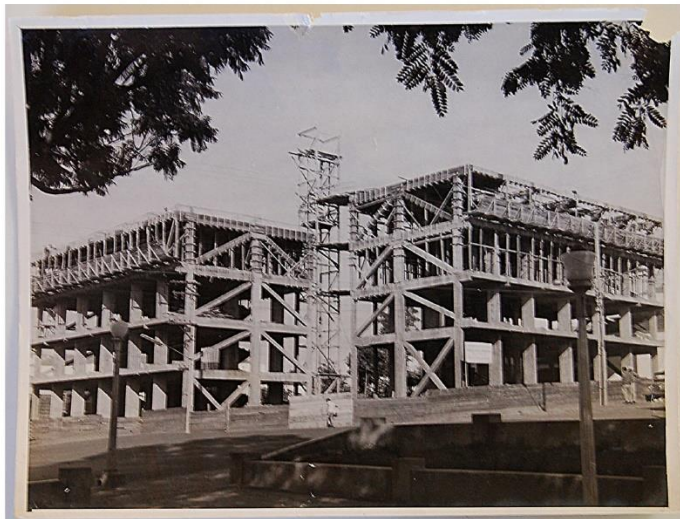
um álbum para Hidetaka Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



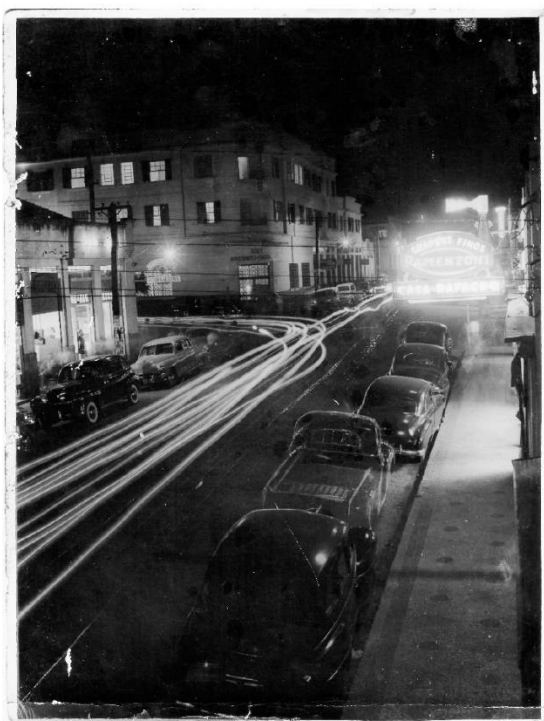
Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa



A contextualização das fotografias pode ser feita através de um tratamento sistemático de ordenação das fotos por sequências. O sentido das sequências pode porvir, tanto da análise de seus dados espaciais, como dos arranjos temporais que são submetidos, como também das indagações interpostas por seus pesquisadores.

(Miriam Moreira Leite, 1993, p. 50)

As fotografias são instáveis, de modo indecível, são objetos que tomamos agora em nossas mãos e cuja presença nos é absolutamente sincrônica. E, no entanto, carregam consigo os traços fantasmáticos da mais irremediável diacronia, daquilo que foi e nunca mais será. [...]

(Maurício Lissovsky, 2009, p. 140)

pranchas: “um álbum para cada fotógrafo”



Prancha "um álbum para Haruo Ohara"



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

7

8



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)



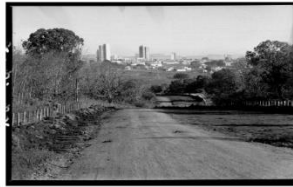
Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

9

10

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

Prancha “um álbum para Tony Miyasaka”



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka

13

14



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka

15



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka



Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo Tony Miyasaka

16

Fonte: Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka.

64

Prancha “um álbum para Kenji Ueta”



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica

19



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica

20



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica

21



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica



Acervo Museu UniCesumar / Acervo Kenji Ueta / Acervo Maringá Histórica

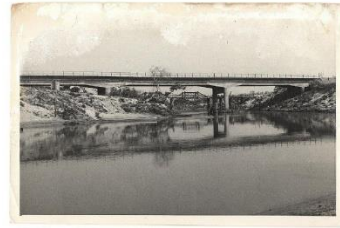
22

Fonte: Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta / Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica.

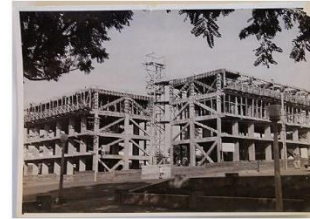
Prancha "um álbum para Hidetaka Hasegawa"



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa

25

26

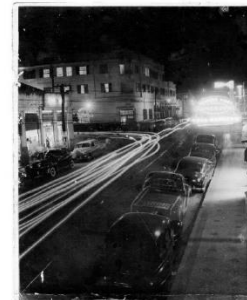


Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa

27



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo Fábio Hasegawa

28

Fonte: Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de Fotografias de Fábio Hasegawa.



imagem e imaginação: alguns experimentos em montagem



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa

miro

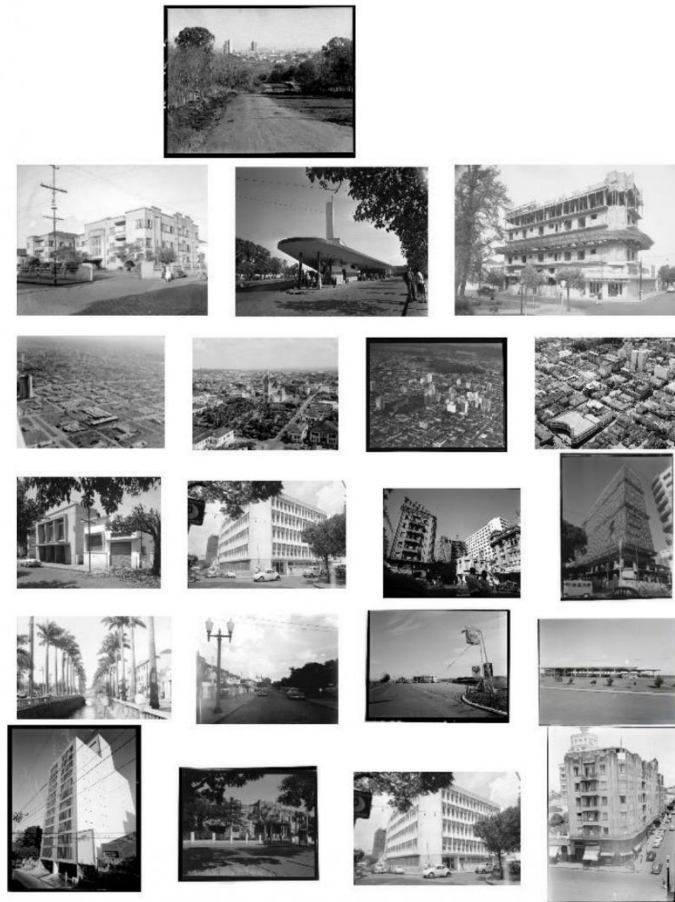
Montagem “Cidade paisagem” de Hidetaka Hasegawa, 2022



Arquivo Histórico de Adamantina / Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa

miro

Montagem “Cidade experiência” de Hidetaka Hasegawa, 2022



Montagem “Cidade paisagem” de Tony Miyasaka, 2022

Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka

miro



Montagem “Cidade experiência” de Tony Miyasaka 2022

Arquivo Público e Histórico Ribeirão Preto / Arquivo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

mira

Montagem "Cidade paisagem" de Haruo Ohara, 2022



Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

mira

Montagem "Cidade experiência" de Haruo Ohara, 2022



Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta /Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica

Montagem “Cidade paisagem” de Kenji Ueta, 2022

miro



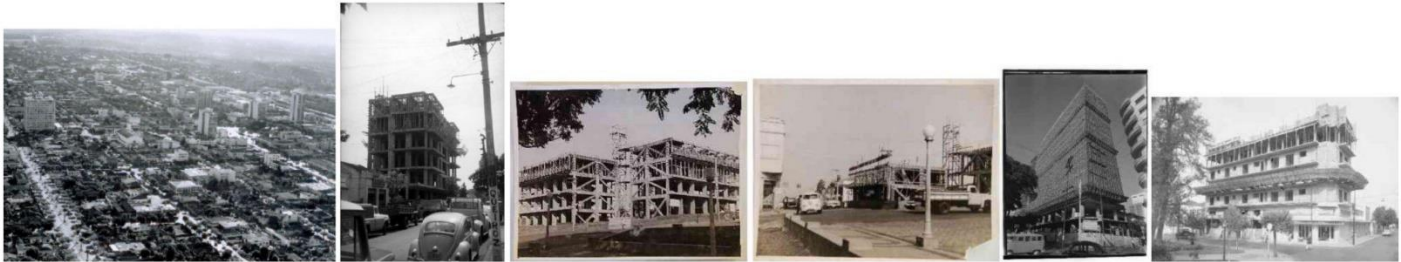
Arquivo Foto Maringá - Kenji Ueta /Acervo Museu UniCesumar / Acervo Maringá Histórica

Montagem “Cidade experiência” de Kenji Ueta, 2022

miro



Pensar por montagem | cinco
maneiras de imaginar a
paisagem, 2023













Pensar por montagem | olhar e
caminhar por cidades
imaginadas, 2023













Um dos desafios, e ao mesmo tempo um dos grandes prazeres de se trabalhar com fotografia, é o fato de ela ser uma linguagem “deslizante”, que, indócil por natureza, não se deixa represar por apenas um conceito ou canal de representação. Documental, experimental, utilitária, amadora, profissional, familiar, turística, vernacular, popular, erudita, registro histórico, obra de arte, meio de comunicação, de sedução, testemunha ocular, construção, flagrante, abstração, direta, encenada, pós-produzida, etc.”

(Eder Chiodetto, 2013, p.21)

“Trata-se de fomentar o olhar e o inscrever, não como técnica de representação visual mimética, mas como processo de integração mental de contextos espaciais e sociais e de selecção e valorização memorial - não tanto lembrar através do desenho o que vimos em dado momento e em dado lugar (e muito menos reproduzir seja o que for), mas sim inscrever e reforçar os processos mentais, em grande parte subconscientes, que associámos a certas experiências vivenciais.”

(João Manuel Ramos, 2018, p.52)

“Os dicionários não se equivocam, pois, ao indicar as viagens como distanciamentos, enganam-se quando as vinculam ao espaço, quando ingenuamente representam esses movimentos como mudanças de lugar no interior de um mesmo mundo. Não permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; que as viagens são sempre empreitadas no tempo.”

(Sergio Cardoso, 1988, p .30)

“[...] Caminhar é uma conversão, um chamado. Também se caminha para acabar com tudo e se desenraizar: acabar com o fragor do mundo, o acúmulo de tarefas, o desgaste. E não há nada melhor para esquecer, para não estar mais *aqui* do que o grande tédio das estradas, a monotonia sem limites das trilhas de floresta. [...]”

(Frédéric Gros, 2020, p. 105)

“A fotografia — a forma suprema de viajar, de turismo — é o principal meio moderno de ampliar o mundo. [...]”

(Susan Sontag, 2007, p.105)

“Quando tomamos uma fotografia do arquivo onde ela sonhava silenciosa e começamos a pensá-la, essa imagem inicia uma viagem rumo ao futuro. [...]”

(Maurício Lissovsky, 2020).

“Pesquisar grandes acervos de fotografia é como navegar em mar aberto sem rotas determinadas a princípio. [...]”

(Eder Chiodetto, 2013, p.28)

“Nossa cidade se parece - só agora nos damos conta disso - com o amigo que perdemos e que a amava. [...] Na cidade que se parece com ele, sentimos nosso amigo reviver por todos os lados: em cada esquina e em cada canto achamos que de repente possa aparecer [...]”

(Natalia Ginzburg, 2020, p. 24)

“Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila.”

(Maurício Lissovsky, 2009, p. 122).

“[...] A fotografia nos leva, sequestra-nos. Toda fotografia é uma viagem, melhor ainda: um arrebatamento. [...]”

(Etienne Samain, 2003, p.50)

“Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. [...]”

(Georges Didi-Huberman, 2012, p. 208)

“Não é por acaso que o fotógrafo se torna um fotógrafo, assim como um domador de leões se torna um domador de leões.”

Dorothea Lange In. Susan Sontag, 2014, p. 207

“O primeiro sentido de ‘*peregrinus*’ é: estrangeiro, exilado. Na origem, o peregrino não é aquele que se dirige a algum lugar [...], mas essencialmente aquele que *não está em casa onde caminha*. Em outras palavras, não é um caminhante que dá alguns passos para tomar ar e fazer a digestão; nem o proprietário que, aos domingos, dá uma volta a pé por suas terras. Pois o peregrino nunca está em casa onde caminha, é um estrangeiro. [...]”

(Frédéric Gros, 2020, p.103)

“A caminhada não é somente um passeio sem rumo, uma deambulação solitária. Ela adotou, ao longo da história, formas codificadas que estabeleciam seu desenrolar, sua conclusão e sua finalidade. A peregrinação é uma dessas grandes formas culturais.”

(Frédéric Gros, 2020, p.103)

“A paisagem é um pacote de sabores, cores e aromas que o corpo absorve.”

(Frédéric Gros, 2020, p.42)

“Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. Em que sentidos — evidentemente no plural — deve-se entender isto? [...]”

(Georges Didi-Huberman, 2012, p. 208)

“[...] O significado de uma imagem muda, conforme a imagem que está ao lado ou que a segue imediatamente. A força de convencimento que ela contém se espalha por todo o contexto em que aparece.”

(Berger, 2022, p.41)

“[...] Implica un ejercicio de clasificación de tipo curatorial. Como una curaduría, implica prácticas de selección, ordenamiento y montaje, de jerarquización, acciones de filtrar y disponer las imágenes de modo tal de construir una narrativa, proponiendo o sugiriendo a través de esta una interpretación del acervo fotográfico en cuestión. [...]”

(Biraben, 2021, p.04)

“A imagem, assim entendida, é longe de ser uma abstração. Ela é a eclosão de significações, num fluxo, amplo e contínuo, de pensamentos que sabe carregar. É por essa razão que a imagem pode-se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias.”

(Samain, 2012, p.158)

“O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens. Ele rola, corre, murmura, quando não se cala.”

(Samain, 2012, p. 158)

“[...] Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. [...]”

(Barthes, 2011, p.18)

“[...] são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade. [...]”

(Samain, 2012, p.22)

“A invenção da câmera mudou o modo como os homens viam. O visível passou a significar algo diverso para eles. [...]”

(BERGER, 2022, p.28)



referências bibliográficas

- BERGER, John. **Modos de Ver**. 1. Edição, São Paulo: Fósforo, 2022.
- BIRABEN, Natalia Castelnuovo. Visualizando el desarrollo. Uma narrativa visual em álbuns fotográficos. **Revista de Antropología Visual**, n.29, Santiago (Chile): 2021.
- CARDOSO, Sergio. O Olhar dos Viajantes (do etnólogo). In. **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**, 1988.
- CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. [livro eletrônico]. São Paulo: Prata Design, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In. **Pós**, v.2, n.4, Belo Horizonte: 2012.
- _____. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- GINZBURB, Natalia. **As pequenas virtudes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por Montagens. In. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I - modos de pensar**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n.49, 2005.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**. 1. Edição, São Paulo: Edusp; Fapesp, 1993.
- LISSOVSKY, Mauricio. Viagem ao País das Imagens: a instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias. In. FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra (Org.). **Imagem Contemporânea I - cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games....** São Paulo: Hedra, 2009.
- RAMOS, Manuel João. As imagens e os cadernos. In. **Nós e os Cadernos Vol. I**. Faro: Cento de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Universidade do Algarve, 2018.
- SAMAIN, Étienne. Antropologia de uma imagem “sem importância”. In. **ILHA – Revista de Antropologia**, v.5, n.1, Florianópolis: 2003.
- _____. As peles da fotografia: fenômeno, memórias/arquivo, desejo. In. **Visualidades**, v.10, n.1, Goiânia: 2012.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

arquivos consultados

Arquivo Histórico de Adamantina, Adamantina (SP)

Arquivo de fotografias de Fábio Hasegawa, Balneário Camboriú (SC)

Acervo do Museu UniCesumar, Maringá (PR)

Arquivo *Foto Maringá* - Kenji Ueta, Maringá (PR)

Acervo Maringá Histórica, Maringá (PR)

Arquivo de Fotografias e Negativos de Tony Miyasaka, Ribeirão Preto (SP)

Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto - APHRP, Ribeirão Preto (SP)

Haruo Ohara / Instituto Moreira Salles, São Paulo (SP)

