

Praias da memória: tragicidade e beleza de uma montagem iconográfica no Tokyo Photographic Art Museum¹

Maria Ivette Job*

Valéria Cazetta**

O tempo libera *sintomas* e, com eles,
faz os *fantasmas* agirem.
(Didi-Huberman, 2013a, p. 92)

Introdução

Excerto de *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, livro no qual Georges Didi-Huberman pensa os aportes de Aby Warburg para teorizar no que poderiam consistir as trajetórias procedimentais na lida com o campo imagético. É sempre aconselhável lembrar que o historiador aborda um conjunto imagético, circunscrito especialmente nas imagens da história da arte, dadas suas finalidades teóricas e metodológicas empreendidas.

No caso deste texto, buscamos operar com a citação suprarreferida, de modo a transversalizar as imagens aqui utilizadas, mais como um conjunto de forças *em ação no tempo* do que um jogo interpretativo.

Em 1926, em entrevista dada ao jornalista norte-americano George Sylvester Viereck, Sigmund Freud, então com 70 anos de idade, ao ser inquirido sobre um eventual desejo de imortalidade, responde que “mesmo que o eterno retorno das coisas, para usar a expressão de Nietzsche, dotasse-nos novamente de nosso invólucro carnal, para que serviria, sem memória? Não haveria elo entre passado e futuro” (Freud, 1926/2012). O sentido da existência estaria ligado, assim, ao lembrar.

Todo o saber sobre a alma humana construído por Freud foi considerando seu objeto de estudo, o aparelho psíquico, como um aparelho de memória (Knobloch, 1998, p. 85) e é no que as dinâmicas do funcionamento desse aparelho dialogam com a dinâmica mnemônica das imagens, segundo o pensamento de Georges Didi-Huberman – “também as imagens sofrem de reminiscências” (2013a, p. 271) – que propomos uma reflexão,

¹ Artigo redigido ao término da disciplina “Montagem, Desmontagem e Remontagem em Georges Didi-Huberman: Quando as Imagens Tomam Posição” (Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo). Coautora, prof^a PhD Valéria Cazetta.

* Psicóloga pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestranda em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, Centro de Estudos Japoneses, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

** Professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP).

Figura 1. Da direita para a esquerda: corredor de entrada do Tokyo Photographic Art Museum; “O Beijo do Hôtel de Ville”, de Robert Doisneau; “Minha Mulher nas Dunas”, de Shōji Ueda, e “O Dia D”, de Robert Capa.³



² Inaugurado em janeiro de 1995 e localizado na Ebisu Garden Place, o Tokyo Photographic Art Museum é o primeiro museu de fotografia e vídeo do Japão, criado com a finalidade de aprimorar e desenvolver a cultura fotográfica e videográfica japonesa. Para mais detalhes, acessar o site da instituição: <http://top-museum.jp>. Acesso em: 18 abr. 2020.

³ Imagens disponíveis em: <https://ottiliastephens.com/2019/06/11/tokyo-photographic-art-museum>, <https://japanjourneys.jp/tokyo/ebisu/walking/finding-good-fortune-on-an-ebisu-tour> e <https://www.lifein.tokyo.jp/jonan/topics/detail.php?id=77>. Acesso em: 18 abr. 2020.

neste ensaio, sobre a tragicidade e a beleza de uma montagem iconográfica em um museu de fotografias na capital japonesa.

Reportemo-nos às imagens emblemáticas do trabalho de um húngaro, um francês e um japonês dispostas no corredor de acesso do Tokyo Photographic Art Museum,² ocupando cada uma a integralidade de uma parede. À entrada, vê-se, inevitavelmente, a clássica fotografia “O Beijo do Hôtel de Ville”, de Robert Doisneau (1912-1994), seguida pela “O Dia D”, de Robert Capa (1913-1954), e “Minha Mulher nas Dunas (III)”, de Shōji Ueda (1913-2000).

É provável que um visitante ocidental conheça ao menos duas delas, “O Beijo do Hôtel de Ville” e “O Dia D”, amplamente veiculadas nas mídias comerciais do Ocidente, entre os séculos xx e xxi; “Minha Mulher nas Dunas (III)”, de Ueda, talvez seja a menos familiar, mas não o é para os japoneses. Essas imagens tornaram-se fotografias célebres de fotógrafos célebres, justificando seu lugar de destaque no saguão de entrada do museu, em homenagem à arte.

A seleção chama a atenção. O denominador comum da fama não basta, contudo, para explicá-la. E o efeito provocado pela disposição lado a lado dessas três fotografias originalmente em P&B inquieta, especialmente pelo fato de “O Dia D” ocupar a centralidade da montagem. Ao adentrar o corredor do referido

museu, conforme o tríptico fotográfico da figura 1, avista-se, de pronto, a cena do beijo em meio ao movimento de uma rua, seguida pelo enquadramento do soldado desfocado rastejando na água à beira da praia, e, por último, a cena onírica, na qual figuram quatro pessoas vestidas, aparentemente independentes umas das outras, na duna com o mar, o céu e nuvens ao fundo.

Nada se sabe dos critérios envolvidos nessa eleição de imagens nem da intenção subjacente à montagem, tampouco é objetivo deste texto conjecturar a respeito. O que se propõe aqui é descrever os elementos sintomais dessas três fotografias e, assim, compreender a conexão possível estabelecida entre elas, a intensidade imagética de cada uma, ainda que tenham transcorridos setenta

anos desde o momento de seus registros, e, principalmente, que outro nível de legibilidade⁴ tal montagem suscita com a fotografia de Capa disposta entre a de Doisneau e a de Ueda. Tal montagem catapultou-nos do beijo para um soldado aliado na Muralha do Atlântico, em Omaha, no desembarque do dia D, em 6 de junho de 1944. E, depois, na fotografia de Ueda, tem-se uma cena na qual os três homens e aquela mulher (no canto inferior direito) parecem procurar no horizonte os restos memoriais da participação do Japão na Segunda Guerra Mundial, encontrando tão somente suas sombras movediças naquela duna/praias.

Tendo exposto anteriormente a diferença temática das três fotografias, cabe agora desmontá-las, explorando com acuidade as suas camadas de tempo e de espaço. Camadas estas vistas como sintomas (de espacialidades e corporeidades) implicados nos gestos de quem as fotografou. Não se trata aqui de uma relação de causa e efeito entre essas três fotografias, mas da sobrevivência de filigranas de porvir. Antes de adentrarmos nas três miradas, aborda-se a noção de sintoma perspectivado desde Didi-Huberman. Na segunda parte do texto, apresentamos o fato de os três fotógrafos terem nascido, senão no mesmo ano, em anos próximos – Robert Capa e Shōji Ueda são de 1913, e Robert Doisneau, de 1912 – e também o fato de estarem na sua terceira década de vida e engajados em suas carreiras. Na terceira parte, vamos nos ocupar dos campos de batalha onde cada fotografia foi capturada, afinal, as obras em questão datam da mesma época, “O Beijo do Hôtel de Ville” e “Minha Mulher nas Dunas (III)” são de 1950, e “O Dia D”, de 1944. Trata-se, portanto, de um período particular da história que se estende do momento que marcou um passo decisivo na praia francesa de Omaha, na Normandia, rumo ao fim da Segunda Guerra Mundial, aos primeiros anos do Pós-Guerra. E, por fim, na conclusão faremos uma incursão acerca do que torna legível a sobrevivência de cada uma das três fotografias nos dias atuais como praias da memória.

A imagem-sintoma como filigranas de gestos memoriais

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo.” Com essa frase, Didi-Huberman (2015, p. 15) inicia o primeiro parágrafo do livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. O que ele quis dizer com isso? Entre os vários sentidos expressos pelo excerto, optou-se aqui por um modo de proceder com as imagens como se fossem aqueles objetos/

4 Essa noção foi tomada emprestada de Didi-Huberman, que, ao se inspirar em Walter Benjamin, entende a legibilidade das imagens como uma possibilidade de lê-las, via montagem, sempre em aberto, de modo a desacostumar os sentidos já negociados e estabilizados no interior dos jogos linguísticos. “As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (Didi-Huberman, 2017, p. 37).

materiais/restos/sobrevivências encontrados pelos arqueólogos ao escavarem pacotes rochosos na busca de compreender o que nos tornamos e para onde estamos indo. Nesse sentido, diante de uma imagem, estamos frente ao “presente do *páthos*, o passado da sobrevivência e a imagem do corpo” (Di Giovanni, 2014, p. 351) – as imagens sobreviverão mais do que nós.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (Didi-Huberman, 2015, p. 16)

As imagens, entrelaçadas pelas três flechas sincrônicas do tempo, também dizem (e mostram) dos sintomas e fantasmas sobreviventes das espacialidades, corporeidades, imaginários e gestos coletivos. “Como sintoma [...] é que as imagens se tornam uma via de acesso aos processos invisíveis e formas paradoxais da cultura” (Di Giovanni, 2014, p. 351). Daí a especificidade das ferramentas warburgianas e didi-hubermanianas no entabulamento de uma arqueologia visual, qual seja, escavar os gestos soterrados da cultura visual para encontrar as singularidades das sobrevivências do presente do *páthos* daquilo que constitui/constituiu nossos traços/pegadas nos solos e subsolos de cada momento, outrora contemporâneo, outrora presente, outrora futuro, agora passado. É como se o “hoje” fosse um eco memorial desses tempos todos: presente, passado e futuro que se intercambiam a todo instante. Escavar camadas e mais camadas acumuladas e entremeadas com elementos visuais até o presente de nossos dias nada mais seria do que a tentativa de conceber a imagem como acontecimento que, ao irromper no capim orvalhado matinal, diria algo daquilo que nos tornamos.

Ao conceber a imagem como sintoma, Didi-Huberman aproxima-se e, ao mesmo tempo, afasta-se da teoria psicanalítica freudiana. Aproxima-se ao dizer que o recalque, por possuir uma vitalidade figurativa anacrônica, sobrevive como epicentro dos acontecimentos discursivos – entrelaçados verbal e visualmente. Entretanto interpretar enunciados verbais e visuais como se fosse interpretar sonhos trata-se de uma tarefa vã, pois o que interessa na perspectiva didi-hubermaniana é compreender as condições por meio das quais certas imagens irrompem, ora como singularidades, ora como sobrevivências. Ao proceder na sua lida com as imagens, especialmente aquelas tributárias da história da arte, como um tipo de rasgadura, Didi-Huberman se afasta de Freud. Tal corte/rasgo é tomado aqui no sentido “de debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate [...] uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo” (Didi-Huberman, 2013b, p. 185). Como o sujeito do saber é sincronicamente especulativo e especular, “é preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a simples imagem do discurso que o pronuncia e o julga” (*Idem, ibidem*, p. 185).

As praias (de água doce e de água salgada) dos três enquadramentos fotográficos seriam o sintoma de uma cultura visual que tem nas ambiências geográficas dos rios e mares a repetição de um gesto fotográfico (marcado pela guerra, pelo soterramento e pelo cotidiano editado por um beijo) posicionado para ser ora especular, ora memorável, ora silenciado pela disposição dos corpos nas dunas. Adentremos, pois, nas espacialidades fotografadas por Capa, Doisneau e Ueda.

As geografias dos fotógrafos Robert Capa, Robert Doisneau e Shōji Ueda

Robert Capa nasceu na capital húngara, com o nome Endre Ernő Friedmann. Aos 17 anos, em consequência da participação de uma manifestação estudantil contra o ditador Miklós Horthy, precisou emigrar de Budapeste rumo a Berlim, onde estudou alguns semestres de jornalismo. Sua intenção nunca foi ser fotógrafo, mas, sim, repórter e romancista. Todavia, já nessa época, ganhou o reconhecimento do diretor da agência fotográfica De-phot.⁵ De ascendência judaica, Capa precisou fugir da Alemanha em 1933, passando por Viena e estabelecendo-se em Paris. Cobriu a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a Segunda Guerra Sino-

5 Deutscher Photodienst, importante agência alemã de fotografia e jornalismo, fundada em 1928 por Simon Guttmann e Alfred Marx.

-Japonesa, em 1938, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra Árabe-Israelense de 1948 e a Guerra da Indochina (1954).

Friedmann e sua companheira, Gerta Pohorylle (1910-1937), cunharam os nomes “Robert Capa” e “Gerda Taro” em 1935. Gerda Taro, fotojornalista de origem judaica alemã, também fugiu da Alemanha em 1933, quando Adolf Hitler se tornou chanceler. Foi em Paris que conheceu Capa, e juntos documentaram a Guerra Civil Espanhola, na qual Taro perdeu sua vida, em 1937.

É da Guerra Civil Espanhola também a foto “A Morte do Soldado Legalista”, uma das imagens de combate mais famosas da história, na qual Capa registra o momento exato em que um miliciano é atingido por um tiro na cabeça. Em 1970, surgiram as primeiras dúvidas sobre a autenticidade da fotografia, e as controvérsias perduram até hoje. Há controvérsias também sobre suas fotografias do Dia D na Normandia.⁶ Em *Ligeiramente fora de foco*, Robert Capa narra seu desembarque junto aos Aliados, sob fogo inimigo, alegando o registro de 106 fotografias. Destas, apenas 11 se salvaram (Capa, 2010); as demais teriam se perdido devido a um suposto acidente no laboratório da revista norte-americana *Life* no momento da revelação, conforme relato do jornalista e foto-editor estadunidense John Godfrey Morris,⁷ que, nesse período, trabalhava na sucursal da *Life*, em Londres, como editor fotográfico. A polêmica gira em torno da suspeita de que tal acidente na revelação não teria causado o efeito nos negativos que o fotógrafo alegou na época, mas que Capa teria entrado em pânico durante o desembarque e superexposto os filmes. O fato, entretanto, é que são esses os únicos registros fotográficos existentes desse episódio histórico, e Robert Capa é o responsável por eles.

Capa utilizava três câmeras: uma Leica 35 mm, uma Nikon s e uma Contax IIa, com lentes de curto alcance. Esse equipamento exigia que o fotógrafo se aproximasse bastante do assunto a ser fotografado, o que lhe garantiu a fama após fotografar a Segunda Guerra Mundial. É sua a frase: “Se suas fotos não estão boas o suficiente, você não está perto o suficiente” (Capa, 2010, p. 15). Em 1954, na Guerra da Indochina, Capa morreu ao pisar em uma mina terrestre.

Robert Doisneau (1912-1994)

“Paris é um teatro onde pagamos nosso lugar com tempo perdido” é uma frase de Doisneau que esteve no âmago do estilo do seu trabalho por toda a vida. Nascido em Gentilly, Val-de-Mar-

⁶ O texto do jornalista Francisco Quinteiro Pires (2015) explora minuciosamente a referida polêmica.

⁷ Relato intitulado *D-day: behind Robert Capa's photo of Normandy Beach* (“Por trás da foto: o Dia D por Robert Capa”). Recuperado em 18 abr. 2020, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wISNDLNiNrg>.

ne, o fotógrafo francês sempre buscou na imagem uma forma de expressão. Primeiro, através do desenho, depois por intermédio da litogravura e, logo em seguida, com a fotografia: “Comecei a fazer fotografias para gravar o que via todos os dias... Em frente à casa, quando era pequeno, havia uma árvore morta que eu tentava desenhar. As minhas primeiras fotografias respondiam à mesma necessidade” (Gautrand, 2014, p. 21).

O fotógrafo começa a carreira em 1929 como desenhista de letras na oficina de artes gráficas Ullman, especializada em publicidade farmacêutica. Lá, torna-se assistente de laboratório fotográfico, aprimorando sua técnica, enquanto usava uma câmera de fole. Devido à timidez, suas primeiras fotos eram centradas nos cenários: pedras, candeeiros, tampas de esgoto. Quando passa a trabalhar com André Vigneau, fotógrafo e artista parisiense, entra em contato com a vanguarda artística e com o trabalho dos fotógrafos húngaros André Kertész (1894-1985) e George Brassai (1899-1984). Uma nova perspectiva se descortina e Doisneau começa a fotografar cenas cotidianas nas ruas, retratando crianças e grupos de adultos. É definido por Gautrand (2014, p. 19) mais como “pescador à linha” do que como “caçador predador” de imagens, o que acabou por forjar seu estilo. Em entrevista para a revista *Regard Sur L’Image*, ao ser perguntado se seu encontro com o poeta e roteirista francês Jacques Prévert (1900-1977) influenciou sua obra, Doisneau responde que “Sua visão generosa [de Prévert] que o fez vestir de domingo as pessoas do cotidiano me fez querer descobrir os tesouros desprezados por serem demais evidentes” (1990 – tradução nossa).

Se por um lado essa postura estética de Doisneau vai ao encontro da fotografia humanista que surgiu no Pós-Guerra,⁸ evidenciando sua obra a partir desse período, ela diz algo também de sua personalidade afirmativa e não conformista. Como ele mesmo relatou sobre ter deixado o ofício da litografia contra a vontade dos pais, na juventude: “Podia ter me tornado um velho operário hábil, mas desobedeci” (Doisneau *apud* Gautrand, 2014, p. 21). Durante a guerra, Doisneau utilizou suas habilidades técnicas para ajudar na falsificação de documentos, em nome da Resistência Francesa. Antes disso, fora recrutado, mas volta a Paris depois de ser vítima de um golpe de frio, sendo hospitalizado. Consegue, apesar da dificuldade de se obter material, registrar a cidade sob ocupação alemã.

Depois da Segunda Guerra, Doisneau trabalhou na agência Rapho (Rado-Photo) até o fim da vida, em 1994, vendendo suas fotografias para as principais revistas do mundo.

8 Segundo Gautrand, a fotografia humanista é caracterizada “por uma generosidade, um otimismo, uma sensibilidade pelos prazeres simples da vida, uma atração pelas personagens da rua [...]. Essa corrente que nunca foi uma escola [...] conhecerá seu apogeu nos anos [19]50 e encontrará seu local de eleição favorito no cenário característico das velhas ruas e dos pavimentos reluzentes de uma Paris e de uns arredores populares” (2014, p. 20).

Shōji Ueda (1913-2000)

San'in, “sombra da montanha”, na língua japonesa, é uma região localizada no sudoeste da Ilha de Honshu, às margens do Mar do Japão. Separa-se da costa leste por uma cordilheira que se ergue no centro da ilha, compreendendo as prefeituras⁹ de Shimane, Tottori e Yamaguchi. Ao contrário da costa leste banhada pelo Pacífico que se urbanizou, a costa oeste permaneceu basicamente agrária (Reader & Soederberg, 2013, p. 126).

Foi nessa região, mais especificamente na prefeitura de Tottori, que nasceu Shōji Ueda. Filho de um fabricante de *geta*,¹⁰ Ueda deveria dar continuidade aos negócios da família, mas o interesse por fotografia desde os 10 anos de idade levou-o para outra direção. Em 1931, ganhou seu primeiro prêmio de fotografia com “A Boy on the Beach” e, em 1932, após sua estadia em Tóquio, dedicou-se a estudar a técnica fotográfica. Ao retornar a Tottori, abriu seu próprio estúdio.

Ueda pouco se afastou de sua cidade natal, Sakaimachi (atual Sakaiminato), mas, a despeito da distância geográfica dos grandes centros urbanos, manteve-se sempre intensamente ativo no campo da fotografia. Criou grupos regionais de fotógrafos e participou com regularidade de concursos fotográficos. Premiado no Japão e no exterior, em 1972 abriu outro estúdio fotográfico em Yonago, próximo a Sakaiminato, trabalhando tanto para grifes de moda quanto lecionando sobre fotografia durante vinte anos, na Faculdade de Belas Artes da Kyushu Sangyo University, ainda que tenha passado a vida afirmando ser um fotógrafo amador.

O que salta à vista nas imagens de Shōji Ueda é muito mais a composição, o jogo realizado entre os elementos de que ele dispõe e um cenário, do que propriamente um assunto, um flagrante, um retrato, a representação figurativa de algo. Essa ênfase composicional, com elementos deslocados e reorganizados segundo sentidos indecifráveis, confere às suas fotografias um tom onírico. Próximo dos 70 anos de idade, esse tom vai assumir um caráter claramente surrealista na sua série “Mode dans les Dunes” (1983), com alusões declaradas ao artista surrealista belga René Magritte (1898- 1967). E são as dunas de Tottori seu cenário favorito para fotografar:

Na minha juventude, quando saía em busca de um assunto, dizia-me que era melhor ir para as dunas. As vastas montanhas de areia, imóveis ali como uma mulher nua, são um mundo perfeito e depura-

⁹ Prefeitura, ou província, é o nome dado a cada um dos 47 governos locais que compõem a nação japonesa. Administrativamente, são semelhantes aos estados, no Brasil. Mais detalhes em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/governolocal.html>. Acesso em: 21 abr. 2020.

¹⁰ Calçado tradicional de madeira, semelhante ao chinelo.

do de som, céu e areia. Para qualquer direção que alguém se volte, há sempre um assunto esperando para ser fotografado. (Ueda *apud* Bauret, 2009 – tradução nossa)¹¹

Durante a Segunda Guerra, Ueda foi recrutado e dispensado duas vezes, por desnutrição. Nesse período também se vê impedido de fotografar nas dunas, que haviam sido transformadas em campo de treinamento militar.

No Pós-Guerra, novos movimentos fotográficos emergem no Japão, mas Shōji Ueda permanece alheio a eles. Mantém um estilo característico, a ponto de ser cunhado um termo para que a ele se refiram: “*Ueda-cho*” (estilo Ueda). Sua poética continua contemplando a ternura, o humor, o onírico, e o fotógrafo retorna às dunas de Tottori para compor seus cenários.

Campos de batalha

O estudo das fotografias de Capa, Doisneau e Ueda tem por base a ideia de que a imagem pode ser um local para onde convergem e se condensam temporalidades e espacialidades diversas, com suas respectivas cargas de memória. Nesse sentido, se a data de registro das três fotografias já as circunscrevia em um momento histórico determinado, saber que seus autores estiveram todos a serviço do exército no segundo grande conflito mundial do século XX – ainda que dois deles por um tempo abreviado – sugere que a linha que sutura tal montagem é atravessada pelas guerras, mais evidentemente pela Segunda Grande Guerra, mas também por todas as outras, nela contidas.

“O Dia D”, de Robert Capa, tem valor histórico óbvio como fotografia documental de um momento decisivo na libertação da Europa do jugo nazista, em 1944, mas faz lembrar também as primeiras linhas de *A câmara clara*, de Roland Barthes: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’” (Barthes, 1984, p. 11). Barthes segue narrando seu questionamento a respeito do que distinguiria a fotografia da “comunidade das imagens”, para culminar na constatação de que “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (*Idem, ibidem*, pp. 13-14) e que, em um primeiro momento, ela não se distingue de seu referente, daquilo que ela

11 “*In my youth when I went in search of a subject I said it was best to go to the dunes. The vast hills of sand lying out like a naked woman are a classic and purified world of sound, sky and sea. Whichever direction one turns there is always a subject waiting to be photographed.*”

representa. É justamente essa não distinção da imagem fotográfica de seu referente a responsável pela constatação de Barthes, a respeito de ver, na foto do irmão de Napoleão, “os olhos que viram o Imperador”. É o que faz com que, na imagem de Capa, esteja registrado o soldado desembarcando na praia, sob fogo inimigo, mas também o instante que se atualiza infinita e incessantemente nos olhos desse soldado. A eternização por meio da fotografia, não das imagens da batalha, mas dos olhos que viam a batalha, confere um sujeito a essa sentença. Além disso, trata-se de um tempo que instala na imagem a iminência daquela ação, uma tensão constante, corroborada pela pequena distância entre fotógrafo e assunto fotografado. Tanto Capa quanto Robert Doisneau foram lendas do fotojornalismo, mas enquanto o primeiro ficou famoso por documentar fotograficamente guerras, o último era tido como o fotógrafo das cenas cotidianas e declarou que não fotografava a vida como ela era, mas como ele gostaria que fosse¹² (Singerman & Bissiere, 2017, p. 333). Esse olhar acabou se traduzindo em humor, malícia, romance e um tom de leveza peculiar em suas imagens. Um gesto de tal forma marcante, que se faz ver mesmo na ausência do elemento humano, através de um ângulo escolhido, uma luz, uma relação geométrica.

Em 1950, a revista *Life* encomenda à Agência Rapho, com a qual Doisneau contribuía, imagens que ilustrassem casais enamorados na primavera de Paris, cidade sempre envolta em uma aura de romantismo irreverente. O resultado foi “O Beijo do Hôtel de Ville”, uma fotografia em torno da qual orbitou a polêmica de ela ter sido um momento espontâneo, captado pelo fotógrafo que se encontrava sentado em um café na Rue de Rivoli, ou se ela teria sido encenada. O fotógrafo confirmou a encenação do beijo por um casal de namorados estudantes de teatro, Françoise Bornet e Jacques Cartaud. Ao contratar pessoas ou amigos para encenarem algumas de suas fotos, Doisneau poupava-se de problemas legais futuros sobre direitos de imagem, apesar de ter sido processado depois por vários casais que alegavam terem sido os protagonistas dessa fotografia.¹³

É grande a quantidade de informações em “O Beijo do Hôtel de Ville”. No primeiro plano, está o café onde se encontra o fotógrafo e as costas desfocadas de um cliente. No segundo, a calçada, palco dividido entre a cena central do beijo, para onde converge o foco da fotografia, e os pedestres que nela circulam, inclusive o olhar da mulher que encara as lentes da câmera, flagrando o instante do disparo. No terceiro plano, está a rua com o movimento de carros. No quarto e último plano, fora de foco,

¹² “*Je ne photographie pas la vie telle qu’elle est, mais telle que je voudrais qu’elle soit.*”

¹³ Sobre essa polêmica, ver: Entler, R. (2006). Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *ARS*, 4(8), 36-51, jan. 2006. São Paulo: Universidade de São Paulo. Recuperado em 19 abr. 2020, de *ARS* (São Paulo): <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2971/3661>.

ainda que perfeitamente enquadrados, vê-se o Hôtel de Ville e o vazio ocupado pela praça à sua frente.

Até 1803, a Praça do Hôtel de Ville chamou-se Place de Grève. O significado original de “*grève*” é praia de areia e cascalhos, como de fato o era esse espaço às margens do rio Sena, utilizado para desembarque das mercadorias que chegavam a Paris por via fluvial. Era também nesse espaço que pedreiros migrantes desempregados, vindos do centro da França, reuniam-se no começo do dia em busca de trabalho (Harison, 2000, p. 405), de onde acabou derivando o termo “*grève*” associado à interrupção de trabalho.

A Place de Grève tem uma história violenta de execuções e suplícios em público. Nela, foram queimadas Marguerite Porete (1310) e Catherine Deshayes (1680), acusadas de feitiçaria, François Ravailac foi esquartejado (1610) e tantos outros foram enforcados, martirizados e decapitados.

Quanto à construção do palácio que deu nome à praça, no século XIX, a história conta que, em 1358, Étienne Marcel, figura centralizadora dos mercadores em Paris, adquire a Maison de Piliers, ou “Casa dos Pilares”, e lá é instalada a administração da cidade. Em 1533, o rei Francisco I ordena a construção de um palácio renascentista, o Hôtel de Ville, nesse mesmo lugar que, durante a Revolução Francesa, em 1789, recebe o primeiro prefeito da cidade. Ainda hoje, o Hôtel de Ville sedia a Câmara Municipal de Paris. No passado, foi palco de movimentações políticas intensas. Lá, ficou detido Maximilien de Robespierre, depois do 9 Termidor, antes de ser guilhotinado. Foi também o local escolhido como quartel-general pela Comuna de Paris, que o incendiou, reduzindo-o à sua carcaça, para ser suntuosamente reconstruído no fim do século XIX. E foi lá também que, em 25 de agosto de 1944, o general Charles de Gaulle fez seu discurso sobre a libertação de Paris. “*Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! Mais Paris libéré!*”¹⁴

A linha que sutura as três fotografias da entrada do Tokyo Photographic Art Museum aprofunda-se no tecido da imagem de Doisneau, para laçar, nos grãos de prata que esboçam a silhueta do Hôtel de Ville e sua praça, uma trama do tecido da história, impressa no cenário de um beijo. E o olhar segue para os grãos de areia da duna de Shōji Ueda.

“Minha Mulher nas Dunas (III)” faz parte de uma série em que Shōji Ueda fotografou sua esposa, sempre de quimono escuro contra o branco da areia das dunas de Tottori. As composições são diversas. Em algumas, a mulher de Ueda encontra-se sozinha. Em outras, divide o cenário com mais pessoas, sem, no

14 Paris ultrajada! Paris devastada! Paris martirizada! Mas Paris libertada! (tradução nossa).

entanto, sinal algum de interação entre elas. Nessa fotografia, a imagem é silenciosa, com a linha da duna e as sombras das pessoas traçando ângulos oblíquos; o cinza-escuro do quimono dialogando com o cinza do mar e o topo da montanha; e a sensação de deslocamento do elemento humano na paisagem que, aliás, o coloca em relevo. Além da linguagem onírica, constante nas composições de Ueda, percebe-se nessa fotografia o espaço vazio e o tempo da não ação, tão caros à estética japonesa. Mas as dunas de Tottori também tiveram sua participação na história da Segunda Grande Guerra, como já foi citado neste texto. Nas palavras do próprio Shōji Ueda: “Foi só depois da Guerra que pude ir até as dunas de novo e fotografar livremente. Antes, as dunas de areia eram local de treinamento dos militares” (Bauret, 2009 – tradução nossa).¹⁵ Mizuki Shigeru, autor de *manga* que também cresceu em Sakaiminato, relata em sua autobiografia que, ao ser recrutado pelo exército em 1941, foi levado a Tottori, antes de ser enviado para uma ilha durante a Guerra do Pacífico.

De forma mais evidente ou velada, as três fotografias partilham mais do que sua origem no tempo e a contemporaneidade de seus autores. Tal veladura, ao contrário de roubar algo das imagens, aparece como um campo de potencialidades. Etienne Saimain, em um artigo sobre como pensam as imagens, assevera que:

Nas reflexões recentes sobre a imagem, vem se desenvolvendo a ideia de que ela alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias. (2012, p. 22)

Tais associações intrínsecas a cada imagem ganham um novo sentido a partir do momento em que essas fotografias, quer sejam elas de campos de batalhas reais, da memória ou do inconsciente, são dispostas lado a lado na montagem feita nas paredes da entrada do museu japonês.

Praias da memória

Ao discutir a legibilidade na *Kriegsfiabel*¹⁶ de Bertold Brecht, Georges Didi-Huberman cita um trecho da apresentação da obra brechtiana, escrita por Ruth Berlau, no qual se encontra a

¹⁵ “It was just after the war, when I could again go out to the dunes and photograph freely. Before that the sand dunes were a practice area for the military.”

¹⁶ Traduzido como ABC de la Guerra (Brecht, 2004).

seguinte sentença – termo este que, no contexto inclusive, pode ser lido em toda sua amplitude semântica: “Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar” (Berlau *apud* Didi-Huberman, 2017, p. 35). Em seguida, acrescenta:

isso significa que uma política do presente, ainda que seja a construção do futuro, não poderia desconsiderar o passado que ela repete ou recalca (os dois muitas vezes juntos). Ora, as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais. (Didi-Huberman, 2017, pp. 36-37)

Como já foi dito no início deste texto, não há como saber, e nem se trata de saber, quais critérios incidiram na eleição dessas três fotografias como obras a figurarem, em sequência, no corredor de entrada do museu de Tóquio. Mas sua disposição conjunta articula e intensifica tais “complexos processos memoriais”.

Há que se comentar também sobre a escolha do fotógrafo Shōji Ueda. Diferentemente de outros colegas fotógrafos que trabalharam ou na cobertura da Segunda Grande Guerra, ou na propaganda, Ueda acabou permanecendo em Tottori, dando prosseguimento ao seu ofício, no seu estilo. Entre tantos nomes célebres da fotografia japonesa do Pós-Guerra, a eleição de uma obra de Ueda para figurar entre as outras duas imagens pode indicar que tal montagem funciona como um lembrete. A Segunda Guerra teve ônus para vários povos, entretanto as marcas atômicas no Japão deixaram um silêncio que reverbera sem perder sua atualidade.

A eloquência dessa montagem se acentua ainda pelo local que a abriga: o corredor de entrada do museu, espaço arquitetônico este que tem significado especial no Japão por ser um espaço *Ma*. Segundo Okano, *Ma* (間) é um “vocábulo regido por uma lógica relacional [...] que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados [...] e engloba semânticas como ‘entre-espaço’, ‘espaço intermediário’, ‘intervalo’, entre outras” (2013-2014, p. 150).

Na cultura japonesa, as passagens entre um ambiente e outro, entre o fora e o dentro de uma casa, por exemplo, são intermediadas por um entre-espaço. Nas construções tradicionais, há o nível do chão e, um degrau acima, encontra-se a *engawa* – mais proximamente vista como uma varanda, no Ocidente –, um espaço de madeira, semelhante a um deque, que funciona tanto como extensão da parte interna da casa, como extensão

da parte externa. A transição entre um ambiente e outro se dá suavemente como um espaço-tempo para que essa díade seja experienciada. Em um outro trecho do mesmo artigo citado acima, Okano diz que:

estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um nem outro”. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço em branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. (*Idem, ibidem*, p. 151)

A consciência desse espaço esteticamente valorizado, somado à legibilidade dessa montagem, fez sobreviver o espaço marítimo/litorâneo como ambiência paradoxal de guerra e paz. A areia presente em duas das fotografias remete ao litoral francês (da Normandia) e japonês da costa ocidental. Não se vê areia na fotografia de Doisneau, todavia o enquadramento que recorta a atual Place de l’Hôtel-de-Ville opera como sintoma, fazendo emergir a antiga Place de Grève, situada ali mesmo, às margens do rio Sena, em uma praia formada por cascalho e areia. Essa arte da memória funciona aqui como elemento fantasmal ou, ainda, como a *sobrevivência de uma pós-morte* (Didi-Huberman, 2013a), isto é, a sobrevivência de formas-conteúdos-imagéticos de um jeito de pensar e viver, de um modo de vida ancorado em campos de batalha. Tal montagem nos faz lembrar de que os mesmos corpos capazes de afetos são também aqueles que matam, ora nos campos das batalhas psíquicas particulares, ora em uma guerra planetária como a Segunda Guerra Mundial. Com um chão de areia e cascalho em comum, no intervalo entre terra e água, marítima ou fluvial, todo cheio de memórias, as três imagens tomam a posição de um memorial no corredor de entrada do Tokyo Photographic Art Museum. E também no entre-espaço *Ma* da nossa existência. Portanto “se-ver-nos-permite-saber”, e até mesmo prever algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens fundamenta toda sua

eficácia numa arte da *memória* (Didi-Huberman, 2017, p. 35). A montagem possibilita conhecer, de maneira que o esquecimento e o silêncio ganhem existência política. Em seu processo de reerguimento no Pós-Guerra, o Japão desviou o olhar das atrocidades sofridas e do trauma da nação para o seu desenvolvimento, exibindo-o para o mundo durante as Olimpíadas de 1964 com o lançamento do *shinkansen* (trem-bala) e também durante a Expo '70, em Osaka. Nessa montagem, o esquecimento, a sombra e o silêncio, efeitos provocados pela fotografia de Ueda, foram deslizados para a fotografia de Robert Capa, cujo soldado diante da Muralha do Atlântico nos faz lembrar tanto da violência e da tragicidade que se tornou a vida sob a Segunda Guerra Mundial, quanto da provisoriedade da vida sob a pandemia de coronavírus, no século XXI. Ambos acontecimentos estão distantes no tempo, mas próximos sob o inimigo da grande guerra contemporânea – um vírus abstrato e ao mesmo tempo tangível, cujas imagens assemelham-se às rugosidades da Terra sob seus efeitos.



- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauret, G. (2009). *Paper Sky*. [versão eletrônica]. Recuperado em 22 nov. 2019, de Kneehigh Media: <http://papersky.jp/en/2009/12/10/shoji-ueda-lines-in-the-desert>.
- Brecht, B. (2004). *ABC de la Guerra*. Madri: Ediciones del Caracol.
- Capa, R. (2010). *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify.
- Di Giovanni, J. R. (2014). Histórias de fantasmas para gente grande. *Topoi: Revista de História*, 15, 347-353.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição, o olho da história, I*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. (2013a). *A imagem sobrevivente, história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. (2013b). *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Doisneau, R. (1990). *Entretien avec Paul Piquet pour 'Regard Sur L'Image'* (P. Piquet, entrevistador) [versão eletrônica]. Recuperado em 21 nov. 2019, de L'Atelier Robert Doisneau: <https://www.robert-doisneau.com/fr/robert-doisneau/textes-et-interviews/paul-piquet.htm>.
- Entler, R. (2006). Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. *ARS*, 4(8), 36-51,

REFERÊNCIAS

- jan. 2006 [versão eletrônica]. Recuperado em 19 abr. 2020, de Portal de Revistas USP: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2971/3661>.
- Fraser, K. (2011). *Photography and Japan (Exposures)*. Londres: Reaktion Books.
- Freud, S. (2019). A interpretação dos sonhos. In _____. *Obras completas* (P. C. de Souza, trad., v. 4). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1900).
- _____. (2010). Recordar, repetir e elaborar. In _____. *Obras completas* (P. C. de Souza, trad., v. 10). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914).
- _____. (2012). *O valor da vida* [Entrevista concedida a George Sylvester Viereck] [versão eletrônica]. Recuperado em 26 jun. 2020, de Formação Freudiana: <http://www.freudiana.com.br/destaques-home/entrevista-com-freud.html>. (Entrevista originalmente realizada em 1926).
- _____. (2014). Inibição, sintoma e angústia. In _____. *Obras completas* (P. C. de Souza, trad., v. 17). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1926).
- Garcia Roza, L. A. (1991). *Introdução à metapsicologia freudiana 1: sobre as afasias (1891) / O projeto de 1895*. São Paulo: Zahar.
- _____. (1993). *Introdução à metapsicologia freudiana 2: A interpretação do sonho (1900)*. São Paulo: Zahar.
- Gautrand, J. C. (2014). *Robert Doisneau*. Köln: Taschen.
- Harison, C. (2000). The rise and decline of a revolutionary space: Paris' Place de Grève and the Stonemasons of Creuse, 1750-1900. *Journal of Social History*, 34(2), 403-436.
- Knobloch, F. (1998). *O tempo do traumático*. São Paulo: Educ Fapesp.
- Okano, M. (2013-2014). Ma: a estética do “Entre”. *Revista USP* (100), 150-164.
- Pires, F. Q. (2015). Entenda a recente polêmica sobre as icônicas fotos do Dia D de Robert Capa [versão eletrônica]. *Zum Revista de fotografia*, set. 2015. Recuperado em 18 abr. 2020, de Revista Zum: <https://revistazum.com.br/radar/polemica-robert-capa>.
- Reader, I.; Soederberg, M. (2013). *Japanese influences and presence in Asia*. Nova York: Routledge.
- Samain, E. (2012). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp.
- Singerman, A.; Bissiere, M. (2017). *Le cinéma français contemporain: Manuel de classe*. Indianópolis: Focus Publishing/R Pullins & Co.
- Ueda, S. (2008). *Shōji Ueda*. Paris: Actes Sud.

Praias da memória: tragicidade e beleza de uma montagem iconográfica no Tokyo Photographic Art Museum Uma obra de Robert Capa, uma de Robert Doisneau e outra de Shōji Ueda figuram na entrada do Tokyo Photographic Art Museum, compondo o que será referido aqui como montagem iconográfica. Tendo como disparador uma breve reflexão de Sigmund Freud sobre a importância da memória, em uma entrevista, e a ideia de que também as imagens sofrem de reminiscências, buscou-se refletir sobre os diálogos estabelecidos por essas três fotografias, uma vez associadas entre si, sob a égide do pensamento do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Para examinar a montagem acima citada, empreendeu-se a investigação de cada uma das fotografias e da biografia de seus autores, seguida de uma articulação dos dados obtidos com o pensamento didi-hubermaniano e o período do Pós-Guerra no Japão. | *Memory shores: tragedy and beauty of an iconographic photomontage at Tokyo Photographic Art Museum* A work by Robert Capa, one by Robert Doisneau, and another by Shōji Ueda appear in the entrance of the Tokyo Photographic Art Museum, composing what will be referred to here as an iconographic photomontage. Taking as a trigger a brief reflection by Sigmund Freud on the importance of memory in an interview, and the idea that images also suffer from reminiscences, we sought to reflect on the dialogues established by these three photographs, once associated with each other, under the aegis of the thought of the French philosopher Georges Didi-Huberman. In order to examine the aforementioned montage, we investigated each of the photographs and the biography of their authors, followed by an articulation of the data obtained with Didihubermanian thinking and the post-war period in Japan.

RESUMO | SUMMARY

Montagem iconográfica. Tokyo Photographic Art Museum. Legibilidade da imagem. Fotografia do Pós-Guerra. | *Iconographic photomontage. Tokyo Photographic Art Museum. Image's legibility. Postwar photography.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

MARIA IVETTE JOB

Rua Dr. Gabriel dos Santos, 626/703
01231-010 – São Paulo/SP
Tel.: 11 97205.5997
ivyjob@usp.br

RECEBIDO 30.06.2020
ACEITO 10.07.2020