(RE)MONTANDO MIYASAKA: IMAGENS, REFLEXÕES E EXPERIMENTAÇÕES

Rafael F. A. Bezzon¹
UNESP, Araraquara-SP, Brasil

A partir da experiência etnográfica vivida junto a um arquivo fotográfico, suas imagens e interlocutores, proponho pensar, refletir e experimentar uma outra forma de trabalhar analisar e interpretar imagens. Para isso produzi seis painéis, construídos com imagens do arquivo, que procuram expressar as relações vividas junto às fotos, ao arquivo e aos interlocutores, além de estabelecer linhas de leitura e relação com o acervo fotográfico.

Palavras-chave: antropologia visual, etnografia, imagem, painéis fotográficos

Esse artigo é fruto de pesquisa realizada junto ao Arquivo Miyasaka,² localizado na cidade de Ribeirão Preto, São Paulo. Proponho a partir desse texto refletir sobre o fazer antropológico e sua relação com imagens, e assim trabalhar teórica e metodologicamente uma outra forma de relacionar imagens e a experiência de pesquisa etnográfica. Para isso selecionei, organizei e montei seis painéis fotográficos com o intuito de elaborar uma reflexão através das fotografias a respeito da experiência com o arquivo e tudo que o envolve, ou seja, as imagens – fotos, lembranças, narrativas memorialísticas, entre outras – e as principais interlocutoras, D. Tereza – viúva do fotógrafo, e Elza – filha do fotógrafo. Nesse texto, apresentarei e comentarei dois painéis. Para seguir esse caminho, me valho do instrumental teórico e metodológico envolvendo a antropologia e principalmente a antropologia visual, tendo como perspectiva teórica autores da chamada “virada fenomenológica” nos estudos antropológicos envolvendo o pensar e trabalhar com imagens. Assim, as fotografias foram compreendidas a partir de sua significância na vida das pessoas e nos atos de fazer da pesquisa através da experiência compartilhada entre pesquisador e interlocutoras com as imagens.

1 Núcleo de Antropologia da Imagem e da Performance (NAIP). Contato do autor: rafaelbezzon@gmail.com.

2 Realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/FCLAr, intitulada: “O Japonês da Gravata Borboleta – Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka”.

O FOTÓGRAFO, A CIDADE E O ARQUIVO

Algo está acontecendo em Ribeirão Preto.
Gomes 2015: 28

A trajetória de Tony Miyasaka e sua família não é diferente do caminho percorrido pelos primeiros imigrantes japoneses no estado de São Paulo. Miyasaka nasceu no dia quatorze de novembro do ano de 1932 na província de Aichi, Japão, foi no ano de 1934, então com dois anos de idade, que junto de sua família imigrou ao Brasil. Chegaram ao novo país com contrato de dois anos para trabalharem na lavoura de café em uma fazenda localizada na região de Ribeirão Preto, a noroeste da capital do estado.

Vindos do porto de Kobe, a família Miyasaka desembarca no porto de Santos no primeiro dia do mês de agosto de 1934 e se instalam em uma fazenda localizada no traçado da linha férrea Mogiana. Dentre as inúmeras fazendas que compõem a região, está a fazenda São Martinho localizada no atual município de Pradópolis próximo à cidade de Ribeirão Preto, onde a família se estabeleceu durante os primeiros anos de permanência no Brasil, conforme acordo firmado com a companhia responsável pela imigração. Após o período de vigência do contrato a família Miyasaka trabalhou em diferentes fazendas da região, em cidades como Colina e Guataporã, sempre atuando na lavoura mas agora não só de café, o plantio do arroz e do feijão também eram culturas difundidas e cultivadas. Foi assim durante onze anos, até que no ano de 1945 um acidente com Tony Miyasaka, uma picada de cobra, fez com que a família decidisse sair do campo e se mudar para a cidade de Ribeirão Preto.

É no ano de 1949 que a família Miyasaka inicia as atividades do estúdio Foto Miyasaka, localizado na região central da cidade de Ribeirão Preto, em frente à Catedral Metropolitana de São Sebastião um dos marcos da cidade, onde o fotógrafo começa sua carreira profissional. A fotografia entrou cedo na vida de Tony Miyasaka, seu início como fotógrafo se deu quando tinha dezoito anos e só saiu de sua vida quando faleceu no ano de 2004. O fotógrafo sempre esteve envolvido com a produção de imagens sejam elas fixas ou em movimento, no ano de 1955 o estúdio Foto Miyasaka já prestava o serviço de filmagem, além da fotografia de estúdio e reportagens sociais.

Sua atuação foi múltipla tendo trabalhado em praticamente todas as etapas de produção da fotografia, iniciou sua trajetória retocando retratos junto de seu irmão mais velho Kazuo. Após um período nessa função, não se mostrando muito talentoso com o pincel e a tinta, assumiu a função de fotógrafo retratista para o estúdio da família. O fotógrafo não se limitou aos trabalhos realizados dentro do estúdio, prestou serviços fotográficos para diferentes órgãos governamentais, registrando os eventos culturais, políticos e sociais vinculados à prefeitura, além de prestar serviços fotográficos para a perícia da polícia. Atuou como foto repórter para jornais da cidade, A Cidade e Diário de Notícias, e para jornais de ampla circulação como Folha de São Paulo e Gazeta Esportiva.

Os anos de 1950 e 1960 são considerados os “anos dourados” de Ribeirão Preto, principalmente pela efervescência cultural vivida na cidade com a chegada da Faculdade de Medicina da USP, a criação do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, a inauguração da Escola de Belas Artes

do Bosque e da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, além do estabelecimento do Centro Experimental de Cinema, entre outros empreendimentos artísticos responsáveis por movimentar, sobretudo, a atmosfera cultural da cidade.

Tony Miyasaka sempre esteve envolvido com os diferentes movimentos artístico-culturais atuantes na cidade, tendo participado ativamente junto ao Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, popularmente conhecido como Cinefoto, atuando por um período em sua diretoria e participando das atividades do clube entre elas os salões e concursos fotográficos espalhados pelo país. Junto de Rubens Francisco Lucchetti,³ Bassano Vacarini,⁴ Waldemar Fantini⁵ e Milton Rodrigues,⁶ fundou e participou das atividades e produções realizadas junto ao Centro Experimental de Cinema – C.E.C., produzindo filmes experimentais e animações feitas diretamente nos negativos filmicos, entre outras técnicas. Os filmes produzidos pelo C.E.C. participaram de diferentes festivais e mostras competitivas pelo Brasil e em festivais renomados como o *Vº Journées Internacionales du Cinema d'Animation Annecy*, França além de serem convidados a participarem do Festival de Cannes, ambos em 1962,⁷ com o filme “Tourbillon”,⁸ realizado no ano de 1961.

O Arquivo Miyasaka é segmentado em três grandes conjuntos de fotografias e negativos: “Jovem Miyasaka”, compreende o período das décadas de 1950 e 1960 quando trabalhou como fotógrafo profissional e iniciou seu projeto pessoal de documentação das transformações da cidade e suas gentes; “Fotos Aéreas”, uma das paixões do fotógrafo; e “Fotos Artísticas”, correspondendo à sua produção feita próximo ao fim da vida. Há mais um corpus constituindo o conjunto “Jovem Miyasaka”, são os “Negativos Doentes” armazenados em um espaço diferente devido à condição de deterioração dos negativos.

Como me contou Elza, a separação do arquivo em três corpos de fotografias e negativos havia sido sistematizada pelo próprio fotógrafo, somente o conjunto separado (Negativos Doentes) após a morte do fotógrafo não tomou forma através de suas mãos e olhos. Em uma de minhas idas ao arquivo, durante uma conversa com Elza, ela se referiu à produção fotográfica que é objeto desta pesquisa como sendo da juventude do fotógrafo, foi então que juntos resolvemos utilizar as alcunhas empregadas para se referir aos corpos formando o acervo de imagens.

O conjunto “Jovem Miyasaka” passou por uma espécie de auto curadoria por parte do próprio Miyasaka entre os anos de 2002 e 2004, como contou Elza. Nos dois anos que antecederam sua morte, Miyasaka levou para sua casa os acervos de negativos – “Jovem Miyasaka”, “Foto Aéreas” e “Fotos Artísticas” – guardados em uma de suas lojas que à época estava encerrando

3 Escritor, roteirista e quadrinista, tendo trabalhado como roteirista de José Mojica Marins e Ivan Cardoso, com esse último ganhou o Kikito de ouro no festival de Gramado pelo roteiro de “O Escorpião Escarlata”, 1990. Leva alcunha de “Papa do Pulp nacional”, gênero literário voltado para histórias de ficção envolvendo temas policiais, de horror, vampiros etc.

4 Importante artista plástico, atuou na cidade de São Paulo e no interior paulista. Foi responsável pela criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, trabalhando como cenógrafo de diversas peças entre elas as de Cacilda Becker.

5 Fotógrafo, amigo de Miyasaka e membro do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto.

6 Técnico de som da extinta rádio PRA-7, a primeira rádio do interior paulista.

7 Essas informações foram fornecidas por R.F. Lucchetti e comprovadas com notícias publicadas em jornais da época, como a edição do Estado de São Paulo de 19/02/1962.

8 A direção é de Bassano Vacarini e Rubens Francisco Lucchetti, enquanto a direção de fotografia é de Tony Miyasaka. Fonte: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>.

suas atividades. É desse modo que o fotógrafo inicia o processo de seleção dos negativos a serem guardados, enquanto os outros eram descartados em um saco de lixo preto. Ao mesmo tempo, é como se o fotógrafo realizasse um processo de auto arquivamento ao selecionar o que deveria ser ou não guardado, definindo o primeiro ordenamento de seu acervo e uma primeira memória sobre sua obra fotográfica.

O corpus “Jovem Miyasaka” é de grande importância como documento social da cidade de Ribeirão Preto durante o período dos anos de 1950 e 1960. Devido ao seu trabalho como fotógrafo retratista de estúdio, em seus retratos aparecem as grandes personalidades políticas, empresariais, acadêmicas e religiosas que compunham a elite da sociedade ribeirão-pretana. Por outro lado, sua câmera, além de registrar os eventos ocorridos na cidade, privilegiava principalmente a região central espécie de centro da vida da cidade no período, fartamente documentada pelo fotógrafo devido ao grande número de negativos e fotografias encontradas em seu arquivo.

Os assuntos giram em torno de seus prédios, ruas e avenidas, o processo de verticalização, as obras e seus canteiros. Sua objetiva também registra alguns símbolos das transformações por qual passava a cidade, como a chegada das grandes empresas multinacionais, os luminosos de néon nas fachadas dos prédios, os espaços de consumo, vitrines de lojas, postos de gasolina, escolas, a chegada da Universidade de São Paulo – USP, e a construção de seu campus. Nesse conjunto já é notável muitas fotografias aéreas uma das paixões do fotógrafo. Como contou D. Tereza, Miyasaka aos finais de semana tinha por hábito alugar por algumas horas um avião ou mesmo um helicóptero com o objetivo de fotografar a cidade, seus bairros e prédios.

O CAMPO NO ARQUIVO, SUAS IMAGENS E INTERLOCUTORA(E)S

A experiência de pesquisa junto ao Arquivo Miyasaka se organizou através de uma etnografia no e com arquivo, de seu espaço e a lógica que o orienta, com as imagens e pessoas envolvidas e que estabelecem uma relação com o arquivo, as fotografias e o fotógrafo. O arquivo é entendido como um objeto cultural em si mesmo, e por isso de grande interesse para as pesquisas de ciências sociais, principalmente através de uma perspectiva antropológica. Ele está localizado na antiga residência do fotógrafo e atual morada de sua filha, Elza, e sua viúva, D. Tereza, as principais interlocutoras durante a pesquisa, sobretudo Elza que é uma espécie de guardiã do arquivo. É uma casa-arquivo.

Uma das potencialidades do tratamento etnográfico para um arquivo é a possibilidade de relação com interlocutores que estabelecem uma relação íntima com as imagens, como bem observa a antropóloga Olivia Maria da Cunha (2005: 10). Segundo a autora, “sair do arquivo”, buscar relações permeando o artefato imagético e os sujeitos se relacionando com ele, ver fotos com a(o)s interlocutora(e)s e realizar entrevistas mediadas por imagens, se tornam procedimentos necessários e interessantes para a construção do conhecimento antropológico.

A etnografia do arquivo e suas imagens, envolve a criação, produção e transformações desse espaço arquivístico, permitindo a abordagem sobre os artefatos imagéticos a partir de suas biografias, de suas trajetórias de constituição e o contexto em que foram produzidos. Inclui, também, as pessoas envolvidas com o arquivo seja em seu nível mais íntimo como a viúva do fotógrafo, D. Tereza, e sua filha, Elza; ou em níveis de relação fora do contexto familiar como

Tania Registro, formada fotógrafa por Miyasaka e historiadora na cidade de Ribeirão Preto; R. F. Lucchetti, companheiro de Centro Experimental de Cinema e amigo de Tony; ou os membros do Cinefoto: Denis Santos e Henrique Ravasi, que estabeleceram uma relação com o fotógrafo através do Cine Foto Clube e por frequentarem a loja do fotógrafo ribeirão-pretano.

Esse movimento de saída do arquivo, de não se ater apenas à lógica arquivística desses espaços ou somente se relacionar com os documentos e os diversos artefatos em seus diferentes suportes, demonstra a importância das pessoas envolvidas e em relação com o Arquivo Miyasaka para o conhecimento das narrativas e histórias sobre o fotógrafo, o acervo e as fotografias. Esse processo é importante para pensar os arquivos como artefatos culturais, afinal eles são resultado de tentativas de constituir e ordenar conhecimentos realizadas tanto pelo produtor do arquivo, como nas intervenções dos usuários e pessoas que trabalham em sua organização (Cunha 2004: 291).

Durante uma pesquisa que se propõe realizar uma etnografia, os acontecimentos ocorridos em campo se dão ao acaso da vida das pessoas. Após seis meses de convívio semanal com o arquivo, as imagens e as pessoas, Elza me comunicou que durante um ano estaria morando em Milão, Itália, por conta de seu doutorado, e assim ficaria sozinho e com amplo acesso à casa e ao arquivo. Foram aproximadamente onze meses me relacionando unicamente com as ampliações e negativos fotográficos de Miyasaka, sendo atacado e afetado quando em contato com essas imagens. Algumas delas, agiam como se capturassem meu olhar e faziam com que eu as olhasse por mais tempo.

Assim, continuei a proposta de relação com o arquivo e suas imagens seguindo a perspectiva fenomenológica, privilegiando a experiência e os afetos vividos com as imagens (Edwards 2002: 70; 2011: 185; Barthes 2011: 30) ao invés de descrições envolvendo apenas os conteúdos das imagens. A postura perante as fotos, devido às circunstâncias da pesquisa, era de se comprometer com o afeto uma espécie de força que emanava e estabelecia uma relação com o observador, afinal, assim como Roland Barthes, “[...] me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão, um tema, mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, olho e penso. (Barthes 2011: 31)”.

Conforme as pastas analógicas e digitais eram abertas as fotografias ali guardadas eram animadas, iluminadas e elas, por sua vez, também animavam e iluminavam o observador, despertando a imaginação e a memória através do afeto estabelecido com a imagem. Foi o que se passou quando estava olhando algumas imagens digitalizadas, que também fazem parte do acervo de fotografias do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto e que foram incorporadas por Elza ao Acervo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka, era uma fotografia diferente das que compunham o conjunto do qual fazia parte. Eram três corpos seminus alinhados, e é o fato de a foto ter sido produzida durante um momento de intimidade dos garotos que inquieta, incomoda e traz uma força diferente a essa imagem. Cada corpo está emoldurado por um batente de madeira, há água escorrendo pelas matérias de músculo, sangue e pele, três corpos de jovens garotos – Imagem 01.

Como nos lembra “Susan Sontag (2004: 25) [...] Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. [...]”, o rosto de um dos garotos encara a lente do fotógrafo, há nele uma expressão de agressividade, de contrariedade pela

presença do fotógrafo durante o momento de seu banho e de realização da fotografia. Essa foi uma das primeiras fotografias de Miyasaka que demonstraram essa potência de ataque, de incomodar e fazer refletir, a partir desse encontro foi possível olhar para esse conjunto de imagens e estabelecer uma leitura através desses rostos cheios de força que ultrapassam os limites da imagem e invadem o contracampo. – A imagem referida também compõe o Painel III (Imagem 04), que intitulei de: “Rostos”.

Imagem 01 - Garotos durante o banho, no Parque Infantil Peixe Abbade, conhecido como Parque Infantil do Barracão. Autor da fotografia Tony Miyasaka. Ano de 1961. A imagem apresenta essa coloração devido à ação do tempo, a imagem foi escaneada direto da cópia em papel (Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto | Acervo de fotografias e negativos de Tony Miyasaka – Arquivo Miyasaka).

As fotos, assim como as pessoas, também podem ser entendidas como interlocutoras. A antropóloga inglesa Marilyn Strathern, refletindo sobre as relações estabelecidas em campo e sua efetividade retoma uma concepção de Alfred Gell para analisar a agência de objetos em contexto etnográfico, nas palavras da autora: “[...] O agente faz os eventos acontecerem. A arte, segundo ele, pode ser o ator ou pode sofrer a ação, ser agente ou paciente, num campo de agentes e pacientes que assumem formas diversas e têm efeitos diversos uns sobre os outros. [...] (Strathern 2014: 362)”.

O acervo de Miyasaka é composto por diversas imagens se emaranhando entre si: fotografias analógicas e digitais, narrativas envolvendo a construção do arquivo, a história de vida do fotógrafo, as lembranças, memórias e histórias evocadas, também entendidas como imagens. Miriam Moreira Leite exemplifica bem essas relações entre fotografias, memórias e imagens, segundo a autora: “[...] as fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis das experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos [...] (Leite 1993: 145)”. O encontro com diferentes formas imagético-expressivas me despertou para um entendimento ante o conceito de imagem como algo amplo, ou seja, a

imagem em multiplicidades expressivas e não se apresentando apenas através dos suportes tradicionais: a escultura, o quadro, a fotografia e o cinema.

Não é novidade que a fotografia, devido à sua materialidade, auxilia o pesquisador durante a experiência de pesquisa no estabelecimento das relações com os interlocutores. As fotografias, como nos lembra Elizabeth Edwards, “[...] são locais privilegiados para as interações sociais ocorridas em campo. Elas facilitam o trabalho de campo permitindo atos de amizade, troca e diplomacia, além de auxiliarem no estabelecimento de uma comunicação compartilhada [...]” (Edwards 2015: 242-243).⁹ Assim, por um lado as fotos podem ser entendidas como espaços privilegiados onde ocorrem encontros e se formam relações envolvendo o pesquisador, as pessoas e outras imagens. Por outro lado, as fotos devido à sua potência de animar a memória, a lembrança e a imaginação do observador – seja ele quem for – se colocam na posição de interlocutora da pesquisa. (Edwards 2012: 229).

Afinal, em todos os momentos que se estabeleceu um diálogo com a(o)s interlocutora(e)s as fotografias se faziam presentes e olhar para elas se configurou como uma ação compartilhada. Assim, não só de pessoas se faz uma pesquisa etnográfica com um arquivo fotográfico, as fotos também se mostraram como importantes interlocutoras para o desenvolvimento da pesquisa. Foi com elas e através delas que muitas relações se formaram, afinal são objetos imagéticos imóveis congelam determinado acontecimento da vida na forma de imagem, quando entram em contato com o olhar do observador são animadas e animam a memória, as lembranças, a subjetividade de quem a olha e assim permitem que novas relações se formem.

São esses eventos de grande significância vividos durante a experiência de campo junto ao Arquivo Miyasaka que enuncio como “encontros fotográficos”, situações em que a imagem fotográfica permitia aos diferentes observadores – pesquisador e interlocutores – compartilharem a experiência de olhar para determinada foto. Nesses momentos a imagem através do olhar do observador, pelo contato com seu corpo, faz com que memórias, lembranças e histórias sejam evocadas e expressas, produzindo narrativas através daquelas fotos. Durante esses acontecimentos a fotografia age e estabelece outras relações a partir dos afetos trocados entre ela (a foto) e os observadores, produzindo efeitos através da relação estabelecida.

É o que se passa, por exemplo, quando em um dos encontros com Elza vimos uma fotografia que retratava um prédio inacabado, em construção, se apresentando como se fosse um esqueleto composto de metal e concreto – Imagem 02. Foi então, que Elza começou a contar sobre o hábito de Miyasaka de andar pela cidade fotografando e documentando a construção de diferentes prédios. Era, como contou, uma espécie de obsessão fotografar esses esqueletos-urbanos. É durante esse evento, a princípio sem muita importância, que se deu as condições para o estabelecimento de uma linha de leitura para as imagens do arquivo e posteriormente a montagem de um dos painéis que compõe o conjunto de experimentações com as fotos. Me refiro ao Painel II (Imagem 03), “Esqueletos-Urbanos.

Proponho, portanto, analisar as imagens não apenas pensando através de seus conteúdos semióticos, essenciais para que sejam entendidas em seu contexto de produção e leitura, mas pensá-las por meio dos efeitos e afetos produzidos e vivenciados durante o contato com as fotos, momento que intitulo de “encontros fotográficos”. Situações que permitiram o estabelecimento

9 Todas as traduções são de minha autoria.

de diferentes relações com as pessoas emaranhadas com o Arquivo Miyasaka, a trajetória do fotógrafo e as fotografias. Assim, as fotos podem ser entendidas e analisadas em toda sua potência como agentes e interlocutores da pesquisa, permitindo a realização de experimentações com as fotografias, construídas a partir da experiência compartilhada junto à essas imagens e a(o)s interlocutora(e)s. Afinal, as fotos e as imagens de uma maneira geral são produzidas para significar através das ações sociais envolvendo diferentes situações perceptivas, como nos lembra a antropóloga inglesa Elizabeth Edwards (2012: 228).

Imagem 02 – Prédio em construção na cidade de Ribeirão Preto, região central. Autor da fotografia: Tony Miyasaka, provavelmente no ano de 1959. A imagem foi digitalizada direto do negativo e positivada através do Photoshop. (Fonte: Acervo de Fotografia e Negativos de Tony Miyasaka – Arquivo Miyasaka).

OLHAR, SELECIONAR, MONTAR E EXPERIMENTAR COM IMAGENS

Algumas fotografias também podem ser entendidas, dessa maneira, como interlocutoras da pesquisa estabelecendo relações e possibilitando que novas relações sejam forjadas durante os atos de fazer da pesquisa. Elas atuam como gatilhos para que essas situações, os “encontros fotográficos”, se mostrem ao pesquisador e produzam afetos e efeitos de grande significância para a experiência de pesquisa. Esses efeitos reverberam nas escolhas dos caminhos escolhidos e percorridos durante a trajetória de relação com o arquivo, os interlocutores e as imagens e que se mostram durante a imersão no segundo campo, o da escrita.

A etnografia impõe alguns desafios para os pesquisadores e autores que escolhem por seguirem seu caminho, como nos lembra Marilyn Strathern ela cria um segundo campo. Esse outro campo é o momento da escrita etnográfica, que só tem êxito se conseguir recriar no texto os efeitos gerados no pesquisador durante a experiência de pesquisa de campo (Strathern 2014: 346). A autora defende que o processo de imersão em campo não ocorra apenas durante a pesquisa empírica, ou seja, a experiência propriamente vivida com o arquivo, as fotografias e os interlocutores. É necessário também a imersão no segundo campo, o momento da escrita quando as análises e reflexões das experiências vividas são rememoradas, refletidas e complexificadas.

Só assim é possível ocorrer o “momento etnográfico”, quando, nas palavras da antropóloga inglesa, “[...] uma relação que junta o que é entendido (que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender (o que é observado no momento da análise). [...] (Strathern 2014: 350)”. Por se tratar de uma pesquisa com um arquivo fotográfico, penso ser interessante tentar recriar esses efeitos não só através do texto, mas se valendo das imagens e assim refletindo e experimentando com elas através da construção de painéis fotográficos.

A seleção realizada durante a pesquisa é composta de trezentas imagens de um universo de aproximadamente três mil fotografias. Foram selecionadas e apresentadas na dissertação quarenta e uma fotos, além de seis painéis. Desse conjunto, foram impressas cento e vinte imagens de onde saíram a seleção final para montar os painéis. Durante a escolha desse conjunto a intenção foi partir de imagens que tiveram uma grande significância durante a realização da pesquisa, aquelas que agiram produzindo novas relações entre os observadores e as outras imagens e com outras fotografias.

As fotos, o desenho, a gravura, a pintura, as imagens de uma maneira geral também possibilitam ativar criativamente a atuação da imaginação e da subjetividade do observador. Quando entram em contato com o corpo do observador, com seu olhar ao olhá-la, com o tato ao manuseá-la, as imagens e especialmente as fotografias realizam uma espécie de performance. Como nos ensina “Elizabeth Edwards (2001: 18), as [...] Fotografias tem uma qualidade performática, um tom afetivo, uma relação com o observador, uma fenomenologia não apenas do conteúdo, mas como objetos sociais ativos projetando e se movendo entre outros tempos e espaços. [...]”. Assim as fotografias permitem ao observador aceder à possibilidade de, através de sua própria leitura da imagem e das informações que a envolvem, criar ficções em torno de suas tramas (Kossov 2009: 48).

Desse modo, ao refletir durante o segundo campo (da escrita) sobre esses “encontros fotográficos” me pareceu interessante recriar esses momentos através das imagens, portanto ao montar os painéis no formato proposto parto da perspectiva de que as imagens têm a potência e a qualidade de terem uma vida própria. Como nos ensina Etienne Samain, ao

[...] admitirmos, deste modo, que toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, 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 2012: 158).

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 as imagens, é só rememorarmos a importância que a visão assumiu no ocidente como órgão do conhecimento e o fato de utilizarmos diferentes metáforas reiteram essa posição, como por exemplo: “É um

homem de visão”. Afora os problemas de hierarquia entre os diferentes sentidos que essa posição legada à visão acarreta – e que não é objeto desse artigo –, atualmente a imagem se impõe com muita força em nosso cotidiano, habitando as diferentes instâncias que o compõe seja no cenário político, estético, técnico e nas ciências sociais, principalmente na antropologia, a partir da década de 1980.

O Filósofo e historiador das artes e das imagens Georges Didi-Huberman ao refletir sobre uma questão colocada por Immanuel Kant: “[...] Que é orientar-se no pensamento? [...]” (Didi-Huberman 2012: 209), aponta que a imagem estendeu tanto seu território de ação que nos dias de hoje é difícil pensar sem orientar-se através de imagens. Dessa maneira, é como se elas estivessem onipresentes na construção de reflexões acerca dos acontecimentos do mundo, assim pensar através e com as imagens se torna uma experiência interessante, afinal como nos ensinou Samain (2012: 158) a imagem é pensante.

Portanto, proponho realizar, através do conjunto de imagens selecionadas durante o processo de imersão com o arquivo, as fotografias e os interlocutores e junto das reflexões e análises produzidas durante o segundo campo, uma “experiência de pensamento” com e através das fotografias. Para refletir e tentar recriar os efeitos e afetos compartilhados durante a pesquisa a partir das próprias imagens fotográficas, afinal elas pensam, fazem pensar, agem, iluminam e animam seus observadores.

O experimento que proponho realizar se baseia em uma seleção de imagens, a partir da desmontagem dessas fotografias de seus lugares de exibição e guarda no Arquivo Miyasaka, para uma (re)montagem, um novo ordenamento de visualização e leitura proposto por mim e inspirado nos painéis produzidos por Aby Warburg (1866-1929). O antropólogo e historiador da arte alemão realizou diferentes pesquisas, entre elas investiu bastante conhecimento e empenho para organizar uma grande “biblioteca elíptica” em sua cidade natal, Hamburgo, em sua fachada Warburg gravou a palavra *Mnemosyne* que em grego significa a personificação da memória e a mãe das nove musas. Para o historiador-antropólogo a palavra, como nos lembra “Samain (2011: 33) [...] representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual.”.

De outra forma, *Mnemosyne* também deu nome a outro empreendimento, outra grande obra que Warburg investia tempo e conhecimento. Desde o ano de 1924 (Samain 2011: 36), o historiador-antropólogo dedicou grande parte de seus esforços para a construção do “Atlas de imagens. *Mnemosyne* [DerBilderatlas *Mnemosyne*] (Samain 2011: 36)”. O Atlas era composto de setenta e nove painéis reunindo por volta de novecentas imagens em diferentes suportes, a maioria eram fotografias em preto e branco de obras artísticas de diferentes tipos: escultura, pintura, gravura, mas também jornais, selos, moedas etc. Os painéis eram construídos utilizando reproduções de outras imagens, nas palavras de Etienne Samain

[...] Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica (foto 3 e foto 4) para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. (Samain 2011: 35)

Os painéis eram montados em um fundo de pano preto se configurando como grandes negativos, ou seja, se constituem como novas imagens produzidos através das imagens ali montadas seguindo uma relação de vizinhança entre elas. Os painéis permitem e ao mesmo tempo propõem ao observador realizar “[...] uma viagem, melhor dizendo, viagens. (Samain 2011: 39)”, deslocamentos e percursos com e através das imagens selecionadas e montadas procurando expressar as interlocuções e relações entre elas e outras imagens.

O conjunto de fotografias selecionadas e (re)montadas compondo os painéis procuram demonstrar a multiplicidade temática, o experimentalismo e a trajetória do fotógrafo ribeirão-pretano, entre outros aspectos, assim como os efeitos e afetos vividos com as fotos durante os “encontros fotográficos”. Os painéis têm por objetivo permitir ao observador realizar essas viagens a que Etienne Samain se refere, possibilitando a construção de diferentes leituras para as montagens.

Imagem 03 - Painel II | “Esqueletos Urbanos”, montagem, autoria de Rafael Bezzon, 2017.

COMENTÁRIOS FINAIS

Miyasaka teve sua trajetória de vida intensamente emaranhada e relacionada com o desenvolvimento e a popularização da fotografia em Ribeirão Preto durante toda a segunda metade do século XX. O fotógrafo, principalmente durante os anos de 1950 e 1960, foi um observador privilegiado das transformações vividas pela cidade, seus espaços, a paisagem e seus habitantes. Pensando em formas de expressar minha experiência de pesquisa com esse acervo e que não se limitasse apenas ao texto, escolhi montar seis painéis - dos quais aqui apresento dois - compostos por fotografias do Arquivo Miyasaka em especial as do conjunto “Jovem Miyasaka”, em sua maioria de autoria do fotógrafo, há algumas: fotos de família e do próprio Miyasaka que foram realizadas por outros fotógrafos não identificados.

Os painéis foram pensados e compostos procurando expressar os momentos de grande significância, os “encontros fotográficos”, vivenciados durante a pesquisa. As montagens tematizam seis eixos relacionais através dos quais construí minhas reflexões e interpretações do conjunto “Jovem Miyasaka”, são eles: painel I | “Trajetória do fotógrafo”; Painel II | “Esqueletos Urbanos”; Painel III | “Rosto”; Painel IV | “Olhares para a cidade”; Painel V | “O centro”; e Painel VI | “Plantas e molduras”. Nesse artigo, apresentarei e comentarei apenas os painéis II e III.

O Painel II | “Esqueletos Urbanos” (Imagem 03), é resultado de uma conversa com Elza quando falávamos sobre uma espécie de obsessão de Miyasaka em documentar os prédios em construção, afinal há em seu acervo muitas imagens registrando esses esqueletos. Ao mesmo tempo que Miyasaka propõe esse olhar documental, ele não exclui um olhar artístico e atento aos pormenores e curiosidades compondo essas massas de concreto e aço. Durante a conversa, Elza observa que seu pai era quase um arquiteto, devido à predileção pelas fotos tematizando a arquitetura da cidade. Foi a partir desse comentário que me atentei para essa característica presente em suas imagens: o olhar para a arquitetura da cidade, suas pontes, a verticalização da região central, os teatros e cinemas, escolas e órgãos públicos. Assim foi constituída a segunda linha de leitura e relação com o corpus “Jovem Miyasaka” através dos “esqueletos urbanos”, estetizados e eternizados pela câmera de Miyasaka.

Já o Painel III | “Rosto”, é composto por uma seleção de imagens tendo no rosto seu elemento de grande significância. Foi durante o encontro com a foto dos três garotos nus tomando banho que se mostrou latente a presença desses rostos ultrapassando a imagem e atingindo o contracampo, o observador. Seja o rosto do próprio fotógrafo com o qual me relaciono a partir das imagens e narrativas, seja o rosto como elemento de composição em suas fotografias. Ou seja, como observa o escritor portenho “Alan Pauls (2011: 8) [...] O rosto é o fenômeno por excelência, o único objeto de adoração para o qual não há defesa nem remédio. [...]”. Por outro lado, uma grande parte das imagens compondo o “Jovem Miyasaka” são retratos fotográficos realizados no estúdio, portanto os rostos encontrados nas fotos e construídos através das narrativas evocadas do contato com essas imagens, permitiram o estabelecimento de outra linha de leitura para esse conjunto de imagens.

- _____. 2002. "Material beings: objecthood and ethnographic photographs". *Visual Studies*, vol.17, n.1:67-75. Disponível em < <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/edwards.pdf> >.
- _____. 2012. "Objects of affect: Photography beyond the image" *Annual Review of Anthropology* n.41: 221-234. Disponível em < <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-092611-145708> >.
- _____. 2015. "Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect". *Photographies*, vol.8, n.3: 235-252. Disponível em < https://www.academia.edu/22664994/Anthropology_and_Photography_A_long_history_of_knowledge_and_affect >.
- Gomes, Paulo E. S. 2015. *O Cinema no Século*, edição dos textos e notas C. A. Calil e A. Mendes. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras.
- Kossoy, Boris. 2009. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Leite, Miriam M. 1993. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP.
- Pauls, Alan. 2011. *História do cabelo*. 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify.
- Samain, Etienne. 2011. "As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte" *Revista Poiesis* n 17: 29-51. Disponível em < http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf >.
- _____. 2012. "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo" *Visualidades* v.10, n.1: 151-164. Disponível em < <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635> >.
- Sontag, Susan. 2004. *Sobre fotografia*. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras.
- Strathern, Marilyn. 2014. "O efeito etnográfico" Pp. 345-405 em *O efeito etnográfico e outros ensaios* editado por Florencia Ferrari. São Paulo: Cosac Naify.

(RE)MOUNTING MIYASAKA: IMAGES, REFLECTIONS AND EXPERIMENTATIONS

From the ethnographic experience gained in a photographic archive, its images and interlocutors, I propose another mode of working with, analyzing and interpreting images. The article discusses six panels composed of photographs of the Miyasaka archive, which seek to give expression to the relationship established with the photos, the archive and its interlocutors, apart from suggesting possible readings and relations with the photographic collection.

Keywords: ethnography, image, photographic panels, visual anthropology

Recebido em: 2018-02-28

Aceitado em: 2018-08-13