

A PAIXÃO ENTRE OGROS E BUDAS: A BUSCA PELA “NIPONICIDADE” NA COLETÂNEA FOTOGRÁFICA “KOJI JUNREI” (1939-1975), DE DOMON KEN¹

THE PASSION BETWEEN OGRES AND BUDDHAS: THE SEARCH FOR NIPONICITY IN THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION “KOJI JUNREI” (1939-1975), BY DOMON KEN

*Richard Gonçalves André*²

Resumo: Domon Ken dedicou quase três décadas de sua vida à produção da coletânea imagética “Koji junrei”, publicada entre 1963 e 1975, embora o trabalho tenha sido iniciado em 1939. Na obra, o fotógrafo japonês lançou-se a exaustivo registro da cultura material budista (envolvendo, sobretudo, a arquitetura de templos e a estatuária), independente da escola, em diferentes cidades do Japão. Busca-se, neste artigo, analisar textos e imagens que compõem a coletânea, aqui concebidos como fontes, atinando para os motivos que levaram Domon a realizar esse trabalho. Teórica e metodologicamente, a fotografia é entendida como representação articulada por meio de elementos da linguagem fotográfica. Como resultados, sugere-se que o fotógrafo construiu uma representação das entidades budistas de forma sensualizada, concebendo o Budismo como a essência da niponicidade na conjuntura do pós-guerra.

Palavras-chave: Ken Domon. Budismo. Fotografia. Niponicidade. Pós-guerra.

Abstract: Domon Ken devoted almost three decades of his life to the production of the imagetic collection “Koji junrei”, published between 1963 and 1975, although the work began in 1939. In the work, the Japanese photographer exhaustively sought to record the Buddhist material culture (involving mostly temple architecture and statuary), independently of school, in different cities of Japan. This paper intends to analyze texts and images that compound the collection, conceived here as sources, focusing on the reasons that led Domon to perform this work. From the theoretical and methodological perspective, photography is understood as representation articulated through

1 Artigo submetido em 11/08/2019 e aprovado em 11/10/2019.

2 Professor da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil; Doutor pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Pós-doutor em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: richard_andre@uel.br; (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8492-4259>)

elements of photographic language. As results, it is suggested that the photographer constructed a representation of Buddhist entities in a sensualized way, conceiving Buddhism as the essence of niponicity in the postwar conjuncture.

Abstract: Domon Ken. Buddhism. Photography. Niponicity. Postwar.

1. Considerações iniciais

Em texto originalmente datado de 1973 e publicado numa edição especial da revista “Bungei shunjū” (「文芸春秋」), o fotógrafo japonês Domon Ken (1909-1990)³ realiza a descrição de um retrato por ele produzido:

[...] o gracioso e fino dedo da mão direita que, voluptuosamente, toca a bochecha apresenta uma expressão graciosa quase possível de dizer erótica. [...] Eu não conheço outra que evoca a mulher e, além disso, faz sentir a abundância materna. [...] Parte da perna direita [...] espalha-se confortavelmente sobre a coxa da perna esquerda, suas vestes sendo concebidas de forma macia. [...] é a parte mais esplêndida, macia e confortável. [...] (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)⁴.

O dedo que toca voluptuosamente a bochecha, a abundância materna, a perna que repousa sobre a coxa, as vestes que se espraiam de forma macia: num primeiro relance, Domon aparenta descrever poeticamente a beleza quase erótica de uma mulher, talvez uma modelo fotográfica. Ele mesmo havia publicado, em 1953, uma coletânea de retratos de personalidades intitulada “Fūbō” (「風貌」, “Aparências”) em que tais palavras pareceriam apropriadas (DOMON, 1953). No entanto, no caso da citação, o fotógrafo estava ressaltando as virtudes físicas não de uma mulher real, mas de Hanka, famosa estátua da *bosatsu* (菩薩) Kannon existente no Templo Chūgūji (中宮寺), na cidade de Ikaruga, Prefeitura de Nara⁵. A imagem, datada do século VII, foi fotografada em 1941 e posteriormente publicada na coletânea intitulada “Koji junrei” (「古寺巡礼」, “Peregrinação pelos templos antigos”)⁶ (DOMON, 1998f).

3 Devido à sua rispidez no trabalho, o fotógrafo foi apelidado pelos assistentes de “Domon, o ogro” (DOMON, 2016).

4 No original, 「頬にあてられている右手の細くたおやかな指先はいろっぼく、官能的といえるほどしなやかな表現を与えている。ぼくはこの観音像ぐらい、女、それもゆたかな母性を感じさせる仏像を他に知らない。[...] 半跏の右足部はゆったりと左足の腿にのせられ衣文はやわらかくてできています。中宮寺菩薩の一番の魅力はやわらかくゆったりとしているところにある。」

5 O *bosatsu* (originalmente, em sânscrito, *bodhisatva*) pode ser definido, em termos budistas, como aquele que escolheu permanecer atrelado ao ciclo de mortes e renascimentos com o intuito de auxiliar na iluminação de outros seres (WEBER, 1958). Mais adiante, será discutido sobre Kannon.

6 Doravante, a coletânea será referida como “Peregrinação”.

O que chama a atenção é o fato de Domon sensualizar uma das principais figuras do Budismo, lembrando que, para a religião, as sensações geradas pelos sentidos seriam fontes de ilusão (COHEN, 2008). Essa sensualização do sagrado, porém, parece constituir um dos traços presentes em “Peregrinação”. No presente artigo, busca-se analisar a coletânea, tendo como recorte temporal o período de 1939, quando do início dos trabalhos fotográficos, até 1975, quando o quinto e último fascículo do livro veio a público. Além das imagens propriamente ditas, são abordados também os textos publicados por Domon em diferentes revistas e periódicos, que foram reunidos como posfácios na edição aqui analisada (DOMON, 1998f).

Apesar do discurso realista atribuído à fotografia, ressaltando suas qualidades no sentido de reproduzir os objetos sem a mediação do sujeito (BENJAMIN, 1992), a imagem é aqui concebida como representação (CHARTIER, 2002). Em termos etimológicos, o conceito refere-se à rerepresentação de algo por meio de signos, que podem assumir caráter fotográfico. Nesse sentido, a coisa representada não seria cópia do real, mas sua reconstrução por intermédio da subjetividade do fotógrafo, lembrando a imagem do cachimbo do artista surrealista René Magritte, na qual se encontra escrito “isto não é um cachimbo”. Embora possa assumir dimensão realista (o que é diferente do “real”), a fotografia seria representação, na medida em que o fotógrafo construiria a imagem por meio de signos visuais (BARTHES, 1990), expressando seu lugar histórico de produção.

Os dois pontos de partida para o ato fotográfico seriam o corte sobre o espaço e o tempo (DUBOIS, 1993). O primeiro refere-se à necessidade de envolver o mundo fenomênico no interior de um enquadramento retangular, obrigando o fotógrafo a selecionar certos elementos em detrimento de outros, implicando, portanto, critérios de valor⁷. Não casualmente, Arlindo Machado (1984) afirma que, diferentemente do desenho e da pintura, a fotografia não seria arte de adição ao papel ou à tela em branco, mas de subtração do universo do referente.

O corte temporal, por sua vez, diz respeito à necessidade de “congelar” um momento em detrimento de outros numa temporalidade fluida, o que pode significar, por exemplo, o rápido instante em que a luz crepuscular incide sobre o templo budista ou os fragmentos temporais anteriores ou posteriores que não valorizariam o efeito desejado pelo autor. Em 1969, o próprio Domon (1998c, p. 285, tradução livre) ressaltou a questão num boletim especial da “Bijutsu Shuppansha” (「美術出版社」):

[...] Coisas como estátuas budistas, arquitetura, montanhas e árvores, como objetos fotográficos, deveriam ser objetos estáticos. [...]

No entanto, certo dia, ao voltar de um trabalho fotográfico no Templo Byōdō de Uji, quando olhei para trás a partir de uma bifurcação para me despedir do Templo Houō, o templo tinha ao fundo nuvens vermelhas e, longe de encontrar-se estático,

7 Embora existam diferentes enquadramentos, incluindo quadrangulares, o retângulo tornou-se o formato mais utilizado e convencionado na fotografia.

tive a impressão que, ofuscando os olhos rapidamente, estava correndo. Num breve momento, estupefato, sem pensar, gritei nervoso: “Câmera!”. [...] Então foquei a lente e, totalmente absorvido, apertei uma vez o disparador. Apenas uma vez. Então pensei em tirar mais uma foto, mas, agarrado à lente, parei de apertar o disparador. As nuvens vermelhas que brilhavam até agora pouco se tornaram negras, o Templo Houō apagou-se em meio à escuridão. Eu imaginava para onde deveria ter fugido ao contemplar sua forma que havia desaparecido.⁸

Assim, mesmo objetos aparentemente estáticos estariam também inseridos no fluxo do tempo, o que demandaria do autor a sensibilidade para enxergar, para além do visível, elemento importante na fotografia domoniana. Nesse quesito, Domon (1998c) faz referência abertamente ao fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), segundo o qual seria necessário atentar para o chamado “instante decisivo”, momento no qual, em meio à fluidez temporal, seria possível capturar a imagem em seu clímax (CARTIER-BRESSON, 2004).

Os cortes espacial e temporal são aplicáveis a qualquer tipo de fotografia, amadora ou profissional. Entretanto, fotógrafos profissionais podem lançar mão, conscientemente, de outros procedimentos de composição. Dentre eles, destacam-se a perspectiva adotada para abordar o motivo: neutra, de cima para baixo, ou de baixo para cima; o uso de linhas horizontais, verticais ou diagonais na cena, que podem ser compostas por estradas, pelo design arquitetônico ou pelo dedo sinuoso de Hanka que toca sua face (DOMON, 1998j); a aplicação da imagem colorida ou em preto-e-branco e, entre outras possibilidades, o posicionamento do objeto central ou lateralmente (HEDGECOE, 1996; ADAMS, 2003). Domon conhecia os procedimentos de composição em foco, não apenas os utilizando nas fotografias, mas discutindo sobre eles em diferentes textos (DOMON, 1998c; DOMON, 1998d).

2. As ruínas da guerra e a emergência do Realismo Fotográfico

Apesar de conhecer profundamente os procedimentos de composição visual, o que remete à subjetividade do autor, a linguagem fotográfica domoniana é particularmente complexa. Nos anos 1950, integrando o corpo editorial da revista “Kamera” (「カメ

8 No original, 『仏像や建築や山や木というのは、写真の対象のうちでは、スタティックな被写体に属するはずである。[...]』

ところが或る日、宇治の平等院へ撮影に行った帰り、鳳凰堂に別れを告げようとして振り返ってみたら、茜雲を背にしたそがれている鳳凰堂は、静止しているどころか、目くるめく速さで走っているのに気がついた。しばし呆然となったわたしは、思わず「カメラ！」とどなった。[...] そして棟飾りの鳳凰にピントを合わせるのももどかしく、無我夢中で一枚シャッターを切った。たった一枚。そしてもう一枚と思って、レリーズを握ったわたしは、シャッターを切るのをやめた。さっきまで金色にかがやいていた茜雲は、どす黒い紫色になり、鳳凰堂そのものも闇の中に姿を消していたからである。それは全くどこかへ逃げ去ったとでもいうほかない速さで、姿を消していた。」

ラ」) e ocupando posição de prestígio no periódico, Domon foi o principal responsável pela emergência do chamado Realismo Fotográfico. O movimento afirmava que a fotografia deveria ser produzida sem a mediação do fotógrafo, afastando-se da utilização de “trucagens”, trazendo à tona a realidade (COLE, 2015; FELTENS, 2011). Num primeiro olhar, a proposta parece aproximar-se da citada noção ocidental de realismo. Contudo, a questão seria mais complexa do ponto de vista de Domon, que diferenciava dois conceitos fundamentais, *jijitsu* (事実) e *shinjitsu* (真実), que podem ser traduzidos, literal e respectivamente, como “fato” e “verdade”. *Jijitsu* seria a dimensão do meramente visível, perceptível por qualquer pessoa, sem a necessidade de um olhar aguçado. Por outro lado, *shinjitsu* demandaria do fotógrafo pela necessidade de enxergar “para além do visível” e, para a revelação dessa verdade ontológica, seria necessário utilizar das técnicas fotográficas, não redutíveis aqui às trucagens, para extraí-la do universo do referente (FELTENS, 2011).

Na história da fotografia japonesa, o pós-guerra pode ser caracterizado como período de emergência de propostas orientadas esteticamente e politicamente. Estando no quadro editorial da “Kamera” e ocupando a posição de jurado em concursos fotográficos realizados pela revista, Domon buscou distribuir códigos do que seria considerado legitimamente como fotografia, o que constituía, no entanto, sua perspectiva pessoal (COLE, 2015). A dimensão política do Realismo Fotográfico baseava-se no postulado segundo o qual o Estado japonês, durante as guerras contra a China e os Estados Unidos, haveria mentido para a população por meio das ideologias nacionalistas. Por isso, no pós-guerra, os fotógrafos teriam a responsabilidade de transcender as mentiras para revelar a verdade sem mediações subjetivas. Por isso, não bastava o *jijitsu*, devendo emergir, acima de tudo, a *shinjitsu* (FELTENS, 2011).

Tendo como ponto de partida o Realismo Fotográfico, Domon produziu diferentes coletâneas fotográficas entre os anos 1950 e 1970, quando foi acometido por uma trombose cerebral que o deixou em coma até sua morte, em 1990 (DOMON, 2016). Aliás, a publicação de coletâneas na forma de livros é um elemento característico da fotografia japonesa (YAMAGISHI, 1974). Dentre as obras domonianas, destaca-se “Hiroshima” (「ヒロシマ」), na qual o autor constrói em tom quase pessoal narrativas humanizadoras sobre as vítimas da bomba atômica de Hiroshima (DOMON, 1978; FELTENS, 2011). Em 1960, no mesmo espírito, Domon publicou “Chikuho no kodomotachi” (「筑豊のこどもたち」), literalmente “As crianças de Chikuho”, denunciando o trabalho infantil nas minas de carvão de Chikuho (DOMON, 1960).

As reservas de Domon em relação à postura do Estado desempenhava, provavelmente, papel de autocrítica no tocante à própria posição do fotógrafo durante o período de guerras. Tendo sido iniciado no ramo fotográfico em 1933, tornando-se discípulo de Miyauchi Kotaro (DOMON, 2016), Domon, assim como outros artistas e profissionais (RICHIE, 1997), foi cooptado pelo governo japonês com o objetivo de produzir propaganda de guerra, representando, entre outros aspectos, o trabalho das freiras da Cruz Vermelha e a formação militar dos soldados (COLE, 2015).

Entretanto, esse posicionamento compulsório não significava, necessariamente, que Domon se apropriasse acriticamente da ideologia nacionalista. Um episódio é sintomático: em 1943, o fotógrafo havia publicado junto à “Kokusai bunka” (「国際文化」, “Cultura internacional”), periódico pertencente à Kokusai Bunka Shinkōkai (国際文化振興会 ou Sociedade para a Difusão de Relações Culturais Internacionais), um artigo intitulado “Crítico ao Japão”. A Shinkōkai era uma organização governamental cujo objetivo era a promoção da cultura japonesa em esfera internacional (JAFPE, 2010; SHIBASAKI, 2014).

Embora não se tenha conseguido acesso ao artigo propriamente dito, sabe-se que Domon havia criticado a agência de inteligência do governo. Como consequência, a edição foi retirada de circulação e, enquanto fotografava a obra póstuma do escultor Ogiwara Rokuzan (1879-1910)⁹ na cidade de Hotaka, Domon teria ouvido falsos rumores segundo os quais estaria detido no batalhão da polícia militar em Tóquio. Após a conclusão do trabalho, o fotógrafo foi levado a pedir demissão compulsória da Shinkōkai, não obstante tenha continuado realizando informalmente alguns trabalhos pontuais para a organização (DOMON, 1998i; WARREN, 2006). O episódio é importante em dois sentidos: em primeiro lugar, indica certo desalinhamento do autor em relação às ideologias nacionalistas; em segundo, sugere as formas como o governo atuava censurando a circulação da informação durante o período de guerras (COLE, 2015).

Após o término da guerra, como afirmado, Domon passou a fazer parte do corpo editorial da revista “Kamera”, desenvolvendo trabalho fotojornalístico utilizando, sobretudo, câmeras de 35mm, tal como anteriormente (DOMON, 2016)¹⁰. Ele passou a testemunhar, em primeira mão, um dos períodos de mudança mais drásticos da sociedade japonesa, os anos que seguiram o pós-guerra. Tratou-se de uma conjuntura voltada para a difusão estratégica de elementos da cultura norte-americana no Japão, como a democracia, a igualdade sexual e o consumismo. Mesmo comparado a períodos como Meiji (1868-1912), marcado pela forte influência de concepções e práticas ocidentais, a ocidentalização no pós-guerra foi diferenciada em dois sentidos (RICHIE, 1997).

Em primeiro lugar, pode-se destacar a ação do Comandante Supremo das Forças Aliadas (Supreme Commander of Allied Powers, SCAP), representado pelo general Douglas MacArthur, no sentido de desestruturar os resquícios do nacionalismo japonês. A Política Inicial Norte-Americana de Pós-Rendição (U.S. Initial Post-Surrender Policy) possuía três pilares importantes: a desmilitarização do Japão, sua democratização e o desmantelamento

9 Rokuzan foi um escultor japonês que viveu e atuou durante a Era Meiji. Assim como outros intelectuais do período, acabou sendo influenciado pela cultura ocidental, tendo em vista os países para onde viajou, no caso os Estados Unidos e a França. Além disso, pode-se ressaltar também a influência que recebeu do Cristianismo, cujo interesse foi despertado desde a adolescência (ROKUZAN, s.d.).

10 As câmeras de 35mm são equipamentos de pequeno formato que possuem negativos nessas dimensões, permitindo manusear um dispositivo relativamente compacto, o que é mais adequado para o trabalho fotojornalístico (ADAMS, 2003).

do Xintoísmo de Estado (COLE, 2015), lembrando as articulações entre o nacionalismo e a religião, calcada na deificação do imperador e na afirmação dos japoneses como povo destinado a governar o mundo (LUIZ, 2019). Em segundo lugar, a influência ocidental foi marcada pela presença física do exército estadunidense no país. A visibilidade dos militares tornou-se tão significativa que alguns japoneses passaram a contrapor a suposta virilidade dos corpos norte-americanos aos japoneses (IGARASHI, 2000), o que se tornou emblemático quando a fotografia oficial representando o encontro de MacArthur com o imperador Hirohito foi publicada na imprensa. Ide Magoroku (apud IGARASHI, 2000, p. 33, tradução livre), adolescente na época, registra sua impressão da imagem:

[...] o grave choque naquele dia [...] veio quando eu olhei o jornal sobre a mesa após voltar para casa da escola. A imensa foto mostrava “O Imperador Visitando o Comandante Supremo das Forças Aliadas”. Em contraste com o general alto cheio de orgulho, a figura do desgastado corpo do imperador vestido com um fraque era nada mais que a evidência da derrota para o garoto patriótico no segundo ano do ensino médio.¹¹

No entanto, a presença norte-americana não foi recebida acriticamente pela população japonesa. O fenômeno passou a ser concebido, também, como estupro realizado pelos EUA, então representados de forma masculinizada, sobre o feminilizado Japão. Enquanto para o discurso estadunidense tratava-se do um resgate heroico de uma donzela ameaçada pela arrogância dos militares japoneses, para o olhar japonês os Estados Unidos estariam violentando a sociedade nipônica. A imagem tornava-se quase literal considerando que a presença dos soldados demandava não apenas pela sobrevivência em país estrangeiro, mas também pela satisfação das necessidades sexuais, havendo, durante o pós-guerra, a proliferação de bordéis (IGARASHI, 2000). Tudo isso em meio à profunda crise social e econômica no Japão, havendo fome, proliferação de doenças e crescimento da violência. Considerando a insuficiência dos víveres providos pelo governo japonês, houve a expansão do mercado negro comercializando remédios e alimentos, que poderiam passar, inclusive, pelos restos de comida dos soldados norte-americanos (COLE, 2015; IGARASHI, 2000; EHRLICH, 1997).

No entanto, a partir de 1955, a sociedade japonesa iniciou a Era do Rápido Crescimento Econômico, motivada, por um lado, pela inversão de recursos militares para o setor econômico e, por outro, pelo investimento de capital estadunidense.

11 No original, “[...] the grave shock on that day [...] came when I glanced at a newspaper on the table after returning home from school. The huge photo showed ‘The Emperor Visiting the Supreme Commander for the Allied Powers.’ In contrast to the tall general full of pride, the figure of the emperor’s worn-out body wrapped in morning dress was nothing but the evidence of defeat to the patriotic boy in the second year of middle school.”

Figuras hoje celebrizadas nas representações sobre o Japão, como os chamados *sarariman* (サラリーマン), os trabalhadores assalariados que buscavam desenvolver carreiras junto às empresas, começaram a surgir no período (COLE, 2015). O consumismo norte-americano passou a ser materializado por meio de objetos como geladeira, televisão e fogão, convertendo-se, simbolicamente, nos três tesouros nacionais, numa comparação aos mitológicos artefatos imperiais, o espelho, a espada e a joia. Em 1964, o Japão sediou a edição das Olimpíadas, demandando pelo investimento público em infraestrutura e, ao mesmo tempo, simbolizando a entrada do país num período de prosperidade à americana (IGARASHI, 2000).

3. O amante de budas

Foi na transição do período de guerras para o pós-guerra que a coletânea “Peregrinação” começou a ser produzida, mais especificamente entre os anos 1940 e 1941 (DOMON, 1998i). No período, o fotógrafo havia visitado pela primeira vez o Murōji, um dos templos mais antigos do Japão, situado na cidade de Uda, Prefeitura de Nara, acompanhado de Mizusawa Sumio.

Mizusawa desempenhou papel importante na obra de Domon, sendo citado em diversos textos (DOMON, 1998i; 1998g; 1998b). Representante do Escritório de Turismo de Tóquio e referido pelo fotógrafo como “amigo” (DOMON, 1998g), Mizusawa foi um historiador da arte que produziu obras sobre *ikebana* e, também, acerca da estatuária budista derivada da Era Kōnin (弘仁時代, 810-824), publicando o livro “Kōnin butsu” (「弘仁仏」, “Os budas [da era] Kōnin”), estando as imagens sob responsabilidade de Domon. Durante a Era Kōnin, a estatuária budista japonesa começou a ser talhada a partir de madeira, tornando-se padrão no artesanato posterior, substituindo a utilização do bronze realizada até então. A inclinação de Mizusawa pela cultura material derivada da Era Kōnin influenciou Domon a viajar por diferentes regiões do Japão com o intuito de fotografar a estatuária produzida no período (DOMON, 1998i)¹². As fotografias do Murōji renderam a Domon a publicação de livro homônimo ao templo (DOMON, 1955).

No entanto, provavelmente em razão das dificuldades decorrentes do pós-guerra e do desenvolvimento de trabalhos de caráter fotojornalístico, o ritmo de produção das imagens que resultariam em “Peregrinação” tornou-se esporádico e irregular. Em 1959, em decorrência do excesso de trabalho na mina de carvão de Chikuho, Domon sofreu

12 Julian Droogan (2013, p. 14, tradução livre) define cultura material como “[...] elementos manufaturados da cultura que são materialmente corporificados, tais como artefatos, arquitetura, monumentos e assim por diante, bem como objetos que são materializados, mas não são geralmente vistos como manufaturados, como produtos naturais, lugares e, de fato, paisagens como um todo. [...]”. No original, “[...] manufactured elements of culture that are materially embodied, such as artefacts, architecture, monuments, and so on, as well as to objects which are materialized but that are not usually seen as being manufactured, such as natural features, places and, indeed, whole landscapes. [...]”

a primeira apoplexia cerebral, o que comprometeu de forma severa o movimento de seus braços e pernas, deixando-o numa cadeira de rodas (DOMON, 2016). Embora ainda fosse capaz de caminhar, isso lhe causava grande exaustão, motivo pelo qual reorganizou a forma de trabalho com seus assistentes que, além dos trabalhos propriamente fotográficos, passaram a ser responsáveis também por auxiliá-lo com a locomoção (DOMON, 1998e; 1998d).

Progressivamente, em decorrência das limitações físicas e da reestruturação das tarefas, Domon passou a substituir a câmera de 35mm por um equipamento de grande formato, a Leika DIII Ango, datando de 1967 o último trabalho com o dispositivo anterior (DOMON, 2016). A nova máquina seria mais apropriada para a abordagem de estátuas e templos de grande porte, considerando a natureza aparentemente mais estática da cultura material quando comparada à fluidez inerente aos fenômenos fotojornalísticos. Não coincidentemente, dentre as fotografias que compõem “Peregrinação”, aparece apenas uma única pessoa, um pescador chamado Takubo, de costas, junto ao rio Murōgawa (DOMON, 1998g). Isso não quer dizer que Domon fosse avesso a fotografar pessoas, considerando a profunda presença humana em suas obras fotojornalísticas (DOMON, 1978; 1960). Essa ausência em “Peregrinação” pode ser explicada, por um lado, pelas limitações propriamente técnicas derivadas da utilização de câmeras robustas; por outro, para além dos atores envolvidos nos rituais religiosos, Domon inclina-se na coletânea pelo registro da cultura material budista.

A mudança de olhar que resultou na retomada dos trabalhos de “Peregrinação” pode ter sido derivada, em parte, da doença que lhe pôs numa cadeira de rodas, chamando sua atenção, epifanicamente, para a própria mortalidade. Diferentemente de outras obras, como “Hiroshima” e “As crianças de Chikuhō”, que foram concebidas e executadas num curto período de tempo, “Peregrinação” constituía um projeto de longa duração que demandou do fotógrafo quase três décadas de cuidado, embora sua produção, como sugerido, tenha sido esporádica e irregular. Malgrado a doença não possa ser considerada o único fator para a concepção da coletânea, como será demonstrado mais adiante, o fato é que o lançamento dos cinco fascículos entre 1963 e 1975 coincidiu com o período da patologia.

As cinco partes que constituem “Peregrinação” contêm 179 fotografias representando diferentes aspectos da cultura material budista japonesa, tais como templos, pagodes, paisagens, estatuária de monges, *bosatsu*, budas e outras entidades pertencentes à religião. Há três elementos importantes no próprio título da obra: em primeiro lugar, a ênfase sobre o Budismo. O primeiro ideograma da expressão *koji* (古寺), literalmente “templos antigos”, também pode ser lido, isoladamente, como *tera* (寺). Em língua japonesa, existe uma diferenciação entre os templos budistas, chamados respeitosamente de *otera* (お寺), e os santuários xintoístas, mais comumente referidos como *jinja* (神社). O foco de Domon era o universo budista, independentemente das escolas, excluindo, na medida do possível, artefatos ligados ao Xintoísmo, com exceção de uma estátua de Raijin, o *kami* ligado aos trovões e tempestades.

O segundo elemento importante no título da coletânea diz respeito ao foco nos templos propriamente antigos, principalmente aqueles pertencentes a Kansai, localizada no centro-sul do país. 72.7% dos locais fotografados encontram-se na região, considerada o berço do Budismo nipônico. No interior de Kansai, as cidades mais ostensivamente abordadas são Nara e Quioto, respectivamente, o que corrobora a afirmação anterior, tendo em vista a importância de ambas as cidades durante os períodos Nara (710-794) e Heian (794-1185) para a difusão das concepções e práticas budistas (VARLEY, 1986).

Os templos fotografados por Domon encontram-se inseridos em determinada periodização, o que é refletido no sequenciamento das imagens, envolvendo locais construídos durante os períodos Nara, Heian, Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573). Os templos concebidos nas eras Edo (1603-1868) e Meiji (1868-1912) aparecem intencionalmente de forma pontual. De acordo com ele, durante a Era Edo, o Budismo acabou sendo utilizado ideologicamente pelo xogunato Tokugawa (DOMON, 1998a), referindo-se, provavelmente, ao Danka Seido (檀家制度) ou Sistema de Patronagem, que obrigava todas as famílias a filiarem-se aos templos locais com o intuito de provarem não ser cristãs (GILDAY, 2000).

A Era Meiji praticamente não foi abordada por Domon, já que, segundo ele, o período teria sido marcado pela absorção de ideias e práticas estrangeiras indigestas à cultura japonesa, caracterizadas pelo fotógrafo como *gomi* (ごみ), “lixo” (DOMON, 1998a). É válido acrescentar, também, que durante Meiji o Budismo sofreu uma série de revezes por parte do Estado, podendo-se destacar o Haibutsu Kishaku (廃仏毀釈), movimento nacionalista que fomentava a destruição de templos e violências contra monges, e o Shinbutsu Bunri (神仏分離), decreto que buscava realizar a separação entre o Budismo e o Xintoísmo, não obstante o trânsito que marcou a relação entre ambas as religiões durante séculos (GONÇALVES, 1971).

Corolário disso, o nacionalismo a partir de Meiji, fundamentado na autoridade política do imperador, passou a ser legitimado, como afirmado, pelo Xintoísmo de Estado. Essa articulação tornou-se ideologicamente mais forte durante a Era Shōwa (1926-1989), particularmente até 1945 (LUIZ, 2019), não sendo casual o objetivo da Política Inicial Norte-Americana de Pós-Rendição no sentido de desestruturar o Xintoísmo de Estado, compreendido como um dos pilares fundamentais do nacionalismo (COLE, 2015). Talvez isso explique parcialmente a ênfase de Domon sobre o Budismo, considerado a essência da cultura japonesa, como será discutido mais adiante, e o afastamento de artefatos propriamente xintoístas.

Retornando à coletânea, o terceiro elemento presente no título diz respeito à expressão *junrei* (巡礼), literalmente “peregrinação”. Etimologicamente, a palavra remete ao fato de percorrer (daí o verbo *meguru* 巡る) em gratidão ou de forma ritual (*rei* 礼) determinado caminho ou local. No Ocidente, o termo engloba também a busca do peregrino pela elevação espiritual, pressupondo o encontro

com adversidades que desempenhariam o papel de condições para a jornada. A peregrinação de Domon assume sentido pessoal e coletivo. Em relação ao primeiro, o fotógrafo lançou-se por quase três décadas ao registro imagético de templos e estatuárias em diferentes regiões do Japão. Num texto publicado originalmente em 1973 na edição especial da “Bungei Shunjū” (「文藝春秋」), ele ressalta o tempo e o sofrimento inerentes à busca:

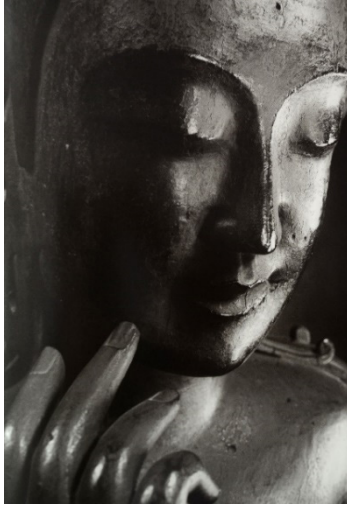
Em meio ao período de guerra, quando os materiais fotográficos eram escassos, havendo também racionamento de alimentos, me apoderei do arroz de toda a família e, com uma câmera escura no formato cabinet, pesados negativos e volumosas lâmpadas de flash nas costas, pode-se dizer que comecei na realidade um trabalho de 30 anos, nos quais passei registrando, como fotografias de uma vida, templos antigos e budas antigos. (DOMON, 1998j, p. 285, tradução livre)¹³

Percebe-se os elementos que compõem o discurso do sofrimento que caracterizam a peregrinação: a guerra propriamente dita (sobre a qual Domon não descreve os detalhes, apenas enfatiza suas implicações pessoais), a escassez de alimentos, o peso do equipamento e o tempo necessário para a realização da jornada. Após a apoplexia cerebral, o martírio da peregrinação foi enfatizado por meio das dificuldades enfrentadas pelo fotógrafo junto à cadeira de rodas (DOMON, 1998e). No entanto, como sugerido, a peregrinação possui um segundo sentido, de caráter coletivo, voltado para a própria busca do Japão no pós-guerra, em seguida à era do colapso, pela própria identidade considerando a desestruturação do nacionalismo que havia orientado o *ethos* nipônico até então, ponto que será explorado mais adiante.

Serão analisadas fotografias em torno de uma estátua, considerando as limitações de espaço de um artigo: a *bosatsu* Hanka (imagens 1 e 2). É válido ressaltar que, para além da cultura material propriamente dita, que demandaria por procedimentos teóricos e metodológicos específicos, a intenção aqui é abordar a representação do fotógrafo sobre o artefato, como sugerido na introdução do presente texto.

13 No original, 「戦争中には写真材料はおろか、食糧にも欠乏、家中ありったけの米をかっさらってカビネ判の暗箱と重い乾板とかさばる閃光電球を背負ってから実に三十年、ぼくの写真人生の過半を古寺、古仏の撮影のために費やしてきたといえる。」

Imagem 1 – Templo Chūgūji. Face da *bosatsu* Hanka, s.d.¹⁴



Fonte: DOMON, 1998, p. 39.

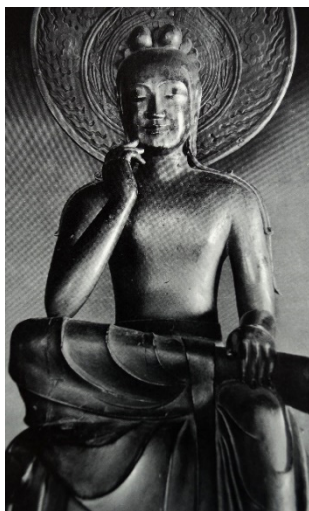
Na imagem 1, Domon fotografou a estátua de Hanka utilizando enquadramento vertical, fechando o ângulo sobre a face da *bosatsu*. Utilizando a opção cromática pelo preto-e-branco, o contraste tonal varia desde as regiões mais escuras à esquerda da imagem até as zonas claras à direita, iluminada, provavelmente, pelo *flash*. Abordada em perspectiva neutra, isto é, alinhando a câmera na mesma altura do objeto fotografado, o rosto é registrado de perfil, sendo ressaltadas as diferentes linhas sinuosas presentes na cena: os dedos no canto inferior esquerdo, o próprio contorno do rosto, a boca, o nariz e as sobrancelhas.

Percebe-se a utilização de cuidadosos procedimentos de composição por Domon: o enquadramento, a perspectiva, o ângulo, a opção cromática, o perfil e o uso de linhas. Não se trata apenas de uma impressão do pesquisador, uma vez que, ao longo da investigação, as escolhas composicionais feitas pelo fotógrafo foram mapeadas em detalhe e quantificadas, atinando para aquelas mais recorrentes em sua linguagem imagética. Praticamente todos os aspectos apontados na imagem 1 são recorrentes no conjunto iconográfico de “Peregrinação”, tratando-se, portanto, de procedimentos característicos de sua estética.

14 Foram mantidas as traduções das legendas que constam em “Peregrinação”. No original, 「中宮寺 菩薩半跏像画相」.

Na fotografia em questão, há um elemento que se repete na obra domoniana: a atenção para o detalhe do rosto em ângulo fechado (em outras imagens, aparecem olhos, pés, mãos, entre outros aspectos). A impressão é totalmente diferente quando comparada à imagem 2, que representa a mesma estátua de corpo inteiro. Apesar da beleza da fotografia, trata-se de algo quase documental, enquanto a imagem 1 remete ao olhar mais subjetivo de Domon, embora ele próprio buscasse obliterar o olhar do artista segundo a proposta do Realismo Fotográfico. A atenção ao pormenor é fundamental para Domon, chamando a atenção para detalhes que, talvez, passassem imperceptíveis a outro observador. Na imagem 1, o olhar do espectador é conduzido do canto inferior esquerdo para o restante da imagem, na medida em que os dedos sinuosos de Hanka, tocando a bochecha, remetem para as linhas do rosto, para boca e para o nariz que, por sua vez, direcionam-se para as sobrancelhas arqueadas.

Imagem 2 – Templo Chūgūji. *Bosatsu Hanka*, 1962



Fonte: DOMON (1998f, p. 286).

O interessante é que, fotografando uma estatuária do século VII presente no Templo Chūgūji (Ikaruga, Prefeitura de Nara), Domon lance mão de procedimentos de composição utilizados para a produção de retratos, gênero que conhecia bem. Na imagem 1, o perfil direciona o rosto de Hanka para a direita da imagem, ao passo que a opção pelo preto-e-branco ressalta a forma em detrimento da cor. A face da *bosatsu* sugere impressão de profundidade, uma vez que o contraste tonal varia das áreas mais escuras para as mais claras, como afirmado. A estátua é representada de forma não somente bela, mas também sensual, considerando o conjunto da composição, mas especialmente os dedos que tocam a bochecha.

Não se trata apenas de uma impressão do observador independente das intenções do fotógrafo, na medida em que o cruzamento de fontes permite corroborar a leitura. Hanka foi eleita por Domon uma das cinco estátuas budistas das quais mais gostou em artigo intitulado “Watashi no sukina butsu” (「私の好きな仏像」), “As estátuas budistas que gosto” (DOMON, 1998j). A passagem citada na introdução do presente artigo refere-se à *bosatsu*, enfatizando a voluptuosidade quase erótica do dedo que toca a bochecha, sugerindo, de acordo com o olhar do fotógrafo, seus atributos femininos e a abundância maternal. O interessante é que Hanka seria uma das manifestações de Kannon, entidade budista que, proveniente da Índia (Avalokitesvara) e passando pela China (Guanyin), popularizou-se no Japão, principalmente no círculo zen-budista. Kannon passou a ser associada à compaixão, ganhando, inclusive, conotações maternais. Entretanto, a estátua de Hanka presente no Chūgūji é praticamente assexuada, não havendo, por exemplo, os seios propriamente ditos. Seria o olhar de Domon que sensualizaria Hanka.

Entretanto, a sensualização de Kannon não constitui uma exceção na obra domoniana, uma vez que o fotógrafo também procede de forma semelhante com outras entidades, femininas ou masculinas. Pode-se destacar a impressionante analogia feita por Domon entre Shō Kannon, presente no Templo Yakushiji (na cidade de Nara), e uma gueixa prestes a tornar-se cortesã (DOMON, 1998f). Sobre o Yakushi Nyorai, as palavras de Domon, publicadas na “Bungei shunjū”, em 1973, são emblemáticas:

No Templo Jingoji, a face do Yakushi Nyorai, com suas sobranceiras, seus olhos, seu nariz e seus longos e masculinos lábios, é o que há de mais charmoso. Pensa-se que essa escultura budista tenha sido bastante imitada, mas nenhuma cópia possui esses olhos, essas sobranceiras, esse nariz e esses lábios. Na verdade, a masculinidade dessa escultura budista é algo unicamente japonês. (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)¹⁵

Aqui também se percebe o movimento de erotização de Yakushi Nyorai, considerado o buda médico, presente no Templo Jingoji, na cidade de Quioto. Os lábios, o nariz, os olhos e seu nariz seriam indícios de sua masculinidade viril, oferecendo uma representação generificada, assim como a feminilidade materna de Hanka ou a sensualidade cortesã de Shō Kannon. O artigo da “Bungei shunjū” é concluído com a seguinte passagem, bastante sintomática:

15 No original, 「神護寺薬師如来立像はその眉、その目、その鼻、そのきりりとした男性的な唇を持つ顔に一番の魅力がある。この仏像を模倣したと思われる仏像はたくさんあるが、その目、その眉、その鼻、その唇をまねしたと思われるものは一つもない。この仏像は真に男らしい男の像という点において日本唯一である。」

Para mim, evocar a lembrança de estátuas budistas é como lembrar de uma namorada; por isso, não há limite para a conversa. As estátuas budistas que eu continuei fotografando durante metade da minha vida são sempre amantes e estátuas que animam: “sim, vamos lá!” (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)¹⁶

Não se trata de uma impressão isolada. A erotização de diversas entidades, como Hanka, Shō Kannon e Yakushi Nyorai constitui uma característica do olhar de Domon, um “amante de budas”. Falar sobre essas figuras, para o autor, seria como “lembrar de uma namorada”. A perspectiva do fotógrafo não é isenta, na medida em que ele seria um apaixonado pelo Budismo, malgrado nunca se alinhe declaradamente a determinada concepção ou escola religiosa.

4. Para além das imagens

Realizada uma análise preliminar das fontes imagéticas e textuais, buscase aqui ensaiar algumas interpretações a respeito das razões que levaram Domon a produzir a coletânea. Uma das chaves explicativas encontra-se na própria erotização utilizada pelo fotógrafo para representar as entidades budistas. Os motivos que o atraíram para os artefatos religiosos são, sobretudo, de caráter estético e fundamentados nas concepções da História da Arte, tais como os materiais utilizados, a técnica refinada do artesanato e a beleza final da obra, o que sugere a influência do amigo e historiador da arte Sumio Mizusawa, como afirmado. Domon declarava-se um apaixonado pelo Budismo (e, por extensão, por outros aspectos da cultura japonesa), mas é necessário um complemento: pelo Budismo especificamente nipônico.

Em diversos textos, Domon ressalta a singularidade do Budismo japonês, sendo, inclusive, etnocêntrico para com a cultura material dos vizinhos asiáticos. Ao visitar a exposição de um colega fotógrafo, Iwamiya Takeji, Domon afirma não ter sido arrebatado pela qualidade da estatuária existente no sudeste asiático, chamando-lhe mais a atenção figuras como o citado Yakushi Nyorai e o Sakyamuni do Templo Murōji (DOMON, 1998a). Ele foi obrigado, então, a resolver um paradoxo que constitui aspecto transversal na cultura japonesa: como definir a especificidade da identidade nipônica tendo em vista que o Budismo constitui uma religião estrangeira? O problema é reafirmado em diversos textos (DOMON, 1998a; 1998j; 1998h). A solução encontrada por Domon pode ser sintetizada na seguinte citação, presente no prefácio ao primeiro fascículo de “Peregrinação” em 1963:

16 No original, 「ぼくにとって仏像を思いかえすことは、恋人を思い浮かべるようなものであるから話の限りがない。ぼくの半生を費やして撮り続けてきた仏像は、いつも「よし、やるぞ！」と力づける恋人であり仏像である。」

[...] afirmar que a arte budista japonesa seja imitação da coreana e chinesa seria uma perspectiva demasiadamente formal e superficial. Mesmo que o modelo esteja sendo emprestado delas [da Coreia e da China], o espírito que carrega dentro de si é algo nosso. Além disso, em termos de profundidade, não há comparação. [...]

Há dois mil anos, a onda da cultura que teria superado montanhas congeladas, atravessado areias movediças e, coberta de poeira, rapidamente avançado em direção ao leste, teria estacionado no chamado arquipélago nipônico e, no final, após enfrentar repetidos problemas e complicações, acalmou-se na paisagem deste arquipélago. Por assim dizer, a correnteza da cultura avançou para o Leste. Lá, as mais marcantes características da cultura japonesa, seu estilo e espírito de época nasceram. E ainda, sem meios de passar adiante o bastão recebido, seu próprio interior foi suficientemente fermentado; por assim dizer, a depuração da cultura japonesa nasceu. Sobre o sabor da profundidade da cultura japonesa, esta cultura que avança para o Leste, como correnteza, foi desenvolvida nas condições geográficas onde estava localizada. Não é mais possível concluir que seja uma imitação da Coreia e da China. Sobre este ponto, não somente os estrangeiros, mas inclusive os japoneses incorrem em erro como se estivessem os subestimando. [...] (DOMON, 1998h, p. 269, tradução livre)¹⁷

O que está em jogo é o que definiria, para Domon, a “niponicidade”. Segundo ele, a influência chinesa e coreana não poderia ser negada, mas o trânsito do Budismo por diferentes regiões da Ásia teria feito com que, no Japão, a melhor parte de suas concepções e práticas fossem desenvolvidas, refinadas e, portanto, “fermentadas”. É válido lembrar que, praticamente onze anos depois do texto em questão, no prefácio ao quinto fascículo de “Peregrinação”, o fotógrafo afirmaria que a influência da cultura ocidental na sociedade japonesa a partir da Era Meiji constituiria “lixo” não fermentado, ressaltando, justamente, o tempo necessário para a devida maturação das ideias (DOMON, 1998a).

A busca pela identidade do Japão no pós-guerra não era uma exclusividade de Domon, uma vez que outros intelectuais, como o literato Ōe Kenzaburō, também procuraram diferentes respostas para a niponicidade a partir de um contexto

17 No original, 「日本の仏教美術が朝鮮、中国のイミテーションにすぎないとするのは、あまりに皮相な、形式的な見方である。たとえ形式は彼に借りているとしても、内にこめる精神は我がのものであり、しかもその深さにおいては、比較にならない。[...]」
二千年来、雪山を越え、流沙を渡り、黄塵にまみれて、層々と東漸する文化の波は、すべて日本列島という防波堤に遮られて、波瀾と曲折を繰り返しながらも、結局、この列島の風土に沈静する。謂うなれば、日本列島は、東漸する文化の吹き黙りである。そこに、日本文化の顕著な特徴である、様式と実年代のズレが生まれる。また、受けとめたものを次へバトンを渡すすべもなく、自己の内部に充分に淳化発酵させて、いわば上澄みとしての日本文化が生まれるのである。日本文化における味わいの深さも、この東漸する文化の吹き溜りとしての文化地理的な立地条件に養われている。それはもはや、朝鮮、中国のイミテーションでは断じてない。この点について、外国人のみならず、日本人の中にすら誤解、ないし過小評価があるように思われる。[...]」

histórico em comum. O movimento é denominado Nihonjinron (日本人論), que pode ser traduzido, aproximadamente, como “teorias da niponicidade”. De acordo com Yoshikuni Igarashi (2000, p. 73, tradução livre):

Vários japoneses enfatizaram a cultura, mas não a política em suas tentativas de construir novas imagens de uma nação contra a realidade política do período do pós-guerra. Politicamente falando, a subordinação do Japão aos Estados Unidos era óbvia [...]. Cultura, ou tradição, era um meio conveniente para projetar a continuidade com o passado do Japão com o objetivo de suprimir a descontinuidade histórica do movimento do Japão de antigo inimigo para aliado dos Estados Unidos.¹⁸

Seria no terreno da cultura, e não da ideologia ligada ao Estado, que a identidade do Japão passaria a ser buscada pelos paladinos do Nihonjinron. A complexidade da argumentação domoniana, que recorrentemente enfatiza o caráter único do Budismo japonês, enquadra o fotógrafo no interior desse movimento. Não coincidentemente, alguns autores ligados ao Nihonjinron, como o próprio Mishima Yukio, seriam retratados em “Aparências”, coletânea que reúne, segundo o próprio Domon, “[...] pessoas que reverencio, que gosto e que são minhas amigas [...]” (DOMON, 2016, p. 287, tradução livre)¹⁹.

O ponto de partida comum dos representantes do Nihonjinron seria a sociedade japonesa no pós-guerra. Como afirmado, tratou-se de um período marcado por fome, doença, marginalidade e representações de inferioridade, sucedido pela Era do Rápido Crescimento Econômico. Considerando essa conjuntura histórica, a obra de Domon ganha significado e coerência. Encontrando-se insatisfeito com as mentiras do Estado nacionalista japonês no período de guerras, com a presença física e cultural dos EUA no Japão no pós-guerra e com a própria miopia da sociedade nipônica a partir do *boom* econômico, o fotógrafo buscou criar mecanismos para que a população não esquecesse tanto a história recente quanto a “essência” cultural japonesa.

Olhando de longe, as duas principais obras de Domon, “Hiroshima” e “Peregrinação”, seriam tão diferentes que nem mesmo pareceriam pertencer ao mesmo autor (KUDŌ, 1998). Entretanto, reduzindo a escala de análise e percebendo sua produção, considerando a conjuntura histórica em foco, ambas encontram-se entrelaçadas de forma indissociável. Por um lado, a violência presente nas páginas

18 No original, “Many Japanese emphasized culture but not politics in their attempt to construct new images of a nation against the political reality of the postwar period. Politically speaking, Japan’s subordination to the United States was obvious [...]. Culture, or tradition, was a convenient medium through which to project continuity with Japan’s past in order to mast the historical disjuncture of Japan’s movement from a former enemy to ally of the United States.”

19 No original, 「ぼくの尊敬する人、好きな人、親しい人たち」.

de “Hiroshima” foi concebida para que os japoneses não se esquecessem da história recente, marcada pelo nacionalismo japonês e pela brutalidade norte-americana ao lançar mão das bombas atômicas (FELTENS, 2011). Por outro, a sensualidade da estatuária budista em “Peregrinação” buscava num passado distante a essência da cultura japonesa.

5. Considerações finais

Como visto, a obra de Domon é complexa, estendendo-se desde as vítimas da bomba atômica até a sensualidade de budas e *bosatsu*. “Peregrinação”, mesmo que aparentemente distante do pós-guerra, não pode ser compreendida fora de seu contexto histórico. A postura do Estado japonês durante o período de guerras; a crise social, econômica e política nos anos que sucederam o término do conflito; a influência norte-americana sobre o Japão, seja por meio do governo de ocupação, seja pela difusão dos valores ocidentais no país e, entre outros aspectos, a própria Era do Rápido Crescimento Econômico, constituem pontos de partida importantes para a definição da identidade nipônica realizada pelo fotógrafo, em consonância com outros intelectuais ligados ao Nihonjinron.

Ao longo das quase três décadas que envolveram a produção de “Peregrinação”, processo acelerado a partir de 1959 com a apoplexia cerebral sofrida por Domon, o fotógrafo registrou templos, pagodes e jardins budistas, bem como a estatuária de monges, budas e *bosatsu* nos “templos antigos” considerados aqueles mais tradicionais do Japão. Tanto em suas imagens quanto nos textos, Domon sensualizou entidades como Hanka, Shō Kannon e Yakushi Nyorai, procurando ver além dos fatos e revelando, por meio de linguagem refinada, o que considerava a verdade por trás da cultura material. O Budismo, para o fotógrafo, seria a essência da cultura japonesa que deveria ser buscada e reafirmada diante de um período marcado seja pelo colapso social e cultural, seja pelo brilho talvez ofuscante demais da prosperidade econômica. Para além de uma peregrinação de um fotógrafo carregando equipamentos pesados ou se locomovendo duramente numa cadeira de rodas, tratava-se, também, segundo Domon, de uma necessária peregrinação do Japão em busca de suas raízes culturais.

Referências

1. Fontes primárias

DOMON, Ken. Boku no bunshin toshite. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998a. p. 273-274.

DOMON, Ken. **Chikuhō no kodomotachi**: Ken Domon shashinshū. Tōkyō: Patoria shoten, 1960.

- DOMON, Ken. **Fubo - Visager**: Portraits by Domon Ken. Tōkyō: ARS, 1953.
- DOMON, Ken. Futatabi tera mawari. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998b. p. 288-290.
- DOMON, Ken. Hashiru butszō. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998c. p. 285-285.
- DOMON, Ken. Hōon. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998d. p. 291-292.
- DOMON, Ken. **Ikite iru Hiroshima**. Tōkyō: Tsukiji Shokan, 1978.
- DOMON, Ken. Koji junrei. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998e. p. 290-291.
- DOMON, Ken. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998f.
- DOMON, Ken. **Murōji**. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha, 1955.
- DOMON, Ken. Murōji hitomukashi. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998g. p. 282-284.
- DOMON, Ken. **Oni no manako**: Domon Ken no shigoto. Kyōto: Mitsumura Suiko Shoin Publishing, 2016.
- DOMON, Ken. Uwazumi toshite no nihon bunka. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998h. p. 268-269.
- DOMON, Ken. Watashi no ririkisho yori. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998i. p. 287-288.
- DOMON, Ken. Watashi no sukina butszō. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998j. p. 285-286.

2. Bibliografia

- ADAMS, Ansel. **A câmera**. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gill, 2004. p. 221-236.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.
- COHEN, Nissim. **Ensinaamentos do Buda**: uma antologia do Cânone Páli. São Paulo: Devir Livraria, 2008.

- COLE, Emily Elizabeth. **Towards a new way of seeing: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970.** Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.
- DROOGAN, Julian. **Religion, material culture and Archaeology.** London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.
- EHRLICH, Linda C. Erasing and refocusing: two films of the occupation. In: SANDLER, Mark (Ed.). **The confusion era: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952.** Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 39-51.
- FELTENS, Frank. “Realist” betweenness and collective victims: Domon Ken’s Hiroshima. **Stanford journal of East Asian affairs**, v. 11, n. 1, p. 64-74, 2011.
- GILDAY, Edmund T. Bodies of evidence: imperial funeral rites and the Meiji Restoration. **Japanese journal of religious studies**, v. 27, n. 3-4, p. 273-296, 2000.
- GONÇALVES, Ricardo Mário. A religião no Japão na época da emigração para o Brasil e suas repercussões em nosso país. In: **O japonês em São Paulo e no Brasil.** São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1971. p. 58-73.
- HEDGECOE, John. **Guia completo de fotografia.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of memory: narratives of war in postwar Japanese culture, 1945-1970.** New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- JAFFE, Richard M. Introduction. In: SUZUKI, Daisetz T. **Zen and Japanese culture.** Princeton: Princeton University Press, 2010. s.p.
- KUDŌ, Miyoko. Fusei to bosei wo awasemotsu Domon Ken. In: DOMON, Ken. **Koji junrei.** Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998. p. 254-257.
- LUIZ, Leonardo Henrique. **O espírito de Yamato: o Xintoísmo de Estado e o Kyoiku Chokugo na formação do nacionalismo japonês e a imigração para o Brasil (1890-1980).** Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2019.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RICHE, Donald. The occupied arts. In: SANDLER, Mark (Ed.). **The confusion era: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952.** Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 11-21.
- ROKUZAN Bijjutsukan**, disponível em: <http://rokuzan.jp/>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- SHIBASAKI, Atsushi. Activities and discourses on international cultural relations in modern Japan: the making of KBS (Kokusai Bunka Shinko Kai), 1934-1953. In: HERREN, Madeleine (Ed.). **Networking the international system.** Switzerland: Springer International Publishing, 2014. p 53-72.
- VARLEY, Paul. **Japanese culture.** Tokyo: Charles E. Tuttle, 1986.

- WARREN, Lynne (Ed.). Photography in Japan. In: WARREN, L. **Encyclopedia of twentieth-century photography**. New York; London: Routledge, 2006.
- WEBER, Max. **The religion of India: the sociology of Hinduism and Buddhism**. Glencoe: The Free Press, 1958.
- YAMAGISHI, Shoji. Introduction. In: SZARKOWSKI, John; YAMAGISHI, S. (Ed.). **New Japanese photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1974. p. 11-12.