



Title	サンバ・サンバ・ブラジル (1967) e o olhar do fotógrafo japonês Jun Miki sobre o Brasil dos anos de 1960
Author(s)	Dezem, Rogério Akiti
Citation	ブラジル研究. 2026, 20, p. 87-114
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/106124
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

サンバ・サンバ・ブラジル (1967) e o olhar do fotógrafo japonês Jun Miki sobre o Brasil dos anos de 1960

Rogério Akiti Dezem

“(...)”
Meu coração está impresso em um pedaço de filme
O que é liberdade?
O que é paz?
O que é beleza e feiura?
As fotografias respondem a essas perguntas”
(Jun Miki.)¹

Introdução

O trânsito de saberes e olhares entre os europeus e o Japão teve o seu início em meados do século XVI, originando matrizes narrativas e imagéticas sobre o ‘outro’ japonês a partir de impressões de portugueses, espanhóis, ingleses e holandeses. Por outro lado, a elite japonesa, materializou suas impressões sobre os *nambanjin* (“bárbaros do Sul”) em narrativas e crônicas japonesas² como *Tanegashima kafu* (“Crônicas do clã *Tanegashima*”) e *Teppōki* (“Narrativas do Mosquete”), publicadas no início do século XVII (LIDIN, 2002).

Após o período do *Sakoku* (“isolamento nacional”)³, no qual em pouco mais de dois séculos, uma única “janela” esteve entreaberta para o Ocidente - na ilha artificial de *Dejima* em *Nagasaki* - um novo capítulo na história transcultural⁴ entre ocidentais e japoneses começou a ser escrito. Em 15 de março de 1854, o breve encontro entre um jovem fotógrafo estadunidense e um samurai japonês na remota vila de pescadores de *Yokohama*, pode ser considerado representativo de um diálogo que muitas vezes foi da admiração à competição, como pode ser notado no campo da fotografia japonesa ao longo do século XX.

O artista e fotógrafo em questão era Eliphalet Brown Jr. (1816-1886), o jovem estava preparando o seu daguerreotipo⁵ para registrar mais um dos

encontros entre as autoridades estadunidenses, lideradas pelo Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858) e uma comitiva de representantes do xogunato na praia da vila de *Yokohama*. No local, além das autoridades e pessoas curiosas, foram apresentados pelos estadunidenses “novos” aparatos tecnológicos: um telégrafo, uma miniatura de locomotiva à vapor, além da grande e pesada câmera de Brown. Um samurai de meia-idade e ares de intelectual, se aproximou do fotógrafo estrangeiro, enquanto o mesmo manipulava (emulsificação) uma placa de cobre para ser usada. Ele apontou para as placas como se pedisse para que o jovem fotógrafo repetisse o processo. O curioso senhor logo após acompanhar atentamente o processo de sensibilização, exposição e revelação, perguntou em japonês: “*Iojiumu ka, boribumu ka?*” (“Iodo ou bromo?”) (DOBSON, 2023:7). Surpreso, Brown respondeu sem titubear, “Bromo!”. Para a satisfação de Sakuma Shôzan (1811-1864), o interlocutor japonês *rangakusha* (“estudioso do saber Ocidental”) já familiarizado com alguns segredos ocidentais como a fabricação de vidro, a eletricidade e a daguerreotipia⁶.

Dentre outros encontros de maior ou menor envergadura na história japonesa, a Missão *Iwakura* (1871-1873) foi um marco histórico. Efetivada nos primeiros anos pós-Restauração *Meiji* (1867-68) ela teve importância ímpar. A missão diplomática japonesa exerceu um impacto imediato não somente na construção de novos saberes e olhares sobre o ‘outro’, mas também contribuiu na maneira como os oligarcas *Meiji* passaram a olhar para si mesmos e a jovem nação que estava sendo construída.

Com mais de cem membros, a maioria na faixa etária dos 30 anos - muito dos quais nunca haviam saído do Japão - a primeira missão diplomática do novo governo foi liderada pelo ministro Iwakura Tomomi (1825-1883) e percorreu em dezoito meses os Estados Unidos, Inglaterra, Escócia, França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Rússia, Dinamarca, Suécia, Itália, Áustria e Suíça. Nas palavras do próprio Iwakura, o principal intuito era “descobrir os grandes princípios (ocidentais) que nos servirão de guia para o futuro” (PYLE, 1996:95).

O relatório final de cinco volumes e quase duas mil páginas, compiladas pelo secretário da missão Kunitake Kume (1839-1931), foi publicado em 1878 e tornou-se um importante documento primário sobre o impacto da visita de emissários, políticos e estudantes japoneses aos Estados Unidos e a Europa. Base para muitas das diretrizes tomadas pelos oligarcas *Meiji*, a partir de observações da indústria, marinha, exército, sistemas de transporte, político e educacional e de hábitos ocidentais. Observações que possibilitaram uma hierarquização geopolítica, econômica e cultural das nações europeias visitadas. Nessa hierarquia, a França e Inglaterra liderariam, seguidas pela recém unificada Alemanha e por último a Rússia. Iniciou-se um processo de *mimesis* das tecnologias e dos hábitos ocidentais, como também a oportunidade da percepção *in loco* das impressões estrangeiras sobre o Japão e suas artes durante a primeira participação efetiva do país na exposição universal realizada em Viena (1873). Nota-se isso nas observações coligidas pelo secretário Kume:

“A exibição do Japão na exposição recebeu aclamação diferenciada dos visitantes. A primeira razão, foi que os produtos japoneses exibidos eram diferentes dos europeus em gosto e design, para os visitantes eles possuíam um charme exótico. A segunda razão, foi que haviam poucas exibições notáveis de países vizinhos ao Japão. E a terceira razão foi o crescimento da admiração entre os europeus pelo Japão nos anos recentes. (...) O estilo de pintura japonesa é diferente do ocidental. A elegância e o bom gosto das nossas imagens de flores e pássaros são muito admirados, mas a inépcia dos nossos retratos e pinturas de atores com maquiagem são francamente embaraçosas”. (KUME, 2019:437-438. Tradução livre)

Nesse universo de descobertas, as narrativas sobre o Brasil a partir de testemunhos japoneses, podem ser encontradas, pela primeira vez, na documentação *Kankai Iibun* (“Informações exóticas ouvidas na viagem realizada ao redor do mundo”)⁷ de autoria dos *rangakusha* Otsuki Genpaku (1757-1827) e Shimura Hiroyuki (1769-1845) de 1807. A partir do relato de

três marinheiros da embarcação *Wakamiya maru* (dentre 16 tripulantes) que ficaram à deriva em 1793. O navio acabou por naufragar nas ilhas Aleutas e a tripulação foi resgatada pelos russos. Segundo Ramming (1952 apud HANAZAKI, 2024):

“Esta obra, hoje bastante rara, foi no início do século XIX amplamente divulgada em todo o Japão e lida com avidez por todos os interessados em coisas estrangeiras”.

Após quase onze anos longe do Japão, quatro dos 16 marinheiros japoneses seguiram como voluntários em uma expedição russa ao redor do globo (1803-1804). A longa viagem tinha entre outros objetivos, iniciar relações comerciais e diplomáticas com o recluso Japão, objetivo que veio a fracassar. No entanto, a expedição fez uma parada de 45 dias no porto da ilha de *Ekatarina* (atual Florianópolis na ilha de Santa Catarina) para abastecimento e reparos antes de continuar a viagem para o Japão.

A documentação *Kankai Ibun* foi produzida a partir dos interrogatórios dos marinheiros que retornaram em definitivo para sua terra natal. Totalizando 16 volumes, descreve as experiências ao longo de dez anos no exterior. No volume 12, os relatos dos marinheiros japoneses à Otsuki representam as primeiras narrativas nipônicas sobre o Brasil ou *Buracilí* (GAUDIOSO, 2003:27), alimentando o interesse (quase obsessivo) das autoridades japonesas em saber sobre o mundo exterior.

Os testemunhos dos japoneses apresentam aspectos de uma cidade portuária, ressaltando impressões sobre um povo de pele escura, o clima quente, a natureza exuberante, as plantas e madeiras, as frutas refrescantes, alguns animais familiares como cães e gatos e outros exóticos como pássaros, quatis, macacos e um jacaré do papo amarelo:

“Trouxeram um animal de quatro patas a bordo dizendo que se tratava de um filhote do animal chamado *garukaruzeru*. Media uns 3 ou 4 *shaku*⁸. A sua pele era grossa e escura. Viam-se escamas em seus pés e espinhos no rabo. A sua boca tinha abertura de uns sete *sun*, cheia

de dentes desencontrados. Em cima dos olhos tinham coisas que se pareciam com calos. Cada pata tinha três unhas que mediam em torno de um sun de comprimento. Disseram-nos que esses calos de cima dos olhos transformavam em chifres quando crescem, e que vivem tanto no mar como nas montanhas e que chegam a caçar e a devorar homens. Vendo o desenho do dragão, o achamos parecido. Chegamos a comentar que se tratava realmente de um filhote de dragão” (GAUDIOSO, 2003: 31).

Encontros em diferentes momentos como os citados, movidos por curiosidade, necessidade, proximidade e distanciamento, foram mediados através do interesse japonês pelo saber ocidental e permearam olhares e saberes, principalmente no campo da tecnologia. Desse modo, a fotografia e o ato de fotografar podem ser considerados paradigmas dessa relação do Japão com o mundo moderno a partir de meados do século XIX (DEZEM, 2021). Os olhares japoneses sobre o Brasil neste contexto, têm como *leitmotiv* a interpretação da realidade do ‘outro’ brasileiro visto como não-asiático e não-europeu, portanto inserido em uma hierarquia de valores e preconceitos que possibilitariam leituras diferentes dos olhares imperialistas europeus (ou não).

Para ilustrar essa relação, gostaria de apresentar uma breve biografia do fotojornalista japonês Jun Miki (1919-1992)⁹, introduzindo e analisando um dos seus mais importantes trabalhos fotográficos, publicado na forma de fotolivro¹⁰ pela editora *Kenko-sha* em 1967: サンバ・サンバ・ブラジル (Samba Samba Brasil) .

1. Jun Miki e a fotografia

Jun Miki (1919-1992) é uma referência na história da fotografia japonesa do pós-segunda guerra (1940-1970). Ele foi o primeiro fotógrafo japonês contratado pela icônica revista estadunidense *Life*, onde permaneceu entre os anos de 1949 e 1956. Além disso, foi um importante divulgador da tecnologia

japonesa no campo fotográfico (marca Nikon), um inveterado viajante e professor em universidades japonesas no fim da sua vida.

Nascido na prefeitura de *Okayama* em 1919, no seio de uma família de ricos comerciantes de tecidos de algodão, desde cedo ele demonstrou gosto pela leitura e interesse pela fotografia. Na década de 1920, momento de expansão do mercado amador fotográfico no Japão (SUZUKI, 1991:36), ele ganhou de sua mãe a primeira câmera - uma Vest Pocket Kodak RR de 4 elementos - como presente pelas excelentes notas ao final do quarto ano do ensino fundamental. Na memória de Miki, ficou a impressão do cheiro único da câmera que ele associou ao “cheiro da América”¹¹. Um universo se abria para o jovem aspirante a fotojornalista: a paixão pelo aparato fotográfico, a admiração e curiosidade pelo ‘outro’ e o interesse por viagens ao redor do mundo.

Ele era ávido leitor das principais publicações japonesas sobre fotografia na década de 1930 como *The Monthly Photo Journal* (“Shashin Geppo”), *The Photographic News*, (*Ars*)*Camera* e *Asahi Camera* como também da revista *Life* (KOSAKAI, 1983:316). Dessa forma desde jovem, ele desenvolveu um interesse pelo aprendizado e leitura em língua inglesa para compreender os preciosos artigos e reportagens publicados nos periódicos.

Aos 18 anos mudou-se para Tóquio com o intuito de se preparar para o ingresso no curso de Economia da reputada Universidade de *Keio*, onde veio a se graduar em 1943. No ambiente da universidade, ele deu continuidade a prática fotográfica, participando de clubes de fotografia e exposições e se destacando ao ganhar os primeiros prêmios (SUDA, 2017:23). Como já foi mencionado, a recém-criada revista *Life*, teve um importante papel na formação do jovem aficionado por fotografia. Foi como se o vaticínio do magnata estadunidense das comunicações e idealizador da revista Henry R. Luce (1898-1967) em 1936 fosse o *moto perpetuo* de Miki:

“Para ver a vida; para ver o mundo; testemunhar grandes eventos; enxergar as faces dos miseráveis e os gestos dos orgulhosos; para ver coisas estranhas – máquinas, exércitos, multidões; sombras em uma floresta e na lua;

para ver o trabalho humano – suas pinturas, torres e descobertas; para ver coisas milhares de milhas distantes, coisas escondidas por trás de muros e dentro de quartos, coisas perigosas por vir; o amor entre homens e mulheres e muitas crianças; para ver e ter o prazer em ver; para ver e ficar maravilhado; para ver e ser instruído.

Dessa forma ver e ser mostrado, é agora o desejo e a nova expectativa de metade da humanidade.

Para ver e para mostrar, essa é a missão levada a cabo a partir de agora por um novo tipo de publicação. O Livro de Amostragem do Mundo, doravante apresentado” (DOSS, 2001:2. Tradução livre).

Em entrevista à revista de fotografia japonesa *Ars Camera* em maio de 1954, Miki recorda que:

“Eu lia Life desde pequeno. Na época ia até a *Yurindo*¹² em *Yokohama* para comprá-la por cerca de 50 *sen* e folheava cuidadosamente a revista todas as noites. Eu sabia de cor em quais páginas as fotos estavam. O hábito de sempre ler várias revistas estrangeiras ao lado da cama antes de dormir continua até hoje. Tento obter novos conhecimentos a partir de várias obras, procuro ao máximo não imitá-las e assim encontrar o meu próprio caminho”(MIKI, 1954:130. Tradução livre).

A capa da primeira edição da revista ilustrada *Life*¹³ em 23/11/1936, retratando a construção da colossal barragem de *Fort Peck* no Rio Missouri produzida pela fotógrafa documental estadunidense Margareth Bourke-White (1904-1971) impressionou o jovem Miki:

“Até então, a maioria das fotografias de paisagens eram baseadas no Japão tradicional de flores, pássaros, vento e lua, por assim dizer, como eram visualizadas em *haicais*. No entanto, a foto de capa da primeira edição da *Life* de Margaret Bourke-White retratando a barragem do Fort Peck, quebrou completamente o conceito convencional de fotografia de paisagem. Uma barragem de concreto feita pelo homem, em frente a ela estão duas pessoas diminutas que estariam envolvidas na construção da barragem. O contraste entre a escala da barragem e os seres humanos criou uma nova fotografia de paisagem. Ao mesmo tempo, se considerarmos que esta barragem

contribuirá de forma significativa para a vida futura da humanidade, o desenvolvimento da sociedade e a prosperidade da humanidade estão ligados a uma única fotografia. Em outras palavras, fiquei impressionado com o enorme potencial e poder da fotografia. Pensei que se eu pudesse passar a vida inteira fazendo esse tipo de trabalho no futuro, seria uma vida muito significativa, e isso se tornou meu desejo de me tornar um fotógrafo”. (MIKI, 1989: 146. Tradução livre).

Outro momento importante nos anos de formação do futuro fotojornalista¹⁴, foi o impacto da obra do fotógrafo Ken Domon (1909-1990)¹⁵ e de sua mentoria no ano de 1942, quando Miki foi morar com a família do fotógrafo por cerca de um ano na cidade de *Sakata*.



Imagem 1: Criança girando um guarda-chuva no vilarejo de *Ogouchi* em Tóquio. Autor: Ken Domon (c. 1936-1937) (SUDA, 2017:27)

Ao folhear casualmente o periódico de poesia *Rekitei* (orig. 歷程), Miki se deparou, logo na primeira página, com uma fotografia de crianças brincando com guarda-chuvas japoneses (Imagem 1) de autoria do fotojornalista Ken Domon. Ele já havia visto a obra de Domon através das páginas da revista *Asahi Camera*. Na imagem publicada na *Rekitei*, Miki ficou impressionado pela

forte individualidade da composição que diferia completamente do estilo “açucarado” (orig. 甘ったる) da estética fotográfica japonesa em voga. Além disso, o aspecto social da imagem apresentava uma sensibilidade ocidental que superava completamente a fotografia artística produzida desde o final dos anos de 1920 (SUDA, 2017:26. Tradução livre). Ao se deparar com a fotografia de crianças – tema recorrente do fotógrafo Ken Domon -, Miki ficou surpreso que alguém produzisse esse tipo de registro fotográfico em terras japonesas, acreditando que o estilo mais documental e humano, se tornaria uma nova maneira de olhar no campo da linguagem e estética fotográfica.

Grande admirador do trabalho do mestre¹⁶, o jovem aprendiz planejou um dia usar os seus conhecimentos em língua inglesa para se aventurar no exterior, a fim de superá-lo Domon. "No futuro, vou me tornar um fotógrafo da revista Life, não importa o que aconteça", passando a dizer isso as pessoas próximas a ele. "Tenho estudado muito inglês, como Domon é famoso no Japão, mas não é conhecido no exterior. Vou me tornar um “Domon Ken” conhecido no exterior", prometeu Miki a si mesmo (KOSAKAI, 1983: 317. Tradução livre).

Com o final da guerra e a derrota japonesa, ele não desistiu de se tornar um fotógrafo profissional, mesmo com a possibilidade de ter um emprego estável em uma empresa de comércio exterior em tempos sombrios do imediato pós-guerra (1946-1947) e da ocupação estadunidense. Deixou a estabilidade do emprego e se associou à recém-criada agência japonesa de notícias *Weekly Sun News* (orig. 週刊サンニュース). Mas ficou por pouco tempo, em 1948 veio a se transferir para a Agência de Notícias INP (que se tornou a UPI- *United Press International* em 1958) (SUDA, 2017:63). Nessa época, Miki teve a oportunidade de presenciar o universo da fotojornalismo japonês em um processo de reinvenção, após anos de controle militarista e nacionalista, como também de censura e ao mesmo tempo, se iniciar no fotojornalismo ao estilo *yankee*¹⁷ da INP que se pautava pelo padrão editorial da revista *Life*.

Foi efetivamente nesse período que se pavimentou o caminho de Miki rumo a tão sonhada revista estadunidense. Isso ocorreu a partir de contatos, experiências, frustrações e do desenvolvimento de um trabalho fotojornalístico autoral, perspicaz e sensível. Características que se conformaram a partir dos olhares e saberes no campo da fotografia, adquiridos desde o momento em que ganhou a primeira câmera de sua mãe com dez anos de idade.

Uma fotorreportagem de sua autoria com sete páginas e 18 imagens, sobre o retorno de cerca de 2000 militares japoneses - ex-prisioneiros de guerra na Sibéria -, a bordo do navio japonês *Takasago maru* em junho de 1949 (Imagem 2) intitulada *Japan's 'Red Army' Gets Back Home* (“O exército vermelho japonês de volta para casa”) a pedido da filial do grupo Time-Life em Tóquio, foi o seu batismo para ser contratado como fotógrafo efetivo da tão almejada e mais importante revista ilustrada estadunidense (SUDA, 2017: 72. Tradução livre).



Imagem 2: No convés do *Takasago Maru* (1949).Autor: Jun Miki (MIKI, 1982:21).

Ao se tornar o primeiro fotógrafo japonês em tempo integral da revista Life, além de realizar um projeto de vida, Jun Miki teve a oportunidade de

travar contato e tornar-se amigo de uma série de fotógrafos lendários como Carl Mydans (1907-2004), Henri Cartier-Bresson (1908-2004)¹⁸, Eliot Elisofon (1911-1973), W. Eugene Smith (1918-1978), Margareth Bourke-White (1904-1971), Gordon Parks (1912-2006), Elliot Erwitt (1928-2023), Ernst Hass (1921-1987), Bruce Davidson (1933) e David Douglas Duncan (1916-2018). Este último, tornou-se um amigo por toda a vida, graças em grande parte, a um encontro que mudou a história da fotografia japonesa.

O fotógrafo de guerra da Life, David Douglas Duncan já conhecido pela sua cobertura da Batalha de *Okinawa* (1945), visitou o Japão em maio de 1950 para uma reportagem sobre a beleza da cultura tradicional japonesa¹⁹ e foi ciceroneado por Miki em sua estadia em Tóquio. O fotógrafo japonês fez um retrato despretenso de Duncan em um dos corredores do escritório da sede do grupo Time-Life (Imagem 3) portando uma câmera alemã Leica com uma lente japonesa Nikkor P.C. de 85mm f/2²⁰. No dia seguinte, ao presentear o fotógrafo de guerra estadunidense com a foto, revelada em tamanho 8x10cm, Miki notou o espanto do retratado que ficou intrigado pela nitidez do retrato e exclamou “Nunca tinha visto uma lente tão nítida antes!” (SUDA, 2017; 82-90)



Imagem 3: Retrato de David Douglas Duncan feito por Jun Miki em junho de 1950 (MIKI, 1989:119).

Surpreso pela qualidade das lentes Made in Japan, Miki, Duncan e outro fotógrafo da Time-Life, Horace Bristol (1908-1997), visitaram o departamento de ótica da fábrica da *Nikon* em *Ohi*, Tóquio. Após comparar as lentes Nikkor com as tradicionais lentes alemãs (Zeiss e Leitz) que costumavam usar, notaram que realmente as “desconhecidas” lentes japonesas se sobressaíam e acabaram por adquirir no local algumas Nikkor (50mm, 85 mm e 135 mm) para usá-las junto as suas Leicas²¹. As câmeras e, principalmente, as lentes da Nikon passaram a ser reconhecidas por fotógrafos fora do Japão²², muitos deles atuando na Guerra da Coreia (1950-1953) onde David Douglas Duncan consolidou o seu nome no panteão dos grandes fotógrafos do século XX, após a publicação do fotolivro sobre o conflito na Coreia, *This is War! A photo narrative of Korean War* (1951). E a marca *Nikon* passou a ser reconhecida internacionalmente pelo grande público, graças a um artigo publicado no jornal *New York Times* em dezembro de 1950, pelo colunista Jacob Deschin. Ele reafirmou aquilo que alguns fotógrafos da revista Life já haviam notado, após rigorosa avaliação de diferentes versões de lentes japonesas de 35 mm, 50 mm, 85 mm e 135 mm em laboratório, considerando-as superiores ou equivalentes as concorrentes alemãs²³.

Em meados de 1953, o próprio Miki foi enviado para cobrir a Guerra da Coreia pela revista Life como membro de uma equipe militar de imprensa em nome da ONU. Mesmo curta, a experiência como fotógrafo em um teatro de guerra, reforçou a opinião dele de que a guerra era um “ato completamente estúpido” (MIKI, 1989: 47-50. Tradução livre).



Imagem 4: Hospital de campanha próximo a zona de batalha conhecida como “Triângulo de Ferro” (1953). Autor: Jun Miki (MIKI, 1989:38)

Suas imagens do conflito, evocam principalmente o lado humano, com um certo intimismo, buscando olhares diretos e sorrisos em meio a tristeza e desolação. E ao mesmo tempo, retratam a dor dos soldados feridos (Imagem 4), o anonimato dos mortos, o sentimento de perda de familiares e esquadrinham áreas de batalha destróçadas remetendo a memórias nada heroicas tão comuns as guerras.

No ano de 1954, ele viajou para Nova York para trabalhar por um curto período na matriz do grupo Time-Life e finalmente, conhecer a “Amerika”, momento em que seus saberes e olhares – desenvolvidos ao longo de quase duas décadas - entram em conflito. Após viajar e fotografar pelo centro e sul dos Estados Unidos, presenciando *in loco* as complexidades de um universo idealizado desde jovem a partir das páginas da Life²⁴, Miki notou que a “democracia” levada (e imposta) como modelo pela ocupação estadunidense, não era a mesma praticada na terra do Tio Sam (MIKI, 1982:35):

“Naquela época, o povo japonês não poderia estar lá, então fiquei impressionado com o quão incrível os Estados Unidos eram naquela época. Mas, naquela época,

tínhamos uma visão dos Estados Unidos no Japão a partir da leitura de vários livros e revistas. No entanto, quando fui para os Estados Unidos, foi completamente diferente. Por exemplo, após a guerra, as forças de ocupação trouxeram a democracia para o Japão e ensinaram a democracia em vários lugares. No entanto, quando fui à “casa da democracia”, fiquei espantado ao ver aquele tratamento discriminatório severo às pessoas negras. Então, uma vez eu disse a um americano para me mostrar a verdadeira democracia. Esse é o tipo de contradição que eu senti, e foi isso que me marcou nessa história. Como resultado, lembro-me claramente naquela época de que o que eu sentia não era aceito nos Estados Unidos. Percebi que a premissa básica era que a *Life* é claramente uma revista comercial americana e isto era o mais importante (para eles)” (Tradução livre).

Após essa decepção e alguns desentendimentos com os editores da revista sobre pautas para futuras reportagens, Miki deixou a *Life* em 1956, tornando-se um fotógrafo *freelancer* aos 36 anos em um momento de ascensão da sua carreira. Dois anos depois, ele embarcou para um projeto fotográfico na América Latina. Convidado pela comissão organizadora das celebrações dos 50 anos de imigração japonesa no Brasil, Miki desembarcou pela primeira vez em São Paulo em 18 de agosto de 1958 (MIKI, 1982: 50). Ao saber sobre as obras da nova capital, Brasília, que estava sendo construída no meio do cerrado, o fotógrafo japonês dirigiu-se para a inóspita região.

Ao chegar na futura capital brasileira ele escreveu: “O aeródromo tinha apenas a pista de pouso, materiais de construção e tanques de combustível estavam empilhados aleatoriamente e a área ao redor era coberta por uma camada de terra vermelha brilhante”. (MIKI, 1982:50. Tradução livre). Ao se deparar com o plano arquitetônico e urbanístico da cidade e visitar o arquiteto Oscar Niemeyer, o fotógrafo ficou impressionado com a dimensão do projeto e decidiu fotografar as obras de construção da cidade.

Quando retornou de suas viagens pela América Latina em 1959, ele publicou 18 fotografias com textos nas sete páginas iniciais da edição de julho

de 1959 no periódico *Chuô Kôron* (orig. 中央公論). Na matéria intitulada “Três Cidades”, fotografias de Salvador, Rio de Janeiro e Brasília retratando as diferenças entre a nova e as antigas capitais brasileiras, o rápido desenvolvimento do espaço urbano, os recursos naturais do país e o povo brasileira, cujo calor humano agradou muito Miki. Anos depois, parte do material produzido em outras duas viagens ao Brasil (1960 e 1965) foram apresentadas em uma exposição individual “Samba Samba Brasil” no Salão Fuji em Tóquio entre outubro e novembro de 1965, base para o fotolivro homônimo publicado em 1967 no Japão (MIKI, 1967; 1982, SUDA, 2017). Na edição da *Asahi Camera Annual '66*, edição especial da revista mensal *Asahi Camera* com as melhores fotos do ano anterior (1965), uma imagem de Brasília feita por Miki foi uma das selecionadas. Na sessão de “notas explicativas” há o seguinte comentário dos editores com os dados da câmera, lente, abertura, velocidade e filme utilizados (KOYASU, 1966: n.p.):

“Este fotojornalista japonês, muito ativo no exterior na última década, ficou comovido pelo prédio do poder legislativo na nova capital do Brasil que surgiu de um deserto estéril. Esta foto foi uma das escolhidas e sua recente exibição solo. Nikon F, 28mm, F16, 1/250, Fuji Neopan SS, Filtro Vermelho” (Tradução livre).

2. O fotolivro *Samba Samba Brasil* (サンバ・サンバ・ブラジル)

Essa é a única publicação de autoria de Jun Miki em formato grande (26 x 36 cm), acompanhada de um estojo em papel cartão e perfazendo um total de 132 páginas (não numeradas) com seis imagens coloridas (película Kodachrome)²⁵ e 136 em preto e branco (película Fuji Neopan SS). A câmera usada foi uma SLR Nikon F com o seguinte set de lentes Nikkor: 21 mm, 28mm, 50 mm, 105 mm e 200 mm. O fotolivro está dividido em nove capítulos, com os títulos em português/japonês e textos curtos escritos por Miki apenas em japonês:

1. Brasília
2. Cristalina
3. Ouro Preto
4. Rio e a Mulher
5. Indústria Atual
6. Índios da Amazônia
7. Japonês de São Paulo
8. Copacabana/Ipanema
9. Carnaval



Imagem 5: O estojo e o fotolivro *Samba Samba Brasil* (1967). Coleção do autor.

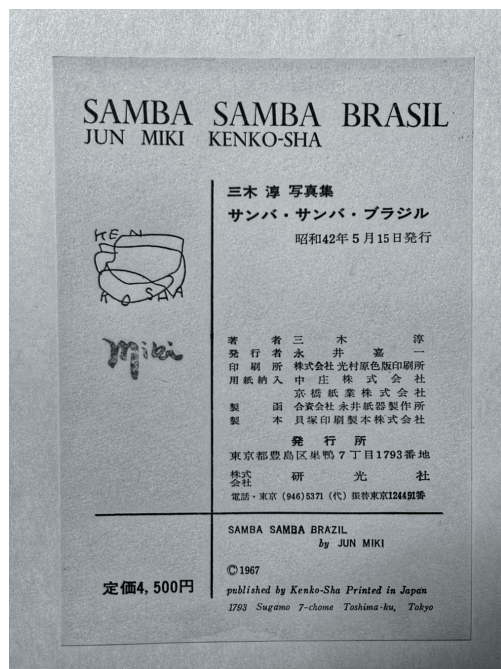


Imagem 6: Página final do fotolivro *Samba Samba Brasil* (1967).
Coleção do autor.

A divisão temática dos capítulos, evidencia um diálogo com um país em transformação no início da década de 1960, onde Brasília se configura como o ponto de partida da modernidade voltada para o amanhã (Imagem 7), passando pelas riquezas minerais e paisagens naturais do cerrado, deslocando-se pelas memórias independentistas (Ouro Preto) e pelos povos originários (Xavantes) na Amazônia. A relação das imagens dos nativos faria um contraponto ao imigrante japonês em São Paulo. A figura feminina é ressaltada em *close-ups* no espaço urbano ou trajando biquíni nas praias cariocas. É importante salientar a maneira como o fotojornalista japonês compõe os retratos femininos, em poses de corpo inteiro, quase dionísias e interagindo com o espaço ao redor de forma natural (Imagem 8). Lembrando em alguns momentos, o trabalho de

fotógrafos japoneses da época, como os mestres do retrato feminino Fukuda Katsuji (1899-1991) e Shôtarô Akiyama (1920-2003). No último capítulo do livro temos imagens dos preparativos para o carnaval carioca, a alegria permeada pela descontração antes do desfile. Ao final, a apoteose do carnaval é retratada em imagens em movimento que transitam entre a fotografia documental e a fotografia de rua (Imagem 9).



Imagem 7: Brasília em 1960 (MIKI, 1967).



Imagem 8: A beleza feminina carioca. (MIKI, 1967)



Imagem 9: Carnaval de rua. (MIKI, 1967).

A estrutura narrativa dos capítulos do fotolivro se desenvolve a partir de *picture stories* que se configuram como:

“(...) uma série de imagens que procuram contar uma história ou apresentar várias facetas de um tema. Elas são um gênero nobre da fotojornalismo, que podemos associar a fotorreportagem. A sua realização requer mais tempo de envolvimento do fotógrafo com o assunto. (...) Elas apresentam geralmente 5 tipos de fotografia: planos gerais de contextualização; planos médios sobre a ação/atividades principais em tela; grandes planos com detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das ações; retratos dos sujeitos envolvidos; e uma fotografia de encerramento”. (MONTEIRO, 2016, p. 70).

No trabalho artístico do estojo e das capas do fotolivro (Imagem 5), de autoria do artista plástico e amigo brasileiro Wesley Duke Lee (1931-2010)²⁶ – que morou e viajou pelo Japão por 5 meses em 1965 – Jun Miki e os editores da *Kenko-sha*²⁷ demonstram uma opção vanguardista e um desejo de apresentar ao público japonês uma nação vibrante, jovem e multicultural, na qual “Samba Samba” representaria uma parte do *modus vivendi*. Desse modo, os olhares e saberes de Miki sobre o Brasil não destoariam da maneira como outros estrangeiros – fotógrafos ou não – representaram o país nesse período transitório de ufanismo, desenvolvimento, bossa-nova e à véspera de um golpe militar. Arrisco dizer, sob a perspectiva de um brasileiro, que apesar do título pouco original do fotolivro, pode-se notar o olhar de um fotojornalista – após três visitas ao Brasil – que segue os parâmetros da fotorreportagem mais tradicional ao estilo da revista *Life*. Os seus comentários que abrem cada capítulo, refletem um cuidado de construir narrativas simples e didáticas com toques pessoais a partir da relação texto-imagem voltada para o público japonês.

Nas primeiras páginas do fotolivro, o leitor é introduzido ao Brasil a partir de plano geral aéreo do pantanal em página dupla em branco e preto, sobreposta pela partitura e letra original da tradicional canção “Luar do Sertão”. No canto superior esquerdo da imagem notamos a seguinte epígrafe em japonês:

“Eu tinha uma câmera. Essa música que é cantada em todo o Brasil está sendo introduzida pela primeira vez ao público japonês” (MIKI, 1967. Tradução livre).

Seguida por uma breve explicação na página oposta, sobre a representatividade da canção para os brasileiros, ressaltando o sentimento nostálgico que ela evoca ao contrapor o universo idílico do sertão e o seu luar, contrapondo-se a opacidade da lua, vista como “fraca e ausente” no espaço urbano.

O diálogo entre a imagem e a letra da canção, verdadeira intersecção da vastidão da natureza brasileira, aliada a um sentimento nostálgico de uma jovem nação em transformação, principalmente em grandes cidades, dão o tom do fotolivro.

Após esse introito, como se preparasse o palco para o “espetáculo Brasil”, Jun Miki faz um breve relato (reproduzido em inglês, português e japonês) sobre suas viagens ao Brasil. Ao iniciar sua narrativa escrita-imagética sobre o ‘outro’ brasileiro, ele conta um caso quando da sua passagem por Nova Iorque voltando do Brasil para o Japão em sua primeira viagem (1958). Ao ser questionado por um amigo estadunidense:

“O Brasil não é uma imensa floresta cheia de jacarés e cobras enormes? Olhei com surpresa para o intelectual da maior cidade do mundo e fiquei estarecido com a ignorância do mesmo a respeito de um país vizinho”(MIKI, 1967).

Ao fazer uma crítica velada ao interlocutor, Miki aproveita para ressaltar a maneira como ele desenvolveu os seus saberes e olhares a partir do ditado “ver para crer”, ressaltando que:

“Para mim, visitar outro país é andar por seus caminhos com os próprios pés, vendo-o com os seus próprios olhos e sentindo-o em toda sua intensidade. Esta é a maneira correta para conhecer um país e o seu povo”(MIKI, 1967).

Ele escreve que antes da sua primeira visita ao país, associava o Brasil apenas ao café e a imigração japonesa. Nas suas palavras (MIKI, 1967):

“De qualquer forma, o que sentimos quando visitamos o Brasil pela primeira vez foi que o país era maior do que imaginávamos e possui um grande potencial” (Tradução livre).

Ressaltando o papel do imigrante japonês em terras brasileiras (MIKI, 1967):

“Os japoneses são considerados em terras brasileiras como trabalhadores e honestos. Foi por isso que o novo presidente brasileiro (sic) ao tomar posse, incluiu no seu discurso estas palavras ‘ Vocês de ascendência japonesa são trabalhadores e honestos’ (Tradução livre).

Em um momento histórico no qual o Japão e o Brasil caminhavam a passos largos em termos de desenvolvimento socioeconômico na busca de novos rumos no início dos anos de 1960, a importância que Miki deu ao papel dos imigrantes japoneses em terras brasileiras é simbólica. A maneira como o elemento humano - parte central da obra - é representado imageticamente, a partir de diferentes etnias que compõem o país, é uma das formas mais tradicionais de representação do Brasil desde Jean Baptiste Debret (1768-1848). No entanto, a originalidade do fotolivro se encontra, não tanto no campo editorial, que segue uma padronização japonesa para este tipo trabalho, mas no sensorial, pois Jun Miki acabou por criar um interesse emotivo pelo Brasil, como outros fotógrafos que por lá estiveram na mesma época como o suíço René Burri (1933-2014). Interesse que foi além da “imagem e momento”, pois essa grande narrativa imagética sobre o país do *samba*, tornou-se uma das principais referências da obra imagética do fotógrafo, citada em todas as obras em japonês consultadas para este artigo (MIKI, 1982, 1989; KOSAKAI, 1983; SUDA, 2017).

Considerações finais

Os saberes e olhares japoneses sobre o ‘outro’ como vimos, tem uma longa história de encontros, desencontros, descobertas e decepções. A trajetória do fotógrafo Jun Miki, permeada por olhares nativos (fotógrafo Ken Domon) e estrangeiros (fotógrafos da Life), pode ser vista como um exemplo da maneira transcultural como a fotografia japonesa dialogou com o exterior ao longo de um período importante da sua história (1850-1950). Nesse contexto, a trajetória de Jun Miki pode ser vista como uma referência para se compreender o processo de formação de alguns dos principais fotojornalistas japoneses nas conturbadas décadas de 1940-1950 em terras japonesas.

O valioso material iconográfico sobre o Brasil, a partir da perspectiva de um experiente e versátil fotojornalista, movido pela curiosidade e a partir de saberes – vocabulário imagético, língua inglesa, conhecimento técnico - construídos desde a sua juventude. As imagens e os textos do fotolivro *Samba Samba Brasil* (1967), representam não só um importante aspecto do universo audiovisual nas relações entre Brasil e Japão, mas também possibilitam uma leitura da maneira como o olhar fotojornalístico japonês na época representavam um Brasil transitório.

Obra pouquíssimo divulgada e analisada, circunscrita apenas entre pesquisadores e aficionados pela temática “fotolivros japoneses”, “Samba Samba” pode ser considerada uma referência não só na carreira de Jun Miki, mas também na história da fotojornalismo japonês que vivia um momento de amadurecimento em termos de estética e linguagem visual (1960-1970).

¹ Original em japonês: (...) 私のころは一枚のフィルムに刻印される。自由とはなにか。平和とは何か。美醜とは何か。

これらの設問に写真は答えてくれる。Ver.: <https://ja.wikipedia.org/wiki/三木淳>. (Acessado em 29 de janeiro de 2024)

² Segundo o sociólogo japonês Hidetoshi KATO (1975:190), podemos situar historicamente e culturalmente essas formas de narrar viagens no contexto da tradição rural do *miyage-banashi* (“narrativas de lembrança”). A partir do século XV associações de peregrinos conhecidos como *kô* surgiram em vilarejos no interior do Japão. Anualmente cada vilarejo escolhia um grupo de peregrinos que seria responsável pela peregrinação há um santuário em particular que geralmente era o de *Ise*. Essa longa viagem – que poderia durar meses - era financiada pelo *kô*, além de uma contribuição “extra” denominada *sembetsu* (“dinheiro para uma boa viagem”) que

era reservado para que os peregrinos comprassem algum tipo de *miyage* (“lebrancinha”) para apresentar os associados do *kô*, servindo dessa forma como uma espécie de “recibo da viagem”. Além da “lebrancinha”, esperava-se que os peregrinos apresentassem um relatório oral a todos membros do *kô* que financiaram a viagem de peregrinação. Essa narrativa de peregrinação era chamada de *miyage-hanashi*, a forma mais popular da tradição japonesa de diário de viagem e que pode ser observada em muitos contextos históricos, passando a ter um caráter nacional a partir da era Meiji.

³ “(...) historicamente o papel da geografia e das observações sobre a psicologia dos japoneses têm produzido o conceito de “Novos Japões” na área da História. Uma das maneiras de enxergar a história japonesa seria a partir de ciclos alternados, recepção de culturas mais avançadas seguidas por adaptação e *japonização* citando o termo usado por Nitobe Inazo. No processo de alternância de abertura do país e seclusão, *kaikoku* (país aberto) seria um divisor entre as mudanças e *sakoku* (país fechado) como uma adaptação nativa. Se cada experiência de *kaikoku* criou um “Novo Japão”, foi após o ápice dessa admissão controlada que um “Novo Japão” emergiu. Mas esses “Novos Japões” não são necessariamente precedidos por estímulos externos”. (JONES, 1980: xiv. Tradução livre)

⁴ Como eixo conceitual condutor nesta relação utilizaremos do conceito de *transculturalidade*, ação não-passiva e que ocorre quando sociedades subalternas ou subjugadas têm espaços para liberdade de escolha daquilo que irão absorver e como irão usar este conhecimento sobre o ‘outro’, apropriando-se e reinventando-se a partir de seus próprios termos e necessidades. (Ortiz, 2003; Pratt, 1991, 1992; Archibald, 2007 Apud: CODELL, 2016:5).

⁵ “O daguerreótipo é um processo direto positivo, criando uma imagem altamente detalhada em uma folha de cobre revestida com uma fina camada de prata, sem o uso de um negativo.

A placa de cobre revestida de prata tem primeiro de ser limpa e polida até a superfície parecer um espelho. Em seguida, a placa é sensibilizada em uma caixa fechada sobre iodo até assumir uma aparência de rosa-amarela. Após ser mantida em um suporte à prova de luz, é então transferida para a câmera. Sendo assim, após a exposição à luz, a placa é desenvolvida sobre mercúrio quente até aparecer uma imagem. Para fixar a imagem, a placa deve ser imersa numa solução de tiossulfato de sódio ou sal e depois tonificada com cloreto de ouro.

Por isso, o tempo de exposição para os primeiros daguerreótipos variava de 3 a 15 minutos, tornando o processo quase impraticável para retratos. Modificações no processo de sensibilização, aliadas à melhoria das lentes fotográficas, logo reduziram o tempo de exposição para menos de um minuto”. Ver: <https://instaarts.com/fotografia/daguerreotipo-a-primeira-maquina-fotografica/>. (Acessado em 20 de janeiro de 2024)

⁶ Além da cidade portuária de Nagasaki, um dos berços da fotografia japonesa “(...) no momento em que a expedição de Perry fez sua primeira visita ao Japão em 1853, investigações no campo da fotografia já ocorriam em alguns domínios, incluindo o de Matsushiro (atual prefeitura de Nagano) onde três anos antes Sakuma Shôzan iniciou seus estudos sobre fotografia a partir da tradução de uma manual holandês.” (DOBSON, 2023: 7. Tradução livre)

⁷ Pata informações mais detalhadas sobre a documentação e os olhares japoneses brasileiros consultar GAUDIOSO, 2003; 2014 e HANAZAKI, 2024.

⁸ Nota do autor: 1 *shaku* = 30,3 centímetros.

⁹ Ao fazermos o levantamento de dados e bibliografia para este breve artigo, notamos que não haviam publicações de caráter informativo ou acadêmico sobre o fotógrafo Jun Miki em língua portuguesa. Portanto, acreditamos ser este o primeiro artigo escrito de forma mais abrangente sobre este importante fotojornalista japonês até o momento (março de 2026).

¹⁰ Segundo o curador de fotografia e escritor britânico Gerry Badger (2015) o fotolivro é “(...) um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual (...)” Ver: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/> (Acessado em 3 de fevereiro de 2024)

¹¹ “新品のカメラは独特な匂いがしていて、「これがアメリカの匂いかなと思った」という” in: Depoimento do fotógrafo Jun Miki ao suplemento de domingo do jornal *Mainichi Shimbun* em 17 de julho de 1980 (p. 60)

¹² Tradicional rede japonesa de livrarias até os dias de hoje.

¹³ Na edição inaugural da revista há uma fotorreportagem de 5 páginas sobre o Brasil com o título “Brazil. The Biggest American Republic”. Reportagem que enfatiza as belezas naturais do país, ao mesmo tempo que critica a “raça brasileira”: “Brazil on whose vast plateau several million people could live in plenty, is called by scientists the most valuable piece of property owned by an European race. Brazil also called” a colossal human failure”. Brazilians are charming people but are incurably lazy.” (p. 40) Ver : <https://archive.org/details/Life-1936-11-23-Vol-1-No-1/page/40/mode/2up> (Acessado em 12 de dezembro de 2024).

¹⁴ “O fotojornalismo foi uma das formas modernas de expressão buscadas pelo Japão com a entrada do país em conflitos na década de 1930. O fotojornalismo em seu início, tomou a forma de propaganda orientada para o exterior. Natori Yonosuke foi uma figura chave para introdução do fotojornalismo no Japão. Ele começou sua carreira como fotojornalista na Alemanha nos anos de 1920 e ao retornar ao Japão no início da década de 1930, tornando-se figura de referência no nascente fotojornalismo japonês”. (KANEKO, 2017: 24-25. Tradução livre)

¹⁵ Sobre a obra e vida de Ken Domon, importante referência da fotografia japonesa, ver o artigo do historiador Richard Gonçalves André, “A Peregrinação do Demônio: o fotógrafo Ken Domon e a busca pela essência budista do Japão no Pós-Guerra (1939-1975)”. Link: <file:///C:/Users/brech/Downloads/9452-34903-2-PB.pdf>. (Acessado em 23 de janeiro de 2024)

¹⁶ No ano de 1943, em plena guerra, Domon Ken que trabalhava para revistas japonesas de propaganda nacionalista voltadas para o exterior, questionou as narrativas imagéticas apresentadas nessas publicações, consideradas por ele “pouco inspiradas, monótonas e praticamente idênticas” e recomendou que houvesse uma reorganização na maneira de representar fotograficamente o Japão e os japoneses como propaganda, tendo como modelo a dinâmica da revista estadunidense *Life*. Pouco depois Domon perdeu o emprego. (SHIRAYAMA, 2017: 140-141. Tradução livre)

¹⁷ “Segundo Ritchin (1988, p. 596), o fotojornalismo “ao estilo estadunidense” teria como objetivo produzir “a foto”, o documento-choque para concorrer de forma imediata e superficial com as imagens da televisão. Já a fotorreportagem “à francesa” pressuporia uma aproximação fotográfica dos acontecimentos em sua duração mais lenta visando à afirmação da subjetividade do fotógrafo. A fotorreportagem pode não ser publicada imediatamente após o acontecimento, e assim a imagem deve ter um apelo mais amplo, sugerir uma atmosfera e uma duração mais alargada”. (MONTEIRO, 2016:71)

¹⁸ Em 1950 o fotógrafo estadunidense Hank Walker (1922-1996) de passagem pelo Japão para cobrir a Guerra da Coreia, comentou com Jun Miki: “Bresson ouviu falar sobre a excelência das lentes Nikkor de Duncan e está ansioso para obter uma dessas lentes da Nikon, mas é muito difícil obter uma lente japonesa em Paris”. Miki imediatamente enviou uma lente Nikkor através dos Estados Unidos para Bresson em Paris, e ele respondeu em nota agradecendo sinceramente. Quando Miki escreveu para Bresson, falando sobre a situação do fotojornalismo no Japão e como ele gostaria de apresentar fotógrafos europeus aos japoneses, Bresson prometeu (e cumpriu) enviar suas fotos e de outros fotógrafos europeus para uma futura exposição no Japão” (SUDA, 2017: 114-123).

¹⁹ Este tipo de reportagem voltada para as belezas naturais, culturais e tradições japonesas durante o período da ocupação estadunidense (1945-1952) do arquipélago japonês se inserem em um contexto de “reorientalização” da nação japonesa voltada as audiências ocidentais em um contexto mais amplo da guerra fria.

²⁰ Ver <https://nikonrumors.com/2018/06/10/in-memoriain-david-douglas-duncan.aspx/> ; https://imaging.nikon.com/imaging/information/chronicle/history_e/index.html (Acessado em 23 de janeiro de 2024)

²¹ Ver <https://nikonrumors.com/2018/06/10/in-memoriain-david-douglas-duncan.aspx/> ; <https://www.bandwmag.com/articles/david-douglas-duncan-the-making-of-a-master> (Acessado em 23 de janeiro de 2024)

²² O fotógrafo suíço Robert Frank (1924-2019) na época, usou em boa parte do seu projeto fotográfico- que veio a se tornar o seminal fotolivro “The Americans” (1959) - uma lente Nikkor S.C. 50 mm f.1.4 acoplada a sua Leica III.

²³ <https://www.mikeeckman.com/wp-content/uploads/2018/06/NikonJacobDeschin.jpg> (Acessado em 24 de janeiro de 2024)

²⁴ “As séries especiais (1956) sobre as relações raciais no pós-guerra, apresentam questões teóricas importantes sobre o ato de olhar. Como a câmera visualiza a questão, para quem o olhar se dirige e como a variedade de significados a partir desses olhares afetam a maneira como nós exploramos as políticas de representação. (...) A representação das relações raciais codifica ideais sociais e políticos que legitimam a figura dos negros inserida em uma ideal nacional de forma problemática e também limita o conhecimento dos leitores sobre a família, comunidade e ativismo dos afro-americanos. (...) A complexa representação visual (da Life) sobre raça está relacionada, não apenas aos silêncios sobre o ativismo afro-americano (...), mas também à existência de discursos legitimadores como a domesticação (dos olhares sobre os afro-americanos)” (KOZOL, 2001,173. Tradução livre)

²⁵ As imagens coloridas se encontram antes do início dos capítulos (com imagens em preto e branco). Elas formam uma sequência que parece resumir o que virá pela frente. Iniciando essa breve, mas intensa narrativa visual colorida, vemos o retrato em close-up de um afrodescendente, logo depois em página dupla o amanhecer na esplanada dos ministérios em Brasília, seguida por uma imagem de uma jovem de biquíni na praia, contrapondo-se na página oposta a imagem de um morro carioca e o seus casebres. Em seguida uma página dupla do desfile de carnaval em uma noite chuvosa, encerrando a sequência um close-up feminino.

²⁶ “Em 1965, Duke Lee foi indicado por Pietro Maria Bardi para ser o principal representante do Brasil na exposição Internacional de Arte do Japão, conhecida como a 8ª Bienal de Tóquio. Participou com nove obras e foi apresentado no catálogo da exposição como “a personalidade mais inquieta, mais ansiosa e ousada da nova geração”. Em seguida à exposição, o artista permaneceu no Japão por alguns meses e expôs na Tokyo Gallery, onde apresentou, entre outras, a obra *Cinco comentários ternos sobre o Japão ou Obrigado Japão!*. As telas – que enfocam diferentes símbolos da cultura japonesa vivenciados pelo artista – foram pintadas em Tóquio como um gesto de agradecimento pelo reconhecimento recebido no Japão”. Ver <https://veja.abril.com.br/atracao/wesley-duke-lee-atemporal>; <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2023/08/16/exposicao-o-curso-do-sol-destaca-influencia-de-artistas-japoneses.ghtml?::-text=Entre%20os%20artistas%20que%20mostram,de%201987%2C%20co m%20ilustra%C3%A7%C3%A3o%20er%C3%B3tica>. (Acessado em 6 de fevereiro de 2024)

²⁷ A *Kenko-sha* foi a mesma editora que publicou anos antes (1957) a obra clássica “Hiroshima” do fotógrafo Ken Domon. O fotolivro de Miki Jun segue o mesmo padrão editorial (tamanho, qualidade do papel, organização).

Bibliografia

- André, Richard G. “A Peregrinação do Demônio: o fotógrafo Ken Domon e a busca pela essência budista do Japão no Pós-Guerra (1939-1975)” In: Estudos de Religião, v. 33, n. 2, p. 55-76, maio-ago. 2019. Link: <file:///C:/Users/brech/Downloads/9452-34903-2-PB.pdf>. (Acessado em 23 de janeiro de 2024)
- Carvalho, Daniela de. “Nambanjin: sobre os portugueses no Japão”. In: *Revista Antropológicas*, no.4 (2000). Universidade Fernando Pessoa, Porto. p. 131-149.
- Codell, Julie F. (ed.). *Transculturation in British Art, 1770-1930*. New York, Routledge, 2016.
- Dezem, Rogério A. “A Fotografia como mediadora da modernidade japonesa (186-1890)” . In: *Mundos em Movimento-Extremo Oriente*. André Bueno (Org.), Projeto Orientalismo, 2021. p.254-265. Link: https://www.academia.edu/57398090/A_Fotografia_como_mediadora_da_modernidade_japonesa_1860_1890_p_254_265. (Acessado em 10 de janeiro de 2024)
- Dobson, Sebastian. *The Adventure of Photography in Yokohama and Beyond 1853-1912*. Brussels, Ludion, 2023.
- Doss, Erika “Introduction: Looking at Life: Rethinking America’s Favorite Magazine, 1936-1972”. In: Erika Doss (ed.) *Looking Life Magazine*. Washington, Smithsonian Institution Press, 2001. p. 1-21.
- Gaudioso, Tomoko K.. “Kankai Ibun dai 12 kan: informações exóticas ouvidas na viagem ao redor do mundo”. *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Direito*, special volume, 2003. p. 19-35. Link: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/183184> . (Acessado em 16 de janeiro de 2024)
- _____. “A presença dos primeiros japoneses no Brasil” *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito – PPGDir/UFRGS*, 2014. p. 9-18.
- Hanazaki, Natalia. “Ambiente e plantas brasileiras vistas pelos olhos japoneses há duzentos e vinte anos”. *Journal Plants*, 13(2), 188, 2024. Link: https://ecohe.ufsc.br/imgs/Hanazaki_2024_Plants_pt.pdf . (Acessado em: 15 de janeiro de 2024)
- Jones, Hazel J. *Live Machines. Hired Foreigners and Meiji Japan*. Vancouver, University of British Columbia Press, 1980.
- Kaneko, R. “A Chronicle of Japanese Photobook”. In: Heiting, M; Kaneki, R. (Org.) *The Japanese Photobook. 1912-1990*. Göttingen, Steidl, 2017. p. 21-31.
- Kato, Hidetoshi. “America as Seen by Japanese Travelers”. In: Akira Iriye (Org.) *Mutual Images. Essays in American-Japanese Relations*. Cambridge, Massachussets/London, England, Cambridge University, Press, 1975. p. 188-201.
- Kosakai, Shozô. *カメラマンたちの昭和史—写真家物語*. 平凡社, 1983.

Koyasu, Masanao (Edited by). *Asahi Camera Annual '66*. (Bilingual edition Jap./Engl.). Tokyo; Asahi Shimbun, 1966.

Kume, Kunitake et al. *Japan Rising. The Iwakura Embassy to the USA and Europe*. New York, Cambridge University Press, 2009.

Kozol, W. “Gazing at race in the pages of Life” in: Erika Doss (ed.) *Looking Life Magazine*. Washington, Smithsonian Institution Press, 2001. p. 158-175.

Lidin, Olof G. Tanegashima. *The Arrival of Europe in Japan*. Copenhagen, Nordic Institute of Asian Series, 2002.

Miki, Jun. サンバ・サンバ・ブラジル, 研光社, 1967

_____. 「LIFE」のカメラ・アイー三木淳写真集. 小学館, 1989.

_____. 昭和写真・全仕事 SERIES 7 三木淳』朝日新聞社〈昭和写真・全仕事 SERIES 7〉、1982.

_____. [ライフ]を愛読した少年時代」、カメラ [アルス]、Maio de 1954. p. 130.

Monteiro, Charles. “História e Fotojornalismo: Reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área”. In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.8, n. 17, p.64-89. Jan.-Abr. 2016.

Pyle, Kenneth B. *The making of Modern Japan*. Second Edition. Lexington, D.C. Heath and Company, 1996.

Shirayama, Mari. “Photojournalism and Propaganda (1930-1944)”. In: Heiting, M; Kaneki, R. (Org.) *The Japanese Photobook. 1912-1990*. Göttingen, Steidl, 2017. p. 139-141.

Suda, Shintaro. 写真家 三木淳と「ライフ」の時代. 平凡社, 2017.

Suzuki, Hachiro “The Reappearance Of European Influence”. In: Gordon Lewis (ed.) *The History of Japanese Camera*. Rochester, Japan Camera and Optical Instruments Inspection and Testing Institute/International Museum of Photography at George Eastman House, 1991. p. 30-37.

Webgrafia

<https://archive.org/details/Life-1936-11-23-Vol-1-No-1/page/40/mode/2up>

https://imaging.nikon.com/imaging/information/chronicle/history_e/index.html

<https://nikonrumors.com/2018/06/10/in-memoriam-david-douglas-duncan.aspx/>

<https://www.bandwmag.com/articles/david-douglas-duncan-the-making-of-a-master>

<https://www.mikeeckman.com/wp-content/uploads/2018/06/NikonJacobDeschin.jpg>

https://www.made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=5173

<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>