



Title	Fosco Maraini (1912-2004) and Japan
Author(s)	Dezem, Rogério Akiti
Citation	言語文化研究. 2021, 47, p. 169-195
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/79330
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

Fosco Maraini (1912–2004) and Japan

DEZEM, Rogério Akiti

Fosco Maraini (1912–2004) e o Japão

Abstract: This article aims to analyze some aspects of the photographic gaze on Japan of the Italian ethnologist, university professor, climber and photographer Fosco Maraini (1912–2004) in special his ethnography on the *ama* divers (jap. 海女) in Hegura and Mikuria islands in Japan. This ethnographic research is considered pioneering from the Western perspective, whose images became a reference not only academic, but also aesthetic about a Japan that was “disappearing”. Our goal is to analyze the Western “desire to look” at Japan and the Japanese people that persisted throughout the twentieth century in the field of Photography from the perspective of a “relational Orientalism” (MONSERRATI, 2020) about which the photographer-ethnologist Maraini is considered one of most important figures.

Key words: Fosco Maraini; Japan; Photography; Ethnography.

Resumo: Este artigo objetiva analisar alguns aspectos do olhar fotográfico sobre o Japão do etnógrafo, professor universitário, alpinista e fotógrafo italiano Fosco Maraini (1912–2004) especificamente sua etnografia das mergulhadoras *ama* (jap. 海女) nas ilhas de Hegura e Mikuria no Japão. Esta pesquisa etnográfica é considerada pioneira sob a perspectiva ocidental, cujas imagens se tornaram uma referência não só acadêmica, mas estética sobre um Japão que “desaparecia”. Além disso nosso objetivo é analisar o “desejo do olhar” ocidental sobre o Japão e os japoneses que persistiu ao longo do século XX no campo da fotografia sob a perspectiva de um “Orientalismo relacional” (MONSERRATI, 2020) no qual o fotógrafo-etnógrafo Maraini é considerado um representante.

Palavras-chave: Fosco Maraini; Japão; Fotografia; Etnografia.

Introdução

“In Japan beauty is like an island, a whispered word,
a moment of pure intoxication to be remembered forever”

Fosco Maraini, *Meeting with Japan*, 1960.

Em 1937 um jovem florentino entrou em contato com o eminente antropólogo e orientalista italiano Giuseppe Tucci (1894–1984) interessado em fazer parte na sua expedição ao Tibete. Impressionado pela vivacidade do rapaz¹⁾ e necessitando de um fotógrafo para documentar a empreitada em terras tibetanas, Tucci acolheu de bom grado o pupilo. Foi a partir deste episódio, aliado a paixão pelos estudos sobre o “Oriente” e o seu olhar fotográfico humanista, que a carreira do etnógrafo Fosco Maraini (1912–2004) se alicerçou, resultando em obras importantes²⁾ como *Segreto Tibet* (1951), *Ore giapponesi* (1957) *L'isola delle pescatrici* (1960) e *Karakorum, Gasherbrum 4* (1961) entre outras. Dessa maneira o Japão acabou sendo a grande *passion de la vie* de Maraini como veremos ao longo deste artigo.

Seria Fosco Maraini mais um europeu fisgado pelo “desejo do olhar”³⁾ sobre o Japão e os japoneses? Ou seja, seus escritos e imagens especificamente sobre o país do sol nascente, lugar que o *acolheu, encarcerou e reverenciou*, dariam margem para uma leitura de viés *exótico* e colonialista, um “diálogo de mão única” (Said, 1978) ou representariam uma leitura do “Outro” japonês sob um viés diferente, singular? Para tentar responder a essa questão adotaremos como referência o conceito de “relational Orientalism”⁴⁾ (port. “Orientalismo relacional”) apresentado pelo pesquisador Michelle Monserrati ao

1) Nesta época o jovem Maraini já era um experiente alpinista e fotógrafo que havia feito sua primeira exibição fotográfica em Roma em 1930. Além disso possuía uma grande facilidade em aprender outros idiomas e extrema curiosidade sobre outras culturas. Um ano antes de se casar em 1935, ele trabalhou como professor de inglês no navio italiano de cadetes *Amerigo Vespucci* com o intuito de poder viajar e ter contato com culturas do oriente próximo como o Líbano, a Síria, Grécia e Turquia. In: “Fosco Maraini. Writer and Traveler who photographed ‘secret Tibet’”. Obituaries. *Independent Journal*, 19 June 2004. Link: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fosco-maraini-730603.html>.

2) Boa parte das obras foram traduzidas para o inglês, francês, espanhol entre outras línguas, mas infelizmente até o momento apenas a obra sobre o Tibete foi traduzida para o português europeu com o título *O Tibete Secreto*. Coleção ‘Por Terras de Maravilha’ (1953), publicada pela Livraria Tavares Martins do Porto, Portugal.

3) Defino esse “desejo de olhar” como uma maneira específica de olhar, (d)escrever e dialogar com o “Outro” japonês, atitude em muitos aspectos divergentes da visão “orientalista” consagrada por E. Said (1978). Esse “desejo” presente na literatura de viagem e na fotografia, especialmente a partir de meados do século 19, parte de uma busca que vai além do exotismo e da relação “nós/ eles”, mas de uma necessidade quase idílica por parte de europeus e norte-americanos em decifrar e domesticar um universo imaginado de gueixas, samurais e de uma natureza vista como idílica. “Desejo” baseado em um escapismo e na idealização do Japão e dos japoneses, que surge no contexto do Japonismo a partir do último quartel do século 19, se condensando em “Perigo Amarelo” até meados dos anos 1940, mas que depois da Segunda Guerra Mundial (1945) se revigora e se torna mais “desejoso” do que nunca como podemos atestar em textos acadêmicos, jornalísticos e nas fotografias produzidas entre o final da década de 1940 e meados dos anos de 1960.

4) Adjetivo originalmente desenvolvido pela pesquisadora e professora de Depto. de Estudos Italianos da Universidade de Berkeley, Barbara Spackman na obra *Accidental Orientalists: Modern Italian Travellers in Ottoman Lands* (Liverpool; Liverpool University Press, 2017) como “accidental” Orientalist (port. Orientalista “acidental”) termo baseado na tese de que muitos autores italianos (i.e. “orientalistas”) não eram nem colonizadores, nem colonizados e por isso suas obras sobre o universo Otomano foram escritas sob uma perspectiva a margem das metrópoles europeias como Inglaterra, França e Alemanha e sob a égide de um nacionalismo permeado por influências estrangeiras. No entanto neste artigo, usaremos como referência obra do pesquisador e professor de Literatura Comparada e Línguas Românicas do Williams College (EUA) Michelle Monserrati. *Searching for Japan. Twentieth-century Italy's Fascination with Japanese Culture*. (Liverpool; Liverpool University Press, 2020.) como eixo condutor da nossa

analisar as obras de alguns autores italianos produzidas sobre o “Outro” asiático, no caso o Japão e os japoneses ao longo do século 20, com destaque para o principal personagem deste artigo o fotógrafo-etnógrafo florentino Fosco Maraini.

Segundo Monserrati:

Therefore Italian representations of Japan, from their outset until at least the end of World War II are caught in between the construction of a nationalist Italian identity, in reaction to the perceived Japanese “yellow peril” and the construction of a transnational Italo-Japanese identity, in response to the opening of Japan to the West. While the first type of identity formation falls into Said’s theory of Orientalism, for its systematic emphasis on differences and demarcations between ‘familiar West’ and ‘foreign East’, I propose the notion of “relational orientalism” to indicate an opposite approach that builds on commonalities and integration by claiming what is “Oriental” as one’s own.⁵⁾ (MONSERRATI, 2020: 4)

Essa maneira de olhar e se “relacionar” com o “Outro” japonês estaria associada diretamente à posição singular tanto da Itália na geopolítica europeia (unificação tardia, desinteresse colonial no Extremo-Oriente e a ascensão de um regime caráter fascista), como do Japão na geopolítica asiática e também no contexto das relações diplomáticas entre as duas jovens nações desde o final do século 19.⁶⁾ São esses elementos que influenciaram diretamente na construção de discursos alternativos e no direcionamento do olhar de intelectuais, escritores, aventureiros e jornalistas italianos sobre o “desejado” Japão. Impressões derivadas muito mais de um diálogo do que em uma oposição “nós/Ocidente familiar” x “eles/Oriente estranho” (SAID, 1978: 43–44).

Monserrati constrói uma narrativa para corroborar o termo “orientalismo relacional” a partir da seleção e análise de documentação escrita, principalmente na denominada Literatura de Viagem⁷⁾,

análise da obra imagética de Maraini sobre o Japão.

- 5) [Portanto, as representações italianas do Japão, desde o início até pelo menos o fim da Segunda Guerra Mundial, estão presas entre a construção de uma identidade nacionalista italiana, em reação ao suposto “perigo amarelo” japonês e à construção de uma identidade ítalo-japonesa transnacional, em resposta à abertura do Japão ao Ocidente. Enquanto o primeiro tipo de formação identitária se enquadra na teoria do orientalismo de Said, por sua ênfase sistemática nas diferenças e demarcações entre o “Oeste familiar” e o “Oriente Estrangeiro”, proponho a noção de “orientalismo relacional” para indicar uma abordagem oposta que se baseia em semelhanças e integração, alegando o que é “oriental” como seu próprio.] (Tradução nossa)
- 6) “While the (Italian) colonial enterprise was moving the geopolitical interests of the country toward the African continent, a parallel non-violent movement of diplomatic, cultural and commercial exchanges took place with Japan, reaching its peak during the period of Axis alliance. Of course, as in the case of the African campaigns, the pursuit of interests in the Far East another way for Italy to catch up with the other European powers that already established long-standing ties with Japan. In the case of Italy, the lack of colonial interests in Pacific region, as well as a set of historical similarities, oriented this relation of power on a far more equal basis. In fact, the perception that Japan was succeeding in reversing the unequal balance with other Western powers (especially after the Russo-Japanese war) fostered the feeling of Japanophilia among Italians, who were also struggling to pursue parity with other dominant nations. The Axis alliance represented for Italy the culmination of this gradual process of converging with the East Asian country, by combining Japanophilia with nationalism.” In: Michelle Monserrati, *Searching for Japan. Twentieth-century Italy’s Fascination with Japanese Culture*. Op. Cit. p.236.
- 7) [Ao adotar uma lente metodológica que integra Estudos sobre Literatura de Viagem com a recente transnacionalidade dos Estudos Italianos, *Searching for Japan* mostra que as impressões de viajantes italianos sobre o Japão colaboraram na construção e na imaginação de uma comunidade nacional, como também na apresentação ao público italiano de modos de vida alternativos e

manancial precioso quando se trata do olhar ocidental (europeu e norte-americano) sobre o “Outro” africano e asiático:

By adopting a methodological lens that integrates Travel Literature Studies with the recent transnational turn in Italian Studies, *Searching for Japan* shows Italian travelogs to Japan collaborated in both building and imagined national community and in exposing the Italian public to alternative and complementary ways of life, even at great distances. (MONSERRATI, 2020: 2)

Ao apresentar e analisar uma seleção de diferentes narrativas de autores italianos sobre o “Outro” japonês desde o final do século 19 até o início da dos anos de 1980, o pesquisador enfatiza as singularidades, como também as “armadilhas” que os discursos construídos sobre o Japão e os japoneses ao longo do período perscrutado apresentam. Neste artigo como elemento provocador importa para nós a análise que Monserrati faz da obra escrita de Maraini sobre o Japão como um ponto de partida para refletirmos sobre sua obra fotográfica. Apesar de não discorrer sobre as imagens produzidas pelo fotógrafo-etnógrafo italiano, a inserção da obra etnográfica do autor no espaço epistêmico de um “Orientalismo tardio” é de grande valia para refletirmos sobre algumas características do seu regime escópico sobre o país do sol nascente entre as décadas de 1940–1950. Período em que os discursos sobre o “Outro” japonês se redefinem, ocorrendo uma espécie de “renascimento” dos olhares sobre o Japão/japoneses no âmbito fotográfico, principalmente a partir de olhares europeus. Um novo momento histórico se conforma no período pós-1945 com a *Pax Americana* e o *American way of life* influenciando desde boa parte da dilacerada Europa até o (ainda) distante Extremo-Oriente. O interesse pelo derrotado Japão, agora em vias de democratização e recuperação socioeconômica estava na ordem do dia. Neste contexto muitos fotógrafos/fotojornalistas de renome fizeram a sua peregrinação ao país, inicialmente para cobrir a Guerra da Coreia (1950–1953), mas ao longo da década de 1950 e início dos anos 1960⁸⁾ para documentar o início do “milagre japonês”, como também o desejo em buscar uma “fuga” ao rápido processo de americanização que estava levando ao “declínio da civilização europeia”⁹⁾ a partir da perda

complementares, mesmo a grandes distâncias] (Tradução minha)

8) Para citar alguns nomes e o ano de passagem de renomados fotógrafos que visitaram o Japão e produziram obras imagéticas de referência ao público não japonês: David Douglas Duncan (1950), Werner Bischof (1951), Fosco Maraini (1954–55), Marc Riboud (1958), Eduard van der Elsken (1959), Willian Klein (1961), W. Eugene Smith (1960–61), Christer Stromholm (1963), e Henri Cartier-Bresson (1965) entre outros.

9) Exemplo dessa crítica a influência negativa do estilo de vida consumista e “supérfluo” norte-americano pode ser vista nas palavras de Cartier-Bresson, para o já consagrado fotógrafo francês “ ‘O mundo de entre-guerras era ainda o século XIX, o qual terminaria por volta de 1955, com a sociedade de consumo’, repetiu numa entrevista a Gilles Mora, em 1986, reiterando essa opinião em 1989, ao falar com Philippe Boegner: ‘para mim as grandes mudanças remontam a 1955, com a vitória da sociedade de consumo e todas as consequências decorrentes desse mundo exponencial em que o planeta tem sido objeto de saque’. Ao lamentar a transformação operada em meados da década de cinquenta, Henri Cartier-Bresson dava voz aos que, como ele, constataavam nostalgicamente o declínio da cultura francesa e de tudo o que lhe estava associado. O fim da *joie de vivre*, inocente e bela. Ao regressar do seu périplo pelo Extremo-Oriente, observara o modo como o seu país sofrera os efeitos da atracção pelo *American way of life*” In: Antônio Araújo, “Cartier-Bresson, os equívocos do humanismo”, *Observador* jornal eletrônico, 04/10/2014 <https://observador.pt/especiais/cartier-bresson-os-equivocos-humanismo/>

daquilo que o pensador florentino Nicolau Maquiavel (1469–1527) denominava *virtù* (“uma capacidade coletiva de ação e vitalidade histórica”). Maraini também criticou de forma ácida a influência norte-americana no Japão a partir da década de 1950 em sua obra *Ore Giapponesi* (1957), defendendo a tese de que culturalmente Estados Unidos e Japão seriam incompatíveis e o estilo de vida norte-americano influenciaria negativamente no *modus vivendi* japonês.¹⁰⁾ Essas opiniões marcam um novo momento histórico que pode ser notado no caso do olhar italiano sobre o Japão. Segundo Monserrati¹¹⁾:

The perception of cultural distance between Italy and Japan only increased during the Cold War, and, in fact, Italian travelogs of this period reinstated neo-exotic perspectives that posed the two countries at the opposite ends of a comparative spectrum. (MONSERRATI, 2020: 236)

Nosso eixo conceitual neste artigo será a relação entre olhar do etnógrafo auxiliado pelo aparato fotográfico que pode vir a produzir não só documentos de caráter científico, mas também artísticos. Como é sabido o nascimento e o desenvolvimento da Fotografia e da Antropologia em meados do século 19 são contemporâneos. Inicialmente caminhando de forma paralela, foi só a partir da década de 1880 que a fotografia, ainda de maneira secundária, passou a fazer parte dos estudos etnográficos. Alinhada a antropologia física e ao racismo científico, ela serviu de instrumento para documentar em imagens e legitimar a superioridade branca em relação aos povos considerados na época como “raças exóticas” principalmente em territórios africanos e asiáticos. No período histórico analisado neste artigo, a relação entre a fotografia e a antropologia transitava entre “uma técnica percebida mais como registro de superfície do que profundidade que era o assunto do antropólogo” (MALINOWSKI, 1934: 461) e uma maneira pioneira de trabalho de campo, exemplificado pelo uso do aparato fotográfico pelo casal de antropólogos Gregory Bateson (1904–1980) e Margareth Mead (1901–1978) entre os anos de 1936–1939 em Bali (Indonésia). Publicado nos Estados Unidos com o título de *Balinese Character*¹²⁾ em 1942, esta etnografia é considerada um dos mais ambiciosos trabalhos de fotografia antropológica já produzidos. As fotografias de Bateson publicadas no formato de pequenas sequências criam uma narrativa que:

10) “Apart from some rare exceptions, then, the Japanese-American encounter is on the whole unsuccessful. Its sufficient to look at the results; I do not mean the political field, but in everyday life. Americanized Japanese, with the exceptions of a few examples of intellectual distinction who would shine anywhere, are incredibly crude, vulgar, ignorant, and presumptuous. They have thrown their own civilization overboard (...) The women in particular are unrecognizable.” In: Fosco Maraini, *Meeting with Japan*. New York; Viking Press, 1960. p. 179.

11) [A percepção de distância cultural entre Itália e Japão só aumentou durante a Guerra Fria, e, de fato, as narrativas de viajantes italianos deste período restabeleceram perspectivas neo-exóticas que colocavam os dois países nas extremidades opostas de um espectro comparativo] (Tradução minha)

12) “Eles tinham objetivos claros: ‘Este não é um livro sobre os costumes balineses, mas sobre os balineses – sobre a maneira pela qual, como pessoas que vivem, se movimentam, levantam-se, comem, dormem, dançam e entram em transe, incorporam esta abstração à qual (depois de abstrai-la chamamos de cultura’. Fizeram mais de 25 mil fotos em 35 milímetros e filmaram em torno de 22 mil pés de película. Bateson fez as fotografias e Mead o acompanhou, fazendo volumosas anotações para cada uma das imagens, indicando os sujeitos, o que faziam e falavam.” In: Howard S. Becker, “*Balinese Character*: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margareth Mead” (Tradução de Patrícia Monte-Mór) Apud: Peixoto, Clarice E. & Monte-Mór, Patrícia (org.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e Fotografia*. Rio de Janeiro; Oficina de Ciências Sociais/UERJ, 1995. pp. 137–143.

Através do uso da fotografia, a totalidade de cada parte do comportamento pode ser preservada, enquanto a referência cruzada desejada pode ser obtida com a disposição de uma série de fotografias numa mesma página. (BECKER, 1995: 137)

Ainda segundo a análise de Becker, o produto final apesar de ser perigosamente “científico”, vai além, pois algumas imagens isoladas extrapolam o âmbito do estudo acadêmico adquirindo uma aura artística ao serem associadas ao estilo de composição do icônico fotógrafo francês H. Cartier-Bresson (1908–2004):

Muitas das fotografias (em *Balinese Character*) são imagens memoráveis. Considere a fotografia de “A Superfície do Corpo”, descrita como “Mulher desprezível no casamento”. As imagens poderiam ter sido feitas por Henri Cartier-Bresson. Se assim fossem, apareceriam como imagens típicas de Cartier-Bresson, de forma discreta, talvez como uma sequência sobre Bali ou o sudeste asiático, ou mesmo uma coleção de seus melhores trabalhos. A fotografia de Bateson tem a força visual e a complexidade que associamos aos melhores trabalhos em fotografia de arte: a composição percorre as faces, o trabalho visual complementa o trabalho dos dedos das mulheres envolvidos nos cabelos uma das outras. (BECKER, 1995: 138)

Essa possibilidade do uso da fotografia *a priori* para fins etnográficos (de caráter acadêmico e científico) que ao ser retirada (*frame*) do seu contexto original¹³⁾, extrapola o seu objetivo inicial (informar e compreender sobre) - tornando-se algo passível de ser exibido nas paredes de galerias ou museus - é uma possibilidade presente no trabalho de alguns etnógrafos. Nesse processo de “escrever o ‘Outro’ com imagens”¹⁴⁾ sobressai o trabalho do fotógrafo-etnógrafo francês Pierre Verger (1902–1996) profícuo viajante, fotógrafo autodidata, colaborador de periódicos importantes como *Paris-Soir*, *Daily Mirror*, *Match*, *Life* ao longo da década de 1930 e da revista brasileira *O Cruzeiro* no pós-guerra. As imagens de Verger na forma de reportagens e narrativas fotográficas centradas mais nos tipos humanos, se tornaram referências sob a singularidade do *la touche Verger*¹⁵⁾ ao reforçar a estética de um fotógrafo-etnógrafo, que ao optar por uma relação íntima e prolongada com o universo cultural a ser fotografado acabou por desenvolver intuitivamente um trabalho fotográfico autoral:

13) Ver Maurício Barros de Castro & Myrian Sepúlveda dos Santos. “Um Verger, Dois Olhares: a construção da africanidade brasileira por um estrangeiro”. *Cadernos CRH* vol.29, n.76. Salvador, jan./abr. 2016. Link: <https://www.scielo.br/pdf/ccrh/v29n76/0103-4979-ccrh-29-76-0149.pdf>

14) Sobre essa referência ao olhar fotográfico de Pierre Verger ver a transcrição da conferência “Pierre Verger: a escrita do outro com imagens” do antropólogo francês Jérôme Souty em 14 de novembro de 2008 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Link: <https://www.ufrgs.br/biev/pierre-verger-escrita-outro-com-imagens/>

15) Sobre essa expressão criada por seu amigo Alfred Métraux ver: Cláudia Maria de Moura Pôssa. “O toque Verger. Estudo da obra fotográfica de Pierre Verger”. (online) Site da Fundação Pierre Verger: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/o-toque-verger.html>

O toque Verger está mais relacionado com as fotos em que as pessoas protagonizam as imagens. (...) são aquelas em que aparecem as pessoas como centro da atenção, seja o caso de retratos, seja o caso de grupos. A originalidade de Verger consiste em olhar a periferia, com respeito, com ousadia de fotografar sem preconceitos, com interesse pelo não encenado ou previsto, compondo imagens tocadas pela poesia visual. (...) As fotos de Verger não privilegiavam o requinte visual, nem objetos da beleza canônica. Ao contrário, estavam mais perto do que era considerado periférico, insignificante e mesmo disforme.”¹⁶⁾

Não objetivamos neste artigo comparar a obra de fotógrafos-etnógrafos que foram contemporâneos, como o norte-americano Gregory Bateson, o franco-brasileiro Pierre Fatumbi Verger e o italiano Fosco Maraini. Ao citarmos brevemente o pioneirismo da etnografia de Bateson em *Balinese Character* (1942) ou a representatividade e singularidade do olhar fotográfico de Verger, principalmente em relação as imagens que retratam os afro-descendentes em Salvador (por exemplo em *Retratos da Bahia*, 1980) apresentamos um momento em que a Antropologia Visual dá os seus primeiros passos efetivos como disciplina para se compreender o “Outro” e dessa maneira ressaltamos a importância da fotografia não só como um auxiliar dos estudos antropológicos, mas também como um material científico cuja autonomia estética pode vir a se tornar um objeto de arte, mesmo correndo o risco de ter o seu sentido original obliterado e redefinido.

A partir dessas referências, “Orientalismo relacional” e o olhar do fotógrafo-etnógrafo, selecionamos a etnografia realizada por Maraini sobre as *ama* (jap. 海女) nas ilhotas de Hegura e Mikura, no sudoeste do Japão em meados da década de 1950 e publicado na forma de livro ilustrado primeiramente na Itália *L'isola delle pescatrici* (1960) para exemplificar a singularidade do olhar de Maraini em relação ao “Outro” asiático.

Nosso primeiro contato com a obra de Fosco Maraini foi no ano de 2015 durante o *Kyotographie*, festival anual de fotografia da cidade de Quioto, Japão. Tratava-se de uma exposição itinerante intitulada *The Enchantment of Women of the Sea* com uma seleção das imagens mais “artísticas” selecionadas a partir da etnografia sobre as mergulhadoras que pescam abalone (jap. *awabi*) e algas marinhas em um conjunto de ilhas ao sudoeste do arquipélago japonês. Essa milenar atividade se encontra quase extinta no Japão nos dias de hoje, no entanto “sobreviveram” os relatos e as belas imagens, na sua maioria produzida por fotógrafos japoneses como o trabalho do fotógrafo Yoshiyuki Iwase (1904–2001). Nesse contexto a etnografia de Maraini sobre as *ama* é muito conhecida na Europa e na América do Norte e em muitos aspectos considerada original desde os anos de 1950, tornando-se uma referência para os estudos do tema.

16) Idem.

1. Acima de tudo um *humanista*.

“To them we represent the exotic reverse –
The exotic of aeroplanes, cameras, clocks, penicillin,
a world of controllable, repeatable miracles”.
Fosco Maraini, *Secret Tibet*, 1952.

A trajetória dos 92 anos de vida de Fosco Maraini pode ser descrita como o retrato de um *diletante*, um humanista em pleno século 20. Podemos afirmar que suas raízes florentinas e o ambiente familiar tiveram importância para instigar desde cedo nele um olhar curioso, perspicaz e humano sobre o “Outro”.

Nascido em Florença no ano de 1912, Fosco Maraini era filho do escultor e político italiano, Antonio Maraini (1886–1963) e da modelo e escritora inglesa, Cornelia Edith “Yoi” Crosse (1877–1944) e desde cedo teve oportunidades de viajar pela Itália e por outros países europeus como Inglaterra, Suíça, França e Alemanha. Viagens que serviram não só como estímulo intelectual, como também possibilitaram o desenvolvimento de um senso nato de aproximação à outras culturas desde cedo em Maraini.

Ainda na infância ao refletir sobre a possibilidade de seguir os passos de seu pai, um escultor reconhecido e ligado *Sindacato Nazionale Fascista Di Belle Arti*, sentiu-se desencorajado ao perceber que a sua capacidade criativa para artes figurativas era limitada. Desse modo o jovem Maraini buscou nas ciências naturais, aliadas a sua facilidade pelo estudo de línguas orientais (i.e. “exóticas”) e na fotografia uma maneira de colocar em ordem as experiências vivenciadas precocemente, alquimia que esteve presente ao longo de sua vida. Aos treze anos ele ganhou uma câmera Kodak Brownie da sua tia e a partir daquele momento as suas impressões sobre o mundo puderam ser materializadas¹⁷⁾:

Al momento non capii come stessero le cosi. Solo molti anni dopo, ricordando il passato, digerendolo, m'apparve chiaro che le fotografie sostituivano il disegno, il desiderio di carpire e fermare i segreti incantevoli del mondo, dai sassi alle nuvole, dalle face ai paesi. Ma sempre come una via segreta, um amore troppo bello per farne professione. (MARAINI, 1999: 71 apud; Vários autores, 1999)

Com dezoito anos ele expôs seus trabalhos fotográficos experimentais pela primeira vez na *Mostra Nazionale di Fotografia Futurista* em Roma e alguns anos depois, em 1936 obteve o primeiro lugar no *III Concorso Nazionale Ferrania* de fotografia, cujo o auspicioso prêmio foi uma câmera Leica IIIa que irá acompanhá-lo em muitas de suas viagens etnográficas (TAYLOR, 1999: 9). A paixão pela fotografia,

17) [Eu não compreendia como eram as coisas. Apenas muitos anos depois, lembrando-se do passado, digerindo-o, ficou claro para mim que as fotografias substituíram o desenho, o desejo de captar e fixar os segredos encantadores do mundo, das pedras às nuvens, de rostos a países. Mas sempre como um tesouro secreto, um amor tão belo para se tornar profissão] (Tradução minha)

espelho da modernidade e vanguarda nos anos de 1920 e 1930, fogue a imaginação do jovem Maraini que publicou alguns artigos em revistas italianas especializadas sobre a representatividade da imagem a partir da perspectiva da “fotografia como expressão artística” (MARAINI, 1999: 71) nos anos de 1930. A sua relação próxima desde jovem com o ato de fotografar pode ser notada nas palavras do próprio fotógrafo-etnógrafo¹⁸⁾:

Certo, è vero, ho fotografato di tutto come un matto, di sopra e di sotto, da destra e da sinistra, dai quindici agli ottantacinque anni. Poche volte è stato per lavoro. Da ventenne o poco più fui incaricato d’accompagnare, come fotografo, due delle spedizioni in Tibet del famoso orientalista Giuseppe Tucci, e dopo la guerra (ancora parecchio spaesato e sradicato) compii un grosso sensimento fotografico dei mosaici normanni di Sicilia per l’Istituto statunitense di Dunbarton Oaks. Ma per il resto o fotografato sempre per pura passione. Sì, è vero, molte fotografie le ho pubblicate su riviste italiane e straniere, e com molte altre ho illustrato vari libri que andavo scrivendo lungo gli anni, ma tirando le somme è chiaro che il ciclo funzionava per lo più in perdita. (MARAINI, 1999: 69)

Neste trecho o autor não cita, por exemplo, a vasta iconografia produzida por ele no Japão ou no sul da Itália no final dos anos 1940, para muitos estudiosos de sua obra iconográfica essas imagens se encontram entre os seus principais trabalhos fotográficos em termos estéticos. Estaria ele inconscientemente dissociando suas principais obras imagéticas daquelas que representavam o ato de fotografar como uma forma de ganhar a vida, daquelas produzidas pelo puro prazer da *aesthesis*, possuidoras de um caráter mais “autoral”?

Para compreendermos melhor a citação acima, torna-se necessário nos atermos aos acontecimentos ocorridos entre 1938 a 1954, anos que podem ser considerados como o período de *bildung* da obra escrita e fotográfica do ainda desconhecido Fosco Maraini. Anos antes de participar como fotógrafo da expedição do antropólogo e orientalista Giuseppe Tucci, que era um ferrenho defensor do governo de Mussolini, o jovem e antifascista Maraini, se casou com a pintora de origem aristocrática Topazia Alliata di Salaparuta (1913–2015) em 1935. Os dois tiveram três filhas e estiveram casados por 20 anos, divorciando-se oficialmente em 1970.

Após a primeira expedição ao Tibete ocorreu um distanciamento por razões ideológicas do seu mentor Tucci em 1938. Na época Maraini graduou-se em Ciências Naturais (Antropologia) na Univer-

18) [Claro, é verdade, fotografava tudo como um louco, de cima e de baixo, da direita e da esquerda, dos quinze aos oitenta e cinco anos de idade. Algumas vezes foi para o trabalho. Quando tinha vinte e poucos anos, fui contratado como fotógrafo para acompanhar o famoso orientalista Giuseppe Tucci ao Tibete, e depois da guerra (ainda bastante desorientado e desenraizado) fiz um grande censo fotográfico dos mosaicos normandos da Sicília para o Instituto Americano de Dunbarton Oaks. Mas caso contrário eu sempre fotografava por pura paixão. Sim, é verdade, que publiquei muitas fotografias em revistas italianas e estrangeiras, e muitas outras para ilustrar vários livros que eu fui escrevendo ao longo dos anos, mas ao final sempre acabei gastando do meu próprio bolso.] (Tradução minha)

sidade de Florença conseguindo uma bolsa de estudos de uma agência governamental japonesa (*Kokusai Gakuyu Kai*) para fazer pesquisas etnográficas em território japonês. Com a família, na época a esposa Topazia e uma filha (Dacia), partem para o norte do Japão no fatídico ano de 1939, quando se tem início o conflito europeu que se tornou mundial que impactou de forma inesperada a vida dos Maraini nos anos seguintes.

Seu destino foi a Universidade Imperial de Hokkaido na capital Sapporo e o seu tema de pesquisa foi sobre a cultura, religião, arte e as tradições dos *Ainu* sob a supervisão do antropólogo físico e professor Kodama Sakuzaemon (1895–1970). A pesquisa foi publicada em forma de monografia pelo Instituto de Cultura Italiana de Tóquio no ano de 1942 sob o título de *Gli Iku-bashui degli Ainu*¹⁹⁾ (port. *Os Iku-bashui*²⁰⁾ dos *Ainu*). No mesmo ano Maraini publica sua primeira reportagem fotográfica sobre o Tibete em japonês (*Chibetto*) com 96 imagens e que serviu de base para o clássico livro *Segreto Tibet* (1951).

Nos seus anos iniciais no Japão, Maraini se deparou com a obra do artista Hokusai Katsushika (1760–1849) e o universo pictórico do *ukiyo-e* (port. “retratos do mundo flutuante”). Descoberta marcante que o fez de imediato se auto intitular *um discípulo espiritual do mestre japonês*.²¹⁾ Maraini ficou particularmente fascinado pela famosa série *Cem vistas do Monte Fuji* (ca.1830) como podemos notar em suas palavras²²⁾:

Quale fantasia! Che felicità compositiva! Que sicurezza nell’invenzione! Hokusai visse decenni prima che la fotografia venisse scoperta, ma aveva l’occhio del più squisito dei fotografi. (MARAINI, 1999: 71)

As obras dos mestres japoneses como Hokusai e também Utamaro Kitagawa (1753–1806), tiveram um grande impacto na maneira como Maraini passou a enxergar o Japão e os japoneses esteticamente. Como se fossem respostas imagéticas aos questionamentos inconscientes do fotógrafo-etnógrafo sobre o Japão, as xilogravuras do universo *ukiyo-e* auxiliaram na materialização do “Outro”, a partir da reprodução das paisagens, dos costumes e, principalmente, do feminino japonês iconograficamente.

19) “Il volume sugli iku-bashui, recentemente ripubblicato in Giappone, è per moltri altri versi un contributo veramente inovativo. Innanzi tutto è, per quanto ne sappiamo, il primo volume apparso in Italia interamente dedicato a um argomento di arte étnica. Oltre a uma critica serrat al concetto di “primitivo”, vi si ritrova l’affermazione dell’autonomia formale dell’arte étnica, nonché il rifiuto esplicito del mecanicismo dei rapporti di derivazione simbolica, che porta Maraini a elaborare una concezione dele relazioni interne fra rappresentazioni, motivi geometrici e simboli che appare molto vicina ad alcuni risultati dela moderna semio-logia”. In: Francesco Paolo Campione. “La ‘ formula Maraini’”, apud; Vários autores. *Fosco Maraini. Il Miramondo. 60 anni di fotografia*. Catalogo della mostra. A cura de Fosco Maraini – Cosimo Chiarelli. Firenze; Polistampa, 1999. pp.42–43.

20) Bastão curto de libação em madeira com um dos lados gravados identificando a linhagem do dono usado nos principais rituais do povo *ainu*.

21) “Premio Rodolfo Pucci ‘La Fibulla D’oro’ Anno 2000. La vita di Fosco Maraini” in: *Circolo Fotocine Garfagnana*. Ver: <https://www.fotocinegarfagnana.it/la-fibula-doro/2000-fosco-maraini/>

22) [Que fantasia! Que felicidade composicional! Que confiança inventiva! Hokusai viveu décadas antes da fotografia ser descoberta, mas já tinha o olho dos grandes fotógrafos.] (Tradução nossa)

A sua permanente inquietude intelectual somada ao conjunto de impressões e descobertas vivenciadas desde cedo, dificulta situar a obra escrita e iconográfica de Maraini em algum campo da ciência antropológica. Segundo o antropólogo italiano Francesco Campione, a etnografia de Maraini seria além de tudo “uma viagem interior” (CAMPIONE, 1999: 39), pois o “homem Maraini” viria sempre antes do “Maraini cientista”. Segundo o próprio²³⁾:

(...) da molto tempo considero l'esperienza esistenziale dell'uomo nel rapporto frai due terminicomplesmentari dell'*esocosmo* e dell'*endocosmo*. L'*esocosmo* è il mondo di fuori. L'*endocosmo* è la ricostruzione del mondo di fuori nel nostro mondo interiore. Viaggiare è un allargare l'*endocosmo* nutrendolo dei *esocosmo*". (CAMPIONE, 1977; 164)

Consciente da sua maneira de ver o mundo e da necessidade de representá-lo a partir de um olhar equidistante e humano Maraini criou uma *persona*, o “Citluvit” para poder representar o seu olhar etnográfico²⁴⁾:

Sono dell tutto cosciente, spesso vergognoso, talvolta angosciato, per queste reti gettate in tropi mari. Eppure sento che c'è un punto unificatore profondo, um baricentro di radici che nutre più distanti e didtinti tra loro. (...) quello che consiste nel sapersi e sentirsi Citluvit. (...) Citluvit sta per *Cittadino-Luna-Visita-Istruzione-Terra*. (...) Il Citluvit, il solerte Citluvit, è um tipo di quella Luna al quale è stata data uma borsa dis studio com poche semplici istruzioni: vai, stacci a lungo in Terra, fattene um'idea, vedi di capirci qualcosa. Il Citluvit perciò si mette in giro, indaga, osserva, registra, s'adopera per comprendere *la condition humaine*, per farsene um quadro, uma mappa um mandala. E in questa fatica, spesso gradevole, talvolta entusiasmante, per lunghi periodi semplicemente laboriosa, il solerte Citluvit finisce per innamorarsi dela Terra. Che planeta stupendo, nonostante le sue miserie e suoi orrori! (...) Il solerte Citluvit, sempre tenendo a mente la Gran Relazione che dovrà stendere al ritorno in Luna, fa uso

23) [(...) por muito tempo considerei a experiência existencial do homem na relação entre os dois termos complementares do *exocosmo* e do *endocosmo*. O *exocosmo* é o mundo exterior. O *endocosmo* é a reconstrução do mundo externo em nosso mundo interno. Viajar significa expandir o *endocosmo* alimentando-o com o *exocosmo*.] (Tradução minha)

24) [Sou plenamente ciente, muitas vezes envergonhado, às vezes angustiado, em lançar redes em tantos mares. No entanto, sinto que existe um ponto de aglutinação profundo, um centro de gravidade de raízes mais distantes e distintas. (...) que consiste em conhecer e sentir o Citluvit. (...) Citluvit significa “Cidadão Lunar com uma bolsa de estudos que visita a Terra”. (...) Citluvit, o diligente Citluvit, é uma espécie de ser lunar que ganhou uma bolsa de estudos com algumas instruções simples: vá, fique por um tempo na Terra, tenha uma ideia do lugar, tente entender alguma coisa. O Citluvit, portanto, se move, investiga, observa, registra, trabalha para compreender *a condição humana*, para fazer dela um retrato, um mapa de uma mandala. E nesse esforço, muitas vezes agradável, às vezes excitante, simplesmente laborioso por longos períodos, o diligente Citluvit acaba se apaixonando pela Terra. Que lindo planeta, apesar de suas misérias e horrores! (...) O diligente Citluvit, tendo em vista o Grande Relato que dever fazer ao retornar à Lua, lança mão dos mais diversos meios técnicos: com a fotografia ele rouba imagens que se espera sejam significativas e exemplares de lugares, acontecimentos, horas, cores, situações, amores, ódios, orações, enquanto a escrita tenta dissecar o que está por trás, além da juntamente a fotografia, neste mundo de ideias, emoções, interesses econômicos, que movem o ser humano a fazer certas coisas e não outras, se comportando de uma certa maneira e não de outra. Obviamente, o Citluvit é um estudioso por vocação de todos os ramos do conhecimento que são chamados (muitas vezes pomposamente) de ciências humanas.] (Tradução minha)

dei mezzi più svariati d'angine: com la fotografia carpisce immagini che spera siano significative ed esemplari di luogi, avvenimenti, ore, colori, genti situazoni, odi, amori, preghiere, com la scrittura tenta di sviscerare ciò che sta dietro, oltre, sotto la fotografia, in quel mondo d'idee, di emozioni, di interessi economici, che muove gli esseri umani a fare certe cose e non certe altre, a comportarsi in um dato modo e non in uno che ne differisca. Ovviamente il Citluyit è studioso per vocazione di tutte quelle branche del sapere che diconsi (spesso pomposamente) scienze umane". (MARAINI, 1988: 11)

No trecho "il solerte Citluyit finisce per innamorarsi dela Terra" poderíamos substituir a palavra "Terra" por "Oriente" (usando uma expressão corrente nos anos de 1930–1950) ou até mais especificamente "Japão". A própria citação da mandala no trecho, remete a relação entre o homem e o cosmo evidenciando uma espiritualidade ou conexão espiritual com o mundo através da fotografia e dessa forma, em muitos aspectos, o ato de fotografar para Maraini seria um ritual inconsciente de conexão com o "Outro" e/ou com a natureza, indo muito além do ato de *documentar*, *retratar* e *descrever* pressupostos do uso da fotografia no campo antropológico.

Entre 1942–1943 os Maraini se mudam para Quioto, onde Fosco, além de continuar suas pesquisas sobre a cultura e as religiões japonesas, lecionou língua italiana na Universidade Imperial de Quioto. O cotidiano tranquilo e produtivo, principalmente em termos culturais (apesar da guerra), mudou de forma drástica, não a só partir de um acontecimento histórico, mas de uma importante decisão tomada por Topazia e Fosco.

Com a saída da Itália da guerra (3 de setembro de 1943) e a posterior criação de um estado fantoche no norte do país por Mussolini, a República de Saló em 23 de setembro de 1943, apoiada pelos outros dois aliados do Eixo, Alemanha e Japão, os residentes de nacionalidade italiana em território japonês vivenciaram uma situação inusitada.

Neste contexto, o diário mantido por Topazia Alliata na época e que foi a base para o documentário *Haiku on a Plum Tree* (2016), dirigido e produzido por sua neta, se torna uma importante referência sob uma perspectiva feminina daqueles anos difíceis. É possível a partir das entrevistas de duas das três filhas do casal, Dacia que na época tinha 8 anos de idade, frequentava a escola japonesa - e plenamente adaptada ao universo japonês - e de Antonella "Toni" que havia nascido em Tóquio em 1941 pouco antes dos Maraini se mudarem para Quioto, reconstruir os momentos de privação e incertezas vividos por aqueles que passaram a ser vistos como "inimigos". Com a criação da República de Saló, os residentes italianos em território japonês foram interpelados de forma direta pela temida *Kempeitai*, polícia militar²⁵⁾ e política, conhecida como a "Gestapo japonesa" em seus trabalhos ou residências como no

25) Ver <http://www.lonesentry.com/articles/kempei/index.html> (Acessado em 2 de setembro de 2020)

caso da família Maraini. Os residentes italianos deveriam escolher mediante a assinatura de um documento de qual lado estariam: apoiar o governo italiano que se rendeu aos Aliados ou apoiar o governo fascista de “resistência” de Mussolini.

Como podemos ver no documentário, a partir dos depoimentos de Topazia, em nenhum momento ela ou Fosco pensaram em ser favoráveis ao governo de Saló, mesmo que fossem considerados “inimigos” e sabendo que a situação deles no Japão poderia mudar completamente afetando de forma dura as três filhas pequenas.²⁶⁾ De forma separada, os dois assinaram o documento se colocando contrários ao governo fascista, selando dessa forma o destino da família por um período incerto em terras japonesas, ora acolhedoras e que naquele fatídico final de 1943 tornaram-se um cárcere.

De Quioto os Maraini foram enviados para o *Tempaku*, um pequeno campo de internamento para civis estrangeiros na cidade de Nagoia. Neste local com outros italianos, todos adultos, Maraini e sua família sofreram privações como fome e extremo frio, além do terror psicológico baseado em violência verbal e até física. Em um episódio emblemático, de maneira improvisada um grupo de italianos resolveu protestar, entrando em greve de fome contra os maus tratos sofridos. Protesto que foi prontamente reprimido por autoridades policiais de Nagoia sob a alegação de que os prisioneiros deveriam receber o mínimo de comida pois eram “traidores”, “mentirosos” e por essa razão mereciam ser “eliminados”.²⁷⁾ Em uma tentativa de tentar intimidar a polícia e ao mesmo tempo demonstrar a sua relação profunda com os costumes japoneses, Maraini um pequeno machado para decepar o dedo mindinho da sua mão esquerda (jap. *Yubitsume*/port. “decepar o dedo”) aos gritos de “A Itália não é um país de mentirosos!”. Atitude repentina que surpreende a todos e que na prática acabou por impressionar os guardas japoneses, que passaram de demonstrar um certo respeito pelos prisioneiros, principalmente por Maraini e sua família.

Em meados de 1945 a família foi transferida para outro local em Nagoia, o templo *Kosai ji* onde ficaram aprisionados até o término da guerra. Local que Fosco Maraini visitou por muitas vezes anos depois, descrevendo-o de forma poética:²⁸⁾

In questo luogo, qui, em prossimo al grande mistero, all’essenza delle cose, al bene e al malle, al tempo e al non-tempo, ala vita e all morte, all’amore e all’odio. Qui il velo delle convenzioni era lacerato.²⁹⁾

26) Meus sinceros agradecimentos à diretora Mujah Maraini-Melehi, neta de Fosco Maraini e Topazia Alliata pela a atenção dispensada e por disponibilizar prontamente o acesso restrito ao documentário sobre a vida dos Mariani no Japão. Sobre o documentário ver: <https://www.haikuonaplumtree.com/> (Acessado em 28 de agosto de 2020)

27) Ver o documentário *Haiku on a Plum Tree* (2016) <https://www.haikuonaplumtree.com/>

28) Idem.

29) [Neste lugar, aqui, em perto do grande mistério, da essência das coisas, do bem e do mal, do tempo e do não tempo, da vida e da morte, do amor e do ódio. Aqui o véu das convenções foi rasgado.] (Tradução minha)

Com o final da guerra em agosto de 1945, os Maraini são libertados e permanecem ainda por quase um ano no Japão, transferindo-se para Tóquio onde Fosco trabalhou como intérprete para o Oitavo Exército Norte-Americano no início do processo de ocupação do Japão. A família partiu de volta para a Itália em fevereiro de 1946, após 8 anos no país que os marcou profundamente. No caso de Fosco, este pode ser considerado o primeiro capítulo de sua longa relação com o Japão cujas impressões estéticas, culturais e sensoriais se materializariam de forma singular em palavras e imagens alguns anos depois.

Na Itália do pós-guerra Maraini se reaproximou do seu mentor Giuseppe Tucci em 1948 participando de uma segunda expedição ao Tibete. Etnografia que resultou na sua obra mais conhecida *Segreto Tibet* publicada em 1951 e traduzida em doze línguas. (CAMPIONE, 1999: 349). Seu retorno ao Japão se deu em 1953 com o objetivo principal de produzir documentários etnográficos em filme sobre aspectos culturais e religiosos japoneses. Como observado pelo antropólogo italiano Francesco P. Campione, como na fotografia, as filmagens realizadas por Maraini “são notáveis por combinar as habilidades do observador científico com um alto grau de interesse humano” (IDEM).

Neste segundo período (1953–1955) no Japão, juntamente com uma produtora de filmes de Roma foram produzidos uma série de seis documentários que irão consolidar a figura de Maraini como fotógrafo-etnógrafo, destacam-se: *Gli ultimi Ainu* (port. *Os últimos Ainus*), *Ai piedi di sacro Fuji* (port. *Aos pés do sagrado Fuji*) e *L'Isola delle pescatrici*. (port. *A ilha das Mergulhadoras*). Além da publicação de duas obras de referência sobre o Japão e os japoneses: *Ore giapponesi* (port. *Horas japonesas*) de 1957 e *L'Isola delle pescatrici* em 1960, obra que pretendemos fazer uma breve análise a seguir como representação do seu olhar baseado em um “Orientalismo relacional” sobre o Japão e os japoneses.

2. As “mitológicas filhas do mar”

“Le Giovani erano spesso bellissime; i loro corpi gentili
E forti scivolavano nell’acqua com la naturallezza d’un
Essere che si trova nel próprio elemento”
Fosco Maraini, *L'Isola delle pescatrici*, 1960

Séculos atrás o encanto das *ama* (port. “mulheres do mar”) já fascinava artistas japoneses como Utamaro Kitagawa que as retratou, primeiramente em sua obra erótica³⁰⁾ *Utamakura* (port. “Poesias do travesseiro”) de 1788. E logo depois em uma série de trípticos chamada *Awabi -tori* (1797–1798):

30) *Shunga* (port. “Imagem da primavera”) imagens de cunho erótico muito comuns no período Edo (1603–1868). Geralmente apresentadas como xilogravuras no contexto da artístico *ukiyo-e*. Para uma explicação mais completa sobre a origem, a representatividade e as formas de *shunga* favor consultar este excelente site em língua inglesa: <https://shungagallery.com/what-is-shunga/>



Imagem 2. *Pescadoras de awabi em uma pedra* (ca.1797–98) By Kitagawa Utamaro - *The Art of Japan* (archive), Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55799257>

Imagens que chegaram ao Ocidente mediante a febre europeia pelas “coisas do Japão” (i.e. *Japonisme*) a partir de meados do século 19, influenciando não só esteticamente o campo das artes, mas também alimentando os “desejos do olhar” masculinos ocidentais direcionados para os aspectos exóticos/eróticos sob a forma de uma idealização estética da figura feminina japonesa associada principalmente a emblemática figura das *gueixas*. No entanto, em muitas xilogravuras de Hokusai e Utamaro seria possível afirmar que a figura da *ama* estaria associada a natureza, a uma rusticidade que denotaria liberdade social e sexual, contrapondo-se *a priori* a figura da *gueixa* associada ao universo das *bijin-ga* (port. “retrato das beldades”), a sofisticação artística e a alcova. Sobre essa contraposição, a antropóloga Dolores P. Martinez apresenta a hipótese de que esses elementos podem ser notados nas xilogravuras da época, nas quais a figura da *ama* foi retratada de forma “elegante”, muitas vezes da mesma maneira que as famosas cortesãs do período Edo, mas *in natura*, seminuas com os cabelos desalinhados (MARTINEZ, 2004: 35–36). Dessa forma ao atenuar os elementos que pudessem enfatizar algum caráter sexual as xilogravuras acabariam por reforçar elementos do cotidiano das mergulhadoras, como por exemplo a maternidade (Imagem 2).

O uso da fotografia para registrar/descrever o “Outro” a partir de diferentes objetivos e perspectivas culturais, possibilitou a construção de novas narrativas no século 20 sobre as “filhas do mar” como Maraini as definiu.³¹⁾ Neste caso é importante citar os trabalhos de dois fotógrafos e a sua maneira de

31) “Generalmente gli Ama vivono isolati nei loro villaggi, gli *ama-buraku*, e quasi sempre si sposano tra loro. Il giapponese medio li considera esseri singolari e si sente superiore nei loro confronti; ammira la loro maestria, ma non vuole essere confuso con loro. Nella società giapponese, gli Ama sono considerati ala stregua degli Zingari da noi in Europa”. In: Fosco Maraini. “Gli Ama, figli del mare”. Catálogo da exposição *L’incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. Vários autores. Città di Lugano; Museo delle Culture/Esovisioni 1. 2005. p. 79

retratar as *ama*, o japonês Yoshiyuki Iwase (1904–2001)³²⁾ e o húngaro Francis Haar (1908–1997)³³⁾ representantes de diferentes olhares sobre o mesmo tema.

Nascido e criado em um universo de pescadores, o “fotógrafo do mar” Iwase tinha interesse em usar a fotografia para documentar a vida nas pequenas vilas de *ama* ao longo da costa da província de Chiba. Suas imagens são muito bem compostas, geralmente retratando as atividades comunais femininas (imagem 3), crianças brincando, grupos de *ama* de várias idades reunidas, mães amamentando os filhos, ou seja, apresentando uma narrativa visual mundana. Narrativa que é intercalada por retratos individuais que ressaltam a beleza natural das jovens mergulhadoras junto as paisagens naturais rústicas da costa de forma muitas vezes erotizante. Desse modo, Iwase compõe um cenário único ao contrapor a beleza natural feminina à dura realidade da atividade de mergulhadora naquela área. Foi graças a essa proximidade criada ao longo dos anos, que o fotógrafo japonês pode documentar o cotidiano das *ama* em Onjuku de forma intimista, tornando-se referência no Japão, mas por um longo tempo praticamente desconhecido no exterior.

No caso de Haar, o diferencial estético se encontra na preferência por fotografar a natureza local, fazer retratos em *close-up* e do uso de ângulos baixos para retratar algumas atividades realizadas pelas *ama*. Um olhar menos intimista e mais preocupado em construir uma narrativa imagética adequada a publicação de um livro ou documentário.

O fotógrafo húngaro teve uma preocupação em documentar esse universo com os olhos voltados para o Ocidente. O próprio título do livro *Mermaid of Japan* (port. “Sereias do Japão”) já seria um atrativo sob a perspectiva ocidental, que remete ao imaginário medieval associado ao “pecado, vaidade e luxúria”

32) O premiado trabalho fotográfico de Iwase sobre as *ama* é considerado o mais completo em termos documentais e estéticos, Natural de Onjuku, uma antiga vila de pescadores próxima a baía de Tóquio, graduou-se em Direito pela Universidade de Meiji, nunca exercendo a profissão. Desde jovem fotografava, participando de concursos fotográficos e sempre foi atraído pela “simplicidade e beleza primitiva” das mergulhadoras, começando a fotografá-las no final da década de 1920. Por cerca de 40 anos Iwase produziu uma vasta obra que foi exibida, publicada e premiada no Japão em periódicos de fotografia e livros de sua autoria. A maioria do seu trabalho foi realizado em sete vilas de pescadores ao longo da costa de Iwawada em Chiba, retratando um período onde se podiam ainda encontrar centenas de mergulhadores em localidades diferentes da costa japonesa, conhecida como “Era de Ouro” das *ama*. Além de retratar o cotidiano das mergulhadoras, Iwase que se tornou conhecido nos anos 1950 por sua fotografia artística de nudez feminina, característica que pode ser notada em imagens que retratam principalmente as jovens *ama* sozinhas. Sobre o trabalho iconográfico de Iwase entre outros consultar a obra: 海女の群像: 千葉・岩和田 1931–1964: 岩瀬禎之写真集. 彩流社; 新装改訂, 2012.

33) O fotógrafo húngaro Francis Haar (em húngaro Haár Ferenc) definiu o seu a sua maneira de fotografar com possuindo um “estilo de documentário realista”. Haar estudou arte industrial e design em Budapeste e como autodidata começou a fotografar o espaço urbano em sua terra natal no final da década de 1920. Sua trajetória de como fotógrafo é a de um expatriado que viveu, fotografou e filmou documentários em diferentes países (França, Japão, Estados Unidos) ao longo de sua vida O Japão se tornou sua moradia por vinte anos (1939–1959), desde o início interessado pela arquitetura tradicional, cultura japonesa e a estética *ukyo-ê* ele escreveu “Eu admiro a simplicidade e a proximidade com a natureza”, publicando seu primeiro livro fotográfico *Way to Orient* (port. *Caminho para o Oriente*) em 1940. Na época abriu um estúdio fotográfico em Ginza, Tóquio, no entanto em 1943, ele e a família foram evacuados para a região noroeste de Tóquio, permanecendo até o término do conflito. Entre os anos de 1946 a 1948 Haar trabalhou como fotógrafo e produtor de filmes para o governo norte-americano de ocupação. Foi na década de 1950 que ele publicou seus mais conhecidos trabalhos fotográficos sobre o Japão, entre eles a rara obra *Mermaid of Japan* (port. *Sereias do Japão*) em 1954 sobre as *ama*. Haar no mesmo ano já havia publicado o livro *Geisha of Pontocho* (port. *Gueixas de Pontocho*) e decidiu fotografar as mergulhadoras “praticamente desconhecidas” fora do Japão, desse modo publicando de forma pioneira imagens das *ama* produzidas por um não-japonês. Ver: <https://hanahou.com/20.2/the-unseen-francis-haar>



Imagem 3. “Separando *konbu*” (port. “alga”) (1956) por Yoshiyuki Iwase©. Fonte: 海女の群像: 千葉・岩和田 1931–1964: 岩瀬禎之写真集. 彩流社; 新装改訂, 2012. p.122.

comumente atribuído as sereias. No entanto, na cultura japonesa a figura da “sereia”, no caso *ningyo* (port. “peixe humano”) seria o oposto, um ser antropológico, feio, cruel e rodeado de superstições. O objetivo principal de Haar seria produzir uma espécie de “álbum fotográfico” sobre aspectos do universo das *ama*, seguindo uma fórmula parecida com a obra *Gueixas de Pontocho* publicada por ele no mesmo ano (1954).

Pela própria natureza da temática retratada, a seminudez feminina está presente em várias imagens produzidas pelos dois fotógrafos, possibilitando distintas narrativas no contexto das respectivas obras. Se para Iwase o universo das *ama* era ao mesmo tempo familiar e encantador, possuindo “vida própria” que deveria ser *a priori* documentado, para Haar este universo seria um fragmento de uma realidade maior, bela e complexa chamada “Japão” e que merecia ser compartilhada com o Ocidente.

Fosco Maraini enquanto colocava em prática seu projeto de longa data, documentar etnograficamente o universo das *ama* em forma de filme e livro, certamente teve acesso aos trabalhos de Iwase, Haar e Horace Bristol (1908–1997)³⁴⁾ publicados no Japão na época. A obra de Haar *Mermaid of Japan* é citada

34) Horace Bristol foi um importante fotojornalista norte-americano que trabalhou para revistas como *Life*, *National Geographic*, *Fortune* entre outras. Ele cobriu o teatro do Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial se radicando no Japão após o conflito. Em 1947 uma de suas primeiras reportagens sobre o Japão do pós-guerra a ter grande repercussão foi sobre a cultura da tatuagem associada aos *Yakuza*. Nos anos seguintes a partir da sua influência e contatos, ele criou uma agência fotográfica (*East-West Photo Agency*), publicando vários livros de fotografia sobre a Ásia a partir de um olhar fotojornalístico voltado para o público europeu e norte-americano. Destaca-se a obra “experimental, segundo o autor, *Japan* publicada em 1949 (1ª edição). Trata-se de um “booklet” com 14 fascículos divididos em ensaios fotográficos voltados ao interesse do público estrangeiro como “Gueixas”, “Arquitetura”, “Tóquio” entre outros. No fascículo “Hatsushima” sobre uma ilha de pescadores e mergulhadoras próxima a baía de Tóquio podemos encontrar sequências imagens das *ama* e o seu dia-a-dia na ilha. Na realidade o objetivo de Bristol ao incluir este fascículo com imagens de *amas* e seus torsos nus foi uma tentativa de “dar vivacidade” a narrativa da sua obra fotográfica experimental e por essa razão ele “pede desculpas ao leitor refinado e de gosto superior” por incluir imagens de nudez, no entanto o mesmo admite logo depois que ele mesmo “daria uma segunda olhada” no ensaio, puro marketing objetivando vender o livro.

por Maraini nas fontes bibliográficas no seu livro sobre as *ama* na ilha de Hegura. Para confecção deste artigo foi consultada a edição inglesa *Hekura: The Diving Girl's Island* traduzida a partir da edição italiana (1960) que foi publicada em 1962 no Reino Unido.³⁵⁾

Ao dar início efetivo ao projeto de documentar as *ama* em seu *habitat*, a primeira dificuldade surgida foi qual seria o local ideal para realizar essa etnografia? Na época, ao consultar uma pesquisa do eminente folclorista Kunio Yanagida (1875–1962), Maraini descobriu que existiam mais de cinquenta vilas de *ama* espalhadas em vinte e quatro localidades pelo Japão (MARAINI, 1962: 17). A dificuldade estaria em selecionar o lugar “ideal” para realizar a etnografia, ou seja, um local que não houvesse sido explorado (i.e documentado/fotografado) ainda. Primeiramente ele visitou a área de Toba na província de Mie, famosa pela produção artificial de pérolas desenvolvida por Kokichi Mikimoto (1858–1954) no final do século 19. No entanto a curta experiência mostrou exatamente o contrário do que o olhar sempre curioso do fotógrafo-etnógrafo procurava³⁶⁾:

I was not very impressed by what I saw. The Ama girls of Toba had nothing in common with the mythological sea goddesses about whom some of my Japanese friends had talked to me; they were more like honest working girls employed at so much an hour to dive a few feet into the tranquil roadsteads of the Sea of Ise where the boxes containing the oysters lay. The whole atmosphere was of efficient industrial routine, which is an excellent thing in this place, of course, but differed greatly from the picture which I had been planted in my mind by the possibly excessively romantic descriptions of my friends. (MARAINI, 1962: 19)

Descartada a área de Toba, Maraini planejou visitar dois locais próximos à Tóquio onde haveria a possibilidade de produzir o seu documentário. Inicialmente ele partiu para a área de Hatsushima (fotografada pelo fotojornalista Horace Bristol no mesmo ano) próxima a Baía de Tóquio, mas que nas palavras de Maraini³⁷⁾:

Ver: <https://5b4.blogspot.com/2008/08/japan-by-horace-bristol.html>

35) A partir da publicação original em italiano *L'isola delle pescatrici* (1960) a obra foi traduzida e publicada em outros cinco países, pela ordem de publicação: *The island of fisherwomen* (Estados Unidos, 1962); *Hekura: The diving girls island*. (Reino Unido, 1962); *Die Insel der Fischerfrauen* (Alemanha Ocidental, 1963); *Najardenas Ö* (Suécia, 1963) e *Ama no shima.-Hekurajima*. (Japão, 1964). O relato escrito e pictórico sobre as *ama* realizado por Maraini em pouco tempo tomou-se uma referência na Europa e nos Estados Unidos sobre o tema.

36) [Não fiquei muito impressionado com o que vi. As Ama de Toba não tinham nada em comum com as deusas mitológicas do mar sobre as quais alguns dos meus amigos japoneses tinham falado comigo; elas se pareciam mais como trabalhadoras honestas empregadas por uma hora para mergulhar alguns metros nos tranquilos caminhos do Mar de Ise onde as caixas contendo as ostras estavam. Toda a atmosfera era de uma rotina industrial eficiente, o que é uma coisa excelente neste lugar, é claro, mas difere muito da imagem que tinha sido plantada em minha cabeça pelas descrições possivelmente excessivamente românticas dos meus amigos.] (Tradução minha)

37) [As Ama de Hatsushima eram certamente mais reais do que aquelas que trabalhavam para o Sr. Mikimoto em Toba, e a maneira como eles realizavam o seu trabalho poderia muito bem ter sido interessante. Mas faltavam todos os outros elementos da cultura das Ama. Não havia homens ou mulheres idosas ou crianças, não havia uma vila, e faltavam todos os aspectos curiosos e pouco conhecidos da vida de uma comunidade completamente marítima.] (Tradução minha)

The Ama girls of Hatsushima were certainly more like the real thing than those who worked for Mr. Mikimoto at Toba, and the way they went about their work might well have been interesting. But all the other elements of Ama culture were lacking. There no men or old women or children, ther was no village, and all the curious and little known aspects of the life of a completely maritime community were lacking. (IDEM: 23)

Na esperança de encontrar uma área que não houvesse sofrido a intromissão de forasteiros como turistas, “curiosos” e jornalistas, como também a obrigação do uso de vestimentas para mergulho, ou seja, que ainda estivesse “imaculada” - uma versão japonesa do Taiti retratado pelo pintor francês Paul Gauguin (1848–1903) – Maraini rumou para a costa de Onjuku (área documentada desde a década de 1940 pelo fotógrafo Yoshiyuki Iwase). As primeiras impressões foram promissoras³⁸:

At Onjuku things turned out to be much better. There was a real *ama-buraku*, or Ama village, quite distinct from the other fishermen’s or peasant’s villages along the cost, from which it differed slightly in appearance. Here the Ama girls engage in their traditional calling of gathering *awabi* and edible seaweed. They do not wear the appalling white bathing-costumes inflicted on their colleagues at Toba by the management of Mikimoto concern, but still dive in magnificent nudity, as they did when the painter Utamaro saw them two centuries ago (IDEM: 24)

Ao entrar em contato com um dos líderes da vila para discutir sobre a produção do documentário etnográfico, Maraini foi surpreendido pela seguinte resposta do ancião³⁹:

‘I’ll send you two models tomorrow’, he said, ‘They’re very nice girls, and every pretty they have worked for lots of photographers, and the rates are very reasonable. (IDEM: 26)

Pode-se notar neste trecho que além da importante fonte de renda gerada pelo trabalho das mergulhadoras para toda a comunidade, o “corpo” das mais jovens passou ser uma *commodity* sob a supervisão dos líderes de algumas vilas, podendo vir a ser *negociado, retratado e consumido*. Inicialmente para o consumo do público japonês ao ressaltar em forma de reportagens fotográficas a tradicional relação das *ama* com natureza (mar/pesca) potencializada por um erotismo primitivo associado a nudez e a juventude das retratadas. Por outro lado, muitas dessas imagens serviriam para saciar a curiosidade sobre o “Outro”

38) [Em Onjuku as coisas acabaram sendo muito melhores. Havia uma verdadeira *ama-buraku*, ou aldeia de Amas, bastante distinta das aldeias de outros pescadores ou camponeses ao longo da costa, da qual diferia ligeiramente na aparência. Aqui as Ama se reúnem em sua tradicional chamada para juntar os *awabi* e as algas comestíveis. Eles não usam os trajes de banho brancos infligidos a suas colegas em Toba pela preocupada direção da Mikimoto, elas ainda continuam mergulhando nuas de forma magnífica, como faziam quando o pintor Utamaro as viu há dois séculos.] (Tradução minha)

39) [“Vou mandar duas modelos amanhã”, ele disse: “São garotas muito legais, e todas bonitas que já trabalharam para muitos fotógrafos, e as taxas são muito razoáveis] (Tradução minha)

feminino japonês, pois reforçavam um exotismo erotizante, representado pela semi-nudez quase “selvagem” da mulher asiática em muitas imagens reproduzidas fora do contexto. Essa exposição - muitas vezes de forma equivocada - da figura das *ama* no Japão e no exterior entre as décadas de 1940-1950, contribuiu para que os seus corpos fossem “cobertos” por vestimentas de mergulho em geral parecidas com as que já vinham sendo usadas pelas *ama* de Toba a partir de meados dos anos 1960.

Após três tentativas frustradas, Maraini toma conhecimento sobre as ilhas de Hegura e Mikuria no Mar do Japão próximas a península de Noto, como um provável local ainda inexplorado, portanto ideal para os propósitos etnográficos.⁴⁰⁾ Foi nesta área formada por sete ilhotas de difícil acesso que entre julho e agosto de 1954, Maraini produziu as suas memoráveis imagens sobre as *ama* de Hegura, elevadas a categoria de “musas etnográficas” por ele.

Entre os anos de 1955 e 1960 os resultados da etnografia de Maraini foram apresentados em exposições e periódicos, resultando em um curto documentário e um livro. A obra escrita foi estruturada na forma de uma narrativa etnográfica, um diário totalizando 200 páginas (intercaladas por 91 imagens coloridas e branco e preto) que narra cronologicamente sua etnografia junto as *ama*. Ao longo do livro Maraini descreve as dificuldades iniciais em se encontrar uma área ainda “imaculada”; as primeiras impressões geográficas e naturais das ilhas de Hegura e Mikura; aspectos da religiosidade nas vilas e os seus *matsuris* (port. “festivais”); compara a relação dos japoneses e italianos com o mar; faz um breve histórico da presença das *ama* nas ilhotas e as dificuldades iniciais em conseguir a confiança dos habitantes da vila em Hegura, principalmente dos homens mais velhos para poder efetivamente ter a “autorização” para filmar e fotografar o cotidiano das *ama*. Superados esses percalços, que atrasaram em algumas semanas o planejamento inicial, Maraini pode efetivamente adentrar e retratar de forma efetiva – e por que não artística - o universo das “mitológicas filhas do mar”.

Em seu trabalho de campo podemos notar, além do domínio da língua japonesa e do profundo conhecimento do *ethos* japonês aliado aos métodos da antropologia cultural e ao seu olhar de Citluvit, algumas inovações técnicas no campo da fotografia.⁴¹⁾ Apesar das limitações, ser obrigado a mergulhar sem cilindro de oxigênio e sozinho, Maraini foi primeiro fotógrafo a registrar a atividade das *ama* em filme e imagens subaquáticas⁴²⁾ (Imagem 4).

40) “One thing however, was certain. We had at last found the Ama in their natural state. This time where in the presence of the real thing, not a feeble survival overlaid by a strange and hostile world, as at Hatsushima or Onjuku”. In: Fosco Maraini, *Hekura: The Diving Girl's Island*. London, Hamish Hamilton publishers, 1962. p.37.

41) Inovação técnica que foi usada pelo fotógrafo japonês Yoshinobu Nakamura (1925–1990) de forma mais eficiente anos depois no seu clássico livro *Nihon no Ama* (port, “O Japão das Ama”) retratando as *ama* em diferente áreas do Japão. No livro de fotografias publicado em 1962 (primeira edição), podemos notar que a maneira de compor algumas imagens sofreu influência dos trabalhos fotográficos anteriores de Maraini e Iwase.

42) “Le immagini fotografiche e le descrizioni dell’attività sottomarina delle Ama costituiscono il momento centrale del progetto di Maraini e, probabilmente, uno dei suoi più alti contributi alla storia della fotografia del Novecento, ma ci si sbaglierebbe a voler appiattire su tale obiettivo gli esiti della sua ricerca”. In: Francesco Paolo Campione, “Le Ama: etnologia e mito”. Catálogo da exposição *L’incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. Vários autores. Città di Lugano; Museo delle Culture/



Imagem 4: “Em direção ao abismo” (1954) por Fosco Maraini © Fonte: Catálogo da exposição *L’incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. p.50

Graças ao contato direto com as atividades de mergulho das *ama* cujas idades variavam entre 16 anos até 35–40 anos de idade, o experiente fotógrafo-etnógrafo observou⁴³⁾:

Obviously it is a very hard work. Diving now and again for the pleasure of underwater fishing is one thing; doing it day after day from June to September, often when the weather is bad or cold, is quite another. However, never in my life have I seen healthier-looking people than the Ama. Their bodies bronzed by sun and wind are the image of primordial humanity, remote indeed from the soft, whitish creatures who live under smoky skies in cities. Ama women live to a great age, apparently unaffected by the nature of their work and the apnoea to which they are subjected during the course of many years. (MARAINI, 1962: 71)

Seguindo um caminho diferente dos outros trabalhos publicados sobre as *ama* na época, o caráter etnográfico da obra de Maraini, buscou ressaltar a dimensão humana (“humanidade primordial”) das mergulhadoras em seu cotidiano (Imagem 5), mas sem perder a tênue relação entre o “mito” e a realidade, descrita por ele muitas vezes de forma literária em suas obras. Esta simbiose pode ser vista nas últimas páginas do seu livro, no qual o fotógrafo-etnógrafo em um breve capítulo (três páginas),

Esovisioni I. 2005. p. 109.

43) [Obviamente é um trabalho muito duro. Mergulhar de vez em quando pelo prazer da pesca subaquática é uma coisa; fazê-lo dia após dia de junho a setembro, muitas vezes quando o tempo está ruim ou frio, é outra. No entanto, nunca na minha vida vi pessoas mais saudáveis do que as *ama*. Seus corpos bronzeados pelo sol e pelo vento são a imagem da humanidade primordial, distante, de fato, das criaturas macilentas e esbranquiçadas que vivem sob céus esfumados nas cidades. As *ama* tem uma boa expectativa de vida, aparentemente não afetadas pela natureza de seu trabalho e pela apneia a que são submetidas ao longo de muitos anos] (Tradução minha).



Imagem 5: "Preparando-se para o mergulho" (1954) por Fosco Maraini ©
 Fonte: Fosco Maraini, *The Diving Girl's Island*. London, Hamish Hamilton publishers, 1962. Imagens 63-64

intitulado "Taeko" narra o encontro com uma jovem *ama* na ilha de Mikuria. Ilustrado por uma sequência de seis retratos coloridos tomados de diferentes ângulos, as imagens retratam o seu encantamento e admiração pela jovem Taeko:⁴⁴⁾

Taeko was eighteen, and had been diving for two years. With her gaiety, innocence, and playfulness, she was truly delightful. She plummeted to such giddy, deep, dark depths as almost to disappear from the view of those remaining on the surface. Gentle, smiling, and slightly plump as she was, she presented a striking contrast to the harshness and severity of her surroundings. But that applied only to her appearance; her character – so far as we could judge from the short time we spent working with her – seemed to be in entire harmony with the jagged rocks and fierce, swirling waters of Mikuria. None of the other Ama girls dived as deep as the fearless and confident Taeko. (IDEM: 92-93)

Este trecho apresenta de forma elucidativa a maneira como Maraini se relacionava com os sujeitos fotografados por ele, seja na estupa de Gyantsé no Tibete, em um vilarejo no sul da Itália ou na remota ilha de Hegura, o diálogo com o elemento humano ocorre não só verbalmente, mas mediante a uma troca de olhares (fotógrafo-fotografado) que beira a cumplicidade, culminando com imagens que vão além do registro etnográfico nos padrões da época. As imagens da nudez casta da jovem *ama* Taeko ultrapassam o

44) [Taeko tinha dezoito anos, e mergulhava por dois anos. Com sua alegria, inocência e brincadeiras, ela era verdadeiramente encantadora. Ela descia para profundidades tão vertiginosas, profundas e escuras como quase desaparecendo da visão daqueles que permaneciam na superfície. Gentil, sorridente e gordinha, ela apresentava um contraste impressionante com a dureza e severidade do seu entorno. Mas isso se aplicava apenas à sua aparência; sua personagem – tanto quanto pudemos julgar pelo pouco tempo que passamos trabalhando com ela – parecia estar em total harmonia com as rochas irregulares e as águas ferozes e agitadas de Mikuria. Nenhuma das outras Ama mergulhou tão fundo quanto a destemida e confiante Taeko.] (Tradução minha)

erotismo/exotismo, redirecionando o “desejo do olhar” sobre o feminino japonês para um outro espectro: o da exaltação do “Outro” asiático. Possibilitando, dessa forma uma maneira diferente de enxergar/pensar as culturas asiáticas e desorientando a clássica perspectiva orientalista baseada na *dominação/subjugação* do “Outro” asiático consagrada pelo crítico literário e escritor Edward Said (1935–2003).

A primeira exibição pública das fotografias das *ama*, ocorreu na capital italiana em dezembro de 1957 – precedendo a publicação do livro (1960) – em uma exposição intitulada “Japão de Hoje e de Sempre”, nela algumas imagens da etnografia em Hegura foram inseridas de última hora. No breve texto do catálogo da exposição sobre o Japão e os japoneses Maraini definiu as *ama* como⁴⁵⁾:

(...); sonno donne di forza e salute meravigliose. La loro casta nudità avrebbe certo innamorato Gauguin. Questa serie di fotografie si riferisce alle Ama dell’isolleta de Hèkura, nel Mar del Giappone, che è stata visitata e studiata per la prima volta da uno straniero. (Fosco Maraini apud: CAMPIONE, 2012: 10)

Desde o início da década de 1950 no âmbito fotográfico, Maraini começou a ter contato com os fotógrafos italianos do grupo de vanguarda *La Bussola*⁴⁶⁾ que em seu manifesto propunha ir além da originalidade documental partindo de uma estética subjetiva e artística que superasse o paradigma da fotografia como reportagem, enfatizando uma perspectiva humano-poética no ato de documentar a realidade e desse modo produzir arte. Se observarmos o *modus operandi* de Maraini em retratar o universo das *ama* notamos a prática (não sistemática) de ideias associadas a proposta do grupo italiano. Elemento que reforça a complexidade dos trabalhos fotográficos de Maraini que podem ser considerados documentais, etnográficos e artísticos.

Após a publicação e a grande divulgação de seus trabalhos etnográficos sobre o Japão no final da década de 1950, Maraini tornou-se pesquisador associado (1959–1964) do *Department of Far Eastern Studies* no *St. Antony’s College* da Universidade de Oxford continuando suas pesquisas sobre cultura e religiões japonesas. O fotógrafo-etnógrafo voltou outras vezes ao Japão, casando novamente em 1970 com a japonesa Mieko Namiki.

Considerações Finais

O antropólogo italiano Francesco P. Campione, um dos maiores especialistas sobre a vida e a obra de

45) [(...); são mulheres de força e saúde maravilhosas. A sua nudez casta certamente teria apaixonado Gauguin. Esta série de fotografias refere-se as *ama* da ilha de Hegura, no Mar do Japão que foi visitada e estudada por um estrangeiro pela primeira vez.] (Tradução minha)

46) O foto-club *La Bussola* foi criado em Milão em 1947 pelos fotógrafos Luigi Veronesi, Giuseppe Cavalli e outros. O grupo em seu manifesto insistia na fotografia como uma forma autônoma de arte, indo além da reportagem e criticando de certa forma o neo-realismo italiano. Seus membros tinham como pressuposto a composição rigorosa, a técnica fotográfica e o formalismo experimental divulgando um novo “credo estético válido”. Ver: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/italian-modernist-photography> (Acessado em 10 de setembro de 2020)

Fosco Maraini, afirma que o *modus operandi* do fotógrafo-etnógrafo pode ser compreendido a partir do que ele define como a “fórmula Maraini”⁴⁷⁾:

Il lavoro scientifico di Maraini nell'immediato dopoguerra è l'espressione di un ulteriore perfezionamento del suo modo di concepire la professione di antropologo, sia della sua concezione del significato e del valore della ricerca antropologica. Tale perfezionamento si esplica lungo due direttrici principali che hanno fra loro parecchi elementi di reciproca giustificazione: da una parte, la sottostante tensione etica si arricchisce del valore di un preciso intento didattico e divulgativo; dall'altra, la scrittura scientifica si configura progressivamente come prosa letteraria, mentre il discorso s' integra in un tutt'uno organico con la rappresentazione, o forse, per meglio dire, con la narrazione “fotografica” dell' evento. Ne vengono fuori una serie di opere assimilabili per struttura in cui un'ampia narrazione etnografica è arricchita da centinaia di illustrazioni fotografiche, disegni al tratto, cartografie e diagrammi esplicativi. Una sorta di “formula Maraini” che, fra l'altro, ha incontrato un grande successo di pubblico, sia in Italia, sia all'estero dove – caso unico per l'antropologia italiana (...) (CAMPIONE, 1999: 45–46)

“Fórmula” que produziu a partir do registro fotográfico, segundo o historiador da arte italiano Gian Carlo Calza, uma fotoetnografia que também pode (e deve) ser analisada sob a perspectiva de obra artística. O historiador atribui isso ao interesse natural de Maraini e sua proximidade pelo elemento humano que objetivava representar o “Outro” de forma menos “científica” e mais humana, atitude que contribuiu “de forma sensível para a nossa compreensão do Japão e dos japoneses” (CALZA, 1999: 32). As imagens das *ama* em Hegura e Mikuria representariam o encontro de Maraini com o seu ideal estético, baseado em um olhar desviado da narrativa orientalista de dominação do “Outro” que *exotiza/sexualiza* a figura feminina asiática por exemplo. Foi no Japão que Maraini - como Pierre Verge na Bahia - sob a perspectiva do Citlúvit, consolidou o seu olhar sobre a *condição humana*.

Desse modo a etnografia de Fosco Maraini, tanto na sua forma textual como iconográfica, pode ser lida a partir da perspectiva de um “Orientalismo relacional” (MONSERRATI: 2020) não só pelo seu interesse em descrever aspectos da cultura, costumes, geografia e religiosidade dos japoneses que viriam

47) [O trabalho científico de Maraini no pós-guerra imediato é a expressão de um refinamento adicional de sua maneira de conceber tanto a profissão de antropólogo como a concepção do significado e valor da pesquisa antropológica. Este refinamento é percebido ao longo de duas diretrizes principais que possuem elementos de justificativa mútua entre eles: por outro lado, a tensão ética subjacente é enriquecida pelo valor de uma intenção educacional e de popularização; por outro lado, a escrita científica é progressivamente se configura como prosa literária, enquanto o discurso se integra em um todo orgânico como representação, ou melhor, como narrativa “fotográfica” do acontecimento. A série resultante de obras semelhantes à estrutura em que uma ampla narrativa etnográfica é enriquecida por centenas de ilustrações fotográficas, desenhos, mapas e diagramas explicativos. Uma espécie de “fórmula Maraini” que, por sinal, encontrou um grande sucesso de público tanto na Itália como no exterior, caso único na antropologia italiana.] (Tradução minha)

a “desaparecer” como os *ainu* em Hokkaido ou as *ama* em Hegura. Ou fazendo comparações com o universo italiano ao apresentar o Japão e os japoneses ora como iguais, ora como superiores, mas dificilmente como inferiores. Mas também, pelo uso da fotografia para criar imagens que legitimassem o seu olhar humanista exaltando as diferenças entre a sua cultura nativa, a Itália e adotiva, o Japão.

Em uma leitura superficial do conjunto da obra de Fosco Maraini temos a impressão de que o autor foi fagocitado pelo “desejo do olhar” sobre o “Outro” japonês como tantos europeus e norte-americanos desde a reabertura do Japão na década de 1850, no entanto após uma leitura mais atenta e feita a comparação com a produção acadêmica ou não de muitos dos seus contemporâneos (antropólogos, fotógrafos, jornalistas, escritores), notamos que a singularidade da obra de Maraini se encontra exatamente em traduzir em palavras e imagens a sua necessidade de compreender o “Outro” a partir da sua essência e não apenas partindo de teorias antropológicas ou pelo registro de imagens que objetivassem “apenas” documentar de forma científica e precisa a cultura por ele estudada. Essa característica contribuiu para a popularização das obras de Maraini, convidando o leitor não só adentrar no universo por ele pesquisado, mas também compartilhar esteticamente o seu encantamento pelo “Outro” japonês.

Fontes:

- Araújo, Antônio. “Cartier-Bresson, os equívocos do humanismo”, *Observador* jornal eletrônico, 04/10/2014 <https://observador.pt/especiais/cartier-bresson-os-equivocos-humanismo/> (Acessado em 20 de agosto de 2020)
- Becker, Howard S., “Balinese Character: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margaret Mead” (Tradução de Patrícia Monte-Mór) In: Peixoto, Clarice E. & Monte-Mór, Patrícia (org.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e Fotografia*. Rio de Janeiro; Oficina de Ciências Sociais/UERJ, 1995.
- Campione, Francesco P. “Il taccuino dell’etnologo”, in: Fosco Maraini, *Gli ultimi pagani*. Como; Red edizioni, 1977.
- . “La ‘formula Maraini’”, in: Vários autores. *Fosco Maraini. Il Miramondo. 60 anni di fotografia*. Catalogo della mostra. A cura de Fosco Maraini – Cosimo Chiarelli. Firenze; Polistampa, 1999. pp.36–59.
- . “Prefazione”. In: In: Catálogo da exposição *L’incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. Vários autores. Città di Lugano; Museo delle Culture/Esovisioni 1. 2012. pp. 8–11.
- . “Le Ama: etnologia e mito”. In: Catálogo da exposição *L’incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. Vários autores. Città di Lugano; Museo delle Culture/Esovisioni 1. 2012. pp.91–119.

- . “Nota biografica”. In: Vários autores. *Fosco Maraini. Il Miramondo. 60 anni di fotografia*. Catalogo della mostra. A cura de Fosco Maraini – Cosimo Chiarelli. Firenze; Polistampa, 1999. pp.346–353.
- Castro, Maurício Barros de & Santos, Myrian S. dos. “Um Verger, Dois Olhares: a construção da africanidade brasileira por um estrangeiro”. *Cadernos CRH* vol.29, n. 76. Salvador, jan./abr. 2016. Link: <https://www.scielo.br/pdf/ccrh/v29n76/0103-4979-ccrh-29-76-0149.pdf> (Acessado em 11 de agosto de 2020)
- Iwase, Yoshiyuki.: 海女の群像: 千葉・岩和田 1931–1964: 岩瀬禎之写真集. 彩流社: 新装改訂, 2012.
- Malinowski, Bronislaw. *Coral Gardens in their Magic*. Londres; George Alen & Unwin, 1934.
- Marcoaldi, Franco (org.). *Fosco Maraini Pellegrino in Asia. Opere scelte*. II edizione. Milano; Arnoldo Mondadori Editore, 2012.
- Maraini, Fosco. *Hekura: The Diving Girl's Island*. London, Hamish Hamilton publishers, 1962.
- . *Meeting with Japan*. New York; Viking Press, 1960.
- . *Uma vita per l'Asia*. Torino, A. Audisio éd., Club Alpino Italiano, 1988.
- . “Fotografia come jogo e come festa”, in: Vários autores. *Fosco Maraini. Il Miramondo. 60 anni di fotografia*. Catalogo della mostra. A cura de Fosco Maraini – Cosimo Chiarelli. Firenze; Polistampa, 1999. pp.68–73.
- . “Gli Ama, figli del mare”. Catálogo da exposição *L'incanto delle Donne del Mare. Fotografie. Giappone 1954*. Vários autores. Città di Lugano; Museo delle Culture/Esovisioni 1. 2005. p.77–89.
- Martinez, Dolores P. *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*. Honolulu; University of Hawaii Press, 2004.
- Monseratti, Michele. *Searching for Japan. Twentieth-century Italy's Fascination with Japanese Culture*. Liverpool; Liverpool University Press, 2020.
- Peixoto, Clarice E. & Monte-Mór, Patrícia (org.) *Cadernos de Antropologia e Imagem 2. Antropologia e Fotografia*. Rio de Janeiro: Oficina de Ciências Sociais/UERJ, 1995.
- Rolim, Iara C. Pimentel. “Pêche au harpon, a trajetória de uma fotografia”. *Resgate*, vol. XXII, n.27 – Jan./Jun. 2014. p. 15–29.
- Said, Edward, *Orientalism*. New York; Pantheon Books, 1978.
- Souty, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. Tradução Michel Colin. São Paulo; Editora Terceiro Nome, 2011.
- Taylor, John Bigelow & Dubler, Dianne (org.). *Maraini. Acts of Photography. Acts of Love*. Hong Kong; Joost Elfers books, 1999.
- Taylor, John Bigelow. “Silently Drawn: A Glimpse of Fosco Maraini” in: Taylor, John Bigelow &

Dubler, Dianne (org.). *Maraini. Acts of Photography. Acts of Love*. Hong Kong; Joost Elfers books, 1999. pp.9–11.

Vários autores. *Fosco Maraini. Il Miramondo. 60 anni di fotografia*. Catalogo della mostra. A cura de Fosco Maraini – Cosimo Chiarelli. Firenze; Polistampa, 1999.

Uriarte, Urpi Montoya. “O que é fazer etnografia para os antropólogos”. In: *Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP* (online). vol. 11, 2012. Link: <https://journals.openedition.org/pontourbe/300> (Acessado em 10 de agosto de 2020)

Sites:

Italian Modernist Photography. London, Tate Museum site:: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/italian-modernist-photography> (Acessado em 10 de setembro de 2020)

Japan by Horace Bristol. 5B4 Photography and books blogspot: <https://5b4.blogspot.com/2008/08/japan-by-horace-bristol.html> (Acessado em 20 de Agosto de 2020)

“Obituaries”. *Independent Journal*, 19 June 2004.

Link: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fosco-maraini-730603.html> (Acesso em 25 de julho de 2020)

Pôssa, Cláudia Maria de Moura.. “O toque Verger. Estudo da obra fotográfica de Pierre Verger”. (online) Site da Fundação Pierre Verger: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/o-toque-verger.html> (Acessado em 11 de agosto de 2020).

“Premio Rodolfo Pucci ‘La Fibulla D’oro’ Anno 2000. La vita di Fosco Maraini” in: Circolo Fotocine Garfagnana site: <https://www.fotocinegarfagnana.it/la-fibula-doro/2000-fosco-maraini/> (Acessado em 20 de agosto de 2020)

Vídeos:

HAIKU on a Plum Tree. Direção: Mujah Maraini-Melehi. Documentário histórico. Itália, Mescalito Film, 2016 (90 min.). Link: <https://www.haikuonaplumtree.com/> (Acessado em 28 de agosto de 2020)