UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**LUCAS CAMARA GIBSON**

# A REVISTA *PROVOKE* (1968-1969) ENTRE O PROTESTO, A LITERATURA E A COLABORAÇÃO: repensando os materiais provocativos para a fotografia e a linguagem

RIO DE JANEIRO

2025

Lucas Camara Gibson

# A REVISTA *PROVOKE* (1968-1969) ENTRE O PROTESTO, A LITERATURA E A COLABORAÇÃO: repensando os materiais provocativos para a fotografia e a linguagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte

Orientadora: Rosana Pereira de Freitas

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

G449r

Gibson, Lucas Camara
A revista Provoke (1968-1969) entre o protesto, a literatura e a colaboração: repensando os materiais provocativos para a fotografia e a linguagem / Lucas Camara Gibson. -- Rio de Janeiro, 2025.
103 f.

Orientadora: Rosana Pereira de Freitas.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2025.

1. Japão. 2. Pós-guerra. 3. Fotografia. 4. Revistas. 5. Provoke. I. Pereira de Freitas, Rosana, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Lucas Camara Gibson

A REVISTA *PROVOKE* (1968-1969) ENTRE O PROTESTO, A LITERATURA E A COLABORAÇÃO: repensando os materiais provocativos para a fotografia e a linguagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Aprovado em: 5 de junho de 2025

gov.br
Documento assinado digitalmente
ROSANA PEREIRA DE FREITAS
Data: 12/06/2025 14:05:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Rosana Pereira de Freitas (orientadora, UFRJ)

gov.br
Documento assinado digitalmente
SILVIA BARREIROS DOS REIS
Data: 12/06/2025 14:26:13-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Silvia Barreiros dos Reis (examinadora, UFRJ)

gov.br
Documento assinado digitalmente
RICHARD GONCALVES ANDRE
Data: 11/06/2025 18:18:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Richard Shimada André (examinador, UEL)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço nominalmente às pessoas e instituições que contribuíram, de maneira direta ou indireta, para os caminhos desta pesquisa, proporcionando momentos, trocas e conexões que me possibilitaram avançar com as reflexões aqui propostas:

Rosana de Freitas, Michiko Okano, Teresa Bastos, Richard Shimada, Rogério Dezem, Silvia Barreiros, Tadeu Capistrano, Antonio Queiroga, Michele Pucarelli, Masako Toda, Ivan Vartanian, Daniel Salum, Thyago Nogueira, Daniele Queiroz, Wilson Rossi, Ana Gibson, Luiza Gibson, Mariana Hamaguchi, Laura Cardoso, Fundação Japão, Fundação Ishibashi, Grupo de Estudos Arte Ásia, Megutama Tokyo e Museu de Arte Fotográfica de Tóquio.

Aproveito também para agradecer aos meus alunos do Grupo de Estudos em Fotografia Japonesa, aos meus amigos pesquisadores dos estudos japoneses e todos que me acompanham em meus cursos, palestras e iniciativas sobre fotografia.

Todos vocês me fornecem o afeto e o apoio necessário para seguir produzindo com encantamento neste campo tão fascinante e ainda tão pouco explorado, aprendendo e contribuindo a cada dia.

*Just press the shutter. That's all you have to do…*

Gōzō Yoshimasu

## RESUMO

GIBSON, Lucas. **A revista *Provoke* (1968-1969) entre o protesto, a literatura e a colaboração**: repensando os materiais provocativos para a fotografia e a linguagem. Rio de Janeiro, 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Publicada em três volumes entre 1968 e 1969, *Provoke* foi uma revista fotográfica japonesa independente, idealizada pelo crítico de arte Kōji Taki, pelo poeta Takahiko Okada e pelos fotógrafos Takuma Nakahira e Yutaka Takanashi, contando com a participação de Daido Moriyama a partir da segunda edição. Com o subtítulo "Materiais provocativos para o pensamento", *Provoke* tornou-se conhecida por seu experimentalismo e radicalismo diante da linguagem fotográfica, tensionando seus limites ao propor reflexões sobre arte, política, burguesia, erotismo, sociedade de consumo, construção de narrativas e o embate entre palavra e imagem. Este trabalho propõe, em um primeiro momento, traçar os antecedentes históricos e conceituais da revista, associando-a às interações entre fotografia e literatura, à colaboração entre fotógrafos e à fotografia de protesto, situando essas relações em seu contexto histórico de produção. Em seguida, busca-se refletir criticamente sobre a proposta da publicação, investigando se seus objetivos foram alcançados, quais foram seus impactos e como se deu o seu processo de recepção, tanto à época quanto na atualidade. Por fim, discute-se o caráter revolucionário da revista, repensando se sua inovação deriva de um gesto isolado e inesperado ou se resulta da articulação de tendências específicas de seu tempo, com o objetivo de compreender sua relevância no campo da História da Arte.



Palavras-chave: Japão; pós-guerra; fotografia; revistas; *Provoke*.

## ABSTRACT

GIBSON, Lucas. ***Provoke* magazine (1968-1969) between protest, literature, and collaboration**: rethinking the provocative materials for photography and language. Rio de Janeiro, 2025. Undergraduate Thesis (Bachelor's Degree in Art History) – Escola de Belas Artes, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Published in three volumes between 1968 and 1969, *Provoke* was an independent Japanese photography magazine conceived by art critic Kōji Taki, poet Takahiko Okada, and photographers Takuma Nakahira and Yutaka Takanashi, with the participation of Daido Moriyama from the second issue onward. Subtitled "Provocative Materials for Thought," *Provoke* became known for its experimental and radical approach to photographic language, pushing its boundaries by prompting reflection on art, politics, bourgeois society, eroticism, consumer culture, narrative construction, and the tension between word and image. This study initially aims to outline the historical and conceptual background of the magazine, associating it with the intersections between photography and literature, the collaboration among photographers, and protest photography, while situating these dynamics within its historical context of production. Then, it seeks to critically reflect on the magazine's vision, investigating whether its objectives were achieved, what its impacts were, and how was its reception both at the time and at present. Finally, this paper discusses *Provoke*'s revolutionary character, rethinking whether its innovation stems from an isolated and unexpected gesture or whether it resulted from the articulation of specific tendencies of its time, in an effort to understand its relevance within the field of Art History.



Keywords: Japan; postwar; photography; magazines; *Provoke*.

**AUTORIZAÇÃO**

LUCAS CAMARA GIBSON, DRE 121072403, AUTORIZO a

Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do S*i*BI.

Rio de Janeiro, 18 de junho de 2025.

Assinatura: gov.br Documento assinado digitalmente
LUCAS CAMARA GIBSON
Data: 18/06/2025 16:56:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965.....29
Figura 2 – Katué Kitasono. “plastic poem”, 1965. Revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965 .....30
Figura 3 – Setsuko Tsuji (à esquerda) e Sako Kōichi (à direita). “O chapéu matemático” e “requiem”, 1965. Revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965.....31
Figura 4 – Ed van der Elsken. Spread do livro *Love on the Left Bank* (1956) .....32
Figura 5 – Eikoh Hosoe. “Misterioso Tom Tom”. Revista *Camera Geijutsu*, julho de 1960. Textos por Tarō Yamamoto, p. 27-28.....33
Figura 6 – Shōmei Tomatsu. *Joint Production Series 1*: Shinjuku Town. Revista *Camera Mainichi*, janeiro de 1965.....37
Figura 7 – Hitomi Watanabe. Imagem da série *Todai Zenkyōtō*, 1968-1969 .....42
Figura 8 – Páginas da revista *Shūkan Anpo*, v. 2, 1° de dezembro de 1969 .....43
Figura 9 – *Megalopolis 1*: Textura da Cidade. Revista *Glass & Architecture*, outubro de 1968 .....48
Figura 10 – Capa da edição 1 da revista *Provoke*, 1968/2018.....49
Figura 11 – Kōji Taki. *Provoke* 1, 1968 .....52
Figura 12 – Yutaka Takanashi. *Provoke 1*, 1968.....53
Figura 13 – Takuma Nakahira. *Provoke 1*, 1968. .....54
Figura 14 – Capa da edição 2 da revista *Provoke*, 1969/2018.....57
Figura 15 – Takuma Nakahira. *Provoke 2*, 1969/2018 .....59
Figura 16 – Takuma Nakahira. *Provoke 2*, 1969/2018 .....60
Figura 17 – Daido Moriyama. *Provoke 2*, 1969/2018 .....61
Figura 18 – Yutaka Takanashi. *Provoke 2*, 1969/2018.....62
Figura 19 – Kōji Taki. *Provoke 2*, 1969/2018 .....63
Figura 20 – Capa da edição 3 da revista *Provoke*, 1969/2018.....66
Figura 21 – Yutaka Takanashi. *Provoke 3*, 1969/2018.....68
Figura 22 – Kōji Taki. *Provoke 3*, 1969/2018 .....69
Figura 23 – Kōji Taki. *Provoke 3*, 1969/2018 .....69
Figura 24 – Daido Moriyama. *Provoke 3*, 1969/2018 .....70
Figura 25 – Daido Moriyama. *Provoke 3*, 1969/2018 .....71
Figura 26 – Takuma Nakahira. *Provoke 3*, 1969/2018 .....72

Figura 27 – *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970 .....75
Figura 28 – Takuma Nakahira. *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970.....76
Figura 29 – Takuma Nakahira. *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970.....77

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO ..... 12**

**2 O JAPÃO E A CULTURA DE REVISTAS FOTOGRÁFICAS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA ..... 16**

**3 ANTECEDENTES CONCEITUAIS E IDEOLÓGICOS DE FORMAÇÃO DA REVISTA *PROVOKE* ..... 25**

3.1 LITERATURA E FOTOGRAFIA ..... 26

3.2 COLABORAÇÕES ENTRE FOTÓGRAFOS ..... 35

3.3 ZENKYŌTŌ, FOTOGRAFIA DE PROTESTO E AÇÃO POLÍTICA ..... 37

**4 MATERIAIS PROVOCATIVOS PARA O PENSAMENTO: A GÊNESE DA *PROVOKE* ..... 45**

4.1 A REVISTA *GLASS & ARCHITECTURE* E O MISTERIOSO TAKAYAMA TAKUJI ..... 46

4.2 A LINGUAGEM EM TENSÃO: *PROVOKE 1* (NOVEMBRO DE 1968) ..... 49

4.3 EROS: *PROVOKE* 2 (MARÇO DE 1969) ..... 57

4.4 FRAGMENTOS PROVOCATIVOS PARA A FOTOGRAFIA: *PROVOKE 3* (AGOSTO DE 1969) ..... 65

4.5 *PRIMEIRO, ABANDONE O MUNDO DA PSEUDOCERTEZA: PENSAMENTOS SOBRE FOTOGRAFIA E LINGUAGEM* (MARÇO DE 1970) ..... 74

4.6 MATERIAIS PROVOCATIVOS PARA A LINGUAGEM: REFLEXÕES SOBRE O IMPACTO DA REVISTA ONTEM E HOJE ..... 79

**5 CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 84**

**REFERÊNCIAS ..... 86**

**APÊNDICE – ENTREVISTA COM MASAKO TODA POR LUCAS GIBSON ..... 92**

# 1 INTRODUÇÃO

No campo das artes visuais, muito se tem estudado atualmente acerca da materialização fotográfica a partir do veículo do fotolivro. À luz da definição proposta pelo teórico Gerry Badger (2015),[1] o formato se caracteriza por ser "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". Tanto em meu doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) iniciado em 2024, com orientação da professora Michiko Okano — realizado simultaneamente à presente pesquisa —, quanto durante minha pesquisa no Japão em 2022, patrocinada pela Fundação Japão e pela Fundação Ishibashi, tomei como fonte principal de investigação justamente esse formato, percebendo como a cultura da impressão em livros é valorizada no Japão desde o final do século XIX, nutrindo particularidades específicas com seu contexto histórico.[2]

Contudo, em 2022, ao entrevistar pessoalmente no Japão o teórico Ivan Vartanian e conhecer sua recém-lançada obra *Japanese Photography Magazines: 1880s to 1980s* (publicada pela editora Goliga, fundada pelo próprio Ivan) em coautoria com Ryūichi Kaneko e Masako Toda, percebi que havia um outro formato tão importante quanto o do fotolivro na cultura fotográfica japonesa, constituindo uma chave para compreender certos posicionamentos históricos e a própria cultura de impressão no país: as revistas fotográficas. Ao longo de 2024, realizei um estudo mais profundo sobre a referida obra e ministrei o curso "A Fotografia Japonesa do Pós-Guerra sob a Ótica das Revistas Fotográficas"[3] no Sesc Belenzinho de São Paulo. Embora a importância das revistas desponte desde os finais dos anos 1880, o

[1] Em japonês, o verbete *shashinshū* (写真集) é utilizado para definir obras que compilam imagens fotográficas em coletâneas, concentrando diversas modalidades em uma ideia única. Em língua portuguesa, por sua vez, muito se discute em âmbito acadêmico acerca da nomenclatura "fotolivro" e sua adequabilidade em produções de pesquisa. Autores como Ronaldo Entler (2015) e Marina Feldhues Ramos (2021) refletem sobre a utilização e conceituação de expressões como "livros de fotografia", "livros com fotografia", "álbuns de fotos", "catálogos", "coletâneas", "livros de artista" e o próprio termo "fotolivro", debatendo seus contextos ideais de aplicação — ainda que não cheguem, propositadamente, em conclusões fechadas, justamente por advogarem por uma maior abrangência de entendimento dos formatos. Posto que não é nosso objetivo aprofundar esse debate, a definição de Gerry Badger (2015) aparece como uma explicação-base para nortear as reflexões a seguir.

[2] A primeira pessoa do discurso será utilizada apenas na introdução e nas considerações finais do presente trabalho, em virtude da experiência direta do autor com teóricos japoneses cujas obras auxiliaram na escolha do tema.

[3] O curso foi ministrado na modalidade on-line entre 23 de agosto e 27 de setembro de 2024.

contexto do pós-Segunda Guerra trouxe mudanças significativas para a interpretação e incorporação do veículo na cultura fotográfica, possibilitando que tanto as revistas produzidas por grandes jornais quanto as publicadas de forma independente conquistassem um espaço significativo na formação do pensamento fotográfico japonês. Esses foram momentos-chave para que eu compreendesse um interesse simultâneo e de semelhante intensidade tanto por fotolivros quanto por revistas dentro da cultura japonesa, motivando a condução do estudo a que se propõe o presente trabalho.

Apesar de os estudos em fotografia japonesa no Brasil ainda serem incipientes, há grandes chances de que um(a) amante da fotografia já tenha ouvido falar da seminal revista *Provoke* (プロヴォーク, Provoke-sha, Tóquio), publicação independente lançada no Japão entre 1968 e 1969 em três edições.[4] Seus fundadores foram os fotógrafos Takuma Nakahira (中平卓馬, 1938-2015)[5] e Yutaka Takanashi (高梨豊, 1935-), o crítico de arte Kōji Taki (多木浩二, 1928-2011) e o poeta Takahiko Okada (岡田隆彦, 1939-1997). Na gênese da publicação, o fotógrafo Kazuo Kitai (北井一夫, 1944-) foi convidado para participar da revista, mas recusou o convite; em contrapartida, o fotógrafo Daido Moriyama (森山大道, 1938-) passou a integrar a publicação a partir do volume 2, aceitando um convite feito por Nakahira. Por razões que, a meu ver, são principalmente baseadas em um misticismo exotizante da fotografia japonesa — questões que, no fim, rondam as interpretações sobre os temas de Japão, Oriente e correlatos de maneira geral —, a revista *Provoke* se instaurou no imaginário ocidental sob uma névoa quase fantasmagórica, como um ponto específico da história no qual se produziu algo muito novo e distintivo, diferente de tudo que se havia feito até então, fortalecendo a concepção de que os fotógrafos japoneses são profissionais destacados no tempo e na história.

Embora seja uma publicação dos anos 1960 e tenha sido responsável por incitar intenso debate nos anos subsequentes ao seu lançamento, a percepção da *Provoke* como um fenômeno e uma "era" autônoma se revitalizou décadas depois, principalmente em razão da exposição *Provoke: Between Protest and Performance* –

[4] Houve ainda uma "quarta" edição em 1970, mas esta, na verdade, foi considerada um fotolivro, destoando do formato padrão adotado pela publicação.

[5] Os nomes japoneses transcritos para o alfabeto latino seguem a ordem ocidental (nome seguido do sobrenome), mas seus respectivos ideogramas, aqui apresentados entre parênteses, seguem a ordem tradicional japonesa (sobrenome seguido do nome).

*Photography in Japan 1960-1975*, que, entre 2016 e 2017, foi realizada nos seguintes locais e datas: Albertina, Viena, de 29 de janeiro a 8 de maio de 2016; Fotomuseum Winterthur, Zurique, de 28 de maio a 28 de agosto de 2016; LE BAL, Paris, de 14 de setembro a 11 de dezembro de 2016; e Art Institute of Chicago, de 28 de janeiro a 30 de abril de 2017. O generoso catálogo oriundo da exposição auxiliou demasiadamente no processo de reflexões e discussões em torno da revista, refinando suas propostas e destacando sua importância histórica.

Seria quase irônico se, em sua conclusão, o presente trabalho se prestasse a pôr em xeque o valor e a inovação da revista, que, a meu ver, são inegáveis e merecem ser colocados em perspectiva. Contudo, tenciono desmistificar o senso comum que permeia os debates sobre a publicação e conferir objetividade aos discursos excessivamente idealizados em torno da revista, analisando os pormenores de seu contexto de criação e sua recepção imediata e posterior.

Assim, esta pesquisa obedecerá a estrutura a seguir: o primeiro capítulo do desenvolvimento abarcará conceitos sobre a cultura de revistas fotográficas no Japão, estabelecendo fundamentos gerais para a análise particular de uma revista específica nesse contexto. O segundo capítulo construirá as bases ideológicas e conceituais de formação da revista *Provoke*, destacando a importância do trinômio a) fotografia e literatura, b) colaboração entre fotógrafos e c) fotografia de protesto. O terceiro capítulo será o mais extenso e se ocupará do tensionamento da linguagem proposto pela revista e do cenário de seu surgimento, analisando aspectos tais quais o personagem Takayama Takuji, a revista *Glass & Architecture* e a proposta individual de cada volume. Também serão apresentadas perspectivas que ajudarão a construir uma interpretação da revista em seu tempo específico de produção e de sua recepção.

Além do encontro com Vartanian, em 3 de novembro de 2022 entrevistei pessoalmente outra autora do supramencionado livro *Japanese Photography Magazines*, a pesquisadora Masako Toda. Quase simultaneamente ao lançamento da obra, Toda revelou em nossa conversa mais sobre o “misterioso” Takayama Takuji, um pseudônimo utilizado pelos autores da *Provoke* na revista corporativa *Glass & Architecture* para angariar fundos para a publicação. Perplexo e fascinado, perguntei a ela se poderia divulgar essa informação amplamente, e ela me respondeu que sim, pois aquilo já não era mais segredo — embora ainda fosse (e ainda seja) uma informação pouco disseminada, algo que a presente pesquisa pretende ajudar a mudar.

No terceiro capítulo do desenvolvimento, as propostas específicas de cada um dos volumes também serão colocadas sob análise, mas sem a pretensão de que haja um estudo minucioso dos textos, do sequenciamento imagético e da escolha de cada uma das fotografias em si. O objetivo deste trabalho é pensar sobre a *Provoke* ontem e hoje, refletindo criticamente sobre as concepções que gravitam em torno de seu imaginário e propondo um estudo centrado na sua relevância dentro da história da arte fotográfica japonesa. Após os capítulos e as considerações finais, a entrevista que conduzi com Toda estará disponível na íntegra para leitura, adicionando camadas e pontos de vista aos temas levantados.

Diante de todo o exposto, é fundamental atestar que este trabalho, além de não buscar empreender uma análise de todas as imagens das revistas, tampouco se ocupará de um aprofundamento da parte filosófica contida nos editoriais e nos textos das edições. Será assumida, então, uma perspectiva mais voltada para o surgimento, a consolidação e a presença da revista dentro do campo da história da arte. A revista *Provoke* é bastante complexa em suas propostas, e seria demasiadamente audacioso cogitar abarcá-las integralmente em um trabalho de conclusão de curso. Assim, serão estes os três objetivos da presente investigação:

a) lançar luz sobre a revista *Provoke* como objeto de estudo, desenvolvendo questionamentos até então pouco elaborados e explorados em língua portuguesa, delineando seu contexto de produção e seus antecedentes históricos e conceituais;
b) pensar criticamente sobre a revista e a sua proposta, analisando se seus objetivos foram alcançados e quais foram seus impactos, além do seu processo de recepção;
c) ponderar sobre o caráter revolucionário da publicação, buscando compreender se sua inovação derivou de uma conjuntura inesperada e isolada historicamente, ou se adveio da capacidade de unir tendências específicas de seu tempo, tencionando ressaltar, portanto, sua relevância na história da arte.

Ao fim, espero conseguir contribuir para os estudos desse movimento e desse período, articulando elementos que despertem o interesse de entusiastas do tema e fornecendo um material relevante de consulta para aqueles que desejam se aprofundar na história de uma publicação tão marcante e consolidada no tempo.

# 2 O JAPÃO E A CULTURA DE REVISTAS FOTOGRÁFICAS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O lançamento de *Japanese Photography Magazines: 1880s to 1980s* de Ryūichi Kaneko, Ivan Vartanian e Masako Toda em 2022 veio preencher uma lacuna importante no estudo da fotografia japonesa, tendo em vista que a maior parte dos livros lançados em língua não japonesa sobre esse campo de pesquisa haviam concentrado seus esforços na análise histórica em si — abrangente ou sob uma ótica específica — ou nos fotolivros.

No que tange ao primeiro grupo, destacam-se obras como *The History of Japanese Photography* (Anne Wilkes Tucker, Dana Friis-Hansen, Ryūichi Kaneko, Joe Takeba, Kōtarō Iizawa e Naoyuki Kinoshita, 2003) e *Ravens & Red Lipstick: Japanese Photography since 1945* (Lena Fritsch, 2018). Referente ao segundo grupo, dois exemplos que despontaram e conquistaram seu espaço são *The Japanese Photobook, 1912-1990* (Ryūichi Kaneko e Manfred Heiting, 2017) e *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (Ryūichi Kaneko e Ivan Vartanian, 2009). Para Lena Fritsch (2023), *Japanese Photography Magazines* abre um novo caminho de visualização da história fotográfica japonesa, trazendo páginas valiosas de revistas raras e inacessíveis, além de visibilidade para fotógrafos esquecidos dentro e fora do Japão.

Ivan Vartanian, na própria introdução de *Japanese Photography Magazines*, comenta que a ideia para desenvolver o livro sobre as revistas viria após um bom tempo de diálogo e maturação com seu parceiro Kaneko posteriormente ao lançamento de *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*:

> Quando conversei com Kaneko propondo pela primeira vez a realização de *Japanese Photobooks of the 1960s & '70s*, eu também tinha a ideia de que esses fotolivros eram criações milagrosas que surgiam espontaneamente dos éteres do laboratório fotográfico. Um fio condutor da pesquisa de Kaneko sobre o fotolivro era o imenso acervo de conhecimento que ele tinha à disposição, fruto de décadas de envolvimento com revistas. Graças àquele volume de 2009, eu passei a compreender que os fotolivros eram apenas uma parte de uma discussão muito maior. Em termos simples, os fotolivros eram uma extensão das revistas e da cultura que essas publicações fomentaram e sustentaram por gerações (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 8, tradução nossa).[6]

[6] "When I first approached Kaneko about making *Japanese Photobooks of the 1960s & '70s*, I too was of the mindset that these photobooks were miraculous creations that spontaneously arose from darkroom ethers. A throughline of Kaneko's scholarship on the photobook was the trove of knowledge he had at his fingertips from his decades-long engagement with magazines. Thanks to that volume in

A reflexão de Vartanian auxilia no entendimento sobre as relações entre livros e revistas na cultura fotográfica japonesa, evidenciando que, por um longo período, a revista foi o veículo privilegiado pelos fotógrafos e se caracterizava por um caminho de divulgação anterior ao fotolivro, que, por sua vez, costumava se materializar após um período de publicação de séries em revistas (Kaneko; Vartanian, 2009).

O presente capítulo tecerá, assim, uma breve contextualização histórica acerca da formação da cultura de revistas fotográficas no Japão, sedimentando as bases para compreender a revista *Provoke* na década de 1960. Para isso, é necessário remontar às décadas finais do século XIX, responsáveis por trazer o germe dessa modalidade impressa.

Em 1874, o fotógrafo Tsukuba Kitaniwa (北庭筑波,1842-1887) lança de maneira pioneira e independente a publicação *Yawa* (脱影夜話, Contos da Fotografia), uma série de volumes que reúnem traduções de artigos estrangeiros sobre processos fotográficos. Ainda que se diferenciasse de maneira considerável do formato em que se consolidaria como revista posteriormente, a publicação marcou um momento inicial de formatação do campo que abriria caminhos para iniciativas vindouras. Oito anos depois, o periódico *Shashin Shimpō* (写真新報, Notícias Fotográficas, 1882-1884, Tóquio), publicado pela editora Chōyō-sha, marca o real começo das revistas fotográficas no Japão, ampliando o escopo de artigos técnicos para textos de outra ordem, tais como as possibilidades interdisciplinares entre fotografia e pintura. Kaneko, Vartanian e Toda também destacam a importância da formação de um público amador,[7] aspecto fundamental para a criação de uma cultura de impressão:

> No final do século XIX, surgiu uma nova classe importante de fotógrafos no Japão, diferente dos profissionais: **o amador sério**, que praticava a fotografia por puro interesse. A primeira associação de fotografia amadora do Japão, a Nihon Shashin-kai (日本寫眞會, Sociedade Fotográfica do Japão, 1889-final dos anos 1890, Tóquio), era composta em sua maioria de altos funcionários públicos, estrangeiros convidados pelo governo como especialistas, professores universitários e fotógrafos. Inicialmente, esses grupos serviam como oportunidades para as elites se reunirem, mas, com o tempo, através de encontros regulares, desenvolveu-se a consciência da fotografia como uma forma de arte. Essa nova visão, combinada com o uso disseminado das

2009, I came to grasp that photobooks were just one part of a much larger discussion. Simply put, photobooks were an extension of magazines and the culture such publications engendered and maintained for generations."

[7] Embora nos dias de hoje a separação entre "fotógrafo amador" e "fotógrafo profissional" tenha perdido o sentido (em virtude principalmente do avanço da tecnologia digital), tal separação é essencial no contexto fotográfico japonês dos séculos XIX e XX, motivo pelo qual será adotada tal distinção quando for necessário para o desenvolvimento da argumentação aqui empreendida.

> chapas secas na época, levou à **publicação de numerosos manuais de autoestudo sobre técnicas fotográficas** (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 26, tradução e grifos nossos).[8]

Apesar de o presente trabalho não ter o objetivo de mapear todas as produções japonesas relevantes do século XIX para a formação da cultura de revistas, faz-se necessário, além de destacar as primeiras publicações e a criação do público amador (que viria a ser um importante público consumidor no século XX), mencionar a entrada de duas editoras nesse emergente campo: a Konishi Honten e a Asanuma Shōkai, responsáveis pela publicação da *Shashin Geppō* (写真月報, Relatório Fotográfico Mensal, 1894-1940, Tóquio) e um terceiro *Shashin Shimpō* (1896-1940), respectivamente. Ambas as editoras eram "comerciantes de suprimentos fotográficos e suas revistas surgiram inicialmente como veículos promocionais para suas câmeras, lentes e outros equipamentos" (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 26, tradução nossa),[9] o que também foi um fator importante no processo de formação dessa cultura de revistas, influenciando posteriormente as motivações e escolhas editoriais para uma parte significativa das publicações do século XX.

No início do século XX, o Japão se envolveu na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), motivada por disputas territoriais, e saiu vitorioso do conflito; entre outras implicações políticas e históricas, a vitória criou o terreno para a consolidação de um poderoso senso de identidade nacional nos japoneses, que, por sua vez, auxiliou na construção de um público ávido por imagens de guerra nas revistas ilustradas. O desenvolvimento da indústria de impressão no início do século permitiu que texto e imagem fossem colocados juntos, criando novos padrões de organização visual nas páginas (Fraser, 2011). Dessa forma, a década de 1910 marcou a proliferação de mais revistas desse tipo, que passaram a contar com mais páginas, além de mais grupos de fotografia amadora e um crescente comércio de suprimentos fotográficos.

---

[8] "At the end of the nineteenth century, an important new class of photographer emerged in Japan that was different from the professional photographer: the serious amateur practitioner, who freely pursued photography out of pure interest. Japan's first amateur photography association, Nihon Shashin-kai (日本寫眞會, Japan Photographic Society, 1889–late 1890s, Tokyo), was largely made up of well-to-do high-ranking bureaucrats, foreigners who were invited by the government to serve as specialists, university professors, and photographers. At first, such groups merely provided opportunities for the upper echelons to gather, but in due course, through regular meetings, an awareness of photography as an art form developed. This, combined with the widespread use of dry plates at the time, led to the publication of numerous self-study guides on photography technique."

[9] "[…] were retailers of photography supplies, and their magazines were launched initially as promotional vehicles for their cameras, lenses, and other photo equipment."

Os anos 1920 inauguraram uma nova fase para as revistas fotográficas, com o surgimento de títulos como a *Camera* (カメラ) da editora Ars, e a maior disseminação de câmeras acessíveis, como a Vest Pocket Kodak, lançada originalmente em 1912 e responsável por auxiliar na ampliação do mercado fotográfico em território japonês. Por sinal, a *Camera* — que operou de 1921 a 1940 e fechou temporariamente durante a Segunda Guerra Mundial, mas retornou às atividades em 1946, continuando até 1956 — foi uma das revistas responsáveis por incorporar mecanismos essenciais para o incentivo da fotografia como hobby de massa, como concursos fotográficos mensais e guias de estudo acessíveis. O avanço das técnicas de impressão permitiu, ademais, que as revistas atingissem um alto nível de qualidade, com números cada vez mais sofisticados e diversos, atestando a riqueza técnica da fotografia produzida por japoneses (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 e a rendição do Japão, a sociedade nipônica passou por mudanças significativas em sua estrutura política e econômica. Como consequência da derrota, o Japão sofreu uma ocupação das potências aliadas — na prática, muito mais estadunidense — de 1945 a 1952, período de sete anos marcado pelo controle político e militar sobre o país. Segundo Donald Richie (1997), esse curto período foi significativo o bastante para ser comparado com outros eventos da história japonesa nos quais houve reformas institucionais do exterior, como a Reforma Taika (645) e a Restauração Meiji (1868).

A censura, uma das ferramentas de controle do Comandante Supremo das Forças Aliadas (CSFA), embora tenha sido aplicada durante toda a Ocupação, operou sob critérios diversos, que variavam de acordo com a modalidade artística em análise. A literatura, por exemplo, era vista como uma forma mais “inofensiva” e pouco subversiva de arte (o que não implicou a liberação irrestrita de livros, contudo), enquanto a fotografia, por seu valor documental, sofria mais restrições, como a impossibilidade de publicar imagens que divulgassem os danos da guerra para o Japão.[10] Havia, ademais, a autocensura por parte dos editores de jornais e revistas, que, diante do receio de desagradar os censores, evitavam publicar imagens que pudessem ser mal interpretadas. Cumpre ressaltar, todavia, que a censura à fotografia

[10] O fim definitivo da censura dos meios de comunicação veio apenas com a assinatura do Tratado de Paz de São Francisco, que entrou em vigor na data de 28 de abril de 1952. A partir de então, revistas e jornais puderam de fato publicar imagens que evidenciassem os horrores da guerra, como foi o caso da edição de 6 de agosto de 1952 da revista *Asahi Graph*, lançada no aniversário do bombardeio de Hiroshima e dedicada inteiramente a artigos sobre o ataque nuclear (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

não operou de maneira igualmente rígida ao longo desses sete anos, passando por alguns relaxamentos a partir de 1949, que possibilitaram uma gradativa mudança de parâmetros diante da linguagem (Cole, 2015; Richie, 1997).

Em face de uma sociedade que passava necessidades no pós-guerra, enfrentando escassez de recursos mínimos à sobrevivência para toda a nação, o processo de reconstrução do país deveria contar inevitavelmente com a participação de vários setores, incluindo a indústria fotográfica. Kaneko, Vartanian e Toda explicam de forma detalhada como foi o processo de reerguimento do setor fotográfico no pós-guerra e a entrada de moeda estrangeira, destacando o papel das câmeras e das revistas:

> O exército, que havia sido o maior empregador e o maior cliente industrial e de impressão do Japão, foi desmantelado. Todos os recursos e equipamentos industriais que sobreviveram às devastadoras consequências da guerra foram liberados para uso civil por indivíduos e empresas. A guerra deixou um legado de padronização em produtos industriais, sistematização da educação e estabelecimento de métodos de gestão organizacional; isso não era exclusivo ao Japão. Todos esses processos foram utilizados no Japão pós-guerra para reparações, reconstrução e aquisição de moeda estrangeira, essencial para a recuperação econômica. As câmeras não foram exceção. Durante a guerra, elas se tornaram "armas óticas" e a produção para uso civil foi suspensa. As revistas de fotografia também passaram por um período de controle. Em meio ao tumulto social e às transformações da vida no pós-guerra, as revistas de fotografia respondiam à necessidade de liberdade, recuperação e também de curiosidade. Além disso, as revistas complementavam a indústria, formando juntas uma dupla hélice de cultura e manufatura. Elas apresentavam novas tecnologias e produtos, educavam seus leitores sobre suas funções, organizavam concursos para que praticassem o hobby utilizando esse equipamento e divulgavam o trabalho e as atividades de profissionais. À medida que a tecnologia e a fabricação de câmeras se desenvolviam, as revistas se adaptavam e cresciam em cada etapa do avanço da indústria ao longo do tempo. No entanto, as revistas de fotografia eram mais do que publicações de nicho para entusiastas ou veículos de publicidade para novos produtos; elas atuavam de forma multifacetada como um circuito que conectava toda a indústria, ajudando a torná-la robusta e completa (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 116, tradução nossa).[11]

[11] "When World War II ended, the military, which had been Japan's largest employer and largest industrial and printing client, was dismantled. All industrial resources and equipment that had survived the ravages of war were released for civilian use by individuals and companies. The war left a legacy of standardization in industrial products, systematization of education, and the establishment of organizational management methods; this was true not just for Japan. All these processes were utilized in postwar Japan for reparations, reconstruction, and the acquisition of foreign currency, which was essential for economic recovery. Cameras were no exception. During the war, they became 'optical weapons' and production for civilian use was suspended. Photography magazines also went through a period of control. Amid the social tumult and upheaval of life after the war, photography magazines spoke to the need for freedom and recovery, as well as curiosity. Moreover, magazines were a complement to industry, the two forming a double helix of culture and manufacturing. Magazines introduced new technologies and products, educated their readers about their functions, organized contests as a way for them to practice their hobby with the use of such equipment, and introduced the work and activities of professionals. As camera technology and manufacturing

Importante lembrar que editoras como Konishi Honten e Asanuma Shōkai já utilizavam revistas para a divulgação e venda de equipamentos fotográficos na transição do século XIX para o XX, o que mostra que a indústria de câmeras não surgiu apenas no contexto do pós-guerra. Todavia, esse período trouxe avanços significativos para o setor, tornando-o um dos mais importantes do Japão. A participação de fotógrafos estrangeiros nesse processo foi fundamental:

> Foram fotógrafos da revista *Life*, como Carl Mydans, David Douglas Duncan e Hank G. Walker, que primeiro notaram e adquiriram câmeras fabricadas no Japão, desempenhando um papel importante na comunicação da excelência dessas câmeras para o resto do mundo, especialmente para os Estados Unidos. Como parte da Linha Dodge, uma política financeira sob a direção do economista Joseph Dodge, encarregado da tarefa de restabelecer a economia de mercado do Japão, a taxa de câmbio foi fixada, por um período, em 360 ienes por dólar, desvalorizando o iene para estimular as exportações. A Linha Dodge permaneceu em vigor de 25 de abril de 1949 até 25 de junho de 1950, data do início da Guerra da Coreia, que impulsionou ainda mais as exportações japonesas. Como parte das chamadas “compras especiais”, os militares dos Estados Unidos fizeram diversos pedidos a empresas japonesas de setores industriais, levando a um considerável aumento na produção, o que impulsionou as exportações e permitiu ao Japão sair de sua recessão pós-guerra. Com isso, a fotografia e a fabricação de câmeras se tornaram não apenas uma indústria de exportação consolidada, mas uma das mais importantes do Japão (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 117, tradução nossa).[12]

Além da recuperação econômica propriamente dita, que foi alavancada, em um primeiro momento, pela Guerra da Coreia (1950-1953), a recuperação intelectual também foi veloz. A alta demanda por entretenimento e novas informações propiciou o lançamento de revistas e a reabertura de algumas que precisaram encerrar temporariamente suas atividades durante a guerra. Embora os recursos fossem escassos, com limitações na oferta de papel e de possibilidades de impressão, o momento foi marcado por um sentimento coletivo de libertação e um desejo obstinado

---

developed, magazines adapted and grew at each stage of the industry’s advancement over time. However, photography magazines were more than a niche publication for enthusiasts or an advertising vehicle for the sale of new products; they functioned multifacetedly as a circuit that connected the entire industry, helping to make it robust and well-rounded.”

[12] “It was *Life* photographers such as Carl Mydans, David Douglas Duncan, and Hank G. Walker who first noticed and acquired Japanese-made cameras, playing an important role in communicating the excellence of Japanese cameras to the rest of the world, and the United States in particular. As part of the Dodge Line, a financial policy under the stewardship of economist Joseph Dodge, who was charged with the task of reestablishing Japan’s market economy, the exchange rate was fixed for a period at 360 yen to the dollar, undervaluing the yen to stimulate export. The Dodge Line remained in place from April 25, 1949, to June 25, 1950, the beginning of the Korean War, which further propelled Japan’s exports. As ‘special procurements,’ the U.S. military placed various orders with Japanese companies in industrial sectors, leading to a considerable production surge that boosted exports and enabled Japan to emerge from its postwar recession. With this, photography and camera manufacturing became not only a full-fledged export industry, but one of Japan’s most important.”

pela materialização de iniciativas. Entre as revistas importantes que foram relançadas, estavam a *Camera*, da editora Ars, em 1946; a *Asahi Camera* (アサヒカメラ) em 1949; e a *Nippon Camera* (日本カメラ) em 1950. As duas últimas acabaram se consolidando como duas das três "grandes" revistas de fotografia japonesa — junto à *Camera Mainichi* (カメラ毎日) que iniciou suas atividades em 1954 —, divulgando e consolidando a carreira de diversos nomes do pós-guerra, inclusive de fotógrafos que integrariam a *Provoke*, como Daido Moriyama. Revistas lançadas por grandes jornais gozavam de uma grande infraestrutura de distribuição e circulação, além de reterem grande confiabilidade dos leitores. No caso específico da *Asahi Camera*, no texto inserido na edição de reabertura em 1949, é curioso perceber que a publicação solicitava paciência e um voto de confiança dos leitores, afirmando que usariam as redes e maquinaria do *Asahi Shimbun*, jornal responsável pelo periódico, para criar uma revista de qualidade, considerando os obstáculos de reabrir uma publicação em face da escassez de recursos (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

Em síntese, o crescimento econômico do país a partir dos anos 1950 ajudou na criação de um público consumidor e no desenvolvimento de tecnologias de impressão, fomentando a indústria e permitindo aprimorar o refinamento visual da população. Vartanian (2022, p. 8)[13] destaca a capacidade que a revista de fotografia no Japão tem de unir as diversas forças do momento "para criar uma plataforma que deu à imagem impressa um potencial extremo e ajudou a tornar o Japão um terreno fértil para gerações de sua própria cultura fotográfica, desvinculada da do Ocidente". Assim, é de fundamental importância conceber a revista fotográfica como um veículo intrínseco à criação e difusão da prática da fotografia no Japão, visualizando sua presença e capacidade como íntimos e particulares dessa linguagem.

Com o crescente fortalecimento e reerguimento da indústria fotográfica no Japão, as revistas passaram a cobrir uma ampla variedade de assuntos, tornando-se verdadeiros laboratórios de pensamento e viabilizando formatos diferenciados de acordo com seus objetivos e públicos-alvo.[14] No fim, ter suas imagens publicadas e

[13] "[…] to create a platform that gave the printed image an extreme potential and helped make Japan fertile terrain for generations of its own photography culture, separate to that of the West."

[14] Diante dessa contextualização, vale destacar que as revistas ilustradas e de fotografia não eram um fenômeno isolado do Japão. A *The Illustrated London*, a primeira revista ilustrada da história, surge em 1842 na Inglaterra, e outras revistas de peso surgem ao longo do século XIX e XX, como a *National Geographic* (1888), *Time* (1923) e *Life* (1936), sendo esta última uma das precursoras na utilização ampla da linguagem fotográfica em suas matérias (Oliveira; Vicentini, 2009).

divulgadas por revistas era o objetivo da maior parte dos fotógrafos atuantes daquele momento, e essa é uma cultura que permanece ativa até pelo menos meados dos anos 1980.[15]

Ainda que as definições de tais formatos com o tempo adquirissem uma fluidez maior — principalmente em virtude da incorporação de características de um modelo ao outro —, é possível identificar alguns tipos principais que acompanharam as mudanças, contradições e facetas do século XX, como as "revistas de fotografia" (写真雑誌, *shashin zasshi*),[16] as "revistas pictóricas" (グラフ雑誌, *gurafu zasshi*), as "revistas de câmera" (カメラ雑誌, *kamera zasshi*) e as "publicações de círculo" (同人誌, *dōjinshi*) (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

De maneira geral, as revistas de câmera destinavam-se a fotógrafos amadores e destacavam-se por suas grandes tiragens, garantindo-lhes ampla difusão, e pela forte conexão com a indústria fotográfica. Muitas delas eram associadas a grandes jornais, permitindo melhor distribuição e aporte financeiro. Elas serviram como plataformas de divulgação e exposição fotográfica, impulsionando e consolidando nomes da fotografia em um momento em que museus e galerias voltados para a arte fotográfica ainda não haviam encontrado seu espaço na cultura japonesa — fenômeno que só se consolida de fato nos anos 1990. As três grandes revistas do século XX, *Asahi Camera*, *Camera Mainichi* e *Nippon Camera*, pertenciam a essa categoria.

As revistas pictóricas eram de natureza jornalística e privilegiavam a linguagem fotográfica como forma de alcançar impacto visual. Valorizavam o *kumi-shashin* (a composição narrativa de imagens) e eram impressas com a técnica da fotogravura, o que garantia uma qualidade superior dos tons pretos. Alguns exemplos principais dessa modalidade são as revistas *Nippon*, *Front* e *Asahi Graph*.

As *shashin zasshi*, por sua vez, eram mais voltadas para uma visão da fotografia como fenômeno estético e expressão artística, visando um público mais "especializado", que não buscava ganhos financeiros com a linguagem, mas a via como uma forma distinta de autoexpressão. Mais modestas em sua produção,

[15] Tal afirmação considera o encerramento das atividades da *Camera Mainichi* em 1985, momento que marca uma mudança de cultura acerca da importância das revistas no cenário fotográfico, ainda que outras ainda estivessem em operação.

[16] Para evitar confusões com o termo genérico em português "revistas de fotografia" ou "revistas fotográficas", a partir deste ponto neste trabalho, quando houver referência ao termo como uma categoria específica de revistas japonesas, será utilizada a expressão em japonês *shashin zasshi* para diferenciá-las.

distribuição e assuntos, essas revistas eram geralmente financiadas por um ou mais patronos ricos. Dois exemplos historicamente relevantes dessa modalidade são as revistas *Kōga* (光画) e *Hakuyo* (白陽).

Por fim, as publicações de círculo eram produções independentes nascidas de pequenos grupos que nutriam interesses em comum, possuindo estilo e formato mais livres, não necessariamente obedecendo a uma periodicidade fixa. Tal modelo não representava algo inovador no campo da fotografia, tendo em vista que foi adaptado de um formato muito comum na literatura. Esse tipo de publicação marcou de forma significativa os anos 1960 e 1970, dando origem a revistas de impacto, como a própria *Provoke*.

# 3 ANTECEDENTES CONCEITUAIS E IDEOLÓGICOS DE FORMAÇÃO DA REVISTA *PROVOKE*

O presente capítulo tratará de alguns fenômenos específicos que foram centrais para a formação de uma base conceitual e ideológica na gênese da revista *Provoke*. Esses fenômenos constituem mais movimentações e tendências do que fatos históricos em si, ainda que, evidentemente, estejam imersos no processo histórico que os gerou.

A relevância de destacar e explicar tais movimentações reside no fato, principalmente, de a revista *Provoke* ser recepcionada em ciclos ocidentais como um ponto fora da curva na história fotográfica japonesa. Embora se possa dizer que a revista teve mesmo um caráter inovador em seu curto tempo de existência, é importante demarcar e detalhar as particularidades de tais antecedentes, para que não se dissemine a sensação de que a publicação nasceu a partir de um surto criativo isolado na história. Da mesma forma que vários outros movimentos e coletivos de impacto ligados à arte fotográfica — como o Grupo VIVO (1959-1961)[17] e a escola Workshop (1974-1976)[18] —, a revista *Provoke* é filha de seu tempo, reunindo em sua proposta transgressora a união de outros germes ideológicos que a antecederam.

---

[17] O Grupo VIVO (palavra em esperanto para “vida”) foi fundado em 1959 por Eikoh Hosoe (細江英公, 1933-2024), Kikuji Kawada (川田喜久治, 1933-), Shōmei Tomatsu (東松照明, 1930-2012), Ikko Narahara (奈良原一高, 1931-2020), Akira Sato (佐藤明, 1930-2002) e Akira Tanno (丹野章, 1925-2015). O coletivo surge em um momento de virada subjetiva do olhar, unindo o interesse em retratar o Japão do pós-guerra a uma forte ênfase na linguagem visual autoral. Apesar de cada integrante adotar uma abordagem própria, os temas explorados frequentemente orbitavam em torno da reconstrução da identidade japonesa e das consequências da guerra e da modernização acelerada. Em seus trabalhos, abordaram questões centrais do contexto histórico e cultural japonês, refletindo sobre as tensões entre a fotografia como expressão artística e como registro documental. O grupo encerrou suas atividades em 1961.

[18] A Workshop Shashin Gakkō (ワークショップ写真学校, Escola de Fotografia Workshop, 1974-1976) foi criada pelo fotógrafo Shōmei Tomatsu em 1974. Seu principal objetivo era propiciar um ambiente de discussão sobre fotografia que fosse mais livre e independente, “menos comercialmente orientado que os departamentos de fotografia de certas universidades e da educação que elas ofereciam” (Voyau, 2020, p. 224). A escola, que durou até 1976, teve como professores/seminaristas alguns dos fotógrafos mais proeminentes da época, como Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki (荒木経惟, 1940-), Masahisa Fukase (深瀬昌久, 1934-2012), Eikoh Hosoe e Noriaki Yokosuka (横須賀功光, 1937-2003). No caso específico da Workshop, Elise Voyau menciona como é curioso que coletivos como a *Provoke* e o VIVO tenham recebido mais visibilidade que a escola Workshop, considerando a quantidade de fotógrafos influentes por trás da iniciativa. Uma explicação encontrada pela pesquisadora é que, talvez, grupos mais orientados para um estilo ou que tenham como base manifestos acabaram recebendo maior destaque no cenário fotográfico japonês, e a Workshop tinha fins mais práticos, como possibilitar que fotógrafos tivessem mais autonomia e pudessem viver de suas produções (Voyau, 2020).

Apesar de o crescimento econômico do país ter proporcionado bem-estar para a população, os anos 1950 e 1960 foram política e culturalmente agitados no Japão (Goto-Jones, 2019), marcando o surgimento de novas tendências artísticas e movimentos sociais. A experimentação foi um processo constante, e as perspectivas a seguir serão apresentadas sem ordem cronológica específica, considerando que o período de aparecimento e auge de cada uma coincidiram em certos momentos. No fim, é importante visualizá-las como ferramentas de mudança de pensamento e ampliação de pontos de vista, fatores fundamentais para iniciativas críticas ao sistema vigente, como a própria *Provoke*.

## 3.1 LITERATURA E FOTOGRAFIA

Após a guerra, fotógrafos que haviam sido cooptados para trabalhar no serviço de propaganda militar do país, como Ken Domon (土門拳, 1909-1990) e Ihei Kimura (木村伊兵衛, 1901-1974) (Shimada, 2024), uniram esforços para a criação de uma doutrina mais objetiva para a captação da realidade, baseada no princípio de busca por um "legado de evidência" (Munroe, 1999) nas imagens: o realismo fotográfico. A base fundamental desse pensamento foi sendo construída ao longo de debates serializados entre Domon e Kimura na revista *Camera* entre julho e dezembro de 1951.

No último mês, Domon (*apud* Iizawa, 2003, p. 211, tradução nossa)[19] definiu o movimento como "um domínio estritamente voltado à busca da verdade objetiva no motivo representado, e não da imagem subjetiva ou fantasia do artista". Ao longo de 1952, Domon e Kimura julgaram os concursos fotográficos da revista e privilegiavam imagens não posadas, nas quais era possível identificar o "puro clique", sem interferências do fotógrafo no processo de captação da cena, ressaltando o grau documental da imagem fotográfica.[20] Grande parte desse desejo por uma fotografia mais realista derivava do pensamento de que os japoneses, enganados pelo governo e pelas fotografias de propaganda imperialista, mereciam saber a verdade acerca dos efeitos da guerra para a sociedade.

---

[19] "Strictly a realm in which only the objective truth in the subject motif is pursued, not the subjective image or fantasy of the artist."

[20] O teórico André Rouillé (2009) estabelece que toda fotografia tem um grau de documento e outro de expressão, e que a prevalência de um grau diante do outro será determinada pelos fins e objetivos atribuídos àquela imagem no caso concreto.

Segundo Iizawa (2003), com o tempo a teoria realista acabou por trazer muitas fotografias com assuntos limitados para os concursos da revista, de modo que críticos da época passaram a rotular tais imagens como “fotografia de pedinte”, por serem demasiadamente direcionadas aos assuntos chocantes do pós-guerra, como crianças órfãs e soldados mutilados. Ademais, o excesso de fotos desse tipo acabava por dar uma perspectiva única sobre as situações do pós-guerra, contrastando com uma sociedade em incipiente recuperação econômica. Desse modo, embora o realismo tenha se mantido como um estilo popular ao longo das décadas de 1960 e 1970 (Cole, 2015), é possível dizer que seu auge foi até 1954, ano em que Domon realizou a palestra intitulada “A essência da fotografia moderna” no Museu de Arte Bridgestone em Tóquio — anunciando o “fim” do primeiro estágio do realismo, sem deixar claro quais seriam os próximos estágios — e ano em que também o conceito alemão de *Subjektive Fotografie* [fotografia subjetiva] foi introduzido no Japão.

Em julho de 1951, o médico e fotógrafo alemão Otto Steinert (1915-1978) organizou a primeira de um conjunto de exposições sobre a ideia de fotografia subjetiva, definição criada para abarcar, segundo as palavras do próprio Steinert (*apud* Iizawa, 2003, p. 212),[21] “todos os aspectos da criação fotográfica individual, desde um fotograma sem muitas informações até uma reportagem de impacto e de apuro estético”. Em maio de 1954, informações sobre a exposição e o conceito produzidos por Steinert chegaram ao Japão principalmente em virtude de um artigo escrito pelo designer Yusaku Kamekura (亀倉雄策, 1915-1997) na revista *Camera*, intitulado “Fotografia subjetivista de fotógrafos modernos europeus”. Kaneko, Vartanian e Toda (2022) apontam que a internacionalização do conceito provavelmente era um desejo consciente de Steinert, tanto que na segunda exposição dedicada à fotografia subjetiva — realizada em Saarbrücken, entre 1954 e 1955 — ele convidou fotógrafos japoneses para participarem, incluindo amadores, o que sinalizava uma intenção do movimento de superar a divisão conceitual que pudesse existir entre amadores e profissionais.

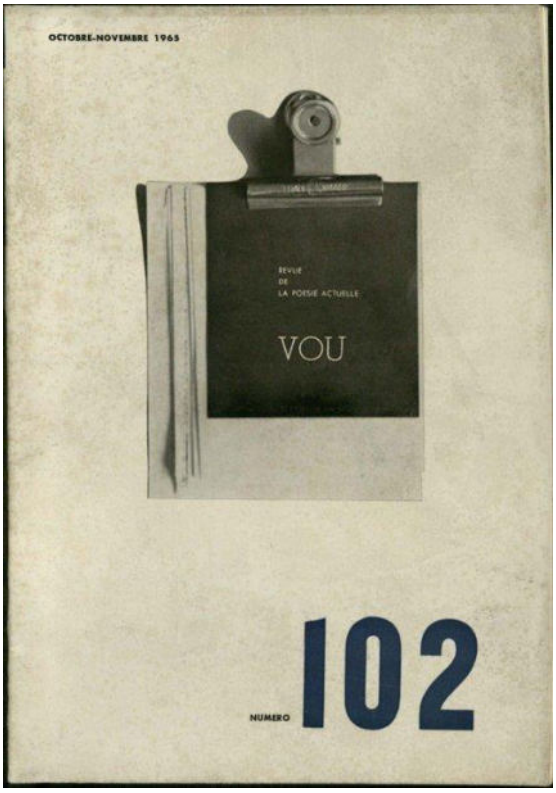
Em suas reflexões sobre transferências culturais, Michel Espagne (2013) reflete sobre o processo de transformação de elementos culturais quando transferidos para outros contextos, enfatizando as dinâmicas de ressemantização. Sob essa

[21] “[…] aspects of individual photographic creation from the nonobjective photogram to profound and aesthetically satisfying reportage.”

perspectiva, o conceito de fotografia subjetiva não chega de maneira intocada ou pura ao Japão, passando por um processo interpretativo com particularidades próprias. Embora o conceito tenha sido bem recebido por parte do público — ensejando, até mesmo, a formação da *Nihon Shukanshugi Shashin Renmei* (Liga Japonesa de Fotografia Subjetiva, 1956-1960) —, houve uma tendência por parte da crítica de interpretá-lo como uma reação negativa ao movimento do realismo fotográfico, ainda que a definição geral do conceito buscasse privilegiar o desejo e a expressão individual de cada fotógrafo.

De fato, o escopo conceitual do movimento da fotografia subjetiva buscava uma abrangência significativa intensa a ponto de artistas de outros campos — que, muitas vezes, usavam a fotografia mais como uma ferramenta para outros fins, e estavam insatisfeitos com as alternativas propostas pela fotografia realista — se sentirem acolhidos pela proposta, despertando o ímpeto experimental e um sentimento de inclusão entre fotógrafos amadores e também comerciais, designers, artistas visuais de diversas ordens e poetas. No caso destes, destaca-se o trabalho de Katué Kitasono (北園克衛, 1902-1978), participante de exposições dedicadas à fotografia subjetiva e nome à frente da revista de poesia *VOU* (1935-1978). A figura 1 mostra uma das edições da revista, que traz, em sua imagem de capa, o desejo de propor um diálogo entre imagem e palavra:

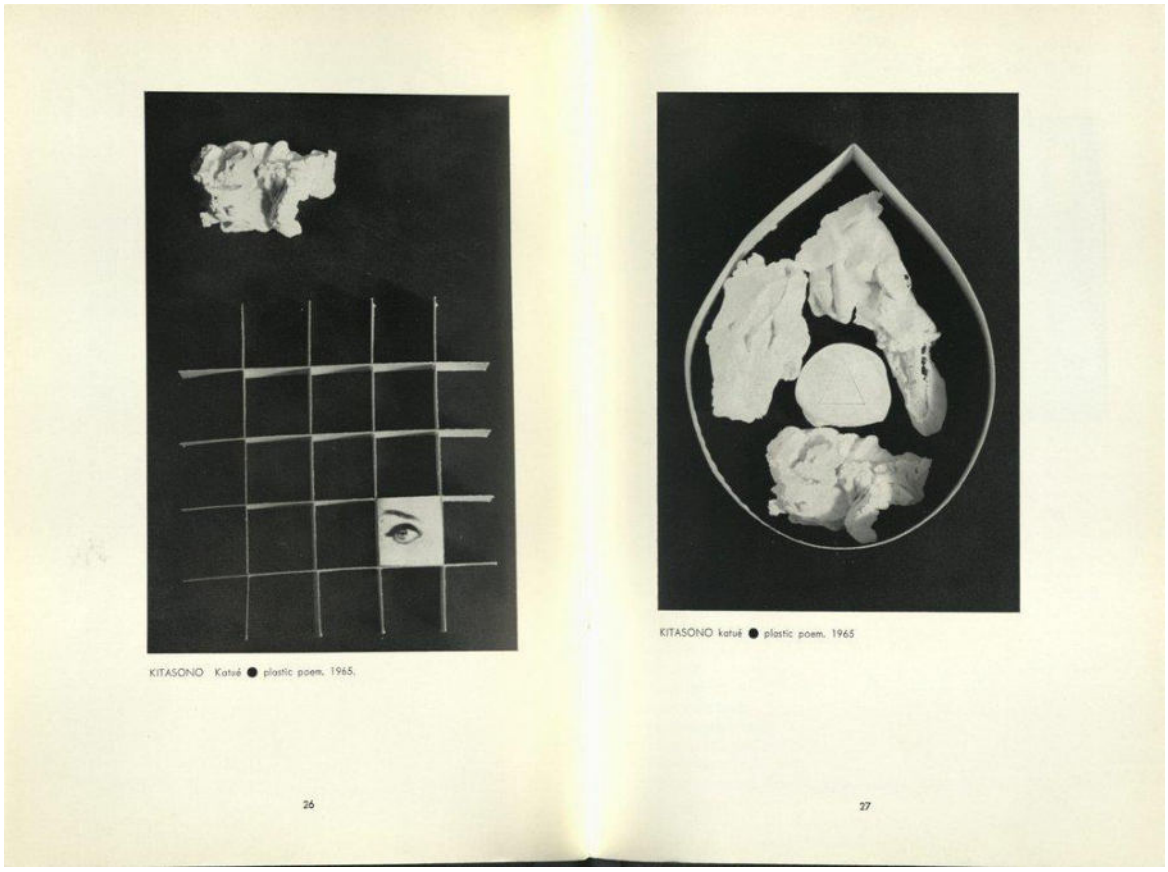
Figura 1 – Capa da revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965




Fonte: Solt (2024)

Kitasono começou a fotografar justamente na década de 1950, inspirado pelo conceito de fotografia subjetiva. Em sua proposta interdisciplinar, a *VOU* tratava fotografias — que eram produzidas e enviadas em sua maioria pelos próprios poetas — como poemas em si, esvaziando a ideia de que seriam ilustrações para o texto, como mostram os “poemas de plástico” de Kitasono (figura 2):

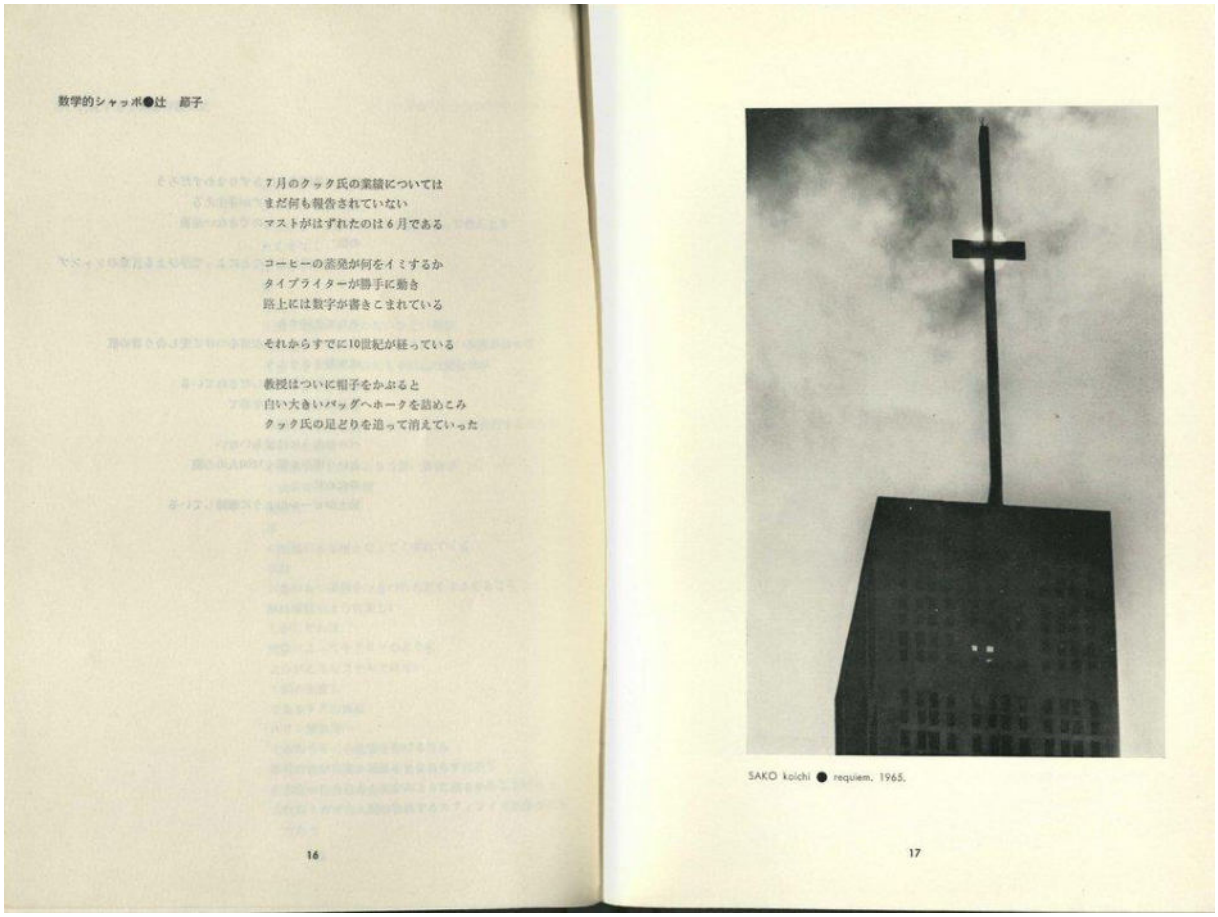
Figura 2 – Katué Kitasono. “plastic poem”, 1965. Revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965




Fonte: Solt (2024)

Outra configuração possível nas páginas da revista era o posicionamento de fotografias ao lado de textos experimentais, sem que um tirasse o protagonismo do outro (figura 3):

Figura 3 – Setsuko Tsuji (à esquerda) e Sako Kōichi (à direita). “O chapéu matemático” e “requiem”, 1965. Revista *VOU*, n. 102, outubro/novembro de 1965




Fonte: Solt (2024)

O poema “O chapéu matemático”, da fotógrafa e poeta Setsuko Tsuji (辻節子, 1927-1993), parece possuir inspirações surrealistas, pois elenca uma série de situações e cenários mentais aparentemente sem conexão lógica entre si.[22] A fotografia de Sako Kōichi (迫幸一,  1918-2010), por sua vez, mostra um prédio com uma grande cruz em sua parte superior encobrindo o sol envolto pelas nuvens, e se utiliza do significado litúrgico de seu título — “requiem”, que tem, como um de seus significados possíveis, uma missa celebrada em memória de pessoas falecidas — para auxiliar na construção de sentido de sua imagem.

[22] “O chapéu matemático” ● Setsuko Tsuji/ Ainda não foi feito nenhum relato sobre as realizações do Sr. Cook em julho./ O mastro caiu em junho./ O que significa a evaporação do café?/ A máquina de escrever se move por conta própria,/ e números estão escritos pelas ruas./ Já se passaram dez séculos desde então./ Quando o professor finalmente colocou o chapéu,/ encheu uma grande bolsa branca com garfos/ e desapareceu seguindo os passos do Sr. Tuck” (Tsuji *apud* Solt, 2024, tradução nossa).

Essas abordagens abriram espaço para mais trabalhos colaborativos entre fotografia e poesia, fator que influenciou a ascensão da poesia concreta.[23] Nesse sentido, *VOU* marcou a história das revistas independentes também em virtude de revistas associadas a grandes jornais, como *Asahi Camera* e *Camera Mainichi*, não terem, ao menos em boa parte de seu período de operação, grande afeição pela arte de vanguarda (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

Além das interações com a poesia, ao longo das décadas de 1950 e 1960, outras revistas de fotografia passaram a incorporar ensaios fotográficos que combinavam imagens e narrativa escrita em suas páginas, dando origem ao gênero híbrido da fotoliteratura. Ainda que tal gênero não seguisse um único formato, a publicação do fotolivro *Love on the Left Bank* (De Bezige Bij, 1956) do holandês Ed van der Elsken (1925-1990) foi crucial para a inspiração e formação do fotoensaio nas revistas japonesas, tornando-o uma tendência entre a comunidade fotográfica da época (figura 4):

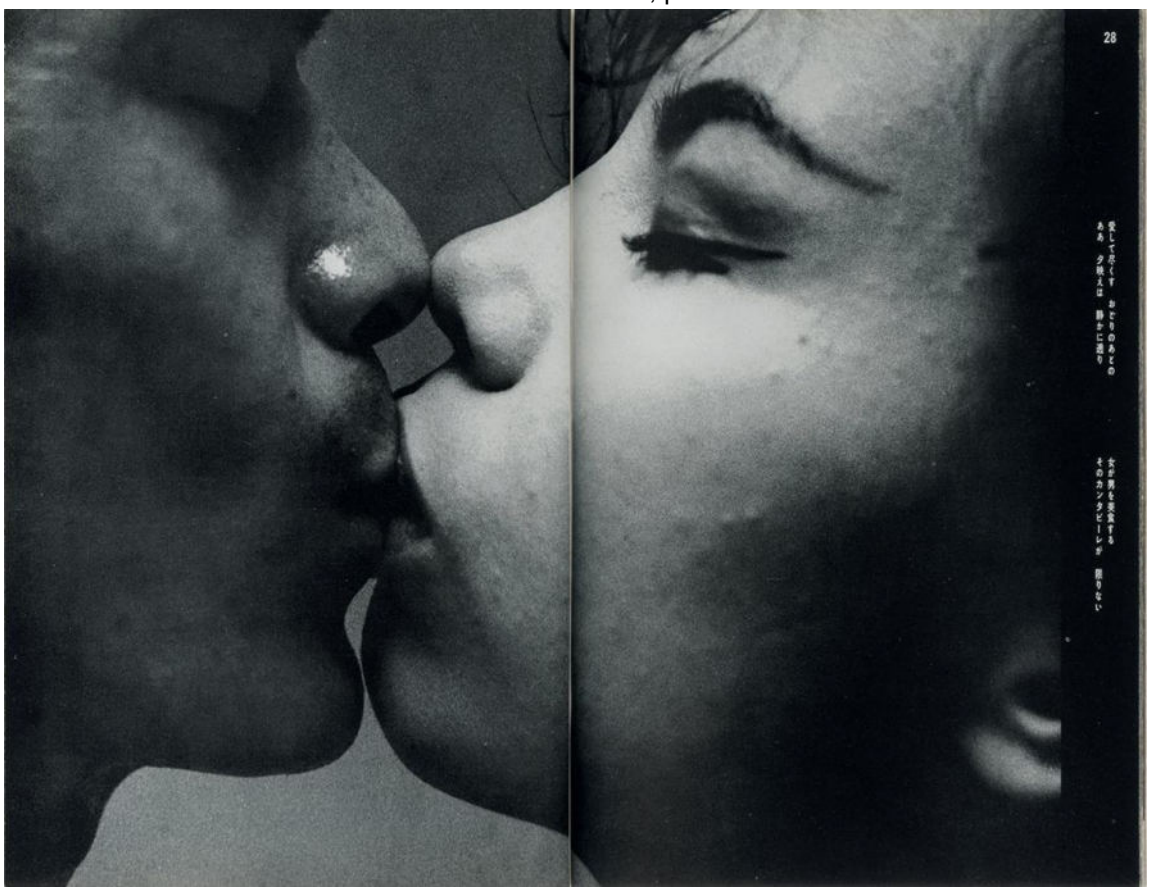
Figura 4 – Ed van der Elsken. Spread do livro *Love on the Left Bank* (1956)

Fonte: Allen (2017)

[23] Na época em que fundou a *VOU*, Kitasono se interessava pelo surrealismo e pelo dadaísmo, e manteve ao longo da vida uma correspondência frequente com artistas internacionais, como o estadunidense Ezra Pound (1885-1972) e o brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003), que nos anos 1950 era associado ao desenvolvimento da poesia concreta (Selland, 2022).

As imagens de Elsken, postas no formato de uma narrativa ficcional sobre o amor, permitiam uma leitura cadenciada das histórias desses amantes, trazendo uma forma de apreensão de significados muito distinta da apreensão de imagens individuais, que eram valorizadas anteriormente pelo movimento realista nos concursos fotográficos. No contexto japonês, nomes como Eikoh Hosoe (細江英, 1933-2024) e Hisae Imai (今井壽惠, 1931-2009) utilizaram amplamente esse formato em revistas. No caso do primeiro, algumas de suas histórias publicadas em revistas apresentavam imagens acompanhadas de pequenos textos poéticos ou até mesmo notas técnicas, posicionados no próprio enquadramento da composição ou próximo a ele. Em julho de 1960, Hosoe publicou a série “Misterioso Tom Tom” na revista *Camera Geijutsu* (figura 5), com textos de Tarō Yamamoto (山本太郎, 1925-1988) e algumas das imagens que integrariam futuramente seu primeiro fotolivro *Otoko to Onna* (おとこと女, Homem e Mulher; Camera Art-sha, 1961):

Figura 5 – Eikoh Hosoe. “Misterioso Tom Tom”. Revista *Camera Geijutsu*, julho de 1960. Textos por Tarō Yamamoto, p. 27-28




Fonte: Kaneko; Vartanian, Toda (2022, p. 218)

Nessa imagem, o texto de Tarō Yamamoto[24] atua de maneira poética, complementando a imagem enquanto também fornece a ela novas chaves de interpretação. Na mesma época, o multiartista Shūji Terayama (寺山 修司, 1935-1983) foi responsável por realizar um conjunto de trabalhos que mesclavam diversos gêneros artísticos, como poesia, cinema, teatro e fotografia. Em parceria com os fotógrafos Daido Moriyama e Takuma Nakahira — dois fotógrafos da futura revista *Provoke*, os quais tiveram seu talento reconhecido por Terayama antes de se estabelecerem de forma sólida como profissionais —, Terayama produziu serializações[25] de impacto, como "As ruas são um campo de batalha", publicada na revista *Asahi Graph* de setembro a dezembro de 1966. Kaneko, Vartanian e Toda descrevem a singularidade desse projeto em meio às experimentações do momento:

> Retratando a perda da cidade natal e a nostalgia da juventude, o texto de Terayama combinava reportagem e ensaio, sendo ao mesmo tempo poético e ficcional. Terayama alternava entre as fotografias de Nakahira e Moriyama ao longo do texto, conferindo às suas palavras um senso de desolação dos tempos, refletido nas imagens. A obra foi subtitulada "Ensaio fotográfico" e diferia das narrativas fotográficas anteriores, que até então seguiam apenas um único fio narrativo; o trabalho de Terayama, ao contrário, é uma reportagem de caráter pessoal que utiliza a fotografia. As imagens borradas e granuladas de Nakahira e Moriyama representam a sensação de uma pessoa solitária atravessando uma paisagem urbana árdua […] (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 216, tradução nossa).[26]

No fim, a interdisciplinaridade foi uma característica importante do momento, e a página impressa serviu como um espaço de experimentação, gerando iniciativas ousadas e inventivas. Os textos que acompanhavam as fotografias podiam ser feitos tanto pelos próprios fotógrafos quanto por profissionais de diversas outras categorias, o que evidenciava um trabalho colaborativo, cujo resultado era a soma da criatividade de um grupo de pessoas (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

---

[24] "Depois da dança/ que consuma o amor/ Ah/ o brilho do entardecer/ se insinua silenciosamente/ A mulher se banqueteia do homem/ Seu cantábile/ perdura infinitamente" (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 218, tradução nossa a partir da versão em inglês).

[25] A ideia de serializações remete à palavra japonesa *rensai* (連載), usada para se referir a obras que são publicadas em partes, geralmente em revistas e jornais. O uso da expressão era comum tanto para textos literários quanto para séries fotográficas.

[26] "Depicting the loss of one's hometown and the nostalgia of youth, Terayama's text combined reportage and essay, while also being poetic and fictional. He alternated between Nakahira's and Moriyama's photographs throughout the piece, giving his words a sense of the desolation of the era reflected in the images. Subtitled "Picture Essay," the work differed from earlier photo stories, which typically followed a single narrative thread; instead, Terayama's piece offered a more personal form of reportage that incorporated photography. The blurred and grainy images by Nakahira and Moriyama conveyed the feeling of a solitary individual moving through a harsh urban environment […]."

## 3.2 COLABORAÇÕES ENTRE FOTÓGRAFOS

Considerando que a *Provoke* foi uma revista coletiva, abordar a colaboração entre fotógrafos e a origem da revista como método de organização é fundamental para entender mais uma das bases conceituais da publicação. Embora não se saiba exatamente quando a produção coletiva começou no Japão, um dos primeiros exemplos data de 1941, com a exibição do trabalho de seis fotógrafos do Tampei Shashin Club (丹平写真倶楽部) sobre refugiados judeus em Kobe, apresentado na 23ª exposição do grupo. Isso sugere que a colaboração já era explorada entre clubes amadores por volta de 1940, embora os registros sejam escassos.

No pós-guerra, a prática se expandiu, especialmente com iniciativas como o projeto *Ikebukuro kaiwai* (池袋界隈, região de Ikebukuro), de 1954, realizado pelo clube de fotografia da Universidade Rikkyo. Em 1952, o fotógrafo Shōmei Tomatsu (東松照明, 1930-2012) foi um dos fundadores da Associação de Sociedades Fotográficas de Estudantes do Japão, que em 1956 instituiu um concurso nacional com uma categoria específica para produções conjuntas, consolidando essa prática entre clubes universitários. Na década de 1960, jovens críticos de fotografia começaram a valorizar essas iniciativas, que superavam a lógica individualista típica dos clubes e introduziam novas possibilidades de expressão (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

Dentro desse contexto de expansão da colaboração entre fotógrafos, Tomatsu teve participação significativa. Em novembro de 1963, foi convidado pelo futuro membro da *Provoke* Takuma Nakahira para escrever uma resenha do filme *O Sétimo Selo* (1957) para a revista *Gendai no Me* (現代の眼, O Olho Moderno) publicação conhecida por seu posicionamento político à esquerda e influenciada pelas mobilizações antissistema lideradas pelo movimento estudantil. Embora a resenha nunca tenha sido publicada, Tomatsu sugeriu que Nakahira criasse uma seção para divulgação de portfólios fotográficos.

A sugestão se materializou, e Tomatsu publicou de julho a dezembro de 1964 a sua série *I Am a King* (Eu Sou um Rei). O título fazia referência a uma frase de Cassius Clay, o futuro Muhammad Ali (1942-2016), figura através da qual Tomatsu procurou estabelecer uma dupla semântica, pois simbolizava para o público japonês

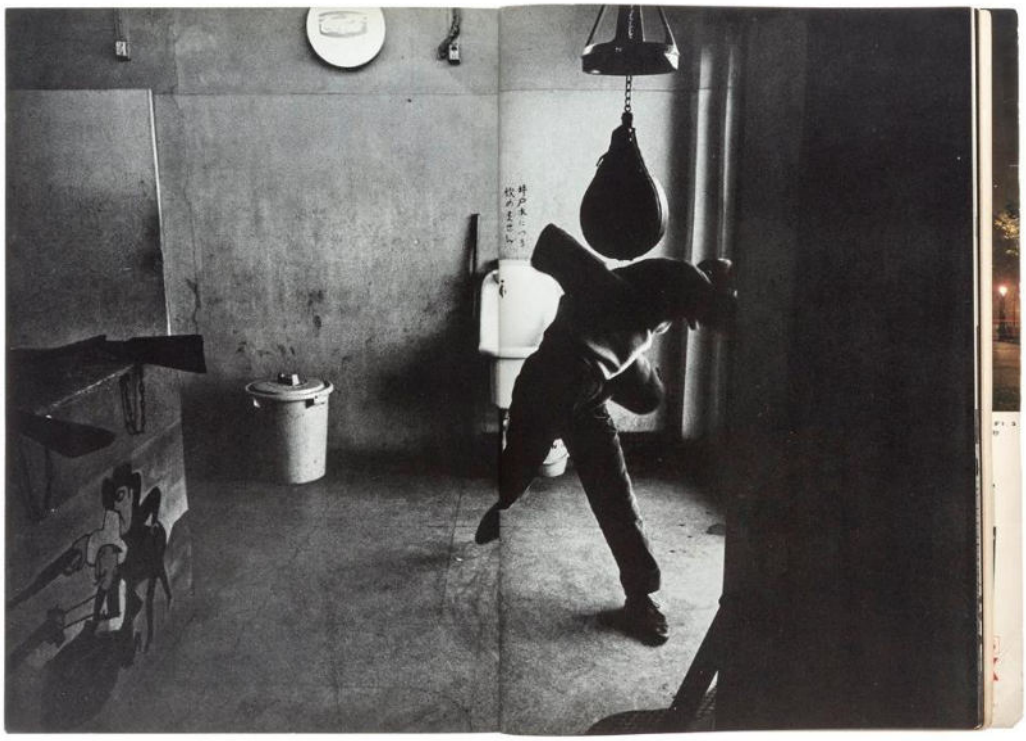
tanto as classes oprimidas — um homem negro boxeador — quanto as dominantes — os estadunidenses, por conta de sua ocupação do Japão (Witkovsky, 2016).[27]

O projeto envolveu a colaboração de jovens fotógrafos, como Daido Moriyama e Yutaka Takanashi — outros dois "futuros *Provoke*" —, que se revezavam entre produzir fotografias e montar o layout das páginas. A série abordava as mudanças da sociedade japonesa impulsionadas pelo crescimento econômico e a cultura de consumo dos anos 1960. Outros exemplos de fotógrafos que participaram da formação da série ao longo dos meses foram Yoshihiro Tatsuki (立木義浩, 1937-), Masatoshi Naitō (内藤正敏, 1938-), Noriaki Yokosuka (1937-2003), Masahisa Fukase (1934-2012) e Akira Yuzuki, sendo este último um pseudônimo de Takuma Nakahira, que foi estimulado a começar na fotografia por incentivo do próprio Tomatsu. Assim, os fotógrafos que acompanharam Tomatsu nesse processo (um pouco mais jovens que ele) contribuíram para desmantelar a centralidade do tema e da autoria no processo fotográfico. Posteriormente, Tomatsu adaptou o projeto para um fotolivro em 1972, rompendo com a linearidade temática de seus trabalhos anteriores (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022; Rubinfien; Phillips; Dower, 2004).

Buscando aprofundar a ideia da colaboração, em 1965 ele integrou, junto a Yasuhiro Ishimoto (石元泰博, 1921-2012) e Shigeichi Nagano (長野重一, 1925-2019), a série *Joint Production* da revista *Camera Mainichi*, editada por Shōji Yamagishi (山岸章二, 1930-1979), que foi responsável por propor a ideia aos fotógrafos (Rubinfien; Phillips; Dower, 2004). Para a construção do projeto, os fotógrafos optaram por um local em comum para fotografar, sem definir previamente temas ou estilos, e suas imagens foram publicadas sem atribuição individual, enfatizando o esforço coletivo e uma responsabilidade compartilhada pelo trabalho (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022; Rubinfien; Phillips; Dower, 2004). A figura 6 a seguir é uma das imagens publicadas na mencionada série. Produzida por Tomatsu em 1964, a fotografia mostra o fotógrafo Takuma Nakahira como um boxeador golpeando uma bola de velocidade:

[27] Segundo Witkovsky (2016, p. 473), "nessa edição da *Gendai no Me*, Tomatsu legendou sua fotografia de um rei de cartas de baralho virado de cabeça para baixo com uma declaração concisa de autoconfiança dos marginalizados, insinuando que seu próprio papel de fotógrafo e comentarista era o de alguém simultaneamente vitorioso e derrotado: 'No instante em que venceu o campeonato (contra Sonny Liston), [Clay] virou-se para o público que havia fugido do salão e gritou como se tivesse enlouquecido: "Eu sou um campeão … Eu sou o maior … e … Eu sou um rei"'".

Figura 6 – Shōmei Tomatsu. *Joint Production Series 1*: Shinjuku Town. Revista *Camera Mainichi*, janeiro de 1965



Fonte: Goliga (c2025)

Embora hoje se saiba que a fotografia foi feita por Tomatsu, a imagem, à época da publicação da revista, foi publicada sem autoria atribuída, reforçando a coletividade da produção.[28]

Ainda que a crítica especializada permanecesse concentrando seus esforços na análise de produções individuais — o que acabou por gerar uma obscuridade para a *Joint Production Series*, apesar da aclamação inicial (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022) —, a prática de produção colaborativa abriu novas possibilidades para a fotografia do momento, sinalizando novas formas de expressão fotográfica e evidenciando novos papéis para o fotógrafo, fator que seria debatido e questionado em face do ambiente político dos movimentos estudantis e antissistema.

## 3.3 ZENKYŌTŌ, FOTOGRAFIA DE PROTESTO E AÇÃO POLÍTICA

A década de 1960 foi profundamente marcada por um processo de efervescência política e cultural ao redor do mundo, com protestos acontecendo em

[28] A título de curiosidade, uma versão alternativa dessa imagem de Tomatsu foi escolhida para ser a capa do catálogo da exposição sobre a *Provoke* realizada no LE BAL (Paris) em 2016.

diversos países. Esses movimentos foram impulsionados por uma combinação de fatores, como a oposição à guerra, as lutas pelos direitos civis, a contestação ao colonialismo, as reivindicações estudantis, as mudanças nos valores culturais e o desejo generalizado de transformar as estruturas sociais. Alguns dos principais acontecimentos do momento foram as manifestações contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, os protestos contra o conservadorismo das universidades na França em maio de 1968, e a resistência à ditadura militar no Brasil, marcada por acontecimentos como a Passeata dos Cem Mil, também em 1968.

No Japão, um dos eventos centrais desse contexto foi a luta contra a renovação do Tratado de Segurança com os Estados Unidos, abreviadamente conhecido como Anpo.[29] Estudantes e sindicatos protestaram contra a presença militar estadunidense no país, o que culminou na ocorrência massiva de manifestações nos anos 1960. De fato, a ocupação dos Aliados havia terminado no território japonês desde 1952, com a entrada em vigor do Tratado de Paz de São Francisco. Porém o fim da Ocupação envolvia algumas condições específicas previstas no Tratado, como a permanência das Forças Armadas estadunidenses no território nipônico, o comprometimento dos Estados Unidos em proteger o Japão no caso de ataques externos, e a possibilidade de utilização do país como uma base estratégica para a coordenação de ações com outros países asiáticos, como, no fim, acabou acontecendo durante a Guerra da Coreia e a Guerra do Vietnã.

Em 1960, a renegociação e renovação desse tratado foi um dos principais catalisadores dos protestos da época. A presença militar por parte dos Estados Unidos se manteve praticamente intacta, e o país ocidental via no Japão um aliado estratégico para o combate ao comunismo na Ásia. Assim, parte da população japonesa via nesse processo a limitação da soberania do país por meio de uma espécie de prolongamento da Ocupação na prática, gerando uma subordinação imperialista. Ademais, a prosperidade e crescimento propiciados pelo milagre econômico trouxeram diversas contradições, tais como o aprofundamento das desigualdades sociais e a maior repressão política.

[29] “Anpo” é a abreviação de “Anzen Hoshō” (segurança), parte do nome oficial do tratado em japonês: *Nichibei Anzen Hoshō Jōyaku* (Tratado de Segurança Japão-EUA). Dessa forma, a sigla Anpo (安保) combina os kanjis de “segurança” (安) e “garantia” (保), sendo amplamente usada em contextos políticos, especialmente durante os protestos contra sua renovação em 1960.

A mobilização de estudantes, sindicalistas e cidadãos no geral — que tomaram as ruas de Tóquio e promoveram greves, enfrentamentos e ocupações — não impediu que o tratado fosse renovado, culminando em intensa desilusão com a política institucional e impulsionando outras formas de resistência. Em um momento em que grupos de estudantes de diversas universidades atuavam de forma separada e que o Ministério da Educação tentava intervir na autonomia universitária, surgiram articulações interuniversitárias que dariam origem ao Zenkyōtō (全学共闘会議, *Zengaku Kyōtō Kaigi*, Comitês Conjuntos de Luta de Todos os Campus).

Formado a partir de 1968, o Zenkyōtō rompeu com as estruturas tradicionais de representação estudantil e rejeitou tanto os partidos políticos estabelecidos quanto as lideranças hierárquicas das organizações anteriores, como o Zengakuren. Sua atuação se destacou especialmente durante as intensas mobilizações nas universidades contra a reforma educacional, os aumentos de mensalidade e a crescente mercantilização do ensino superior. Assim, algumas de suas principais causas e motivações eram a luta pela autonomia universitária e a oposição ao militarismo e à aliança com os Estados Unidos. Ocupações de prédios universitários, barricadas e enfrentamentos diretos com a polícia eram algumas de suas principais estratégias.

Além disso, segundo Iida (2002, p. 125), uma das características centrais do Zenkyōtō era “sua ênfase na ação radical e direta”, o que envolvia reconhecer a violência como uma forma legítima de luta. Yoshitaka Yamamoto (山本義隆, 1941-), líder do grupo de estudantes associados à Universidade de Tóquio, apontou que “a causa das revoltas do Zenkyōtō não era devido à falta de discussão, mas sim porque a discussão não havia promovido nenhuma solução” (Yamamoto *apud* Iida, 2002, p. 125), evidenciando, então, tanto a desilusão que se formou com a política tradicional baseada em eleições e partidos, quanto destacando o ímpeto revolucionário do momento.

A respeito da expressão “fotografia de protesto”, utilizada de maneira recorrente em diversos livros teóricos sobre fotografia japonesa, não há um consenso absoluto acerca de suas origens. Contudo, em meados dos anos 2000, diversos livreiros de fora do Japão começaram a utilizar tal denominação para se referir à fotografia produzida no Japão entre as décadas de 1960 e 1970 por fotógrafos ligados a movimentos antissistema da época. Assim, convencionou-se que tal expressão seja

associada às imagens de manifestações desse período, ainda que seja possível conectá-la, a depender da perspectiva adotada, a movimentos e veículos das décadas de 1920 e 1930, como a Liga de Cinema Proletário do Japão (1929-1934) e o boletim *Senki* (戦旗，1928-1931) da Federação de Arte Proletária do Japão fundada em 1927 (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022). De qualquer modo, no presente trabalho, a expressão “fotografia de protesto”, quando usada, será direcionada para a fotografia que surge entre os anos 1960 e 1970 com ligação direta aos protestos e manifestações do momento.

É essencial ressaltar, sob essa perspectiva, a importância da linguagem fotográfica nesse contexto de posicionamento dentro dos protestos. No início dos anos 1960, o coletivo VIVO motivou a Associação de Fotógrafos Japoneses a participar dos protestos, e um de seus membros, Shōmei Tomatsu — o mesmo envolvido com a cultura de colaborações que dão título à seção anterior — fotografou as barricadas estudantis na Universidade de Arte de Tama, local onde atuava como docente (Fritsch; Pollard, 2021). Em seu já mencionado fotolivro *I Am a King* (publicado em 1972 nesse formato, e divulgado como uma série colaborativa em 1964 na revista *Gendai no Me*), Tomatsu publicou um texto de 1969 sobre a ocupação dos estudantes (o comitê Zento) e suas demandas no contexto da Universidade de Tama, destacando seus 180 dias de ocupação, além de mencionar o seu processo de renúncia do cargo de professor, as falsas acusações de “orquestrador do comitê” de estudantes e os embates com a universidade (Tomatsu, 2016).

Documentar fotograficamente os protestos era uma ação tida como importante para o sucesso da causa, sendo uma forma válida de agir, de maneira que se discutia a ideia de “levar uma câmera ou um porrete para um protesto” (Witkovsky; Kaneko, 2016, p. 246).[30] Entre os anos de 1965 e 1966, nos quais houve maior expansão, sofisticação e diversidade dos movimentos de protesto, a fotografia e a filmagem foram capazes de estimular mais discussões em grupo acerca do impacto das imagens naquele contexto, de modo que as próprias reuniões de debate auxiliavam na definição dos rumos do campo e possibilitavam o surgimento de novas estratégias.

[30] Ryūichi Kaneko comenta, todavia, que era necessário tomar certos cuidados ao fotografar manifestantes, pois a divulgação ampla de suas imagens poderia resultar em prisões das pessoas envolvidas, algo que, no fim, também era arriscado para os próprios fotógrafos (Witkovsky; Kaneko, 2016).

A *Zen Nihon Gakusei Shashin Renmei* (Associação de Fotografia dos Estudantes de Todo o Japão) — liderada informalmente por Ryūichi Kaneko (1948-2021) entre 1970 e 1971 — deixou de ser uma instituição hierárquica em meados dos anos 1960 para adotar um modelo mais horizontal, estimulando o debate e a crítica. Segundo Witkovsky (2016), as fotografias de vários membros eram afixadas em paredes ou circulavam de mão em mão de modo que pudessem ser comentadas coletivamente. O aumento dos encontros permitiu maior sofisticação dos sequenciamentos e designs dos fotolivros de protesto. Na época, o crítico Tatsuo Fukushima (福島辰夫, 1928-) auxiliou estudantes do clube de fotografia da Universidade Meiji a criar publicações responsáveis por problematizar o próprio formato e utilidade do fotolivro de protesto (Witkovsky, 2016).

Fotógrafos como Kazuo Kitai e Hitomi Watanabe (渡辺眸, 1939-) documentaram as manifestações de maneira ainda mais intensa e imersiva, acessando o interior das ocupações e registrando as barricadas. Watanabe, que inicialmente buscava estudar na Tokyo College of Photography e posteriormente se tornaria integrante do Zenkyōtō, testemunhou o fechamento do campus pela polícia e sentiu que precisava fotografar Yoshitaka Yamamoto — que tinha acabado de ser eleito líder do Zenkyōtō da Universidade de Tóquio — e a sucessão de acontecimentos. Recebendo acesso pelo próprio Yamamoto, Watanabe o fotografou e seguiu produzindo imagens das movimentações, tendo posteriormente registrado os protestos dos estudantes de literatura na Universidade de Quioto (Watanabe; Ito, 2017).

No caso de Kitai, suas fotografias registraram alguns dos eventos mais emblemáticos do período, como o protesto do Zengakuren contra a entrada de submarinos nucleares norte-americanos em Yokosuka (7 de novembro de 1964), o conflito de Haneda (8 de outubro de 1967) e as barricadas do Zenkyōtō na Universidade Nihon, durante os quatro meses de ocupação em 1968, quando chegou a dormir com os estudantes no local (Kitai, 2020). Ele seria, inclusive, convidado posteriormente por Takuma Nakahira a participar da *Provoke*, mas acabou recusando o convite.

O estilo de Kitai, até certo ponto, combinava com a proposta de tensionamento da linguagem proposta pela *Provoke*, considerando que, em diversos momentos, ele buscou produzir imagens borradas e fora de foco valendo-se do movimento das mãos,

usando filmes danificados e se afastando conscientemente das “obras de arte que apareciam nos livros didáticos das escolas de fotografia” (Kitai, 2020). Watanabe também adotava essa abordagem, tendo criado imagens imersivas e que evidenciam o dinamismo das ações, como mostra a figura 7:

Figura 7 – Hitomi Watanabe. Imagem da série *Todai Zenkyōtō*, 1968-1969

Fonte: Aperture (c2025)

No que tange à publicação em veículos, fotógrafos de protesto tiveram que encontrar espaço para suas imagens. Grandes revistas da época não se interessavam em publicar esse tipo de fotografia, de modo que foi necessário procurar publicações mais alternativas e voltadas para um posicionamento editorial de apoio às causas estudantis. Assim, publicações como *Gendai no Me* e *Shūkan Anpo* (週刊アンポ, 1969-1970) publicaram esse tipo de imagem e incentivavam o envio de fotografias feitas em protestos. Os editores da *Shūkan Anpo* (figura 8) ocultavam o nome dos fotógrafos — ou atribuíam pseudônimos — com o objetivo de proteger os autores de retaliações ou acusações criminais associadas às participações nos protestos:

Figura 8 – Páginas da revista *Shūkan Anpo*, v. 2, 1° de dezembro de 1969

Fonte: Kaneko; Vartanian; Toda (2022, p. 387)

A ausência de atribuição nominal, ademais, fortalecia a energia colaborativa e coletiva do movimento, algo que já havia sido experimentado por fotógrafos como Shōmei Tomatsu (vide seção 3.2) no contexto de séries conjuntas. No campo dos fotolivros, uma solução encontrada foi publicar as imagens em livretos de rápida distribuição e fácil produção, à época conhecidos como “fotolivros de 100 ienes”, inspirados em publicações como *Chikuhō no Kodomotachi* (筑豊のこどもたち, Crianças de Chikuhō, Patoria Shoten, 1960), de Ken Domon, obra que documentava, à moda realista, a situação de uma cidade mineradora de carvão ao sul do Japão. O livro, que vendeu mais de 100 mil cópias, logrou produzir um impacto social significativo e auxiliou no processo de posicionamento dos fotógrafos de protesto, que viram no formato (e não na linguagem realista) uma alternativa inteligente para uma disseminação ágil e de baixo custo de suas imagens[31] (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

[31] Em entrevista com Matthew S. Witkovsky, Ryūichi Kaneko chama a atenção para a pluralidade dos movimentos de protesto, destacando que o trabalho de realistas como Domon e Kimura não era objeto de interesse dos fotógrafos associados aos protestos, que buscavam uma linguagem mais

Por outro lado, a fotografia de protesto não foi a única forma encontrada por fotógrafos de explicitar sua posição antissistema. As *dōjinshi* — revistas produzidas de maneira independente por grupos ou associações de indivíduos com interesses em comum — como a *Provoke* questionavam a própria linguagem fotográfica e propunham uma dissolução de sua forma e significado atribuídos. Fotógrafos como Kōji Taki e Takuma Nakahira[32] acreditavam na capacidade de questionar a ordem vigente a partir do tensionamento da expressão fotográfica, criando um estilo próprio e distintivo, capaz de se manter em harmonia com os anseios de movimentos como o Zenkyōtō.

subjetiva de captação da realidade (Witkovsky; Kaneko, 2016), ainda que obras como *As Crianças de Chikuhō* pudessem ter servido de inspiração para o formato de produção de fotolivros de protesto. Assim, percebe-se que o interesse pelo formato não coincidia necessariamente com o interesse pelo conteúdo.

[32] Embora o foco de Taki e Nakahira tenha se voltado para um posicionamento antissistema mais nos moldes da *Provoke*, Kaneko, Vartanian e Toda (2022) destacam um episódio curioso da trajetória de ambos. Em 26 de julho de 1968, os fotógrafos foram contratados pela revista *Asahi Graph* para cobrir o protesto que aconteceu na Universidade Nihon, a maior universidade do Japão, que foi marcado por uma grande barricada do movimento estudantil. Com o título de “Nichidai no Kaihōku” (Zona Libertada de Nichidai), a matéria apareceu alguns meses antes da primeira edição da *Provoke*. Nakahira contribuiu com imagens em preto e branco e Taki com imagens em cor, além da capa.

# 4 MATERIAIS PROVOCATIVOS PARA O PENSAMENTO: A GÊNESE DA *PROVOKE*

Enquanto fotógrafos de protesto encaravam de maneira direta os acontecimentos com suas câmeras, a investigação e o tensionamento da linguagem foram os caminhos escolhidos pelos fotógrafos da *Provoke* para refletir sobre o sistema vigente e a turbulência dos tempos. Registrada no escritório Arbo de Kōji Taki em Omotesandō, Tóquio, a revista *Provoke* foi fundada pelo crítico de arte Kōji Taki, pelo poeta Takahiko Okada e pelos fotógrafos Takuma Nakahira e Yutaka Takanashi, tendo três volumes — com a inclusão de Daido Moriyama a partir do segundo —, publicados em novembro de 1968, março de 1969 e agosto de 1969.

Taki foi responsável por criar a tipografia e o design da capa, além de grande parte do layout, enquanto o sequenciamento imagético foi um processo provavelmente conjunto. Porém, em entrevista realizada em 2017 com Tsuyoshi Ito, Takanashi relatou que Taki assumiu a responsabilidade pelas edições por ser o mais organizado do grupo, enquanto ele próprio apenas aprovava o material que lhe era apresentado, sem que houvesse grandes discussões acerca da seleção das fotografias (Takanashi; Ito, 2017).

O valor de venda registrado na capa dos volumes era de quinhentos ienes. Apesar de não haver dados precisos sobre a quantidade de exemplares impressos, sabe-se que *Provoke* teve uma distribuição restrita e circulação limitada, em virtude de sua natureza de *dōjinshi*, não sendo, portanto, comercializada em livrarias convencionais. Relatos indicam, porém, que exemplares chegaram a ser empilhados e disponibilizados para venda na filial da livraria Kinokuniya, em Shinjuku. Em 1970, o formato e o layout foram transformados para uma publicação final que buscou refletir sobre a atividade do grupo, com o título de *Mazu tashikarashisa no sekai wo sutero* (まずたしからしさの世界を捨てろ—写真と言語の思想, *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970, Tabata Shoten) (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022; Witkovsky, 2016).

As edições tinham como objetivo primário repensar a relação rígida entre imagens e palavras, reinventando a linguagem a partir de novos pensamentos. Surgindo no contexto da colaboração entre fotógrafos, dos diálogos entre fotografia e literatura e da fotografia de protesto, as imagens fragmentadas da publicação buscavam desmantelar a “estética e a gramática estabelecidas da fotografia” (Iizawa,

2003, p. 220), negando a visão outrora defendida, por coletivos como o VIVO, por exemplo, do fotógrafo como um “indivíduo” no mundo, e advogando por uma destruição dessa relação.

O processo reflexivo para a criação da *Provoke* surgiu, em partes, por conta de iniciativas realizadas pelos fundadores da revista, como o processo curatorial da exposição *100 Years of Japanese Photography* (Cem Anos de Fotografia Japonesa, 1968) — curada por um time de fotógrafos liderados por Shōmei Tomatsu, que incluía nomes como Takuma Nakahira, Kōji Taki e outros[33] — e a publicação da *Foto Critica* (1967), revista estudantil idealizada por Naomi Yanagimoto (柳本尚規, 1945-), com textos de participantes da *Provoke* que já forneciam o tom da proposta editorial futura (Witkovsky, 2016).

Até aqui, procurou-se evidenciar que a emergência da revista *Provoke* é resultado de contextos específicos da trajetória da fotografia no Japão, bem como de interações e decisões particulares de seus autores. Ressaltar e examinar em detalhe esses antecedentes é fundamental para evitar a impressão equivocada de que a publicação surgiu como fruto de um impulso criativo isolado. No entanto, reconhecer que a *Provoke* foi produto de seu tempo não reduz a força de sua proposta inovadora, mesmo considerando a sua breve existência e o seu caráter autônomo e independente de produção. Em seguida, serão abordadas as particularidades de sua formação, observando alguns aspectos e a intenção de cada um de seus volumes.

## 4.1 A REVISTA *GLASS & ARCHITECTURE* E O MISTERIOSO TAKAYAMA TAKUJI

Uma das perguntas que permanecia sem respostas concretas era como havia sido o processo de financiamento da *Provoke*, tendo em vista sua natureza de *dōjinshi*. Fontes anteriores já haviam concluído que a maior parte dos recursos financeiros tinha vindo de Taki, enquanto Nakahira realizava o controle de qualidade da *Provoke*, supervisionando o processo de impressão (Witkovsky, 2016). Porém, a publicação de *Japanese Photography Magazines* em 2022 veio trazer mais detalhes a essa questão, respondendo essa pergunta em definitivo, graças aos esforços principalmente da

[33] Em seu ensaio sobre a exposição, Kelly Midori McCormick (2022) menciona também outros nomes do time curatorial, como Hisae Imai (1931-2009), Masatoshi Naitō (1938-) e Seiryū Inoue (井上青龍, 1931-1988), ressaltando a afiliação de muitos dos nomes à Sociedade de Fotógrafos Profissionais do Japão.

pesquisadora Masako Toda (vide entrevista em apêndice), que obteve êxito em preencher essa lacuna histórica.

Durante os anos 1960, o crescimento econômico do Japão começou a se refletir de forma evidente nas cidades. A necessidade de lidar com o aumento acelerado da população — especialmente em Tóquio, que viu seus habitantes passarem de 3,5 milhões para 10 milhões entre 1945 e 1960 — impulsionou soluções criativas e transformadoras na arquitetura e no planejamento urbano (Lippit, 2016). Em 1962, a Asahi Glass Company (atualmente AGC Inc.) alterou o nome de sua revista institucional de *Asahi Dayori* para *Glass & Architecture* [Vidro & Arquitetura, em tradução livre]. Tal mudança ocorre em face do processo de renovação urbana, que estava em alta no Japão muito em virtude dos preparativos para os Jogos Olímpicos de Tóquio de 1964. Assim, a revista *Glass* recorrentemente trazia o tema do uso do vidro como uma solução para as edificações. Kaneko, Vartanian e Toda (2022) apontam, ademais, o destaque crescente do *toshiron* (都市論), isto é, o discurso sobre a cidade, que ganhava destaque nos debates contemporâneos, com a revista *Glass* cumprindo um papel relevante nesse contexto.

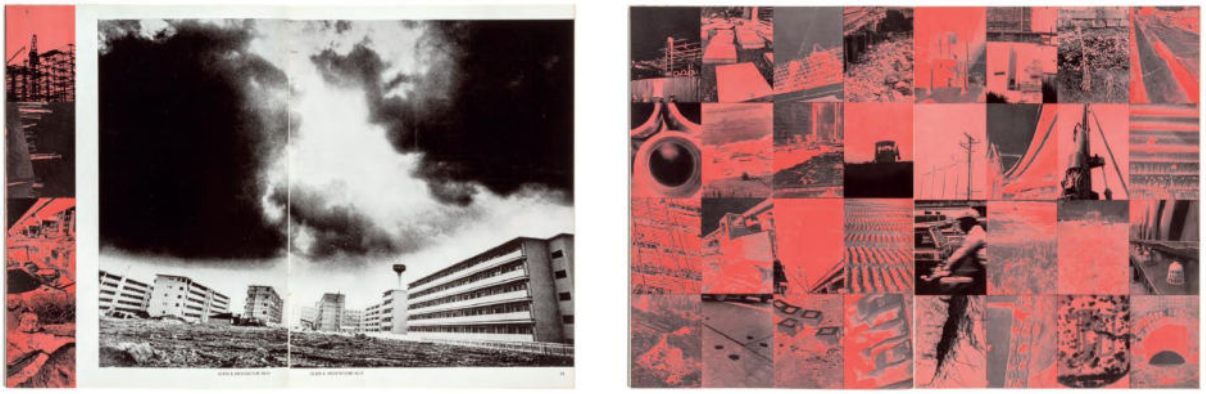
Com a mudança de nome da revista, a empresa editorial Arbo, fundada pelo crítico Kōji Taki, foi contratada para assumir a produção do conteúdo da *Glass*. Taki não apenas editava e escrevia para a revista como também se envolvia no design gráfico e na fotografia. Desde suas primeiras edições, *Glass* contou com imagens de Shōmei Tomatsu, além de utilizar fotografias dele não atribuídas. A partir da entrada de Taki como editor, imagens produzidas por membros do coletivo *Provoke* começaram a surgir nas páginas da publicação.

Assim, em 1968, Taki e o fotógrafo Takuma Nakahira fundaram a revista independente *Provoke*, usando o escritório da Arbo como base editorial. Nakahira também utilizava o laboratório fotográfico da Arbo para realizar impressões de seus trabalhos. Nesse contexto, os integrantes da *Provoke* optaram por colaborar anonimamente com a revista *Glass & Architecture* como estratégia para obter recursos financeiros à própria publicação. O objetivo era viabilizar uma revista fotográfica independente por meio do apoio indireto de uma revista corporativa com bom financiamento — uma prática comum naquele período, em que publicações de círculo costumavam surgir a partir de redes pessoais e relações informais. Como resultado, as fotografias feitas para a *Glass & Architecture* nesse contexto não eram

creditadas, dificultando a identificação de seus autores (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

Porém, além de Taki e Nakahira, sabe-se que os fotógrafos Daido Moriyama e Yutaka Takanashi também contribuíram com imagens para a *Glass & Architecture*. Uma das séries publicadas, intitulada *Megalopolis*, foi veiculada entre outubro de 1968 e agosto de 1969, mostrando fotografias da paisagem urbana (figura 9):

Figura 9 – *Megalopolis 1*: Textura da Cidade. Revista *Glass & Architecture*, outubro de 1968



Fonte: Kaneko; Vartanian; Toda (2022, p. 338-339)

O texto que acompanhava a edição, que tampouco tinha autoria atribuída, propunha pensar a cidade a partir de sua dimensão visual e tátil, evocando a textura que nomeia o ensaio e a forma como cidade e seres humanos se entrelaçam:

> Isto não é uma análise visual da cidade, nem uma homenagem ou disputa sobre a cidade e a civilização. A cidade é um ambiente visual para nós, e de fato nos envolve. (Embora a ideia de "envolver" esteja ultrapassada, ela é bastante interessante.) A cidade é mais tátil do que visual porque estamos enredados em seu ambiente visual. As percepções visual e tátil estão fundamentalmente conectadas, e juntas constituem a estrutura chamada **percepção tátil interna**. Em outras palavras, percebemos a cidade por meio da sensação tátil. No uso comum, diríamos que a cidade é granulosa como areia e quente como cinza; a cidade não é apenas aquilo que vemos, mas também tem a ver com a relação "imediata" entre nós e ela. Há calor e granulosidade dentro dessa relação vinculante, e esses elementos constituem a percepção tátil da cidade — ou seja, a **textura** da cidade. O que significa a textura da cidade? É apenas uma sensação ou uma impressão? Ou a textura da cidade determina, em um nível profundo, a estrutura da relação e o encontro direto entre a cidade e os seres humanos? […] (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 337, tradução nossa)[34]

[34] "This is not a visual analysis of the city, nor an homage to or dispute about the city and civilization. The city is a visual environment for us, and it actually envelopes us. (Though the idea of 'involve' is outdated, it is fairly interesting.) The city is more tactile than visual because we are entangled in its visual environment. Visual and tactile perceptions are fundamentally connected, and they consist of the structure called *inner tactile perception*. In other words, we perceive the city through tactile sensation. In common parlance, the city would be grainy like sand and warm like ash; the city is not only what we see but has something to do with the 'immediate' relationship between us and the city. There is warmth and graininess within this binding relationship, and those elements constitute the

A partir do sétimo episódio da série, publicado em maio de 1969, as fotografias passaram a ser atribuídas a Takayama Takuji — um pseudônimo formado a partir da combinação dos nomes Takanashi (taka), Moriyama (yama), Takuma (taku) e Kōji (ji). Algumas das imagens podem ser reconhecidas como trabalhos de Nakahira ou Taki, e acredita-se que os textos da série tenham sido escritos por um dos dois (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022). Essa novíssima descoberta abre um espaço interessante para imersões mais profundas sobre a *Provoke* e sua gênese, auxiliando no entendimento de suas bases fundacionais e a construção de seu processo reflexivo.

## 4.2 A LINGUAGEM EM TENSÃO: *PROVOKE 1* (NOVEMBRO DE 1968)

Publicada em 1º de novembro de 1968, a primeira edição da *Provoke* exibia um formato quadrado de 21 x 21 cm, 69 páginas e uma capa branca, com seu nome escrito em letras minúsculas e o número “1” estampado na frente (figura 10):[35]

Figura 10 – Capa da edição 1 da revista *Provoke*, 1968/2018

city’s tactile perception—in a way, the *texture* of the city. What does the texture of the city mean? Is it just a feeling or an impression? Or does the texture of the city determine the structure of the relationship and the direct encounter between the city and humans on a deep level?” (Traduzido do japonês para o inglês por Fujii Yūko).

[35] Em virtude da raridade e dos preços elevadíssimos das primeiras edições da *Provoke*, a edição de referência utilizada neste trabalho foi a de 2018 publicada pela editora NITESHA, reimpressão fac-símile comemorativa dos cinquenta anos da revista.

Fonte: Acervo do autor

Em seu visual simultaneamente minimalista, direto e marcante, a publicação trouxe um editorial ainda mais impactante, nos moldes de um manifesto, que ditaria os rumos e o tom geral desta e das edições que viriam:

> Imagens não constituem pensamento em si mesmas. Elas não possuem a totalidade que as ideias têm, nem são símbolos substituíveis da maneira que as palavras são. No entanto, sua materialidade irreversível — a realidade recortada pela câmera — habita um mundo além das palavras e, consequentemente, inspira o mundo das palavras e dos conceitos. Quando isso acontece, as palavras se desprendem de seus próprios conceitos fixos e se transformam em novas palavras, ou seja, se transformam em novo pensamento. Vivemos agora em um mundo em que as palavras perderam suas bases materiais, se desligaram da realidade e vagam no espaço. Diante disso, o que nós, fotógrafos, podemos fazer — e de fato, devemos fazer — é capturar com nossos próprios olhos aqueles fragmentos de realidade que são absolutamente impossíveis de capturar com as palavras existentes, e continuar ativamente criando materiais para confrontar essas palavras e pensamentos. Essa foi a motivação por trás de ***PROVOKE***, e o motivo pelo qual escolhemos, reconhecidamente de forma um tanto autoconsciente, o subtítulo **"Materiais provocativos para o pensamento"**
>
> — Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira*, Kōji Taki*,[36] Takahiko Okada[37] (Nakahira; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 1, tradução nossa).[38]

O desejo de criar um "material provocativo para o pensamento" demonstrava que os fotógrafos da *Provoke* estavam imersos na energia de contestação dos anos 1960: tensionar a linguagem fotográfica e desmantelá-la era sua forma de protesto. Como aponta Nogueira (2022, p. 210), os fotógrafos da *Provoke*, "imersos nas leituras de Karl Marx, Sigmund Freud e Jean-Paul Sartre", desejavam "liberar a fotografia das amarras burguesas, representadas pelas revistas comerciais". Contrapondo-se à fotografia documental e engajada, os autores optavam por explorar o caráter

[36] Os asteriscos ao lado dos nomes de Taki e Nakahira indicam que eles foram os redatores do texto.

[37] "Images do not constitute thought in themselves. They do not possess the totality that ideas do, nor are they substitutable symbols in the way that words are. However, their irreversible materiality—the reality snipped out by the camera—inhabits a world behind words, and consequently inspires the world of words and concepts. When that happens, words break away from their own fixed concepts and mutate into new words, which is to say, they transform into new thought. We now live in a world in which words have lost their material foundations, have become detached from reality and wander in space. Faced with this, what we photographers can do—indeed, must do—is capture with our own eyes those fragments of reality which are utterly impossible to capture with existing words, and actively keep creating materials to confront those words and thought. This was the instigation behind *PROVOKE*, and the reason we chose, admittedly a little self-consciously, the subtitle 'Provocative Materials for Thought.'
— Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira*, Kōji Taki*, Takahiko Okada"

[38] A edição de 2018 da revista é acompanhada de um livreto separado, no qual há as traduções dos textos em japonês para o inglês e o chinês. As traduções no presente trabalho foram feitas a partir dos textos em inglês, e, por isso, as indicações de paginação tomam como referência o posicionamento dos textos no livreto com traduções.

enigmático da linguagem fotográfica, recusando a tentativa de subordinar as imagens ao domínio das palavras. Para eles, era necessário romper com o que percebiam como uma representação artificial, questionando a suposta objetividade tanto da imagem quanto do aparato fotográfico. A proposta era, assim, investigar planos menos evidentes da realidade (Nogueira, 2022).

Os fotógrafos da *Provoke* utilizavam uma estética em comum, que ficou conhecida como *are*, *bure*, *boke*, que pode ser traduzida da seguinte forma: a) *Are* (荒れ): uma granulação áspera ou textura "suja" da imagem, resultante de filmes de alta sensibilidade, subexposição ou técnicas de revelação não convencionais; b) *Bure* (ブレ): borrão ou tremor causado por movimento da câmera ou do sujeito durante a exposição; e c) *Boke* (ボケ): desfoque ou falta de nitidez, muitas vezes intencional, que rompe com a precisão ótica tradicional.[39]

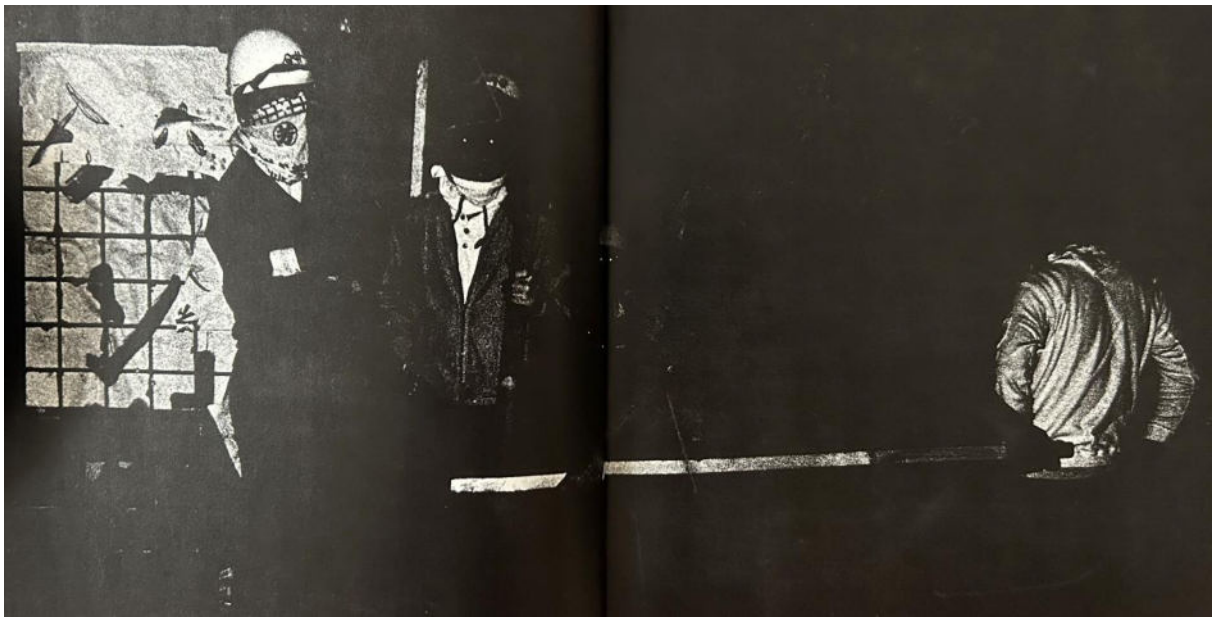
Ou seja, as imagens possuíam uma granulação intensa, ângulos pouco convencionais com borrões causados pelo movimento brusco ou repentino, e uma instabilidade constante, que trazia espontaneidade às composições e colocava em xeque os cânones da fotografia tradicional. Contudo, é importante ressaltar que o clima de contestação da época também se expandia para outras modalidades artísticas, não sendo apenas a fotografia — nem a *Provoke* — as únicas a adotarem posturas nesse sentido.

No que tange à composição fotográfica da revista, há três ensaios separados, cada um com quinze páginas, assinados, na ordem, por Kōji Taki, Yutaka Takanashi e Takuma Nakahira. A sequência de aparição se alterava a cada nova edição, de modo que cada integrante tinha seu momento de destaque, mas sem a presença de protagonistas fixos. Segundo Witkovsky (2016), essa dinâmica evidenciava uma recusa às estruturas hierárquicas, algo que também acontecia, teoricamente, nos grupos de protesto. Contudo, uma diferença fundamental da *Provoke* para os livros de protesto residia no fato destes apresentarem uma autoria coletiva, sem atribuições individuais às imagens, enquanto na revista os autores eram previamente identificados em seus ensaios (Witkovsky, 2016), sugerindo alguma valorização da perspectiva do sujeito diante daquele contexto.

[39] Diversos fotógrafos japoneses da época se inspiraram na estética do fotógrafo estadunidense William Klein (1926-2022), especialmente em seu fotolivro *New York* (1956), o que foi um processo essencial para a incorporação do estilo *are*, *bure*, *boke*, principalmente para Moriyama e Nakahira (Kohara, 2003).

Na edição 1, cada um dos ensaios é introduzido por um breve texto de seus autores, nomeados “Verão de 1968 – 1”, “Verão de 1968 – 2” e “Verão de 1968 – 3”, respectivamente. No caso de Taki, os elementos visuais das fotografias permitem identificar a cobertura de um protesto do Zenkyōtō, conforme observado na figura 11 a seguir:

Figura 11 – Kōji Taki. *Provoke* 1, 1968



Fonte: Acervo do autor

A leitura do texto de Taki, que aparece no final da publicação, também auxilia nessa identificação, contextualizando o cenário das barricadas dos estudantes, das greves e dos confrontos:

> Também não houve grandes revoltas de negros nos EUA. E, depois dos distúrbios de junho em Sanya, o verão também passou silenciosamente no Japão. No entanto, havia inquietação por toda parte. Nas minas, onde mal se percebem as estações do ano e o tempo parece suspenso, a plenitude da existência — e sua ausência — se revelava. Nas universidades, os estudantes aguardavam pacientemente nas barricadas durante o recesso de verão. A realidade se fazia sentir ali, como um sangue escuro. Havia também greves em vielas sem nome que mal chamavam a atenção das pessoas, e confrontos constantes entre trabalhadores e grupos marginais. O vento começou a soprar. Nossos espíritos foram sacudidos, e fomos forçados a um doloroso despertar (Nakahira; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 13, tradução nossa).[40]

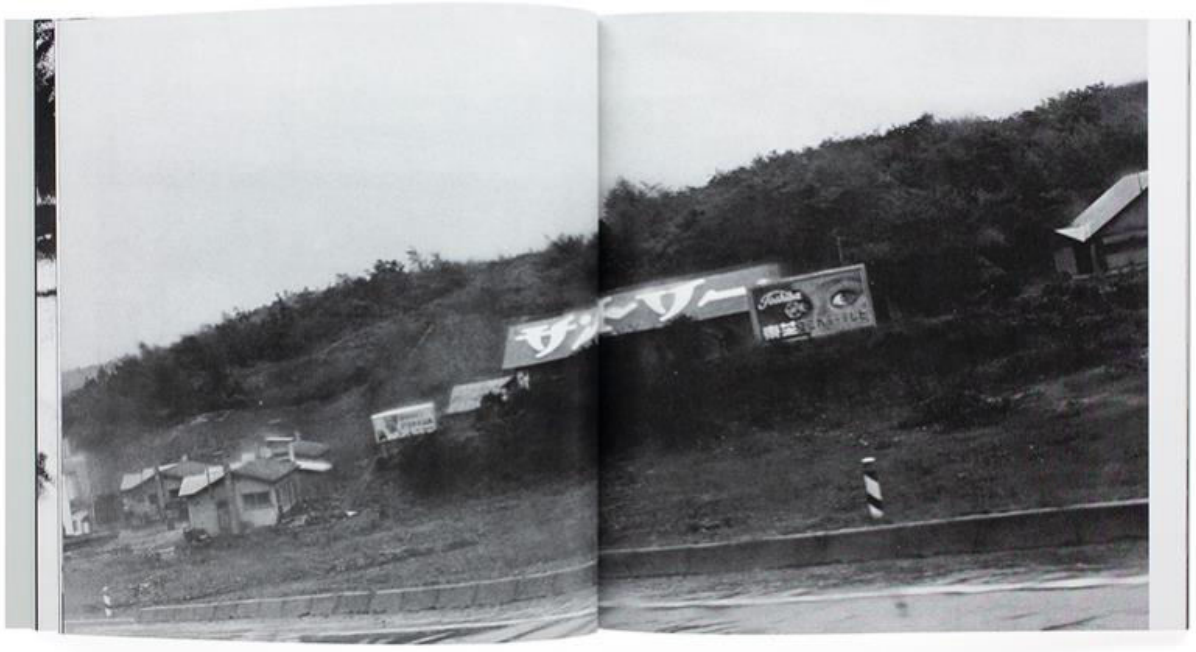
[40] “There were no major rioting of blacks in the USA either. And after the disturbances in June in Sanya, the summer passed quietly in Japan too. However, there was unrest everywhere. In the mines, where there are hardly any seasons, and time seems to stand still, the fullness of existence, and its absence, was exposed. In the universities, students waited patiently at the barricades during the summer break. Reality made its presence felt there, like dark blood. There were also strikes in nondescript alleyways which people hardly noticed, and continual clashes between workers and the mob. The wind started to blow. Our spirits were shaken and we were forced into a painful awakening.”

No caso de Takanashi e Nakahira, o processo de identificação exata dos assuntos das imagens é mais difícil. Os textos desses autores tampouco ajudam na investigação, pois carregam uma carga ainda maior de mistério quando comparados ao de Taki. Takanashi parece escrever sobre sua experiência como fotógrafo de rua, refletindo sobre o ato técnico da fotografia imerso no espaço urbano. Suas palavras estabelecem uma crítica à sociedade capitalista de consumo, refletindo sobre a consciência do fotógrafo em meio ao excesso de estímulos da cidade:

> Avanço o filme colorido natural, disparo o sol como se fosse o flash, e a sessão de fotos que durou dois meses chega ao fim. É como se estivéssemos experimentando as estações com antecedência. Fixo minha consciência, que andava oscilando entre a tarefa de evitar os fios elétricos aéreos e a de excluir da moldura as latas vazias e descartadas de Coca-Cola. As quatro estações da civilização (Nakahira; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 13, tradução nossa).[41]

Entre as fotografias de Takanashi, a figura 12 se encaixa no contexto das palavras do texto mencionado, principalmente por trazer outdoors posicionados em uma paisagem mais ruralizada, destacando a realidade das cidades evocada pelo autor:

Figura 12 – Yutaka Takanashi. *Provoke 1*, 1968



Fonte: Shashasha (c2025)

[41] “I roll the natural color film forward, trigger the sun as the strobe, and the two-month long calendar shoot ends. It is as if we were experiencing the seasons in advance. I fix my consciousness, which has been flitting between the tasks of avoiding the overhead electric cables, and framing out empty discarded Coca-Cola cans. Civilization’s four seasons.”

Por sua vez, o texto de Nakahira possui um tom ainda mais dramático, poético e filosófico, por meio do qual o fotógrafo transforma o verão em uma espécie de "metáfora do colapso", criando a imagem de uma cortina que desce e paralisa o espaço:

> Como uma pesada cortina de teatro, o verão desceu lentamente, se agarrou ao chão e parou de se mover. A megalópole esmagada, laminada pelo calor. Marionetes humanas. Provavelmente levará séculos para que os humanos superem a consciência [vegetal] até mesmo de uma flor inchada de amaranto. Seria inútil apressar as coisas. Tudo o que podemos fazer agora é esperar pacientemente e envolver com os braços nossa consciência infantil, ainda incrustada como um embrião no útero (Nakahira; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 13, tradução nossa).42

Nakahira evoca uma cidade industrial sem vitalidade, cheia de "marionetes humanas", que se materializam em indivíduos sem autonomia, presos a sistemas opressores. Em algumas imagens de seu ensaio, como a figura 13 a seguir, pessoas são retratadas em meio às sombras da cidade, com poucos elementos que permitam identificá-las, fazendo referência ao apagamento da individualidade na paisagem urbana:

Figura 13 – Takuma Nakahira. *Provoke 1*, 1968.

Fonte: Acervo do autor

[42] "Like a thick theatre curtain, the summer dropped slowly down and clung to the ground and stopped moving. The crushed, hot-rolled megalopolis. Human puppets. It will probably take centuries for humans to surpass the [vegetable] consciousness of even an engorged amaranthus flower. It would be pointless to rush. All we can do now is wait patiently and put our arms round our infant consciousness, embedded like an embryo in the womb."

Contudo, o fotógrafo ainda adota um fio de esperança em seu discurso, principalmente ao refletir sobre uma consciência “embrionária”, ainda por nascer, que precisa ser protegida com paciência. Aqui, a fotografia torna-se quase uma ferramenta para cultivar essa consciência latente, marcando uma oposição ao automatismo da sociedade moderna. No fim, os textos dos fotógrafos, em sua recusa por explicações diretas, parecem dialogar com a estética granulada, instável e desfocada das fotografias, que, por sua vez, rejeitam a nitidez e a clareza. Imagens e palavras atuam na direção de confrontar o real, e não representá-lo.

Mais adiante, o ensaio de Takahiko Okada intitulado “Não consigo ver, tomado por uma dor *setsunai* e o desejo de voar” abre a revista logo após o editorial assinado pelos quatro membros fundadores. Em onze páginas, Okada discute como surge em humanos o sentimento de *setsunai* — palavra em japonês que se refere a emoções frustradas misturadas com saudade e admiração —, frequentemente ligado a imagens “especiais” que emergem da consciência ou da percepção. Okada (2018c) argumenta que a busca pela “realidade absoluta” e pela liberdade é uma força motriz, embora muitas vezes distorcida.

O autor reflete sobre a relação entre expressão artística, realidade social e alienação do ser humano, citando, ao longo do texto, pensadores como Marx, além de trazer também exemplos literários. Para Okada (2018c), os temas da imaginação e da ficção podem colidir com a realidade e, assim, levar a ilusões, corrompendo a consciência e tornando árduo o processo de alcançar a “verdadeira visão”. Dotado de tom franco, meditativo e por vezes angustiante, o texto não traz respostas fáceis, e ainda percebe um paradoxo na expressão artística; afinal, ainda que esta seja uma forma de lidar com a alienação e buscar a liberdade de forma autêntica, ela pode conter armadilhas que a tornam uma fonte de ilusão (Okada, 2018c).

Após a apresentação dos portfólios fotográficos, o ensaio de seis páginas de Kōji Taki encabeça o encerramento da edição. Intitulado “Memo: a corrupção do conhecimento”, o texto explora a noção de *chi*, um conhecimento superior e holístico que o próprio autor considera difícil de definir. Taki (2018b) argumenta que o conhecimento evoluiu para uma ideologia que sustenta a existência de intelectuais e a estrutura da sociedade moderna, mas tal base está desmoronando, o que se torna evidente nas movimentações universitárias e na colaboração entre a academia e a indústria.

Taki (2018b) sugere que a busca por uma visão holística e um conhecimento genuíno é fundamental, mas o design moderno e a comunicação, presos em sistemas específicos e influenciados pela ideologia capitalista, falham em incorporar essa perspectiva, resultando numa perda de significado e na corrupção desse *chi*. A Exposição Universal de 1970 é apresentada como um exemplo dessa degeneração, na qual o conhecimento holístico foi subjugado por uma ideologia burguesa. O ensaio de Taki possui, assim, um tom de lamento em face da constatação de que o conhecimento genuíno foi substituído por uma ideologia fragmentada e corrompida pelas estruturas sociais e capitalistas. O apelo do autor é para que os intelectuais e criadores busquem uma visão mais profunda e integrada, enfrentando as contradições da existência através de uma práxis subjetiva e de uma busca incessante por um conhecimento de natureza mais totalizante (Taki, 2018b).

O comentário final da publicação se constitui de um pequeno posfácio assinado por Takuma Nakahira em relação aos rumos e as intenções da revista. Nakahira afirma que, embora o título *Provoke* seja ambicioso e crie a expectativa de um conteúdo político intenso, a revista surge diante da urgência de começar a produzir, mesmo sem uma direção completamente definida, o que resultou numa publicação marcada por tensões internas e que refletia a posição de seus integrantes naquele momento específico. Inseridos num contexto histórico carregado — com eventos como os protestos em Haneda, Okinawa, o incidente Bei-tan e, mais adiante, a EXPO de Osaka e as manifestações contra o tratado Anpo —, os integrantes da revista inevitavelmente absorveram a atmosfera política que envolvia o Japão no final dos anos 1960.

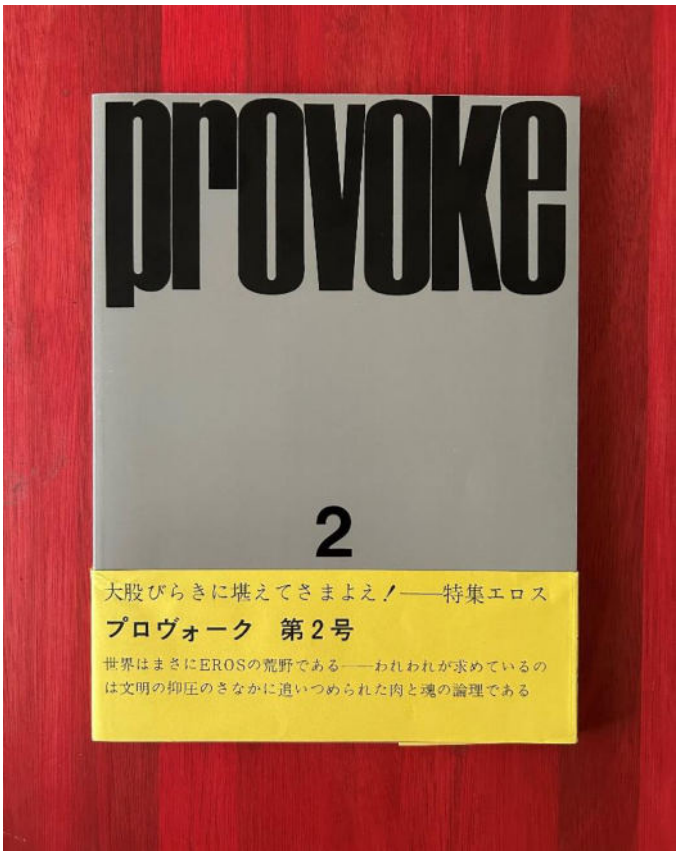
Para Nakahira, contudo, não se tratava de resolver, no plano teórico, a histórica cisão entre política e arte. Ele rejeita “soluções apressadas baseadas em palavras”, que, em seu ponto de vista, “sempre contêm mentiras” (Nakahira, 2018, p. 20). Sua postura propõe uma vivência concreta da história, em que a contradição entre engajamento político e criação artística seja aceita e enfrentada no cotidiano. Assim, sua intenção pessoal — sem falar necessariamente por seus colegas — era manter um dualismo claro: atuar politicamente e continuar fotografando.

Por fim, ele anuncia a entrada de Daido Moriyama a partir da segunda edição, e expressa o desejo de que o vocabulário visual e conceitual da *Provoke* se espalhe, mesmo ciente de que, caso não alcance esse objetivo, a revista possa eventualmente se encerrar sem arrependimentos (Nakahira, 2018).

## 4.3 EROS: *PROVOKE* 2 (MARÇO DE 1969)

A segunda edição da *Provoke* chegou em 10 de março de 1969, dessa vez com 24,2 cm de altura por 18,1 cm de largura, 110 páginas (portanto consideravelmente maior que o volume 1), capa de cor cinza e mantendo o padrão da palavra “provoke” escrita em letras minúsculas com o número da edição estampado abaixo (figura 14):

Figura 14 – Capa da edição 2 da revista *Provoke*, 1969/2018




Fonte: Acervo do autor

Trata-se, aliás, do único volume que vem com um *obi*, uma faixa que recobre a capa com dizeres específicos. Além das palavras “Abra bem as pernas e vague!”, que fazem referência ao poema de Takahiko Okada publicado na edição, o tema “Eros” já é posto em destaque, acompanhado da descrição que se segue: “O mundo é, na verdade, uma natureza selvagem e indomada onde Eros espreita. Nossa busca é pela lógica da carne e do espírito acuados e perseguidos por uma civilização em pleno modo repressivo” (Nakahira; Moriyama; Okada; Takanashi; Taki, 2018).

Conforme anunciado no posfácio do volume anterior, Daido Moriyama juntou-se ao grupo no segundo volume e fez sua estreia na publicação coletiva. Com o tema

“Eros” também apresentado pelo editorial, seguindo na direção polêmica da primeira edição, os autores dessa vez propunham “politizar o erotismo, visto como saída para escapar à indulgência burguesa e cavoucar a alma” (Nogueira, 2022, p. 210). No editorial, “Eros” é explorado para além de seu significado corriqueiro atrelado ao amor, sendo apresentado como uma força primordial que reside no ser humano, mais fundamental que a própria consciência. É descrito como incivilizado e primitivo, uma parte desconhecida que persiste apesar do avanço tecnológico, operando do lado obscuro do mundo e tecendo a nossa essência. Eros não se limita à sexualidade, mas abrange “a totalidade da ‘vida’” (Nakahira; Moriyama; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 8) e pode se manifestar como imagens inesperadas ou ser sustentado por instintos. O texto conclui que, em meio a uma civilização repressora, ainda buscamos “a lógica da carne e do espírito acuados”, pois a libertação ainda não foi alcançada (Nakahira; Moriyama; Okada; Takanashi; Taki, 2018, p. 8).

Na direção do tema estabelecido, e disposto até mesmo antes do editorial, o ensaio “Back to feitiço” de Takahiko Okada (2018b) tece reflexões sobre a natureza multifacetada do erotismo e do fetichismo na sociedade moderna. Okada argumenta que o fetichismo é um conceito que transcende a mera “perversão sexual” e se manifesta em diversas áreas da vida, impulsionado pela repressão sexual e pela influência da economia de mercado. Para fundamentar a sua análise, Okada utiliza referências de escritores e pensadores como William Blake, Eihen Dōgen, Taigu Ryōkan, Jichin, Sigmund Freud, Karl Marx, Viktor Emil Von Gebsattel e Friedrich Schiller.

A palavra “feitiço” é usada no próprio português no título do artigo em japonês, pois faz uma alusão ao termo usado por navegadores portugueses no século XV para descrever os objetos de madeira e conchas adorados pelos nativos na África Ocidental. Okada (2018b) traça as raízes do termo para chegar a seu significado sexual, observando que ele também se manifesta na forma como as pessoas se relacionam com objetos, imagens e até informações. Desse modo, enfrentar a repressão sexual também significava liberar a fotografia de uma visão restrita da realidade (Nogueira, 2022).

Os ensaios fotográficos são assinados, em ordem, por Takuma Nakahira, Daido Moriyama, Yutaka Takanashi e Kōji Taki. Nakahira frequentemente fotografava em Shinjuku, e costumava ir ao Café Bon, próximo à saída oeste da rua central de Shinjuku. Como observado por Fujii (2022), em algumas de suas imagens do segundo volume,

Nakahira fotografou flores da floricultura próxima ao café, evidenciando uma tímida presença da natureza em sua seleção (figura 15):

Figura 15 – Takuma Nakahira. *Provoke 2*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

Adicionalmente, Fujii atenta para o fato de que as fotografias de Nakahira na *Provoke* não apenas mostravam seus anseios antissistema, mas também refletiam escolhas práticas — tais quais escolher capturar um local frequentemente visitado — e subjetivas (Fujii, 2022). Assim, de maneira semelhante à *Provoke 1*, suas imagens mesclavam ambientes internos, ideogramas pouco legíveis e paisagens urbanas, trazendo imagens altamente contrastadas e certas vezes beirando ao abstracionismo, como mostra a figura 16:

Figura 16 – Takuma Nakahira. *Provoke 2*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

O pouco compreensível e borrado rosto da figura 16 — projetado em um televisor, em um espelho, ou em outra superfície não identificada — manteria o padrão do ensaio seguinte, que, em verdade, não mostrava traço de rosto algum. Em um quarto de hotel em Shibuya, Moriyama fotografou uma mulher nua com quem se relacionava sexualmente (Moriyama; Nakahira, 2019), ocultando seu rosto sob iluminação baixa e destacando sua aura sedutora e misteriosa com imagens contrastadas, granuladas e fora de foco (figura 17):

Figura 17 – Daido Moriyama. *Provoke 2*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

A escolha por posicionar as imagens de maneira mais centralizada — e não sangradas, como nos outros ensaios da edição — auxiliava em uma leitura linear do conjunto, como um filme que se passava diante dos olhos do espectador. O sequenciamento escolhido permitia identificar os diversos momentos do encontro, não necessariamente em ordem, mas que não se resumiam ao ato sexual (não retratado de maneira explícita, sendo presumido apenas na imagem em que a câmera se posiciona abaixo da mulher) e permitiam perceber as variações de intensidade a partir de elementos como a janela suada, a pausa do cigarro, o momento do banho, a proximidade dos corpos e a luz do televisor, que marcava o fim da seleção de fotos.

O ensaio de Takanashi também se direcionava para o corpo feminino, mas desta vez com fotografias de contraste menos intenso — sendo algumas muito tomadas pelo branco — e baixo enfoque na nudez. Além disso, suas imagens traziam a novidade de conter rostos identificáveis de muitas das mulheres retratadas, com algumas se repetindo na sequência de fotos. Certas fotografias apresentavam close-ups nos rostos das personagens, enquanto outras guardavam semelhanças

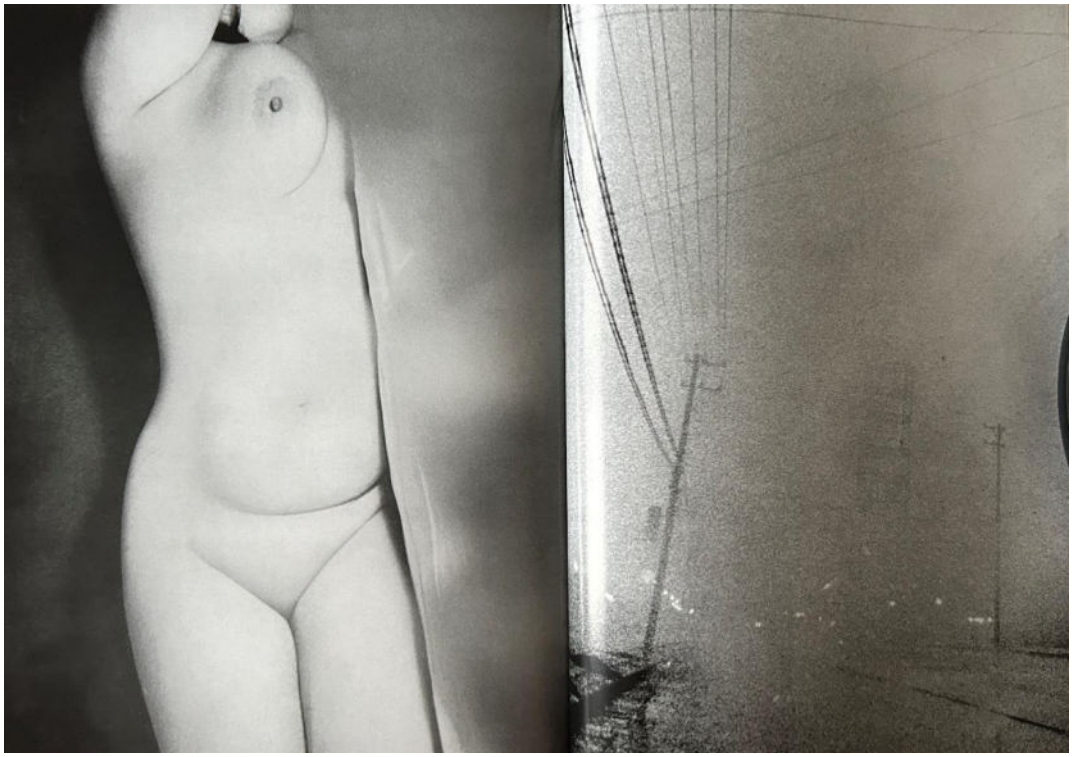
com a atmosfera dos editoriais de moda, com a câmera posicionada abaixo das modelos e criando enquadramentos que as enalteciam diante do local escolhido. Geralmente os locais se encontravam vazios ou devastados, e inspiravam uma energia solitária, em composições que privilegiavam a presença da pessoa fotografada (figura 18):

Figura 18 – Yutaka Takanashi. *Provoke 2*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

Por fim, o ensaio de Taki carrega uma miscelânia de temas, incluindo imagens de ruas borradas pelo deslocamento, elementos não identificados tomados pelo grão do filme, corpos e rostos femininos em desfoque (em uma das imagens, a nudez pode ser vista com clareza, como mostra a figura 19), manequins, vitrines, e a cidade como se tomada por uma névoa de poluição e fumaça, desaparecendo aos olhos do espectador. Em algumas pranchas, a paisagem do corpo é posta ao lado da paisagem urbana, criando uma dualidade do corpo sem rosto em face da cidade oculta:

Figura 19 – Kōji Taki. *Provoke 2*, 1969/2018



Fonte: Acervo do autor

Cada um dos fotógrafos teve cerca de vinte e duas páginas em seu portfólio, mantendo um padrão similar nos quesitos visibilidade e espaço na revista. Com exceção de Nakahira, todos os fotógrafos trouxeram imagens do corpo feminino para suas seleções, ainda que não estivessem limitados exclusivamente a esse tema. A principal diferença nas abordagens consistia nos graus de explicitude da nudez, de feições do rosto visíveis e fidelidade ao trinômio *are, bure* e *boke* ao retratar esses corpos. Muitas vezes, era no processo de revelação que se evidenciavam os tons de preto, o contraste e os grãos de prata, que resultavam em imagens afastadas da "nitidez jornalística" e traziam à tona "um mundo ambíguo, onírico e sensorial, mais próximo da experiência individual" (Nogueira, 2022, p. 211).

Nessa direção, posicionado após os ensaios fotográficos da edição, o poema de Okada "Abra bem as pernas e vague sem rumo" parecia fazer referência a esses corpos que habitavam e vagueavam pela cidade nebulosa:

> Abra bem as pernas e vague sem rumo
> Não há necessidade de correr pela estrada.
> Aqueles que temem cometer erros sempre perecem.
> O valor que possuem para ameaçar o amanhã é uma ilusão.
> Se você congelar a sombra do vento, estremecerá diante de sua vulgaridade…
> Não há necessidade de correr pela estrada.
> Mas é preciso conectar-se verticalmente com a realidade.

> Abra bem as pernas, solenemente, e continue vagando pela estepe imaginária.
> Não tente descobrir seu propósito com pressa.
> Encare aquelas coisas que deveriam permanecer em segredo.
> Tolere os galhos das árvores despedaçados — sem lágrimas…
> Deixe a dor em seu peito pulsante se aprofundar.
> Então você descerá sozinho àquele abismo solitário.
> É o rio da morte — para que você possa avançar.
> Se resistir e tiver perdido tudo, não diga nada.
> Observe os pássaros voando em silêncio como o céu azul.
> Você mesmo, enganado pelas promessas que procura…
> Não há necessidade de correr pela estrada (Okada, 2018a, p. 9, tradução nossa).[43]

Adotando uma linguagem mais metafórica e existencial — em contraste com o editorial Eros e o texto “Back to feitiço”, que possuíam um direcionamento mais teórico-filosófico —, o poema de Okada elenca o corpo e a imaginação como caminhos de ruptura com a ordem estabelecida. A abertura das pernas e o “vagar pela estepe imaginária” evocam um erotismo simbólico, que se relaciona com a ideia de se lançar ao desconhecido, à dor, ao abismo e à morte como formas de atravessar a própria existência. Assim como em Eros, há o reconhecimento de uma tensão fundamental entre a vida instintiva e a repressão civilizatória, porém o eu lírico se expressa através da imagem de um corpo em deslocamento; de um ser que, mesmo ferido e desiludido, resiste sem falar, apenas observando, sentindo, descendo solitário ao “rio da morte”.

As fotografias dos corpos desta edição — nus ou não —, em sua movimentação pela cidade, convergem para as imagens evocadas pelas palavras do poema, de modo que imagens e palavras atuam na direção de reconhecer o corpo como um lugar de contradições entre a repressão e o desejo. A errância, a recusa à pressa e o enfrentamento da dor são, de acordo com o texto de Okada, formas poéticas de reivindicar um tempo e um modo de existir que não se submetem à lógica utilitária, mas que, ao contrário, se abrem à incerteza, à imaginação e à morte, que pode ser tanto a física quanto a da linguagem.

---

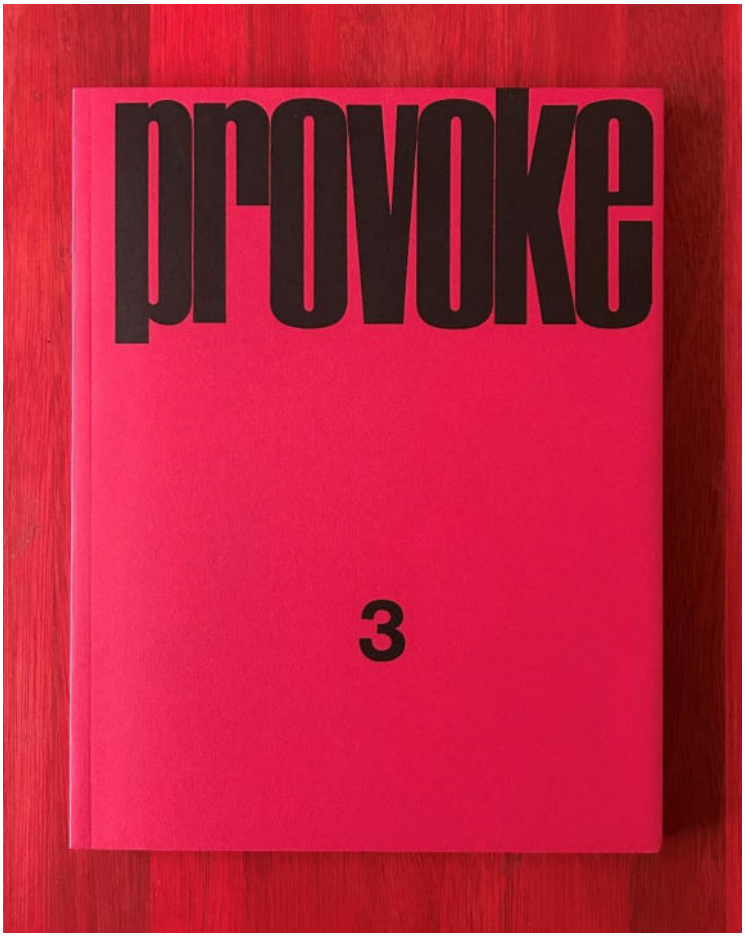
[43] “Spread your legs wide open and wander off / No need to rush down the road. / Those who fear making mistakes always perish. / The value they have to threaten the morrow is an illusion. / If you freeze the wind’s shadow, you will flinch at its vulgarity… / No need to rush down the road / But you should connect with reality vertically. / Spread your legs wide, solemnly, and keep wandering through the imaginary steppe / Don’t try to discover your purpose in a rush. / Face those things which should be kept secret / Tolerate the forks of trees torn asunder, no tears… / Let the pain in your beating chest deepen. / Then you will descend alone into that lonely abyss. / It is the river of death so you can make headway. / If you last and have lost everything, don’t speak. / Look at the birds flying silently like the blue sky. / Yourself deceived by the promises you seek… / No need to rush down the road.”

O posfácio editorial, escrito por Nakahira, se inicia com um pedido de desculpas pelo atraso de lançamento da edição — o que rompe o caráter de trimestralidade proposto pelo volume 1 —, e demonstra certa surpresa com os muitos comentários e críticas recebidos. O grupo reconhece as dificuldades de se trabalhar o tema “Eros”, em virtude de sua “vastidão semântica”, e a repercussão da revista é, aos olhos do coletivo, inesperada. Contudo, o posicionamento é o de aceitar humildemente as críticas, ajustando o que for necessário, e seguir produzindo a *Provoke*.

## 4.4 FRAGMENTOS PROVOCATIVOS PARA A FOTOGRAFIA: *PROVOKE 3* (AGOSTO DE 1969)

Prevista para maio de 1969 (o que tornaria a publicação de fato trimestral), a terceira edição da *Provoke* foi publicada apenas em 10 de agosto de 1969, três meses após o esperado. Com medidas de 24 cm de altura por 18,6 cm de largura — tamanho ligeiramente maior do que a segunda edição —, o volume final da revista trouxe uma capa em vermelho-vivo, mantendo o padrão de estilo e posicionamento da palavra “provoke”, além da numeração:

Figura 20 – Capa da edição 3 da revista *Provoke*, 1969/2018




Fonte: Acervo do autor

Yutaka Takanashi, Kōji Taki, Daido Moriyama e Takuma Nakahira assinaram, nessa ordem, os ensaios fotográficos da terceira edição. Diferentemente das anteriores, a edição 3 possuía poucos textos, trazendo apenas um posfácio de Kōji Taki, um poema de Takahiko Okada e um texto de Gōzō Yoshimasu (吉増 剛造, 1939-) que misturava elementos de prosa e lirismo. Nesta edição, o número de páginas que cada fotógrafo dispôs para seu portfólio variou consideravelmente: Nakahira dispôs de 23 páginas, Moriyama e Taki de 30, e Takanashi apenas 16. A edição 3 trouxe um papel mais amarelado e fosco que as anteriores, mas que ainda conservava uma suave camada de brilho na superfície.

Embora não tenha tido um editorial que demarcasse um tema específico, o posfácio assinado por Taki evidenciou o caráter combativo desta edição, ainda que admitisse um certo descompasso entre os estilos e desejos dos fotógrafos do coletivo:

> Coletivos são uma forma de organização frouxa. Em uma conversa que tive em algum lugar, perguntaram-me quais são, exatamente, os laços que unem este grupo. Embora eu sentisse que não poderia dar uma resposta pronta, expliquei o melhor que pude da seguinte maneira: como se pode ver, as fotos

> dos quatro fotógrafos são de estilos diferentes. Não há conexão entre as metodologias de nenhum deles. Na verdade, ao contrário, elas claramente entram em conflito entre si. No entanto, quando se trata da questão do que poderiam se tornar as fotografias que estão entre nós e o mundo, elas são quase idênticas. Não há ilusão aqui. Não pensamos que as fotografias irão tão longe assim, mas, ao mesmo tempo, sabemos que há uma camada bruta de significado sobre o mundo que apenas as fotografias conseguem revelar. Quando digo "camada bruta de significado", não me refiro à técnica científica, investigativa ou estética, mas a algo que inclui um gosto do mundo que nos envolve, e a totalidade intangível além disso (Taki, 2018a, p. 7, tradução nossa).[44]

Se por um lado Taki apontou uma possível falta de sintonia entre os fotógrafos do grupo, por outro reconheceu os esforços individuais de cada um, que estavam "numa busca incessante de onde estamos situados nestes tempos estranhos" (Taki, 2018a, p 7). Em uma entrevista realizada em 2017, Takanashi afirmou que o que tornava o coletivo tão interessante era a diversidade entre os fotógrafos envolvidos, destacando que o único ponto em comum entre eles era o compromisso coletivo com a experimentação e a busca por algo completamente novo (Takanashi; Ito, 2017).

Mesmo diante do manifesto ousado publicado na primeira edição, os integrantes da *Provoke* enfrentaram dificuldades para chegar a um consenso sobre qual seria a melhor forma de produzir as imagens, ponderando também se estas realmente teriam impacto sobre a realidade, o que acabou gerando conflitos internos (Charrier, 2017). Assim, a busca por respostas e o desejo pela renovação da linguagem era algo que os unia, de modo que, no fim das contas, os portfólios da *Provoke 3* acabassem convergindo para um assunto em comum, ainda que o abordassem de forma distinta: o experimentalismo a partir da repetição, explorando suas sonoridades possíveis dentro da linguagem fotográfica.

Nesse sentido, um dos temas principais do ensaio de Takanashi é o elemento humano, frequentemente retratado de maneira obscura e com poucos detalhes que identifiquem as pessoas, como mostra a figura 21:

---

[44] "Collectives are a loose form of organization. While I was in a conversation somewhere, I was asked what precisely are the bonds which link this group. Although I felt that I could not give a ready answer, I explained it as best as I could as follows: as you can see, the four photographers' photos are in four different styles. There is no connection between the methodology of any of them. In fact, to the contrary, they are clearly at loggerheads with each other. However, when it comes to the question what could the photos which are between us and the world become, they are almost identical. There is no illusion here. We do not think that the photos will go that far, but at the same time, we know that there is a raw layer of meaning about the world which only the photos bring out. When I say 'raw layer of meaning,' I do not mean scientific, investigative or aesthetic technique, but something which includes a taste of the world which envelops us, and the intangible totality beyond."

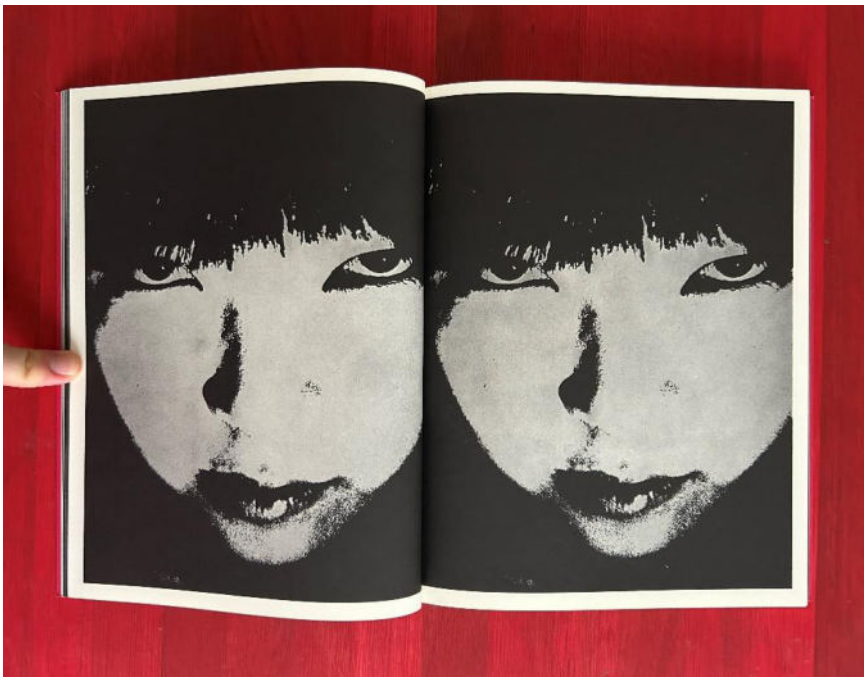
Figura 21 – Yutaka Takanashi. *Provoke 3*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

Humanos mascarados e cobertos pelas sombras são postos ao lado de cenários abstratos e de outras fotografias que compartilham entre si uma forte presença de grão e de rastros luminosos, possivelmente decorrentes da utilização do obturador em baixa velocidade. A imagem da figura 21 é repetida algumas páginas depois, só que posteriormente de maneira flipada/invertida, como um espelho. Sua vestimenta é, ademais, muito parecida com a de uma das personagens retratadas por Takanashi no volume 1 da *Provoke*. O movimento cintilante dos corpos transmite a sensação de um forte elemento performático nas imagens, que se mostram em meio à escuridão e diante de um palco metafórico. Parte dessas fotografias acabaria integrando o fotolivro mais conhecido de Takanashi, *Toshie-e* [Em direção à cidade], lançado em 1974, fator que auxilia na visualização daqueles corpos como sujeitos em tensão com a cidade.

Se, por um lado, as imagens de Takanashi ocultavam as feições do rosto, as fotografias de Taki tomavam uma direção oposta, trazendo uma sequência de faces dispostas lado a lado que, em um primeiro momento, encaram o dispositivo fotográfico de forma penetrante (figura 22):

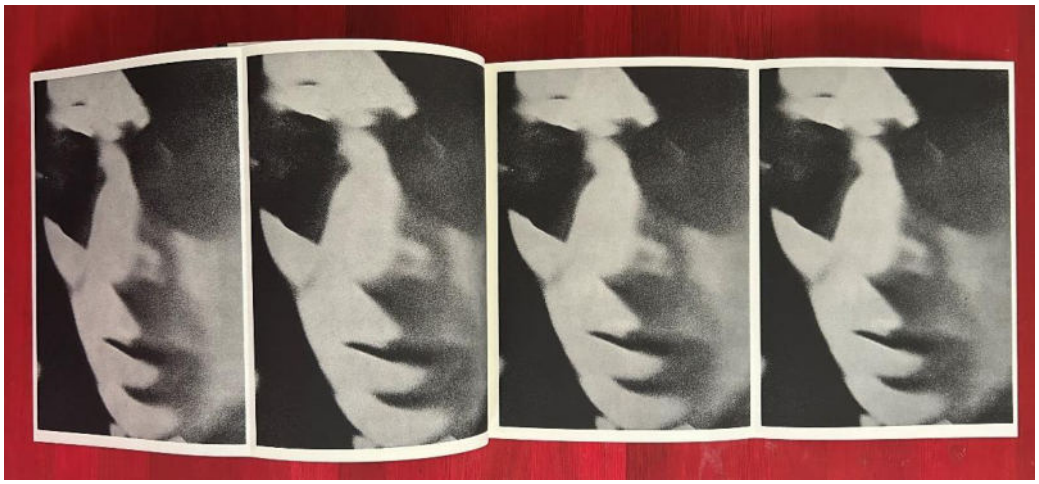
Figura 22 – Kōji Taki. *Provoke 3*, 1969/2018



Fonte: Acervo do autor

Muitos dos rostos se repetem, enquanto outros apresentam pequenas diferenças, quase imperceptíveis, quando comparados lado a lado. Apesar do intenso contraste e dos recortes abruptos no enquadramento, algumas das faces apresentam elementos capazes de identificar os retratados (como é o caso da figura 22), ao passo que em outras a presença combinada das sombras, do grão e da ausência de foco transformam os personagens em manchas negras no papel, preservando um ou outro fragmento de identidade. Uma inovação desta edição foi ter trazido a técnica do *gatefold* para a publicação, que consistia em imagens ocultas, abertas a partir de outras, como mostra a figura 23:

Figura 23 – Kōji Taki. *Provoke 3*, 1969/2018



Fonte: Acervo do autor

Embora o portfólio de Taki tenha sido o único a trazer essa novidade — que, por sinal, foi utilizado apenas uma única vez em sua seleção, revelando um rosto que muito parecia ser o de Daido Moriyama —, o gesto ajudava a reforçar o ímpeto experimental do grupo, ainda que tal recurso já houvesse sido utilizado no livro *O mapa* (1965), de Kikuji Kawada, um dos fundadores do Grupo VIVO (Gibson, 2023).

Em sequência, os rostos de Taki são substituídos por fotografias de Moriyama de prateleiras em um supermercado, preenchidas de produtos de diversa ordem. O aspecto tremido de algumas das fotografias evidenciava uma movimentação apressada do fotógrafo pelo estabelecimento (figura 24), apagando as informações dos produtos em meio a seu excesso, enquanto outras fotografias usavam o foco e a nitidez como recursos para possibilitar a leitura dos rótulos (figura 25):

Figura 24 – Daido Moriyama. *Provoke 3*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

Figura 25 – Daido Moriyama. *Provoke 3*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

De qualquer modo, independente da possibilidade ou não de identificação dos produtos, Nogueira (2022, p. 211) aponta como o contraste das imagens é aumentado até que os meios-tons sejam suprimidos: “em vez de reluzirem como as latas publicitárias de Andy Warhol, os produtos escorriam como piche”, sugerindo exaustão e repetição em meio a uma sociedade marcada pelo hiperconsumismo.

Takuma Nakahira encerrou a sequência de imagens da edição com um portfólio de fotografias de rua, sendo quase todas elas marcadas por borrões intensos, sugerindo um frenético movimento do fotógrafo pela cidade. Corroborando esse ponto de vista, Fujii (2022) aponta que algumas dessas fotografias foram realizadas em 21 de outubro de 1968, data marcada pelo Protesto Internacional contra a Guerra. Na ocasião, enquanto fotografava, Nakahira também distribuía panfletos em nome do Conselho de Jornalistas em Luta.

Neste portfólio de Nakahira, a maior parte das pessoas fotografadas estão de costas, com rostos e corpos dissolvidos pela aura fantasmagórica da cidade. A figura 26, tirada no mercado subterrâneo da Estação de Shinjuku,[45] mostra duas crianças posicionadas de frente para o fotógrafo, no limiar do desaparecimento de suas feições.

[45] No filme *The Man Who Became a Camera: Photographer Takuma Nakahira* (2003), de Masashi Kohara, Nakahira olha para essa fotografia e identifica o local onde foi capturada, mesmo após ter

Figura 26 – Takuma Nakahira. *Provoke 3*, 1969/2018

Fonte: Acervo do autor

As imagens contrastadas, fragmentadas e desorientadas de Nakahira evidenciavam um questionamento à linguagem fotográfica, tensionando seu esvaziamento e sua capacidade de representar o entorno. A foto do carro que encerra a publicação — imagem que integraria, junto a outras publicadas, o fotolivro mais conhecido de Nakahira, *Kitarubeki Kotoba no Tame Ni* (Por uma linguagem futura, 1970) — contribui para essa perspectiva de um deslocamento nebuloso pela cidade, ressaltando a busca por uma linguagem que ainda estaria por vir.

Por fim, os textos de Yoshimasu e Okada evidenciam um estado de inquietação existencial e experimentalismo que se relaciona diretamente com os objetivos da revista: romper com a lógica objetiva da representação e da linguagem, propondo um novo gesto fotográfico e poético, contaminado por ruídos, impulsos e falhas. Em “Fragmentos provocativos para a fotografia” — título que faz alusão ao subtítulo da revista, “Materiais provocativos para o pensamento” —, Yoshimasu escreve com um ritmo fragmentado, caótico, quase alucinatório, que traduz a tensão entre o ato de fotografar e o gesto de “apertar o disparador”.

Já o poema de Okada contesta qualquer tentativa de capturar o “agora” com ferramentas racionais. O título “Não desenhe o agora com pontos e linhas” sugere que

perdido parte da memória e da capacidade de fala em 1977 em virtude de uma intoxicação alcóolica (Kohara, 2003).

o real escapa à tradução por sistemas visuais ou linguísticos codificados. Ambos os autores colocam em xeque a tentativa de controle visual e discursivo da realidade, entrelaçando suas vozes que rejeitam tanto a fotografia como documento objetivo quanto a poesia como estrutura formal fechada. Yoshimasu menciona diversas marcas de aparelhos como câmeras e televisores, que estão conectados à sociedade de consumo, e, assim, acabam se relacionando com certas imagens da revista, como as feitas por Moriyama nos supermercados. Okada, por sua vez, descreve uma tentativa de apreender o mundo que constantemente escapa, criando imagens oníricas que surgem e desaparecem. Ambos evocam um estado de deslocamento e desorientação, típico do contexto histórico do Japão do pós-guerra, ao mesmo tempo que buscam formas novas de expressão.

O posfácio de Taki, em adição, justifica o atraso da publicação, que foi lançada cinco meses após o segundo volume, em virtude de circunstâncias pessoais e criativas dos fotógrafos, e informa que o quarto número da revista sairia provavelmente no começo de outubro, o que estaria "em conformidade com o cronograma trimestral de publicação original" (Taki, 2018a, p. 7). Taki também chama a atenção para a necessidade de seguir em frente, mesmo diante das críticas e de eventuais expectativas não supridas:

> Esse mal-estar, e a consciência de que não temos escolha senão levar isso adiante com os nossos próprios meios, por assim dizer, é o que nos une, mas também o que nos coloca em conflito uns com os outros. Na prática, os coletivos podem ter um efeito unificador, mas, simultaneamente, também carregam o poder de despedaçar as coisas. Mas estamos vivendo um tempo em que temos que fazer algo. Vivemos em um estado de fluidez em que o significado da arte e da expressão é destruído e depois reconstituído. Não temos absolutamente nenhum desejo de produzir "obras boas" segundo os valores do passado. Isso porque tais valores não têm valor para nós. […] Para nós, o futuro não é uma continuação do presente; ele é invisível. É por isso que não temos interesse em falar sobre o futuro, e por isso também viramos as costas para a contemporaneidade publicamente aprovada […]. Nossa falta de força, e o pressentimento sombrio diário, esgotam nosso poder de lutar. No entanto, ***PROVOKE*** é uma prova incontestável de que estamos comprometidos em acreditar na sua importância. Nossas obras, sem dúvida, serão acusadas de não irem longe o bastante. Mas estamos satisfeitos que esses "fragmentos", os estilhaços do nosso espírito e da realidade, sejam lascas sem importância. […] Apesar de sentirmos que não seremos capazes de nos justificar, talvez tenhamos que agir de maneira a intensificar nossas próprias contradições internas. A consciência de que a história está dentro de nós, sem dúvida, nos levará às ruas. E esses esforços, e o que estamos tentando explorar em ***PROVOKE***, sem dúvida farão uma conexão profunda dentro de nós (Taki, 2018a, p. 7, tradução nossa).[46]

[46] "This unease, and the awareness that we have no choice but to take this as far as we can under our own steam, so to speak, is what brings us together, but also what sets us up at loggerheads with each other. In effect, collectives can have a unifying effect, but simultaneously they also carry the power to

Continuar produzindo a *Provoke* era, apesar de todas as dificuldades, uma medida imperativa para Taki e para o coletivo, que viam na reconstrução e no tensionamento da linguagem atos essenciais para o momento em que viviam.

## 4.5 *PRIMEIRO, ABANDONE O MUNDO DA PSEUDOCERTEZA: PENSAMENTOS SOBRE FOTOGRAFIA E LINGUAGEM* (MARÇO DE 1970)

Em 31 de março de 1970, os autores da *Provoke* lançaram um último volume da publicação, intitulado *Mazu tashikarashisa no sekai wo sutero* (まずたしからしさの世界を捨てろ—写真と言語の思想, Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem),[47] pela editora Tabata Shoten. A edição contém cinco portfólios com fotografias de Takuma Nakahira, Daido Moriyama, Yutaka Takanashi e Kōji Taki, além de seis textos assinados por Michie Amano (天野道映, 1936-2023), Takahiko Okada e os próprios Taki e Nakahira. Além disso, possui um formato muito diferente das três anteriores, como é possível ver na figura 27:

tear things apart. But we are living in a time where we have to do something. We are living in a state of fluidity in which the meaning of art and expression is destroyed and then reconstituted. We have absolutely no desire to produce 'good work' as interpreted by the values of the past. That is because it has no value for us. […] For us, the future is not a continuation of the present; it is invisible. That is why we have no interest in talking about the future, and why we at the same time turn our backs on publicly approved contemporaneity […]. Our lack of strength, and the daily ominousness, saps our power to fight. However, *PROVOKE* is incontrovertible proof that we are committed to believing in its importance. Our works will no doubt be accused of not going far enough. But we are content that these 'fragments,' the shards of our spirit and of reality, are slivers of no consequence. […] In spite of feeling that we will not be able to justify ourselves, we may have to act in such a way as to intensify our own internal contradictions. The awareness that history is inside of us will no doubt get us out onto the streets. And those endeavors, and what we are attempting to probe in *PROVOKE*, will no doubt make a connection deep inside of us."

[47] Em virtude da inexistência de uma reimpressão desta edição e diante da impossibilidade de analisar o exemplar original, esta seção se ocupará de uma investigação mais panorâmica deste volume, analisando apenas alguns de seus textos e parte do portfólio de Nakahira, disponibilizado no livro *Japanese Photography Magazines* (2022).

Figura 27 – *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970

Fonte: Shashasha (c2025)

A publicação propunha uma espécie de visão geral das atividades do grupo, adotando um formato mais de fotolivro e, assim, se distanciando do padrão de revista dos números 1, 2 e 3. O crítico Kazuo Nishii (1996) considerou a última edição da *Provoke* como a essência de todo o movimento, pois a libertação da fotografia de uma verossimilhança fortalecia não o radicalismo da publicação, mas sim seu ímpeto "restauracionista", direcionado a estabelecer uma abordagem mais expressiva da linguagem.

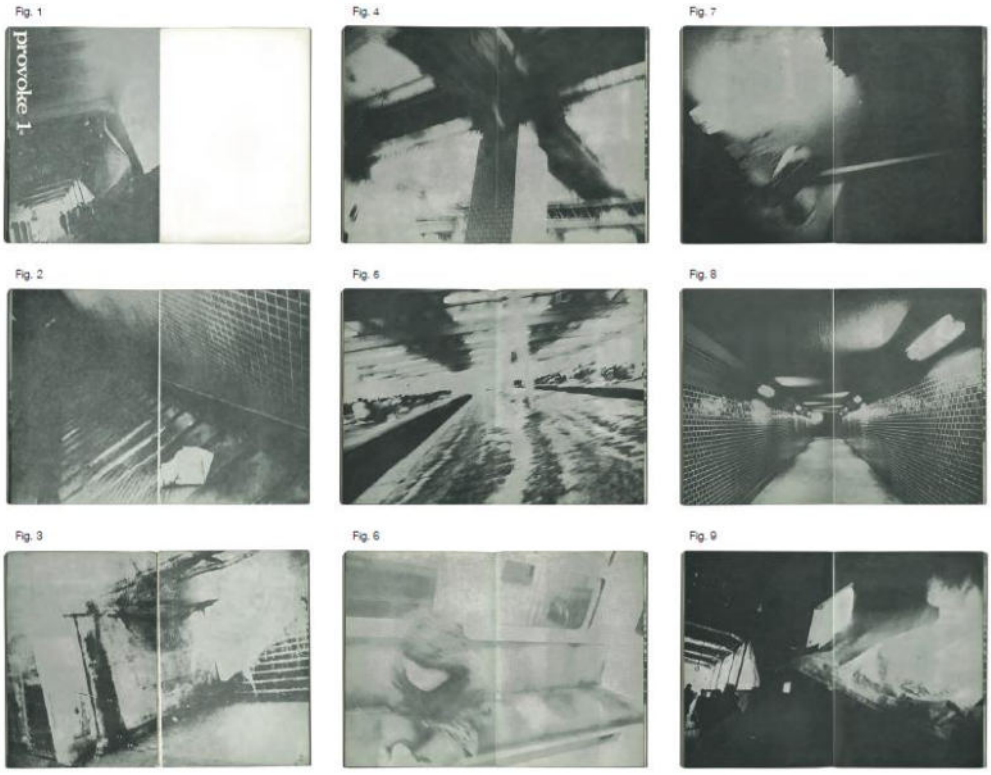
No final dos anos 1960, o Japão vivia uma crise urbana e social causada pelo crescimento econômico acelerado que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. A industrialização intensa gerou poluição, expansão urbana caótica e carência de infraestrutura. Em resposta às demandas da população por melhor qualidade de vida, o governo promulgou, em 1968, a Nova Lei de Planejamento Urbano, que transferia o controle do planejamento para os governos locais e buscava regular o desenvolvimento urbano de forma mais equilibrada. Nesse sentido, os debates sobre a paisagem urbana em transformação se tornaram recorrentes entre diversos críticos, teóricos, fotógrafos e cineastas do momento.

O crítico de cinema Masao Matsuda (松田政男, 1933-2020) usou a expressão *fūkeiron* (風景論, discurso sobre a paisagem) para caracterizar o conjunto de perspectivas e manifestações sobre esse assunto, cofundando também a Hihyō Sensen (批評戦線, Frente Crítica), grupo que via no crescimento econômico agressivo

a principal causa de uma homogeneização na aparência das paisagens japonesas. O portfólio de Nakahira na edição de 1970 estava em consonância com esse debate. O fotógrafo atribuía uma considerável importância ao tema da paisagem, por considerá-la simultaneamente acessível e relevante teoricamente, enxergando nela uma expressão ideológica que também se materializava numa postura crítica acerca das metodologias da linguagem fotográfica (Fujii, 2022).

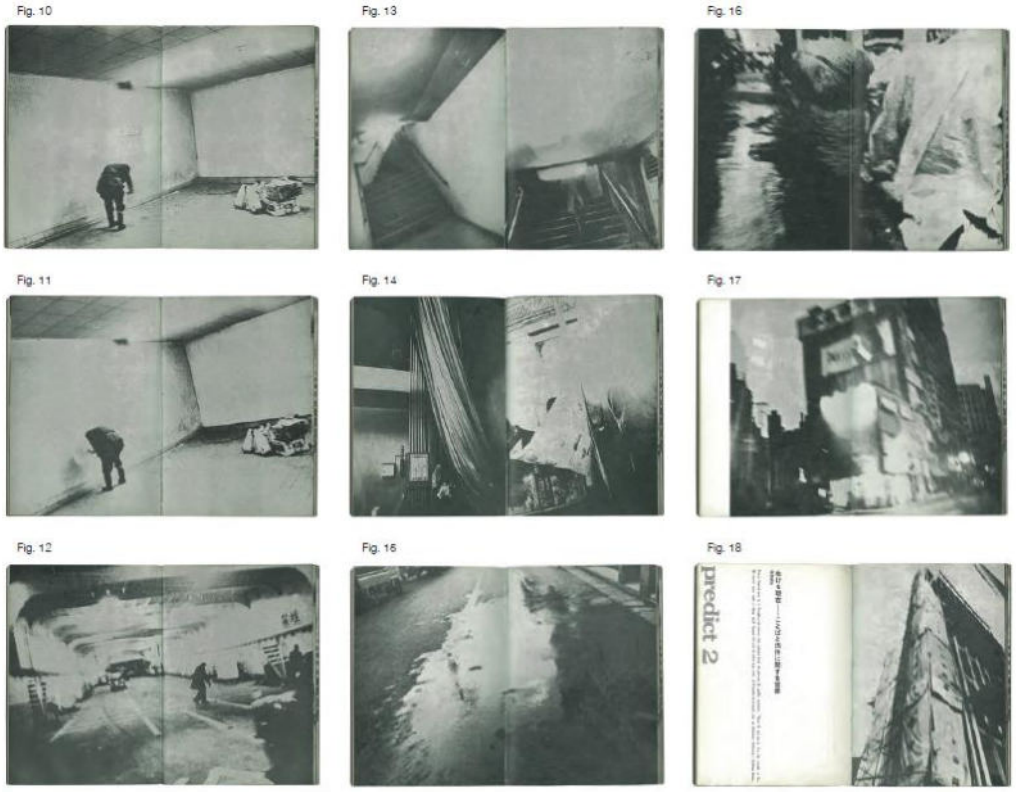
Assim, as fotografias de Nakahira na “quarta” edição da *Provoke* apresentam, segundo Fujii (2022, p. 328), “uma sequência cinematográfica que registra seu interminável vagar solitário”, observando como sua percepção se conectava com a paisagem pela qual caminhava (figuras 28 e 29):

Figura 28 – Takuma Nakahira. *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970




Fonte: Kaneko; Vartanian; Toda (2022, p. 334)

Figura 29 – Takuma Nakahira. *Primeiro, abandone o mundo da pseudocerteza: pensamentos sobre fotografia e linguagem*, 1970




Fonte: Kaneko; Vartanian; Toda (2022, p. 335)

Ainda que Nakahira também tenha demonstrado seu deslocamento pela cidade nas edições anteriores da *Provoke*, a seleção de imagens da edição final é capaz de criar uma fluidez mais clara no sequenciamento, permitindo que o espectador se conecte melhor ao fluxo de ideias e construa sua própria narrativa. Fujii (2022) aponta, ademais, que a combinação da fluidez cinematográfica de suas imagens com a indefinição temporal e a ausência de uma narrativa linear pode ser vista como uma crítica do artista não apenas à tradição da fotografia de paisagem, mas também à fotografia objetiva praticada por gerações anteriores. O desejo de Nakahira era, no fim, o de "rasgar" a "'paisagem' pintada pelo poder do Estado", mas isso apenas se tornaria viável através de uma mudança radical do "eu" (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022, p. 330).[48]

[48] "Homens, mulheres, cidades, o mar, tudo me aparece meramente como 'paisagem'. Isso é, indiscutivelmente, minha miséria. Como Matsuda Masao aponta corretamente, para rasgar essa simples 'paisagem' pintada pelo poder do Estado, tudo o que eu precisaria seria de um único disparo ou do brilho de uma faca reluzente. Mas fazer isso só seria possível por meio de uma transformação completa do meu 'eu'. Por ora, continuo a olhar tudo como uma 'paisagem' que me confronta hostilmente. E eu paro. O fogo vem em seguida!" (Nakahira *apud* Fujii, 2022, p. 330).

Assim, Nishii (1996) destaca que o impulso de investigar a natureza da fotografia acabou por se transformar numa indagação sobre a identidade do próprio fotógrafo. Esse processo reflexivo mostra que fotógrafos como Nakahira e Moriyama são exemplos emblemáticos de artistas que conseguiram fazer da fotografia não uma ocupação casual ou profissional assalariada, mas uma forma autêntica de existência, uma afirmação pessoal de como escolheram viver. Fotógrafos assim estavam profundamente ligados a essa chamada “revolução do eu”, ao tentarem captar o mundo a partir de uma atração centrada no próprio sujeito, valorizando-o como elemento central da prática fotográfica.

Em relação à contribuição teórica de Kōji Taki, seus dois textos, denominados “Me to me narazaru mono” [Olhos e coisas que não são olhos] e “Shashin ni nani ga kano ka” [O que é possível para a fotografia?], mergulham em reflexões sobre a natureza da imagem fotográfica, discutindo seu potencial e suas possibilidades no processo de apreensão do mundo.

Em “Olhos e coisas que não são olhos”, Taki (2016) propõe uma reavaliação profunda da fotografia, afastando-se de concepções tradicionais que valorizam a representação fiel ou a composição perfeita. A fotografia revela a incompletude do mundo e de nós mesmos, sendo, portanto, uma expressão da imperfeição compartilhada entre sujeito e realidade. Por meio do que chama de “método imanente” e “método contextual”, Taki (2016) defende que o ato fotográfico deve engendrar “armadilhas para o mundo”, desmascarando suas falsas certezas.

Em oposição a abordagens que buscam o visível e o claro, ele valoriza imagens borradas, mal compostas ou aleatórias, por considerar que nelas se escondem os “sinais das coisas”. Taki (2016) enfatiza que a fotografia, como mistura de máquina e ser humano, permite um tipo de consciência ampliada capaz de iluminar significados ocultos, fragilizando as autoridades inventadas e a estabilidade da realidade. Desse modo, a fotografia se torna um meio de questionamento existencial, e não apenas um registro visual, sendo menos sobre o objeto e mais sobre a relação do fotógrafo com o mundo e consigo mesmo, resultando em uma performance que transcende a mera representação.

Por sua vez, em “O que é possível para a fotografia?”, Taki (2012) propõe que toda expressão, inclusive a fotográfica, busca revelar uma realidade que ultrapassa a aparência do cotidiano. Para ele, é necessário romper com o conforto da “pseudocerteza” para que a fotografia atinja seu potencial de significação. A fotografia,

ao operar entre o humano e o dispositivo, capta o mundo para além da consciência, mas também apaga a identidade do sujeito, gerando uma tensão entre anonimato e expressividade. Taki (2012) destaca o poder das imagens em chocar e revelar, como ocorre nos registros da Guerra do Vietnã, que expõem uma realidade nua, alheia à beleza ou à ideologia. O artista defende que a fotografia deve reconstruir a relação entre o sujeito e o mundo, revelando o que ainda não foi visto. Diferente da literatura, que atua no tempo, a fotografia age no instante e sem mediação. Assim, a pergunta "o que é possível para a fotografia?" permanece viva como um motor de descoberta contínua.

## 4.6 MATERIAIS PROVOCATIVOS PARA A LINGUAGEM: REFLEXÕES SOBRE O IMPACTO DA REVISTA ONTEM E HOJE

Em 1972, dois anos após o último lançamento relacionado à *Provoke*, Takuma Nakahira publicou o texto "A ilusão chamada documentário: do documento ao monumento" (Nakahira; Prichard, 2023). Dividido em três partes, o texto traz mudanças essenciais do pensamento de Nakahira no que tange às limitações e potenciais da fotografia. Ao longo das reflexões, Nakahira problematiza a recepção da *Provoke* como um estilo estético de oposição, ponderando sobre o que se pretendia alcançar com a publicação e o que foi possível obter:

> Deixe-me revisitar a *Provoke*. Embora isso possa ser subjetivo demais, vou tentar descrever o que pretendíamos e o que conseguimos ou não alcançar ao publicar *Provoke*. A *Provoke* não tinha uma consciência clara de ser um movimento. Mais do que uma visão unificada como movimento, o que nos sustentava era um impulso extremamente primitivo de fazer o que não podia ser feito pela fotografia e pelos meios de comunicação dominantes da época. Assim, não havia uma consciência crítica de problemas específicos compartilhados entre nós. Essa foi a principal razão pela qual encerramos a publicação após apenas três edições. […] O que nos sustentava era o impulso de rejeitar a fotografia dominante da época, e ainda mais agora: uma fotografia que se apega firmemente ao significado, que parte do significado e retorna a ele como ilustração de uma linguagem [kotoba] já existente. As imagens não podem ser completamente desvinculadas da linguagem. Na verdade, tudo o que as imagens fazem quando se associam ao nível da linguagem é, ocasionalmente, provocá-la e amplificá-la. Teria sido melhor substituir o subtítulo da revista, "materiais provocativos para o pensamento", pela frase "materiais provocativos para a linguagem" (Nakahira; Prichard, 2023, p. 8, tradução nossa).[49]

[49] "Let me revisit *Provoke*. Although it might be too subjective, let me attempt to describe what we intended and what we did and did not achieve in publishing *Provoke*. *Provoke* did not have a clear awareness of being a movement. More than a unified vision as a movement, what sustained us was an extremely primitive impulse to do what could not be done by the photography and media dominant

Nakahira percebeu que um dos principais impulsos do projeto era rejeitar a fotografia entendida como simples ilustração de ideias pré-existentes, ressignificando a ideia por trás de um "registro documental", associada geralmente a uma "objetividade desinteressada":

> Contra essas noções de fotografia, propus a ideia de registros documentais da vida que eu estava vivendo. A realidade não é como dizer que um carro é um carro. Dizer que um carro é um carro é uma verdade óbvia, porém improdutiva. Quando alguém olha ou toca um carro, ele se compõe de realidades nitidamente variadas dentro da totalidade da vida que cada indivíduo carrega consigo. Acredito que esse era o único fundamento do meu argumento. Ou seja, contra a ideia de uma objetividade desinteressada que a maioria de nós imediatamente associa à expressão "registro documental", argumentei a necessidade de reavaliar a palavra a partir de uma atitude que priorizasse meus encontros incessantes com o mundo acima de tudo. Mas, de certo modo, talvez eu tenha acabado apenas ressuscitando uma noção desgastada de subjetividade (Nakahira; Prichard, 2023, p. 9, tradução nossa).[50]

As ponderações e reflexões de Nakahira levam-no a perceber o que a *Provoke* realmente buscava: a aquisição de uma "fala", uma linguagem própria que ocupasse um lugar distintivo diante de uma realidade preenchida de noções e valores pré-concebidos acerca da prática fotográfica. No entanto, ao conquistar espaço e reconhecimento, a *Provoke* foi rapidamente absorvida por um sistema já estabelecido de ver e compreender imagens, o que acabou neutralizando sua força crítica:

> Afinal, no instante em que a *Provoke* adquiriu sua parole, ela foi completamente engolida dentro de uma forma sistematizada de ver. Assim, em vez de algum tipo de êxito, a única coisa que foi realizada através da *Provoke* foi a descoberta da estrutura impenetrável e em camadas da era presente (Nakahira; Prichard, 2023, p. 9-10, tradução nossa).[51]

---

at the time. So there was not a critical awareness of specific problems shared among us. That was the main reason we ended the publication after only three issues. […] What sustained us was the impulse to reject the photography dominant at the time and even more so now: photography that clings tightly to meaning, that starts from meaning and returns to meaning as the illustration of an existing language [kotoba]. Images cannot be completely unrelated to language. Although actually, all that images do when they attach themselves to the level of language is occasionally provoke and amplify it. It would have been better to replace the journal's subtitle, 'provocative materials for thought,' with the phrase, 'provocative materials for language'".

[50] "Against these notions of photography, I posed the idea of documentary records of the life I was living. Reality is not like saying a car is a car. Saying a car is a car is an obvious but unproductive truth. When someone looks at or touches a car, it becomes composed of distinctly varied realities within the entirety of the life that each individual bears with them. I believe that was the sole ground for my argument. That is, against the idea of a selfless objectivity that most of us immediately associate with the word documentary record, I argued the need to reassess the word from an attitude that stressed my ceaseless encounters with the world above all else. But in some sense, I may have ended up just dredging up a time-worn notion of subjectivity."

[51] "After all, the instant *Provoke* acquired its parole, it was completely swallowed up within a systematized way of seeing. So rather than succeeding in some way, the one thing that was

O estilo *are*, *bure*, *boke*, uma das marcas associadas ao coletivo e que era vista como uma manifestação do embate entre o sujeito e o mundo, logo se transformou em uma estética a ser utilizada ou imitada, o que, segundo Nakahira (2023, p. 10), tirou “os dentes da nossa rebeldia”. Nahakira menciona o exemplo de quando uma campanha de turismo da Discover Japan utilizou fotografias borradas, e com isso ouviu de um amigo o comentário de que aquilo era resultado do crescimento da *Provoke*. O uso do *are*, *bure*, *boke* foi apropriado por produtores culturais do mainstream, mas seu real objetivo era o de remover as camadas de sentido convencionais das imagens, o que caracterizava um processo de “desconotação” (Charrier, 2017), e não a instauração de um estilo. A conclusão de Nakahira é de que todo o problema começou quando a categoria da *Provoke* passou a ser discutida nos circuitos fotográficos — se era “realismo” ou “fotografia contemporânea”. O que era fruto de uma expressão tornou-se técnica, e a corrosão do grupo diante de sua institucionalização passou a ser inevitável.

Assim, Nakahira tentou responder à seguinte pergunta: seria possível desenvolver uma linguagem própria e reconstruída a partir dos recursos da fotografia, uma tecnologia forjada no contexto da mídia de reprodução em massa? Por um lado, o formato de uma revista independente, restrita a um círculo, possibilitou um processo de experimentalismo mais contundente, com enfoque mais voltado para a relação entre imagem e sujeito e menos determinada pela lógica comercial. No entanto, o projeto esbarrou em seus próprios limites: imaginar que esse espaço alternativo se expandiria até transformar o sistema maior revelou-se uma ilusão.

Tal como outras zonas temporariamente livres, a existência da *Provoke* acabou por ressaltar a rigidez do ambiente que a cercava. Paralelamente, a mídia de massa seguia atuando em favor das estruturas de poder, moldando a realidade para convertê-la em informação consumível. Diante disso, não bastaria recusar a grande mídia e se recolher em espaços alternativos; seria preciso enfrentar a contradição de dentro. Caberia aos produtores de imagem a árdua missão de expor os mecanismos de manipulação utilizando justamente os dispositivos que os tornam possíveis:

> Ademais, nós, produtores de imagens, recebemos uma tarefa das mais difíceis: suportar a contradição vivendo-a como contradição. Devemos expor a manipulabilidade das imagens realizada pela mídia de massa usando os

accomplished through *Provoke* was discovering of the impregnable multilayered structure of the present era.”

> próprios meios da mídia de massa, e denunciar a lógica socialmente estabelecida das imagens utilizando as próprias imagens (Nakahira; Prichard, 2023, p. 15, tradução nossa).[52]

Os pontos levantados por Nakahira ajudam a compreender aspectos essenciais relacionados à revista, permitindo comparar as intenções aos efeitos alcançados. O pessimismo melancólico de Nakahira diante do impacto da revista é bem fundamentado, pois a postura provocadora dos fotógrafos da *Provoke* os levou a um impasse: o desejo de desmantelar e romper com a linguagem e seus conceitos pré-estabelecidos — tanto no âmbito da política quanto da subjetividade — desafiou os fundamentos do meio fotográfico, mas abriu espaço para que sua própria produção também fosse questionada (Kaneko; Vartanian; Toda, 2022).

As declarações de Nakahira (2023) deixam claro, além disso, que foi impossível escapar da necessidade de se confrontar e questionar como indivíduos. Dessa forma, a publicação propôs uma investigação crítica, mas não forneceu novos caminhos concretos para o futuro do meio. Seu mérito, no fim das contas, está menos relacionado às alternativas efetivamente oferecidas e mais relacionado às provocações propostas, tensionando o meio fotográfico e instalando nele uma autorreflexão.

No entanto, admitir tudo isso não impede reconhecer como a publicação se manteve relevante no tempo. Kaneko, Vartanian e Toda (2022) lembram que, mesmo diante de uma tiragem reduzida, as ideias da *Provoke* circularam nos anos que seguiram à sua breve existência, sendo discutidas com frequência em revistas amplamente divulgadas, como *Camera Mainichi* e *Asahi Camera*. Elas foram capazes de alcançar até mesmo leitores que possivelmente nunca tiveram contato direto com a publicação original.

Nessa mesma esteira, os fotógrafos envolvidos criaram imagens que destacavam a materialidade do ato fotográfico em si, e, embora tenham sido inicialmente alvo de críticas e desprezo, exerceram forte influência não só entre outros fotógrafos, mas também entre os jovens da época (Kaneko, 2012). O trabalho dos fotógrafos da *Provoke* refletiu de forma intensa o “espírito” daquele período, a partir de imagens que abordavam questões mais amplas relacionadas à existência e

---

[52] “Moreover, we, the producers of images, have been given a most difficult task to endure: to live the contradiction as a contradiction. We must expose the manipulability of images carried out by the mass media by means of the mass media itself, and expose the socially established logic of images by using images themselves.”

à participação do ato fotográfico nesse processo, ponderando sobre a postura mais coerente do fotógrafo diante do mundo.

Ryūichi Kaneko (2012, p. 214) também menciona e concorda com a observação do crítico Kazuo Nishii (1996) de que a "*Provoke* continuou sendo o único grupo no Japão que tentou abordar a natureza da fotografia, o papel do fotógrafo, e o real motivo de se tirar fotografias". Nishii (1996) ressaltou que a *Provoke* permanece atual e relevante não por conta de um resgate nostálgico, mas pela constatação de que a fotografia contemporânea ainda não superou as questões inauguradas por aquele movimento.

Em vez de se perguntar "Por que ainda '*Provoke*'?", que é exatamente o título de sua publicação de 1996, Nishii propõe que se pergunte "Por que ainda é só '*Provoke*'?", sugerindo que a fotografia atual não avançou significativamente desde os tempos da revista. Nishii (1996) vê na *Provoke* um marco referencial inevitável, uma linha de partida necessária para que o debate avance na contemporaneidade, pois foi a partir dela que de fato se tornou possível refletir de forma crítica sobre a fotografia e o papel do fotógrafo.

Mesmo que seja possível, em 2025, questionar o peso das afirmações de Nishii — que já completam quase três décadas, e se encontram diante de múltiplos avanços experimentais nos fotolivros da atualidade —, suas observações ajudam a justificar a curiosa constatação de fascínio e agitação que a *Provoke* ainda desperta nos dias de hoje, dentro e fora do Japão, quase sessenta anos após sua primeira edição.

# 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, propôs-se uma investigação consistente da revista *Provoke* e suas particularidades, considerando o contexto histórico de sua produção, seus antecedentes conceituais e seu conteúdo imagético e textual, com atenção também à sua recepção à época de lançamento e às reverberações que a revista ainda provoca na contemporaneidade.

Para compreender a *Provoke* e sua relevância, é tarefa inevitável observá-la, primeiramente, a partir das especificidades da cultura de revistas fotográficas no Japão, que se instaurou desde finais do século XIX e se manteve relevante até a década de 1980, funcionando como uma plataforma de experimentação e de disseminação de trabalhos. A *Provoke* surgiu em uma década de efervescência e agitação política e cultural, marcada pela concomitância de forças conceituais e movimentos específicos que são consequência de seu tempo histórico, como as interações da fotografia com o cenário literário, o desejo pela colaboração e os protestos estudantis.

Cumpre acrescentar que seu caráter de publicação independente e suas fontes de financiamento indireto possibilitaram um processo mais aprofundado de experimentação, menos conectado a questões comerciais e, por consequência, mais combativo e incisivo. Assim, muito antes de ser considerada um ponto fora da curva na história, a revista deve ter seu caráter inovador estimado especialmente por sua capacidade de combinar tais tendências para criar uma proposta provocativa, apta a gerar um debate denso sobre a linguagem fotográfica e o papel do fotógrafo.

O sequenciamento de imagens nas edições, a presença de textos na revista, a reflexão acerca do embate entre palavras e imagens no manifesto como também o processo colaborativo e independente dos membros são elementos que mostram que a publicação já iniciava seus trabalhos bebendo das fontes dessas outras movimentações desabrochadas nos anos 1960, sendo seu caráter distintivo mais a capacidade de unir tais inclinações do que uma singularidade que emergia do zero. Tal capacidade foi, no fim das contas, marcante a ponto de torná-la revolucionária, mas isso é uma constatação que só pode ser feita retrospectivamente; assumir isso, portanto, é diferente de colocá-la na posição de algo absolutamente novo, desvinculado de outros processos.

Se considerado o objetivo de engendrar mudanças sistêmicas, a *Provoke* não teve êxito em seu projeto. Além disso, a revista tampouco foi capaz propor uma alternativa concreta para a estrutura que criticava, muitas vezes se dispersando em batalha semânticas e conflitos internos enquanto buscava por respostas. O desejo pela ruptura, nesse ponto, foi um grito que ecoou nas paredes de um sistema fechado em si, capaz de absorver até mesmo quem desejava rompê-lo.

No entanto, quando os objetivos são examinados pelo viés da busca por uma agitação discursiva, da ponderação e relativização das estruturas vigentes, das novas formas de captação do entorno, da reflexão sobre as bases do discurso fotográfico e da inclusão do fotógrafo como indivíduo nesse processo, é possível concluir que a *Provoke* foi um projeto bem-sucedido, capaz de reluzir diante de um cenário tomado pelas revistas comerciais e fomentar o debate tanto em seu tempo quanto ainda hoje, advogando pela fotografia como um modo de existência autônomo e com ativa participação do sujeito.

# REFERÊNCIAS


ALLEN, Emily. Ed van der Elsken: Love on the Left Bank. **Emily Allen Workblog**, [*s. l.*],12 jan. 2017. Disponível em: https://emilyallenphotographyblog.blogspot.com/2017/01/ed-van-der-elsken-love-on-left-bank.html. Acesso em: 8 maio 2025.

APERTURE. New York, c2025. Disponível em: https://aperture.org. Acesso em: 15 jun. 2025.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum Online**, [*s. l.*], 31 ago. 2015. Tradução: Sergio Tellaroli. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/. Acesso em: 25 dez. 2024.

CHARRIER, Philip. Taki Kōji, *Provoke*, and the Structuralist Turn in Japanese Image Theory, 1967–70. **History of Photography**, [*s. l.*], v. 41, n. 1, p. 25-43, 2017.

CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; SUMITOMO, Fumihiko; KAJIYA, Kenji. **From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989**: Primary Documents. Durham: Duke University Press Books, 2012.

COLE, Emily Elizabeth. **Towards a New Way of Seeing**: Finding Reality in Postwar Japanese Photography, 1945-1970. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon, 2015.

DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew S.; FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros. **Icônica**, São Paulo, 9 jun. 2015. Disponível em: https://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/. Acesso em: 25 dez. 2024.

ESPAGNE, Michel. La Notion de transfert culturel. **Revue Scientes/Lettres**, [*s. l.*], v. 1, 2013. Disponível em: https://journals.openedition.org/rsl/219. Acesso em: 27 abr. 2025.

FRASER, Karen M. **Photography and Japan**. London: Reaktion Books, 2011.

FRITSCH, Lena. Japan's Unparalleled History of Photography in Print. **Aperture**, New York, 8 ago. 2023. Disponível em: https://aperture.org/editorial/japans-unparalleled-history-of-photography-in-print/. Acesso em: 22 abr. 2025.

FRITSCH, Lena. **Ravens & Red Lipstick**: Japanese Photography Since 1945. London: Thames & Hudson, 2018.

FRITSCH, Lena; POLLARD, Clare. **Tokyo**: Art & Photography. Oxford: Ashmolean Museum, 2021.

FUJII, Yūko. Landscape, Cameras, Action! *Fūkeiron* and Nakahira Takuma's Photography. *In*: KANEKO, Ryūichi; VARTANIAN, Ivan; TODA, Masako. **Japanese Photography Magazines**: 1880s to 1980s. Tokyo: Goliga, 2022. p. 328-333.

GIBSON, Lucas. Barakei e Kamaitachi: teatralidade e performance na fotografia do pós-guerra de Eikoh Hosoe. *In*: MUKAI, Yūki; PINHEIRO, Kimiko Uchigasaki; LIRA, Kaoru Tanaka de; LIRA, Marcus Tanaka de; TAKANO, Yuko (org.). **Múltiplas faces de pesquisa japonesa internacional**: integralização e convergência. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2022. v. 1, p. 445-466.

GIBSON, Lucas. Flutuando entre a luz e o tempo: as texturas da ausência em ひろしま/Hiroshima de Miyako Ishiuchi. *In*: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves (org.). **A construção do Oriente pela imagem**: representações, conflitos, relações. 1. ed. Londrina: LEDI-UEL, 2022. v. 1, p. 72-96.

GIBSON, Lucas. Fotolivro de cabeceira com Lucas Gibson | Japan a Photo Theater (1968/2018) e Osaka (2016). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022. 1 vídeo (56 min). Publicado pelo canal imoreirasalles. Disponível em: https://youtu.be/qrX9UYMwsp0. Acesso em: 21 maio 2025.

GIBSON, Lucas. Fotolivros japoneses na Era Showa: das narrativas de guerra à documentação da intimidade. Recife: SimpeÁsia, CEÁSIA-UFPE, 2021. 1 vídeo (116 min). Disponível em: https://youtu.be/d5QBWueLxQg. Acesso em: 21 maio 2025.

GIBSON, Lucas. Mapeando o tempo: trauma, guerra e memória no fotolivro *Chizu* (1965) de Kikuji Kawada. *In*: AVANCINI, Atílio; HASHIMOTO CORDADO, Madalena; OKANO, Michiko (org.). **Ecos de catástrofe**. 1. ed. São Paulo: GEAA, 2023. v. 1, p. 473-495.

GOLIGA. Tóquio, [c2025]. Disponível em: https://goliga.com. Acesso em: 15 jun. 2025.

GOTO-JONES, Christopher. **Japão moderno**: uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

IIDA, Yumiko. **Rethinking Identity in Modern Japan**: Nationalism as Aesthetics. London: Routledge, 2002.

IIZAWA, Kōtarō. The Evolution of Postwar Photography. *In*: TUCKER, Anne; FRIIS-HANSEN, Dana; KANEKO, Ryūichi; TAKEBA, Joe. **The History of Japanese Photography**. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 208-259.

KANEKO, Ryūichi. *Provoke*, 1968-1970. *In*: CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; SUMITOMO, Fumihiko; KAJIYA, Kenji. **From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989**: Primary Documents. Durham: Duke University Press Books, 2012. p. 213-214.

KANEKO, Ryūichi; HEITING, Manfred. **The Japanese Photobook, 1912-1990**. Gottingen: Steidl, 2017.

KANEKO, Ryūichi; VARTANIAN, Ivan. **Japanese Photobooks of the 1960s and '70s**. New York: Aperture, 2009.

KANEKO, Ryūichi; VARTANIAN, Ivan; TODA, Masako. **Japanese Photography Magazines**: 1880s to 1980s. Tokyo: Goliga, 2022.

KITAI, Kazuo. **The Kagekiha**. Tokyo: Heibonsha, 2020.

KOHARA, Masashi. The Man Who Became a Camera: Photographer Takuma Nakahira. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2003. 1 vídeo (91 min). Disponível em: https://www.sfmoma.org/watch/the-man-who-became-a-camera-takuma-nakahira/. Acesso em: 9 maio 2025.

LIPPIT, Yukio. Japan During the *Provoke* Era. *In*: DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew; FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 19-22.

MCCORMICK, Kelly Midori. A Century of Japanese Photography: Historical Reckoning and the Birth of a New Movement. **Focus on Japanese Photography**, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, Feb. 2022. Disponível em: https://www.sfmoma.org/essay/a-century-of-japanese-photography-historical-reckoning-and-the-birth-of-a-new-movement/. Acesso em: 8 maio 2025.

MIGNON, Taylor. **VOU**: Visual Poetry, Tokio, 1958-1987. Tokyo: Isobar Press, 2022.

MORIYAMA, Daido; NAKAHIRA, Takuma. Nakahira x Moriyama. August 2, 1971, Hilltop Hotel, Tokyo. *In*: MORIYAMA, Daido. **Farewell Photography**. Tokyo: Getsuyosha, 2019.

MUNROE, Alexandra. Postwar Japanese Photography and the Pursuit of Consciousness. *In*: MUNROE, Alexandra; PHILLIPS, Sandra; MORIYAMA, Daido. **Daido Moriyama**: Stray Dog. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1999. p. 31-40.

NAKAHIRA, Takuma. Can Photography Revive Language? *In*: DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew S.; FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 386-387.

NAKAHIRA, Takuma. Editorial Afterword. *In*: NAKAHIRA, Takuma; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 1**. Tokyo: NITESHA, 2018. p. 20.

NAKAHIRA, Takuma; MORIYAMA, Daido; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 2**. Tokyo: NITESHA, 2018.

NAKAHIRA, Takuma; MORIYAMA, Daido; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji; YOSHIMASU, Gōzō. **Provoke 3**. Tokyo: NITESHA, 2018.

NAKAHIRA, Takuma; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 1**. Tokyo: NITESHA, 2018.

NAKAHIRA, Takuma; PRICHARD, Franz. A Brief Introduction to Nakahira Takuma's "The Illusion Called the Documentary: From the Document to the Monument," 1972. **The Asia-Pacific Journal – Japan Focus**, [*s. l.*], v. 21, issue 4, n. 1, 15 abr. 2023. Tradução: Franz Prichard. Disponível em: https://apjjf.org/2023/4/prichard. Acesso em: 7 maio 2025.

NISHII, Kazuo. Dōjidai-teki de aru koto shashinka to wa dare ka. *In*: NISHII, Kazuo. **Naze imada "Purovōku" ka**. Tokyo: Seikyūsha, 1996. p. 5-17.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Daido Moriyama**: uma retrospectiva. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022.

OKADA, Takahiko. Abra bem as pernas e vague sem rumo. *In*: NAKAHIRA, Takuma; MORIYAMA, Daido; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 2**. Tokyo: NITESHA, 2018a. p. 9.

OKADA, Takahiko. Back to feitiço. *In*: NAKAHIRA, Takuma; MORIYAMA, Daido; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 2**. Tokyo: NITESHA, 2018b. p. 2-7.

OKADA, Takahiko. Cannot see, aching with a *setsunai* feeling, and wanting to fly. *In*: NAKAHIRA, Takuma; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji. **Provoke 1**. Tokyo: NITESHA, 2018c. p. 2-12.

OLIVEIRA, Erivam Morais de; VICENTINI, Ari. **Fotojornalismo**: uma viagem entre o analógico e o digital. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

RAMOS, Marina Feldhues. **Fotolivros**: (in)definições, histórias, experiências e processos de produção. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

RICHIE, Donald. The Occupied Arts. *In*: SANDLER, Mark (ed.). **The Confusion Era**: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1997. p. 10-21.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

RUBINFIEN, Leo; PHILLIPS, Sandra S.; DOWER, John. **Shōmei Tomatsu**: Skin of the Nation. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2004.

SELLAND, Eric. Introduction. *In*: MIGNON, Taylor. **VOU**: Visual Poetry, Tokio, 1958-1987. Tokyo: Isobar Press, 2022. p. 9-12.

SHASHASHA. Tóquio, c2025. Disponível em: https://www.shashasha.co/en. Acesso em: 17 jun. 2025.

SHIMADA, Richard. Fotoetnografias de um Japão evanescente: o olhar de Ihei Kimura em Akita (1952-1978). **Prajna**: revista de culturas orientais, v. 5, n. 8, p. 107-152, jan./jun. 2024.

SOLT, John. **The John Solt Kitasono Katue Archive**: An Online Exhibition, 2024. Disponível em: https://www.kitasonokatue.com/. Acesso em: 8 maio 2025.

TAKANASHI, Yutaka; ITO, Tsuyoshi. Tokyo Reimagined. **Aperture**, New York, 27 abr. 2017. Disponível em: https://aperture.org/editorial/tokyo-reimagined-takanashi/. Acesso em: 9 maio 2025.

TAKI, Kōji. Editorial Afterword. *In*: NAKAHIRA, Takuma; MORIYAMA, Daido; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka; TAKI, Kōji; YOSHIMASU, Gōzō. **Provoke 3**. Tokyo: NITESHA, 2018a. p. 7.

TAKI, Kōji. Eyes and Things That Are Not Eyes. *In*: DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew S.; FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 52-54.

TAKI, Kōji. Memo – The Corruption of Knowledge. *In*: NAKAHIRA, Takuma; OKADA, Takahiko; TAKANASHI, Yutaka. TAKI, Kōji. **Provoke 1**. Tokyo: NITESHA, 2018b. p. 14-19.

TAKI, Kōji. What Is Possible for Photography? (1970). *In*: CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; SUMITOMO, Fumihiko; KAJIYA, Kenji. **From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989**: Primary Documents. Durham: Duke University Press Books, 2012. p. 215-218.

TOMATSU, Shōmei. I Am a King. *In*: DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew S.; FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 72-75.

TUCKER, Anne; FRIIS-HANSEN, Dana; KANEKO, Ryūichi; TAKEBA, Joe. **The History of Japanese Photography**. New Haven: Yale University Press, 2003.

VARTANIAN, Ivan. The Culture of Japan's Photography Magazines. *In*: KANEKO, Ryūichi; VARTANIAN, Ivan; TODA, Masako. **Japanese Photography Magazines**: 1880s to 1980s. Tokyo: Goliga, 2022. p. 8-21.

VOYAU, Elise. From Magazines to Gallery Walls: Rethinking Fukase Masahisa's "Ravens" and the Workshop School of Photography in 1976 Japan. **Eizōgaku**, [*s. l.*], n. 104, 2020. p. 219-241.

WATANABE, Hiromi; ITO, Tsuyoshi. Behind the Barricades. **Aperture**, New York, 22 mar. 2017. Disponível em: https://aperture.org/editorial/behind-barricades-watanabe/. Acesso em: 3 maio 2025.

WITKOVSKY, Matthew S.; KANEKO, Ryūichi. Kaneko Ryūichi interviewed by Matthew S. Witkovsky. *In*: DUFOUR, Diane; WITKOVSKY, Matthew S.; FORBES,

Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 245-251.

WITKOVSKY, Matthew S. *Provoke*: Photography up for Discussion. *In*: DUFOUR, Diane. WITKOVSKY, Matthew. FORBES, Duncan. ***Provoke***: Between Protest and Performance – Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016. p. 469-479.

## APÊNDICE – ENTREVISTA COM MASAKO TODA POR LUCAS GIBSON

*Entrevista realizada em 3 de novembro de 2022 no Café Papas, em Tóquio.*

**Lucas Gibson:** Toda-san, obrigado por aceitar meu convite. Sua pesquisa teve um grande impacto nos estudos sobre fotografia japonesa. Por isso, gostaria de saber mais sobre sua trajetória. Você é escritora, curadora e professora de História da Fotografia na Universidade de Arte de Musashino, em Tóquio. Como começou a sua jornada? Poderia nos contar um pouco mais sobre sua carreira e como chegou até onde está hoje?

**Masako Toda:** É uma história bastante antiga. Meu bisavô, Toshio Kaneko, e meu avô, Masao Kaneko, eram fotógrafos profissionais de estúdio. Meus pais também cultivaram um interesse pelo meio. Mais tarde, tornei-me familiarizada com o trabalho de Akihiko Okamura, um fotógrafo conhecido por documentar a Guerra do Vietnã. Essa exposição influenciou minha decisão de seguir a fotografia. Assim, entrei na universidade para estudar jornalismo com a intenção de me tornar fotojornalista. Após me formar, passei cerca de um ano e meio viajando pelos Estados Unidos e Europa, e morei por um tempo em Boston e Nova York. Acabei retornando ao Japão e ingressei no programa de mestrado da Universidade de Tóquio no curso de Estudos de Recursos Culturais. Depois de concluir meus estudos na Universidade de Tóquio, comecei a trabalhar na Universidade de Arte de Musashino e a lecionar no Tokyo College of Photography.

**LG:** Você também organizou uma grande exposição no Museu de Arte Fotográfica de Tóquio em 2014, não foi?

**MT:** Sim. Junto com Kusi Okamura, colaborei em uma exposição sobre um fotógrafo amador de Hiroshima, Kōichi Sako. Mais recentemente, também organizei um livro sobre uma artista da década de 1950, Hisae Imai.

**LG:** Gostaria de perguntar sobre sua pesquisa recente, que estabelece uma conexão entre a revista *Provoke* e a revista *Glass*, ambas publicadas aproximadamente na

mesma época do movimento. *Provoke* recebeu muita atenção à época, mas *Glass* foi redescoberta apenas recentemente. Qual é a conexão entre essas publicações?

**MT:** *Glass* era uma revista corporativa publicada pela Asahi Glass, uma empresa do setor de materiais de vidro e construção. Nos anos 1960, o Japão vivia um período de prosperidade econômica, especialmente com as Olimpíadas de 1964. As empresas estavam em ascensão e começaram a investir na cultura, patrocinando ensaios de fotografia experimental. Embora *Glass* não fosse uma revista de arte, ela oferecia grande liberdade criativa, o que atraiu muitos fotógrafos renomados, que publicavam imagens anonimamente ou sob pseudônimos. Alguns membros da *Provoke*, como Kōji Taki, trabalharam na equipe editorial da *Glass* para financiar suas atividades dentro do movimento. Era como o "lado B" da *Provoke*.

*Glass* não tinha uma intenção artística, pois era uma publicação de relações públicas corporativas. No entanto, a liberdade criativa que oferecia aos fotógrafos a tornava bastante interessante. Outros exemplos de revistas corporativas da época incluem *Energy*, publicada pela Esso, na qual a fotógrafa Hisae Imai foi responsável por diversas capas.

O mais interessante é que, à época, as empresas não impunham muitas restrições ao conteúdo, permitindo grande liberdade editorial. Kōji Taki, um dos fundadores da *Provoke*, era responsável pela edição da *Glass* e, devido à sua relação com Takuma Nakahira — também uma das figuras centrais do movimento *Provoke* —, possibilitou que os membros do grupo usassem esse trabalho como meio de sustento financeiro. Ele foi essencial para criar essa ponte.

Antes de se chamar *Glass*, a revista era publicada sob o nome *Asahi Dayori*. Algumas edições apresentavam fotografias sem crédito explícito ao fotógrafo, como foi o caso de Shōmei Tomatsu.

**LG:** Como foi a participação de fotógrafos como Takuma Nakahira e Kōji Taki na revista *Glass*?

**MT:** Kōji Taki começou seu envolvimento com a revista em 1962, quando seu nome foi alterado de *Asahi Dayori* para *Glass & Architecture*. Ele tinha um escritório de

design chamado Arbo, e foi por meio dele que começou a criar tanto a *Provoke* quanto o design da *Glass*.

Inicialmente, ele estava mais envolvido na produção editorial, mas por volta de 1967 ou 1968, figuras como Takuma começaram a se engajar mais com a *Glass*. Esse período coincidiu com a fase mais intensa da *Provoke*, e indivíduos como Moriyama, que estavam conectados ao movimento, também começaram a enviar imagens para a *Glass*.

Eu diria que o auge da participação dos fotógrafos da *Provoke* na *Glass* foi entre 1968 e 1970, quando os membros estavam ativamente produzindo a revista. Depois disso, trabalhos associados aos artistas da *Provoke* deixaram de aparecer na publicação.

O Japão estava passando por um grande período de crescimento, com a construção da nova linha do *Shinkansen* e um significativo boom arquitetônico, especialmente após as Olimpíadas de Tóquio. Nesse contexto, o vidro tornou-se um material altamente valorizado na construção de grandes edifícios.

Esse período também foi marcado por intensos debates sobre a transformação urbana, conhecidos como “teoria urbana”. Os fotógrafos da época estavam interessados em documentar as mudanças na cidade, o que se alinhava perfeitamente com o propósito da *Glass & Architecture*.

O vidro e a arquitetura tornaram-se temas centrais, pois o Japão vivia um momento de grande prosperidade econômica. A construção de novos edifícios utilizando vidro como material principal despertou grande interesse, influenciando também os profissionais da fotografia que estavam focados nas mudanças urbanas. Havia um forte desejo de estudar como as cidades estavam se transformando, com a crescente urbanização e a construção de prédios altos.

**LG:** Você acha que o conceito de paisagem urbana abordado na *Glass* influenciou outros movimentos artísticos ou fotográficos?

**MT:** Sem dúvida. Na *Glass*, havia fotografias que capturavam a experiência da velocidade e do movimento, como rodovias vistas de dentro de carros em alta velocidade. Isso influenciou a estética da *Provoke*. Eles enxergavam o Japão passando por uma intensa urbanização, algo que se espalhava por todo o país. Isso

inspirou debates sobre paisagem, identidade nacional e modernidade. Assim, a revista teve um impacto significativo, especialmente na fotografia. Ela ajudou a destacar questões urbanas e influenciou a maneira como as transformações das cidades eram retratadas. Muitos fotógrafos e arquitetos se interessaram por essa nova paisagem e buscaram capturar a evolução das cidades através de suas lentes, tentando entender e documentar essas transformações.

**LG:** E quanto ao impacto em fotógrafos como Takuma Nakahira? Como eles foram influenciados por essas mudanças e pela revista?

**MT:** Nakahira e outros fotógrafos da época foram profundamente influenciados por essas questões urbanas. Seus trabalhos foram diretamente moldados pelo contexto arquitetônico e social do período. Eles não estavam apenas documentando a arquitetura, mas também refletindo sobre como as mudanças urbanas afetavam a vida das pessoas. A revista ajudou a formar essa visão ao ilustrar a relação entre a fotografia e a transformação urbana.

**LG:** Você acredita que essa perspectiva urbana presente no trabalho deles influenciou outros fotógrafos da época, especialmente na maneira como viam a cidade?

**MT:** Sim, acredito que teve uma grande influência. Por exemplo, na *Glass*, havia fotografias que capturavam a sensação de velocidade, como imagens de vias expressas onde o movimento era enquadrado de maneira experimental. Esse tipo de fotografia, com desfoque de movimento, estava muito presente na revista. A ideia era registrar as transformações urbanas e a sensação das pessoas se deslocando pelas cidades, refletindo a vida urbana em constante mudança naquele momento.

Isso se conecta com o que foi discutido na *Provoke* e com as ideias em torno de uma nova linguagem para a fotografia urbana, algo intimamente relacionado ao conceito de teoria urbana que estava sendo explorado na época. No entanto, o alcance da abordagem era diferente. Enquanto a *Glass* tratava das mudanças urbanas em Tóquio, o fotógrafo Takuma Nakahira, por exemplo, utilizava o conceito de *fūkeiron*, ou “teoria da paisagem”, que abordava não apenas as cidades, mas o país como um todo.

**LG:** Então, você acha que, ao utilizar o conceito de *fūkeiron*, Takuma Nakahira trouxe uma perspectiva mais nacional sobre as transformações urbanas?

**MT:** Sim, exatamente. A teoria da paisagem de Takuma não se limitava a Tóquio, mas abrangia a transformação de todo o Japão. Ele acreditava que as mudanças urbanas nas cidades, como a expansão das rodovias, estavam transformando o país inteiro por meio de um processo de intensa urbanização, no qual até as regiões mais remotas começavam a refletir características de Tóquio. Nakahira tinha um grande interesse nesse fenômeno, em como o Japão estava mudando de maneira uniforme.

Nas fotos da *Glass*, há muitas imagens de pessoas caminhando ao longo de rodovias, o que reflete essa mesma busca por documentar a transformação da paisagem e as mudanças que ocorriam em todo o Japão. Esse conceito ampliava a perspectiva, vinculando as mudanças da paisagem não apenas a uma cidade, mas ao país como um todo.

**LG:** Interessante. Você mencionou o processo de transformação urbana e a percepção de Nakahira sobre esse aspecto. Poderia falar um pouco sobre como isso se relaciona com o trabalho de outros fotógrafos, como Daido Moriyama? Em alguns de seus textos, Moriyama descreve como as mudanças na paisagem urbana afetaram sua maneira de enxergar a fotografia. Isso está conectado à teoria da paisagem que você mencionou antes?

**MT:** Essa é uma ótima pergunta. O trabalho de Moriyama, especialmente na forma como ele fotografava a paisagem urbana, foi profundamente influenciado por esse processo de mudança. Ele acreditava que, assim como na fotografia de Nakahira, a paisagem refletia as transformações do país.

Uma das obras de Moriyama, *Karyudo* [Um caçador], por exemplo, é um fotolivro lançado em 1972 que analisa as mudanças nas paisagens japonesas, misturando passado e presente. Moriyama, influenciado por outros fotógrafos e teóricos, também se dedicou a capturar essas transições, buscando expressar a energia das cidades em constante alteração. Ele via a fotografia como um meio para documentar essas transformações, tanto no Japão quanto no mundo.

**LG:** Você acha, então, que o trabalho de Moriyama, ao capturar a transformação das paisagens, pode ter influenciado Nakahira? Posso mencionar como exemplo as fotos que ele tirou enquanto viajava pelo Japão, especialmente em áreas mais distantes, como pequenas cidades.

**MT:** Com certeza Moriyama teve uma influência significativa sobre Nakahira. Nakahira também estava interessado nessas mudanças urbanas e usava uma abordagem semelhante para documentá-las. Ele via a fotografia como uma maneira de capturar a transformação da paisagem, e o trabalho de Moriyama, com seu foco na dinâmica das cidades, teve um impacto considerável na forma como Takuma abordava a fotografia.

Um ótimo exemplo é *Karyudo*, que contém uma série de fotos tiradas durante as viagens de Moriyama pelo Japão, capturando a essência das mudanças tanto nas paisagens urbanas quanto nas rurais. Esse é um livro que, sem dúvida, influenciou outros fotógrafos, incluindo o próprio Nakahira.

**LG:** A expressão e a ideia por trás da teoria da paisagem foram usadas apenas por Nakahira ou também por Moriyama?

**MT:** Moriyama foi influenciado por essa teoria, mas a palavra “paisagem” em si foi realmente utilizada por Nakahira. Moriyama e Nakahira eram muito próximos na época e discutiam fotografia diariamente, então suas influências mútuas eram evidentes. No entanto, Moriyama tinha um foco diferente. Para ele, a paisagem estava mais relacionada ao seu corpo e a como ele interagia com ela.

Ele expressava isso usando a palavra “raspar” (*scraping*). Quando você pensa nesse conceito, é como se o corpo se movesse através da paisagem, tocando o ar e interagindo com diferentes cenas. Em japonês, “raspar” se pronuncia *sakka*, homônimo da palavra *sakka* (作家), que significa artista. Moriyama usava a palavra “artista” para se referir a isso e frequentemente traduzia esse movimento como “scraping” em inglês, conceito que implica um contato contínuo com as paisagens enquanto se desloca por elas. A ideia é que, à medida que o corpo se move pela

paisagem, ele interage com ela, e Moriyama usava o termo “artista” para descrever essa interação.

**LG:** Qual palavra japonesa representa o conceito de “raspar”? Você poderia explicar melhor?

**MT:** A palavra japonesa é *sureru* (擦れる), que significa “raspar” ou “esfregar”. Ela representa a forma como o corpo do fotógrafo interage com o espaço enquanto se move. Moriyama utilizava essa abordagem para criar uma conexão física com as paisagens que fotografava.

Moriyama não usava explicitamente o termo “teoria da paisagem”, mas a essência do que ele tentava capturar estava muito próxima dessa ideia. A grande diferença é que, enquanto Nakahira estava mais diretamente envolvido em movimentos políticos e sociais, como o movimento estudantil, Moriyama não participava ativamente de questões políticas. No entanto, ele ainda compartilhava uma certa empatia por esses movimentos e preocupações sociais.

A diferença em suas abordagens está na maneira como cada um percebia a paisagem: para Nakahira, a paisagem era uma metáfora para questões sociais e políticas, enquanto para Moriyama era algo mais introspectivo, conectado ao corpo e à sua experiência direta com o ambiente. No fim, tanto Moriyama quanto Nakahira estavam altamente conscientes do contexto do país, engajando-se com seu entorno de maneiras diferentes.

**LG:** É interessante notar o hábito de Moriyama de modificar e aplicar palavras. Parece que ele tem uma maneira única de criá-las e reinterpretá-las, quase como se estivesse desenvolvendo uma nova linguagem. Isso realmente parece ser uma característica dele, não é?

**MT:** Exatamente. Por exemplo, em seu primeiro livro, *Nippon Gekijō Shashinchō* (1968) ele substitui o ideograma *shū*, que qualifica a união de imagens em um fotolivro, por *chō*, que representa uma reunião de imagens, mas de uma forma mais informal, como se fosse algo inacabado, um rascunho. Ele tem seu próprio jeito de abreviar palavras ou criar novos termos, o que se torna uma característica distintiva dele. Ele

não apenas captura imagens, mas tenta compreender e expressar seu lugar dentro do ambiente ao seu redor.

**LG:** Em relação a Moriyama, como você vê as diferenças entre *Nippon Gekijō Shashin-chō* e o fotolivro *Shashin yo Sayonara*, lançado em 1972?

**MT:** *Nippon Gekijō* não apresenta um desfoque intenso e tem um contraste mais alto. Não é que não haja desfoque, mas a fotografia parece mais precisa, com uma captura mais cuidadosa. Já em *Shashin yo Sayonara* vemos muitas imagens que podem ser descritas como *are, bure, boke* (granuladas, borradas e desfocadas), características que se tornaram a marca registrada de Moriyama. *Sayonara* tem uma natureza mais experimental, pois Moriyama chegou a utilizar elementos como as bordas do filme e experimentou técnicas mais ousadas, como a manipulação do próprio filme.

Eu diria que a diferença entre essas duas obras é uma consequência da influência do *fūkeiron*, que afetou Moriyama. Em *Nippon Gekijō*, muitas das fotos são de companhias de teatro experimental japonês, um tema que inicialmente não interessava tanto a Moriyama. Era mais um assunto demandado pelo dramaturgo Shūji Terayama, que se tornou muito próximo dele e o levou a fotografar o teatro popular, incentivando-o a tirar fotos em lugares incomuns. Naquela época, Moriyama fornecia fotos para várias obras de Terayama, como o livro *A cidade é um campo de batalha*. Nesse trabalho, ele colaborou com Takuma Nakahira, sendo, então, um resultado coletivo.

No entanto, quando Moriyama se afastou um pouco dessa abordagem, começou a querer expressar sua própria visão, como, por exemplo, através de fotografias de fetos preservados em formol. Ele introduziu elementos mais pessoais e passou a buscar um estilo mais singular, distanciando-se da fotografia de “costumes japoneses” que vinha fazendo antes.

Após *Sayonara*, ele gradualmente retornou às suas raízes, resgatando um estilo mais focado na luz e na sombra, como visto no livro *Hikari to Kage* [Luz e sombra], publicado em 1982. Ele começou a recuperar essa fotografia mais precisa e formal.

**LG:** Então, você acredita que, após *Shashin yo Sayonara*, Moriyama começou a se reconectar com as abordagens mais diretas de *Nippon Gekijō*?

**MT:** De certa forma, sim. Depois de *Sayonara*, ele começou a retornar àquele estilo de fotografia, mas com uma abordagem mais refinada e focada. Ele buscava uma maneira de capturar imagens de forma mais controlada e com maior cuidado técnico. Com o tempo, ele deixou de criar imagens tão desconstruídas quanto as de *Sayonara*, mas também não retornou completamente ao estilo de *Nippon Gekijō*. Sua fotografia continuou evoluindo, incorporando novas influências, mas sempre mantendo uma conexão com o que havia feito no passado.

**LG:** Você acha que essa experimentação foi uma reação aos estilos fotográficos anteriores?

**MT:** Sim, essa experimentação foi uma reação. A geração de fotógrafos à qual Moriyama e Nakahira pertenciam estava muito focada em rejeitar a fotografia tradicional, a fotografia bem executada e “bonita” dos períodos anteriores. Eles não queriam mais seguir os padrões da fotografia moderna tradicional. Por isso, muitos deles, como o fotógrafo Kazuo Kitai, falavam sobre sua decisão de não tirar fotos “bonitas”, buscando se afastar das convenções da fotografia de alta qualidade.

Como resultado, começaram a experimentar, distorcendo o filme, jogando a câmera no chão ou até mesmo pisando nela. Isso era uma tentativa de romper com as convenções fotográficas e explorar novas formas de expressão. Moriyama, junto a outros fotógrafos, como Nakahira e Kitai, estava interessado em se desvincular das tradições da fotografia. De certa forma, eles estavam tentando destruir a fotografia “bonita” e “perfeita” como meio de criar algo novo e mais expressivo.

Mesmo depois de *Sayonara*, Moriyama começou a retornar a uma abordagem mais centrada na luz e na sombra, mas isso não significa que ele tenha abandonado a experimentação.

**LG:** Você poderia falar um pouco sobre seu livro recém-publicado, *Japanese Photography Magazines: 1880s to 1980s*, criado em colaboração com os pesquisadores Ryūichi Kaneko e Ivan Vartanian?

**MT:** Esse projeto foi inicialmente concebido por Ivan, em colaboração com o pesquisador Ryūichi Kaneko. Antes desse livro, eles já haviam publicado *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, que serviu como base para este novo projeto. O conceito central de Kaneko era que a história da fotografia no Japão não poderia ser resumida apenas por meio dos fotolivros. Para ele, as revistas de fotografia eram essenciais para entender a evolução dessa forma de expressão no Japão.

Infelizmente, Kaneko faleceu durante a produção do livro, mas sua ideia permaneceu como a diretriz central do projeto. Assim, com base na proposta de Kaneko, decidimos realizar uma pesquisa focada em revistas de fotografia — um campo muitas vezes negligenciado, mas de grande importância.

**LG:** Você poderia dar um exemplo específico de como as revistas de fotografia ajudaram a moldar essa história?

**MT:** Claro. Um exemplo significativo é o trabalho do fotógrafo Kikuji Kawada, particularmente sua série *Los Caprichos*. Essa série foi publicada exclusivamente em revistas de fotografia e nunca foi lançada como livro, embora partes dela tenham sido incluídas em catálogos.

Mesmo assim, *Los Caprichos* teve um grande impacto no mundo da fotografia na época. Ao observar o trabalho de Kawada, assim como o de outros fotógrafos, fica claro que não podemos compreender completamente a história da fotografia no Japão sem considerar o papel das revistas de fotografia.

**LG:** Então você diria que este projeto é uma forma de preencher essa lacuna na história da fotografia no Japão?

**MT:** Exatamente. A ideia foi seguir esse caminho, revisitando materiais que não estavam em formato de livro, mas que tiveram um impacto significativo. O projeto começou com Ivan e Kaneko, e eu me juntei mais tarde para ajudar a moldar essa proposta.

**LG:** Toda-san, você compartilhou muito do seu conhecimento comigo nesta entrevista, e estou muito feliz e grato. Há aqui uma quantidade impressionante de

informações valiosas, e agradeço sinceramente por isso. Para concluir, eu gostaria de perguntar: como você vê a relação entre literatura e fotografia?

**MT:** A relação entre literatura e fotografia não foi amplamente explorada por muitos fotógrafos. No entanto, ao realizar minhas pesquisas, notei que alguns fotógrafos tentaram fundir essas duas formas de expressão.

Um exemplo é o trabalho de Daido Moriyama, que, nos anos 1950 e 1960, foi influenciado pela literatura, embora essa influência não fosse imediatamente aparente em seus primeiros trabalhos. Em suas colaborações com Shūji Terayama, podemos ver essa interação entre os campos acontecendo. Moriyama sempre foi uma pessoa que lê muito, então a literatura, sem dúvida, influenciou seu trabalho fotográfico.

Além disso, quando olhamos para os anos 1950, vemos que havia uma forte conexão entre poesia e fotografia. Artistas como Hisae Imai e Kōichi Sako já estavam explorando essa combinação. No entanto, foi nos anos 1960 que os fotógrafos começaram a integrar essas duas formas de expressão de maneira mais clara.

**LG:** Então a poesia teve um papel fundamental na evolução da fotografia durante esse período?

**MT:** Sim, com certeza. A colaboração entre poesia e fotografia foi muito forte, e essa troca entre palavras e imagens ajudou a enriquecer o significado das obras. Quando examinamos esses projetos, vemos como palavras e imagens se interconectavam, criando uma nova forma de expressão artística.

Nas revistas de fotografia, era comum que projetos fotográficos e literários compartilhassem espaço nas páginas. Isso foi altamente relevante na fotografia japonesa da época e ajudou a criar uma narrativa única, que não poderia ser totalmente compreendida apenas observando as imagens. A colaboração entre esses campos foi essencial para o que hoje reconhecemos como uma parte significativa da história da fotografia no Japão.

**Masako Toda** é historiadora da fotografia, autora e curadora de fotografia japonesa. Possui mestrado pelo Departamento de Humanidades e Sociologia da Universidade de Tóquio e é professora na Universidade de Arte de Musashino, no Tokyo College of Photography, e em outras instituições. Em 2006, recebeu o Prêmio de Incentivo da Sociedade Japonesa de Artes e História da Fotografia. Sua área de especialização é história do modernismo, bem como fotografia japonesa do pós-guerra. É autora de *Hisae Imai*, publicado pela Akaaka Art Publishing em 2022, e coautora de *Japanese Photography Magazines 1880s-1980s*, publicado pela Goliga em 2022.