

# SHÔJI UEDA, ENTRE O MA E O ONÍRICO NA REGIÃO DE SAN'IN

## SHÔJI UEDA, BETWEEN MA AND THE ONEIRIC IN THE SAN'IN REGION

Maria Ivette Job<sup>1</sup>  
Michiko Okano<sup>2</sup>

**Resumo:** A Costa Oeste da ilha japonesa de Honshû banhada pelo Mar do Japão e menos celebrada em termos culturais do que a Costa Leste, foi berço de alguns artistas no campo da fotografia japonesa, entre eles, Shôji Ueda. Apesar de ser fotógrafo premiado no seu país natal e na França, com um museu próprio em Tottori, Japão, não foi localizado nenhum artigo a seu respeito no Brasil. Este estudo percorre sua carreira em paralelo às tendências da fotografia durante o século XX no Japão, apontando alguns aspectos de sua poética que concorrem para a constituição de um estilo único, conhecido como *Ueda-chô*. Um desses aspectos, a espacialidade *Ma*間 em suas imagens, é analisado em alguns trabalhos do artista. O outro, a linguagem onírica, é também discutido, juntamente a uma reflexão sobre a relação do fotógrafo com elementos culturais da região de *San'in* onde nasceu e passou sua vida.

**Palavras-chave:** Shôji Ueda; *Ueda-chô* 植田調; fotografia japonesa; *Ma* 間; *Yohaku* 余白.

**Abstract:** The West Coast of the Japanese island of Honshû bathed by the Sea of Japan and less celebrated in cultural terms than the East Coast, was the birthplace of some artists in the field of Japanese photography, among them, Shôji Ueda. Despite being an award-winning photographer in his native country and in France, with his own museum in Tottori, Japan, no article about him was found in Brazil. This study goes through his career in parallel with the trends of photography during the 20th century in Japan, pointing out some aspects of his poetics that contribute to the constitution of a unique style, known as *Ueda-chô*. One of these aspects, the *Ma* 間 spatiality in his images, is analyzed in some of the artist's works. The other, the oneiric language, is also discussed, along with a reflection on the photographer's relationship with cultural elements from the *San'in* region where he was born and spent his life.

**Key-words:** Shôji Ueda; *Ueda-chô* 植田調; japanese photography; *Ma* 間; *Yohaku* 余白.

---

1 Mestranda no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Email: pfloatboat@gmail.com. (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-7889-9592>).

2 Professora de graduação e pós-graduação de História da Arte da Ásia da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil. Email: michikokano@uol.com.br. (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8865-7389>).

## 1. INTRODUÇÃO

No ano de 1995, em Hōki, Prefeitura de Tottori, o arquiteto Shin Takamatsu<sup>3</sup> (1948-) completou a construção do Museu Shōji Ueda, encomendado pela cidade natal do fotógrafo, com o objetivo de exibir semipermanentemente suas obras. Segundo Takamatsu, o próprio Shōji Ueda (1913-2000) o teria sugerido como arquiteto<sup>4</sup>. O local destinado ao edifício, uma planície levemente inclinada aos pés do Daisen 大山<sup>5</sup>, pedia uma estrutura que se harmonizasse com sua beleza natural. Takamatsu contemplou mais do que essa demanda, harmonizando seu projeto não só com a paisagem circundante, como com as imagens do artista homenageado. O resultado foi a criação de um diálogo quase metalinguístico entre espaço natural, espaço construído e a obra de Ueda [Fig.1].



**Figura 1:** Daisen 大山, visto de dentro do edifício e refletido em um dos espelhos d'água do Shōji Ueda Museum. Projeto arquitetônico de Shin Takamatsu. Hōki, Prefeitura de Tottori. Fonte: autora, abril de 2018.

3 Shin Takamatsu nasceu em agosto de 1948, na Prefeitura de Shimane, geograficamente vizinha à Prefeitura de Tottori, na Costa Sudoeste do Japão. Professor emérito da Kyoto University, e arquiteto premiado, Takamatsu assina projetos arrojados tanto no Japão, como China.

4 Disponível em <[http://www.takamatsu.co.jp/\\_eng/projects/details.php?id=96](http://www.takamatsu.co.jp/_eng/projects/details.php?id=96)>. Acesso em 19/08/2020.

5 Montanha vulcânica de 1.729 metros de altitude, Prefeitura de Tottori (Teihoku's Complete Atlas of Japan, 1991).

Shôji Ueda nasceu em 1913, na cidade de Sakai, atual Sakaiminato, também Prefeitura de Tottori. Filho de um fabricante e vendedor local de *geta*<sup>6</sup> e o único entre quatro irmãos a sobreviver à infância, Ueda deveria herdar os negócios do pai. Diante de sua afeição pela pintura, no entanto, a mãe o incentiva às artes. Já o pai, com a preocupação de que o filho pudesse exercer uma profissão que o agradasse e ao mesmo tempo ganhar a vida com ela, presenteia-o com uma câmera Vest-Pocket Kodak<sup>7</sup>. Em 1931, Shôji Ueda junta-se ao Círculo Fotográfico de Yonago, cidade vizinha a Sakaiminato, vence um concurso fotográfico da Revista *Camera* e começa a ser reconhecido como um talentoso fotógrafo amador na região. Em 1932, vai estudar na Escola Oriental de Fotografia, em Tóquio, retornando à sua cidade natal em 1933, onde abre seu próprio estúdio e cria um clube de fotografia, o *Nihonkai*, Clube do Mar do Japão. Nessa época, Ueda passa a participar mensalmente de concursos de fotografia do *Photographic Salon* e de revistas como a *Asahi Camera* (BROUSSE, 2008).

No início de sua carreira, Shôji Ueda adotou o estilo pictórico de fotografia, manipulando-as no quarto escuro, durante o processo de revelação e ampliação, com o intuito de obter resultados artísticos na imagem que as aproximasse das pinturas a óleo em tela. A *geijutsu shashin* 芸術写真, fotografia artística ou pictorialismo, havia se desenvolvido no Japão no final do século 19 e começo do 20. Até então, desde que a fotografia chegara ao país em 1843, na forma de um daguerreótipo recebido em um carregamento em Nagasaki pelo mercador Toshinojô Ueno, ela era tida como um instrumento de registro da realidade, quer fossem paisagens ou retratos de pessoas. Uma das traduções possíveis para o termo *shashin* 写真 seria, inclusive, “copiar o real” (TUCKER, KANEKO, TAKEBA, & FRIIS-HANSEN, 2003).

As experimentações fotográficas de Shôji Ueda com a *geijutsu shashin*, entretanto, duraram pouco. Simultaneamente à abertura de seu estúdio em Sakaiminato, em 1933, Ueda adotou um novo estilo fotográfico, *shinkô shashin* 新興写真 ou fotografia nova, que se desenvolvia em conversa com os movimentos da vanguarda europeia. Descobriu o trabalho de fotógrafos como Man Ray e André Kertész e usou técnicas como o rayografia e a solarização<sup>8</sup>. Das vertentes vanguardistas, podemos dizer que o maior namoro de Ueda aconteceu com o Surrealismo, mas é importante notar que, apesar de Ueda ter experimentado várias linguagens fotográficas durante toda a sua longa carreira, ele se apropriou de cada uma delas de forma bastante peculiar. É como se uma linha sutil

---

6 Calçado japonês de madeira, semelhante a uma sandália de dedos.

7 A Vest Pocket foi um modelo da Kodak produzido de 1912 a 1935, que podia ser levado no bolso do colete ou paletó, como o próprio nome diz, cujo rolo de filme 127 mm produzia imagens em formato 4,5 × 6 cm.

8 Rayografia e solarização foram duas técnicas de estúdio desenvolvidas por Man Ray em Paris, no início da década de 1920, que seriam fundamentais para o Movimento Surrealista. A rayografia consistia em “colocar objetos diretamente sobre material sensível à luz e expor o conjunto à luz”. A solarização consistia na sobreposição de dois negativos: “Para ele [Man Ray], a solarização era uma forma de mostrar a ‘aura’ da pessoa” (L’ECOTAIS, 2019).

e particular percorresse sua obra, deixando em suas imagens sua marca característica, conhecida mundo afora como Estilo Ueda, *Ueda-chô* 植田調<sup>9</sup>. Dessa linha sutil, tecida por múltiplas fibras estéticas que ora se adensam em alguns pontos, ora apenas tangenciam a imagem, este artigo abordará a questão da linguagem onírica e a presença do *Ma* 間 na poética de Shôji Ueda, considerando também sua relação com os elementos naturais e culturais da região que serviu de palco para suas criações.

Ao mencionarmos o namoro de Ueda com o Surrealismo, tratamos do fato de o fotógrafo ter obras que fazem referência explícita a esse estilo - como por exemplo um diálogo de algumas imagens do seu projeto “*Mode dans les Dunes*” (1983-1993) com a pintura “*Golconde*”(1953), de René Magritte - mas também, e principalmente, do seu uso de elementos da linguagem surrealista, dos quais selecionamos para estudar aqui a linguagem onírica.

## 2. *ENSHUTSU SHASHIN* 演出写真 E LINGUAGEM ONÍRICA EM SHÔJI UEDA

O movimento surrealista surge anunciando a teoria do inconsciente na arte: “No inconsciente, pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente” (ARGAN, 2016, p. 360). Nesse momento, a Europa assistia ao nascimento da Psicanálise, a qual os artistas do Surrealismo viam com interesse, encantados com o trabalho de linguagem operado durante a elaboração dos sonhos.

É importante ter em mente que esses sonhos aos quais se refere a obra de Sigmund Freud (1856-1939) do ano de 1900, “*A Interpretação dos Sonhos*”, não são os sonhos dos devaneios e fantasias durante a vigília, mas os sonhos que ocorrem durante o sono. Quando adormecemos, a psique se retrai do mundo externo, renunciando “ao controle intencional sobre a sequência de representações” (FREUD, 2019, p. 81). Como produtos do inconsciente, também os sonhos pensam através de imagens. A incongruência das narrativas oníricas, porém, deve-se a um trabalho feito pelo sonho com o objetivo de camuflar, disfarçar para a consciência algum desejo ou tópico interdito, pois mesmo durante o sono a nossa censura permanece ativa, ainda que de forma reduzida, em comparação com a vigília. Os mecanismos usados para essa tarefa de deformação são chamados de condensação e deslocamento. Sua função é tornar irreconhecível o conteúdo original. O resultado é um rompimento da lógica narrativa, como a pressupomos no estado de vigília, fato que deriva em uma sensação de estranheza. Aquilo a que nos referimos como elemento onírico na poética de Shôji Ueda consiste, então, em rasgos, por vezes sutis, produzidos na lógica da imagem. Surpreendemo-nos sorrindo

---

9 Segundo o ex-curador do “Tokyo Metropolitan Museum of Photography” Kaneko Ryūichi (2013, p.179, apud TAKENAKA, 2020, p.62), o termo *Ueda-chô* foi cunhado antes da Segunda Guerra Mundial, em um artigo de revista sobre Shôji Ueda.

internamente diante da fotografia de Ueda na qual uma mão lança um seixo ao ar, tendo apenas o mar por cenário, sem compreender, intrigados, o que causou o sorriso. Algo está sendo dito, mas seu sentido é indecifrável. Ao espectador resta a poesia da composição estética de um enigma.

Diante do uso recorrente que Shōji Ueda fazia da linguagem onírica em suas composições, cabe perguntar se tal sensação de estranheza diante da imagem não era um efeito que lhe agradasse produzir, como se o fotógrafo estivesse propondo uma brincadeira, um jogo ao observador. Desenvolvedor de um “estilo inconfundível” de *enshutsu shashin* 演出写真 (TUCKER, KANEKO, TAKEBA, & FRIIS-HANSEN, 2003, p. 213) ou fotografia encenada, as composições de Ueda com pessoas e objetos nas dunas de areia de Tottori e praias da região emanam, também, o tom enigmático e misterioso resultante do rompimento da lógica na representação mencionado anteriormente. O artista, que usou boa parte das vezes sua própria família posando como modelo nas dunas de areia de Tottori, era meticuloso e, segundo sua filha Kazuko, repetia as encenações tantas vezes quantas fosse preciso, até que considerasse ter conseguido a imagem perfeita (BROUSSE, 2008, p. 9).

A fotografia *Kogitsune Tanjō* 子ぎつね誕生, “Aparição de um Filhote de Raposa”, (Fig. 2), condensa elementos relevantes do *Ueda-chō* colocados até agora, além de um outro aspecto importante a ser considerado na obra do artista.



**Figura 2:** Shōji Ueda, *Kogitsune Tanjō* 子ぎつね誕生, “Aparição de um Filhote de Raposa”, 1948. Fonte: imagem cedida pelo Shoji Ueda Museum of Photography, set. 2020.

Nessa imagem, que poderia ser o instantâneo do salto de um garoto com máscara de raposa sobre uma elevação de areia e vegetação rasteira de praia contra um céu com nuvens, a manipulação da luz durante sua ampliação, traço do pictorialismo, cria uma aura mais clara ao redor do menino. É possível ver tal interferência como um dos exemplos de rasgo na lógica representacional da imagem, já referidos como característicos da linguagem onírica. Aqui, a rasgadura imagética propõe um sentido específico para a cena que, neste caso, o título “Aparição de um Filhote de Raposa” ajuda a desvendar.

No artigo “Realismo e Etnologia na Fotografia de Shôji Ueda”, a Professora Yumi Kim Takenaka, da Ritsumeikan University, em Quioto, fala sobre a ligação do artista com a cultura local. A proximidade física de Sakaiminato com a cidade de Izumo e seu santuário xintoísta ancestral na história japonesa fazia dessa região menos povoada, predominantemente agrária e mais distante dos grandes centros urbanos da Costa Leste na juventude de Ueda, um lugar especial no sentido da conexão com o sagrado. Pessoas vestindo máscaras aparecem com frequência nas suas imagens. Segundo Takenaka, esta fotografia teria relação com *marebito* 客, um espírito divino vindo de longe que traz sabedoria e felicidade, sendo recebido pelas pessoas com festividades e às vezes com performances, nas quais são representadas as aparições desse espírito através do uso de máscaras e fantasias. A praia que integra a composição, *Yumigahama* 弓ヶ浜 (Praia do Arco), em Sakaiminato, chamava originalmente *Yomigahama* 夜見ヶ浜 (Praia de Vista Noturna)<sup>10</sup>, referindo-se ao fato de ela ser considerada uma espécie de portal entre mundos, como é comum acontecer com praias, montanhas e cavernas na região de Izumo, por onde *marebito* pode atravessar (TAKENAKA, 2020, p. 67). O garoto mascarado que flutua na imagem parece ter se materializado subitamente das nuvens, em um efeito corroborado pela aura de luz ao seu redor, como a aparição de um *marebito* que acabou de cruzar as fronteiras entre dois mundos. Takenaka aponta, assim, para o aspecto etnológico do *Ueda-chô* que não costuma ser abordado quando se fala de sua obra.

Vinculado à região onde nasceu e que deixou por raras ocasiões, Shôji Ueda compunha imagens com os elementos de que dispunha ao seu alcance. Sua esposa e seus filhos, as crianças locais, objetos que encontrava no caminho, como seixos, frutas, um espantalho, um reflexo, uma estação do ano, linhas de horizonte. É importante apontar, no entanto, as relações estabelecidas entre os objetos e o papel eloquente da intermediação do espaço nas composições cuidadas do fotógrafo.

### 3. SHÔJI UEDA E O MA

*Ma* 間 é uma ideia concernente a vários aspectos da cultura japonesa que se conecta com a estética e o modo de pensar e viver dos japoneses. Analisado de acordo

---

10 Pela similaridade sonora, verifica-se que *Yomi* 黄泉, refere-se ao mundo dos mortos que, segundo o *Kojiki* ou “Relato de Fatos Antigos”, tem sua entrada em Izumo, selada permanentemente por *Izanagi no Mikoto* com uma pedra.

com a Semiótica Peirceana, pode ser compreendido em duas categorias: uma delas, é a sua consideração como *quali-signo*, isto é, uma potência, uma possibilidade, uma energia em estágio anterior de se tornar existente no mundo. Ao adentrar o universo fenomênico, configurando-se como *signo*, mostra as múltiplas facetas, concretizando-se como vazio, elemento de fronteira, entre-espaço ou montagem espaço-temporal. Essa aparição em formas diversificadas é algo que dificulta a compreensão do *Ma* se vista sob a ótica da lógica linear ocidental.

Para compreender essa complexidade não linear, é necessário considerar que um certo “objeto” possa ser visto de maneiras multiformes dependendo da “relação” a ser estabelecida. E a relevância da relação está presente na filosofia de Kitaro Nishida (1870-1945), fundador da Escola de Kyoto, na sua concepção de *Ba* (*place*, lugar) cuja essência é o “contexto compartilhado” criado por meio da interação que ocorre num tempo e espaço específico, mais do que o espaço ele mesmo (SMITH; HITT, 2005, p.380). Para exemplificar a importância dada à “relação”, lembremos que no Japão o ser humano é escrito com dois caracteres – 人間, ao passo que na China, apenas o primeiro, 人, ideograma pictográfico de um homem em pé apoiado em duas pernas, basta para designá-lo. No entanto, nas terras nipônicas, acrescenta-se o 間, caractere formado pela porta entreaberta a partir de onde se entrevê o sol, que se associa ao espaço-entre, fundamental para se estabelecer as relações necessárias a fim de que o homem exista enquanto um ser social. E para tanto, deve-se respeitar essa distância do entre-espaço, para que a convivência seja a mais harmônica possível. Estabeleceu-se uma sociedade que valoriza nem tanto o indivíduo 人 mas muito mais o 間, a relação a ser estabelecida não só entre os homens, mas também entre eles e os objetos circundantes, como a natureza, o mundo e o universo. Mais do que a visão antropocêntrica, cuja representação é a perspectiva do ponto de fuga único, os japoneses desenvolveram uma cultura que prioriza a harmonia coletiva, considerando o homem como parte da natureza, motivo pelo qual a representação pictórica tradicional apresenta a paisagem e os seres humanos nela inseridos, como parte do todo.

Ikujiro Nonaka (1935- ), especialista japonês em gestão de conhecimento, especifica a existência de dois tipos complementares de conhecimento: o explícito, no qual se baseia na ciência e o tácito, que é difícil de formalizar, de comunicar e compartilhar com outros, como insights subjetivos, intuições e pressentimentos. (NONAKA; NISHIGUCHI, 2001, pg. 14). Embora o autor utilize dessa categorização para entender o processo criativo, é possível localizar o *Ma* nesse segundo campo de conhecimento. Baseado no conceito do filósofo japonês Nishida, Nonaka define a interação como o aspecto mais importante, sendo o *Ba* (*place*, lugar) como espaço onde ela ocorre, inclusive as inter-relações pessoais.

A relação é também estabelecida entre a figura e o fundo de uma pintura na estética japonesa, que denominam de *Yohaku* 余白 (espaço que sobra) e que também é considerado *Ma*. *Yohaku*, normalmente entendido como espaço branco do papel, de acordo com o artista Lee Ufan (1936- ), não basta apenas ser um espaço branco não

pintado da folha, mas é necessário gerar uma vibração dinâmica entre ele e a figura, da mesma forma que qualquer espaço vazio não pode ser considerado *Ma*. Conforme Lee, “É relevante criar uma relação dinâmica em que ambas as partes - a que construo e a que aceito não construir - criam uma relação dinâmica de interconexão e rejeição. A isso chamo de Arte do *Yohaku*.” (LEE, 2014, p. 3). Associa-se à inexistência de pensamento dualista opositivo, mas a coexistência de polaridades – interconexão e rejeição – que produz a tal vibração. O autor acrescenta ainda que quando há uma vibração, o espectador consegue ver uma “realidade pictórica”, estendendo-se pela parede e pelo espaço ao redor. (Ibid. p. 4). O mesmo pode ser dito em relação a uma minúscula escultura de flor de Yoshihiro Suda (1969-) colocada num canto de uma sala de galeria totalmente vazia à primeira vista, bem como das fotografias de Shôji Ueda.

Estabelecemos um diálogo de algumas imagens do fotógrafo Shôji Ueda com o *Ma*, embora ele seja mais conhecido pela combinação composicional de elementos surrealistas e pela sua composição refinada. Muitas das suas fotografias têm as Dunas de Areia de Tottori como cenário, no Mar do Japão. Esculpia a paisagem junto com as graciosas figuras da sua esposa e filhas ou com fotógrafos e modelos e não o contrário. Em muitas obras, os espaços vazios, sem nenhum objeto, são esculpidos, reforçados pela composição das figuras humanas que acentuam essas espacialidades. Em certas fotografias, as posições das figuras, as direcionalidades dos corpos e olhares, ou seja, a relação entre elas bem como entre elas e o espaço é milimetricamente calculada, de modo a valorizar o *Yohaku* (Fig. 3).



**Figura 3:** As modelos e os fotógrafos artísticos (I) モデルとゲイジユツ写真家たち (I) *Moderu to Geijutsu Shashinkatachi*), PB de 1949. Fonte: *Colection of Works by Shoji Ueda*, 2016, p. 41, com autorização da família do artista, set. 2020.



Ao observarmos as obras, principalmente da década de 1930-50, o que nos chama a atenção são as fotografias cujo céu, solo ou duna ocupam um espaço grande dentro do esquema composicional, o que podem ser considerados representação do *Yohaku*. Aliás, o registro desse *Yohaku* já está no início da sua carreira, por exemplo, na sua obra representativa deste período, *Paisagem com Ponto de Ônibus* (停留所の見える風景 *Teiryûjo no Mieru Fûkei*), PB, de 1931, na qual embora “a revelação utilize a técnica da ‘deformação’, o céu da parte superior da superfície fotográfica e a parte inferior escura tratada como silhueta, ocupam uma grande parte do quadro”. (Iisawa, 2016, p.133).

Algumas fotografias PB da série *Crianças em Meses do Ano* (童歴 *Dôreki* ou *Warabe Goyomi*, mostram mais de dois terços inferior da superfície do papel representados pela suposta ponte ou morro, totalmente preto, que representa o *Yohaku*.

A obra *As modelos e os fotógrafos artísticos (I)* (モデルとゲイジツ写真家たち (I) *Moderu to Geijutsu Shashinkatachi*), PB de 1949 (Fig. 3), mostra a duna como espaço *Ma*, acentuada por duas mulheres, em plano geral, uma à direita, de cabelos compridos presos, sentada sobre a areia com um olhar resoluto para a frente. A outra, com cabelo Chanel, encontra-se em pé, com as pernas um pouco afastadas, ao lado da cadeira, e nela se apoia com uma das mãos. Existe uma bolsa próxima a seus pés e o corpo e o olhar estão levemente voltados para a direção onde se encontra a outra mulher sentada, com um ar de dúvida ou indagação. Algumas pegadas revelam que o resto da paisagem seja areia e além desta ocupar a maior parte da fotografia, existe um espaço intervalar entre as duas mulheres, reforçado pela diferença entre aquela que se senta à moda japonesa, sem nenhum objeto ao seu redor e a outra, que está rodeada por objetos ocidentais e cotidianos, inclusive combinando com o seu corte de cabelo. Tem-se aqui o *Yohaku* constituído pela duna mas também um espaço-entre as duas criaturas que revela as suas distinções.

Existem outras obras que evidenciam esse espaço entre: um dos exemplos é *O menino e o velho* (少年と老人 *Shônen to Rôjin*), PB, de aproximadamente 1935, que mostra na sua extremidade esquerda, um tronco seco que sobe longitudinalmente, e levemente em diagonal, cuja textura exhibe secura, rachadura e vestígios do tempo. Um menino, em plano americano, se encontra encostado na árvore, olhando para o espectador. Na ponta direita inferior, em plano médio curto, um homem com chapéu apresenta um olhar direcionado para o extracampo à direita e dialoga com a árvore da outra ponta no que se refere aos vestígios do tempo. Entre eles, um espaço branco enorme mostra a distância entre os dois, separados pelo céu que desvela o tempo entre a infância e a velhice.

*Dois rapazes* (二人の青年 *Futari no Seinen*) (Fig. 4), é o título da obra PB de 1945 que faz referência a duas figuras humanas que estão num tablado de madeira escuro que ocupa um quarto do papel, na sua horizontalidade inferior, ao passo que o restante é preenchido com o céu parcialmente nublado. Um dos rapazes, que se situa no primeiro plano, está de pernas abertas e as mãos na barriga, dirige o olhar para o espectador,

ao passo que o outro, mais ao longe, se encontra de costas, de pernas fechadas, pés abertos como em primeira posição do balé, e com os braços ocultos, parece estar na ponta do abismo olhando levemente para baixo. Existe uma distância intervalar entre os dois, talvez entre um que olha e enfrenta o mundo frontalmente e outro que busca um pulo ou um salto para uma outra dimensão.



**Figura 4:** Dois rapazes (二人の青年 *Futari no Seinen*), PB, 1945. Fonte: *Colection of Works by Shoji Ueda*, 2016, p. 28, com autorização da família do artista, set. 2020.

Outro conjunto de fotografias mostra os elementos que são considerados fronteiriços, que separam e atam territórios distintos. O portal *torii* e a ponte são elementos considerados *Ma*, que se encontram presente em santuários xintoístas e simbolizam a fronteira entre o território divino e profano. São espacialidade de conexão e ao

mesmo tempo de separação, em uma compreensão não dualista dessa zona intervalar, que evoca a passagem demarcatória entre dois territórios distintos. Esses elementos podem ser visualizados em algumas obras de Ueda.

Uma delas, é da série *Izumo* (出雲), PB de 1964-80 (Fig. 5), na qual tem um portal *torii* no meio de uma suposta areia. O frágil *torii*, provavelmente feito de madeira sem nenhuma pintura, parece estar coberto de neve, sobre a areia branca também forrada de neve. A composição mostra três faixas compostas de céu, mar e areia, colocando o mar escuro como elemento intermediário, trazendo também o *Yohaku* na presença da areia. No horizonte, estaria, de acordo com a cultura japonesa, a morada dos divinos.



**Figura 5:** *Izumo* (出雲), PB, 1964-80. Fonte: imagem cedida pelo Shoji Ueda Museum of Photography, set. 2020

Uma outra fotografia evoca o muro como elemento *Ma*. Da série *Pequena Biografia* (小さい伝記 *Chiisai Denki*), PB de 1974-85, (Fig. 6), um muro separa dois universos distintos: do lado de cá, uma cena cotidiana de um homem velho que carrega uma criança nas costas, como normalmente os japoneses fazem com o bebê. Do outro lado, o mar com navio fora do foco ao longe e a areia, sobre a qual se encontra uma menina que está ereta, com o rosto impassível, os olhos fechados, construindo um universo estranho e fantástico, como se fosse cena de um teatro, ou ainda onírico. O muro divide os dois mundos, o do dia a dia, de afazeres familiares, domésticos e profissionais e o outro, do sonho, da fantasia, da arte e do livre pensar.



**Figura 6:** Biografia (小さい伝記 *Chiisai Denki*), PB, 1974-85. Fonte: imagem cedida pelo Shoji Ueda Museum of Photography, set. 2020.

Na fase mais madura da sua vida, na década de 1990, ele pega uma câmera compacta 35mm e observa o mundo de perto e em detalhes, registrando coisas banais e cotidianas que ressoam na nossa imaginação prenhe de vitalidade e beleza. Um dos exemplos é a fotografia de 1998 colorida, *Sem título* (Fig. 7), que remete a uma pilha de jornal dobrado que se mostra sobre o fundo preto, no vão semiaberto de uma porta

branca levemente azulada que se encontra à direita da fotografia. Existe no meio da pilha uma faixa vermelha é o acento necessário para dar vida à obra para o preto se intensificar como *Yohaku*. Pela invisibilidade do ambiente interno e pela negritude apresentada, os jornais parecem estar suspensos no ar, resgatando uma atmosfera surrealista. O vão e a porta são elementos constituintes da espacialidade *Ma*, e a misteriosa aparição dos jornais suspensos dobrados em quatro, traz uma relação curiosa que nos permite várias interpretações. Os noticiários, que se encontram para além da porta, seriam algo para nos tirar da obscuridade? Ou, muito pelo contrário, a mídia seria um instrumento a nos levar para o negrume?



**Figura 7:** Sem título, 1988. Fonte: *Inro Photo Album*, p. 23 com autorização da família do artista, set. 2020.

As últimas duas obras, diferentes daquelas que acentuam o rigor composicional e o geométrico, expressam um lirismo ímpar e uma atmosfera surrealista pela combinação de elementos estranhos (uma máquina de costura e um guarda chuva numa mesa de dissecação, conforme o manifesto surrealista), no nosso caso, o cotidiano e a menina numa pose e expressão oníricas, ou o bloco de jornal suspenso no ar e a porta entreaberta, em combinação com o *Ma*, evocando um espírito mágico e, portanto, estabelecendo diálogo com o aspecto onírico da primeira parte do artigo.

Tentamos, nessa parte do texto, fazer um diálogo entre o *Ma* e as obras de Ueda, exemplificados como *Yohaku*, espaço-entre ou na sua apresentação por meio de registros de elementos que a ele remetem, e este se intensifica quando gera vibrações dinâmicas, sejam visuais ou pensamentais. O espaço branco de Ueda, quer seja registrado por areias, muro, céu ou negritude, não representa o “nada”, mas encerra simultaneamente uma tensão e uma distensão, transmitindo uma emoção ao espectador. É famoso o dizer do pintor Mitsuoki Tosa (1617-1691) da Escola Tosa<sup>11</sup> da Era Edo (1603-1868) de que “o espaço branco é também pintura”(白紙も模様の内なれば *Hakushi mo moyô no nai nareba*), ou seja, que o espaço branco abriga significado (tanto quanto a figura), basta o espectador coparticipar com a imaginação. É esse o convite que o *Ma* faz ao espectador, permitindo uma abertura comunicativa com a obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua longa carreira, Shôji Ueda sempre insistiu em reclamar para si o título de fotógrafo amador a despeito do destaque que alcançou, ainda que mais tardiamente na vida, tanto no Japão quanto no exterior - em 1958, uma de suas imagens é adquirida e exposta no MOMA, em Nova York e, em 1978, a Biblioteca Nacional da França adquire fotografias suas, só para citar alguns exemplos (UEDA, 2014). Seu neto, Yutaka Masutani, em entrevista para o site arte.tv/fr, comenta que, se a obra do avô demorou para ser reconhecida em seu próprio país natal, foi porque Ueda sempre se recusou a ter um aprendiz. E, no Japão, há a tradição do discípulo que, ao se tornar também respeitado, garante a posteridade do seu mestre (WELTER, 2019).

A recusa de adesão ao termo “fotógrafo profissional”, a renúncia à tradição mestre-discípulo e o desvio insistente de filiação a estilos e movimentos artísticos somados ao *Ueda-chô* - identificado até mesmo em suas fotos documentais - falam a favor de um homem de espírito livre, cujo enraizamento em seu local de origem jamais foi fator limitante para os universos que se descortinam em suas imagens.

---

11 Escola Tosa foi fundada na Era Muromachi (1336-1573), tinha o estilo de pinturas yamato-e (pinturas tradicionais japonesas) destinadas à corte e aristocracia.

Shôji Ueda parece ter extraído de cada tendência fotográfica que experimentou os vocábulos que lhe interessavam para a construção de uma linguagem própria, com a qual construiu sua poética e contou ao mundo o que pensava.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BROUSSE, Didier. **Shôji Ueda**. Paris: Actes Sud, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FRASER, Karen. **Photography and Japan**. London: Reaktion Books, 2011.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas, Vol. 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- IISAWA, Kôtarô. **MA no Ma** – Ueda Shôji no Shashin Sekai. 「間の魔」 – 植田正治の写真世界 (Ma do Diabo – O universo da fotografia de Shôji Ueda). In: IISAWA, Kôtarô, KANEKO Ryûichi. (Eds.). Ueda Shôji Sakuhinshû (Álbum das obras de Shôji Ueda). Tokyo: Kawade Shibô Shuppansha, pp. 133-136, 2016.
- KANEKO, Ryûichi Ikitairu. **Ueda Shôji** – Sono hyôka no konkyo wo megutte. 生きてる植田正治 — その評価の根拠をめぐって (Shôji Ueda vivo – Em busca da origem dessa apreciação). In: IISAWA, Kôtarô, KANEKO, Ryûichi. (Eds.). Ueda Shôji Sakuhinshû (Álbum das obras de Shôji Ueda). Tokyo: Kawade Shibô Shuppansha, pp 137-142, 2016.
- LEE, Ufan. 余白の芸術 **Yohaku no Geijutsu**. (A Arte do Yohaku). Tokyo: Misuzu Shobô, 2014.
- NONAKA, Ikujiro; KONNO Nobouru, TOYAMA Ryoko. **Emergence of Ba: A Conceptual Framework for the Continuous and Self-transcending Process of Knowledge Creation**. In: NONAKA, Ikujiro; Nishiguchi Toshihiro. **Knowledge Emergence: Social, Technical and Evolutionary Dimensions of Knowledge Creation**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- OKANO, Michiko. **MA: Entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.
- SMITH, Ken G.; HITT, Michael A. **Great Minds in Management: The Process of Theory Development**. New York: Oxford University Press, 2005.
- TAKENAKA, Yumi K. Realism and Ethnology in Ueda Shôji's Photography: Another Aspect of Ueda-chô. **Journal of Art Research Center**, Ritsumeikan University, 61-68, fev. 2020.
- TUCKER, Anne, KANEKO, Ryuichi, TAKEBA, Joe, & FRIIS-HANSEN, Dana. **The History of Japanese Photography**. New Haven: Yale University Press, 2003.
- UEDA, Shoji. 印籠カメラ寫真帖 **Inro Photo Album**. Kyoto: Seigensha Art Publishing, Inc, 2014.

UEDA, Shoji. 植田正治作品集 Collection of Works by Shoji Ueda. Tokyo: 河出書房新社 Kawade Shobo Shinsha 2016.

**Website:**

WELTER, Julien. Photographie: le regard malicieux de Shoji Ueda. Arte, 2019. Disponível em: <<https://www.arte.tv/fr/videos/088747-000-A/photographie-le-regard-malicieux-de-shoji-ueda/>>. Acesso em 28 ago. 2020.

*Recebido em 20 de novembro de 2020.*

*Aprovado em 03 de junho de 2021.*