



**Entre o ausente e o duplo corpo:
apropriações mortuárias da fotografia
na cultura religiosa japonesa**

Richard Gonçalves André

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p115

Entre o ausente e o duplo corpo: apropriações mortuárias da fotografia na cultura religiosa japonesa

Between the absentee and the duo body: mortuary appropriations of photography in the Japanese religious culture

Richard Gonçalves André*

Resumo: *O presente artigo tem por objetivo analisar as apropriações da fotografia na cultura religiosa japonesa, tendo em vista a sua utilização nos butsudan – 仏壇 –, relicários domésticos de caráter budista voltados para a realização de trocas simbólicas com os ancestrais. Sugere-se que, como outros objetos inseridos no oratório, a imagem assume o papel de duplo corpo, evocando teoricamente a presença do espírito, devendo ser reverenciado materialmente por intermédio de oferendas, como água, saquê e arroz.*

Palavras-chave: *Fotografia. Cultura Japonesa. Ritos Mortuários. Butsudan.*

Abstract: *This paper intends to analyze the appropriations of the photography in the Japanese religious culture, focusing in its utilization in the butsudan – 仏壇 –, domestic Buddhist oratories linked to the realization of symbolical trades with the ancestors. It is suggested that, like other objects inserted in the oratory, the image assumes the role of double body, evocating theoretically the presence of spirit, whom must be revered materially through offerings, like water, sake and rice.*

Keywords: *Photography. Japanese Culture. Mortuary Rites. Butsudan.*

* Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Introdução

Desde o seu surgimento nas primeiras décadas do século XIX, decorrente das inovações óticas, mecânicas e químicas, a fotografia foi envolta numa série de representações dicotômicas: realidade e ilusão, técnica e arte, negativo e positivo, escuridão e luz, entre outras. Tais polarizações, que aliás perpassam as discussões teóricas sobre a imagem fotográfica, não encontram consenso, sendo, antes, objeto de reflexão e discussão. Diversas delas sobrevivem até a atualidade, malgrado o desenvolvimento técnico que, começando pelas chapas de prata quimicamente sensibilizadas, levaram ao negativo de vidro, posteriormente substituídos pelos populares negativos, principalmente de 35mm, hoje em decadência com a expansão dos sensores que caracterizam a era digital. Recuando no tempo, quando do surgimento da fotografia, seus entusiastas consagraram-na como fruto da modernidade, resultado dos avanços tecnológicos consequentes das revoluções industriais. (CARVALHO, 1998). Porém, paralelamente, o artefato fotográfico começou a ser apropriado com finalidades que poderiam ser consideradas “obscurantistas” ou “antimodernas” pelos arautos da modernidade. Exemplos são as tentativas de fotografar projeções do ânimo ou do espírito humano, isso sem falar das teorias que postulavam que a fotografia poderia apropriar-se de espectros da alma. (DUBOIS, 1993). Essa é mais uma das dicotomias sobre a qual se equilibra o discurso fotográfico: a oposição entre o moderno e o antimoderno.

Tendo em vista as considerações sobre o moderno e o antimoderno em fotografia, parte-se da seguinte problemática: como a imagem fotográfica, cercada por um ideário de modernidade quando de sua concepção, foi apropriada numa cultura religiosa não-ocidental perpassada de características específicas? Buscando responder à questão e delineando o objeto de pesquisa, pretende-se, no presente artigo, analisar a sua apropriação na cultura religiosa nipônica. Procura-se refletir que, ao ser inserida no relicário doméstico para o culto aos ancestrais denominado

butsudan – 仏壇, literalmente “altar dedicado ao Buda”¹ – a fotografia, em consonância com os traços do imaginário religioso nipônico, passou a ser concebida não apenas como representação do falecido, mas como duplo que evocaria a presença do espírito juntamente a outros objetos de culto como o *ihai* – 位牌, a “tabuleta memorial” destinada à veneração dos ancestrais. Ou seja, deseja-se perscrutar a articulação de um artefato moderno em relação a práticas religiosas de cunho tradicional.

É válido ressaltar que o presente texto apresenta algumas reflexões decorrentes da recém concluída tese de doutoramento do autor (ANDRÉ, 2011), em que são analisadas as representações e práticas mortuárias entre *nikkeis* – isto é, todos aqueles que possuem ascendência nipônica e que vivem fora do Japão (MUTSURÔ, 2007) – na cidade paranaense de Assaí, tendo como fontes sepulturas referentes ao grupo étnico, compreendidas como manifestações da cultura material. Percebeu-se, em certo momento da investigação científica (ANDRÉ, 2011), que aos artefatos mórbidos utilizados na cultura japonesa, como os oratórios domésticos e os próprios túmulos, são articuladas imagens fotográficas que, para além de sugerirem a memória do falecido, ressaltam a necessidade de evocar a sua presença, como será demonstrado adiante. Embora essa articulação não tenha constituído o objeto em si da pesquisa de doutorado, vislumbrou-se a possibilidade de aprofundá-la em outro momento, o que justifica a elaboração deste artigo.

¹ Tradução livre. No presente texto, todas as expressões japonesas – grafadas em itálico – são seguidas de seu respectivo ideograma – os *kanji* 漢字 –, com exceção de palavras já popularizadas em língua portuguesa, como “samurai”, “gueixa” e “saquê”. A opção aqui adotada segue as convenções estabelecidas em periódicos internacionais como o *Japanese Journal of Religious Studies*, o *Japan Review* e o *Monumenta Niponica*, na medida em que os ideogramas, além de poderem possuir mais de uma leitura, são passíveis também de diferentes traduções.

A fotografia como duplo corpo

Com o intuito de analisar o fenômeno em questão, optou-se por utilizar os conceitos de representação e apropriação propostos pelo historiador francês Chartier (1990). Por representação, o autor compreende uma série de ideias, que podem assumir caráter material ou imaterial, construídas a partir de um lugar social mais ou menos específico. Portanto, as representações não pairariam sobre a sociedade, estando, antes, conectadas ao contexto histórico de produção de diferentes maneiras. A apropriação, por sua vez, remete à forma como indivíduos ou grupos apropriam as representações, não apenas recebendo-as de modo passivo, mas selecionando-as, associando-as e reconstruindo-as de acordo com as características dos leitores – em sentido lato – e as demandas presentes no contexto histórico de leitura. (CHARTIER, 1990; PÉCORA, 2001). Isso explica, em parte, como as fotografias podem ser concebidas com determinado ideal – de modernidade, por exemplo –, sendo, contudo, apropriadas por determinados grupos de formas inesperadamente criativas, aplicadas, entre outras possibilidades, para fins religiosos e tradicionalistas inicialmente imprevisíveis a seus criadores.

Todavia, há problematizações importantes na forma como a representação é compreendida historicamente pelas diferentes sociedades, o que influi no modo como é concebido o artefato fotográfico. Em 1957, o historiador alemão Kantorowicz (1998) publicou uma pesquisa tendo como objeto a “ficção” existente na Europa moderna sobre os dois corpos do rei. Acreditava-se que a realeza possuiria um corpo material, perecível e mortal, que caracterizaria sua humanidade, ao mesmo tempo em que haveria um corpo etéreo, imperecível e imortal, que justificaria seu poder. A crença levou à utilização, durante os funerais reais, de manequins de couro ou madeira que representariam, evocando a presença, o imperecível corpo do rei em contraposição à degradação de seu invólucro carnal. A representação, nesse sentido, não era entendida como aparência desprovida de essência, isto é, uma simulação por meio da ausência. Antes,

evocaria a presença da realeza e a perpetuidade do poder. (GINZBURG, 2001). O duplo corpo não era, entretanto, exclusividade monárquica: como salienta o historiador francês Ariès (1989) em seu clássico estudo sobre os comportamentos diante da morte, certos túmulos durante a Idade Média e Idade Moderna apresentavam duplos jacentes em pedra, reconstruindo e perenizando a compleição física do falecido no momento da morte. Além disso, a própria crença no caráter imperecível do corpo dos santos, em si considerados sagrados, talvez seja manifestação do imaginário relacionado à presença de seu corpo milagroso em detrimento do cadáver humano, “demasiado humano”, emprestando a expressão de Nietzsche.

A crença no poder do duplo corpo também não é exclusividade da cultura ocidental. O sociólogo francês Durkheim (1996), em sua pesquisa sobre as matrizes elementares do pensamento religioso, chamou a atenção para determinados artefatos nas sociedades aborígenes australianas que evocariam a presença do espírito do falecido. A explicação de Durkheim era que os duplos manifestariam na esfera sagrada as dicotomias sobre as quais se fundamentavam a sociedade, opondo o individual ao coletivo, que agiria de maneira coercitiva sobre o primeiro. (SCHATTSCHEIDER, 2004). No imaginário religioso japonês, como será explicado mais adiante, os duplos são relativamente comuns, guardando ou não graus de semelhança em relação ao referente, podendo assumir a forma de bonecos, estatuetas, tabuletas memoriais, entre outros objetos, principalmente numa sociedade não-fundamentada em princípios iconoclastas, a exemplo da rejeição à imagem propalada por vertentes da tradição judaico-cristã. De qualquer forma, como visto, a representação não pode apenas ser compreendida em sentido moderno como alusão de algo que não estaria ali, mas também como suposta evocação de qualidades inerentes ao objeto representado.

A fotografia, como será discutido adiante, parece ter apropriado ao longo de sua historicamente curta existência a qualidade de evocação dos objetos representados. (ANDRÉ, 2009). Uma das razões para isso é o efeito de realidade por ela provocado. Como ressalta Barthes (1984), uma das qualidades inerentes à fotografia é justamente sugerir que algo do

referente esteve de fato ali: o “isso foi” barthesiano². Para o autor, de certa forma a própria incidência da luz permitiria que uma parte do objeto fotografado fosse “captada” por meio dos materiais sensibilizados, como as chapas de metal do daguerreótipo e os negativos fotográficos.

No entanto, deve-se lembrar que a fotografia não é apenas imagem imaterial desprovida de suporte físico, mas objeto dotado de materialidade, em maior ou menor grau, o que a insere também na categoria de artefato da cultura material. A imagem, quando revelada em papel fotográfico, é palpável, pode ser recortada, rasgada, rabiscada, pintada, emoldurada, ostentada, queimada ou destruída. É degradável, amarela-se com o passar do tempo, ganhando aquela coloração sépia que acabou por se tornar uma estética própria. Ela não é somente obra de admiração, sendo antes manuseada de diversas formas: é inserida em porta-retratos que compõem as recordações queridas, ordenadas de modo a constituir uma narrativa do olhar. Pode ser guardada em álbuns folheados e refolheados quando há uma demanda pela evocação da memória. Talvez algo dessa materialidade fotográfica tenha se perdido na era digital, na qual as imagens são conservadas em cartões de memória e *hard discs*. A relação com as fotografias digitais parece ser de outra natureza, ainda que suas implicações sejam complexas e ainda não totalmente analisadas. De qualquer forma, retornando ao papel fotográfico, a fotografia é um artefato de cultura material, objeto cuja materialidade é investida de sentido seja por seus produtores, seja pelos leitores que as apropriam e as ressignificam, recordando que sua existência pode ultrapassar o período de vida de seus autores (MENESES, 1998), inserindo-a num círculo praticamente infinito de semiose.

² Não obstante a ênfase de Barthes no referente, a fotografia não é uma reprodução da “realidade”, mas uma representação – no sentido concebido por Chartier (1990) –, na medida em que o fotógrafo, inserido em determinado contexto histórico e perpassado de um conjunto particular de experiências, estabelece um duplo recorte sobre o “real”, seja enquadrando o espaço por intermédio do visor da câmera, seja congelando o instante por meio do obturador (DUBOIS, 1993), isso para não falar de outras estratégias de composição.

Vida e morte no realismo fotográfico

A fotografia surgiu na França sob a imagem do moderno. Os avanços mecânicos, óticos e químicos teriam permitido o surgimento de uma máquina capaz de fixar em pouco tempo a imagem dos objetos com impressionante realidade, embora o conceito da câmara escura estivesse formulado desde a Renascença com as proposições de Leonardo Da Vinci. (MACHADO, 1984). As inovações tecnológicas, de certa forma, deram condições para sua materialização, a ponto de Barthes (1984) afirmar que a câmara fotográfica teria sido invenção dos químicos, não dos pintores e suas reflexões³. O efeito de realidade gerado por equipamentos como o daguerreótipo, o calótipo e a própria câmara fotográfica geravam impressões de espanto. Como afirma o pintor alemão Max Dauthendey (*apud* BENJAMIN, 1992, p. 120):

No início... não se ousava [...] olhar longamente para as primeiras fotografias produzidas. Era o espanto perante a nitidez das pessoas, e pensava-se que as minúsculas faces das mesmas, que apareciam na fotografia, nos podiam olhar, tal a perplexidade que a nitidez e fidelidade à natureza, resultando dos primeiros daguerreótipos, despertavam em cada um de nós.

O realismo fotográfico deve ser compreendido historicamente, na medida em que o mundo do século XIX, de forma geral, ainda estava virgem de imagens, com exceção talvez da pintura, até então circunscrita a uma elite, seja no tocante à produção, seja em relação à própria possibilidade de ver as obras de arte. A situação contrapõe-se à saturação imagética verificada na atualidade, por meio da qual, segundo a ensaísta norte-americana Sontag (1981), ocorreria uma perda de impacto da fotografia por meio da constante repetição das imagens. De qualquer

³ Em contraposição, Arlindo Machado (1984) ressalta que os avanços químicos nas primeiras décadas do século XIX apenas permitiram que a imagem fosse fixada de fato, estando nas experiências óticas realizadas pelos pintores os fundamentos do fenômeno fotográfico.

forma, em suas primeiras décadas de existência, “[...] esse dispositivo diabólico que é a fotografia [...]” (DUBOIS, 1993, p.237) gerou reações antagônicas por parte de alguns críticos, que chegavam a evocar razões judaico-cristãs para atacar de forma iconoclasta a nova invenção, como ressalta o periódico alemão *Leipziger Anzeiger* (apud BENJAMIN, 1992, p.116):

Querer fixar imagens efêmeras [...] é uma coisa não só impossível [...] mas também o próprio desejo de o querer fazer é uma blasfêmia. O homem é criado à imagem de Deus e esta não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Quando muito o artista divino pode ousar, entusiasmado por uma inspiração celestial, num momento da mais elevada bênção, sob o superior comando do seu gênio, reproduzir traços divinos dos homens, sem a ajuda de qualquer máquina.

O argumento – compartilhado por intelectuais de peso como o poeta francês Charles Baudelaire (BENJAMIN, 1992; MANGUEL, 2001) – é importante: numa sociedade arquetizada sobre os valores judaico-cristãos, ainda que estivessem em decadência no século XIX, a ideia de reproduzir a forma humana por intermédio de meios técnicos – desconsiderando o papel ativo do fotógrafo no sentido de compor a cena – era considerada uma blasfêmia que desafiava as intenções divinas. Será visto mais adiante como essa iconoclastia fotográfica não é universal, tendo sido rejeitada pela cultura religiosa japonesa.

Entre entusiastas e críticos, a fotografia começou a ser apropriada para fins talvez imprevisíveis em relação a seus próprios criadores, à semelhança do Frankenstein de Mary Shelley. No final do século XIX, o psiquiatra alemão Hippolyte Baraduc, fascinado pelo suposto poder da máquina fotográfica de captar a realidade em sua essência, começou a utilizá-la como meio para registrar objetos invisíveis ou pertencentes às esferas até então concebidas como sobrenaturais. Em seus diversos trabalhos, Baraduc fotografou pessoas, geralmente doentes mentais, em variados estados de ânimo com o intuito de capturar por meio das objetivas

suas projeções espirituais. Mesmo os mortos não foram poupados pelas lentes do psicanalista, que fotografou sua esposa falecida após vinte minutos de óbito com o objetivo registrar possíveis volições do espírito. (DUBOIS, 1993). Fenômenos óticos como o *flare*, decorrente da reflexão da luz nas lentes fotográficas, foram interpretados por ele como evidências do sobrenatural. (ANDRÉ, 2009).

Compartilhando semelhante imaginário, não é coincidência que as fotografias de fantasmas, geralmente compostas de formas consideradas atualmente grosseiras, tornaram-se tão populares e permanecem ainda hoje entre os caçadores de fantasmas e os parapsicólogos como instrumentos teoricamente possíveis para registrar a dimensão *post mortem*. Por fim, é válido ressaltar que a fotografia começou a ser aplicada a rituais fúnebres como os velórios, congelando por meio da imagem o aspecto de vitalidade do defunto em progressiva decomposição, dando continuidade, de certa forma, à crença no duplo corpo ressaltada anteriormente. Também se tornou relativamente comum a elaboração de retratos mortuários no próprio momento de morte, no qual o fotógrafo fazia o morto posar como se vivo, sentado ou deitado como se estivesse dormindo. (BORGES, 2005; BORGES, 2008). Congelava-se, dessa forma, o último vestígio de vitalidade com a intenção de perpetuá-la com a passagem do tempo.

As afinidades entre a fotografia e a morte não passaram despercebidas pelos teóricos da fotografia. Malgrado a tentativa de fazê-la evocar a vida justamente no momento do “fim” – por intermédio de retratos mortuários e/ou imagens em sepulturas –, a fotografia tem sido associada justamente à morte. Autores como Barthes (1984) e Dubois (1993), compreendendo o viver como algo que se desenvolve no fluxo do tempo, ressaltam que, devido à capacidade de congelar a temporalidade num enquadramento circunscrito, a imagem “retiraria” o referente do *continuum* da vida inserindo-o na estaticidade mórbida. A noção, entretanto, não é consensual, uma vez que Kossoy (2002) enfatiza que, no ato de corte espacial e temporal, a fotografia criaria uma segunda realidade que possuiria existência própria, perpetuando-se na duração,

pelo menos durante a permanência do artefato. Dessa perspectiva, a fotografia seria a vida que ultrapassaria o tempo biológico do ser humano, conservando – ou representando, na visão do autor – as características do objeto representado. Embora não tenha sido criada por Kossoy, foi nessa visão que o artefato fotográfico foi compreendido segundo as apropriações “obscurantistas”, evocando a vida na – e apesar da – morte.

Apropriações da fotografia no Japão

A fotografia, como artefato que simbolizava a modernidade, não permaneceu circunscrita apenas à França, sendo exportada para os países que almejavam o processo de modernização. No Japão, há indícios imagéticos de que tenha sido introduzida pelo menos desde o conjunto de guerras civis entre as décadas de 1850 e 1860 que culminaram em 1868 com a chamada Restauração Meiji, que acabou com o sistema de duplo governo existente desde o século XII. Há fotografias dos anos 1860 que registram samurais empunhando as espadas denominadas *katana* – 刀 – e mesmo ostentando armaduras completas, recordando que, teoricamente, o estamento samuraico foi extinto em 1868. O *chonmage* – 丁髷 –, tipo de penteado próprio aos samurais, e o porte de espadas, dois de seus principais símbolos distintivos, foram então proibidos. (ANDRÉ, 2011). Na conjuntura das guerras civis e, principalmente, logo após a restauração propriamente dita, o país passou por um acelerado processo de modernização, parcialmente compreendido como ocidentalização, sendo um dos principais entusiastas o próprio Imperador Meiji.

Em pouco tempo, foram construídas estradas de ferro cortando as principais cidades japonesas; as roupas de seda, representadas principalmente pelos quimonos, começaram a ser substituídas pelas vestimentas de algodão; os sabres à inglesa passaram a tomar o lugar das *katana*; armamentos foram importados da Europa e da América, como metralhadoras e canhões; estrategistas estrangeiros foram convidados para

treinar os exércitos imperiais e, entre outros aspectos, professores de outros países – como o filósofo norte-americano Ernest Fenollosa (CAMPOS, 1994) e o historiador brasileiro Oliveira Lima (LIMA, 1997a; LIMA, 1997b) – foram cooptados para lecionar sobre diversas facetas do pensamento ocidental aos japoneses. (DEZEM, 2005). Nesse cenário de transformações, as fotografias passaram a registrar cada palmo da modernização nipônica, inclusive sob as lentes de fotógrafos ocidentais, como o italiano Felice Beato.

Por outro lado, a modernização japonesa foi um processo *sui generis*, uma vez que diversos aspectos da sociedade tradicional foram conservados lado a lado a objetos considerados modernos. Não obstante os obstáculos que o budismo nipônico enfrentou com a Restauração Meiji, o culto aos *senzo* – 先祖, literalmente “ancestrais” – permaneceu no país, sendo inclusive resguardado pelo código civil de 1898. (LIMA, 1997c). O rito doméstico foi obrigatoriamente instituído no início do século XVII, embora a prática fosse anterior. Com a perseguição encetada pelos *shōgun* – 將軍, os comandantes administrativos e militares do Japão entre os séculos XII e XIX, paralelamente à figura de corte representada pelo imperador – sobre os japoneses cristãos e os pregadores estrangeiros, principalmente portugueses, as famílias nipônicas, como prova de não serem cristãs, foram obrigadas a filiar-se aos templos budistas locais. O culto doméstico aos ancestrais ficava a cargo, teoricamente, do chefe de família, sendo transmitido ao filho mais velho. Essas obrigações receberam o nome de Sistema Danka – Danka Seido 檀家制度 –, tornando-se os monges budistas funcionários a serviços do Estado. (GILDAY, 2000).

Logo após a morte de algum membro da família, acreditava-se que o espírito continuaria vagando no interior da residência ou sobre o telhado durante quarenta e nove dias. Contudo, durante o período, o falecido ainda não seria um ancestral propriamente dito, mas um espírito confuso para o qual os ritos mortuários deveriam ser devidamente cumpridos, sob a pena de gerar males aos vivos, fazendo ruídos à noite, derrubando objetos ou mesmo infundindo doenças. Caso os rituais domésticos fossem devidamente realizados ao longo dos quarenta e nove dias de luto, o

falecido seria transfigurado parcialmente em ancestral, isto é, um espírito que traria benefícios aos viventes. (FUJII, 1983).

No entanto, para que a troca com a esfera sobrenatural fosse devidamente efetivada, era necessário que a família realizasse diariamente oferendas no *butsudan*. No oratório doméstico, há um artefato religioso denominado *ihai*, que não apenas representa em sentido moderno o trespassado: ele seria o ancestral, fisicamente falando. Após os quarenta e nove dias, essa tabuleta absorveria o espírito do falecido⁴. Portanto, mesmo após o período do luto, o morto estaria dentro de casa, embora não constituísse mais uma ameaça. Dada a materialidade do *senzo*, as oblações – na forma de arroz, água, saquê e outros objetos – deveriam ser feitas para que o mesmo protegesse os viventes de diferentes formas. Trata-se, dessa forma, de uma troca simbólica em relação à dimensão do sagrado, cuja porta de conexão estaria dentro de casa, e não apenas em templos budistas ou santuários shintoístas. Como ressalta Sansom (1973, p.114):

Uma vez que os mortos existem, seus desejos também devem ser atendidos. Oferendas devem ser feitas, de comida e bebida, e seus desejos devem ser verificados e seguidos. Dessa forma uma criança póstuma deve ser anunciada ao túmulo, ou à tabuleta memorial de seu pai, uma noiva deve ser apresentada aos ancestrais de seu noivo. Aqui nós temos os fundamentos do culto aos ancestrais. Para os propósitos da família, os mortos não estão mortos: devem ser consultados, confortados e reverenciados⁵.

Como afirmado, fotógrafos ocidentais começaram a realizar trabalhos no Japão entre as décadas de 1850 e 1860, embora não fosse impossível que existissem japoneses praticando a fotografia no período,

⁴ A tradução geralmente utilizada para *ihai*, “tabuleta memorial” – do inglês, *memorial tablet* –, não dá conta da complexidade do artefato, na medida em que não é considerado apenas um objeto que evoca a memória, sendo, antes, o próprio espírito materializado.

⁵ Tradução livre do original: “[...] Since the dead exist, their wants must be attended too. Offerings must be made to them, of food and drink, and their wishes must be ascertained and followed. Thus a posthumous child must be announced to the bier, or to the memorial tablets of its father, a bride must be presented to the bridegroom’s ancestors. Here we have the fundamentals of ancestor worship. For the purposes of the family, the dead are not dead: they must be consulted, comforted and revered.”

dada a ânsia nipônica pelos produtos da cultura ocidental. Beato, por exemplo, começou a produzir imagens de diversos grupos da sociedade japonesa, inclusive colorindo a tinta algumas de suas produções e comercializando-as. Paralelamente à modernização do país, a fotografia, criada há duas ou três décadas pelos franceses, concebida como símbolo da modernidade, começou a ser utilizada num rito religioso de caráter doméstico com pelo menos duzentos anos, isso para não dizer mais, já que o Sistema Danka tornou obrigatória uma prática que já existia muito tempo antes. Lado a lado às oferendas e às tabuletas “memoriais”, a imagem fotográfica, concebida em toda sua materialidade de artefato da cultura material, começou a ser usada como item de devoção aos ancestrais (Figura 1).

Figura 1 - Butsudan contendo ihai, fotografias e oferendas



*Fotografia: Richard Gonçalves André, tomada em 2008
Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo*

Tendo em vista a materialidade da morte na cultura religiosa japonesa – recordando que os mortos devem não apenas ser lembrados, mas também reverenciados com alimentos e outros objetos –, a fotografia,

no sentido de representação proposto por Kantorowicz e outros autores, era considerada um duplo que carregava as qualidades do falecido, isso para não dizer seu espírito propriamente dito. Assim, para além de semelhança física, a imagem seria capaz de apropriar-se de sua essência, conservando parte de sua vitalidade. Não é coincidência que, geralmente, nos *butsudan* a fotografia seja disposta em relação de igualdade ao *ihai*, que também absorveria o espírito após a execução dos ritos mórbidos. É possível, partindo das reflexões da antropóloga Schattschneider (2004) sobre um rito denominado *hanayomeningyô* – 花嫁人形, literalmente “bonecas noivas”, sobre o qual se discorrerá mais adiante – que houvesse uma crença segundo a qual a tabuleta memorial absorveria paulatinamente a presença do falecido existente na fotografia, completando o ritual. A fotografia passou a ser vista como mecanismo para auxiliar o êxito da transformação do espírito confuso em ancestral que protegeria o lar.

Nesse sentido, além do ideário moderno, os japoneses do século XIX parecem ter apropriado sem maiores traumas o imaginário sobrenatural relacionado à fotografia. Teorias como aquelas propostas pelo literato francês Honoré de Balzac, segundo a qual a imagem fotográfica aprisionaria pouco a pouco os espectros que compõem a alma humana (DUBOIS, 1993), não seriam vistas como aberrações obscurantistas pela cultura religiosa nipônica. Desde antes da introdução do budismo em território japonês no século VI (VARLEY, 1986) – embora certos autores, como Dantas (1984), afirmem que seria possível recuar ao século IV –, haveria uma concepção denominada vitalismo, de acordo com a qual todo o universo possuiria vida. (TSUSHIMA et. al., 1979). Todos os objetos, animados ou inanimados, teriam um espírito: seres humanos, raposas, árvores, riachos, montanhas e mesmo artefatos criados pelo homem, incluindo-se atualmente os robôs. Kretschmer (2000) afirma que, em determinados locais do Japão, as agulhas velhas não são jogadas fora, mas sepultadas por meio de ritos budistas, já que possuiriam alma e não poderiam tornar-se espíritos errantes ou famintos que causariam problemas aos viventes. Certas

estátuas budistas, antes de tornarem-se objetos de devoção, passavam por um rito chamado *nyûkon* – 入魂 –, por meio do qual a alma seria infundida ao objeto. O antropólogo japonês Maeyama (1967), inclusive, ressalta que, no Brasil, alguns imigrantes japoneses e descendentes convertidos ao cristianismo começaram a realizar o *nyûkon* sobre estatuetas de Cristo para inserir nos oratórios domésticos de veneração aos ancestrais. Portanto, dado o vitalismo, as propriedades sobrenaturais do artefato fotográfico não entrariam em choque com o repertório religioso existente no Japão.

A concepção vitalista existente no Japão, que constitui elemento comum no repertório das diferentes religiões que surgiram ou se desenvolveram no país, permitiu que as crenças em torno da fotografia como duplo fossem apropriadas e reconstruídas sem maiores contradições. Isso entra em choque com os ataques propalados pelo periódico alemão citado anteriormente, ressaltando que a reprodução da imagem humana por um meio técnico seria blasfêmia e afronta aos princípios divinos, segundos os quais apenas Deus – ou, mais precisamente, a divindade judaico-cristã – poderia fazê-lo. Em contrapartida às proposições iconoclastas existentes no Ocidente, a cultura religiosa japonesa não rejeita a imagem. Pelo contrário, ela encontra-se difusa nos templos budistas, nos santuários shintoístas, nas estradas rurais e nos oratórios existentes nas residências. Criá-la não seria uma transgressão diante das doutrinas divinas, mas uma forma – inclusive por meio do *nyûkon* – de permitir que os *kami*, os budas e os ancestrais se manifestem de diferentes modos. Aliás, é sintomático como nas religiões nipônicas, bem como em grande parte da religiosidade oriental de maneira mais ampla, os deuses não necessariamente seguem o padrão antropomórfico, podendo manifestar-se na forma de raposas, vales e rios. Por isso, o argumento da fotografia como artefato transgressor foi rejeitado em território japonês, apropriando-se, antes, sua função de duplo que permitiria uma maior eficiência dos rituais religiosos.

Um rito correlato àquele realizado no *butsudan* sugere o papel da fotografia nas práticas mortuárias existentes no Japão. Como sugere

Schattschneider (2004), na região norte do país, existe a crença no poder das “bonecas esposas”. No imaginário budista, mortes em circunstâncias excepcionais poderiam gerar espíritos errantes ou famintos que causariam problemas aos viventes. Nessa categoria entrariam as vítimas de catástrofes naturais, como terremotos e *tsunamis*, bem como afogados, assassinados, natimortos, entre outros. A morte súbita, portanto antes da hora e inadvertida, seria um mal que deveria ser evitado. (WIJAYARATNA, 1997).

No caso de pessoas que morreram jovens e solteiras, a falta de experiência do matrimônio também poderia gerar algum incômodo, na medida em que o falecido não estaria completo por meio da união. Por isso, é realizado o rito das “bonecas esposas”: em um templo budista, é inserida numa caixa a fotografia do falecido juntamente a uma boneca que teria passado pela infusão de alma de Jizô, divindade do panteão búdico. Tal como no *butsudan*, é inserida na caixa oferendas na forma de alimentos e outros objetos, como peças de roupas que pertenciam ao trespassado. Com o passar do tempo, os fiéis acreditam que, pouco a pouco, a estátua de Jizô começaria a ganhar o semblante do defunto, o que indicaria o sucesso do ritual e a união de fato representada pelo matrimônio. Após décadas, quando da completude do rito, ambos os objetos – fotografia e boneca – são incinerados, permitindo a transmigração do espírito, até então contido nos objetos, para outros planos do imaginário budista. (SCHATTSCHEIDER, 2004).

Por meio de ambos os casos, a reverência aos ancestrais no *butsudan* ou a devoção à “boneca esposa”, percebe-se que o artefato fotográfico, em toda sua materialidade, não constitui apenas uma representação que sugere a ausência. A fotografia, em correlação com os outros objetos religiosos – que não compõem unidades isoladas e caóticas, mas sistemas de significação muito bem estruturados –, evoca a presença do falecido, que não está – pelo menos a princípio – em outro mundo. Pelo contrário, ele se encontra fisicamente na casa ou no templo, necessitando, portanto, de oblações materiais que lhe permitam oferecer

aos vivos proteção e outros benefícios, completando a troca simbólica dos vivos com o universo do sagrado.

Considerações finais

Um artefato de cultura material nunca é algo acabado: uma vez produzido com determinado sentido e aplicação, acaba sendo apropriado pelos usuários e utilizado de maneiras infinitamente imprevisíveis e criativas. A fotografia não é exceção, como visto ao longo deste artigo. Não se trata apenas de imagem desprovida de corpo, mas de algo que possui materialidade palpável, podendo ser utilizada de múltiplas formas. Concebido com um ideário moderno, o artefato fotográfico foi compreendido como ícone de modernidade, fruto da revolução industrial e manifestação da “verdade”, dada a ilusão de realidade que o cerceia ainda hoje. Mesmo assim, a fotografia foi apropriada de maneiras consideradas antimodernas pelos arautos da modernidade, seja com o intuito de captar ânimos e registrar espíritos, como nas imagens de Baraduc, seja desempenhando a função de retratos mortuários congelando no instante da morte um último grito de vida.

No Japão, paralelamente à onda de modernização e ocidentalização encetada na conjuntura das guerras civis que deram origem à Restauração Meiji, o então recente artefato fotográfico passou a ser utilizado num ritual doméstico de pelo menos duzentos anos: a reverência aos ancestrais no *butsudan*. Em articulação com outros objetos de devoção, a fotografia foi entendida não como ícone de uma pessoa perdida, mas como duplo corpo que evocaria a presença do falecido de fato, seja na casa, seja no templo, exigindo oblações na forma de comida, bebida e outros produtos. Esses e outros enredos históricos situam a fotografia, antes de tudo, na corda bamba que constitui o limiar da modernidade, entre a luz e a sombra, a ausência e a presença, a vida e a morte... ou a morte e a vida?

Referências

ANDRÉ, Richard Gonçalves. A fotografia e o mórbido: representações de vida e morte em imagens funerárias. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. **Anais ...** Londrina, 2009.

_____. **Religião e silêncio**: representações e práticas mortuárias entre nikkeis em Assaí por meio de túmulos (1929-1950). 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARIÈS, Phillipe. **O homem diante da morte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BORGES, Deborah Rodrigues. **Registros de memória em imagens**: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960). 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Lógica, poesia, linguagem**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DANTAS, Luiz. Chaves para compreender **O Japão de Aluísio Azevedo**. In: AZEVEDO, Aluísio. **O Japão**. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

DEZEM, Rogério. **Matizes do “Amarelo”**: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FUJII, Masao. Maintenance and change in japanese traditional funerals and death-related behavior. **Japanese Journal of Religious Studies**, Tóquio, v.10, n.1, p.39-64, 1983.

GILDAY, Edmund Theron. Bodies of evidence: imperial funeral rites and the meiji restoration. **Japanese Journal of Religious Studies**, Tóquio, v.27, n.3-4, p.273-296, 2000.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. **Os dois corpos do rei:** um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRETSCHMER, Angelika. Mortuary rites for inanimate objects: the case of Hari Kuyō. **Japanese Journal of Religious Studies**, Tóquio, v.27, n.3-4, p.379-404, 2000.

LIMA, Oliveira. Conferência realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de março de 1902. In: _____. **No Japão:** impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997a.

_____. Conferência realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de março de 1902. In: _____. **No Japão:** impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997b.

_____. Conferência realizada no Getsu yo kai (Monday Club) de Tóquio aos 10 de março de 1902. In: _____. **No Japão:** impressões da terra e da gente. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997c.

MAEYAMA, Takashi. **O imigrante e a religião:** estudo de uma seita religiosa japonesa em São Paulo. 1967. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.21, p.89-103, 1998.

MUTSURÔ, Kai. **Shin Kokugo Jiten**. Tokyo: Mitsumura Toshô, 2007.

PÉCORÁ, Alcir. O campo das práticas da leitura, segundo Chartier. In: CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANSOM, George. Bailey. **Japan: a short cultural history**. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1973.

SCHATTSCHEIDER, Ellen. Family resemblances: memorial images and the face of kinship. **Japanese Journal of Religious Studies**, Tóquio, v.31, n.1, p.141-162, 2004.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TSUSHIMA, Michihito et. al. The vitalistic conception of salvation in Japanese new religions: an aspect of modern religious consciousness. **Japanese Journal of Religious Studies**, Tóquio, v.6, n.1-2, p.139-161, mar./jun. 1979.

VARLEY, Paul. **Japanese Culture**. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1986.

WIJAYARATNA, Mohan. Funerary rites in Japanese and other Asian buddhist societies. **Japan Review, Oeyama-cho**, n.8, p.105-125, 1997.