

Um passeio pelas imagens:
a Ribeirão Preto de Tony Miyasaka

Giulia Crippa
Andréa Coelho Lastória

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a pluralidade de conceitos que as imagens envolvem (desde o mundo antigo até os dias de hoje), sua concepção como uma representação material e imaterial e, finalmente, a fotografia como uma possibilidade de imagem construída. Refletimos sobre as potencialidades das fotografias como imagens que contam histórias e representam lugares, que relatam os tempos e registram espaços transformando o passado em nosso contemporâneo. Especificamos que as fotografias revelam o próprio olhar do fotógrafo. Neste sentido, apresentamos o contexto que originou a produção fotográfica de Tony Miyasaka para compreender um pouco da história e da percepção dos lugares do município paulista de Ribeirão Preto.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem; Fotografia; Espaço; Tony Miyasaka; Ribeirão Preto

Walking through images:
Tony Miyasaka's Ribeirão Preto

ABSTRACT

Proposal of this paper is to reflect on conceptual plurality involved by images (since Antiquity until our times), their conception as a material and immaterial representation and, last but not least, photography as a possibility of a made up image. The paper reflects on pictures as images that can tell stories and represent places, so that they can translate the past into our present. The paper states that pictures show their makers' perceptions. As a case study, we present the context that originated Tony Miyasaka photographic production, in order to understand the history of the city of Ribeirão Preto, in São Paulo State, through pictures representing its space and places.

KEYWORDS

Image; Photography; Space; Tony Miyasaka; Ribeirão Preto

APRESENTAÇÃO

Iniciamos este artigo reunindo idéias sobre as imagens. Num passeio pelo mundo antigo, descobrimos suas diversas definições e concepções. A partir de tal descoberta, caminhamos pela imagem da representação do espaço. Mais especificamente, olhamos para a geometrização territorial - a problemática da bidimensionalidade dos mapas como imagens planas para, finalmente, focalizarmos na origem e nas fotografias de Tony Miyasaka como uma possibilidade importante para conhecer Ribeirão Preto.

IMAGEM E SUAS DIVERSAS DEFINIÇÕES E CONCEPÇÕES

A palavra imagem é tão utilizada que se torna impossível uma definição unívoca e abrangente do termo. O que uma fotografia, um filme, um desenho infantil, uma logomarca e um poema têm em comum? O primeiro elemento que torna tudo isso “imagem” é nossa compreensão dela. Entendemos que, ainda que não seja diretamente “mimética”, a imagem remete sempre alguns traços ao visual e, principalmente, a um sujeito - real ou imaginário - que a produz ou reconhece como imagem.

A memória, antes da tecnologia do livro impresso, era essencialmente ligada ao mundo das imagens, ou seja, os elementos de base da seleção, conservação e disseminação da informação baseavam-se no suporte escrito como “ajuda” à oralidade. Esta, por sua vez, implicava em uma manutenção da memória “interna”. Para isso, a construção de imagens era particularmente importante, tanto nos desenvolvimentos platônicos da teoria das ideias, quanto na visão aristotélica dos sentidos que “moldam” as memórias (associando-as a imagens, percebe-se essa relação profunda com a visualidade). Por outro lado, não havia como confiar uma memória de tipo “coletivo” ao suporte escrito devido às dificuldades na produção e difusão dos materiais necessários e também ao acesso limitado à escrita e leitura da maioria das pessoas. (CRIPPA, 2007)

Etimologicamente, as imagens constituem-se na faculdade da imaginação. As imagens são os signos do que/de quem não está presente. São indícios da ausência que se revela presente na própria imagem. Imagem – do latim *Imago* –, imitação. Uma consulta aos diversos dicionários da língua portuguesa nos revela os múltiplos significados de tal palavra.

Se ela é, conforme algumas definições retiradas do dicionário, “[...] Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto [...] Representação plástica da divindade, de um santo [...] Reflexo, [...] Representação dinâmica da televisão ou do cinema” (AURÉLIO, 2004), assim como é forma, cópia, símbolo, representação mental da memória, produto da imaginação (Ibidem), também a representação cartográfica de um dado espaço passa a ser contemplada dentro das definições da palavra.

Platão, em sua obra clássica *República*, chama imagens “[...] em primeiro lugar, às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes, e a tudo o mais que for do mesmo gênero [...]” (PLATÃO, 2002, 509 a-e, p.207).

Percebemos, nesse reflexo de espelho, uma subordinação da imagem em relação ao objeto representado. Portanto, os filósofos definem imagem em condições não históricas em busca de definições abstratas e absolutas.

Por outro lado, as imagens que vemos subsistem aos meios que mediam sua visibilidade. Toda imagem visível é, portanto, necessariamente “inscrita” em um meio de suporte ou de transmissão. Podemos objetar que as imagens internas (aquelas chamadas de mentais) fogem a essa regra, pois os corpos vivos são os suportes necessários à sua existência. Imagens internas e externas criam uma dialética constante entre o que vemos – imagem externa – e o que lembramos/imaginamos – imagem interna.

A imagem é (de certa forma) como a sombra dos corpos. Ela não existe sem eles. Para os antigos, a pintura foi inventada a partir da sombra (de um guerreiro amado) que foi projetada nos muros da cidade grega de Corintos. Os contornos do guerreiro foi traçado por sua amada na hora da partida para a guerra (PLÍNIO, 1988). A sombra, afinal, é a imagem natural dos corpos quando interceptam a luz. Ao traçar as linhas de contorno, a relação da sombra fugidia é transformada em outras imagens dela. Assim sendo, as linhas traçadas – mesmo após separadas do corpo originário – permanecem fixadas como traço durável constituindo, portanto, uma imagem.

Os gregos narram dois mitos ligados às imagens. Um deles é o de Narciso, admirador de si mesmo a ponto de tornar-se seu próprio destruidor¹, (BRUSATIN, 2002); e o outro é o de Dédalo, fabricante e reproduzidor de bonecas e autômatos (Ibidem).

Na tradição bíblica, a criação do Homem se traduz na imagem divina moldada na matéria e, em seguida, animada. Nesse caso, o termo aponta para uma semelhança e não para uma representação, ou seja, o Homem é colocado como a imagem da perfeição absoluta. Já na tradição judaica, a ideia do “Golêm” (imagem/máquina) é apresentada.

Diante do exposto, percebemos que no mundo antigo (que é mítico) existem diversas ideias e concepções de imagem.

Outro interessante aspecto a ser considerado diz respeito às condições necessárias para a produção de imagens. Uma delas relaciona-se com a nossa faculdade de animá-las; a outra é a própria capacidade delas de encontrarem um corpo no meio. Quem une imagem e meio é o Homem que – ao mesmo tempo em que produz imagens interiores – as projeta para o mundo, dotando-as de uma existência material e tangível.

¹ Para uma antologia das múltiplas versões do mito, ver BETTINI e PELLIZER, 2003, p.181-195.

A imagem se define como símbolo, mas o faz de maneira abrangente, não somente em relação aos seus conteúdos. A própria fabricação da imagem é, em si, um ato simbólico, influenciando e moldando nosso olhar e nossa percepção das formas. É impossível desvencilhar a imagem do seu meio/suporte e do olhar do espectador, em um triângulo cujos vértices são imagem/dispositivo/corpo.

Nossa época é profundamente marcada pela enorme oferta de imagens e a fotografia, há quase dois séculos, é uma de suas grandes fontes. Para o escritor Alberto Manguel (2001), a fotografia transformou a todos em testemunhas de nossa própria história. Assim sendo, tudo o que ocorreu e que, em algum momento, foi registrado pelas lentes de uma câmera nos permite entender melhor nosso espaço e tempo. As guerras, os edifícios construídos ou demolidos, os eventos esportivos, as paisagens próximas ou distantes, as comemorações públicas ou privadas, os rostos dos famosos e, também, os dos anônimos são imagens oferecidas pela fotografia para nosso olhar atento ou distraído.

As imagens contam histórias, transformam o passado em nosso contemporâneo e o presente num grande painel. A fotografia é um relato dos tempos, uma construção narrativa emoldurada numa série de instantâneos. As fotografias revelam, sobretudo, o olhar do fotógrafo: aquilo que ele quis enquadrar; mais especificamente, o resultado entre o jogo de sombra e luz que sua técnica permitiu-lhe nos revelar. Mas sabemos que o mundo não possui uma moldura. Contar uma história por meio de fotografias é, portanto, transitar entre o que está “dentro” da moldura e aquilo que está “fora”. O que não foi captado pelas lentes, mas que de alguma maneira podemos perceber como presente — não importa se o designarmos por contexto, estrutura ou imaginário. Essa breve reflexão permite entender a importância de nos debruçarmos sobre a produção fotográfica de Tony Miyasaka (1932-2004) — em particular nas suas fotografias (realizadas entre os anos 50 e os 70) — para compreender um pouco da história do município paulista de Ribeirão Preto.

O estudo da história das imagens demonstra que não somente em relação às disciplinas humanistas (como a Geografia, a História, a Educação, entre outras) mas para todos os campos, as imagens expressam um significado particular no tempo e no lugar em que foram produzidas. As imagens, quando criadas, possuem o poder “magnético” de atrair outras ideias em sua esfera. Estas podem ser esquecidas de repente, ou voltar à memória depois de séculos de abandono.

AS IMAGENS DAS REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO

Desde os registros da antiguidade até os nossos dias, a luta infindável para a representação do espaço é marcada pelo ritmo da grande narrativa da Filosofia do Espaço. Percebemos, neste cenário, uma geometrização progressiva da representação do mundo. Tal geometrização ultrapassa os limites naturais da natureza, ignora os leitos dos rios e constrói margens artificiais com finalidades puramente políticas e de conquista. Surge um “fichamento” obsessivo do território que adquire os contornos da planimetria e apaga a profundidade do espaço real. Neste contexto, as montanhas são reduzidas a uma superfície plana onde se impera a hegemonia dos mapas estratégico-militares.

Segundo Casey (2002), verifica-se uma hegemonia da Geometria na Geografia, como reconstitui com riqueza de argumentos. Para o pesquisador, foi Thomas Jefferson, em 1784, que assumiu a tarefa de reorganizar administrativamente o território norte-americano. Em 1785, foi tomada a decisão de dividir o território em retângulos, organizando-o em unidades de seis milhas quadradas e procedendo a uma ulterior subdivisão e redistribuição para favorecer o assentamento da população. Os estados do sul protestaram, reivindicando o direito de respeitar seções irregulares pré-existentes (identificadas com fronteiras naturais); os estados do norte, apesar do convite do próprio Jefferson em não proceder com pressa, classificaram essas unidades irregulares como *indiscriminate locations*. Prevaleceram os estados do norte, mas o que nos importa aqui é destacar que se alcançou, naquela circunstância, um *esprit géométrique* que radicalizava o paradigma de figuras regulares e rigorosamente proporcionais, demonstrando uma soberana indiferença à paisagem e seus

vários elementos naturais. A reestruturação (e sua conseqüente representação do espaço) dos Estados Unidos da América pode ser entendida como a do geômetra puro, que impõe modelos abstratos a terra. As complicações na divisão de tal território não tardaram a aparecer. Por exemplo, o estado de Ohio tornou-se como um “quebra-cabeça”, pois a presença do homônimo rio (ao leste) truncava em áreas irregulares as unidades.

O problema de representação do espaço não aparentava ser muito diferente daquele da representação bidimensional de uma entidade tridimensional. Durante muitos séculos, os gregos trabalharam nesse problema, pois a concepção da forma esférica da Terra já era presente entre os pensadores das escolas socrática e aristotélica. Segundo Schaffer et al. (2005),

Foi Eratóstenes, no século III a. C., quem primeiro tentou corrigir os mapas em uso identificando as distorções que ocorreriam ao se projetar um corpo esférico no plano. Mas não foram elaborados globos. Há registros de um globo terrestre construído e exibido em torno do século II d.C. (Azevedo, 1965). Esta representação da forma da Terra teria sido realizada por homens que não apenas viam da Terra o lugar onde viviam, isto é, uma pequena porção da superfície terrestre. Apesar da dificuldade do reconhecimento empírico da forma da Terra, eles teriam compreendido sua esfericidade. A forma da Terra, que não é visível para quem nela está, foi concebida a partir de algumas observações e analogias. (p.27)

Se por um lado o globo terrestre representa a forma da Terra, por outro ele nos permite imaginar as dificuldades envolvidas no processo de representá-la no plano bidimensional. O sistema de projeções cartográficas foi criado para solucionar tal questão. No entanto, sabemos que os mapas foram construídos para representar o mundo ou parte dele. Devido às suas proporções reduzidas, eles perderam riquezas de detalhes e ganharam manejabilidade (JOLY, 2001).

Peter Sloterdijk (2003) salienta a opção pelos mapas em detrimento do globo como triunfo da bidimensionalidade sobre a tridimensionalidade. Nesse momento, a imagem ganha do corpo, ou seja, os planisférios tendem a eliminar a lembrança de uma terceira dimensão, apontando para um apagamento da profundidade espacial real.

Melancolicamente, o Atlas — deus da mitologia grega que carregava o mundo em suas costas — tornou-se um carregador de volume, um conjunto de folhas sobrepostas (LATOURE, 2000).

As técnicas e as formas de representação espacial continuam proliferando. No entanto, ainda não há uma forma perfeita de projeção planisférica que consiga considerar todos os desvios da esfericidade terrestre. A representação do espaço possui aparato estratégico militar. Para entendermos melhor basta olharmos para a longa sequência na produção de imagens do espaço sideral e dos inúmeros territórios e lugares da Terra.

Todavia, seria errado pensarmos que a finalidade da representação do espaço limita-se à sua organização geométrica, pois essa organização da realidade não funciona quando, por exemplo, se torna representação dos quadros sociais de memória de um território².

As narrativas visuais (inclusive a transformação da representação geográfica pela Geometria) revelam, constantemente, a construção do espaço como resultado de perspectivas culturais. Através da articulação do discurso iconográfico, podemos articular a relação histórica da percepção urbana. As fotografias de Tony Miyasaka, de fato, remetem-nos a um repertório visual que articula o conhecimento da cidade através de suas representações e, principalmente, o re-conhecimento do espaço por meio de suas representações.

² O conceito de “quadros sociais de memória” é utilizado conforme elaborado por Halbwachs, 1990.

A RIBEIRÃO PRETO DE TONY MIYASAKA

Uma foto pode ser contada como objeto autônomo em relação aos contextos, como documento a ser analisado de maneira autorreferencial. Este caminho, todavia, não permite entendermos a obra fotográfica enquanto “lugar” de materialização do encontro entre as percepções do autor e do público. O arquivo fotográfico de Tony Miyasaka constitui um vasto patrimônio imagético que conta uma história objetiva de personalidades e lugares da cidade. Possui uma perspectiva individual que se entrelaça com o imaginário compartilhado sobre e / no Brasil entre os anos de 1950 e 1964.

Embora grande parte de seu trabalho seja fruto de uma produção comercial (que buscava atender a demanda dos clientes), as fotos de Miyasaka são testemunhas do momento em que a cidade constrói não apenas sua realidade material como também sua identidade com um projeto de modernidade do país. Assim, temos a popularidade de algumas imagens capturadas por ele. Elas foram estampadas como pôsteres em diversos locais da cidade de Ribeirão Preto. Tal fato contribuiu, em larga medida, para a construção de uma iconografia de todo o município, transformando-se em emblemas de sua própria identidade.

O rigor na construção da imagem, por parte de Miyasaka, em especial nas suas fotografias de prédios e espaços urbanos, pode explicar um pouco desse pendor emblemático. Assim como os pintores renascentistas, seus trabalhos valorizam a frontalidade, a simetria e a hierarquia na composição da imagem. Suas fotos da fachada do antigo Cine São Paulo, da entrada da Cerâmica São Luiz (emoldurando suas chaminés), das palmeiras da avenida Jerônimo Gonçalves ou do interior da Sociedade Recreativa são exemplares nesse sentido.

O contraponto desse registro “monumental”³ está nas fotografias que registram as mudanças que ocorriam no cotidiano. São imagens de novos objetos que passam a fazer parte do dia a dia das pessoas, ou seja, imagens de carros, refrigerantes, produtos de limpeza, dentre outros. Podemos também mencionar o registro dos novos espaços de circulação e de trocas de mercadorias. Estas últimas, ao passarem a povoar os novos sonhos de consumo, posam para a

³ Utiliza-se, aqui, a noção de Monumento conforme Le Goff (1984, p.104).



objetiva de Miyasaka nas vitrines de lojas. O moderno apelo do movimento (registrado pelos deslocamentos no trânsito de pessoas e automóveis) é o pano de fundo de suas fotos de avenidas, postos de gasolina e de um terminal de ônibus. Observamos que sob sua ótica, tal terminal — com sua cobertura de concreto apoiada sobre pilotis — parece avançar num movimento diagonal ascendente da esquerda para a direita, sugerindo um aerodinâmico navio prestes a zarpar sobre o leito de concreto da rua. Em outras imagens, a presença das luminárias de *néon* e do *lay-out* de marcas famosas (como a Coca-Cola, a Ford e a Firestone) atestam a influência do imaginário norte-americano no projeto de modernidade brasileiro de então. A ideia que nos possibilita é, em alguns momentos, uma curiosa semelhança entre as fotos de Miyasaka e alguns quadros de Edward Hopper (pintor famoso por suas imagens de paisagens, principalmente urbanas).

A HISTÓRIA DE TONY MIYASAKA E SUA RELAÇÃO COM A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Pelos documentos colecionados pela família é possível entendermos a origem do nome de Tony Miyasaka. Nos artigos sobre fotografia que ele escreveu, ou em notícias de diários e revistas onde seu *curriculum* profissional foi esboçado, encontramos as facetas públicas de sua atividade fotográfica e comercial. Acreditamos que esse é um caminho fundamental para esboçarmos seu retrato, pois ele se faz necessário para a compreensão do universo de suas fotografias. Enfim, a trajetória de vida do fotógrafo torna-se uma exigência, na medida em que se firmam (na consciência da cidade) os paradigmas do mundo daquele tempo, revelados pelos retratos urbanos de Tony Miyasaka, ícones capazes de condensar uma ideia de época.

Nascido em 14 de novembro de 1932, em Aichi (na província homônima), imigrante no Brasil das fazendas de café em 1934, Tony Miyasaka tornou-se figura de destaque na cidade. Conhecido pela sociedade local como fotógrafo e comerciante, foi membro do *Rotary Clube* desde 1960, acadêmico da Academia de Letras e Artes de Ribeirão Preto desde 2000, e reconhecido com o título de cidadão de Ribeirão Preto.

O caminho da família Miyasaka até Ribeirão Preto é longo e revelador das difíceis condições de vida no Japão fascista da década de 1930 e da epopeia da imigração. As estatísticas de entrada de imigrantes japoneses no Brasil, entre 1908 (ano de chegada do navio *Kasato Maru* ao porto de Santos) até 1941 (com a deflagração do conflito mundial que interrompeu o fluxo migratório), apontam a chegada de 180.000 pessoas. A corrente migratória investiu, principalmente, nos diversos setores da agricultura. Sabemos, todavia, que a origem dos imigrantes não era exclusivamente camponesa, compondo-se — em particular a partir de 1925 — de elementos urbanizados. Isso se deve ao surto de industrialização do Japão que faz parte da implantação do capitalismo (em que a demanda de mão de obra industrial não era constante e suficiente para estabelecer as bases de uma urbanização estável). (CRIPPA, 2008)

Sakuma Niwa (1894-1975), formado professor, passou a dedicar-se ao comércio (principalmente de soja) com os países asiáticos. No entanto, a crise econômica da época atingiu seus negócios. Ele portava o nome da esposa, Miyasaka, por ser ela filha única, através do sistema de *mukoyoshi* (em que o genro é adotado pela família da noiva, permitindo a continuação da linhagem, apesar de o Japão seguir a regra do sangue paterno de descendência).

A esposa, Kikue (1896-1990), enfrenta as angústias e as dificuldades cotidianas de uma família composta por cinco filhos — Kazuo, Takeshi, Tatsuo, Shigeyo (a única filha) e Miyuki, que passou a ser chamado de Tony (o caçula da família). Segundo depoimentos de familiares, é a filha que (com ajuda de Kazuo, o primogênito) convence Sakuma a tentar a aventura da viagem ao Brasil. A família Miyasaka embarcou no porto de Kobe e chegou (diretamente de Santos) à Fazenda São Martinho, em Pradópolis-SP, onde trabalhou duramente ao longo de dois anos até o vencimento do contrato. Em seguida, os Miyasaka trabalharam em outras fazendas da região de Ribeirão Preto — em Colina (na colônia de Guatapará), áreas de produção de café, arroz e feijão.

A vida na fazenda seguia os ritmos de um duro trabalho. A família inteira era envolvida na lavoura, tarefa a qual nenhum dos Miyasaka estava acostumado. O relato de Takeshi Miyasaka (hoje pintor em São Paulo) mostra-nos as dificuldades dos trabalhadores japoneses, obrigados por contrato, a fornecer dois anos de trabalho obrigatório. Sakuma, todavia, não se limitava ao trabalho no cafezal. De acordo com o relato do filho, Sakuma dedicou-se também ao ensino na escola japonesa da fazenda, elemento esse de importância primária na estrutura social dos imigrantes.

A política nacionalista de Getúlio Vargas levou, em 1937, ao fechamento forçado das escolas japonesas, marcando oficialmente o fim da educação orientada pelo Yamato Damashii. O culto ao Imperador, mesmo sendo publicamente reprimido, sobreviveu no interior da comunidade e das famílias, ainda que informalmente. Resultado disso foi que o jovem Tony herdou, de sua infância, elementos característicos dos laços sociais japoneses, principalmente nos arranjos familiares. Concomitantemente, ao adentrar em idade escolar, foi o único membro da família Miyasaka alfabetizado em Língua Portuguesa e educado nos princípios do Estado Novo, em uma escola rural (CRIPPA, 2006).

Durante a Segunda Guerra, os japoneses no Brasil tornam-se inimigos. Depois de um período de indecisão, Vargas assumiu seu compromisso com os aliados contra o eixo: Roma – Berlim – Tóquio. A guerra, aparentemente longínqua, passou a ser uma realidade que se tornou cotidiana no interior.

O jornal *A Tarde* de Ribeirão Preto oferece-nos algumas amostras interessantes da vivência do conflito no território. Em um artigo intitulado por *A colonização japonesa e nossa formação étnica* (de 5 de janeiro de 1942), Mário Garcia Ribas relata os resultados dos estudos sobre o “caráter nipônico”. O jornalista observa que de um lado alguns consideram os japoneses os melhores trabalhadores no quadro imigratório, mas por outro, a presença japonesa no Brasil é considerada nociva. Suas colônias são tidas como “quistos étnicos e econômicos, com evidente prejuízo para o país”. No mesmo jornal (em 7 de fevereiro do mesmo ano), um anônimo jornalista pede “severa vigilância” para impedir “atos de sabotagem por parte dos colonos japoneses, cujos núcleos [...] constituem uma grave ameaça

à nossa segurança [...]”. Para justificar isso, o autor realça como *“Ninguém mais do que nós conhece a maneira de agir sinuosa, subreptícia e covarde que caracteriza os japoneses, maneira de que eles deram bastas provas, quando do golpe traiçoeiro vibrado contra os Estados Unidos”*. O inimigo, em suma, estava dentro das fronteiras, ainda que algumas vezes surgisse uma certa confusão aos olhos dos brasileiros, para os quais, como relata outro artigo do mesmo jornal (em 9 de fevereiro), *“Os japoneses se parecem uns com os outros. Os chineses também [...]. Chineses e Japoneses são quase irmãos gêmeos”*, tanto que em Belo Horizonte - MG alguns mineiros implicaram com *“os patrícios do grande Sun-Yat-Sen”*, confundindo-os com súditos do Mikado. A solução foi colar cartazes com o dizer *“aqui nós somos chineses”* nos estabelecimentos comerciais e industriais. As notícias, os artigos e os avisos de segurança em relação aos perigos representados pelos japoneses foram cotidianos. Em 30 de janeiro, por exemplo, foi publicado um aviso da Delegacia Regional de Polícia de Ribeirão Preto: *“[...] faça público que alemães, italianos e japoneses, residentes no Estado de São Paulo, que para se locomoverem dentro deste ou para fora dele, necessitam-se munirem do necessário salva-conduto”*. Também em 17 de março foi publicado o aviso de que italianos, alemães e japoneses não poderiam sair à rua depois das 21 horas.

Essa amostra, ao lado das notícias relativas à captura de espiões japoneses e de explicações sobre as técnicas de sabotagem dos colonos, ajuda-nos a compor o quadro de uma difícil situação vivida na época pelos imigrantes japoneses, tanto nas grandes fazendas que abasteciam a economia de Ribeirão Preto (e que utilizavam a mão de obra “inimiga”), quanto nos pequenos loteamentos por eles ocupados.

Observamos que tanto para a família Miyasaka como para os outros japoneses, os anos que se seguiram ao conflito não foram nada tranquilos. Tony Miyasaka costumava relatar que a razão pela qual sua família mudou-se para a cidade de Ribeirão Preto (em 1945) foi uma picada de cobra, após a qual Sakuma resolveu sair do campo. Os primeiros anos em Ribeirão Preto foram marcados pelos conflitos vividos (individual e coletivamente) dentro da própria comunidade japonesa.

Os imigrantes manifestavam as consequências da derrota nas medidas extremas da seita *Shindo Renmei*, ocupada em punir (na capital e no interior do Estado) os japoneses que acreditavam na vitória aliada sobre o Japão. Crescidos na absoluta fé de um país nunca derrotado, de um Imperador divinizado, passaram a ser cidadãos de um país devastado pela guerra e humilhado (cujo imperador foi forçado a desmentir sua ascendência divina). Passaram a ser uma minoria desenraizada em um país do qual mal falavam os rudimentos da língua. Enquanto Kazuo trabalhou em uma tinturaria, passando roupa, Takeshi foi enviado à Igarapava-SP, onde se submeteu às dificuldades de ser aprendiz no ofício da fotografia (em uma família da colônia japonesa local). Tatsuo trabalhou como lustrador de móveis, enquanto Shigeyo trabalhou como costureira. Tony, por sua vez, ajudava no sustento da família como auxiliar de farmácia e vendendo peixe nas ruas.

O padrão da estrutura familiar tradicional – que apresentava uma forte solidariedade do grupo subordinado ao chefe de família – se revelava na possibilidade de retomar o ramo de atividade originário do patriarca, o comércio. Os esforços se concretizaram em 1950, com a abertura do estúdio fotográfico Miyasaka. Takeshi, de volta de Igarapava, compartilhava com os irmãos os resultados de suas atividades como aprendiz fotógrafo. Kazuo e Tony apreenderam as técnicas de estúdio e, com Tatsuo, retocavam as fotos que, à noite, revelavam. Sakuma ocupava-se da organização dos negócios. Kazuo e Takeshi dedicavam-se, também, à venda de reproduções de fotografias retocadas, que levavam dentro de uma maleta pelas cidades vizinhas.

O estúdio ganha notoriedade graças a alguns elementos chaves. O primeiro deles é o domínio das técnicas fotográficas (dentro do estúdio) onde Kazuo, principalmente, cuidava dos retratos. Como segundo elemento, destacamos o pioneirismo de Tony. Lembramos que Tony frequentara uma escola brasileira na fazenda e que conseguiu continuar os estudos na Escola e Biblioteca dos Pobres de Ribeirão Preto, adquirindo um diploma no Curso de Comércio, em 1950. Isto significa que, dentro da família Miyasaka, ele era o membro mais permeável à cultura veiculada pelos jornais, revistas, rádio e cinema em Língua Portuguesa. Entendemos que tal elemento o diferenciava dos irmãos. Para Tony, a descoberta da

modernidade urbana é um contraste muito grande com a dura realidade da fazenda. As condições econômicas favoráveis de Ribeirão Preto acentuam tal oposição. Neste sentido, não nos surpreendemos pela sua opção em retratar o mundo urbano afastado da realidade rural. Talvez fossem as imagens veiculadas pelo cinema (através de suas personagens) que tenham inspirado o jovem fotógrafo a sair do estúdio para retratar os ritos da sociedade local. Assim sendo, casamentos, bailes de branco, eventos sociais e acadêmicos passam a pontuar a atividade de fotorreportagem de Tony.

Na localidade foi instalada, em 1951, a Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo - USP, ao lado de outras Instituições de Ensino Superior particulares e, em seguida, foram implantadas outras faculdades da área de saúde, Odontologia e Enfermagem.

A série de retratos de Tony (principalmente tirados no estúdio, frequentemente retocados antes de serem entregues), as fotos que testemunham a expansão da USP, a construção do Hospital das Clínicas, as inúmeras escolas e os novos produtos de consumo contam tanto a história do crescimento da cidade (e de suas personalidades marcantes) quanto a história dos costumes e dos valores sociais de mais de uma década.

Durante os primeiros anos de atividade, Tony intercalava a atividade de fotógrafo comercial com interesses cinematográficos. Foi membro do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, e seu interesse pela imagem em movimento levou-o a estudar cinema com o roteirista Rubens Francisco Lucchetti. Este envolveu Tony em duas produções de cinema experimental (de animação).

Em 1960, Tony foi aos Estados Unidos a convite da Kodak numa viagem de atualização sobre equipamentos e tecnologias. O ano de 1970 marcou o fim das atividades profissionais de Tony como fotógrafo. Tal fato coincidiu com a derrocada do sonho dourado da era Kubitschek, com a chegada da Junta Militar ao poder e o recrudescimento do regime, em 1968. A leveza do sonho americano se contrapõe ao peso dos anos de chumbo e à decisão de Tony de afastar-se da fotorreportagem (para dedicar-se exclusivamente ao comércio) não significou seu desaparecimento da cena de Ribeirão Preto. A fotografia tornou-se, a partir desse momento, um *hobby* através do qual Tony estuda luzes e cores, especialmente em suas

imagens de flores e plantas. É também um conjunto de práticas que podem ser ensinadas, como passou a fazer (desde o começo da década de 1970), quando iniciou o curso de fotografia. Tal curso permitiu que centenas de jovens e adultos conhecessem o ofício com aulas sobre o funcionamento da luz e da câmera. Aulas sobre os vários tipos de foto, aulas práticas, aulas de História da Fotografia. Essas aulas baseavam-se na ideia da fugacidade de cada momento que, todavia, pode ser capturado em uma fotografia – devolvendo à imagem sua função de substituta das ausências, das perdas, conforme já afirmamos no início deste trabalho.

Nos últimos anos de vida, Tony dedicou-se com paixão à fotografia aérea, ao curso que mencionamos acima e à redação de artigos sobre fotografia para a imprensa local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS IMAGENS DA LOCALIDADE POR DUAS FOTOGRAFIAS DE TONY MIYASAKA



FIGURA 1 – Cine São Paulo, s/d⁴

A fotografia do Cine São Paulo revela os detalhes até então despercebidos para nós. Os olhos seguem suas diagonais, convergindo para a inscrição, perfeitamente centralizada, que nos diz tratar-se de um cinema que já não existe mais, pois em seu lugar (na Rua São Sebastião) hoje há uma casa de Bingo. Conduzidos pelas linhas e superfícies,

⁴ FONTE – MIYASAKA; MIYASAKA, 2006, p.6.

buscamos descobrir – entre o preto e o branco – o eixo que torna essa foto um ícone da Ribeirão Preto da década de 1960. Entendemos que a imagem é finita, fechada por uma moldura interna constituída aos lados pelos pilares da edificação, pela calçada na margem inferior e pelas janelas acima do letreiro. Sua aparência é equilibrada, simétrica em relação aos eixos vertical e horizontal e às diagonais. O aconchego do olho é satisfeito pela escrita, repetida no letreiro logo abaixo, quase para não deixar dúvidas sobre o lugar (o Cine São Paulo, inaugurado em primeiro de maio de 1937).

Seria esta uma imagem pacata que revela uma cidade pacata? Não, dificilmente essa foto teria resistido às injúrias do esquecimento por mais de quarenta anos por ser aconchegante, tranquila – em uma palavra: pacata. É nas pequenas assimetrias, que provocam leves choques no ritmo esperado. É na sombra que se esconde nas aberturas, enquanto a luz pousa naquilo que é fechado, que os olhares tecem – conforme o ritmo cinematográfico desse “diretor” que é o fotógrafo –, memórias e narrativas. O observador dessa foto encontra princípios de composição e de retórica visual que ultrapassam a temporalidade histórica.

Uma fachada de cinema com três portas de vidro (cujas molduras de madeira são entalhadas como rendas), com linhas macias e onduladas que contrastam com a verticalidade repetida das grades brancas e com as linhas retas do ritmo horizontal impresso pelo letreiro. Neste se materializa o próprio título da foto, *Cine São Paulo*. O nome, luminoso em *néon*, revela-nos aquilo que, por contraste, a entrada esconde na escuridão do interior, quebrada por manchas de luz que desenharam silhuetas incertas além do vidro: uma superfície que também reflete (além de deixar-se atravessar pelos olhares) e acentua a incerteza do interior, agora quase onírico. A janela central, acima do letreiro (aberta na escuridão), é ladeada pelos dois focos luminosos das outras duas, fechadas.

Para alguns observadores, os detalhes podem evocar os sentidos da luz e da escuridão (próprios do cinema e das histórias que nos fascinam na grande tela). Para outros, evocam uma época marcada por sonhos e mitos, um conjunto de valores e expectativas que desenharam o Brasil, de 1950 a 1964. Entendemos que essa foto possui os elementos de uma dialética visual que a torna uma peça importante no repertório que Ribeirão Preto, em sua

vida cotidiana, selecionou para se representar e gerar narrativas de uma memória compartilhada da cidade.

Esse período é marcado pelo processo de construção de uma civilização urbano-industrial no Brasil. Nele, as cidades crescem rapidamente e logo a maior parte da população não está mais no campo. A economia é modernizada e se diversifica com a industrialização pesada, cujo símbolo é a indústria automobilística. A seleção de futebol torna-se campeã do mundo, a Bossa Nova é consagrada no exterior, Juscelino Kubitschek ergue uma capital futurística no cerrado e o Brasil vive a embriaguez do sonho de modernidade. Ribeirão Preto não fica à margem desse processo.

Na produção de Miyasaka vemos os sinais de uma urbanização crescente, no ritmo dos anos J.K. e as mudanças culturais dela decorrentes a partir das imagens de Ribeirão Preto. O frenesi de modernidade era espelhado na arquitetura e no aparecimento de lojas (as mercadorias ofereciam a entrada para o novo universo de carros, roupas e eletrodomésticos). O ambiente de modernização também envolvia a educação e a saúde, com a abertura de novas escolas, hospitais e universidades, fielmente registradas por suas lentes.

Olhamos a imagem enquanto produtora de sentidos, atribuindo-lhe um valor objetivo que prescinde da subjetividade do fotógrafo que a realizou, Tony Miyasaka. Ele, porém, em seu trabalho pioneiro de fotorreportagem, oferece-nos a iconografia que sustenta a construção do imaginário desenvolvimentista e de modernidade realizada no Brasil do pós-guerra, na cidade de Ribeirão Preto-SP.

O papel de fotógrafo profissional, na vida de Tony Miyasaka, abrange as décadas de 1950 a 1970. Suas imagens tornam concreta a mediação fotográfica das expectativas imagéticas do público da época. Elas fornecem uma farta iconografia sobre os “anos dourados” de Ribeirão Preto, através do olhar de quem assistia (e registrava) ao surgimento de novas instalações urbanas. Paralelamente à construção de Brasília-DF, os novos prédios de Ribeirão Preto surgem no inesperado “deserto” de terra arroxeadada onde o humano se submete e tende a desaparecer. Para nós, tal paralelo é evidente em uma foto aérea de Tony. Nela a

recém-construída Faculdade de Odontologia e Farmácia (no *campus* da USP) se destaca como uma gigantesca engrenagem com roldanas (máquina simbólica na perfeição dos mecanismos).

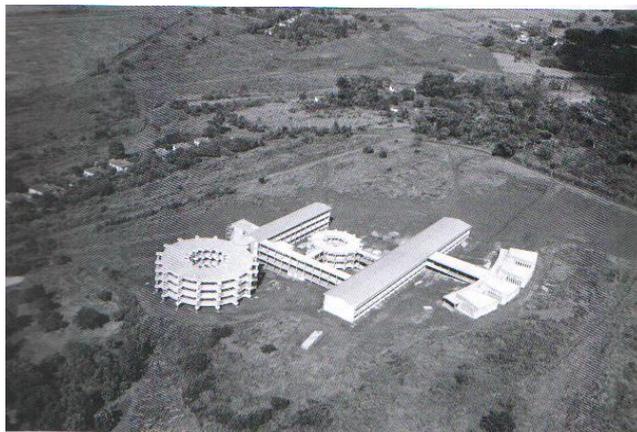


FIGURA 2 – Faculdade de Odontologia e Farmácia, c.1960⁵

A fotografia aérea acima nos remete à geometrização do espaço local como já exposto neste trabalho. Os retratos do referido fotógrafo também espelham os anseios de reconhecimento social de alguns grupos sociais, principalmente empresários e personalidades da recém-inaugurada Universidade de São Paulo. As fotos do estúdio Miyasaka documentam ainda o destaque atribuído às autoridades nesse momento de crença, quase mágica, no desenvolvimento do país.

REFERÊNCIAS

BARATIN, M.; JACOB, C. **O poder das bibliotecas**: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2000.

BETTINI, M.; PELLIZER, E. **Il mito di Narciso**: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi. Torino: Einaudi, 2003.

BRUSATIN, M. **Storia delle immagini**. Torino: Einaudi, 2002.

CASEY, E. S. **Representing place**. Minneapolis: Minnesota University Press, 2002.

⁵ FONTE – MIYASAKA; MIYASAKA, 2006, p. 38.

- CRIPPA, G. A cidade e seu retrato: a modernidade revelada de Tony Miyasaka. In: MIYASAKA, T.K.; MIYASAKA, E.L. **Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka**. Ribeirão Preto: [s.n.], 2006. p. 7-12.
- CRIPPA, G. Conhecer o outro: uma cartografia das trocas culturais entre Japão e Ocidente. In: ITO, A. S. et al. (Org.). **Centenário Brasil – Japão: USP e a cooperação científica nipo-brasileira**. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2008. p. 127-139.
- CRIPPA, G. et al. Os “lugares da memória”: dispositivos ideológicos, esquemas tópicos e sistemas classificatórios. In: LARA, M.G.; FUJINO, A.; NORONHA, D. P. (Org.). **Informação e contemporaneidade: Perspectivas**. Recife: Néctar, 2007. p.121-138.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo, SP: Vértice, 1990.
- JOLY, F. **A cartografia**. 3. ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2001.
- LATOUR, B. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (Org.) **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no ocidente**. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2000, p. 21-44.
- LE GOFF, J. “Monumento”. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Verbete. (v.1).
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.
- MIYASAKA, T. K.; MIYASAKA, E. L. **Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka**. Ribeirão Preto: [s.n.], 2006.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2002.
- PLÍNIO, o Velho. **Storia naturale**. Torino: Einaudi, 1988. v. 5.
- SCHAFFER, N. O. et. al. **Um globo em suas mãos: práticas para a sala de aula**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- SLOTERDIJK. P. **Esferas I**. Madrid: Siruela, 2003.

Giulia Crippa

Bacharel em Letras Modernas pela
Universidade de Bolonha (Itália);
Doutorado em História
Social pela FFLCH-USP;
Professora Doutora da Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão
Preto, na Universidade
de São Paulo, Brasil
E-mail: giuliac@ffclrp.usp.br

Andréa Coelho Lastória

Licenciada em Geografia e
Pedagogia, bacharel em Geografia pela
UNESP – Rio Claro;
Mestrado e doutorado em
Educação pela UFSCar;
Professora Doutora da Faculdade
de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto, na Universidade
de São Paulo, Brasil
E-mail: lastoria@ffclrp.usp.br

Recebido e revisado pelo organizador em: 11/05/10
Publicado em: 17/06/10