

O ETERNO RETORNO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA NA FOTOGRAFIA DE MASAHISA FUKASE

*Luzia Renata Yamazaki*¹

Resumo: O artigo pretende apresentar possíveis relações entre a obra do fotógrafo japonês Masahisa Fukase (1934–2012) com os conceitos de Eterno Retorno e o *Amor Fati* formulados por Friedrich Nietzsche. Em nossa leitura sobre a obra, imaginamos que as fotografias de Fukase podem se aproximar dos conceitos supracitados, configurando-se como uma resposta estética ao caráter trágico da existência. A metodologia envolveu revisão bibliográfica e análise das obras, especialmente da série *Kazoku* (*Família*), obra em que o fotógrafo volta ao velho estúdio da família para registrar as transformações provocadas pelo tempo. Nessa série que durou aproximadamente vinte anos, percebemos a repetição obsessiva de gestos fotográficos que revelam uma tentativa de fixar o transitório expondo, ao mesmo tempo, sua impossibilidade.

Palavras-chave: Masahisa Fukase; Friedrich Nietzsche; Fotografia japonesa; Eterno Retorno; *Amor Fati*.

THE ETERNAL RETURN AS AN AFFIRMATION OF LIFE IN MASAHISA FUKASE'S PHOTOGRAPHY

Abstract: This article aims to explore possible connections between the work of Japanese photographer Masahisa Fukase (1934–2012) and the concepts of *Eternal Recurrence* and *Amor Fati* as formulated by Friedrich Nietzsche. In our interpretation of Fukase's work, we suggest that his photographs may resonate with these philosophical ideas, emerging as an aesthetic response to the tragic nature of existence. The methodology involved bibliographic research and visual analysis of his works, particularly the series *Kazoku* (*Family*), in which the photographer returns to his family's old studio to document the transformations wrought by time. Over the course of this nearly twenty-year series, we observe an obsessive repetition of photographic gestures—an attempt to capture the transient while simultaneously exposing its impossibility.

Keywords: Masahisa Fukase; Friedrich Nietzsche; Japanese photography; Eternal Return. *Amor Fati*.

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores LIFE/UDESC. Projeto de pesquisa: Memórias e esquecimentos nos processos fotográficos contemporâneos. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Link do Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3107966188766448>. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3931-1861>. E-mail: luzia.yamazaki@udesc.br.

EL ETERNO RETORNO COMO AFIRMACIÓN DE VIDA EN LA FOTOGRAFÍA DE MASAHLISA FUKASE

Resumen: El artículo pretende presentar posibles relaciones entre la obra del fotógrafo japonés Masahisa Fukase (1934–2012) y los conceptos de *Eterno Retorno* y *Amor Fati* formulados por Friedrich Nietzsche. En nuestra lectura de la obra, imaginamos que las fotografías de Fukase podrían acercarse a los conceptos mencionados, configurándose como una respuesta estética al carácter trágico de la existencia. La metodología implicó revisión bibliográfica y análisis de las obras, especialmente de la serie *Kazoku (Familia)*, obra en que el fotógrafo regresa al antiguo estudio familiar para registrar las transformaciones provocadas por el tiempo. En esta serie, que duró aproximadamente veinte años, percibimos la repetición obsesiva de gestos fotográficos que revelan un intento de fijar lo transitorio, exponiendo al mismo tiempo su imposibilidad.

Palabras clave: Masahisa Fukase; Friedrich Nietzsche; Fotografía japonesa; Eterno Retorno; *Amor Fati*.

O Silêncio das Imagens

A obra do fotógrafo japonês Masahisa Fukase (1934 – 2012) está profundamente ligada à sua vida. Representante da "geração perdida"², Fukase fotografou tudo o que estava ao seu redor: cidades, família, animais de estimação, pássaros, sua intimidade e suas obsessões, até que restasse apenas ele, fotografando-se na banheira de casa em busca de um rosto que, dentro da água, sorri (Figura 1). Essas imagens fazem parte da série *Bukubuku*, e integram sua última exposição *Private Scenes '92*, que aconteceu no *Ginza Nikon Salon*, em Tóquio, reunindo aproximadamente 450 fotografias realizadas entre 1990 e 1992, período em que Fukase passou fotografando quase em total isolamento. Três meses após o término da exposição, no dia 20 de junho de 1992, completamente embriagado, ele sofreu um trágico acidente no bar que frequentava: ao pisar em falso no degrau de uma escada, caiu para nunca mais se levantar. A queda causou-lhe danos que o deixaram incapaz de se comunicar ou de agir por si mesmo.

Nos vinte anos seguintes, ele passou acamado em uma casa de repouso e nunca mais fotografou, até sua morte aos 78 anos. Em suas palavras: "O que me possuirá em seguida? Parece que minha vida inteira foi assombrada por fotografias" (Kosuga, T; Suzuki, Y, 2023, p. 122).

² A geração perdida é composta por pessoas nascidas antes da Segunda Guerra Mundial, ou seja, que cresceram em uma nação derrotada, humilhada, ocupada, e, ao mesmo tempo com uma liberdade de expressão nunca vista no Japão. Naquele período a arte, especificamente a fotografia, encontrou brechas para criar uma linguagem que fugia da norma estabelecida. Ver revistas *Vivo* e *Provoke*, publicações criadas por grupos de amigos tendo sido reconhecidas em seu tempo, e, posteriormente o reconhecimento tardio das fotografias mulheres Tamiko Nishimura e Miyako Ishiuchi que fizeram parte dessa geração.



Figura 1: Masahisa Fukase. Série Bukubuku de 1991.

Fonte: Fotos do livro Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective organizado por Tomo Kosuga e Yoshiko Suzuki (2023, p.126).

Poderia o assombro de suas imagens revelar a desintegração do indivíduo e a afirmação da vida? Para circundar essa questão, devemos considerar a dialética intrínseca à fotografia de Fukase: se por um lado ela manifesta uma melancolia diante da perda, por outro, ela opera uma transformação dessa dor em potência criadora. É precisamente nesta tensão que se revela a profundidade filosófica de seu trabalho, que aqui analisaremos à luz dos conceitos nietzschanos de Eterno Retorno, exposto em “Assim falou Zaratustra” (2018) e *Amor Fati* em “A Gaia Ciência” (2012). Tal exame nos permitirá uma aproximação com o questionamento de Fukase: “Continuarei a tirar fotografias numa tentativa de impedir a passagem das coisas?” (Kosuga; Yoshiko, 2023, p.132). Fotografar para impedir a passagem das coisas, vemos aqui o maior desafio de Fukase – a passagem do tempo. E se, como no aforismo 341 de “A Gaia Ciência”

...um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá que viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente... – Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes? Pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria que estar bem consigo mesmo e com a vida para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (Nietzsche, 2012, p. 205).

Se Fukase buscava, através da fotografia, congelar o fluxo das coisas e tocar o eterno retorno, Nietzsche – em um diálogo imaginário – lhe interpelaria com a pergunta abissal: "Desejarias repetir este mesmo instante, infinitas vezes?" Fukase, diante do desafio, talvez exibisse suas fotos não como resposta, mas como ato de afirmação trágica da vida e então, ecoando Zaratustra, murmuraria citando o próprio filósofo: "Como suportaria ser homem se não fosse também poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso?" (Nietzsche, 2018, p. 134).

A fotografia para Fukase é expressão poética levada às últimas consequências. Ao clicar seus medos, ele nos tornou testemunhos do caos dionisíaco que guiou sua vida. Sem pretender fechar a obra de Fukase em uma leitura única, nos aproximaremos dos conceitos filosóficos de Nietzsche imaginando que, num mundo paralelo, eles poderiam criar um espaço poético onde arte e filosofia poderiam escapar da racionalidade conceitual e se entregar à embriagues abismal que envolve a experiência humana. Para tanto, analisaremos a série *Kazoku* (Família) iniciada em 1971 no estúdio fotográfico da família e finalizada em 1987, após a morte de seu pai, obra que se tornou emblemática por evidenciar a perda enquanto parte da experiência humana³.

Dançando nas Sombras

Assim como Nietzsche, Fukase encarnou uma existência trágica. Rompeu com a tradição familiar ao recusar-se a continuar os negócios dos pais, atravessou o deserto de amores não correspondidos, afogou-se na embriagues e, por fim, encontrou a morte na solidão de uma casa de repouso, um eco sombrio da travessia do filósofo.

Nascido em Bifuka distrito de Nakagawa, em Hokkaido no Japão, Masahisa Fukase descende de uma família de fotógrafos. Seu avô Tsunemitsu, criou o *Fukase Photo Studio* em Bifuka, seu pai Sukezo, tal como esperado, continuou a tradição familiar e, Masahisa como filho mais velho, estava destinado a assumir os negócios da família. Rememorando sua infância, ele se lembra de quando tinha que revelar, imprimir e retocar fotografias, em suas palavras: "Eu tinha que fazer isso repetidamente e suportar ter que trabalhar quando queria sair e brincar. Deve ter sido nessa época que desenvolvi ressentimento em relação à fotografia" (Kosuga; Yoshiko, 2023, p. 142).

A fotografia de base química já estava impregnada em seus poros desde a infância, os cheiros do revelador, do ácido acético e do sulfito de sódio, necessários aos banhos da imagem fotográfica, saturavam o ar do quarto escuro sufocando as brincadeiras de criança. Ao invés de descobrir como se formam os laços de amizade, ele mergulhava na alquimia solitária da fotografia, sua primeira e última companheira.

Com esse ressentimento, Fukase parece renunciar ao estúdio comercial de seus antepassados e se conectar à fotografia como possibilidade de reafirmar a erosão da vida frente a inevitável passagem do tempo. Ao trilhar seu caminho, o jovem Fukase se muda para Tóquio em 1952 com o objetivo de estudar fotografia na Escola de Arte da Universidade de Nihon. Trabalha em revistas de circulação nacional para se manter financeiramente e se casa com sua primeira esposa, Yukiyo Kawakami, relacionamento do qual nasceu uma criança sem vida.

Dessa experiência traumática Fukase concebeu sua primeira imagem trágica.

Uma obra de alto contraste, composta por duas impressões, uma positiva e outra negativa, expostas de forma proeminente, como se todas as outras fotografias tivessem nascido de seu drama. Parece que Fukase tenta sublinhar através desta cena a crueldade e a interconexão da vida com a morte. Como Tomo Kosuga explica em seu ensaio, essas imagens, que permaneceram nas sombras por muitos anos, são o ponto de partida de toda a prática fotográfica de Fukase: a sobrevivência da dor pessoal, uma reflexão lúdica e macabra sobre o amor, a vida e a morte (Carbonara, 2022).

³ Destacamos que nosso interesse na pesquisa é fruto de uma curiosidade acerca das fotografias de Fukase e dos conceitos filosóficos de Nietzsche, e que as relações traçadas resultam de nossas interpretações, pois nenhuma referência do fotógrafo ao filósofo foi encontrada.

Diante da tragédia que abalou profundamente o casal, Fukase se vê entrelaçado ao absurdo da morte e da vida, em resposta, aperta o botão de sua câmera para confirmar o paradoxo da existência. Nesse gesto silencioso, parece ecoar o *Amor Fati* como pensado por Frederich Nietzsche em “A Gaia Ciência” (2012, p.166). “*Amor-fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio”. O *Amor Fati* está profundamente implicado com o conceito de Eterno Retorno, pensamento central na obra de Nietzsche, esse que nos incita a carregar o peso mais pesado como se fosse leve, em uma de suas inspirações escreve: “Isso era a vida? Muito bem! Mais uma vez”, (Nietzsche, 2018, p. 151). Eis a aceitação radical do existir, onde alegria, sofrimento, dor e caos não são justificados, mas transformados.

Ao congelar esse instante, Fukase não redime o sofrimento, mas o consagra. Em outras palavras, aceitar o destino sem culpar Deus, a moral ou o acaso é uma maneira de superar o ressentimento e afirmar tudo o que se é, pois, o que somos é exatamente aquilo que podemos ser. Ao iniciar sua busca pela fotografia enquanto expressão de uma vida, Fukase é surpreendido com a segunda gravidez de Kawakami, porém, após o nascimento do filho, ela o abandona levando consigo a criança, sem deixar vestígios, o condena ao exílio paterno (Kosuga;Yoshiko, 2023).

Após um ano de solidão, ele conhece Yōko Wanibe, sua futura esposa e nova obsessão. Logo que se conheceram ele a levou para o matadouro de Shibaura (Figura 2), na imagem, Yōko envolta em uma capa negra artesanal parece flutuar entre carcaças, enquanto o cheiro de sangue preenche o ar. Aqui, a câmera captura não uma imagem, mas a mais crua afirmação da vida e da morte.



Figura 2: Masahisa Fukase: Slaughter, Shibaura, 1963
Fonte: Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective (2023, p.21).

Ao longo de dez anos Yōko seguiu sendo sua esposa e modelo. No verão de 1973, ele iniciou a série *From Window*, composta por fotografias tiradas da janela do apartamento onde moravam. Com uma abordagem quase ritualística, todas as manhãs ele a fotografava indo para o trabalho, ela acena, sorri, se entedia, mostra a língua. Todos os dias o gesto se repetia enfatizando a circularidade do tempo e sua obsessão por reter cada minuto da vida. Meses depois, ao se separarem ela diz: “ele era um egoísta incurável por dez anos viveu comigo, mas só me olhou através de suas lentes, e as fotos que ele tirou de mim eram, sem dúvida, dele mesmo” (Kosuga;Yoshiko, 2023, p. 129).



Figura 3: Masahisa Fukase *From Window*, 1973.

Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective (2023, p.54).

Fukase repete o mesmo gesto, dia após dia, a imagem não é a mesma, eles não são mais os mesmos. Yōko está em suspensão, nem aqui, nem lá, ela está entre. Essa ambiguidade nega um sentido linear e sugere um movimento cílico e infinito, dia após dia, ela vai para o trabalho, repetidamente, ele a fotografa para tentar reter o instante. Na terceira parte de “Assim falou Zaratustra”, em conversa com o anão, Zaratustra diz:

Olha esse portal, anão! falei também; ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se encontram: ninguém ainda os trilhou até o fim.

Essa longa rua para trás: ela dura uma eternidade. E a longa rua para lá – isso é outra eternidade. Eles não se contradizem, esses caminhos; eles se chocam frontalmente: – é aqui nesse portal, que eles se encontram. O nome desse portal está em cima: ‘Instante’(...) E todas as coisas não se acham tão firmemente atadas que esse instante carrega consigo todas as coisas por vir? (Nietzsche, 2018, p. 151).

Nietzsche concebe o instante como um portal vertiginoso entre duas eternidades em movimento – passado e futuro –, evidenciando a não linearidade, mas a circularidade do tempo. Nele, passado e presente não se opõem, mas convergem no agora, único lugar em que a ação se torna possível e onde o passado se prolonga e o futuro se esboça.

A fotografia, enquanto imagem técnica e produtora do instantâneo, pode tentar aprisionar o instante na superfície do papel, permitindo-nos revisitá-lo infinitas vezes. No entanto, ela jamais captura o eterno retorno do mesmo, pois cada olhar reconfigura o que foi fixado, revelando a inapreensibilidade do fluxo temporal.

Nas palavras de Fukase:

Continuarei a fotografar, tentando reter o que me escapa. A tarefa que me propus, fotografar incessantemente na tentativa de reter qualquer coisa, é provavelmente uma espécie de compensação pela vida e pelos momentos fugazes. Está fadada ao fracasso, mas é também o que mais amo fazer (Carbonara, 2022).

Será que Fukase, ao fotografar Yōko repetidamente – todas as manhãs, da mesma janela, estaria encenando visualmente o desafio nietzschiano do eterno retorno? Cada clique de sua câmera

ecoaria a pergunta do filósofo: "Queres isto outra vez, e por incontáveis vezes?" (Nietzsche, 2012, p. 205).

Kazoku

Em diálogo com as ideias de Nietzsche, propomos explorar a fotografia de Fukase como uma manifestação do Eterno Retorno e do *Amor Fati*, transcendendo a mera representação visual para alcançar uma expressão profunda do caos, da perda e da dissolução do eu. Ao fazer isso, a obra de Fukase não apenas desafia as convenções da fotografia, mas também oferece uma visão sobre a condição humana.

Vinte anos depois de ter saído da casa de seus pais para estudar fotografia em Tóquio, Fukase retornou para sua cidade natal acompanhado por Yōko. Naquela ocasião, ao encontrar a velha câmera *Tachihara*, uma câmera de grande formato feita em madeira de cerejeira e banhada com metal dourado, Fukase iniciou a série "Kazoku", que durou aproximadamente vinte anos.

Nas imagens, ele registrou as ausências, as presenças e a deterioração dos corpos além de questionar as tradicionais poses das fotos de família às quais estamos acostumados. Ao fotografar seus familiares em ocasiões comemorativas, ele insere elementos que nos remetem ao estranhamento, tal como representado na (Figura 4).

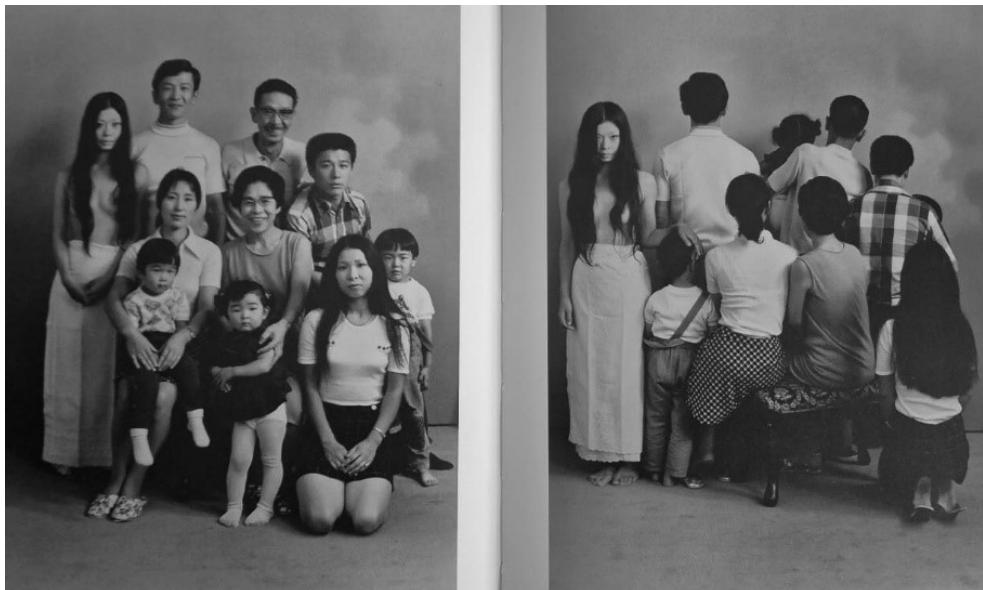


Figura 4: Foto da série Kazoku, 1971.
Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective (2023, p.98).

As fotografias acima iniciam a série Kasoku, com elas, Fukase apresenta toda a família posando como em um retrato tradicional, mas a presença de Yōko quebra a convenção. Ela ocupa um lugar central com seu corpo desnudo e, ao olhar direto para a câmera, desafia o espectador, desafia Fukase que a vê no vidro despolido da câmera enquanto testemunha sua força. Na imagem ao lado, ela mantém seu olhar enquanto todos performam, viram de costas. Talvez Fukase tenha solicitado essa desconstrução da pose na tentativa de evocar a tradição japonesa do silêncio e da repressão emocional, onde conflitos, na maioria das vezes, são abafados em vez de enfrentados.

Nas primeiras imagens da série, vemos Yōko, as crianças, os irmãos, irmãs, pai e mãe de Fukase, mas não o vemos. Ele apenas testemunha a presença de todos no tradicional estúdio da família⁴, fotografando os corpos que lentamente vão se transformando e desaparecendo sem resistência ou lamentação.

Diante dessas imagens, propomos uma chave de leitura amparada no conceito de *amor fati*, um amor que ama seu destino e aceita a decadência e a dor como parte da existência humana. Os retratos que Fukase fez com seu pai (Figuras 5 e 6), evidenciam um salto de 10 anos, período em que a série foi interrompida e retomada em 1985, quando ele percebe a fragilidade que passa a ocupar o corpo de Sukezo.



Figuras 5 e 6: Masahisa e Sukezo 1974

Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. *Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective* (2023, p.103).

Na foto de 1974, Fukase e seu pai estão de pé, existe um vigor na postura, uma harmonia, a mesma altura os coloca em relação de equilíbrio horizontal. A luz homogênea e clara não esconde o fundo, e a expressão transmite uma certa serenidade. Já na foto de 1985, o pai está visivelmente enfraquecido, curvado, vemos seus ossos sob a pele flácida de seu tórax. Fukase, agora mais velho, ainda nos observa e nos torna cúmplice do avassalador trabalho do tempo. A luz apresenta um aspecto sombrio e frio que reforça a ideia da inevitável decadência humana.

Ao nos encarar, é como se Fukase dissesse sim ao destino do pai, ao seu destino, ao destino de seu filho. Sua obra não estetiza a morte, mas revela sua presença e a torna contemplativa, o que vemos, é o que há para ver agora, seu pai se esvanece diante do vidro despolido da velha câmera. Nesse

⁴ Fukase seguiu com esse trabalho mesmo depois de seu divórcio com Yoko, momento em que ele entrou em depressão e retornou seguidas vezes para casa. Nesse período ele iniciou a série que o consagrou dentre os fotógrafos mais brilhantes do século XX, Corvos, uma obra que dialoga com o caos dionisíaco, para tomar emprestado um outro conceito de Nietzsche.

gesto há uma entrega ao curso natural das coisas e o entendimento de que a existência humana é breve.

No dia da morte de Sukezo, Fukase reuniu a família no velho estúdio e, como sempre, os convidou para uma pose “tradicional”. Profundamente carregada de contradições para uma leitura ocidental, essa imagem nos surpreende ao mostrar a encenação diante da morte, uma encenação que se poderia se aproximar do conceito japonês de *Mono no aware* (a tristeza das coisas), que descreve a consciência da transitoriedade, a melancolia pela sua passagem, mas aceitação da efemeridade da vida. Na foto, todos vestiam preto, alguns sorriram no instante do *click*.

O retrato de Sukezo, na mesma posição onde ele sempre esteve nas fotos, destaca-se pela fita de luto que marca a presença da ausência paterna. Fukase novamente nos olha, não sorri, apenas afirma a morte como parte da vida. Na fileira inferior, Kanako, irmã de Fukase, segura o retrato memorial de sua filha Miyako, que morreu aos cinco anos, Fukase fotografa as crianças que não vão viver (Figura 7).

Agarrado ao seu destino, Fukase fotografa sua família em desintegração, registra nascimentos, envelhecimentos, mortes e tensões. Ao relacionar essa série com o *Amor Fati* entendemos com Nietzsche que o destino (mesmo trágico) pode ser um material para a criação, pois vemos que Fukase, ao fotografar obsessivamente sua família, não a idealiza, mas a dissolve na arte expondo seus estranhamentos e suas dores.

Com Nietzsche, entendemos que o Eterno Retorno sugere que cada momento deva ser vivido como se pudesse ser repetido eternamente. Em Kazoku vemos a afirmação dessa repetição com mínimas variações ao longo dos anos. Ao perceber a fragilidade da vida, Fukase ilumina a desintegração do corpo com a mesma dignidade de um retrato clássico, em alusão a Zaratustra, como quem carrega um cadáver até o topo da montanha, e diz: “E tu, meu primeiro companheiro, repousa em paz! Bem te sepultei em tua árvore oca, bem te escondi dos lobos”. (Nietzsche, 2018, p. 22).



Figura 7: Masahisa Fukase, 1987.

Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. *Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective* (2023, p.104).



Figura 8: Masahisa Fukase, 1987.

Fonte: Kosuga, T; Suzuki, Y. *Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective* (2023, p.105).

Na imagem acima, a erosão da vida presentifica-se na curvatura do corpo da mãe, Mitsue, e, inevitavelmente nos perguntamos, para onde foram as crianças? A atmosfera perturbadora dessa foto nos afasta da jovialidade dos primeiros retratos, mas Fukase ainda afirma a existência da vida envolta na atmosfera turva de perda e luto. A família Fukase começa a encolher, e ele fotografa esse desaparecimento afirmando o eterno retorno que se faz presente nas ações do tempo, nos lapsos da memória e na certeza da morte.

Sua última série *Private Scenes '92*, é o resultado de viagens que ele fez sozinho no ano de 1989, período em que ele visitou Paris, Londres, Bruxelas, Antuérpia, Pompeia e ao Taj Mahal, na Índia, retornando posteriormente para o Japão, onde finaliza a série. Nessas imagens, não vemos monumentos ou atrações turísticas, não vemos sorrisos ou deslumbramentos com o lugar. Nas imagens, que podemos chamar de anti-cartões postais, (Figura 9), vemos as cidades, partes do corpo de Fukase e a solidão de um homem que agora se torna parte de sua fotografia. Como quem faz uma *selfie*, ele vira a câmera para si mesmo, ato que o deixa desfocado devido à distância focal da lente.



Figura 9: Masahisa Fukase, *Private Scenes – Letters from journeys*.
Fonte: <https://masahisafukase.com/private-scenes-letters-from-journeys-1990/>.

Com seu rosto em primeiro plano, ele entra na imagem e marca sua presença fantasmagórica. Sem caber no quadro, sem caber no mundo, desfocado em sua solidão, ele é incapaz de se conectar com a cidade, com a mulher que passa ao fundo e com a fileira de carros alinhados que nos leva a percorrer o espaço da imagem. O vemos em seu isolamento urbano como um espectro que agora se torna objeto de suas imagens.

Ao nos encarar da margem do quadro, seu rosto desfocado impõe um paradoxo: mesmo na névoa do esquecimento, a arte persiste como último refúgio — um lugar onde a vida, ainda que esfacelada, encontra repouso sem redenção, pois não há superação das dores da vida, e sim, a consciência de que ela o habita.

Considerações Finais

Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia” introduz os conceitos de apolíneo e dionisíaco como forças artísticas que moldaram a tragédia grega e, por extensão, a própria civilização. Em suas

reflexões, os gregos teriam criado a tragédia com objetivo de suportar os horrores da vida. Lá, o coro trágico (dionisíaco) expressava o sofrimento e a dissolução do indivíduo, enquanto isso, as figuras heroicas (apolíneas) davam forma e narrativa a esse caos. Nesse sentido, a grandeza da tragédia grega residia na fusão dessas duas forças — Apolo, a divindade que representa o equilíbrio, a forma, a ordem, a clareza e Dionísio, a divindade do vinho, da música e da embriaguez, ou seja, aquele que revelava o abismo da existência.

Em uma de suas reflexões no livro supracitado, Nietzsche escreve sobre Sileno, um sátiro que acompanhava Dionísio em suas andanças. Diz a lenda que certo dia Sileno estava na floresta se recuperando de uma noite de bebedeira, sonolento, foi interpelado pelo Rei Midas que exigia saber qual o maior bem da vida, ou seja, qual seria a coisa mais desejável para os seres humanos —, cansado e sem paciência Sileno teria respondido “Raça miserável e efêmera, filhos do acaso e da fadiga, por que me obrigas a te dizer o que em nada te ajudará ouvir? A melhor coisa para ti: não haver nascido, não ser, *nada ser*. E a segunda melhor coisa, para ti, é — brevemente morrer (Nietzsche, 2020, p. 29).

Imaginamos que ao desconfiar da resposta do sátiro, Fukase tenha recusado a negação da vida e usado a fotografia como antídoto para a morte, pois elas resistem ao tempo enquanto nossos corpos desaparecem. Com sua câmera ele parece ter percorrido um mundo dissolvido em sombras, dizendo 'sim' a própria dor, ecoando o veredicto de Nietzsche “A vida só é possível pelas miragens artísticas” (Nietzsche, 1871 *apud* Machado, 1984, p. 20).

Nesse instante, retornamos a série *Bukubuku* (Figura 1), vemos que ele está sem ar, sua imagem deformada pelo meio aquoso parece responder à algumas de suas inquietações, pois ele repete o mesmo ato fotográfico em busca de uma imagem de estranhamento. Ao afundar seu corpo na água e prender a respiração por segundos, sua vida embebeu-se de uma leveza nunca sentida. Suponhamos que, num encontro possível Nietzsche, eles conversassem sobre Dionísio, sobre a vida e sobre o amor, após alguns goles afirmariam juntos: era isso a vida? Pois bem, mais uma vez.

REFERÊNCIAS

- CARBONARA, C. *Masahisa Fukase, o Hitchcock japonês da fotografia. Spazio, Tempo School.* Bari, 7 de junho de 2022. Disponível em < <https://www.scuolaspaziotempo.it/orizzonti/107-masahisa-fukase/> >. Acesso em 17 abri.2025.
- FUKASE, Masahisa, **Private Scenes**, 2025. Disponível em < <https://masahisafukase.com/private-scenes-1992/> > Acesso em 11 maio. 2025.
- MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NIETZSCHE. F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE. F. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NIETZSCHE. F. **O Nascimento da Tragédia**, ou os gregos e o pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KOSUGA, T; Suzuki. Y. **Masahisa Fukase 1961–1991 Retrospective**. Ed. bilíngue inglês/japonês. Tóquio: Editora Akaaka, 2023.