

Escrever na água: Entre Cláudia Varejão e Fosco Maraini*

GAIA BERTONERI
Universidade de Turim

LUÍS QUINTAIS
Universidade de Coimbra

Resumo

O presente ensaio tem por objectivo comparar a investigação artística de Cláudia Varejão e Fosco Maraini sobre a comunidade das *Ama*, conhecidas como as “mulheres do mar” japonesas. A seguinte análise apresenta um estudo sobre o documentário *Ama-San* (2016) de Cláudia Varejão e a reportagem fotográfica e fílmica de que resultou *L'isola delle pescatrici* (1960) de Fosco Maraini. Para tal, mostraremos como a visão dessa comunidade prevalentemente feminina tem vindo a mudar apresentando-se diferente nas obras investigadas. É nossa intenção focarmo-nos na *imagem abismática* que, desde a antiguidade até hoje, tem vindo a alimentar a representação mental do Japão.

Palavras-chave: Ama, Cláudia Varejão, Fosco Maraini, imagem abismática

Abstract

This essay aims to compare the artistic research of Cláudia Varejão and Fosco Maraini on the *Ama* community, known as the Japanese “women of the sea”. The following analysis presents a study about the documentary *Ama-San* (2016) by Cláudia Varejão and the photographic and filmic report that resulted in *L'isola delle pescatrici* (1960) by Fosco Maraini. For this purpose, we will show how the vision of this predominantly female community has been changing, presenting itself differently in the works investigated. It is our intention to focus on the *abysmatic image* that, from antiquity until today, has been feeding the mental representation of Japan.


Keywords: Ama; Cláudia Varejão; Fosco Maraini; abysmatic image;

1. AMA-SAN: AS “SENHORAS DO MAR” DE CLÁUDIA VAREJÃO

O documentário circulou por vários festivais de cinema em 2016, onde terá sido muito bem acolhido dado o número de prémios que conquistou, e estreou-se nas salas de cinema em Portugal em Janeiro de 2017. Realizado pela cineasta e fotógrafa Cláudia Varejão (n. 1980), *Ama-San*, que é a primeira longa metragem da autora, impõe-se revisitar – e o termo é, como veremos, aqui decisivo para o nosso argumento – o território Ama, isto é, um espaço habitado por grupos de pescadoras que mergulham em apneia à procura de moluscos, com especial destaque para o abalone (moluscos gastrópodes da família *Haliotidae*). O documentário resulta de duas viagens que Cláudia Varejão fez ao Japão (em 2013 e 2014, respectivamente). A primeira dessas viagens foi prospectiva, a segunda visava filmar a pequena comunidade

* O ensaio é o resultado do trabalho colaborativo dos dois escritores. Porém, a redacção das secções “1 *Ama-San*: «as senhoras do mar» de Cláudia Varejão” e “2 *As Ama*: as «mulheres do mar» de Fosco Maraini” é da autoria de Gaia Bertoneri e a redacção da secção “3 Mergulhar em águas profundas: Cláudia Varejão e Fosco Maraini” é da autoria de Luís Quintais, ao passo que as referências bibliográficas foram o resultado de um trabalho de investigação prévia feito em conjunto. O presente trabalho segue a grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. O fotograma do filme *Ama-San* de Cláudia Varejão foi-nos gentilmente cedido pela realizadora.

piscatória de Wagu, na Península de Ise-Shima, onde um grupo reduzido de mulheres, as *Ama*, ou “mulheres do mar”, persiste numa prática que é tida como “milénar”, expressão que assume aqui uma dimensão trans-temporal e a-histórica que é quase sempre associada à cultura japonesa nas suas múltiplas dimensões e expressões, e que se traduz em descrições como a que encontramos, por exemplo, na sinopse do filme que acompanha o DVD:



Um mergulho, a luz do sol do meio-dia atravessa a água a pique. O ar que está nos pulmões terá que chegar até que se consiga arrancar o abalone das rochas do fundo do Oceano Pacífico. Sem o auxílio de garrafa de ar ou outra ferramenta que potencie a capacidade de permanecer debaixo de água, todo o corpo é convocado a atingir o seu limite. Em Wagu, uma pequena vila piscatória da Península de Ise, Matsumi, Mayumi e Masumi, mergulham diariamente sem saber o que irão encontrar. Os seus corpos delicados em terra dão lugar a caçadoras no mar. Estes mergulhos são dados no Japão há mais de 2000 anos pelas Ama-San. (Varejão, 2016)

Assim, mulheres mergulham em apneia até profundidades consideráveis (cerca de vinte a trinta metros) para “caçar”, em particular, os valiosos abalone (entre outras criaturas do mar, como sejam ouriços, algas e, em tempos também eles já idos, pérolas), e fazem-no em acordo com uma tradição que perdura há pelo menos 2000 anos, sendo a incerta medida desse tempo longo o aspecto a-histórico nunca abandonado pela autora, apesar da notável intimidade cultural conquistada e da manifesta vocação etnográfica/antropológica que a move. Trata-se de um dos vectores de inteligibilidade do documentário e do projecto global de que ele é o elemento mais destacado¹, e em grande medida a reiteração desse tempo abissal (de que o mergulho das Ama é também a metáfora) paira irremediavelmente sobre o trabalho da artista, como se se tratasse de uma estrutura mítica que preenche o imaginário associado à cultura japonesa, estrutura mítica essa que depende ainda de uma reiteração de gestos e de padrões de articulação simbólica que, aqui, são efectivamente reelaborados na sua dimensão ritual: gestos que se repetem, ínfimos gestos que se querem sempre os mesmos e que retomam as figurações de um sagrado de que pouco sabemos mas que impregnam o lugar e as suas vivências². Profundidade temporal e simbólica, de que a ritualização do quotidiano parece revelar em quaisquer circunstâncias: eis dois vectores de que não se isenta o trabalho da artista. Mas estes dois elementos são, em grande medida, o resultado de uma particular disposição para com a alteridade radical que o Japão sempre corporizou para largos sectores daquilo a que chamamos de Ocidente, uma representação canónica a que todos os observadores, mais ou menos conscientes do salão de espelhos que o confronto com aquele espaço cultural faz necessariamente instituir, são sensíveis. O que pretendemos argumentar, desde já, é que *Ama-san* é também sensível a essa representação, com a qual estabelece uma relação irónica: se parece sublinhar tal profundidade canónica, em particular através de uma vontade em corresponder ao apelo de uma tradição milénar em perda, porém não deixa de nos transportar para uma possibilidade de revelação de algo que se situa para lá dessa talvez urgente e necessária declinação em nome da tradição.

¹ O documentário é um dos desdobramentos de um conjunto que fez convergir também a fotografia e a produção de um livro, como, aliás, poderá ser confirmado através de um visita ao website de Cláudia Varejão (<https://claudiavarejao.com>).

² Uma das formas de descrever a região costeira de Ise é destacar a sua densidade de templos. Por exemplo, o Google Maps caracteriza a cidade de Ise (Prefeitura de Mie na ilha de Honshu) como aquela onde se situa o enorme templo xintoísta Ise Jingu, que compreende dois importantes santuários (Naikū e Gekū), existindo ainda, na cidade de Ise, mais 100 templos de menor dimensão. Ou seja, é a geografia sagrada o elemento decisivo de caracterização e compreensão do espaço.



Ama preparando-se para a pesca
Ama-San, Cláudia Varejão, 2016.

Cláudia Varejão estranhou o Japão, e estranhou-o também na medida em que a sua inteligibilidade da experiência e dos símbolos foi limitada pelo facto de não conhecer a língua japonesa. Melhor seria falar aqui de um *limiar*, um espaço de abertura para modalidades da cultura que o acesso à língua dificulta. A artista assumiu que o seu desconhecimento da língua a colocava em sintonia com outras dimensões da experiência e dos símbolos que quis preservar³. Dir-se-ia que Cláudia Varejão procurou transpor o horizonte de visibilidade que é concedido a um observador que domine a matriz de significados que uma cultura tece, sabendo-se que transpor tal horizonte é aceder a um universo signifiante feito fundamentalmente de imagens. É isso que Roland Barthes nos mostra no seu memorável *L'empire des signes*. Para Barthes –e para Cláudia Varejão, também, ousaríamos dizê-lo– o Japão constitui uma “contra-mitologia”, isto é, aquilo que Barthes descreverá como “uma espécie de felicidade dos signos” onde acedemos a uma diferença que escapa à tradução, esse exercício habitado pelo sonho de uma inteligibilidade absoluta. Definitivamente não há universo mais gramatológico do que o Japão, sugere-nos também Cláudia Varejão. Os signos são assim imagens que expandem aquilo que tomámos por escrita. Nada é ali redutível a uma ordem puramente fonocêntrica/logocêntrica. O mundo é gesto, é traço, é movimento. Toda a escrita é antes do mais imagem.

Sim, e escreve-se na água, parece dizer-nos Cláudia Varejão. As imagens que a artista capta têm a densidade expressiva, fenomenológica, em suma, a ilegibilidade do *signifiante*. Cada imagem é, afinal, um ideograma. Ignorar o significado é dispor-se a uma dimensão da escrita que, para a cultura japonesa, torna os ideogramas parte do visível, de uma espécie de claridade irreduzível. A escrita ideográfica japonesa aspira à condição de poesia naquilo que esta, assemelhada à pintura e à arquitectura, pretende assumir-se como uma arte das relações espaciais. A poesia chinesa, esteio no qual se funda essa arte das relações e um dos vectores decisivos para se compreender toda a tradição escrita japonesa, é essencialmente uma arte visual, ela estabelece uma recursividade profunda entre o olho e a mente. E se ver é imaginar, aquele que vê não lê, não acede ao sentido desse palimpsesto que é o texto, mas, e parafraseando aquilo que sobre a caligrafia chinesa no diz Simon Leys, realiza uma “comunhão imaginária com as dinâmicas do trabalho do pincel” (Leys, 2011: 303). O “prazer do texto” é aqui uma constatação de que a escrita é antes do mais, e como dissemos, imagem, e que perseguir a imagem é encaminhar-nos para um território de sugestão pura. E é aí que a fotografia e o cinema assumem toda a sua relevância. Escreve-se assim em nome das

³ Ver, e.g., uma das entrevistas que deu aquando da apresentação pública do seu filme: “O facto de eu não falar a língua, de não perceber à partida do que estão a falar, faz com que eu olhe sobretudo para os gestos. É um filme que está muito atento ao ritual, à repetição, como as pessoas se relacionam, o tipo de enquadramentos. São quadros mais fechados, movimentam-se com os gestos delas.” (André Almeida Santos, “«Ama-san». O mergulho de Cláudia Varejão com as japonesas encantadas”, *Observador*, 26 de Janeiro de 2017 [https://observador.pt/especiais/ama-san-o-mergulho-de-claudia-varejao-com-as-japonesas-encantadas/])

determinações da luz e com elas, com o movimento e com a fluidez dos signos irreduzíveis a significados. Assim, as imagens propiciam outras imagens, abrem-se umas sobre as outras. Na gênese de *Ama-San* estão, pois, outras imagens. A artista assume que terá sido conduzida, em particular, pelo confronto com fotografias a preto e branco dos anos cinquenta do século passado.⁴ Essas fotografias são seguramente aquelas que foram registadas por uma das grandes figuras do século XX, injustamente esquecida ou trivializada por um sistema académico que prefere ouriços a raposas, para usar a terminologia de Arquiloco que Isaiah Berlin retoma (Berlin, 1999: 211-73). Referimo-nos a Fosco Maraini (1912-2004).

2. AS AMA: AS “MULHERES DO MAR” DE FOSCO MARAINI

Erudito humanista, Fosco Maraini orgulhava-se dos seus estudos em Ciências Naturais porque via neles uma ‘equação mental’ que favorecia a própria escrita, o poder do abstracto sobre o concreto, aspecto da sua personalidade que foi definida como “fórmula Maraini” (Campioni, 1999: 45-6), isto é, se por um lado a investigação desenvolvida através da reportagem sobre as *Ama* leva Maraini a um aperfeiçoamento na maneira de compreender a profissão de antropólogo e exercê-la, por outro a sua escrita científica configura-se como prosa literária e a sua manifestação é evidente no seu testemunho sobre as ‘mulheres do mar’ onde texto e imagens co-existem desenvolvendo duas narrativas em paralelo. É-nos portanto impossível separar ambas no trabalho de Fosco Maraini: texto e fotografias dialogam como prova de um sistema compositivo só. Eis que a “fórmula Maraini”, como evidencia Campione, tornou possível considerar o trabalho do etnógrafo-fotógrafo uma verdadeira obra literária de grande êxito internacional. O conhecimento do Japão não só permitiu a Fosco Maraini dar a conhecer o Oriente em Itália, mas fez com que ele próprio se tornasse uma referência na literatura de viagens e não somente: “Uma espécie de ‘fórmula Maraini’ que encontrou um grande sucesso de público tanto na Itália como no exterior, caso único na antropologia italiana” (Dezem, 2021: 192).

Pensemos na poesia meta-semântica que não foi só o resultado de um contexto sempre estimulante desde a infância de Maraini, onde confluíam línguas e culturas diferentes, mas onde parece estar marcada também a experiência linguisticamente imersiva no Japão. A vivência quotidiana com a língua japonesa e os respectivos curto-circuitos provocados pela comunicação linguística serviram de estímulo para a escrita poética de Maraini, e em particular modo para a redacção dos livros *Le Fànfole* (1966), lenga-lengas surreais que se baseiam no prazer do som, e *Il Nuvolario. Principii di Nubignosia* (1995), uma espécie de classificação das nuvens com citações imaginárias. Maraini brincava constantemente com tudo e sabia brincar com grande prazer porque era um homem sério, tal como evidencia a sua filha Toni no prefácio a *Fosco Maraini. Gnosi delle Fànfole* (Maraini, 2019), e é com seriedade que enfrenta, de maneira inovadora para o seu tempo, a investigação académica cujo foco era o interesse por tudo e por todos os seres humanos.

Era difícil encaixar a sua obra e a sua personalidade em rigorosas categorias, e a consciência disso causava-lhe um mal-estar que manifestava quando se correspondia com intelectuais amigos. Numa carta a Maria Pia Simonetti, Maraini revela: “Sinto-me superficial porque quando uma pessoa se interessa por muitas coisas acaba por não aprofundar nenhuma delas” (Urru, 2014: 292)⁵. Maraini incarna uma dessas figuras intensas e multifacetadas que a modernidade, no seu afã feito de especialistas e normalizadores, manteve à distância ou simplesmente fez obliterar da sua grande narrativa. Uma longa vida e uma vida intensamente vivida e produtiva conduziram-no à antropologia, à fotografia, à literatura, à linguística, ao

⁴ O confronto com essas fotografias é assumido por Cláudia Varejão na entrevista a André Almeida Santos, *op.cit.*

⁵ “Mi sento superficiale perché quando ci si interessa di molte cose si finisce per non approfondirne nessuna” (Urru, 2014: 292).

alpinismo, e porém não podemos dizer que pertença a nenhum destes territórios de experiência e pensamento, como se a sua vocação fosse a de traçar relações insuspeitas entre domínios que se nos apresentam mais ou menos fechados pelos desígnios mais ou menos insondáveis da política e da técnica. De alguma forma, estamos perante um dos mais complexos construtores de imagens da diferença cultural que o século XX viu nascer, e para o percebermos importaria, sobretudo, abeirarmo-nos dos seus trabalhos sobre o Tibete reunidos em *Segreto Tibet* (1951), e *Ore giapponesi* (1957). Mas talvez chegue, no presente contexto, assinalar que a biografia desta figura singular denuncia um encantamento pelo Oriente, e em particular pelo Japão, que nem os anos de provações da guerra – que coincidem também com o seu, e da sua família, encarceramento num campo de concentração em Nagoya (entre 1943 e 1945) – fizeram esmorecer. É precisamente alguns anos após o final da II Guerra, e já em plena década de cinquenta, que Maraini regressa ao Japão para desenvolver todo um conjunto de estudos etnográficos e antropológicos há muito almejados, e que haveriam de gravitar ao redor de dois grupos marginalizados por leituras estereotipadas locais: os Ainu da região de Hokkaidō e as Ama da ilha de Hèkura, no mar do Japão, essas raparigas que mergulhavam praticamente desnudadas a profundidades consideráveis de mais de vinte metros para pescar essa iguaria que é o *awabi*, cumprindo uma época de pesca que se iniciaria em Julho e se estenderia a Setembro. É então em 1954, e como nos conta num texto decisivo para se compreender a natureza do seu projecto simultaneamente etnográfico, cinematográfico e fotográfico – “*Gli Ama, figli del mare*” (Maraini, 2012) –, que Maraini parte para Hèkura em busca das Ama genuínas, aquelas que, ao contrário das que poderiam ser encontradas perto de Tóquio, em Onjuku, sempre disponíveis para incorporar estereótipos ditados pelo turismo a troco de dinheiro, se manteriam incólumes numa cultura “vital e pura”, para fazer apelo a termos com que Maraini as descreve. Uma cultura cujo fechamento se traduziria numa desconfiança assinalável em relação a observadores externos munidos de câmeras, ou, como ele escreve:

Desde o início, portanto, ficou claro para nós que realmente tínhamos acesso à ilha e que podíamos mover-nos como quiséssemos, mas que, no momento em que tínhamos uma câmara fotográfica ou uma câmara de filmar em nossas mãos, isso criava um vazio ao nosso redor: as mulheres fugiam, retiravam-se para as casas ou corriam para a água, os homens viravam as costas. (Maraini, 1954: 84)⁶

Dir-se-ia assim que a fidelidade da cultura está no modo hábil como ela se furta ao contacto, ou, de outra maneira, como ela escapa à representação exterior e permanece alheia à influência da mais vulgar barganha que o turismo, já nesses idos anos cinquenta, parecia corporizar. Não nos vamos deter em concreto sobre o conceito de cultura – enquanto hólus feito de peças que reclamam uma exigência metafísica cujo resultado não é igual à simples soma das partes – que Maraini, seguindo de perto a noção de “padrão de cultura” via Ruth Benedict (1934), professa, e de que o seu monumental *Ore giapponesi* é uma tradução consistente. Porém, particularmente interessante para nós é uma observação que tece em torno de Benedict e do seu clássico *The chrysanthemum and the sword*. Maraini escreve na edição americana de *Ore giapponesi* – sendo que esta passagem se encontra ausente da edição italiana do seu livro⁷ – que

⁶ “Dall’inizio dunque ci fu chiaro che avevamo sì avuto accesso all’isola e che ci potevamo muovere a nostro piacimento, ma che nel momento stesso in cui avevamo in mano una macchina fotografica o una cinepresa, intorno a noi si creava il vuoto: le donne si davano alla fuga, si ritiravano nelle abitazioni o si precipitavano in acqua, gli uomini si voltavano dall’altra parte” (Maraini, 1954: 84).

⁷ Referimo-nos à *nuova edizione* de *Ore giapponesi* publicada em 2000: Fosco Maraini, *Ore giapponesi*, Milano, Corbaccio. Não nos foi possível verificar se a passagem referida aparece na primeira edição italiana de 1957, mas é provável que não, dado que a ausência de coincidência se prende certamente com a adequação do livro ao público norte-americano, designadamente no que diz respeito às referências à antropologia cultural então em voga.

o “particular modo de ver a vida” nativo parece exigir uma atenção constante em relação a tudo aquilo que “suja” os valores morais que regem tal compreensão da vida. Escreve ele:

Os japoneses têm um sentido tão profundo e sincero dos valores morais que a sombra de um compromisso, a mais pequena nódoa num ideal feita por contacto com as fraquezas do dia-a-dia, é suficiente para a estrela cair na lama e perder todo o seu significado. Assim é perfeitamente lógico passar dos extremos da honra, do heroísmo, da delicadeza, para a mais completa imoralidade, a mais completa falta de escrúpulos, a mais vil das cobardias, a mais terrível das vulgaridades. Trata-se do fenómeno que Ruth Benedict chamou de “a qualidade descartável dos bens danificados”, o fenómeno conhecido ao longo dos tempos pela sabedoria latina como *corruptio optimi pessima* [a corrupção dos melhores é a pior coisa que há]. (Maraini, 1960: 64)⁸

Não gostaríamos de elaborar demasiadamente este ponto senão para afirmar que Maraini tinha uma particular declinação em nome da limpidez ou da pureza formal, estética e descritiva que a cultura japonesa e a sua representação haveria sempre de exigir, mesmo quando se tratava de nos dar conta daqueles que ocupavam, no contexto da sociedade japonesa, um lugar periférico, senão mesmo fortemente marginalizado como se tratava no caso dos Ainu ou das Ama. A sua escrita –de um rigor que se pretendia sem falhas– espelharia a limpidez das formas, a sua clareza, o seu sentido profundo e porém resgatável sob a forma de uma revelação, de uma iluminação (*satori*): digamos que estamos perante uma ética da cognição que é também uma ética da comunicação estética que nunca o abandonou e que está presente no enlace tenso e inabalável entre o inteligível e o sensível que as suas imagens fotográficas das Ama evidenciam.

Assim, escreve-se na água sob a forma de ideogramas cujo sentido só poderia ser captado em acto. Maraini irá mergulhar com estas mulheres à procura de uma iluminação ou vertigem visual cujo erotismo mais do que uma sugestão é a antecipação barthesiana da *jouissance* textual transportada para um universo de imagens que são também escrita. Imagens sobre imagens, representações sobre representações, porque, ironicamente, estas mulheres que se furtariam a serem fotografadas ou filmadas não apenas pareciam exigir a compulsão fotográfica ou cinematográfica, como apelavam a tradições poéticas, dramáticas e gráficas, internas à cultura japonesa, num espaço de coerências e sistematicidades inquebráveis – e daí poderíamos falar de cultura e não de fragmentos ou pontas soltas – que precediam historicamente a revelação procurada pelo etnógrafo e artista. Maraini conhecia muito bem as tradições clássicas em que as Ama surgiam como figuras recorrentes. Elas povoavam o imaginário da poesia clássica, do teatro *nō* e, de forma particularmente insistente, das estampas *ukiyo-e* (Campioni, 2012).

Ao descrever o trabalho de terreno, conduzido pelos vários antropólogos, o estudioso Luigi Urru afirma que na reportagem de Fosco Maraini a visualidade predomina sobre a escrita: “para Maraini o texto *ilustra* as fotografias (é um conto por imagens) ao passo que, para os colegas, as fotos *ilustram* o texto (um conto por palavras)”⁹ (Urru, 2014: 290). Sabemos também que Fosco Maraini ficou em Hèkura durante um mês, o tempo suficiente para acabar

⁸ “the Japanese have such a sincere and deep sense of moral values that the shadow of a compromise, the slightest sully of an ideal by contact with the weakness of everyday life, suffices for the the star to fall in the mud and lose all its meaning. It is thus perfectly logical to pass from extremes of honour, heroism, delicacy, to the most complete immorality, the most complete unscrupulousness, the vilest cowardice, the most terrifying vulgarity. It is the phenomenon that Ruth Benedict calls ‘the expendability of damaged goods’, the phenomenon known through the ages to Latin wisdom as *corruptio optimi pessima*” (Maraini, 1960: 64).

⁹ “per Maraini il testo *illustra* le foto (è un racconto per immagini), per i colleghi, invece, le foto *illustrano* il testo (un racconto per parole)” (Urru, 2014: 290).

as gravações para a Filmeco enquanto que os antropólogos académicos Norbeck, Embree e Smith dedicaram um ano ou mais à investigação etnográfica no Japão. Mas o tempo que Maraini dedica ao seu trabalho sobre as *Ama*, só aparentemente breve, dado que tinha uma longa prática de imersão na cultura japonesa, não prejudicou os seus resultados. Podemos dizer que *Ore giapponesi* é o resultado de um olhar atento e rápido na captação do instante. Não é por casualidade que Maraini pensa a fotografia como um corte no tempo onde o instante se alia a uma dimensão existencial profunda. As horas passadas no Japão não são unicamente a prova de um entendimento de outra cultura como verdadeiro linguista e mediador que era, mas dão a Maraini a possibilidade de captar pormenores e nuances que só podem ser entendidos no contexto de uma ideia de totalidade na qual o sentido antropológico da palavra cultura ganha a sua efectiva dimensão. À marca neorrealista que observamos na sua fotografia (evidente no início do seu percurso como documentarista sobretudo nas reportagens dedicadas a Itália) une-se a experiência visual do Japão permitindo-lhe perpetuar a arte das estampas japonesas onde se manifesta o espírito do *ukiyo-e*. Como afirma o escritor Philippe Forest no seu ensaio *Araki enfin. L'homme que ne vécut pour aimer*, a fotografia no Japão irá evidenciar uma relação muito próxima com as estampas e cita a definição de *ukiyo-e* dada pelo escritor da época Edo Asai Ryô (1612-1619):

Viver para um instante só, focar toda a nossa atenção no prazer da lua, da neve, das cerejeiras em flor e das folhas do bordo, de cantar as músicas, de beber o *saké* e só nos divertirmos flutuando, flutuando, sem ter a menor preocupação com a pobreza que nos observa, recusando o desencorajamento, como uma cabaça que flutua ao longo do rio: é isto que chamamos *ukiyo[-e]*. (Forest, 2008: 10)¹⁰

Esta definição poderá ser útil para percebermos como Maraini, em acordo com a tradição das estampas que aí se revela, capta, através da sua arte, a celebração do instante e do transitório, fazendo-nos perceber como ele foi hábil na construção de uma analogia entre as culturas japonesa e italiana:

Antes de eu ir à ilha de Hèkura, para mim, a palavra Ama evocava-me ainda memórias fascinantemente sensuais. Via nas Ama mais símbolos do que humanidade. Agora que estive com as Ama compreendo como eu estava errado. O facto é que nós ocidentais somos influenciados por tradições de muitos séculos a confundir nudez e sexualidade, a associar a ideia de despir-se com a ideia de fazer amor. Isto é sem dúvida estúpido. Se calhar é também um erro a partir do qual se criam muitas das nossas angústias e transtornos mentais [...] volto a repetir, fui pela primeira vez a Hèkura com toda a bagagem ocidental de tabus e hipocrisias dentro de mim. Mas foram suficientes poucos dias para me libertar e curar disso. A nudez das Ama tornou-se como a nudez das rochas ou das árvores, parte belíssima mas normal, natural da paisagem. (Urru, 2014: 283-4)¹¹

¹⁰ “Vivre pour un seul instant, tourner toute notre attention vers les plaisirs de la lune, de la neige, des cerisiers en fleur et des feuilles d’érable, chanter des chansons, boire du saké et juste nous divertir en flottant, en flottant, en n’ayant pas le moindre souci de la pauvreté qui nous fixe, en refusant de nous décourager, telle une calebasse qui flotte le long du courant de la rivière: c’est ce que nous appelons *ukiyo*” (Forest, 2008: 10).

¹¹ “Prima che andassi all’isola di Hèkura la parola Ama aveva ancora per me dei richiami fascinosamente sensuali. Vedevo nelle Ama più dei simboli che dell’umanità. Adesso che sono stato tra le Ama capisco quanto ciò fosse sbagliato. Il fatto è che noi dell’occidente siamo condizionati da tradizioni di molti secoli a confondere nudità e sessualità, ad unire l’idea di spogliarsi con l’idea di fare l’amore. Ciò è indubbiamente sciocco. Ciò è anche forse un errore dal quale hanno origine tante nostre angosce e storture mentali [...] lo ripeto, andai per la prima volta a Hèkura con tutto il bagaglio occidentale di tabù e ipocrisie dentro di me. Bastarono però pochi giorni per sentirmene liberato e guarito. Il nudo delle Ama divenne come il nudo delle rocce o degli alberi, parte bellissima ma normale, naturale del paesaggio” (Urru, 2014: 283-4).

O testemunho de Maraini é o relato de alguém que, como dissemos, se dedicou a uma experiência imersiva no Japão. Esse “miramondo” é um sujeito generosamente disponível para se colocar no lugar do outro, sem porém abdicar tacitamente da sua identidade de partida. A nudez das *Ama*, que passa a ser a sua, é, simultaneamente, um pretexto para se libertar dos constrangimentos ocidentais, e um modo de fazer prevalecer também a subjectividade do seu olhar. As *Ama* são, nesse sentido, uma espécie de mediadoras entre a cultura ocidental e a cultura japonesa, entre a subjectividade do observador e a densidade de vivências do observado. Em suma, para Maraini, as *Ama* afiguraram-se *entreteneuses* entre a terra e o mar, entre o Ocidente e o Oriente, ainda que subtilmente pormenorizadas por um ponto de vista masculino, ponto de vista que será por nós qualificado adiante.

Maraini conhecia bem a particular cultura das estampas japonesas, e a iconografia das mulheres pescadoras terá sido uma das influências mais insistentes no seu projecto sobre as *Ama* que haveria de resultar, fundamentalmente, num dos grandes livros de fotografia do século XX, *L'isola delle pescatrici* (1960). Aí, um olhar modelado por uma cascata de imagens sujeitava-se, no seu labor representacional em nome de qualquer coisa que permanecia íntegra e incólume, a uma possibilidade de experiência e contacto cujo eco hoje, ironicamente, só pressentimos nestas imagens paradas e porém móveis, com as quais o pensamento tece os seus alinhamentos renovados num compromisso permanente entre o conhecimento e a imaginação. Falamos, pois, de imagens mentais.



*Riposo tra un'immersione e l'altra*¹²

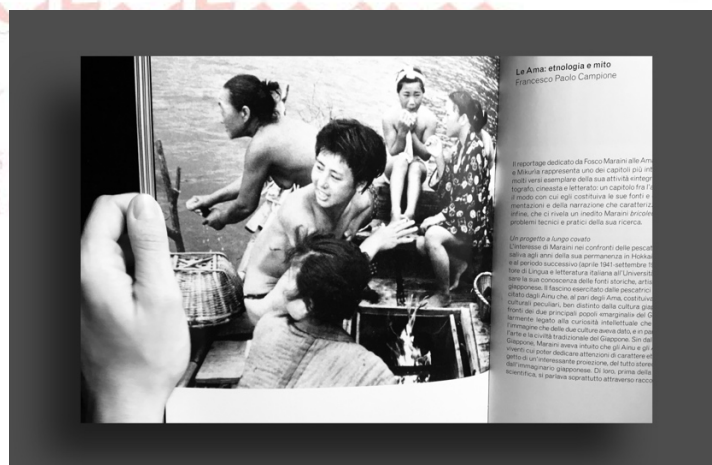


Nel giardino delle posidonie

¹² As fotografias fazem parte de Campione, 2012: 60, 64, 68, 90, e estão também incluídas na versão original do livro *L'isola delle pescatrici* (1960) de Fosco Maraini. As fotografias inseridas no presente texto são da autoria de Luís Quintais.



Risalita



Un fuocherello sulla barca, per riscaldarsi durante una pausa di lavoro (part.)

3. MERGULHAR EM ÁGUAS PROFUNDAS: CLÁUDIA VAREJÃO E FOSCO MARAINI

Esta experiência foi retomada em condições muito diversas largas décadas depois por uma jovem cineasta portuguesa que se debruçou sobre esse espelho que são as imagens sobre imagens de Maraini. Sensível ao crepúsculo da cultura que parece atravessar todas as declinações em torno da tradição que tocam irremediavelmente a cultura japonesa, Cláudia Varejão, ao perseguir a luz restante de uma cultura em perda, reelabora tropos que não lhe pertencem, e faz-nos pensar que ser é ser representado, para reformular os termos de Berkeley. De outro modo, poderíamos dizer que a contra-mitologia de Barthes é, afinal, uma *mito-lógica* à maneira de Claude Lévi-Strauss quando memoravelmente escreve na sua “Abertura” de *O cru e o cozido* que “a ciência dos mitos é anaclástica”, isto é, ela persegue o relectido e o refractado, num trabalho sempre em aberto (Lévi-Strauss, 2004: 24). O Japão enquanto coisa mental é também, a seu modo, neste ensaio sobre os percursos de Cláudia Varejão e Fosco Maraini, uma reiteração de uma razão mito-lógica feita de imagens sem fim.

Se Maraini conhece o japonês e interage com as “mulheres do mar”, Varejão faz do seu não conhecimento linguístico uma virtude. A própria realizadora afirma ter conseguido aproximar-se das *Ama* e filmá-las na vida íntima passada em solidão ou com a família ou as amigas. Nesse sentido, ambos os artistas conseguem ter acesso ao mundo das *Ama*, ainda que partam de posições no terreno e pressupostos diferentes. Os elementos narrativos revelados

por ambos os artistas parecem continuar a cumprir o objectivo da memória, num perpetuar que se propõe dar continuidade e estimular o imaginário acerca das *Ama*. É aqui que podemos apelar à noção de *imagem abismática* através da qual se convocam continuamente memórias artísticas que influenciaram Fosco Maraini e depois Cláudia Varejão. Se como afirma Cláudia Varejão (2016), “há coisas que perpetuam, a água perpetua”, as *Ama-San* reiteram um instante que se volta a quebrar no momento do mergulho. As *Ama* fotografadas e filmadas por Fosco Maraini e Cláudia Varejão oferecem-nos uma reprodução daquilo que Christine Buci-Glucksman chama “efeito-onda”, isto é, “um espaço-tempo primordial e fractal, que torna o olhar panorâmico e pormenorizado, graças a um infinito sem simetria nem proporção. Uma espécie de profundidade sem horizonte, feita de trajectos múltiplos” (Buci-Glucksman, 2001: 95)¹³.

Nesse movimento vertical, as *Ama* são fixadas com aquela “timidez infantil” de que nos fala o escritor Goffredo Parise no seu livro *L'eleganza è frigida* (1982). Talvez importe lembrar o percurso breve mas porém denso de implicações que Parise faz no país do sol nascente. O autor chega ao Japão em Setembro de 1980 por convite do embaixador italiano em Tóquio Boris Bianchi, e durante dois meses viaja pelos lugares mais icónicos do Japão adaptando a sua escrita à obsessão pelo detalhe (repare-se nas descrições pormenorizadas que caracterizam o texto de Parise e que parecem sugerir uma escrita que simula a limpidez e a concisão evidenciadas pelos clássicos japoneses). Essa estadia no país oriental relatada na terceira pessoa evidencia continuamente o contraste com “o país da Política”, isto é, a Itália. Embora a sua experiência no Japão e a publicação dos seus escritos sejam posteriores à reportagem realizada por Maraini, e tendo também em conta que Parise não contempla a comunidade das *Ama*, o que aproxima a escrita de Parise a Maraini é a ideia de uma poética particular que a cultura japonesa parece estimular por contacto. Ao captar os aspectos que julga essenciais da cultura japonesa, Parise não deixa de referir percepções e sensações que estimulam a sua prosa literária, e que procedem por subtilezas e pormenores que uma síntese entre o sensível e o inteligível pretende fixar. Vejamos o seguinte fragmento:

“Todos os olhos dos seres humanos mostram alguma coisa” disse para si próprio Marco “mas os olhos dos japoneses, que estão à frente dos meus, apesar de não deixarem mostrar nada, fazem sentir muitas coisas que se poderiam resumir num único sentimento: a timidez infantil” [...] Pareceu-lhe assim, por aquilo que vira até àquele momento, que o Japão, no seu conjunto, fosse uma derivação da China, mas uma derivação extremamente aperfeiçoada e levada aos mais altos graus térmicos do estetismo. Como um vidro dentro de um alto forno no instante da sua máxima fusão. (Parise, 2008: 21-2)¹⁴

Apesar de o olhar de Parise se revelar atraído pela diferença, o escritor aborda a cultura japonesa com distância, mantendo uma certa frieza analítica que não lhe permite penetrar no mundo japonês. O título do livro é a “sublime síntese” da sua maneira de olhar para o Japão: o conhecido verso do poeta Saito Ryoku, “a elegância é frígida”, resume aquilo que para Parise é “a privação dos sentidos”, ou seja, a união de sofisticação e perfeição estética ao entrar em conflito com a paixão. Uma maneira diferente de pensar a elegância japonesa onde, para

¹³ “Un espace-temps primordial et fractal, qui rend le regard panoramique et détaillé, grâce à un infini sans symétrie ni proportion. Une sorte de profondeur sans horizon, faite de trajets multiples” (Buci-Glucksman, 2001: 95).

¹⁴ “«Tutti gli occhi degli esseri umani traspaiono qualche cosa» si disse Marco “ma gli occhi dei giapponesi, che ho davanti ai miei, pure non facendo trasparire nulla, fanno sentire molte cose che si potrebbero riassumere in un solo sentimento: la timidezza infantile” [...] Gli parve così, da quello che aveva visto fino a quel momento, che il Giappone, nel suo insieme, fosse una derivazione della Cina, ma una derivazione estremamente perfezionata e portata ai più alti gradi termici dell'estetismo. Come un vetro dentro un alto forno nell'istante della sua massima fusione” (Parise, 2008: 21-2).

Parise, “tudo isso acontecia em silêncio e no escuro, dentro das dobras dos quimonos ou no entrelaçamento da carne branca e elástica como espuma tal como é representada na pintura erótica japonesa” (Parise, 2008: 77)¹⁵.

É exatamente através da pintura japonesa que a representação das *Ama* foi associada a uma dimensão erótica, pensemos em Kunisada Utagawa e nas suas conhecidas “sereias do mar” (*Quatro raparigas Ama a trabalhar*, 1827), em Shigenobu Yanagawa (“Duas mergulhadoras *Ama*”, que remonta a 1830, da série *Suetsumuhana*) e ainda nas xilografias de Katsushika Hokusai (*O sonho da mulher do pescador*, 1841). Parise parece, inadvertidamente, convocar princípios estéticos que a representação das “sereias do mar” por Fosco Maraini elabora numa permanente revisitação de outras imagens, em particular aquelas que a tradição das estampas japonesas nos legou. Dir-se-ia que um estetismo de carga erotizante, sendo parte integral da cultura japonesa mais normativa e de expressão masculina, foi cooptado por Maraini na sua vontade em aceder ao ponto de vista nativo. Ou seja, a fruição masculina de cariz erótico que pressentimos nas suas imagens, e que é alheia a Cláudia Varejão, é a expressão de uma imersão na cultura japonesa. Isto é, não se trata, afinal, de um olhar exterior ou puramente exterior. Mas antes do resultado de um contágio que, subtilmente, é assumido de forma mais ou menos tácita por Maraini. Essa forma de estetismo parece querer escapar à alienação orientalizante de um *Loti*, e traduzir qualquer coisa que, indubitavelmente, Parise captou na sua «elegância frígida». As mulheres de Maraini, tal como aquelas que entrevemos em Parise, se parecem naturalmente inermes na sua pele branca que o mar veste ou que o quimono esconde e sugere, são, afinal, seres de um erotismo prenhe, inescapável. Não são mães, nem filhas, como em Varejão, mas seres de onde não se ausenta jamais a sua dimensão mirífica, talvez perigosa. Nesse sentido, podemos dizer que em Maraini a visão das *Ama* pouco mudou em relação à maneira de as olhar dos pintores japoneses. As mulheres-mergulhadoras continuam a aparecer como mediadoras de uma antiga tradição dominada pelo universo masculino.

No século XX, não foi só o fotógrafo italiano a mostrar-se sensível a esta imagem do fascinante e erótico feminino. Ela percorre, por exemplo, os trabalhos de fotógrafos como o japonês Yoshiyuki Iwase (1904-2001) ou o húngaro Francis Haar (1908-1997), que, nos anos cinquenta, fotografaram também as “mulheres do mar”, ainda que com intenções diversas daquelas que de uma forma mais ou menos explícita se encontram patentes no trabalho de Maraini. Iwase parece nortear o seu levantamento fotográfico por uma preocupação fundamentalmente etnográfica. Segundo Rogério Dezem, fotógrafo e investigador radicado no Japão, Iwase “tinha interesse em usar a fotografia para documentar a vida nas pequenas vilas de *Ama* ao longo da costa da província de Chiba” (Dezem, 2021: 184). Iwase representa as mulheres-mergulhadoras num contraste entre beleza feminina e trabalho cansativo, apelando, assim, a um contexto local que o formalismo de Maraini parece querer, nalgumas das suas imagens mais apaixonantes, eliminar. O contributo intimista de Iwase tornou-se, porém, desconhecido no Japão e fora dele.

O percurso de Maraini, apesar das suas preocupações etnográficas e antropológicas que reclamariam uma noção forte de contexto (com todos os localismos que isso exigiria), devolve-nos a força erótica da tradição artística das *Ama*, que, em grande medida, é exterior a qualquer forma de conhecimento local, mas que resultou de mediações estéticas alheias às *Ama* e que terão pautado a cultura japonesa durante séculos. Para fazer justiça a essa ebriedade da representação do erótico e fascinante feminino – que as estampas clássicas fazem plasmar numa sumptuosidade formal e estética elaborada por um olhar masculino – Maraini não se poderia, evidentemente, cingir ao puramente etnográfico que evidenciasse a textura local dos contextos em que viviam estas mulheres. A fotografia foi assim um modo de reiterar a beleza

¹⁵ “tutto ciò avveniva in silenzio e nell’oscurità, dentro le pieghe dei chimoni o nell’intreccio della carne bianca ed elastica come gomma piuma quale è raffigurata nella pittura erotica giapponese” (Parise, 2008: 77).

encantatória dos corpos, a sua destreza e sublimidade “natural”, numa mestria que faz da representação fotográfica o índice de uma possibilidade sensorial que não se reduz à visão, mas que é sinestésica e que convoca os demais sentidos. Maraini, pese embora as suas genuínas preocupações de investigador e antropólogo, procede como um caçador de imagens, justamente aquele que Italo Calvino descreve no seu “A aventura de um fotógrafo”, onde fotografar é também uma forma predatória de celebrar o outro, algo que, aliás, haveria de ser muito bem compreendido por uma parte significativa da fotografia japonesa do pós-guerra, onde se destacam artistas como Moriyama Daido (n. 1938) e Araki Nobuyoshi (n. 1940).

O trabalho de Fosco Maraini parece-nos, neste plano, diferente daquele que é proposto pela realizadora Cláudia Varejão no seu *Ama-San*. O silêncio é parte de um sentido que parece escapar a uma leitura ancorada nas imagens celebradas pela tradição, sendo explicitado em *voz-off* por uma das três protagonistas de *Ama-San*:

Lá em baixo impõe-se o silêncio. No entanto, há muito para ver. Há todo um mundo maravilhoso por entre as rochas. Mas é preciso a coragem para conhecê-lo. (Varejão, 2016)

Cláudia Varejão enaltece assim o olhar das *Ama*, logo no início do seu filme. São elas que sabem ver e fruir da experiência subaquática. Já não são só *Ama*, as mulheres-mergulhadoras, mas ao acrescentar o sufixo ‘San’ à palavra ‘ama’, que significa ‘senhoras’ na língua japonesa, Cláudia Varejão atribui-lhes o respeito formal e devolve-lhes um estatuto na sociedade, como se a realizadora sentisse a necessidade de homenagear a sua difícil actividade piscatória.

Entre o trabalho de Fosco Maraini e o recente filme de Cláudia Varejão, a comunidade *Ama* tem vindo a alterar a sua maneira de estar na sociedade japonesa. Não se trata unicamente de mudanças em termos profissionais (frequência da actividade piscatória, equipamento, hábitos quotidianos), mas poder-se-á dizer que as mulheres-mergulhadoras, subordinadas aos homens, na qualidade de mediadoras entre o mar e a terra, já não representam as *Ama* contemporâneas, e é isso que Cláudia Varejão nos mostra. O papel de *entreteneuses*, muito apreciado por Fosco Maraini, já não define as *Ama-San* do Japão contemporâneo. Elas não são apenas as sobreviventes de uma comunidade que encantou antropólogos e artistas, todos eles homens, japoneses e estrangeiros, mas são também tomadas e evocadas como o esteio da sua comunidade. Cláudia Varejão mostra-nos que actualmente são mulheres com disponibilidade económica. Continuam a trabalhar numa actividade que as aproxima do mar como fizeram desde a sua jovem idade. As mulheres filmadas olham para o mundo, trabalham, são referências familiares para crianças e homens, implicam-se no seu contexto. A sua existência divide-se entre o mar e a vida íntima. Mães, avós, viúvas ou solteiras juntam-se numa actividade que não só as expõe ao mundo – e isso, como vimos, foi um dos elementos que seduziu Fosco Maraini – mas as torna protagonistas activas da sua vida. Muitos são os momentos em que Cláudia Varejão revela a autonomia e o esforço móvel da rotina das *Ama*: a deslocação é uma característica das sequências fílmicas. As mulheres-mergulhadoras viajam de mota, de carro, para irem ao encontro do mar, numa actividade esgotante, imprevisível, senão mesmo perigosa. É patente, ao longo do filme, a coragem das *Ama-San* que, hoje em dia, se cumpre em todas as tarefas e que o filme parece querer mostrar através de um ponto de vista interno, como se avançasse fundamentalmente através do olhar das protagonistas.

Acreditamos que, para lá das diferenças entre projectos, sensibilidades e modos de ver que estão presentes nestes dois artistas, ambos parecem dar continuidade a um mesmo impulso. Varejão, apesar da divergência tácita, não parece preocupada em contrariar o olhar de Maraini, mas em fazer prolongar um mesmo movimento, e a partir de um ponto de vista renovado que lhe é dado por diferenças históricas e situacionais assinaláveis. Alimentando-se de imagens que a precederam (entre as quais aquelas que nos legou o grande fotógrafo

italiano), Varejão continua a escrever na água, sendo que escrever na água, numa alusão ideogramática que escapa ao discurso e ao fonocentrismo reiterado por parte importante daquilo a que chamamos de cultura ocidental, é fazer flutuar *imagens abismáticas* às quais é improvável escapar numa representação do Japão. Nesse sentido, o Japão é antes do mais uma poderosíssima fábrica de imagens cujos limites não são nem históricos, nem geográficos, que se estendem, com propósitos diversos, para lá dos horizontes parciais que mobilizam artistas diferentes em tempos diferentes.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1970) *L'empire des signes*, Paris & Genève, Skira.
- BENEDICT, Ruth (1946) *The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*, Boston, Houghton Mifflin.
- (1934) *Padrões de cultura*, Lisboa, Livros do Brasil.
- BERLIN, Isaiah (1999) “O ouriço e a raposa: um ensaio sobre a visão da história de Tolstoi”, in *A apoteose da vontade romântica: uma antologia de ensaios*, Lisboa, Bizâncio, 1999 (1953), pp. 211-73.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine (2001) *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Éditions Galilée.
- CAMPIONE, Francesco Paolo (2012) “Le Ama: etnologia e mito”, in Fosco Maraini, *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Lugano, Città di Lugano, Museo delle Culture, pp. 91-119.
- CAMPIONE, Francesco Paolo (1999) “La formula Maraini” in F. Maraini e C. Chiarelli, a c. di, *Fosco Maraini. Il miramondo. 60 anni di fotografia*, Catalogo della mostra, Firenze, Polistampa, pp. 36-59.
- DEZEM, Rogério Akiti (2021) “Fosco Maraini (1912-2004) e o Japão”, in *Studies in Language and Culture* 47, pp. 169-195.
- FOREST, Philippe (2008) *Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2004 [1964]) *O cru e o cozido: mitológicas 1*, São Paulo, Cosac & Naify.
- LEYS, Simon (2011) *The Hall of Uselessness: Collected Essays*, Nova Iorque, nyrb.
- LISBOA, Ricardo Vieira (2016) “Cláudia Varejão: «O meu cinema não se fecha sobre si mesmo»”, *À fala de Walsh*, 13 de Janeiro de 2016. <https://www.apaladewalsh.com/2016/01/claudia-varejao-o-meu-cinema-nao-se-fecha-sobre-si-mesmo/>. Acedido a 9 de Setembro de 2021.
- MARAINI, Fosco (2012 [1957]) “Gli Ama, figli del mare”, in *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Lugano, Città di Lugano, Museo delle Culture, pp. 78-89.
- (2012) *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Lugano, Città di Lugano, Museo delle Culture.
- (2000) *Ore giapponesi*, Milano, Corbaccio.
- (1960 [1959]) *Meeting with Japan*, New York, The Viking Press.
- MARAINI, Toni (2019) “Breve genesi e storia delle fanfole di Fosco Maraini”, in *Fosco Maraini. Gnosi delle Fanfole*, Milano, La nave di Teseo. <https://poetidelparco.it/breve-genesi-e-storia-delle-fanfole-di-fosco-maraini/>. Acedido a 29 de Setembro de 2021.

- MAURIZI, Andrea e Bonaventura RUPERTI, a c. di (2014) *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Roma, Aracne,
<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3589070/31675/8008%20interno.pdf>
 Acedido a 7 de Setembro de 2021.
- PARISE, Goffredo (2008) *L'eleganza è frigida*, Milano, Adelphi¹¹.
- PIVA Carolina Brandão e Alda ALEXANDRE (2019) "Gênero, tradição e cinema. O documentário *Ama-San*, de Cláudia Varejão", in *Revista Movimento*, n. 12, mar. 2019, Brasil, ECA/USP.
https://www.researchgate.net/publication/347455832_Genero_tradicao_e_cinema_o_documentario_Ama-San_de_Claudia_Varejao. Acedido a 17 de Setembro de 2021.
- SANTOS, André Almeida (2017) "«Ama-san». O mergulho de Cláudia Varejão com as japonesas encantadas", *Observador*, 26 de Janeiro de 2017, <https://observador.pt/especiais/ama-san-o-mergulho-de-claudia-varejao-com-as-japonesas-encantadas/>. Acedido a 6 de Setembro de 2021.
- URRU, Luigi (2014) "La cartolina dell'etnologo. Fosco Maraini tra gli *ama*", in *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Collana di Studi Giapponesi. Ricerche (4), Roma, Aracne, pp. 281-295,
<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3589070/31675/8008%20interno.pdf>
 Acedido a 7 de Setembro de 2021.
- VAREJÃO, Cláudia (2016) *Ama-San*, DVD, Lisboa, Midas Filmes.
- (s. a) "Ama-san" Texto de apresentação do serviço fotográfico sobre as Ama.
<https://claudiavarejao.com/ama-san-texto>. Acedido a 3 de Setembro de 2021.