

## Por uma poética da encenação e do instante: sobre o trabalho fotográfico de Haruo Ohara

*Por una poética de puesta en escena e instantánea: la fotografía de Haruo Ohara*

*For a poetic of staging and instant: Haruo Ohara's photography*

**\_ Rodrigo Fontanari**

### SOBRE O AUTOR >

RODRIGO FONTANARI

Pós-doutor no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.

Professor na Universidade Vale do Rio Sinos (UNISINOS).

email: rodrigo.fontanari@prof.uniso.br

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Este artigo constitui-se numa análise de catálogos e reportagens de exposições consagradas à recepção da obra do lavrador transformado em fotógrafo Haruo Ohara. O que se pretende aqui é oferecer subsídios para melhor compreender o fundo fotográfico desse fotográfico nipo-londrinense, que embora inúmeros prêmios e exposição individual e coletiva, nacional e internacional, segue pouco estudado, sendo assim desperdiçado sua contribuição para história da fotografia brasileira. Visa-se ainda denunciar o caráter vanguardista da estética de suas imagens fotográficas.

**Palavras-chave:** Haruo Ohara; Fotografia ; Imagem encenada; Instante

Este artículo se constituye en un análisis de catálogos y reportajes de exposiciones consagradas a la recepción de la obra del lavrador transformado en fotógrafo Haruo Ohara. Que se pretende aquí es ofrecer subsidios para comprender mejor el fondo fotográfico de ese fotográfico nipo-londinense, que aunque innumerables premios y exposición individual y colectiva, nacional e internacional, sigue poco estudiado, siendo así desperdiciado su contribución a la historia de la fotografía brasileña. Visa- si todavía denuncia el carácter vanguardista de la estética de sus imágenes fotográficas.

**Palavras-chave:** Haruo Ohara; Fotografia; Imagem encenada; Instante

This article is based on the analysis of catalogs and reports of exhibitions devoted to the reception the work of the farmer transformed into photographer Haruo Ohara. What is intended here is to offer subsidies to better understand the photographic world of this Japanese-Londrina artist and also denounce the avant-garde character of the aesthetic of his photographic images. Although Ohara has received numerous awards, held individual and collective exhibition, both in Brazil and abroad, he remains little studied, so his contribution to the history of Brazilian photography is not recognized.

**Keywords:** Haruo Ohara; Photography; Stage Image; Instant

# UM ACERVO A SER EXPLORADO

Pretende-se, neste texto, mais do que apenas apresentar a obra fotográfica do lavrador-fotógrafo Haruo Ohara, passar em revisão a recepção de sua obra através de um conjunto de reportagens e textos críticos publicados da imprensa brasileira e dos próprios catálogos das exposições dedicadas à obra do fotógrafo. Além disso, busca-se também estabelecer correlações da produção fotográfica de Haruo com as reflexões recentes sobre fotografia moderna e contemporânea.

A fotografia para Ohara não se separa totalmente do cotidiano, ela se faz a cada instante da vida e a partir de um olhar insistente em direção ao seu próprio cotidiano. Trata-se de forma de fazer revelar de muitas maneiras sua visão de mundo, isto é, de ilustrá-la. Se para muitos Haruo Ohara fez poesia por meio de imagens, para ele, suas fotos não passavam de um “registro do que o rodeia”, confessa o fotógrafo em 1994, a Jabotê Medeiros em reportagem de O Estado de São Paulo de 12 de janeiro de 1994.

Essa seja talvez uma das características rapidamente notada em suas fotos e que lhe rendeu, segundo o jornal Folha de Londrina de 29 de novembro de 1973, a etiqueta de “fotógrafo purista”, ao tirar proveito das paisagens naturais das cidades desde seu princípio. Não apenas isso, sua fotografia é também atravessada pela ideia de “quadro”.

Haruo Ohara deixa todo um acervo fotográfico a ser explorado, não apenas pelo seu valor documental, mas sobretudo, seu valor poético e artístico. Suas fotografias são plasticamente instigantes e não se fecham sobre uma única corrente artística. Homem do seu tempo, ele se abre ao diálogo com outras artes e mostra a força da composição na fotografia. Ohara ensina aos olhares mais atentos que não há nada difícil de se fotografar, tudo é uma questão de paciência (saber esperar): dar tempo para que as coisas se mostrem em sua plenitude. Não por acaso, passou horas com sua Asahi Pentax a esperar pelo desabrochar da flor dama da noite para então fotografá-la.

“Poeta do olhar”, “olhar pé vermelho”, “artista genial”, enfim, os adjetivos se multiplicam diante dos esforços de trazer à luz o fundo fotográfico de Ohara, que, não à toa, é também tido por uns e outros, como um “tesouro a ser explorado”. Haruo Ohara foi um fotógrafo considerado uma incógnita para duas de suas gerações: nem puramente documental, nem picturalista; tão pouco abstrata ou experimentalista – não fazia nenhum tipo de montagem a partir de recortes e desenhos sobre os negativos. Sua estética é pessoal influenciado pelas múltiplas leituras que como narram os biógrafos Marcos Losnak e Rogerio Ivano em *Lavrador de imagens*, livro publicado em 2003, Ohara lia tanto “literatura de modernos autores japoneses”, quanto os “haicais de Nempuku Sato e seus discípulos, mangás, jornais e revista. Conhecia tradução dos clássicos ocidentais, lia sobre história, filosofia, religião e político” (2003, p. 149). Era, portanto, um homem culto e sensível às expressões artísticas do seu tempo.

O que impressiona nas fotos de Haruo Ohara é que toda sua arte fotográfica – geralmente vista como uma atividade de sujeitos cultos, trabalhando com equipamentos sofisticados, viajando pelo mundo com verdadeiros caçadores têm seus rostos estampados nas colunas sociais – sai das mãos de um camponês que não renegou seu passado mesmo depois de ter recebido prêmios cobiçados na Europa pelo seu trabalho fotográfico.

Nascido em Koschi, no Japão, Haruo Ohara é o primogênito do casal Massaharu e Kuniji Ohara, que, em meados de 1927, se lançou ao mar desembarcando no Brasil dois meses mais tarde, em 14 de novembro daquele mesmo ano, e, alguns anos mais tarde, em 1933, depois de trabalharem na lavoura na cidade de Anastácio, no interior do Estado de São Paulo, se instalou numa comunidade nipônica em Londrina. Foi ali que Ohara desenvolveu seu gosto e talento para fotografia que ele já trouxe em sua bagagem do Oriente.

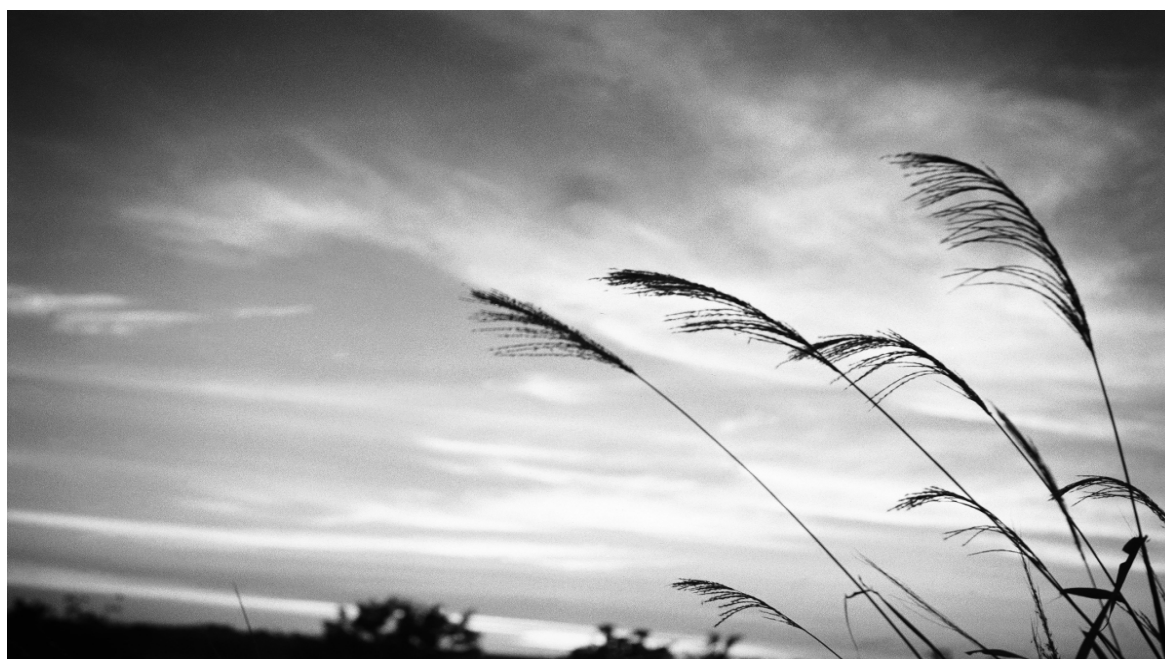
Na verdade, pode-se dizer que toda essa aventura fotográfica se inicia pelas mãos do fotógrafo José Juliani<sup>1</sup> que lhe ofereceu seu primeiro aparelho fotográfico tido como uma espécie de “brinquedo” não apenas por ser uma pequena máquina, mas porque apenas 3 de cada 10 fotos tiradas saiam boas, notam também os biógrafos em Lavrador de imagem, a partir de notas de Ohara em próprio diário (2003, p. 66).

Além disso, Juliani ensinou-o a manuseá-lo e a revelar os negativos. Sua primeira foto é um retrato de sua esposa Kô, sorridente com pé de laranja ao fundo, em 1938. A partir desse momento, Ohara começou a dividir sua atividade de lavrador com a de poeta cuja escritura se faz por meio da luz, capturando instantes da vida no campo para eternizá-los em imagens.

Se sua dedicação intensa à fotografia só começa quando chega ao Brasil, sua arte, no entanto, não se pode negar, vem inteiramente transpassada pela acuidade visual da cultura japonesa, que através da lente fotográfica Ohara apenas aprimorou.

## AGRICULTOR DE IMAGENS

O trabalho na lavoura não se separa totalmente daquela do fotógrafo. Em meio aos instrumentos para lida no campo, o aparelho fotográfico e as vezes o tripé se faziam presentes. A sua produção fotográfica, sem querer reduzi-la demasiadamente, é marcada sobretudo por duas grandes vertentes: de um lado o olhar que se abre ao instante, que está atento para entrever a beleza no menor detalhe, naquilo que há de mais concreto na realidade; de outro, a face do agricultor, daquele que sabe preparar a terra, preparar a cena, pensar em sua florescência, arquitetando os resultados estético por meio da definição da luz, do posicionamento da câmera para que a colheita saia como planejado em seu plantio.



Haruo Ohara/Instituto Moreira Sales

<sup>1</sup> José Juliani chegou em Londrina em 1933, era um sujeito autodidata, que aprendeu o ofício de fotógrafo numa cidade do interior do Estado de São Paulo, Nova Europa, com um senhor cujo nome sabe-se apenas o apelido “alemão” e de quem adquiriu o equipamento necessário para se iniciar nessa profissão.

Longe de deixar entrever como um “roceiro com mágico dom de fotografia”, Haruo Ohara foi um “conhecedor profundo de sua arte”, escrevem ainda os biógrafos (2003, p. 120). Antes mesmo do disparo final, como toda paciência e olhar atento, – contam ainda Marcos Losnak e Ivano Rogério – Ohara “estudava horas a fio a imagem que desejava com a luz que queria, do modo que pensava, como o enquadramento que imagina. Grande parte de suas fotografias nascia inicialmente em sua cabeça” (2003, p. 120). Suas imagens tem tempo, e fazem verdadeiramente o espectador respirar o instante capturado.

É a partir de 1951, quando se tornou um dos membros fundadores do Foto-Clube de Londrina e também se associou ao Foto-clubes Bandeirante de São Paulo, que Haruo Ohara começa a revelar seu modo de ver o mundo, participando de vários salões de fotografia e tendo alguns de seus trabalhos premiados. Tanto é que, em 1956, Ohara vence o 1o Salão Nacional de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina e também é premiado na Exposição Internacional de Fotografia de Paris. Algumas de suas fotos voltam a serem expostas junto de outros fotoclubistas, em 1959, no 2o. Salão de Arte Fotográfica da Biblioteca Pública Municipal.

Em meados dos anos de 1970, ocorre uma transformação em sua produção artística. É quando ele deixa de fotografar em preto e branco e se dedica às fotografias coloridas. Sem conseguir lançar muita luz sobre a situação os biógrafos lembram que a passagem do preto e branco para colorido “a ruptura foi bem acentuada” (2003, p. 148), e que, para além das condições do preço dos materiais e equipamentos para revelação das imagens em seu pequeno laboratório, há aí, entretanto, - testemunham ainda os biógrafos – muitas outras razões motivadas, principalmente, por “questões interiores que exteriores” (2003, p. 149).

As fotos coloridas já não tinham mais a “técnica e o refinamento minucioso” das fotos em preto e branco. Elas tornaram-se simples “registro dos eventos”, e seus autorretratos tornaram-se “sóbrios e o enquadramento mais formais”, observam ainda os biógrafos (2003, p. 149). Entretanto, tudo continua sendo anotado na caderneta enumerando e descrevendo cada pose, ou seja, o detalhe e o controle da cena ainda contam muito em seu ato fotográfico.

É ainda nesse mesmo anos de 1970 que arte de Haruo Ohara começou vir à tona – lembram ainda os biógrafos – “suas fotografias, em todo seu esplendo, começaram a ser redescoberta pelo público [...] suas imagens também passaram a povoar o imaginário dos londrinenses, fascinados com a beleza de suas fotografias” (2003, p. 153). Primeiramente através da ilustração – muitas vezes cortadas e sem crédito – de crônicas sobre a antiga cidade de Londrina apagada pelo tempo. E então, 4 anos mais tarde, 1974, Participa da 1a Coletiva de Arte Fotográfica da Comtour, permitindo, pela primeira e única vez, a comercialização de suas imagens apresentadas ao público.

A exposição visava, sobretudo, como nota de saída a reportagem da Folha de Londrina em 25 de maio de 1974, muito mais do que apenas divulgar a obra dos fotógrafos participantes, tinha o intuito de tornar a arte fotográfica uma arte vendável como a pintura. Além disso, a breve reportagem parece ir mais longe, concedendo a Ohara, sem maiores esclarecimentos, o título de “fotógrafo purista”, ela avança no sentido ainda de advertir seus leitores, que a participação de Haruo – afastado há mais de 15 anos da fotografia – se deve a crença que o público ainda tinha na arte.

Em 1989, muito antes da arte de Haruo Ohara ganhar expressivo reconhecimento nacional e adentrar o espaço das galerias e museus de maneira expressiva, o Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina já reconhecia como relevante o trabalho fotográfico de Ohara para as

artes do município, como atesta ofício assinado pelo chefe do Departamento na época, Professora Linda Bulik encontrado entre os documentos do arquivo Haruo Ohara junto ao Instituto Moreira Salles.

Durante mais de 20 anos, há uma espécie de silêncio da crítica em torno do trabalho fotográfico de Haruo Ohara. E muito desse silêncio é provavelmente motivado pela própria recusa do lavrador de imagens – para se utilizar mesmo do justo título de sua biografia – em perceber o interesse pelo público em geral por suas imagens fotográficas.

É somente em 1994 que o mesmo jornal Folha de Londrina, em reportagem de 30 de janeiro, dessa vez assinada por Francelino França, volta a comentar a obra de Haruo Ohara a quem ele atribui o título de “mestre” da fotografia e acaba por lhe dedicar quase uma página inteira para contar parte de sua história com a cidade de Londrina.

Aliás, ele não se cansa de homenagear o olhar do agricultor-fotógrafo ao considerar que Ohara tem o “dom de revelar para os incrédulos que o mundo é mais belo do que se pode crer”. Talvez seja a primeira reportagem que melhor parece dar conta do olhar poético de Haruo Ohara ao perceber que diferentemente de outros fotógrafos contemporâneos, o que fascina nas fotos de Ohara, é que sua lente se volta ao modo menor da realidade. Por exemplo, quando o fotógrafo nipo-brasileiro revela uma explosão de cores quando capta um instante na curta vida de uma flor; no tracejar gracioso de uma lesma sem rumo. Ou então, ao mostra também a força da natureza entrevista a partir de uma composição entre um pêssago e um pássaro.

## POETA DO OLHAR

O ano de 1998 e o seguintes tornaram-se essenciais para o reconhecimento artístico de Haruo Ohara. Nesse mesmo ano parte considerável do acervo fotográfico de Haruo Ohara vem de fato a público e o agricultor-fotógrafo com seus 88 anos, ganha a primeira exposição individual dentro da programação do Festival Internacional de Londrina (Filo), que, naquele ano resolveu homenagear os 90 anos da imigração japonesa no Brasil, concedendo espaço, na Casa de Cultura, para exposição das fotos de Ohara com a curadoria do poeta e jornalista Rodrigo Garcia Lopes intitulada Olhares.

Pode-se talvez pensar que é o primeiro momento em que se depara com uma tentativa de lançar luz de fato sobre a obra de Ohara. E é pelas mãos de Rodrigo Garcia Lopes que se tem tanto uma apresentação quanto uma leitura de fôlego de suas fotos. Trata-se aí de um encontro e de um diálogo de poeta para poeta. É como se poeta da escrita da luz encontra-se na escrita verbal de Rodrigo Garcia Lopes sua mais pura justeza. A exposição Olhares rumou ainda à Curitiba, naquele mesmo ano, e foi exibida na 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

No jornal Folha de Londrina de 19 maio de 1998, o jornalista Nelson Sato recepciona Haruo Ohara sob a rubrica de “poeta do olhar”. A matéria é extensa e tenta dar conta de uma apresentação do fotógrafo assim com da própria exposição sob a curadoria de Rodrigo Garcia Lopes. Olhares revelou ao grande público da coleção de 70 fotos de Haruo (uma pequena parte do acervo, porém bastante significativa), que, nas palavras do jornalista é “capaz de inspirar múltiplas conexões estéticas ao visitante atento”.

Demoremos um pouco na apresentação da exposição Olhares. Organizada ordem temática de tal modo a revelar tanto registros documentais de uma Londrina antiga rural e urbana quanto composições experimentais e trabalhos, o curador Rodrigo Garcia Lopes divide a exposição em cinco olhares. São eles:

“Londrinenses”, em que apresenta flagrantes de um fotógrafo-flâneur que sai pelas ruas da cidade com sua câmera em mãos; “Cenas rurais” traz imagens da vida simples do campo registrando a presença humana sob o céu espetaculares. “Gente” constitui-se de retratos de pessoas amigos e anônimos em situações diversas. Em “mu-ga” mostra fotos que se aproxima da estética oriental e em especial do haikai.

Para além de já notar o entrelaçamento da fotografia com o haikai, Rodrigo Garcia Lopes observa ainda um Haruo que dialoga com estilos de arte contemporânea. Há, para curador, infinitos paralelos possíveis com outras artes visuais: com os filmes do cineasta americano do período clássico de Hollywood (final dos anos de 1920 e 1960) John Ford; com o fotógrafo Robert Frank, Jackson Pollock, com a Op art ou arte ótica. Enfim, as correlações são inúmeras e o diálogo intenso entre as artes, notadamente, com as artes muito moderna que conduzem o sentido a sua plena vacilação ou melhor, a uma não-imposição do sentido.

Em 2000, na III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, agora sob a curadoria do fotógrafo Orlando Azevedo, a exposição concentra-se na produção do fotógrafo em torno dos anos de 1950, e traz a público cerca de 170 fotografias em preto-e-branco e em sua maioria inéditas. Essa exposição além de apresentar a obra de Haruo Ohara, tinha como objetivo de mapear sua obra oferecendo uma noção mais ampla de sua produção fotográfica.

Orlando Azevedo em larga medida, segue os passos de Rodrigo Garcia Lopes, reforçando a ideia de um atravessamento de uma estética oriental olhar fotográfico de Haruo Ohara ao notar que o fotógrafo oferece uma orientalização da fauna e flora brasileira, cujo refinamento estético é particularmente construído de maneira bastante pessoal a partir de suas leituras de revistas especializadas e da frequência do fotoclube.

As reportagens e os ensaios críticos de recepção das fotografias de Haruo Ohara permitem perceber que talvez Orlando Azevedo não tenha se dado conta, ao contrário de Rodrigo Garcia Lopes, de que as características estéticas encontradas nas fotos de Ohara não podem ser reduzidas àquelas mesmas desconstruções proposta pela fotografia moderna que reinavam nas gramáticas do fotoclubismo como ensinam no instigante volume *A fotografia Moderna no Brasil* os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva. Por isso mesmo, o fundo fotográfico de Haruo Ohara possa ainda hoje mereça ainda ser explorado pelo reside nele uma espécie de intratável plástico que não se deixa reduzir ao verbal.

Pode-se pensar que a curadoria de Azevedo abre as fotografias de Ohara a uma outra perspectiva que mostra uma imagem fotográfica que não se inscreve na história do medium, mas ao contrário que vêm cruzar as artes plásticas, abrindo a uma espécie de hibridação generalizada das práticas, como mostra Dominique Baqué (1998), filósofa e autora de inúmeros textos sobre a questão da imagem em geral e, particularmente, da fotografia em seu *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*.

Ao propor essa visão mais ampla do gesto fotográfico de Haruo Ohara, Orlando Azevedo oferece um mapeamento do fotógrafo que vai das “Crianças e retrato”, em que se pode identificar tanto a paixão do fotógrafo pela família quanto a condição de “repórter de costumes e situação que exigem olhar atento”; passando por “Paisagens e agricultura”, em que estão alocadas as fotos que atestam e documentam sistematicamente o ciclo do café e momentos de lazer e de trabalho do agricultor na lavoura. E em “Abstração”, o curador trouxe à cena as fotos em que se pode ver agir a intuição do fotógrafo na descoberta e construção de composições que o coloca ao lado de outros grandes nomes da fotografia como German

---

#### **Por uma poética da encenação e do instante: sobre o trabalho fotográfico de Haruo Ohara**

Lorca e Geraldo Barros; por fim chega em “autorretrato”, em que o curador mostra o próprio fotógrafo em cena, isto é, ele mesmo personagens de suas fotos, o que revela a “irreverência e o humor, registrando a poética do cotidiano”, escreve Orlando de Azevedo em Haruo Ohara (2008, p. 20).

Se, para Orlando Azevedo, há em Ohara uma espécie de orientalização da fauna e da flora brasileira e se é possível fazer correlação de suas fotografias com as artes plásticas moderna como já sugere Rodrigo Garcia Lopes, é porque há, nas fotos de Ohara, um traço do olhar oriental que toca de perto o ocidental já acostumado, por exemplo, com as particularidades do traço de um Van Gogh cujo olhar, como se sabe, está totalmente fascinado pelas características orientais da estampa japonesa.

Quem conhece um pouco de história da arte, sabe, por sua vez, que os pintores da então denominada Escola de Paris, num certo momento, estavam fascinados pelas estampas japonesas e pelo olhar nipônico que os faziam pintar e sentir as cores de outra maneira. Basta observar de perto, para citar um exemplo, o quadro de 1889, “champ de blé clôturé sous le soleil et les nuages”. As revoadas de vento sobre o campo de trigo, as nuvens carregadas no céu e transpassadas pela luz natural desenham formas e produzem volumes e perfeitas texturas que se assemelham bastante ao que se pode ser sobre várias fotos de Haruo Ohara, como por exemplo, Vento (de inferno), 1948.

Haruo Ohara/ Instituto Moreira Sales



Se esse exemplo não é suficiente, a relação é ainda mais evidente que, em algum momento de 1950, Haruo Ohara fotografa uma biografia de Van Gogh sob a mesa de cabeceira, onde uma luz sutil incide sob a cena e vem enquadrar o livro, apagando todo em torno com uma escuridão impactante e, ao mesmo tempo, acena com a possibilidade de que, de um modo ou outro, é possível ler a foto de Ohara a contraluz da pintura de Van Gogh.

**Por uma poética da encenação e do instante: sobre o trabalho fotográfico de Haruo Ohara**

Assim, não se pode esperar outro posicionamento que este do curador Orlando de Azevedo diante do acervo de Haruo Ohara: é um patrimônio estético e histórico, pois seus negativos revelam ao mundo um universo fotográfico que não pode ser etiquetado nem de “fotógrafo amador” nem tão pouco de um sujeito que fazia da fotografia um hobby, mas, sobretudo, um artista com refinado senso estético.

A arte fotográfica de Haruo Ohara é uma voz única, tornando-se a revelação do Paraná (Estado totalmente deslocado do grande eixo de produção cultural do país na época, São Paulo e Rio de Janeiro) e da fotografia brasileira. E aí mostra-se também a importância no cenário paranaense de fotografia do Foto-Clube de Londrina como também o do Paraná, que juntos alcançaram projeção nacional e internacional.

Para o fotógrafo e curador Orlando Azevedo, o trabalho fotográfico de Haruo Ohara pode ser dividido em duas estéticas básicas: as imagens obtidas a céu capturando tanto as transformações urbanísticas da cidade de Londrina, quanto universo rural do norte do Paraná, nos anos de 1940 e 1950; e aquelas que registram formas naturais ou texturas. Essas tocam de perto a estrutura literária do haikai japonês. Tudo isso permite entrever que o olhar poético de Haruo Ohara revela uma outra maneira de registrar a história documentalmente de uma região.

Cotejar o olhar poético de Haruo Ohara com a forma de poesia japonesa nomeada de haikai e com o caráter zen da estética de suas imagens, isto é, a peculiar habilidade do fotógrafo em eliminar o que não é essencial, tirando todo efeito a partir do mínimo de elementos, sem que, no entanto, nenhum esforço ou preparação para tanto transparecesse aos olhos do espectador, é muito pouco. É ver suas imagens ainda no raso de sua superfície plana. Diante de suas fotografias, está-se em face de uma imagem reduzida a uma antiloquência extrema, como pode se ver a foto de 1940, intitulada “Cafezal após geada”. Sua memória do desmatamento reduzido a um tronco com dois homens minúsculos sobre a imensidão da ruína, que insiste até mesmo em se mostrar maior que seu presente. É preciso avançar na direção da visualizar na dimensão plástica de suas uma forte influência das características estéticas presentes na arte oriental que permite ao olho ocidental reencontrar o Oriente no Ocidente.

As fotografias de Haruo Ohara tocam profundamente o olhar do espectador não pelo exagero dos autos expressivos efeitos de sentido ou mais fortes efeitos de estilo. Ao contrário, elas retêm (apresentam) um olhar silencioso um real que converte em arte os menores detalhes – aqueles mais miúdos – que permeiam a realidade, compõem e marcam as passagens dos dias assim com as das estações do ano.

Haruo Ohara volta sua lente, na maioria das vezes, à realidade que se revela apenas em sua fugacidade. E ele dá prova ao seu espectador, através de seu olhar perspicaz, que a fotografia é uma ferramenta privilegiada para coletar, colecionar e fazer surgir diante da objetiva essas informações, na medida em que sua técnica permite capturar esses instantes efêmeros. Suas fotos passam enfim do simples registro objetivo e documental para um trabalho poético.

As imagens de Haruo Ohara esquivam-se de toda aquela seara de reflexão platônica, entregando-se a um outro olhar que interroga a profissão mesmo do fotógrafo ao colocar a relação imagem e mundo em posição de en abîme e de conceber a imagem fotográfica sobretudo como uma forma de experiência do mundo.

Nota-se que os primeiros olhares críticos a se debruçarem sobre a obra de Haruo Ohara apressaram-se a acusar, de maneira um pouco reducionista a influência do foto-clubes na construção plástica e estética, dizendo em toda parte que talvez muito do estilo de Haruo Ohara parte daquilo que se convencionou



chamar de “estilo foto-clube”: o uso de iluminação artificial nas externas noturnas, como também do uso expressivo da contraluz nas fotos externas e da composição abstrata partindo principalmente do jogo de luz e de detalhes arquitetônicos, e do uso do filme em preto e branco, que viria, de algum modo, do estilo dos filmes hollywoodianos dos de 1940 e 1950.

Ora, reduzir todo esforço de Haruo Ohara a uma influência estética do foto-clube, é ignorar o louvor à sombra, para recuperar parte do título desse belo volume de um dos mais notáveis escritores do Japão do século XX, aliás, mencionado pelos biógrafos de Ohara como um dos autores japoneses que ele lia, Junichiro Tanizaki, que ensina ao ocidente a busca incessante da beleza na sombra, pois, no Oriente, um “negrume cinzento está sempre presente em nossa imaginação”, assinala Tanizaki (2007, p. 47).

## A IMAGEM ENCENADA

O que é desconcertante em Haruo Ohara é que ele não faz da lente uma barreira entre o real e o imaginário, ao contrário, ele dá prova ao seu espectador de que ele sabe que o real é mais do que uma construção, é uma ficção. Tanto é que salta aos olhos que não se está diante nem do acaso, nem do “instante decisivo” – ao menos é o que acena ao olhar boa parte de seu acervo fotográfico – o que se dá ver através da placa sensível de Ohara é uma apurada construção cênica (mise en scène) e visual, transformando a fotografia numa espécie de quadro, de um tableau vivant. O formato quadro, para o maître de conférences em história da arte contemporânea na Universidade de Paris I Michel Poivert, é que caracteriza “em profundidade as origens do modernismo da fotografia” (2000, p. 113).

Haruo Ohara coloca em prática aquilo mesmo que ainda Michel Poivert, recentemente, vem notar, observando a relação intrínseca entre tableau vivant, teatro e fotografia: a imagem encenada, que não consiste em “reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um tableau vivant, ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta” (2016, p. 107).

De resto, tal concepção da imagem fotográfica entrevista por Michel não soa estranha àqueles que sabem que Haruo Ohara previamente desenhava na mente suas fotos e anotava as condições em sua caderneta sob o título de “detalhes de fotografia” (Losnak; Ivano, 2003, p. 121), para então, começar a construir o cenário no espaço e produzir as fotos até chegar ao registro da imagem tal qual a concebeu internamente. Todas as condições para produção da fotografia eram assim mantidas sob grande controle raramente o acaso era permitido acenar.

Está-se diante de uma teatralidade, de uma imagem fotográfica teatralizada, na acepção não negativa do termo, aquela ainda presa no paradoxo do verdadeiro e do falso, mas, na ideia de performance – uma imagem performática – em que uma representação pensada é construída ou encenada diante da objetiva.

E por esse motivo mesmo – o que se fotografa não entra em contradição com aquilo que se percebe – é que a fotografia de Haruo Ohara pode ser considerada arte. Sua prática fotográfica aponta para o caminhar da fotografia rumo à pintura: a recusa em seu olhar a toda e qualquer pretensão de reconstituir os fatos, a toda e qualquer cultura repressiva da informação, e toda e qualquer investimento de saberes preliminares.

Aliás, é nessa direção que vai esta nota do poeta Rodrigo Garcia Lopes em relação a fotografia de Haruo Ohara testemunhada para o Jornal Paraná-Shimbun: “imagem pura e simples, sem intervenções do ego, sem interpretações nem intelectualismos.” (1999, p.5)

Assim, três anos mais tarde da III Bienal, em 2003, parte do acervo fotográfico de Haruo Ohara ganha o espaço, sob a curadoria de Mario Cohen, da 12 edição da Coleção Pirelli-MASP ao lado de outro destaque dessa edição, o fotógrafo Peter Scheier. É o ápice ainda que tardio do reconhecimento de sua obra.

Essa exposição constitui-se das fotografias feitas entre os anos de 1950 e 1960, mostrando um fotógrafo interessado em eternizar momentos de si próprio, de sua família, e de uma relação harmonizada entre o homem e a natureza. O professor, crítico e um dos membros do conselho de curadores dessa edição da Coleção Pirelli-MASP, Rubens Fernandes Júnior, lembra em reportagem veiculada no jornal o Folha de São Paulo de 21 de agosto de 2003 e assinada pelo repórter Fábio Cypriano, o “imigrante japonês é a grande revelação” (2003, p. 4), entre os outros fotógrafos com quem dividiu o espaço.

Embora a imensa demora no reconhecimento artístico do trabalho fotográfico de Haruo Ohara até mesmo por força da recusa do próprio fotógrafo em querer ver suas fotos expostas ao mundo, não por sua cegueira em perceber a força artística e poética de suas imagens, mas por não ver nelas nenhum interesse público, elas são muito mais o atestação de sua reverência ao universo da família, da vida no campo e sua relação harmoniosa.

Seu último projeto, em 1994, como se sabe – não menos poético e interessante do que se vê na fase mais intensa de sua produção fotográfica –, cruza com a figura do flâneur cujo olhar, diante do avassalador número de estímulos visuais da cidade moderna, se deixa encantar pela beleza frágil do desabrochar das flores, as diversidades de suas cores, formas e composições que ele encontra durante suas inúmeras caminhadas pela cidade de Londrina, constituindo um verdadeiro catálogo delas. Esse interesse pela natureza no meio urbano não espanta aqueles que conhecem a importância que a cultura japonesa atribui à natureza seja ela selvagem ou artificial, como “êxito de sua cultura”, escreve o professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales Augustin Berque em *Le Sauvage et l’artifice* (Berque, 1986, p. 12), como também torna-se inevitável, vendo e revendo as inúmeras fotografias de paisagem cuja impassibilidade toca profundamente o olhar acostumado aos burburinhos das fotos de opinião, não associar àquela velha atenção à natureza que é também a marca dos grandes mestres do passado das artes.

O gesto fotográfico de Ohara parece visar portanto muito mais preservar as formas comportamentais (flores) do que matérias (os patrimônios históricos que marcam a passagem do tempo). Muito de seu interesse por flores remete também ao seu olhar de floricultor pioneiro no comércio e produção de muitas delas na região. Além de fotografá-las tomava notas das características específicas de cada uma delas, lembram os biógrafos de Ohara (Losnak; Ivano, 2003, p. 156). As flores, nesse espaço inteiramente rude do urbanismo moderno, acenam de certa maneira para uma fragilidade e uma fugacidade da vida humana.

Esse último projeto fotográfico vai, a meu ver, ao encontro de uma de suas frases que se tornou bastante conhecida até mesmo porque Ohara a transcrevia constantemente em seus diários, álbuns fotográficos, cartas e frequentemente evocada quanto se pretende expressar a sensibilidade do olhar Haruo Ohara: “Hoje você vê a flor. Agradeça a semente de ontem” (2003, p. 171).

## REFERÊNCIAS&gt;&gt;

- BAQUÉ, Dominique. La photographie plasticienne. Un art paradoxale. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- BERQUE, Augustin. Le sauvage et l'artifice. Le japonais devant la nature. Paris: Gallimard, 1986.
- CARNEIRO, Elisa Marília. Imagens de todo mundo. Folha de Londrina. Londrina, 5 out. 2000.
- COSTA, Helouise; Da Silva, Renato Rodrigues. A fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CYPRIANO, Fabio. Em sua primeira exposição do ano, Masp recebe coleção Pirelli. Folha de São Paulo. São Paulo. 21 de agost. 2003.
- FOLHA LONDRINA. A fotografia como arte para mostrar e vender. Londrina, 25 maio, p. 9, 1974.
- \_\_\_\_\_. As imagens do mestre. Pioneiro Haruo Ohara revela que o mundo é mais belo do que se pode crer. 30 de jan., p. 3, 1994.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Ohara além do olhar. Jornal Paraná-Shimbum. 4 sept. 1999.
- OHARA, Haruo. Haruo Ohara. Textos de Orlando Azevedo, Rogério Ivano e Marcos Losnak. Curitiba: Editora Positivo, 2008.
- SATO, Nelson. Um poeta do olhar. Folha de Londrina. Londrina. 19 maio. 1998.
- \_\_\_\_\_. Morre o poeta do olhar. Folha de Londrina. Londrina, 26 agost. 1999.
- TANIZAKI, Junichiro. Em louvor à sombra. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LOSNAK, Marcos. A grafia da luz pela mãos de Haruo Ohara. Folha de Londrina. Londrina, 31 de maio, 1998.
- \_\_\_\_\_. Haruo Ohara para o mundo. Folha de Londrina. Londrina, 19 de set. 1999.
- \_\_\_\_\_; IVANO, Rogério. Lavrador de imagens. Londrina, S.H. Ohara, 2003.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. Olhar faz poesia zen com imagens. São Paulo, jan. 1994.
- POIVERT, Michel. Photographie contemporaine. Paris, Flammarion, 2000.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia. Tradução de Fernanda Veríssimo. Revista Artes visuais, v. 21, n.35, p 103-114, 2016..
- XAVIER, Valêncio. Ohara, o olhar pé vermelho. Gazeta do Povo. 1 Curitiba, de set. 1998.