

AGRICULTOR DE IMAGENS: MEMÓRIA E TEMPO NA FOTOGRAFIA DE HARUO OHARA

Farmer of images: memory and time in Haruo Ohara's photography

Rodrigo Fontanari*

RESUMO

Esse ensaio tem como objetivo refletir sobre a relação entre fotografia e memória, na obra do fotógrafo Haruo Ohara. Sabe-se que, desde o seu surgimento, a fotografia foi sempre compreendida como uma rica fonte de informação de reconstituição do passado (documento) ou criação de ficção. No entanto, certas fotos desse fotógrafo nipônico-londrinense, num golpe de sofisticação, parecem subverter e retirar a fotografia da condição de apenas memória (de rememoração) ou arte e a colocá-la na condição de instante suspenso, que permite simplesmente ao espectador não apenas reviver aquele instante, mas viver aquele momento.

Palavras-chave: Haikai. Memória e tempo. Fotografia.

ABSTRACT

This essay aims to reflect on the relationship between photography and memory in the work of the photographer Haruo Ohara. It is known that since its inception, photography has always been understood as a rich source of information of reconstitution of the past (document) or creation of fiction. However, certain photographs of this Japanese-English

* Instituição/Afiliação Universidade de Sorocaba, Brasil. Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. *E-mail:* <rodrigo-fontanari@hotmail.com>. Revisão de texto e revisão técnica (ABNT): Márcia Costa.

Data da submissão: 30/4/2017

Data do aceite: 28/8/2016

Última alteração efetivada em: 12/3/2018

photographer, in a sophistication coup seem to subvert and withdraw the photograph from the condition of only memory (remembrance) or art and to place it in the condition of suspended moment, which simply allows the viewer not to only to relive that moment, but to live it.

Keywords: Haikai. Memory and time. Photography.

Agricultor de imagens

ensar a questão da memória e do tempo na fotografia de Haruo Ohara requer, antes de tudo, uma apresentação ainda que não exaustiva desse lavrador transformado em fotógrafo. Se, por um lado, como sugere a própria etimologia da palavra *agricultura*, o agricultor é aquele que cultiva a terra, Ohara, enquanto fotógrafo, cultiva o tempo (o instante). Suas imagens fotográficas vêm arar a produção fotográfica brasileira e preparar a terra para o cultivo de outras possibilidades de fotografar, oferecendo um outro olhar não sociológico tampouco humanista sobre o fazer da vida cotidiana do campo, na cidade de Londrina no Paraná. Oriente e Ocidente se mesclam num tenro instante. Suas imagens podem causar espanto e desconcertar principalmente aqueles que não estão iniciados à estética oriental. As fotos de Haruo Ohara, em sua maioria, evocam essa característica particular da cultura japonesa, assinalada pelo filósofo Paul-Louis Couchoud (2003, p.15), em *Les épigrammes lyriques du Japon*, “o amor à natureza” e escreve ainda Couchoud, essa “paixão ardente, diante da qual tudo se cala”.

Filho de uma família de imigrantes japoneses, que desembarcou no Brasil, em 1927, e se instalou numa comunidade nipônica em Londrina, em 1933, foi ali que, pela primeira vez, ele entrou em contato com a fotografia. Então o fotógrafo José Juliani¹ ofereceu-lhe seu primeiro aparelho fotográfico e ensinou-o a manuseá-lo e a revelar os negativos. Sua primeira foto – que já remete àquelas familiares e aparentemente sem brilho do álbum fotográfico barthesiano típico – é um retrato de sua esposa Kô, no dia do casamento, nesse mesmo ano de 1938.

É a partir de 1951, quando se tornou um dos membros fundadores do Foto-cineclube de Londrina e, ainda, nesse mesmo ano, quando se associou ao Foto-cineclube Bandeirante de São Paulo, que ele começa a revelar seu acervo, participando de alguns salões de fotografia e tendo alguns de

¹ 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 homem de que se sabe apenas que tinha o apelido de “alemão” e de quem adquiriu o equipamento necessário para se iniciar nessa profissão.

seus trabalhos premiados. 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 ser expostas em outros foto-cineclubistas, em 1959, no 2º. Salão de Arte Fotográfica da Biblioteca Pública Municipal. Em 1970, ocorre uma transformação em sua produção artística, quando deixa de fotografar em preto e branco e se dedica às fotografias coloridas. Momento em que passa a fotografar não apenas o privado, mas também a cidade de Londrina, suas formas e cores, que se atiram à atenção de sua lente fotográfica. Ocorre então nesse momento toda uma ruptura em sua prática fotográfica, notam seus biógrafos Marcos Losnak e Ivano Rogério. (1998, p. 46-45).

Ainda em 1970, participa da 1ª Coletiva de Arte Fotográfica da Comtour, permitindo, pela primeira e última vez, a comercialização de suas imagens. É apenas em 1998 que o acervo fotográfico de Haruo Ohara vem a público e ganha a primeira exposição individual intitulada *Olhares*, dentro da programação do Festival Internacional de Londrina, que é exibida na 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba. No ano de 2000, cem fotos dele são expostas com destaque na 3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba. Já em 2008, o Instituto Moreira Salles realiza a exposição *Japão –Mundos flutuantes*, em homenagem ao centenário da imigração japonesa no Brasil e consagra um de seus módulos às fotos de Haruo Ohara. Dois anos mais tarde, em 2010, por ocasião do centenário de nascimento do fotógrafo, o Instituto Moreira Salles organiza duas exposições: a primeira, em parceria com o Museu Histórico de Londrina, intitulada *Haruo Ohara – fotografias*; e a segunda, *Haruo Ohara – forma e abstração*, em parceria com o Museu de Arte de Londrina. Em 2016, ocorrerá, pela primeira vez em sua terra natal, o Japão, uma exposição dedicada às suas fotos.

O gesto fotográfico² de Ohara estabelece-se, a partir de um profundo e intenso trabalho de “meditação fotográfica”, ao menos é o que nos permitem entrever seus biógrafos, quando notam que “jamais foi ou deu a entender que fosse um roceiro com mágico dom da fotografia. Ao contrário, foi um conhecedor profundo de sua arte”. (LOSNAK; ROGÉRIO, 1998, p. 120). E então testemunham ainda os autores, antes de disparar o botão da máquina, Ohara “estudava horas a fio a imagem que desejava, com a luz que queria, do modo que pensava, com o enquadramento que imaginava. Grande parte de suas fotografias nascia inicialmente em sua cabeça”. (LOSNAK, ROGÉRIO, 1998, p. 120).

² Entendo a palavra gesto no sentido mesmo de surpresa, como se diz “a surpresa de um gesto”, isto é, momento mais fugidio, improvável, que, muito provavelmente, não se pensaria em olhar pela sua própria tenuidade, mas que parece plenamente restituído pela fotografia.

Trabalha-se com a hipótese de que se está diante de uma poética fotográfica, pois certas fotos de Haruo Ohara se aproximam bastante de uma outra forma de arte, notadamente, da forma poética do haikai. E se suas fotos tocam o haikai, é porque, antes de tudo, suas imagens, enquanto poeira luminosa, levam o olhar para “aquém da imagem”, ao invisível. Ao contrário do que se possa imaginar, o invisível não é alguma coisa que esteja para além do visível, é simplesmente aquilo que torna a visão possível, dando existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, lembra Merleau-Ponty em “O olho e o espírito”, ao notar que o enigma celebrado pela pintura não é outro senão o da visibilidade. A atividade do poeta haikaista e do fotógrafo-poeta é fazer ver o visível, é devolver o mundo e o corpo. a partir mesmo daquilo que significa suas ausências: a palavra e a imagem. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 93).

Uma primeira e breve incursão no acervo de Haruo Ohara permite ver uma sensibilidade apurada em perceber a natureza em volta, efeitos de luz e sombra, registros sutis de silhuetas de pessoas e de paisagens. Haruo Ohara é um fotógrafo-poeta, não um simples “fazedor de imagens”, não fotografa apenas um rosto, uma árvore, as nuvens no céu. Enfim, ele não procura apenas capturar alguma coisa (sua atenção não se volta sobre alguma coisa ou alguém), o que faz de suas imagens verdadeiras “fotografias-poema”. Suas imagens são uma modalidade de espaço, um ritmo de tempo, assim como a dimensão esperada de um encontro. Nota-se ainda, observando seu fazer fotográfico, certa ausência em seguir protocolos socioeconômicos e políticos bastante frequentes nas fotografias ditas “de profissional”. Com isso não se pretende afirmar que o acaso aí imperava, mas, muito pelo contrário, sabe-se que suas fotografias acenam para um cenário mentalmente planejado e minuciosamente estudado, cujos temas recorrentes são: a natureza, os autorretratos e a família. Previamente desenhadas na mente, anotadas em suas cadernetas, sob o título de “detalhes de fotografiação” (LOSNAK; ROGÉRIO, 1998, p. 121), só então, posteriormente, são de fato construídas no espaço. Todas as condições para produzir a fotografia eram assim mantidas sob grande controle, e raramente o acaso era permitido nela acenar. Acenando para a possibilidade de que o modo de fazer uma imagem fotográfica em Haruo Ohara não consiste, meramente, em ilustrar uma ideia ou mesmo apreender uma realidade, mais do que apenas isso, é, antes de tudo, agir sobre a realidade (controlar) e construir uma ideia. A isso também voltaremos.

Diante do tempo, diante da memória

Convencionou-se aceitar, por força da imposição dos estudos teóricos e históricos da fotografia, realizados por Boris Kossoy (2003, p. 101), que “fotografia é memória e com ela se confunde”, é também “fonte inesgotável de informação e emoção”, além de ser sobretudo considerada “documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente”.

Muito já se discorreu sobre a fotografia na condição de simples relicário luminoso guardado para lembrar, para rememorar enquanto registro histórico. Deslocando um pouco as clássicas lições de Kossoy, talvez seja interessante lançar um olhar mais atento para a imagem fotográfica como registro do tempo. Há um tempo da fotografia e um tempo na fotografia. Uma imagem fotográfica não é, portanto, apenas constituída de um passado, mas de um instante que não se faz nunca passado, e que insiste e reivindica sua atualização permanente no presente, ao convidar o espectador não mais a interpretar a imagem, isto é, imaginar a imagem (condição própria do signo indiciário que funda a fotografia), mas adentrar no instante poético que vale por si mesmo e em que tudo se condensa e é abolido.

É o que sugere em *Os tempos da fotografia*, Boris Kossoy (2007, p. 134-135) ao sinalizar dois tempos da fotografia: o “tempo da criação” e o “tempo da representação”. Este é o tempo em que os assuntos estão “em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas”; já aquele alude “ao próprio fato, no momento em que este se produz, contextualizado social e culturalmente”.

Ora, isso leva a uma referência forte da teoria fotográfica contemporânea: a do haikai. Não trataremos aqui de sua bem conhecida presença na obra do semiólogo e crítico literário francês, Roland Barthes.³ Apenas nota-se que tudo isso não está distante do que Philippe Forest (2008, p. 29), professor de literatura francesa moderna, na Universidade de Nantes, escreve a respeito do poema ao qual Barthes associou a fotografia: o haikai é “justo uma incisão bem ligeira feita na trama do tempo”, e acrescenta: “precipitando a passagem do presente depois o suspendendo sobre o ponto insignificante de um único instante”.

³ Faço, aqui, alusão à aula de 17 de fevereiro de 1979, do curso no Collège de France, *A preparação do romance*, em que Barthes (2005, p. 144) associa o haikai à fotografia: “A forma de arte que permite conceber o haikai = a fotografia”.

Aliás, parece mesmo se colocar em radical oposição aquilo que se aprende, desde a publicação francesa, em 1990, de *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois (1998, p. 159), que a fotografia, por convenção, é essa espécie de “golpe e corte no tempo e no espaço”. Esse corte pretende colocar os objetos e as paisagens capturados num pretérito absoluto. Em certos momentos, nas mãos de fotógrafos-artistas ou poetas, porém, torna-se possível ver inscrito, na imagem, o tempo não congelado num instante, mas em sua *durée* [duração]. É sobre esse tempo na imagem que certos fotógrafos se debruçam.

Afinal, a memória é o tempo. Fazer fotografia não é senão antes também esculpir o tempo. Diferentemente de fotos cujos clichês são determinados apenas pela ação, certos fotógrafos-poetas como Haruo Ohara acenam para a possibilidade de pensar o instante de apertar o “disparo do gatilho” do obturador, a partir da observação atenta e sensível daquilo que se passa no interior mesmo de seu enquadramento. Norteada pelo infinitamente variável pulsar das coisas, é o próprio tempo que se torna a matéria-prima dessas fotos. Ohara restitui lentidão às imagens, ou para resgatarmos uma concepção cara ao filósofo alemão Walter Benjamin (1994, p. 96), em seu bastante conhecido ensaio *Pequena história da fotografia*, ao deter sua análise em relação aos primeiros daguerreótipos, “o procedimento em si mesmo fazia viver o modelo não fora do instante, mas nele, durante a longa duração da pose, por assim dizer cresciam no interior da imagem”.

A modernidade se caracteriza – como diagnostica ainda Benjamin – pela destruição ativa e contínua da aura face à dissolução do papel filosófico e existencial da cultura, à aceleração dos ritmos de vida e ao sentimento de urgência, ao surgimento da sociedade de massa e da indústria cultural, submetidos à hegemonia da utilidade. O esmaecimento da aura deve-se notadamente ao desaparecimento do elemento contemplativo da existência, que não significa outra coisa senão uma absorção admirativa ou fetichista de um objeto. Por isso mesmo, se denuncia em toda parte que a pressa da vida moderna, o turbilhão vertiginoso dos eventos históricos geram imagens condicionadas pela aceleração. Essas imagens não têm mais tempo, são imagens captadas no calor da hora, portanto movidas à velocidade e ao ritmo das sucessões de acontecimentos, não ao seu pulsar. Imagens que até se ancoram facilmente no fluxo cronológico do tempo, mas não permitem ao espectador viver no tempo da imagem, respirar o frescor do tempo em seu instante mesmo de captura. Trata-se não da manipulação do espaço, mas da sensação do tempo: do aqui e agora.

O fazer fotográfico se faz no transcorrer do tempo. O fotógrafo é aquele que espreeita o tempo – o ritmo do amadurecimento, a pontuação própria dos acontecimentos – e, assim, deixa que cada gesto ou evento se contamine do tempo de que precisa para se efetivar. Como se ignorando

abrupta ruptura e fragmentação que opera o ato fotográfico a coisa fotografada continuasse a viver, no mesmo fluxo temporal de antes de se tornar uma imagem virtualizada. A foto não apenas vive no tempo, mas é como se esse tempo também estivesse vivo no interior mesmo de cada imagem fotográfica.

Mas de que tempo estamos falando? Não se faz referência nem ao tempo que leva o fotógrafo para fazer uma foto, nem o tempo (o momento histórico) na qual a cena aconteceu, ou o tempo necessário para perscrutá-la. A foto em si mesma (suas dimensões, jogos de luzes, contrastes, ângulo) é um acontecimento, pura presença, como se se tratasse de uma aparição-relâmpago do referente na paisagem da vida.

Embora constituída de uma instantaneidade, opõe-se totalmente sua fugaz aceleração na contemporaneidade avançada. O instante capturado, estranhamente, não fragmenta ou fratura o fluxo do tempo, arrematando-o em direção ao passado. Esse instante capturado, ao contrário, reflui todo fluxo de temporalidade, colocando-o em colapso, numa eterna suspensão.

Haruo Ohara, suspendendo o fluxo, cria um espaço vazio no qual outra coisa pode se instalar senão um mundo da lentidão. É o que permite que o passado, o tempo perdido, esteja presente, como uma alusão, como uma brisa que sopra suavemente, fazendo o olhar do espectador viver no fluxo da temporalidade e não simplesmente impulsione a outros desdobramentos de jogos de temporalidade, como se se multiplicasse involuntariamente diante da retidão do tempo.

Consciente ou inconscientemente, a obra fotográfica de Haruo Ohara parece se inscrever numa tradição que funda, em sua origem mesmo, toda fotografia moderna: sua “relação com o tempo”, segundo hipótese de Mauricio Lisovsky (2008, p. 31), historiador e professor na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa hipótese é tão pertinente quanto já muito se sabe que tanto a fotografia quanto o cinema, em seu surgimento, redimensionaram o conceito de tempo na passagem do século XIX ao XX. Esse invisível, que a atravessa de múltiplas maneiras e que se atualiza a cada clichê, se sucede com o advento do instantâneo.

É o tempo que Haruo Ohara prefere registrar em suas imagens, tanto o tempo que faz (as estações do ano), quanto a sua passagem, a sua duração; isto é, como o tempo, esse invisível, pode a vir a se inscrever na imagem. As fotos de Haruo são atentas e sensíveis ao notarem a impressão instantânea da fuga do tempo. Diferentemente de outros fotógrafos, suas imagens não são apenas simples registros que documentam uma fração de tempo, elas são em si mesmo a experiência do tempo, no seu aqui e agora. Elas fixam a memória de um instante. Penso nesta fotografia de

1948 intitulada “Céu de inverno (vento frio)”, Chácara Arara, Londrina-Paraná, a leveza da ação, que dirige o olhar a um instante imperceptível do inverno – o tempo que faz (“o vento de inverno”), tema mesmo de um haikai –, próprio do vento vigoroso que vem atingir as hastes de uma vegetação rasteira, que pulsaram e são sutilmente atingidas pelo vento, que as fazem ligeiramente pender na mesma direção do fluxo do vento. O espectador é convidado a penetrar nesse instante silencioso de um dia de inverno e se deixar atingido por esse vento que provoca o movimento das finas e longas hastes das gramíneas. Instante delicado que tem a grandeza sublime das grandes paisagens.

Figura 1 – Acervo Haruo Ohara IMS | Céu de Inverno (vento frio), 1948



O *tempo que faz* não tem nas fotos de Haruo Ohara simplesmente a função fática, mas, também, uma carga existencial: a pura e misteriosa sensação da vida. Diante de certas fotos de Ohara, percebe-se bem sua sensibilidade a essa intensidade sutil, às horas do dia, que, mais do que unidades matemáticas que mensuram a passagem do tempo, são transformadas pela lente do agricultor-fotógrafo em patamares de sensibilidades. São fotografias que parecem muito mais feitas às margens do ritmo acelerado dos acontecimentos da vida cotidiana no campo, o que as tornam justamente imagens do invisível, dando ao espectador a percepção do tempo de uma outra *durée*, que é da ordem do próprio acontecimento, é o tempo registrado no fluir mesmo do instante. Evoco, aqui, essa outra bela imagem também de 1948, na Chácara Araras, que parece nada querer

dizer, intitulada “Nuvem”. Nitidamente, esta foto não qualifica, mas mostra. Ohara, aqui, não diz a chuva, mas sugere, no jogo de sombra, que a própria natureza a estabelece agrupando aquelas nuvens mais escuras num vórtice vertiginoso, cuja luminosidade delicada transpassa o céu e testemunha o tempo ruim que se anuncia.

Figura 2 – Acervo Haruo Ohara IMS | Nuvens, 1948



Aliás, ao permitir que as nuvens preencham o espaço da paisagem fotográfica, Haruo Ohara subverte delicadamente o dispositivo perspéctico clássico, quebrando a ilusão de profundidade da imagem, que faz dela essa espécie de janela para o mundo. Pode-se dizer que, revendo as imagens de Ohara, essa quebra na perspectiva, quando transposta para o eixo do espaço e do tempo, dê ao espectador uma ênfase ao *aqui* e *agora*, ou seja, uma convergência para aquilo que se encontra diante dos olhos, do lugar em que se encontra naquele momento.

Vendo fotos que registram o cotidiano, observa-se que o olhar do fotógrafo não se volta àquilo que é dinâmico, àquilo que se agita diante dos olhos. Haruo Ohara, por sua vez, dirige sua objetiva para onde, aparentemente, nada está acontecendo. Ainda que nada aí, num golpe de vista, seja

percebido, tudo de fato está acontecendo. Trata-se de cenas delicadas demais ou grandiosas demais para ficarem impressas na retina habituada apenas àquilo que é da ordem da fugacidade, do passageiro. São cenas praticamente imperceptíveis: a expressão num olhar, um jeito de andar, uma luminosidade em particular, que incide sobre os corpos e a paisagem, ou até mesmo o desenho espontaneamente traçado pelas nuvens no céu, pelos seus variados volumes e pelas cores.

A escritura da luz – por uma filosofia do instante

Para avançar nessa aproximação da fotografia de Haruo Ohara e o haikai é interessante talvez demorar um pouco numa apresentação dessa forma de poesia japonesa. Nascido do igualmente clássico *tanka* seiscentista, poema milenar japonês escandido em trinta e uma sílabas distribuídas em cinco versos (o primeiro tendo cinco sílabas, o segundo sete, o terceiro cinco, já o quarto e o quinto, sete sílabas cada um), o haikai é uma das menores formas poéticas conhecidas no universo literário clássico. No plano da forma, trata-se de um poema de dezessete sílabas distribuídas em três versos. O primeiro verso é composto de cinco sílabas, enquanto que o segundo é de sete; e o terceiro, novamente de cinco sílabas. Em sua obra *Haiku du XX ème siècle*, Corine Atlan e Zéno Bianu (2007, p.7) notam que o haikai talvez seja muito mais do que um poema, “é um estilo de vida, um estilo de ser, uma abordagem sensual para o mundo”. Pois o que nele fascina seu leitor é a observação da vida (pura, sutil), e tal observação precisa do mundo através dos versos rigorosamente escandidos, fará com que o espectador capte a mesma imagem viva que tocou o poeta.

Difundindo-se pouco a pouco pelos principais centros do país, nota Paulo Franchetti (1995, p. 15), o haikai “[...] ganha os seus próprios mestres e desenvolve tendências divergentes, que se aglutinam em ‘escolas’ ou ‘maneiras’”. Um dos nomes mais expressivos dos mestres da poesia de três linhas foi Matsuo Bashô (1644-1694), que, no século XVII, criou sua própria escola e se tornou o mais conhecido dos mestres da poesia de três linhas, denominada, agora *haikai*. É pelas mãos de Bashô que o haikai vai se tornar um gênero poético independente, autônomo, uma espécie mesmo de prática espiritual que influenciará, de certa forma, toda a poesia japonesa subsequente, além de muitos outros movimentos poéticos mundo afora. A escola poética, constituída em torno de Bashô e de seus discípulos, vem toda transpassada pela filosofia zen-budista, e sua maneira peculiar de enxergar o mundo, em que a tensão dos postos na mente é reduzida ao silêncio. Com a arte não é diferente. Não há conflito entre “o elemento natural do acaso e o elemento humano do controle; a técnica implica a

arte da ‘ausência de arte’”, de tal maneira que “as pinturas são tão naturalmente formadas como as rochas e a erva que representam”, escreve Alan Watts (1960, p. 209-210) em *O Budismo zen*.

O haikai, lembra o professor de história intelectual do Japão na Universidade de Sophia em Tóquio, Shuichi Kato (2012, p. 101) em *Tempo e espaço na cultura japonesa*, se caracteriza como “expressão da experiência instantânea”. Como um *flash* que ilumina e quase no mesmo instante se apaga, “o tempo para nesse momento. Não há espaço para as lembranças se inserirem nele”. Refere-se, portanto, a uma experiência sensitiva, “um tipo de sintonia entre o alvo da percepção (o mundo exterior) e o íntimo”.

No haikai ocorre a “suspensão do tempo”, como se estivesse sempre na eminência de recomeçar, impossibilitando a sedimentação e a evocação de rememoração, construindo uma espécie de “memória imediata”, uma espécie de fragmento de anotação que permite lembrar imediatamente.

Se uma foto ou o haikai “não faz sonhar” (BARTHES, 1983, p. 35), para usar uma expressão mesmo de Roland Barthes, em *A câmara clara*, é porque antes de tudo essas duas formas de arte se amparam num *flash lógico*, numa filosofia do instante, que não faz o espectador *reencontrar o tempo (perdido)*, ao contrário, *encontrar o tempo* já que, até mesmo por força da ação físico-química, o tempo é aí salvo imediatamente. Uma espécie de “instante puro”, uma vez que o traço luminoso que se inscreve na superfície não é um congelamento, nenhuma pretensão de apreensão ou retenção – o que se vê, a olho nu, na superfície do papel fotográfico, é um *instante em todo seu fresco*. Não provoca, na mente do espectador, a necessidade ou vontade de mergulhar na imagem. Vive-se o instante fotográfico.

O registro fotográfico não deixa, entretanto, de transformar o que está diante do objetivo (o acontecimento) em memória, mas, o que o fotógrafo captura para sempre (o instante), é o que de outra maneira (sem o olhar que soube esperar do poeta-fotógrafo), esse mesmo acontecimento se reduziria a um outro instante qualquer.

A fotografia não registra, atesta ou documenta o fato, mas, mais do que isso, ela se torna capaz de ser a “expressão da experiência instantânea” (KATO, 2012, p. 122), para recuperar a concepção de tempo de Shuichi Kato, que faz com que o espectador ao invés de recordar num golpe temporal o gesto fotográfico, seja impulsionado a entrar na imagem para viver aquele instante e naquele instante, sem a necessidade de desdobramento (de proliferação). As fotos de Haruo Ohara não são como um detonador, uma espécie de metonímia, o que as coloca na contracorrente da concepção mesma de memória involuntária.

A memória no haikai ,quanto em certas fotografias, não faz uma volta ao passado, o que ambas as artes fazem – é preciso insistir mais uma vez –, é reviver o instante. Nenhuma rememoração do passado, mas pura lembrança, pura “imagem do presente do passado”, refere-se à fulgurância do instante; uma mistura de lembrança e instante, uma das características peculiares da poética do haikai: fazer da circunstância seu absoluto. Em relação a esse traço particular, pode-se dizer que o haikai traz a palavra mesma que aponta para a essência de um acontecimento, sem, no entanto, narrá-lo; é um vestígio, uma lembrança, mas sem história, ou, ainda, um mergulho no tempo inteiramente suspenso.

Como uma escritura absoluta do instante, tanto o haikai quanto certas fotografias de Haruo Ohara são capazes de fazer o espectador reviver esse sutil instante capturado, como se, em sua própria duração (em sua presença), permanecesse por assim dizer no interior mesmo da imagem e pela sua própria fulgurância de seu estalo (*satori*), não provocasse o desejo nem a necessidade de se desdobrar.

Se certas fotos de Haruo Ohara podem se aproximar do haikai, é porque ambos se exprimem dentro de um estado de espírito do *nada de especial* e, antes de tudo, como paisagista, poeta e fotógrafo sabem esperar pelo instante decisivo, e contemplam o panorama do mundo, deixando as coisas se configurarem diante dos olhos numa tal objetividade – numa visão sem comentários, “tal como é” –, que se assemelha à maneira como a criança exprime seu próprio espanto diante daquilo que é visto pela primeira vez, que permite “sentir o mundo como quando os nossos olhos atônicos o viram pela primeira vez”. (WATTS, 1960, p. 220).

Inevitável não lembrar dessa outra foto, que dialoga com a primeira foto, aqui, evocada, “Vento (inverno)” datada de 1949 e intitulada “Pôr-do-sol –Tomoko e Ciro, filhos de Haruo Ohara”, também captada na Chácara Araras de Londrina. Imagem do invisível: não são mais as hastes da vegetação rasteiras que estão na mira da objetiva. Num plano mais aberto é o gesto delicado de Tomoko que aponta para algo que não se sabe ao certo do que se trata, até porque aí pouco importa o que esse movimento que dizer, é a expressão quase imperceptível do dedo que aponta de uma mão e da outra que se apoia no ombro do pequeno Ciro, em si mesmas, o que se torna digno de ser eternizado.

Figura 3 – Acervo Haruo Ohara IMS | Por do sol – Tomoko e Ciro (filhos), 1949



Como no haikai – essa espécie de “visão que se endereça diretamente a nosso olho, uma impressão adormecida”, nas palavras de Paul-Louis Couchoud (2003, p. 29), suas fotos são imagens bastante expressivas que não significam nada para além de si mesmas, tampouco se deixam apreender por um significado último.

Se ainda algumas imagens fotográficas de Haruo Ohara permitem alguma aproximação ao haikai, é porque, antes de tudo, essas fotos não querem forçosamente dizer alguma coisa, mas, de certo modo querem dizer, e, por essa razão tocam. Diante delas o espectador não se depara com um sentido, há apenas sentido. Através de suas fotos Ohara não busca mais significar, não tenta qualificar, mas adota um gesto que visa apenas a mostrar o acontecimento, a paisagem.

Não se pretende com isso, entretanto, dizer que não se tenha aí uma significação. Como num haikai, não se ultrapassa de um “querer dizer”, de um aceno breve, de um “apelo ao sentido”. Essas imagens emudecem o espectador porque elas se voltam ao infinito, sem nenhuma intenção e até mesmo despossuídas de toda intenção. Elas não procuram eternizar a beleza ou a angústia, ou qualquer outra qualidade de um acontecimento ou paisagem, elas pretendem fazer o espectador senti-la.

Pura arte da ascese que rompe com qualquer espírito discursivo e a vertigem emocional. Observe, por fim, esta foto intitulada “Autorretrato de Haruo e kô” de 1959, às vésperas das bodas de prata do casal Haruo Ohara e Kô Ohara, numa contraluz graciosa de um entardecer, de mão dadas, de costas para câmara e de frente ao infinito do tempo e espaço; o céu pleno de nuvens formando em contraposição com solo tomado pela vegetação rasteira marca simplesmente o fluir do tempo. Nenhum tipo de interpretação do instante é aí articulado pelo fotógrafo a respeito do casamento. Sabe-se que se trata das Bodas de Prata pela legenda. A foto em si não diz nada a esse respeito, apenas sugere, aponta para uma união que se eterniza e se reatualiza no fluxo da natureza.

Figura 4 – Acervo Haruo Ohara IMS | Contraluz Autorretrato de Haruo e Kô, 1959



REFERÊNCIAS

- ATLAN, Corine; BIANU, Zéno. *Haïku du XXe siècle: le poème court japonais d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *A preparação do romance: da vida à obra*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- COUCHOUD, Paul-Louis. *Le Haïkai: les épigrammes lyriques du Japon*. Paris: La Table Ronde, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- FOREST, Philippe. *Haïkus, etc: 43 secondes*. Nantes: Cecile Defaut, 2012.
- FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luix. *Haikai*. Campinas: Unicamp, 1990.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Atelie, 2003.
- _____. *Os tempos da fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.
- LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina: S. H. Ohara, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. de Marilene Chauí. São Paulo: Cultrix, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- WATTS, Alain. *O Budismo zen*. Trad. de Carlos Grifo. Lisboa: Editora Presença, 1960.

