

A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara

The Staging of an instant – About Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e
Cultura da Universidade de Sorocaba

rodrigo-fontanari@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8580-3029>

RESUMO:

Este artigo tem dois objetivos: o de apresentar em grandes linhas a poética do fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara, e o de refletir sobre o caráter teatral de suas imagens, que são, a um só tempo, encenação e representação de imagens, tornando visível um universo do provável e do possível, sem necessariamente fazer referência a uma realidade.

Palavras-chave: *Fotografia de arte. Encenação de imagem. Haruo Ohara.*

ABSTRACT:

This article aims at introducing the poetics of Japanese-Brazilian photographer, Haruo Ohara. It also reflects on the theatrical characterization of his images present, at the same time, enacting and staging images, making visible a universe of the probable and the possible, without necessarily making references to an existing reality.

Keywords: *Artistic photography. Image staging. Haruo Ohara.*

Artigo enviado em 04/12/2018
Artigo aprovado em 15/03/2019

Sobre Haruo Ohara

Antes de avançar na busca de compreender a poética do olhar do fotógrafo Haruo Ohara, é inevitável que se faça, ainda que de forma breve e de maneira pontual, uma apresentação biográfica do fotógrafo, estabelecida de uma cronologia bastante linear. Filho de uma família de imigrantes japoneses que desembarcou no Brasil, em 1927, e, certo tempo mais tarde, em 1933, se instalou numa comunidade nipônica na cidade de Londrina, no Paraná.

Se, durante toda viagem foi apenas a escrita do diário que dava conta de registrar o cotidiano, ao conhecer o fotógrafo José Juliani¹ tudo muda. Juliani permitiu a Ohara descobrir a arte da fotografia ao lhe oferecer seu primeiro aparelho fotográfico, ensiná-lo a manusear a máquina e a revelar seus próprios negativos. Então, pouco a pouco, não é a escrita do diário que desaparece. Ao contrário, ela dura quase toda sua vida, mas agora a anotação divide o mesmo espaço da folha do diário com os “detalhes de fotografia” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 121). Haruo Ohara desenhava mentalmente sobre a caderneta suas imagens e só então as fazia existir, construindo a cena. Todas as condições para produzir a imagem eram mantidas sob controle e raramente o acaso intervinha na cena.

Os biógrafos de Ohara, em *Lavrador de imagens*, observaram um traço peculiar na sua história: “Haruo Ohara não desperdiça negativos” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 120). O ato fotográfico de Ohara consiste quase que num intenso trabalho de “meditação fotográfica”, pois, “antes de apertar o botão da máquina, estudava horas a fio a imagem que desejava, com a luz que queria, do modo que pensava, com o enquadramento que imaginava”, testemunham os biógrafos (p. 120). Haruo Ohara é preciso sublinhar, “jamais foi ou deu a entender que fosse um roceiro com mágico dom da fotografia. Ao contrário, foi um conhecedor profundo de sua arte” (p. 120).

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Assim, o olhar de Ohara para o seu entorno, sua sutil percepção da incidência da luz sobre as coisas e pessoas lhe permitiram exercer uma outra atividade além de agricultor: a de fotógrafo. Não se trata, todavia, de um fotógrafo amador grosseiro. À medida que seu conhecimento da técnica se aprofundava, nascia o artista da imagem, cujo olhar criador foi capaz de produzir imagens de enorme refinamento técnico.

Sua primeira foto data de 1938 e é totalmente marcada pela afetividade. Ohara fotografou sua esposa Kô em trajes de trabalho ao lado de um pé de laranja. Depois dessa foto, ele não mais parou de olhar a vida como um imenso palco, e o transcorrer da jornada de trabalho com pequenas cenas.

A partir de 1951, Haruo Ohara tornou-se um dos membros fundadores do Foto Cine Clube de Londrina. Ele também se associou ao Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, quando, então, começou a mostrar publicamente suas imagens fotográficas, participando de alguns salões de fotografia e tendo alguns de seus trabalhos premiados.

A obra fotográfica de Haruo Ohara – atualmente toda depositada no Instituto Moreira Salles – é múltipla e parece buscar subverter a lógica e a natureza do meio. Não há nada de bressoniano em suas fotografias. A fotografia não apreende um instante. Ao contrário, apesar do caráter instantâneo da imagem fotográfica, ela está em plena oposição ao “instante decisivo”, à ideia fugaz da aceleração. O instante fotográfico adquire aí sua espessura, sua duração (*durée*) no próprio ato de espera do Haruo Ohara, que contém e retém todo o tempo na imagem, numa espécie de suspensão viva.

A imagem fotográfica de Ohara nasce não apenas do esforço de cenografia dos personagens e objetos mas também de um intenso trabalho de experiência de contemplação, enfim, de um tempo lento que permite a cena se construir diante de sua objetiva, o que torna suas imagens o teatro de um instante e a inscrição em si das coisas na pureza de seus significados e de suas formas. Suas imagens permitem tatear as coisas, respirar o instante se fazendo diante de seus

olhos. É como se Ohara buscasse por meios de suas imagens capturar como as coisas aparecem enquanto presença, possibilitando, assim, um acesso ao seu sentido originário ou pré-objetivo.

Portanto, a maneira como Ohara maneja seu ato fotográfico vai na direção de desconstruir qualquer desejo de verdade expresso pela mimese e estabelecido pela suposta autonomia do referente reivindicado desde sempre pela própria natureza da imagem fotográfica.

Imagem encenada

Ora, a paisagem ao seu redor e seus pequenos detalhes tornam-se a matéria-prima para sua imaginação. Ohara soube explorar as possibilidades do máquina fotográfica. Por isso mesmo, pode-se dizer que suas fotografias inventam o visível e sua visibilidade. E o caráter de encenação da própria cena fotográfica faz dela o teatro de um instante.

Antes de ser apenas o resultado de uma técnica, a fotografia é também o produto da imaginação e da encenação. Para o historiador da arte alemão, Hans Belting, em *Antropologia da imagem*, a fotografia enquanto imagem encenada aparece como o resultado de uma espécie de hibridação, de uma confluência, como se as formas de arte – a pintura e o cinema – se fundissem conceitualmente, o que não significa outra coisa senão isto: a libertação da lei convencional do meio fotográfico. Da pintura, a fotografia empresta a “liberdade da produção imaginal”, enquanto do cinema, em vez de ser um elemento de uma sequência cinematográfica, a fotografia passa a representar a “história completa numa única imagem”, seu poder narrativo faz com que elas deixem “de ser utilizadas como elementos de uma sequência cinematográfica para representarem a história completa numa única imagem” (BELTING, 2014, p. 189).

A imagem encenada impregna a superfície da película fotográfica de uma verdade que existe apenas na imagem. Não consiste numa representação, não é uma imagem de alguma coisa, mas uma imagem produzida para alguma coisa.

Ela traz à visualidade um mundo que se apresenta ao olhar do espectador construído, encenado em toda sua artificialidade e superficialidade. Produz-se a realidade, pouco importa a “forma como essa realidade tenha se formado”, nota Belting (2014, p. 191).

Não por acaso, para o crítico de arte e professor da Universidade de Paris VIII, François Soulages, em *Estética da fotografia*, “a fotografia está do lado do artificial e não do real” (2010, p. 77). Quando o fotógrafo passa a se preocupar não com o objeto a ser fotografado, mas a maneira de captar suas aparências visuais, o fotógrafo-artista abandona a sua busca do “isso existiu [ça a été]”,² e parte em busca do “isso foi encenado” [ça a été joué]. Neste deslocamento do testemunho à encenação, a fotografia deixa de ser a “prova do real” para ser um “índice de um jogo” (SOULAGES, 2010, p. 77).

Seguindo, de certa maneira, os mesmos passos de Roland Barthes, em *A Câmara clara*, que é talvez a primeira crítica de fotografia a apontar que “não é, porém, (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro” (1984, p. 52-53). François Soulages equipara a fotografia ao teatro, assim como a imagem fotográfica deve ser “pensada como trabalhada por um jogo: jogo dos homens e das coisas”. Todo fotógrafo – escreve ainda o autor – é um “encenador” e, portanto, toda fotografia é “teatralizante” (2005, p. 76).

Essas notas sobre o caráter teatralizante da fotografia de François Soulages, pensadas pelo viés da concepção de “isto foi encenado”, que para ele constitui o ato fotográfico em si, não o reconduzem à discussão sobre o velho ranço da crítica platônica do simulacro. Ao contrário “isto foi encenado” torna-se uma “gaia da ciência, uma prática produtora, uma abertura indefinida: abertura possível para a arte”, nota Soulages (2010, p. 116).

Aliás, há mesmo quem jogue com a possibilidade de localizar essa prática da imagem encenada, a partir de um momento em que a fotografia questiona a si mesma enquanto meio. É o caso de Hans Belting que, apoiado na proposição do artista canadense Jeff Wall, entrevê o nascimento da estética encenada da

imagem fotográfica, pela arte conceitual dos anos 1960. É desse momento, então, que “a fotografia reinscreveu a sua produção imaginal num novo plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção na concepção imaginal trabalha a par do caráter analógico da reprodução técnica”, observa ainda o historiador da arte (BELTING, 2014, p. 289).

Não se pode ignorar que isso tudo alude também à discussão que está em jogo desde o surgimento do movimento de vanguarda da literatura moderna francesa, denominado do *nouveau roman*, cuja concepção de realismo se funda não no realismo objetivo, mas de um neorealismo que demonstra que, mesmo as determinações mais objetivistas permitem realizar uma subjetividade total, destrói a realidade do objeto para entrar em seu imaginário, fazendo aparecer toda a realidade que o imaginário ou o mental cria pela visão.

Ora, toda essa desconstrução provocada pelo afastamento do realismo da imagem fotográfica denunciada por François Soulages não surpreende os leitores que conhecem o volume *La Photographie contemporaine*, de Michel Poivert, professor de História da Arte Contemporânea e Fotografia na Universidade de Paris I - Sorbonne, cuja primeira edição data de 2002,³ em que este outro importante pensador da arte fotográfica contemporânea já propunha a concepção da *image performée*, que pode ser traduzida tanto por imagem performada ou encenada como tem preferido alguns. Michel Poivert, num dos últimos capítulos de seu livro, apressa-se ainda a esclarecer que o termo performar uma imagem não quer dizer “registrar uma performance, mas, sim, atingir seu senso de performance linguística, que associa a palavra a um ato, trata-se de efetuar uma imagem como efetuamos um gesto (2010, p. 211).

A imagem encenada vale por aquilo que ela mostra. Ela coloca em cena o próprio fazer da imagem. Ela representa, “joga” com o que será visto, sendo a pose totalmente regrada pela imagem. Essa imagem não tem valor de uso, ou melhor “não tem vocação de produzir uma mensagem, mas abrir os sentidos” (POIVERT, 2010, p. 213).

Na contracorrente de todas aquelas teses que a imagem distancia o espectador de sua relação com o mundo – é, aliás, a tese de Susan Sontag em *Sobre Fotografia*, notadamente, no capítulo intitulado “a caverna de Platão”–, Michel Poivert (2010, p. 213) prefere ler essa imagem encenada como uma “forma de experiência do mundo”, mas também de distanciamento. Não é através dos olhos do fotógrafo que se vê a imagem se formar. Ao contrário, a imagem se revela entre o ator e o próprio espectador. Não é que o fotógrafo se destitui, mas o espectador está diante da imagem na posição de tudo ver, e é o lugar “olhado” das coisas que conta.

A imagem encenada não se constrói diante de um público. Não se trata, aí, de uma performance registrada pelo fotógrafo, tampouco de uma simples retomada da estratégia da pose e da montagem requerida pela fotografia antes de sua instantaneidade. É toda uma narratividade da cena que é reconstruída, ou seja, sua teatralidade. A imagem fotográfica passa a se estruturar como um palco – tudo que deve ser visto está no campo visual da lente – na tomada do ponto de vista do espectador. O fotógrafo é, aí, apenas um encenador. Ele dirige a cena.

Pensar a fotografia como uma *mise en scène* é um ponto de convergência de algumas poéticas contemporâneas, como nota Michel Poivert (2010), em que a fotografia teatral ou de *mise en scène* já não “cumpre mais o ofício de janela para o mundo, mas de espaço cênico” (p. 210).

Ora, como se sabe, a *mise en scène* nasce, na França no final do século 19, na arte teatral, e serve para designar a arte de dirigir a ação imaginada por um autor dramático dos personagens sobre o palco, criando mundos possíveis por meio de uma narrativa. Assim, “a noção de *mise en scène* é também uma técnica, sustentada por elementos teóricos e utilizada dentro de uma prática maior, o autor evidencia sua relação fundamental com a ficção”, nota Jacques Aumont, em *Cinéma et la mise en scène* (2015, p 10).

Essa teatralidade das imagens fotográficas remete à construção de uma imagem mental e, portanto, a um afastamento do que se entende por realidade. No entanto, esse afastamento não quer dizer forçosamente que as imagens se tornaram ficções ou simulacros, mas que elas são muito mais “formas de gerar uma experiência imaginativa”, lembra, por sua vez, Poivert (2010, p. 215).

A imagem fotográfica apenas registra o ato, não o documenta. A fotografia encenada (*mis en scène*) tem esta característica particular: “performar uma imagem” (POIVERT, 2010, p. 213). A originalidade dessa imagem não está no seu registro, mas em sua “natureza bem diversa”, isto é, “a imagem é bem menos enquadrada [*cadrée*] do que emoldurada [*encadrée*], no sentido em que a definição do quadro opera como perímetro (uma servidão) e não como um efeito de quadro”, pondera ainda Michel Poivert (2010, p. 218). Não é a maneira de fazer a fotografia que é posta em questão neste tipo de imagem. Ela é sempre a mesma. Ao contrário, o que de fato muda é a “natureza muito diversa” dessa imagem, “é nisso que a imagem encontra seu interesse, e não na originalidade de seu registro”, insiste, mais uma vez, Poivert (2010, p. 217-218). Isto é, sua quase indiscernibilidade entre o real e o imaginário.

A teatralidade das imagens refere-se, portanto, à construção de uma imagem mental – uma imagem do pensamento –, a um afastamento do que se entende como realidade. Por isso mesmo, essas imagens não aludem a uma espécie de escapada para fora do real. Elas não são, então, necessariamente “ficções ou simulacros, fazendo referência à crítica pós-moderna, mas formas de gerar uma experiência imaginativa” (POIVERT, 2010, p. 214). Ou seja, a produção de imagens encenadas interessa-se muito mais pela construção subjetiva do que pela ação realizada em frente à câmara. A performatividade da imagem está vinculada à interpretação do espectador, que vive uma experiência mais mental.

A transformação da imagem fotográfica enquanto espaço cênico faz com que o fotógrafo estenda o tempo da imagem, criando um espaço infundável em que o olhar circula e se abre a imaginação. Por isso dizer que não é à história da foto-

grafia que Haruo Ohara procura remeter com seu fazer fotográfico, mas à sua própria história na fotografia. O que o levou à fotografia, o que o encantou na fotografia parece, por hipótese, ser a capacidade desse meio em encenar: apreender a cena que ele tinha em mente.

Isso torna a imagem fotográfica um teatro de um único instante. Sem antes, nem depois. Todo o sentido e toda a narratividade da fotografia inscrevem-se num único instante. Um tempo que se abre diante da presença de um olhar que sabe ver. Um instante que não se reduz àquele do próprio ato fotográfico, mas que se constrói num entretempo da imagem e do olhar que busca compreender as imagens.

Dessa perspectiva, o trabalho de Haruo Ohara é exemplar. Ohara dirige a cena e constrói narrativas desenvolvidas com base na própria vida, num trabalho autobiográfico que estabelece uma dupla via entre *performance* e a encenação da própria vida. Questiona até mesmo o próprio realismo objetivo que caracteriza o meio, bem como a possibilidade de abertura da imagem à imaginação, criando espaços de ficção. De certo modo, questionando as especificidades do meio, seu caráter realístico e objetivo, o fotógrafo narra o seu cotidiano em pequenos fragmentos, quadros (*tableaux*), que mostram a realidade enquanto uma teatralização.

A história da fotografia – como exceção do pictorialismo e do surrealismo– é inteiramente marcada pelo combate de toda inscrição da subjetividade criativa na imagem e da intervenção do fotógrafo na realidade a ser fotografada, em razão de seu caráter documental.

Pouco a pouco, a fotografia *mise en scène* se afirma em contraposição ao realismo e à objetividade, construindo narrativas ficcionais. Há, claramente, na fotografia de *mise en scène*, uma mudança de direção da objetiva fotográfica, que abandona o mundo real para adentrar mundos fantasiosos, oníricos, artificialmente construídos, com a finalidade única de serem fotografados. A *mise en scène* resulta tanto da narração de uma história, quanto da inscrição de um olhar criador. A encenação

permite aos fotógrafos criarem as cenas tal como as imaginam. Abre-se, singularmente, a imagem à inscrição dessas personalidades artísticas, assim como libera a fotografia para narrativas imaginárias.

O fotógrafo não é aí apenas aquele sujeito que recolhe visões do mundo. Ele também as constrói, fabula, encena. Ele elabora, portanto, pequenos quadros narrativos [*tableaux narratifs*]. As imagens fotográficas se assumem, assim, nitidamente como artificiais, como encenação, ficção. E, ao saber que consiste em ficção, não se vive essas cenas como reais nem mesmo se pode torná-las realidade e, por isso mesmo, essas imagens são teatrais.

Enfim, tudo é, aí, de fato construído. O espectador não se deixa impressionar ou suggestionar pela ficção. Ele simplesmente vivencia a cena como a própria realidade; ele a experiencia como se fosse o próprio sujeito da ação. Explicitando o caráter construído de sua fotografia, Haruo Ohara impõe um distanciamento entre o olhar do espectador e a imagem, o que exige uma nova maneira de contemplá-la.

Uma imagem cristal

Não se trata de fazer acreditar na ficção como realidade. Sabe-se que é uma ficção e o espectador a vive com tal, sem tentar tomá-la como realidade. Impõe-se uma barreira entre o olhar do espectador e a cena vista. É exatamente essa barreira, essa distância à impressão ou à ilusão de realidade, que se encontra nas fotografias de Haruo Ohara. O quadro fotográfico não é mais a janela sob a qual o olhar se debruça, mas a tela sob a qual aos olhos não restam outra atividade senão a de percorrê-la. Como observa Michel Poivert, em *Brève histoire de la photographie*, a imagem fotográfica não é “apenas uma cena vista através de um olhar de um outro, mas uma cena que vem, no benefício ou bem no desprezo das intenções e das regras de um operador, se realizar diante de nós” (2015, p. 196).

É, então, toda tensão entre o verossímil e o inverossímil que talvez se desfaz diante dessas fotografias, pela própria ausência de um realismo realístico. Não se está, pois, distante da concepção de imagem cristal⁴ de Gilles Deleuze. Uma imagem em que a distinção entre o real e o imaginário, sua indiscernibilidade constitui “uma ilusão objetiva”, em que a distinção entre o real e o imaginário não desaparece, mas em que se torna “impossível designar um papel e outro” (DELEUZE, 2007, p. 88-89). Um mundo em imagem que não aspira à nenhuma verdade.

Não há um mundo anterior a que a imagem possa se referir, ou que ela venha representar. Abre-se uma fratura na imagem que não é mais um segundo, um duplo de um primeiro anterior. É todo um outro mundo que se cria e se abre, em que a relação de realidade e verdade entram em colapso, dando lugar à potência do falso. Essa categoria de imagem produz uma espécie de suspensão do tempo na própria imagem, gerando uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual. No cristal, nota ainda Deleuze, o que se vê é “o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão” (2007, p. 102).

Esses pequenos *tableaux narratifs* em que se transformou a imagem fotográfica revelam uma narratividade que não impõe uma verdade do mundo, mas rompem com ela. Como as fotografias em *mise en scène* não pressupõe mais uma realidade, a narração não remete mais a uma verdade. Reino do improvável e do impossível, em que o fotógrafo enquanto artista cria suas próprias verdades. Narrativas falsificadoras, destituindo, assim, a oposição entre o mundo verdadeiro e mundo aparente.

Próximos do regime cristal da imagem, a fotografia de *mise en scène* cria, portanto, uma fratura no seio da representação fotográfica entre o verossímil e o real, que as abre para relações não localizáveis. Assim como elas não provam uma realidade, elas não correspondem a uma história anterior. É uma fratura do instante

que se funda neste tempo neutro em que, no encontro com o meu olhar, uma narrativa florescerá. Narrativa, é importante dizer, que não aspira à verdade do mundo, mas que foi impulsionada pelo rompimento com este.

Mundo da imagem e, ao mesmo tempo, mundo do imaginário. Nesse entre mundos em que as coordenadas se perderam, a verdade não está ao lado da realidade, nem mesmo se pode provar ou contestá-la. Nessa fracção, estabelecem-se espaços em que o olhar experimenta ficções, fabulações. Espaços em que a realidade se perde, assim como as relações com real deixam de fazer sentido.

Se, por um lado, toda e qualquer fotografia comporta – como prefere entender François Soulages–, em maior ou menor grau, alguma *mise en scène*, na medida em que, ao se pôr diante da objetiva, o sujeito fotografado faz de si uma imagem para o olho do outro. Por outro, a noção de imagem encenada, estabelecida por Michel Poivert, é mais categorizante do que operatória – o fotógrafo é um *metteur en scène* que concebe, produz, dirige e elabora a montagem cênica–, fazendo com que a imagem fotográfica ultrapasse sua própria referencialidade, o que a transforma num palco em que se criam ficções. Ficções cujo sentido se constrói num único instante.

Dessa maneira, tem bem razão em notar, mais uma vez, Michel Poivert que, a *mise en scène* não é uma “questão de processo de produção (pose e pós-produção notadamente), mas verdadeiramente de criação: um registro estético” (2015, p. 193).

Haruo Ohara não nega a aptidão da fotografia pelo real; ele apenas cria realidades imaginadas, tirando disso sua maior potência, ao mesmo tempo que ele recria uma memória fantástica. Por isso mesmo, seu fazer fotográfico não alude simplesmente a um momento da história da fotografia, mas a sua própria história. É isso que, certamente, o levou à fotografia e o que o encantou nesta arte de escrever com a luz. A fotografia de *mise en scène*, notadamente marcada pela ideia de dirigir, coreografar, cenografar personagens e objetos em cena,

concede à imagem fotográfica e ao fotógrafo a possibilidade de criar cenas como as imaginam, liberando a imagem fotográfica para outras narrativas imaginárias ao desvincular dela uma certa tirania do referente, própria de sua natureza. Cria-se, assim, imagens fotográficas que são espaços em torno das imagens do real. Não se faz uma biografia, mas constrói-se apenas pequenos *biografemas*:⁵ pequenos traços fugidios que são uma espécie de metonímia para construir e reconstruir as microexperiências que as visões fotográficas possibilitam.

A *mise en scène* utilizada pelos fotógrafo-artistas não pode ser reduzida ao mero trabalho do espaço fotográfico operado pelo fotógrafo que dirige a cena, tampouco ao esforço do sujeito fotografado na construção de uma imagem de si quando se encontra na iminência de ser fotografado. A encenação proposta em Haruo Ohara e outros fotógrafos contemporâneos, por exemplo, Jeff Wall, é de outra natureza, serve mais para mostrar que a verdade não se encontra ao lado da realidade, mas nasce nos movimentos do olhar do espectador diante da imagem. Uma fotografia que encerra em si mesma uma potência positiva, que coloca em colapso o entrelaçamento recorrente entre original e a cópia; o modelo e a reprodução.

Fazer uma imagem como se faz um gesto. Não se trata de registro de uma *performance* - insiste-se-, mas de um gesto, pois, a "*mise en scène* representa [*joue*] a imagem". Portanto, a "finalidade única do que é mostrado" é construir uma imagem (POIVERT, 2010, p. 213). Aos atores ou personagens não são solicitados outra coisa senão isso: executar um gesto. Executar, e não representar; simular, e não incorporar um personagem nem fazer uma imagem de si diante da objetiva.

Em plena oposição ao realismo e à objetividade, Ohara se coloca a narrar ficções e a inscrever a si e sua personalidade artística em suas próprias narrativas, criando as cenas segundo sua imaginação.

Haruo Ohara é verdadeiramente um *metteur en scène*. A maior parte de suas fotografias nasce de sua imaginação, uma vez que elas eram primeiramente “desenhadas mentalmente, depois deslocadas para o exterior e construídas no espaço”, como testemunham os biógrafos em *O lavrador de imagens* (2003, p. 120). O agricultor fotógrafo não se utilizava de atores profissionais, ora ele convidava seus filhos, ora seus camaradas do sítio, para, então, irem a um “determinado lugar, previamente estudado, para executarem uma ação, numa determinada hora do dia, também previamente calculada”, notam ainda os biógrafos de Ohara (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 120).

Talvez uma das fotografias mais notáveis no que se refere ao trabalho de encenação de Haruo Ohara seja esta intitulada “Maria, filha de Haruo, e Maria Tomita, sobrinha”, datada de 1955.



Fotografia 1 - *Maria, filha de Haruo, e Maria Tomita, sobrinha* - 1955
Fonte: Haruo Ohara | Instituto Moreira Salles.

É evidente seu trabalho de emolduramento. Os personagens não desempenham nenhum papel, eles simplesmente executam um gesto. Os elementos que originam a cena e criam, nesse espaço cênico, uma nítida tensão crítica entre o

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

movimento e a fixidez própria do meio fotográfico. De um lado, a graciosidade e a leveza do desprendimento do corpo que salta da escada, ,ainda que, por um breve instante, suspenso no espaço e sutilmente amparado pelo guarda-chuva. E, de outro, em plena oposição a toda essa sutileza, aparece a rigidez da pose da criança, segurando a escada com o olhar fixo para o alto.

Ohara demonstra, assim, através da objetiva atenta sua extraordinária capacidade de realizar e capturar a cena; o momento mesmo em que o gesto que origina e define a imagem adquire uma forma visualmente acabada. Seu rigoroso trabalho de cenografar carrega intenso lirismo. Basta deter o olhar em outras duas fotografias, dois autorretratos. São duas fotografias de 1948, intituladas, respectivamente, “Enxada no ar” e “Equilibrando a enxada - Hirak, filho de Haruo”.

Para além de toda inquestionável beleza plástica do trabalho de luz e sombra que transforma a personagem numa silhueta delineada em contraste com a luminosidade de fundo da paisagem, e até mesmo da composição das nuvens no céu, o olhar se volta, fixamente, para o corpo que, brincando com a enxada, move-se na busca de encontrar o seu ponto de equilíbrio. A imagem em si surge apenas do gesto construído pelo próprio movimento do corpo procurando equilibrar a enxada. É desse simples gesto que se alimenta todo o enunciado da fotografia de Ohara. Pura construção cênica. A imagem fotográfica totalmente construída e encenada não é uma ‘revelação’ de uma visão do mundo. Ao contrário, em si mesma, em sua “pureza mesma de artifício”, ela se revela uma “crítica da crença na imagem natural do registro”, observa Michel Poivert (2010, p. 225).

Esses exemplos fotográficos de Ohara podem se multiplicar. Não se encontra nos seus trabalhos nenhum caráter de atestação de realidade. Resta apenas o espaço cênico da imagem, que é um espaço da pura ficção, em que as relações com o real deixam de fazer sentido. O que Haruo Ohara parece ter percebido, ao tomar o falso como potência de verdade, é que a imagem fotográfica, antes de ser um

registro mecânico e indiciário de uma realidade, é também o espaço de revelação e de afirmação de algo sensível, notadamente marcado por uma estética antinaturalista do artifício voluntário.



Fotografia 2 – *Enxada no ar* - 1948
Fonte: Haruo Ohara| Instituto Moreira Salles

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Fotografia 3 - *Equilibrando a enxada* – Hirak, filho de Haruo - 1948
Fonte: Haruo Ohara| Instituto Moreira Salles

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara.**
PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A fotografia de Haruo Ohara é, em sua maioria, muito singela, o que demonstra uma sensibilidade capaz de discernir o poético nas coisas mais simples. Além disso, Ohara elabora por meio da fotografia de *mise en scène* uma espécie de micro-narrativa de si, do cotidiano de sua família e de seu trabalho de agricultor, que criam e apresentam mundos possíveis.

Não são, pois, fotografias que ‘falam’ *de* Haruo Ohara – não dizem respeito a simples enquadramentos de seu olhar–, mas *com* Haruo Ohara, isto é, da inscrição da sua personalidade artística que libera sua imagem fotográfica para narrativas imaginárias, que se encerram num único instante, em apenas um quadrante.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2015.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Le lexique de l'auteur**. Séminaire à L'École pratique des hautes études – 1973-1974. Suivi de Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seul, 2010.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM/EAUM, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – imagem e tempo**. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens**: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina: S. H. Ohara, 2003.

POIVERT, Michel. **Brève histoire de la photographie**. Paris: Harzan, 2015.

_____. **La Photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética e fotografia**. Perda e permanência. Trad.: Iraci Poleti; Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

FONTANARI, Rodrigo. **A encenação de um instante – Sobre Haruo Ohara**.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

- 1 Juliani chegou em Londrina em 1933, era um sujeito autodiata, que aprendeu o ofício de fotógrafo numa cidade do interior do Estado de São Paulo, Nova Europa, com um senhor conhecido pelo apelido de “Alemão” e de quem adquiriu o equipamento necessário para se iniciar nessa profissão.
- 2 Nitidamente inspirado na bastante conhecida expressão de Roland Barthes, em *A Câmara clara*, “ça a été”, François Soulages a subverte, deslocando da sua acepção de acontecimento, de veracidade, para colocá-la ao lado da representação, da encenação, com a reformulação de “isto foi encenado”, o que atribui a toda representação fotográfica como um teatro do instante.
- 3 Recentemente, em 2010, o autor ofereceu ao público francês uma reedição revisada e ampliada de *La photographie contemporaine*, da qual citamos.
- 4 Importa notar que a imagem-cristal é uma dentre outras duas outras possibilidades – a imagem-sonho e a imagem-lembrança – que deriva da imagem tempo, como demonstra Gilles Deleuze em *A Imagem-tempo*. A imagem tempo caracteriza-se por uma rejeição do espaço e da ação, em detrimento do tempo, interrogando as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro, o que, consequentemente, coloca em colapso as noções mesmas de verdade. E então, a imagem mesma “cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado” (2007, p. 52)
- 5 Emprega-se o termo tal qual o define Roland Barthes em *Le Lexique de l’auteur*, “nada mais do que uma anamenese artificial” (2010, p. 292).