



A cor em Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari

Recebido em 01/08/2018
Aprovado em 24/10/2018

DOI 10.5433/1984-7939.2018v14n25p68

A cor em Haruo Ohara

The color in Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari*

Resumo: *Este artigo busca apresentar, em linhas gerais, o trabalho fotográfico do agricultor nipo-londrinense transformado em fotógrafo, Haruo Ohara. Particularmente, visa-se compreender o papel da cor, seus aspectos poéticos e técnicos, na obra fotográfica de Ohara. Trabalha-se com a hipótese de que a cor em suas imagens fotográficas não é um mero acréscimo, mas a expressão do trabalho de composição da luz, mostrando-se, assim, como um importante instrumento de economia poética e reflexiva em suas fotografias.*

Palavras-chave: *Fotografia. Cor. Haruo Ohara.*

Abstract: *This article aims to present in general lines the photographic work of the Japanese-Brazilian farmer that lived in Londrina transformed into photographer Haruo Ohara. Particularly, it aims to understand the role of color, its poetic and technical aspects, in the photographic work of Ohara. We work with the hypothesis that the color in his photographic images is not a mere addition, but the expression of the work of light composition, showing itself as an important instrument of poetic economy and reflective poetics in his photographs.*

Keywords: *Photography. Color. Haruo Ohara.*

* Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso).

Sobre Haruo Ohara

Para contextualizar a obra do fotógrafo é preciso apresentá-la de maneira bastante cronológica. Filho de uma família de imigrantes japoneses que desembarcou no Brasil, em 1927, e se instalou, tempo mais tarde, em 1933, numa comunidade nipônica em Londrina. Foi então, nessa cidade paranaense, que, pela primeira vez, Ohara entrou em contato com a fotografia. É um dos fotógrafos da cidade, José Juliani¹, que lhe ofereceu seu primeiro aparelho fotográfico, e ensinou-o a manuseá-lo e a revelar os negativos. Sua primeira foto é um retrato de sua esposa Kô diante de um pé de laranja, em 1938.

Treze anos mais tarde, em 1951, Ohara tornou-se um dos membros fundadores do Foto Cine Clube de Londrina. Associou-se também no ano de 1951 ao Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. É quando começa ainda a revelar seu acervo, participando de alguns salões de fotografia e tendo alguns de seus trabalhos premiados. Em 1956, Ohara vence o 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina, recebendo como prêmio uma máquina Voigtländer Bessa. Ohara é também, no ano de 1956, premiado na Exposição Internacional de Fotografia de Paris. Algumas de suas fotos voltam a ser expostas junto de outros

1 Sabe-se que Haruo Ohara (Cf. BONI, 2007) inicia sua aventura fotográfica pelas mãos do piracicabano José Juliani (1896 -1976) que chegou à Londrina em 11 de março de 1933, com 33 anos idade. 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. E apenas tempo mais tarde, quando a fotografia cresce em importância em sua vida, é que Haruo Ohara se associa ao fotoclube.

fotocineclubistas, em 1959, no 2º Salão de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina.

No final de 1970, ocorre uma transformação em sua produção artística. É quando Ohara deixa de fotografar em preto e branco e passa a se dedicar às fotografias coloridas. Ele fotografa não apenas o privado, o cotidiano da família, agora, explora também a luz e os ambientes da cidade de Londrina, suas formas e cores, que atraíram a atenção de sua lente fotográfica. No ano de 1974, participa da 1ª Coletiva de Arte Fotográfica da Comtour, permitindo, pela primeira e última vez, a comercialização de suas imagens. Data do início do ano de 1970 também a circulação de suas fotografias pelos jornais locais de Londrina.

No final da década de 1980, em razão da comemoração de 80 anos da imigração japonesa no Brasil, acontece, de fato, uma divulgação mais intensa das fotografias de Ohara, é neste momento também que ocorrem as primeiras identificações de traços de natureza *zen* em sua obra. Apenas dez anos mais tarde, em 1998, que as fotografias do acervo de Haruo Ohara vem de fato a público, ganhando sua primeira exposição individual intitulada *Olhares*, dentro da programação do Festival Internacional de Londrina, com curadoria de Rodrigo Garcia Lopes, na Casa de Cultura de Londrina. Essa exposição é exibida posteriormente, naquele ano ainda, na 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

No ano de 2000, 100 fotos de Ohara são expostas com destaque na 3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, com curadoria de Orlando Azevedo. Três anos depois, em 2003, Marcos Losnak e Rogério Ivano, com produção de Saulo Haruo Ohara, publicam *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo*

Ohara. Neste ano também, na 12^a. Edição da Coleção Pirelli/MASP, dentre os 16 nomes de fotógrafos, encontra-se o de Haruo Ohara que, como testemunha um dos curadores da edição, no texto de abertura do catálogo, o professor e pesquisador de fotografia, Rubens Fernandes Júnior (2003) é “a grande surpresa desta edição [...] com fantástica imaginação e refinada simplicidade, registrando sua gente e sua paisagem, construiu uma obra singular na fotografia deste período [de 1940 a 1960].”

Em 2008, sua obra passa, então, a integrar o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), tendo algumas de suas fotos apresentadas na exposição *Japão – Mundos flutuantes*, em homenagem ao centenário da imigração japonesa no Brasil. Dois anos mais tarde, em 2010, por ocasião do centenário de nascimento do fotógrafo, o IMS organiza duas exposições. Uma em parceria com o Museu Histórico de Londrina intitulada *Haruo Ohara – fotografias*. E a outra intitulada *Haruo Ohara – forma e abstração*, em parceria com o Museu de Arte de Londrina. Além dessas exposições, o cineasta Rodrigo Grotta, em 2010, produz o filme curta-metragem *Haruo Ohara*, retratando a história do fotógrafo, o qual foi agraciado com vários prêmios nos dois anos seguintes. Em 2013, o IMS apresenta a exposição *Haruo Ohara – fotografias*, no centro cultural do instituto, no Rio de Janeiro. E em 2016, ocorre, pela primeira vez em sua terra natal, no Japão, uma exposição de suas fotos. Recentemente, em 2018, na celebração dos 110 anos de imigração japonesa no Brasil, uma comitiva composta por autoridades políticas japonesas da província de Kochi, cidade natal de Haruo Ohara, estiveram em Londrina para homenageá-lo com um tradicional certificado pelo expressivo trabalho do agricultor-fotógrafo.

Se, por um lado, o reconhecimento da crítica demorou a acontecer, até porque sua visibilidade nacional também foi tardia, por outro, como atesta o ofício encontrado no arquivo Haruo Ohara junto ao Instituto Moreira Salles, já em 1989, a chefe do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina na época, professora Linda Bulik, reconhecia a importância do trabalho fotográfico de Haruo Ohara para as artes do município de Londrina. Assim, longe de ser um fotógrafo sem nenhuma técnica, seus vários prêmios e menções honrosas, desde meados de 1951, quando as fotografias de Haruo Ohara passaram a percorrer vários salões de arte fotográfica em todo Brasil, como também no exterior, dão provas da preocupação estética de Ohara com sua arte.

Notas sobre sua obra

Uma primeira incursão sobre o acervo Haruo Ohara permite vislumbrar uma sensibilidade apurada do fotógrafo em perceber a natureza em volta, os efeitos de luz e de sombra, o que lhe possibilitou os inúmeros registros de silhuetas de pessoas e de paisagens. Nota-se nessas fotografias certa ausência em seguir protocolos socioeconômicos e políticos, bastante, frequentes nas fotografias ditas “de profissional”. Suas fotografias acenam para um cenário mentalmente planejado e minuciosamente estudado, cujos temas recorrentes são: a natureza, os autorretratos e a família.

Observando mais de perto as fotografias de Haruo Ohara, nota-se que elas não são apenas o produto mecânico e físico do aparelho fotográfico. Ohara conhece bem os aspectos técnicos do

aparelho e o que se passa por dentro da câmera, além do próprio jogo das lentes e da construção ou reconstrução da imagem a partir do processo de revelação. Há, sem dúvida, todo um trabalho verdadeiramente de esteta de Ohara na concepção de suas imagens.

O cuidado quase artesanal com o processo fotográfico, da captura à revelação, levou o agricultor-fotógrafo a construir uma linguagem fotográfica bastante distintiva das fórmulas prontas dos manuais de fotoclube.

Se, como assinala o professor da Universidade Paris VIII e crítico em fotografia François Soulages em *Estética da fotografia*, o estilo em fotografia consiste num “trabalho de uma forma e de uma imagem, de um material (o negativo, depois a foto, depois seu contexto) explorado fotograficamente e de um referente visado fotograficamente do mundo fotográfico e do mundo externo ou interno” (SOULAGES, 2010, p. 223), não há como não entrever a presença de um *estilo* Haruo Ohara.

Aliás, se há a possibilidade de se aventar as fotografias de Ohara. a presença de um estilo, é porque, inicialmente, suas imagens solicitam aquilo mesmo que Soulages denomina de “estética do ‘ao mesmo tempo’”, isto é,

[...] para receber melhor uma obra fotográfica é preciso receber ao mesmo tempo todos os seus aspectos, sobretudo o que está reunido graças à fotografia, quer seja o referente do qual permanece um vestígio fotográfico e o material fotográfico, o passado que é apontado fotograficamente e o presente da obra, a particularidade de uma foto e a universalidade de sua abordagem (SOULAGES, 2010, p. 223).

Ora, o fotógrafo – apressa-se a notar ainda Soulages –, não é senão aquele que cria releituras possíveis sobre a realidade, enquanto o espectador da obra cria e recria realidades possíveis a partir da contemplação. A estética, para François Soulages, não é outra coisa senão isto: um gesto de criação, de construção de um discurso, visando produzir determinado efeito sobre o espectador.

É o que também nos ensina o filósofo e escritor mexicano de origem espanhola Adolfo Sánchez Vázquez em seu *Convite à estética*, quando nota que, a estética é uma forma específica de apropriação humana do mundo visando sua interpretação. Portanto, torna-se tarefa da estética se ocupar de um universo “específico de relações humanas com a realidade” constituído de “objetos, processos e atos humanos que reclamam, justamente por sua especificidade, um estudo particular” (VÁZQUEZ, 1999, p. 35). Noutros termos, a estética é a ciência da percepção sensível e não do conhecimento intelectual do mundo. Trata-se de nossa relação sensorial como tudo aquilo que está em nosso entorno, com tudo aquilo que nos é tanto exterior quanto interior.

Pensar a fotografia do ângulo de seus aspectos estéticos é se interrogar tanto suas qualidades sensíveis, seus componentes sensoriais quanto fazer um levantamento contextual da fotografia. Entretanto, como alerta o teórico da fotografia Philippe Dubois em seu bastante conhecido *O ato fotográfico*, as formas de recepção são inesgotáveis, sendo necessário “não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que se oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no negativo” (DOUBOIS, 1994, p. 326).

Do ponto de vista estético é, portanto, evidente que Haruo Ohara está longe de ser um fotógrafo roceiro, rudimentar, um aventureiro com a câmara nas mãos. Até mesmo porque é possível traçar o trabalho de estilo em sua obra. Aliás, aqueles que conhecem a biografia de Ohara sabem que ele era “bem informado [...] lidava com manuais, assinava revistas especializadas como ‘Foto Cine Boletim’, a ‘Fotoarte’, a japonesa ‘Asabi Camera’ e estudava imagens de livros e jornais. Jamais foi ou deu entender que fosse um roceiro com o mágico dom da fotografia” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 119-120). Na medida em que tinha mais acesso aos equipamentos mais modernos e contato com outros fotógrafos, mais refinava sua arte, sempre em busca da luz perfeita. E essa busca pela luz perfeita é, aliás, característica de um traço que define seu trabalho tanto em preto e branco quanto em cores. A cor não é apenas um suplemento da imagem, mas o resultado do trabalho de composição da luz, revelando-se, ainda que tardiamente, como um importante instrumento de economia poética e reflexiva em sua obra.

Os primeiros olhares críticos a se debruçarem sobre a obra de Haruo Ohara, no entanto, não tardaram a notar em suas fotografias, ainda que de maneira um pouco reducionista e simplista, a influência do fotoclubismo na construção plástica e estética, aproximando seu estilo daquilo que se convencionou chamar de “estilo fotoclube”². Isto é, uso de iluminação artificial nas externas

2 Como assinalam Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva o fotoclubismo mostrou-se como um “fenômeno internacional de grande disseminação, típico dos núcleos urbanos desenvolvidos”, tendo em vista “fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal, que dono de uma situação financeira privilegiada,

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 do estilo dos filmes hollywoodianos dos anos de 1940 e 1950. Esse reducionismo esteja, de algum modo, expresso nas características que delineiam a fotografia moderna brasileira nestes termos estabelecida pelos pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p. 78-79) em *A fotografia moderna no Brasil*:

O advento do impressionismo, a partir do final do século XIX, quando a radicalidade das transformações que se processavam no meio ambiente atingiram o ser humano em todas as esferas de sua vida. Nesse processo sua sensibilidade se modificou. A intenção era fugir da ilusão da profundidade e aludir à própria materialidade do espaço em que a obra se inseria. Não mais presa à representação dos objetos como a perspectiva propunha, a arte se desligava das antigas convenções que impediam o seu livre desenvolvimento. [...] A produção moderna pautou-se pela tentativa de alargar as possibilidades estéticas do aparelho. Nessa perspectiva de autonomia formal, aqueles que radicalizaram a proposta abstracionista esgarçaram as bases do código de constituição da imagem. O aparelho, não resistindo às tensões, fragmenta-se e explode. Em outras palavras: na tentativa de avançar sobre os limites da representação pelo código perspéctico, foram criados inúmeros procedimentos técnicos que acabaram por negar a própria utilização do aparelho na confecção da imagem.

podia dedicar à fotografia em suas horas vagas”. (COSTA; RODRIGUES DA SILVA, 2004, p. 22)

É digno de nota como assinala o historiador e jornalista Marcos de Sá Correia, em sua apresentação ao volume *Haruo Ohara fotografias* do Instituto Moreira Salles, a maneira como o fotógrafo amador Haruo Ohara, diferentemente de outros fotógrafos profissionais como o conterrâneo Yutaka Yasunaka, fixa-se nos detalhes, desviando-se do espetacular ao registrar o desmatamento que assombra a região em razão do desenvolvimento urbano e agrícola:

Sua memória do desmatamento está magnificamente gravada numa única fotografia. E ela basta. É um tronco gigante abandonado no charrascal de arbustos desfolhados que restou a seus pés. Sobre o tronco serrado, dois homens se empoleiraram. Parecem minúsculos, pisando nas ruínas de um passado muito maior que seu presente. A mata, depois de perdida, tornava-se lendária antes mesmo que a madeira acabasse de apodrecer (CORREIA, 2008, p. 11).

Contudo, o olhar de Ohara, mais do que formatado ou informado pelos manuais de fotografiado fotoclublismo, como sugere Marcos de Sá Correia, já vem transpassado por uma cultura oriental totalmente visual e marcada pela delicadeza e sutileza do gesto artístico. E esse ponto não dá para ser ignorado.

Reduzir o estilo e a consciência estética de Haruo Ohara às influências do fotoclube, é ignorar, de saída, *o louvor à sombra* para recuperar parte do título desse belo volume de um dos mais notáveis escritores do Japão do século XX, 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. 49). Essa nota de Junichiro

Tanizaki não parece estranha quando se examina com acuidade algumas fotos de Haruo Ohara, em que se depara, frequentemente, com o recurso da contraluz que transforma os objetos e modelos em meras silhuetas ou sombras estampadas na cena. Enfim, deve-se ainda lembrar de que a arte é uma criação pessoal, com ancoragem na tradição. O artista compreende a condição humana através de sua própria experiência e, para entender como o artista expressa o universalmente humano, é preciso antes considerar e entender a tradição cultural da qual emerge essa expressão.

No final dos anos 1970, a cidade de Londrina se transformava, a modernização da cidade avançava, e o cenário urbano ganhava então prédios e as ruas o trânsito intenso dos carros que circulavam pelas vias. Toda essa velocidade, não modificou o olhar do fotógrafo, ao contrário, em meio a todas essas transformações, Haruo Ohara interessava-se por aquilo que irrompia da terra, “o que nascia de uma semente que valia a pena colocar no foco de sua máquina. Era olhando para baixo, para os jardins da cidade, que Haruo buscava a efêmera beleza da vida”, notam seus biógrafos em *Lavrador de imagens* (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 147). Mas também, como revelam outras imagens em cores, o céu e a paisagem continuam a lhe interessar ao longo de todo seu trabalho fotográfico.

Ohara não chegou a explorar os limites do filme colorido, a tal ponto de fazer de sua arte uma expressão em cores. Mas isto não se torna um motivo para a exclusão dessa sua produção, ou mesmo permanecer na insistência de entrever, neste último período de sua produção fotográfica, um simples trabalho catalográfico advindo do seu interesse sobre botânica ou reduzi-lo apenas ao ato

de registrar as reuniões de família.

A fotografia em cores de Ohara

Um elemento, como já mencionado anteriormente, até então não recorrente, toma de assalto, no final dos anos 1970, suas fotos, tornando-as tão mais instigantes quanto antes: a cor. Sua prática fotográfica faz-se, a partir de então, notadamente em cores. Se, por um lado cresce exponencialmente a visibilidade das fotografias em preto e branco, por outro, há uma espécie de silêncio sobre esta produção fotográfica quase sempre compreendida como um trabalho menor, o que não é bem verdade quando se olha para ela com mais acuidade.

Trata-se de uma mutação que nem mesmo Marcos Losnak e Rogério Ivano, biógrafos do agricultor-fotógrafo sabem ao certo explicar claramente as razões exatas dessa brusca mudança. Eles associam apenas alguns “acontecimentos dramáticos” no seio familiar como antecedentes desta tomada decisão. Assim, aos olhos dos biógrafos, toda essa “mudança radical foi motivada muito mais por questões interiores que exteriores” (LOSNAK; IVANO 2003, p. 149). E seguem ainda observando as mutações estéticas de Haruo Ohara nestes termos: “a beleza fosse celebrada, nessas imagens coloridas de flores não havia mais a técnica sofisticada e o refinamento minucioso que caracterizam seus trabalhos em preto e branco. As fotografias da família e dos amigos também não eram mais retratos estudados, compostos detalhadamente, mas simples registros dos eventos, almoços, reuniões e passeios”, assinalam ainda os biógrafos (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 149). Ao passar

a fotografar em colorido, o laboratório de revelação que Ohara mantinha em sua casa foi desativado, muito provavelmente, devido, sugerem ainda os biógrafos, a “evolução da tecnologia fotográfica e o “preço dos materiais e equipamentos talvez influenciaram” a tomada dessa decisão, lembram ainda os biógrafos (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 149).

Contudo, se de fato essa mutação da fotografia em preto e branco para colorida deve-se muito mais a certas mudanças mais interiores do que exteriores; é possível pensar que o orientalismo virtual presente nas primeiras fotografias, que são de fato verdadeiramente um elogio às sombras, dá lugar a um ocidentalismo marcado por uma exploração do cromatismo, não como algo exógeno (um suplemento), mas como um elemento de construção da própria imagem fotográfica.

Este interesse pela fotografia em cores demonstra, de certa maneira, que Ohara soube receptionar as mudanças e mutações do seu tempo, numa tentativa de buscar um outro olhar a partir de uma mesma linguagem artística. Essa exploração das cores por Haruo Ohara serviu, de certa maneira, ao fotógrafo como um caminho para repensar a construção e a desconstrução da própria visualidade fotográfica. Era isso também que estava em questão quando começava a fotografar em preto e branco os corpos numa intensa contraluz. Nenhuma identidade, nenhum traço distintivo, apenas um negrume, originando uma silhueta. Essa contraluz é, aliás, um traço comum que parece perdurar em toda sua produção fotográfica.

Com relativo desconhecimento, o que se expõe com frequência sobre sua fotografia, é que Haruo Ohara revela por

meio de suas fotos que o Oriente não está tão distante assim do Ocidente e, por isso mesmo, elas tocam profundamente o olhar do observador. Pouco ou nada se diz ou conhece, entretanto, de um Ohara cromatista que também se interessou – em menor grau – pela fotografia em cores. Há, nessas fotografias em cores, sobretudo naquelas de paisagem, nitidamente, certas especulações em busca de experimentar outros traços estilísticos a partir da própria experiência da cor que se diferem daqueles de sua fase em preto e branco.

Afirmar, talvez, que não se encontra mais o mesmo “refinamento minucioso” que se podia constatar nas fotografias em preto e branco, é descaracterizar muito rapidamente o trabalho colorista de Ohara. Não se trata, evidentemente, de algo recorrente, afinal muito pouco explorado pelo fotógrafo. Nesse trabalho com a cor, é possível certamente encontrar uma certa preocupação com jogo entre a luz e as formas. Basta observá-lo com mais cuidado para notar que há um estilo Ohara que, independentemente de ser em cores ou não, permanece. O mais evidente seja a nítida remissão aos neoconcretistas já presente na fase em preto e branco e que é também explorada nas fotografias em cores, podendo ser reencontrada em alguns enquadramentos mais fechados em que o olhar do espectador é levado a se deparar com texturas, volumes, das nuvens, das paisagens. É como se Haruo Ohara estivesse em busca dos aspectos táteis da cor, em que a paisagem está imersa.

A fotografia afirma-se, aos olhos de Ohara, como uma experiência sinestésica; e a paisagem torna-se, a um só tempo, familiar e inquietante ao recriá-la por meio das suas imagens coloridas. O cromatismo da imagem fotográfica impõe agora um outro ritmo, fazendo aparecer sobre o quadrante fotográfico uma

outra temporalidade. Outro aspecto importante da poética de Haruo Ohara parece permanecer na fase colorida: ele trabalha ainda com tempo dos acontecimentos. Ele espera pelo justo momento do dia, o entardecer, por exemplo, em que o céu ganha matizes diversas e a sombra toca as fachadas dos prédios e outras formas arquitetônicas, de tal maneira a torná-las pontos enegrecidos na imagem.

Dessa perspectiva essas duas fotografias sem título, nem data da paisagem da cidade Londrina são bastante ilustrativas.



Fonte: Acervo Haruo Ohara, Instituto Moreira Salles

A partir das características sensíveis pertencentes ao campo da estética, é possível pensar que a fase colorida da fotografia de Ohara traz às cenas fotografadas muito mais textura. As imagens ganham em presença. As nuvens não são mais apenas uma massa densa que se inscreve no céu. Ao contrário, elas ganham volume, luminosidade e densidade. São verdadeiras composições que não se diluem mais no cinza da paisagem. O céu faz, na fase cromatista,

contraste com o negrume da paisagem, constituída não mais de arbustos rasteiros ou gramíneas, ela se faz de um emaranhado de edificações das mais variadas formas, que preenche o cenário. Essas fotografias atestam, de algum modo, a atenção do olhar de Ohara em perceber as transformações sutis que a cor pode exercer sobre o real em função das diferenças de intensidade, de orientação e de deslocamento da luz, assim como suas mais diversas interações sobre o visível.

Se na fase em preto e branco as fotografias guardam uma composição quase que totalmente deslocada para lado esquerdo do quadrante, preenchendo toda a cena a partir desse ponto, nas fotografias em cores, esse estilo de composição parece se desfazer. Os objetos da fotografia não se espalham desordenadamente na cena, eles apenas preenchem quase que a totalidade do quadrante fotográfico, compondo-o de maneira bastante harmonioso. Os prédios se inscrevem no céu, criam fissuras, brechas ali onde na fase em preto branco, era um imenso espaço vazio. Ohara concede um certo privilégio, na fotografia de paisagem em cores, à linha dos terços, liberando a imagem de paisagem de uma excessiva centralidade. Pode-se pensar que suas fotografias coloridas guardam em si um certo frescor, fluidez, ousadia e delicadeza, o que as tornam artísticas pois, sua composição, iluminação são, a um só tempo, instigantes e ousadas pela sua própria desconstrução, produzindo tonalidade e textura instigantes.

A cor na imagem faz a linguagem artística de Ohara aproximar-se cada vez mais da pintura, suscitando flertes mesmo com correntes artísticas da pintura moderna como o impressionismo. Ao comparar com outras em preto e branco, percebe-se, nas fotos

em cores que o cromatismo não é aí um mero acréscimo. Ohara utiliza-se da cor para construir a composição, trazer textura e dar formas. Uma de suas fotos em cores mais instigantes lança ao espectador a estranha indagação sobre a natureza da imagem, ao se inserir, nitidamente, numa tênue fronteira entre pintura e fotografia. Trata-se também de uma fotografia sem título ou data e que se mostra significativa para visualizar a aproximação entre as artes. É possível mesmo notar aí uma certa aproximação com os traços impressionistas de um quadro de Claude Monet (1840-1926), até mesmo com relação ao seu espectro de cores.



Fonte: Acervo Haruo Ohara, Instituto Moreira Salles

Ora essa possível intertextualidade não soa estranho quando se sabe que boa parte da pintura moderna saída da Escola de Paris faz referência explícita ao Oriente, notadamente, às estampas japonesas. Todos esses pontos de contato entre as artes permitem pensar que a fotografia, sob o olhar de Haruo Ohara, pode

se aproximar de fato da pintura.

Há claramente, em Ohara, uma experimentação cromática. Para um fotógrafo que trabalhou por muito tempo com fotografia em preto e branco, a cor produz um resultado bastante peculiar ao seu trabalho fotográfico em relação à textura de suas imagens. A exploração cromática em Ohara realiza efeitos particulares sobre a cena que, no entanto, não chegam a diluir o caráter referencial da imagem fotográfica, mas produz uma leve distorção nas convenções cromáticas. Em relação a esse aspecto, esta fotografia, também sem título e sem data, parece exemplar para entender o trabalho de distorção das cores que Haruo Ohara também praticou em suas imagens.



Fonte: Acervo Haruo Ohara, Instituto Moreira Salles

Não é possível afirmar que seja um traço recorrente na fase em cores, entretanto, certas fotografias em cores de Haruo Ohara levantam a questão do cromatismo como elemento estrangeiro, como resultado de uma sobreposição, de acréscimo que, ligeiramente, vem descaracterizar a incidência da luz natural sobre a paisagem. Diferentemente da bruma ou a que encobriam e recobriam quase sempre as primeiras fotos em preto e branco, a cor, enquanto suplemento da imagem, como que uma película que vem se sobrepor à cena, não visa se mostrar como um elemento que a esmaece para o olhar do observador, mas que quebra a ilusão de seu realismo, fazendo da cor a própria experiência estética da imagem.

Os olhos do espectador são convidados então a experimentar as qualidades das cores na fotografia. O enquadramento com a câmera já totalmente suspensa do chão – um notável aspecto que difere de sua fase anterior em preto e branco –, evidencia a tentativa do fotógrafo em melhor entrecortar a paisagem para construir a cena pelo fotógrafo. O homem fixado quase no canto direito da foto, o tronco da árvore e a coluna do último prédio ao fundo constituem harmoniosamente a imagem, colocando em destaque (como uma espécie de emolduramento), em meio aos inúmeros objetos que entrecortam a cena, a copa roxa de flores de ipê que salta à frente. O ipê rasga naturalmente a cena urbana e transforma esse espaço constituído pela rua, pelas construções em mera paisagem, no qual o um tufo de roxo se inscreve em pleno contraste de cores com o fundo da paisagem. Portanto, são os efeitos particulares da cor enquanto luz e película que se inscreve sobre a imagem fotográfica – que ele não chegou a explorar intensamente –, que são notáveis nessas fotos de Ohara.

Muitas vezes, entrevistas com menor interesse quase sem nenhuma importância poética ou técnica, é preciso voltar mais atentamente o olhar a essas fotos, que, de certa maneira, demonstram um conhecimento e amadurecimento do fotógrafo em relação à técnica da fotografia em cores. A cor ao se tornar luz, sugere uma mudança significativa na forma com que o fotógrafo olha o mundo, seus tons, suas vibrações, suas texturas. É o jogo de cor produzida pela luz que revela a pungência dos objetos, das paisagens nas suas fotografias. A cor em suas fotos traduz, enfim, a presença em si mesma das coisas fotografadas. Na passagem do preto e branco para o colorido, esse efeito de presença é, sem dúvida, o que parece permanecer. Se de certa maneira suas imagens trazem a presença em si das coisas fotografadas, de outra, as fotografias coloridas não traduzem apenas formas, elas são também capazes de traduzir a cor como experiência. Assim, a fotografia não faz do real uma imagem, ao contrário, é a fotografia como experiência real que está dada aí.

Por isso mesmo acreditar que nem puramente provocada por transformações internas do próprio fotógrafo, nem tampouco somente por fatores técnicos e socioeconômicos, a mutação estilística de Haruo Ohara poderia ser lida muito mais como uma outra maneira de buscar por uma imagem fotográfica menos preocupada em capturar a verdade – no sentido epistemológico do termo – do que a veracidade, numa perspectiva de verossimilhança. Em todo caso, em qualquer uma de suas fases, Ohara continua a olhar verdadeiramente para o mundo. Suas imagens mostram paisagens e objetos comuns do cotidiano da cidade de Londrina, porém, elas se revelam, através do seu olhar, como nunca vista pelos olhos profanos.

Ohara ensina a ver que a cor pode ser produtora de significados tanto quanto as brumas, as sombras em sua fase em preto e branco. Como o jogo de sombra e de intensa contraluz que caracterizam sua primeira fase, a cor é também, para o fotógrafo, uma linguagem possível de ser experimentada. Faltou a Ohara o mesmo entusiasmo dos primeiros cliques em preto e branco para explorar de fato os limites e possibilidades da fotografia colorida.

Haruo Ohara, em sua fase em cores, dedica-se – como se sabe – às paisagens da cidade de Londrina e às flores. A fotografia é experimentada, por ele, não apenas como um registro documental, mas também como potencial de expressão poética do olhar do fotógrafo. Ou para usar as expressões de André Rouillé em *A fotografia, entre documento e a arte contemporânea*, passa-se da “fotografia-ação” (documento) para “fotografia-expressão”, isto é, a prevalência das imagens sob aparato da arte. Isso ocorre notadamente, nesta segunda fase, em que a cidade de Londrina, sua paisagem urbana, se torna seu objeto de fotografiação (ROUILLÉ, 2009, p. 113).

Não se vê aí uma mera descrição da cidade. Sem o peso excessivo do realismo imagético, Ohara faz da fotografia em cores também um espaço de experimentação, inscrevendo suas fotos no limite da fronteira com a pintura, esgarçando, como ocorre também nos trabalhos de vários outros fotógrafos, as especificidades do meio fotográfico. De uma maneira ou de outra, a cor em Ohara aparece como um elemento que vem ressaltar o contraste da cena, acentuando, na paisagem, aquilo que de fato toca o olhar do fotógrafo. Em meio aos inúmeros estímulos que o espaço urbano dispõe com suas edificações, a cor, na imagem fotográfica de Haruo

Ohara, torna-se um elemento não de perturbação, isto é, que impede de ver, que desconfigura a realidade representada, ao contrário, ela delinea a cena e faz irromper nela aquilo que é importante, aquilo que conta para o fotógrafo e o que ele visa mostrar ao espectador diante do emaranhado de formas que a cidade oferece para construção de sua imagem fotográfica.

Referências

- BONI, Paulo. A fotografia com mídia visual da recuperação histórica de Londrina. *In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA*, 5., 2007, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Itercom, 2007.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CORREIA, Marcos de Sá. A fração de segundo e a história. *In: BURGI, Sergio (org.). Haruo Ohara: fotografia*. Rio de Janeiro: IMS, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Introdução. *In: COLEÇÃO Pirelli MASP*. São Paulo: Pirelli/Masp, 2003. n. 12.
- LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens**. Londrina: S.H. Ohara, 2003. ^[1]_[SEP]
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC, 2010.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor à sombra**. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VÁZQUEZ, Adolfo Sânces. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.