

Haruo Ohara – entre formas e texturas

Rodrigo Fontanari

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo | L'Institut Supérieur des Arts Appliqués (Professor e Doutor em Comunicação e Semiótica).

E-mail:fontanari.rodrigo@yahoo.fr

Resumo: Este artigo busca, por um lado, apresentar em grandes linhas o agricultor-fotógrafo nipo-londrinense Haruo Ohara, e, por outro, demonstrar que sua produção fotográfica está em plena consonância com as características estéticas que definem a fotografia moderna brasileira.

Palavras-chave: Fotografia Moderna; Fotografia Artística; Haruo Ohara.

Haruo Ohara – between shapes and textures

Abstract: On the one hand, this article presents the farmer-photographer Japanese-Londoner, Haruo Ohara, and, on the other hand, demonstrates that their photographic production is fully in line with the aesthetic characteristics that define modern Brazilian photography.

Keyword: Modern Photography; Artistic Photography; Haruo Ohara.

Sobre Haruo Ohara

Linhas, formas, texturas, pura geometria do olhar. É assim, que por meio de sua lente da câmera fotográfica, Haruo Ohara transforma a imagem fotográfica – entendida frequentemente como um registro mimético do real – numa forma de expressão poética. Expressão poética que, por hipótese, parece estar em total consonância com o panorama artístico das artes visuais brasileiras.

O presente artigo visa debruçar-se sobre algumas imagens desse fotógrafo londrinense de origem japonesa, buscando estabelecer um paralelo entre a sua maneira de ver e as produções artísticas de seu tempo. Desse modo, procura apontar e identificar suas contribuições para o campo da fotografia moderna brasileira.

Como se sabe, o conhecimento sobre a prática fotográfica quase que totalmente autodidático não fez de Haruo Ohara um fotógrafo roceiro. Ao contrário, seu inquieto desejo de compreender a prática fotográfica permitiu-lhe aprender não apenas sobre a construção da imagem, mas também sobre sua ruína, que a leva ao limite do contrassenso, do irracional, abrindo-a ao enigma visual.

Não se vê quase nada nelas. É da imagem fotográfica enquanto acontecimento em si mesma que começa toda arte de Haruo Ohara. Sua arte, na verdade, consiste em fazer ver as coisas, não aquelas que sua fotografia representa, mas aquelas que ele manipula: formas dos materiais mais diversos, luz, sombra, textura. Por meio de gestos, Ohara afasta-se ligeiramente do referente, explorando possibilidades da fotografia que vão além daquilo que a caracteriza em si mesma, ao ponto de inquietar o olhar do espectador como se ele procurasse negar aquilo é específico do fotográfico: a semelhança ao referente.

Compreende-se muito pouco diante de certas fotos de Ohara. O olhar do espectador busca pelo sentido, mas as fotografias não o têm. Trata-se de composições completamente vazias. Constituídas, simplesmente, de gesto de caligrafia. A aparente incongruência cede lugar à arte do olhar que abandona o discurso enfático. Haruo Ohara não parece desejar, através de seu ato fotográfico, apenas deixar vir à superfície a beleza das coisas. Uma lição do olhar que se aprende a partir da composição de 1964 representada na Figura 1.

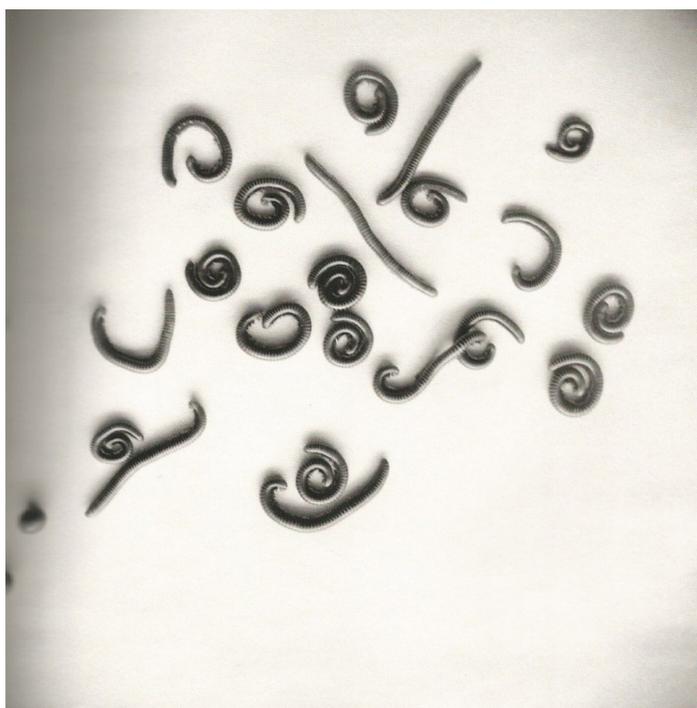


Figura 1: Composição sem título

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Num primeiro olhar, é difícil reconhecer do que é composta essa imagem. Muito próxima de pequenos traços espessos sobre uma superfície branca, apenas a textura anelada atesta que o que se vê não são, de fato, traços, mas formas tracejadas pela mão do homem a partir de algo incomum, as minhocas. Esse trabalho mostra que a arte de Ohara consiste menos em representar, e mais em fazer ver as coisas manipuladas, arranjá-las na cena a ser fotografada. São sempre coisas mínimas do cotidiano: as minhocas, alguns pedaços de ferro, um pouco de folhas, para extrair delas o que jamais foi visto ou nunca percebido.

É como se, no limite, Haruo Ohara buscasse operar uma espécie de rompimento conceitual e estético com o programa operatório do aparelho fotográfico. Por isso mesmo, é possível pensar que Ohara faz de suas fotografias poemas, no sentido etimológico do termo: uma obra capaz de suscitar as ficções, o estilo harmonioso e figurado da poesia.

Um olhar moderno

Ohara é um fotógrafo extremamente sensível à arte do seu tempo. O artista nipo-londrinense foi capaz de captar o espírito e a sensibilidade modernos, suas rupturas e desconstruções, produzindo imagens que refletem esse estilhaçar das formas e atenuam as fronteiras entre as artes visuais, notadamente, entre a pintura e a fotografia. Ele oferece ao olhar do espectador sinais de que sabe reconhecer o sutil limite fronteirístico entre essas artes. Basta olhar atentamente para a maneira como Haruo Ohara representa fotograficamente alguns ramos de orquídeas – uma composição datada de 1959 –, muito próxima, sem dúvida, daquilo que poderia fazer um pintor oriental.



Figura 2: *Composição sem título*

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Não há aí, no entanto, nenhuma aproximação com as técnicas empregadas pelo pictorialismo. Sua experimentação fotográfica procura explorar o potencial artístico intrínseco ao meio fotográfico, num nítido diálogo com as artes visuais, expandindo os limites de expressão da arte fotográfica. Diferentemente do pictorialismo, que acrescentava inúmeras técnicas ao processo fotográfico para que então a imagem se assemelhasse a uma imagem artística, o artístico na imagem fotográfica de Ohara advém do próprio olhar do fotógrafo e de seu conhecimento laboratorial do processo de revelação.

Ora, se por um lado a fotografia entrou em sua vida de maneira autodidata, por outro, Haruo Ohara nunca deixou transparecer que “fosse um roceiro com o mágico dom da fotografia” (LOSNAK; IVANO, 2007: 120). Ele se esforçou para obter conhecimento “profundo de sua arte [...] a estética de seu tempo, os limites e as possibilidades que as imagens fotográficas podiam oferecer”, lembram os biógrafos Marcos Losnak e Rogério Ivano (2007: 120).

Nessa exploração máxima do meio, Ohara eleva suas imagens à condição não de mero produto da técnica, mas do que se tem denominado “fotografia de autor”. Haruo Ohara tinha uma sofisticação estilística que lhe rendeu a capacidade de encontrar justamente o sutil equilíbrio entre o sentido e o meio escolhido.

Embora suas fotografias consistam, em sua maioria, num registro do cotidiano do campo, de seu entorno familiar, elas não se reduzem a nenhum imediato compromisso com o documental. Longe disso, suas fotografias transcendem a mera documentação da paisagem rural e, tempos mais tarde, também urbana londrinense. Isolado do eixo cultural-artístico brasileiro, mas não totalmente desinteressado ou desinformado dos movimentos vanguardistas que daí irradiavam, Haruo Ohara já despontava, no final dos anos 1940, não apenas como um bom fotógrafo, mas como um artista atento aos desdobramentos estéticos de seu tempo.

Aliás, sua inquestionável percepção da luz sobre objetos e pessoas foi decisiva para seu trabalho como fotógrafo e para todas as suas experimentações acerca da linguagem fotográfica. Não por acaso, lembra Annateresa Fabris (2013), a capacidade criadora do fotógrafo e as possibilidades expressivas de seu meio o colocam na mesma condição do pintor. Ainda que não crie com a mesma liberdade intuitiva, o fotógrafo deve dominar a “proporção de luz, sombra e contraste entre ambas, nada ficando a dever aos métodos tradicionais da criação” (FABRIS, 2013: 309). O aparelho e a programação da caixa-preta não são, forçosamente, os determinantes para a criação de uma fotografia. A imagem não nasce senão do olhar do fotógrafo e de sua sensibilidade em perceber as nuances de luz e sombra que se tramam e se inscrevem inevitavelmente sobre pessoas e objetos.

Haruo Ohara se aproxima, por exemplo, dos passos de outros fotógrafos artistas, como Geraldo de Barros – para ficarmos em um exemplo brasileiro que certamente influenciou seu olhar, uma vez que ambos faziam parte do Foto Clube Bandeirante, ao qual Ohara era filiado desde meados dos anos de 1950 –, alargando o campo de atuação do fotógrafo de maneira a aproximá-lo de outras formas de ver.

O meio mecânico tornou-se uma forma de traduzir a subjetividade do fotógrafo, isso é, um meio de expressão cuja técnica não se sobrepõe à própria linguagem da fotografia. Haruo Ohara rompe com a sintaxe da gramática fotográfica, propondo uma outra visualidade fotográfica com certo ponto de contato com a experimentação do fotoclubista Geraldo de Barros. Ambos se distanciam dos cânones do processo fotográfico, resultando em uma enorme variedade de experimentações artísticas que possibilitaram uma nítida diminuição da determinação do programa do aparelho no resultado, impulsionando, nitidamente, o esfacelamento do caráter realístico da representação fotográfica.

Esse esfacelamento, em Haruo Ohara, advém notadamente da maneira como o fotógrafo expressa e imprime seu olhar em sua arte, de modo a “transformar”, e não apenas apreender, o real. Noutros termos, ele produz imagens que criam mundos sem deixar seu olhar se subordinar a reproduzir literalmente um referente, tal como um espelho. Sem retocagem ou trucagem, sua arte encontra outras maneiras de “ver” as várias nuances do mundo. E enquanto artista, ele encontra na fotografia uma sutil alquimia que lhe permite tornar visível uma diferença poética entre o real e sua representação.

Não se pretende, com essa aproximação, afirmar que, com suas experimentações artísticas, Ohara dessacraliza o negativo. Isso não acontece na sua fotografia. Talvez, o que haja de mais notável na arte desses fotógrafos é a desconstrução perspética.

A aproximação acontece, notadamente, pela exploração das formas das coisas. Tendo como seu maior embate a figuração, o trabalho de Ohara está em plena oposição à fotografia realista, o que o desloca em direção ao campo da pintura, aproximando-o também do concretismo.

Sem nenhum virtuosismo técnico e, no entanto, sem carecer de imaginação e de criatividade, Ohara fotografa guiando-se pelo ritmo, pela harmonia plástica e até mesmo pelo contraponto daquilo que pretende fotografar. Certas fotografias dialogam, nitidamente, com as fotoformas de Geraldo de Barros. Partindo de banalidades do real, ou ainda mantendo algum tipo de relação com ele, Ohara, tal como Barros, desconstrói a imagem fotográfica ao estabelecê-la também como resultado da abstração oriunda da percepção.

A imagem fotográfica com a arte da percepção pode ser percebida na Figura 3, que reproduz uma foto de 1958.

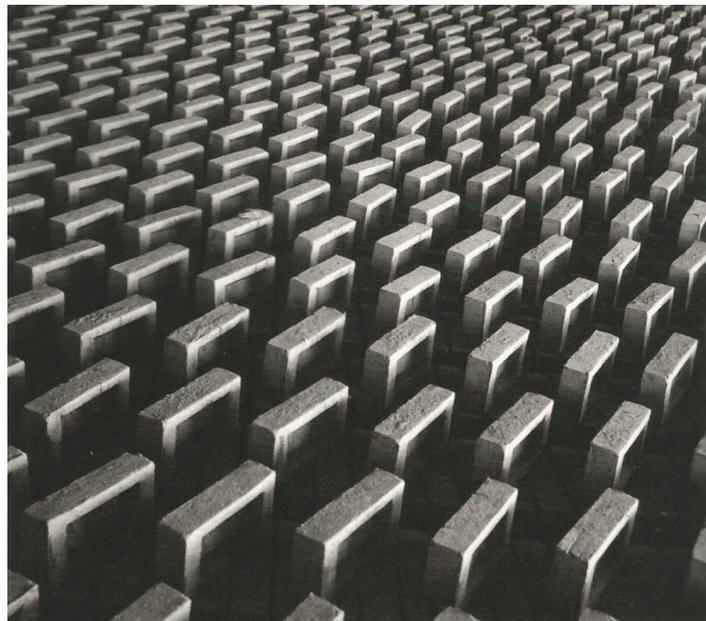


Figura 3: Marcha numa olaria de Terra Boa

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Sem querer se transformar num fotógrafo-acrobata, cuja performance para executar o ato fotográfico torna-se mais interessante do que a própria imagem, Ohara encontra, em meio à composição desses retângulos de tijolos idênticos, um ponto de vista surpreendente, um plano médio que, pela maneira como tudo está arranjado, desconcerta o olhar e quebra, mais uma vez, a possibilidade de reconhecer rapidamente o referente.

Dessa maneira, Ohara explora ao máximo as possibilidades do meio fotográfico. Ao criar formas visuais que desafiam o olhar do espectador, o fotógrafo executa aquilo que, muito tempo mais tarde, o crítico e estudioso da fotografia Rubens Fernandes Junior nomearia de “campo expandido” da fotografia, esse entre lugar que altera o próprio estatuto da fotografia, conduzindo-a para mais próximo das artes visuais. Afinal, essa expansão da fotografia ocorre em razão do

arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais para, aos poucos, fazer surgir

exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelo sistema de produção fotográficos, como também transgredia a gramática do fazer fotográfico. (FERNANDES JUNIOR, 2006: 11)

Como se sabe, a fotografia se expande a partir da segunda metade do século XX, modificando o curso da história da cultura visual. A fotografia solicita do olhar do espectador outros modos de ver para compreender a imagem. Mais do que isso, a fotografia torna-se uma arte “contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”, afirma Tadeu Chiarelli (1999: 115), professor e estudioso da história da arte brasileira. Portanto, longe de ser o produto de uma técnica ou de um aparelho mecânico, a fotografia é resultado da contaminação dos “sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos” (CHIARELLI, 1999: 115).

O objeto da fotografia não se mostra mais evidente, mas sim, de maneira bem abstrata. Não que a fotografia tenha deixado de ser uma espécie de emanção do real. O problema se origina de outro ponto de vista que não o da técnica: o da criação. A fotografia não é mais narrativa, mas construída a partir de composições geométricas, cujos referentes não são facilmente identificáveis. Desse ponto de vista, elas tornam-se em si mesmas abstrações ou abstratas. Ao deixar de ser figurativa, a fotografia parece deslocar seu estatuto da imagem enquanto cópia do real para o da abstração.

Assim, todo o trabalho de abstração nas fotografias de Ohara é anterior ao próprio ato fotográfico. Em outros termos, o abstrato não surge a partir do clique fotográfico, mas se realiza no momento de construção da imagem fotográfica, e, desse ponto de vista, essas imagens não são menos figurativas do que qualquer outra imagem de um fotógrafo hiper-realista, por exemplo.

Mais figurativas ou não, talvez também não seja esse o debate mais importante. O que pode suscitar mais inquietações diante dessas imagens é que a imagem fotográfica pode ser aí compreendida como a expressão do artista. Uma fotografia feita por artista, isso é, para pensá-la nos termos de Moholy-Nagy (1993), uma fotografia criativa. A fotografia criativa consiste em imagens fotográficas “puras, não compostas, não montadas”, noutros termos, imagens que jogam com a convivência essencial da imagem fotográfica e da matéria”, e também experimentam ângulo de vista inabituais, suscetíveis de desestabilizar os hábitos perceptivos e de suscitar no espectador um ‘efeito de choque’” (MOHOLY-NAGY, 1993: 42).

O “efeito de choque” de que fala Moholy-Nagy surge desse desequilíbrio na própria construção visual da imagem fotográfica moderna, que estilhaça o objeto em cena, impossibilitando a percepção integral dele na imagem, o que obriga o espectador a reconfigurar seu olhar diante da imagem para acomodá-lo e reconstituir sua forma. Imagens fotográficas que exploram as possibilidades do aparelho e da própria preparação e construção da cena a ser fotografada, já que essas imagens não têm mais nenhuma responsabilidade com a verdade, nenhum compromisso com o registro da história, apenas o de ser arte, de explorar os limites e as fronteiras entre as artes. Uma imagem mecânica que é, entretanto muito mais a expressão do próprio fotógrafo do que do aparelho.

A imagem desconstruída

Próximas do campo expandido da fotografia, as experimentações de diversas ordens de Haruo Ohara alinham-se, notadamente, aos ideais da arte concreta – é possível dizer, talvez, uma fotografia concreta. Mesmo diante do caráter forçosamente figurativo da expressão fotográfica, os traços e linhas são apoiados em noções matemáticas, que originam formas geométricas. Essas formas atuam

como objetos autônomos na medida em que os objetos arranjados em cena não são signos de coisa alguma. Ao contrário, eles são as próprias coisas.

Ohara inventa o seu processo, e não apenas cumpre um programa, ao não trabalhar com categorias previstas na concepção do aparelho. Trata-se, portanto, sem dúvida, de um fotógrafo que soube explorar o potencial poético da fotografia, em total alinhamento com o panorama das artes visuais brasileiras.

Se a fotografia de Ohara cruza a poesia concreta é porque, antes de tudo, o fotógrafo explora a forma, convidando o espectador a ver aí não o escrito, mas a escrita. Uma desconstrução do olhar que é, ao mesmo tempo, uma reinvenção da leitura. Ohara esvazia a imagem de conteúdo semântico, reinventa uma gramática do olhar ocidental, e atribui-lhe uma certa nuance oriental.

Tudo isso só poderia surgir de um olhar que é capaz de ver nas formas do mundo detalhes muitas vezes ocultos aos olhos pouco atentos, suas formas e nuances estabelecidas numa alquimia de combinações imprevistas que são, quase sempre, naturalmente harmoniosas e agradáveis, que alinha as fotografias à própria teoria da poesia concreta. A publicação de *Teoria da poesia concreta*, com as notas de Décio Pignatari sobre “A exposição de arte concreta e Volpi” que nela se encontram, pode ser inteiramente remetida ao universo da fotografia moderna, na medida em que “os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006: 92), pois suas imagens se fundam a partir do princípio mesmo da “teoria da pura visualidade” (Ibid.: 92), que é a base do movimento concretista.

Não é de se estranhar essa aproximação, visto que há um nítido estabelecimento de pontos de contato entre a poesia concreta e as outras artes visuais, como explicita Haroldo de Campos em “Evolução de formas – poesia”, que permitem passar de uma arte a outra. Afinal, nota o poeta, “a poesia, como invenções de formas, sente a mesma premência das outras artes. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia nada mais dizem à mente contemporânea” (Ibid.: 77). A arte moderna – e aí inclusa a fotografia – se sustenta numa espécie de dissolução de conteúdo em detrimento da forma.

Mesmo isolado na cidade de Londrina, com sua incessante pesquisa e incansável experimentação, sua fotografia testemunha o olhar moderno que a originou. Ohara soube exprimir, através do meio mecânico, toda a sua individualidade. Ele subtrai as possibilidades do aparelho, não o deixa determinar totalmente o resultado. E ao fazer desaparecer a reprodução da perspectiva renascentista e, com ela, toda ilusão de profundidade, produz em suas imagens fotográficas um caráter chapado que não permite que elas sejam tomadas como simulacros da realidade. Em suma, em suas imagens, o referente não salta à frente – é o trabalho do fotógrafo que talha sua inscrição na chapa sensível.

As imagens fotográficas formam-se a partir de uma articulação por coordenação, uma justaposição de elementos com mesmo grau de importância. Os objetos parecem ganhar vida, se transformam em personagens em ação, sem, portanto, se transformarem em signo de ou para alguma coisa. Ao contrário, os elementos em cena são coisas que respiram nesse mundo.

Trata-se de uma visão que apalpa. É como se o olho do fotógrafo tateasse as coisas visíveis, fazendo com que o espectador consiga sentir as texturas, tanto do liso quanto do rugoso. A fotografia não é aí apenas constituída em função de um ponto de observação, mas algo a ser montado, articulado. As formas podem até ser figurativas, entretanto, a maneira como elas são apreendidas esfacela os laços miméticos. A imagem fotográfica constitui-se da ligadura e coagulação de seus próprios elementos, dessa massa de agregados de matéria que preenche todo quadro fotográfico.

A visibilidade da imagem torna-se uma multiplicidade de pontos de vista, de camadas de significação, que exige do espectador “leitura”, pois solicita uma percepção mais atenta daquilo que é da ordem da opacidade, do massivo. Não basta o olhar, é preciso ter um olho: perceber que a capacidade da visão não se esgota numa organização visual.

Essas fotografias de Ohara, por fim, interrogam o olhar do espectador, que é levado a se perguntar com elas foram realizadas. E esse mesmo olhar que questiona é o que constrói essa imagem, quebrando a ideia corrente de que a imagem técnica é marcada pela fixação, abrindo para a imagem as mais diversas possibilidades do olhar.

Se há uma espécie de abstração em Ohara, ela surge do interesse do fotógrafo em se debruçar sobre as texturas do mundo, como as ranhuras do muro atingido pelo tempo, como o tronco da árvore com marcas do corte. Enfim, pouco importa a apreensão realística e objetiva desses objetos que permita o espectador reconhecer o referente. Elas parecem ser feitas para embaralhar o olhar, de modo a revelar o referente de uma forma nunca vista. Ao fazê-lo, o referente não é mais claro, mas uma espécie de abstração. Exemplo disso encontra-se em *Aguapé – represa Cambezinho*, de 1949, representada pela Figura 4.



Figura 4: Aguapé – represa Cambezinho

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Estranha junção e sobreposição de formas, o que torna difícil o reconhecimento do referente. As formas explodem no primeiro plano da imagem fotográfica e os olhos do espectador, num primeiro momento, são apenas capazes de perceber texturas e volumes. Menos evidente, mas tão mais inquietante que a Figura 5 (*A seca – represa Três Bocas*, de 1959), feita numa espécie de *contra-plongée*, traz apenas a experiência da textura num olhar que vagueia as entranhas desses rachados.



Figura 5: A seca – represa Três Bocas

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Os olhos percorrem e recorrem aos vincos e fendas que desenharam um labirinto. Nada aí remete ao solo seco de rio, ao contrário, tudo parece feito para levar o olhar a se perder nesse vasto rizoma de veias. Ohara elabora fotografias criativas que nascem de processos experimentais do meio fotográfico, produzindo, entre seus registros cotidianos da vida de lavrador de café, fotografias que se interessam por outras texturas, ângulos que não remetem em nada às características mais usuais.

Nesse ponto, são exemplares algumas de suas fotos, sobretudo estas de 1969, em que o fotógrafo, num gesto de *close-up*, dirige sua objetiva para superfícies dos objetos, examinando-os bem de perto, a ponto de transformar ranhuras, texturas de um muro ou estrias de um tronco de árvore numa imagem fotográfica que desconcerta o olhar ao solicitar do espectador um certo tempo para traduzir essas formas e os desenhos.

Essa desconstrução é própria da fotografia moderna. Aliás, a arte fotográfica do século XX é inteiramente marcada pela tensão entre a figuração e abstração, ou mais que isso: a fotografia caminhou, por um lado, para uma espécie de abstração, e, por outro, para um interesse pelo banal de maneira inquestionável. Com isso, anunciou uma “nova sensibilidade, em que o belo foi deslocado do tema ideal para o mais ínfimo e casual arranjo de objetos cotidianos” (COSTA; SILVA, 2004: 81).

Haruo Ohara insere-se numa tradição moderna da arte fotográfica, inteiramente marcada pela construção da imagem através do olhar do fotógrafo, que não pode ser mais compreendido como um mero apertador de botões. Cabe ao fotógrafo moderno descobrir, descortinar a realidade, isso é, criar imagens que representam sua “visão do mundo, ou melhor, sua visão fotográfica do mundo” (Ibid.: 81).

Ele constrói, de fato, uma espécie de inventário dos objetos do seu cotidiano rural. Tudo parece, através de sua lente, possível de ser fotografável. Os objetos mais banais e sem nenhum interesse estético originam, pelo olhar de Ohara, uma instigante imagem fotográfica. Ele não capta simplesmente objetos de seu entorno, mas os arranja em cena, compõe a fim de extrair desses objetos o que há de imperceptível e de invisível à cegueira cotidiana do olhar, que se torna incapaz de perceber o que estaria na superfície da epiderme do visível. Uma cegueira temporária para aquilo que se encontra diante do campo visual, para aquilo que escapa ao olhar apressado do cotidiano.

A composição de 1957 intitulada *Turbilhão* (Figura 6) forma, no primeiro plano, uma espécie de espiral vertiginoso para o olhar, que toma certo tempo para se compreender as formas que o originaram. Esse primeiro jogo é contrabalanceado por um jogo de encaixe que se forma mais ao fundo, a partir de um conjunto de retângulos enquadrando um ao outro.



Figura 6: Turbilhão

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

Já a Figura 7 apresenta outra foto de 1949, intitulada *Abastecendo a Matraca (plantadeira) com sementes de feijão*.

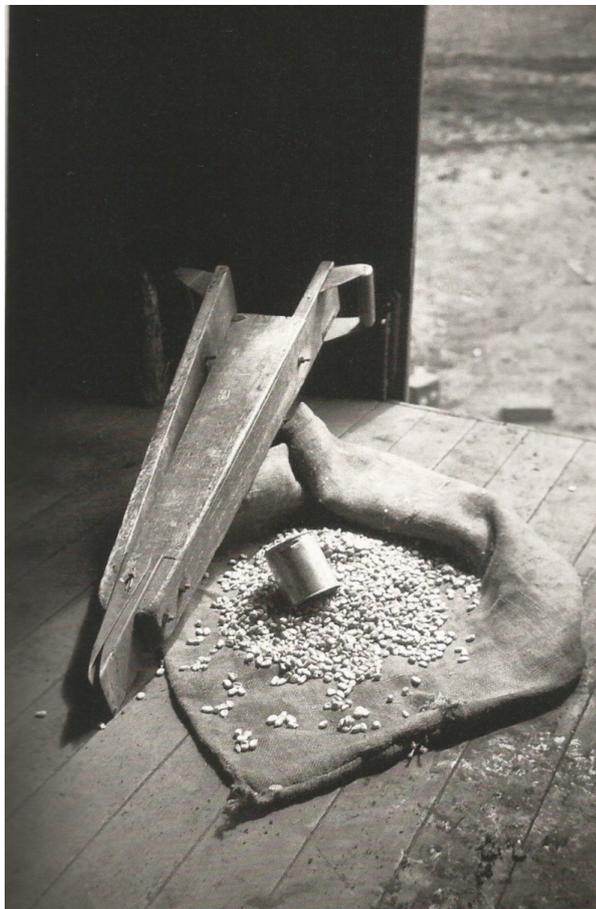


Figura 7: Abastecendo a Matraca com sementes de feijão

Fonte: Instituto Moreira Salles/Haruo Ohara

A plantadeira é simplesmente posta em cena, sem significar nada para além dela mesma. Ao fotógrafo, interessa apenas explorar o trabalho de luz e sombra sobre esses objetos e a beleza poética formada com as sementes espalhadas sobre o saco de estopa.

Ver pelos olhos de Haruo Ohara

Há, nessas imagens, uma inversão do próprio trabalho do fotógrafo, que não mais fotografa apenas aquilo que é notável, ou digno de ser notado, mas sim fotografa-se de tudo, tornando os objetos notáveis.

Fica evidente, dessa maneira, que o trabalho fotográfico de Haruo Ohara se alinha-se, inegavelmente, com as experimentações fotográficas modernas gestadas no Foto Clube Bandeirante, que “abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador” (COSTA; SILVA, 2002: 36). Esse grupo foi responsável por renovar a linguagem fotográfica até então em voga, relacionando-a a toda a transformação do crescimento urbano da cidade de São Paulo, afinal, a partir da popularização do meio técnico, o ato fotográfico entrelaçou-se à prática do espaço urbano como forma de comunicação e expressão, e não mais ficou confinado aos espaços especializados.

Ohara renova as perspectivas da fotografia de modo surpreendente, lançando-se numa pesquisa de autonomia formal que perpassa não a associação de fazer imagens com uma natureza utópica, distante, mas a um cotidiano, a situações banais.

Ohara, ao seu modo, concebe novos enquadramentos, focalizando o cotidiano de outra maneira ao permitir que o olhar se espante com os detalhes que, aparentemente, se mostram sem nenhum significado por serem banais e corriqueiros. Porém, trata-se de um olhar capaz de explorar singularmente aquilo que os olhos já estão habituados a ver. Ohara encontra, nesses objetos, paisagens de sua rotina, outros recortes visuais possíveis que renovam e atizam o olhar ao convidar o espectador a ver aí outras coisas, algo incomum; ver o novo no já visto ao inquirir novos pontos de vista a partir do arranjo dos objetos. Uma nova forma de olhar para o mundo.

Referências

- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- COSTA, H.; SILVA, R. R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHIARELLI, T. *A arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- FABRIS, A. *O desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- FERNANDES JUNIOR, R. Processos de criação na fotografia. Apontamentos para o entendimento dos vetores e das variações da produção fotográfica. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2006.
- LOSNAK, M.; IVANO, R. *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*. Londrina : S. H. Ohara, 2013.
- MOHOLY-NAGY, L. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993.