OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	A impermanência no olhar do fotógrafo-imigrante Haruo Ohara (1909-1999)
Author(s)	Akiti Dezem, Rogério; André, Richard Gonçalves
Citation	言語文化研究. 2018, 44, p. 187-203
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/68020
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

A impermanência no olhar do fotógrafo-imigrante Haruo Ohara (1909–1999)

AKITI DEZEM, Rogério*
ANDRÉ, Richard Gonçalves**

The impermanence in the gaze of photographer-immigrant Haruo Ohara (1909–1999)

ABSTRACT: This article intends to outline the career path of the Japanese immigrant Haruo Ohara (1909–1999) in Brazilian land and discuss the representation of the physical space of the Northern Parana State from Ohara's Japanese point of view as an immigrant-photographer. As methodology, we use some photographs of Ohara available in Moreira Salles Institute as sources, understanding photographic images as a result of a cut on space and time, as proposed by Philippe Dubois. Our discussion suggests that Ohara's view use elements of Japanese aesthetics (*wabi sabi, ma* and *yohaku*), defining the Japaneseness in some images produced by the immigrant-photographer.

Keywords: Haruo Ohara, Japanese Immigration, Photography

Introdução

Durante a primeira metade do século XX, diversas regiões brasileiras constituíram-se como fronteiras voltadas para a construção de campos e cidades em territórios considerados vazios e improdutivos do ponto de vista dos governos estaduais e federais, bem como da iniciativa privada (ARRUDA, 1997)[1)]. Nesses espaços, diferentes fotógrafos desempenharam papel importante, seja documentando o processo de mudança, seja produzindo representações relacionadas ao fenômeno. Trata-se do caso de Londrina, situada no Norte do Estado do Paraná e municipalizada em 1934, fundada no final dos anos 1920 por uma empresa inglesa, a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), responsável pelo loteamento e comercialização de propriedades fundiárias (ARIAS NETO, 1998). Até hoje, é comum verificar

* Osaka University. Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo e professor do Departamento de Português da Universidade de Osaka (Japão).
** Londrina State University. Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista e professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (Brasil).

1) No entanto, é válido ressaltar que regiões consideradas "vazios demográficos" eram eventualmente ocupadas por populações indígenas, posseiros e grileiros, que sofriam violências por parte de empresas e órgãos governamentais que buscavam desenvolver esses territórios do ponto de vista econômico (TOMAZI, 2000).

nas paredes de repartições públicas e estabelecimentos comerciais londrinenses fotografias de homens posando diante de troncos de peroba derrubados, simbolizando o triunfo do progresso sobre a selvageria da natureza. Nesse sentido, tanto os machados quanto as lentes fotográficas seriam os símbolos dessa modernidade que avançaria sobre a selva (ANDRÉ, 2014).

As fotografias de cidades de fronteira são tão comuns na história brasileira durante a primeira metade do século XX que constituem padrão imagético recorrente em diferentes regiões (ARRUDA, 2001). Basta verificar as imagens produzidas por fotógrafos como Guilherme Gaensly em várias cidades paulistas (ANDRÉ, 2014). No entanto, neste artigo, abordamos um desvio nesse olhar civilizatório, isto é, as fotografias realizadas por um fotógrafo japonês que, imigrando com a família para o Brasil nos anos 1920, comprou lotes fundiários no que viria a tornar-se Londrina. Haruo Ohara procedeu à documentação imagética dessa região por intermédio de uma visão diferente que atentava não apenas para a natureza produtiva, mas também para a destruição que vinha do céu, das geadas; não somente para as grandes paisagens de matas e rios, como para os pequenos detalhes, vendo, às vezes, o pequeno caramujo que subia vagarosamente o talo de uma orquídea. Pelas lentes de Ohara, foram fotografados os agricultores na labuta e, também, os colonos ludicamente equilibrando a enxada na ponta dos dedos. Tudo isso utilizando de uma estética diferenciada em relação aos fotógrafos de fronteira, como as contraluzes que lembram as composições de Henri Cartier-Bresson na França (ANDRÉ, 2016) ou as imagens conceituais que trazem à memória as fotos de Tina Modotti no México (MANGUEL, 2001).

Tendo em vista essas considerações, pretendemos ensaiar uma interpretação sobre as fotografias produzidas por Haruo Ohara em Londrina, buscando compreender como esse olhar diferenciado foi constituído nessa cidade de fronteira. Como hipótese norteadora, sugerimos que a visão de Ohara foi influenciada não apenas pelo contexto histórico brasileiro, que lhe ofereceu os motivos para as representações iconográficas, como também por diferentes elementos da cultura japonesa, ressaltando-se repertórios de natureza pré-migratória como os aspectos filo-estéticos do *wabi sabi*, do *ma* e do *yohaku*, que serão discutidos adiante. Afinal, a estética de Ohara parece ter se desenvolvido antes do contato mais aprofundado com outros fotógrafos brasileiros, tais como os membros do Foto Clube Bandeirante, em São Paulo. As fontes aqui usadas dizem respeito às imagens de Ohara disponíveis no Instituto Moreira Salles (IMS), que concedeu autorização para a utilização das fotografias.

Do ponto de vista teórico e metodológico, compreendemos a fotografia como representação, na medida em que seria a reconstrução do universo do referente por meio de signos imagéticos (SANTAELLA; NÖTH, 2008). Assim, ela não seria a reprodução mimética do real, tendo em vista o discurso realista que afirma que a câmera seria apenas um instrumento técnico que captaria a realidade sem a mediação do sujeito. Propomos, por outro lado, que o fotógrafo, utilizando de sua subjetividade e da inserção num contexto histórico de produção, realizaria dois cortes sobre o universo do objeto. Em

primeiro lugar, o corte sobre o espaço, uma vez que o enquadramento fotográfico implica a inclusão e exclusão de elementos, valorizando ou não certos aspectos em detrimento de outros. O segundo corte diz respeito ao tempo, considerando que a temporalidade fluida seria congelada num instante específico, o que também pressupõe critérios de valor (DUBOIS, 1993). Mesmo fotografias consideradas amadoras partiriam da premissa do duplo corte, mas, no caso de fotógrafos profissionais, os sujeitos podem utilizar recursos adicionais no controle da composição, como as cores, os tons, as linhas, a perspectiva, o ângulo, a disposição de objetos na cena, entre outros procedimentos. Isso faz com que o real sem mediação atribuído à fotografia seja, segundo Arlindo Machado (1984), não um fato em si, mas uma "ilusão especular".

1. O lugar de produção

Antes de analisar as imagens do fotógrafo, atinando para os hipotéticos elementos da cultura nipônica em sua composição, precisamos contextualizar historicamente seu lugar social. A família Ohara imigrou para o Brasil nos anos 1920, mais especificamente para a cidade paulista de Santo Anastácio, distante cerca de trinta e cinco quilômetros de Presidente Prudente. No Estado de São Paulo, os Ohara trabalharam como colonos em sistema de parceria, ou seja, submetendo-se a contratos temporários e labutando em fazendas. No final da década de 1920, a família comprou um lote fundiário comercializado pela Companhia de Terras Norte do Paraná na região que viria a tornar-se, a partir de 1934, a cidade de Londrina (IVANO; LOSNAK, 2003). A aquisição do terreno foi mediada por Hikoma Udihara, agente da empresa que tornou possível a comunicação entre a CTNP e as famílias japonesas, que, geralmente, falavam apenas o japonês (OGUIDO, 1988). A propriedade adquirida situava-se na região leste da cidade, onde atualmente se encontra o Aeroporto Internacional Santos Dumont (IVANO; LOSNAK, 2003).

Na localidade, foi constituída a primeira colônia japonesa londrinense, a Seção Ikku, organizada de acordo com as características das vilas rurais japonesas, denominadas *mura* ou *kumi*. Na cidade, foram estruturadas outras quatro seções, isso sem considerar aquelas pertencentes às regiões londrinenses que foram municipalizadas no decorrer dos anos 1940, como Cambé, Rolândia e Arapongas (OGUIDO, 1988). É válido ressaltar que a Companhia de Terras Norte do Paraná comercializava lotes fundiários favorecendo a formação de colônias étnicas (MAESIMA, 2012), tendo em vista que sua publicidade (no formato de cartilhas, cartazes, mapas e folders) era voltada, de forma significativa, para imigrantes e descendentes residentes no Brasil, como alemães, italianos e japoneses (ARIAS NETO, 1998). Não é coincidência, nesse sentido, que a região fosse chamada pelos nikkeis de Kokusai Shokuminchi, que significa Colônia Internacional, remetendo à multietnicidade que a perpassava. A política voltada para a

formação de vizinhanças étnicas contrastava com aquela presente em diferentes regiões do Estado de São Paulo, na medida em que isso teoricamente facilitaria a potencial mobilização de imigrantes submetidos a duras condições de trabalho. A tal ponto que a CTNP passou a ser vista com desconfiança por certos grupos nativistas e xenófobos brasileiros, como a Sociedade de Amigos de Alberto Torres, que, por exemplo, acusava a Companhia em 1938 de proceder à judaização do Norte do Paraná, provavelmente referindo-se à presença de judeus em Rolândia, desmembrada de Londrina em 1943 (MAESIMA, 2012)[2)].

O deslocamento dos nikkeis para o Norte do Paraná implicou em duas questões importantes. Em primeiro lugar, permitiu que seus membros se tornassem pequenos proprietários de terras, em contraste com a situação de colonos em sistema de parceria no Estado de São Paulo. A segunda implicação, corolário da primeira, diz respeito à tentativa de reconstrução de certos elementos da cultura japonesa na sociedade receptora, o que era dificultado em outras localidades em razão da mencionada dificuldade de mobilização das famílias, dos curtos contratos de trabalho e da pouca motivação no tocante à permanência em solo brasileiro (ANDRÉ, 2011). Tornar-se proprietário de terras mudava a configuração não apenas social e econômica, mas também cultural dos grupos nipônicos no Norte do Paraná, principalmente daqueles que decidiram adotar de fato a sociedade receptora e não retornar ao Japão, o que, afinal, tornou-se uma impossibilidade devido ao alinhamento do Brasil em relação à Aliança durante a Segunda Guerra Mundial.

Foi em Londrina, tendo em vista as características específicas do contexto em questão, que Haruo Ohara entrou em contato com a produção fotográfica, embora os elementos que tenham influenciado seu olhar provavelmente antecedam o clique propriamente dito. Em 1934, o colono japonês se casou. A cerimônia foi fotografada pelo ítalo-descendente José Juliani, cuja família também se deslocou de São Paulo para o Paraná[3)]. A primeira câmera de Ohara, denominada por ele de "brinquedo", foi comprada do próprio Juliani, de quem teria recebido, além disso, as primeiras instruções técnicas de como fotografar. A primeira fotografia de Ohara data de 1938, representando sua esposa no sítio (LOSNAK; IVANO, 2003). Desde então, até provavelmente os anos 1980, o fotógrafo-imigrante representou variadas

2) No Brasil, desde o início do século XX, japoneses e descendentes foram alvo de uma série de discursos e práticas antinipônicos fundamentados em teorias racialistas que enfatizavam a inferioridade física, cultural e moral do grupo étnico (LESSER, 2001). Entretanto, Rogério Dezem (2005) afirma que, no século XIX, mesmo antes da vinda oficial dos primeiros imigrantes para o país, as representações antinipônicas já se encontravam em processo de construção por meio de múltiplos canais, como as revistas ilustradas.

Em Londrina, houve alguns episódios relacionados às representações e práticas antinipônicos, como o incêndio de uma escola que ensinava língua japonesa e a prisão arbitrária de um japonês que teria hasteado a bandeira brasileira do lado errado (MAESIMA, 2012). Aliás, quando da construção do Aeroporto Internacional de Londrina na década de 1950, japoneses e descendentes que residiam nas duas primeiras colônias londrinenses, incluindo a família Ohara, tiveram seus terrenos desapropriados (IVANO; LOSNAK, 2003).

3) Juliani acabou se tornando o fotógrafo oficial da Companhia de Terras Norte do Paraná. Suas imagens passaram a estampar pôsteres, cartilhas e folders produzidos pela empresa (ANDRÉ, 2014).

dimensões do universo da cidade de fronteira, como cenas do trabalho no campo, o descanso, o lúdico do colono em contraluz equilibrando a enxada, a paisagem produtiva e a paisagem destruída pela geada, o cotidiano da família nos piqueniques, das crianças apreciando o arco-íris, o lamaçal da cidade, o teatro japonês, as flores e também imagens abstratas não redutíveis a um critério icônico.

Porém, o olhar de Ohara, em diferentes sentidos, mostrou-se diferenciado em relação aos demais fotógrafos de fronteira. O padrão fotográfico existente em Londrina, cujo principal representante foi o próprio Juliani, parece repousar numa narrativa memorialística fundamentada na representação do "pioneiro". A concepção guarda uma relação com a ideia do *pioneer* norte-americano que, no século XIX, do ponto de vista oficial, teria desbravado o Oeste do país, levando a civilização para uma região selvagem e improdutiva, desconsiderando o valor da cultura indígena (VELHO, 1976). Não coincidentemente, o pioneiro norte-paranaense também seria influenciado pela visão épica do bandeirante construída na memória coletiva brasileira, ou seja, daqueles indivíduos e grupos que expandiriam as fronteiras conhecidas para as regiões incultas. A mitologia bandeirante seria monumentalizada, durante o Estado Novo (1937−1945), por intermédio da Marcha para o Oeste, celebrizada mais tarde pelo livro de Cassiano Ricardo (1959), que ressaltava a necessidade do país encontrar-se consigo próprio, conquistando as regiões improdutivas. A Marcha, como chama a atenção Alcir Lenharo (1986), criaria a imagem de uma nação homogênea que descobriria a si própria, obliterando as heterogeneidades étnicas de um Brasil imigrante e, também, dos conflitos sociais, econômicos e políticos que perpassavam o país.

Em Londrina, o discurso em torno do pioneiro, como ressalta José Miguel Arias Neto (1989), seria voltado para o colono vencedor, desconsiderando populações indígenas, grileiros e posseiros que desenvolviam relações com o espaço antes da ação da Companhia de Terras Norte do Paraná. A narrativa épica construída em relação ao pioneiro, materializada na forma de crônicas jornalísticas, livros e imagens, volta-se para o indivíduo que, chegando à região que viria a tornar-se Londrina na transição das décadas 1920 e 1930, teria encontrado uma natureza pródiga, porém selvagem, improdutiva e vazia no tocante à presença humana. Em meio a esse ambiente hostil, o pioneiro teria derrubado a mata, construído ranchos de palmito e cultivado as primeiras lavouras, principalmente de café. Seu trabalho seria o alicerce para a expansão da civilização sobre a natureza selvagem por intermédio de símbolos como os campos agrícolas, as pontes, as ferrovias e as edificações urbanas (ver, nesse sentido, as crônicas de Humberto Puiggari Coutinho [1959]). Esse discurso memorialista, utilizando de elementos publicitários veiculados pela própria CTNP até meados dos anos 1940, começou a ser entrelaçado a partir dos anos 1950, legitimando a posição social dos cafeicultores que haviam se consolidado como a elite regional, a ponto da cidade passar a ser conhecida como o Eldorado cafeeiro (ARIAS NETO, 1989), paralelamente à proliferação dos bordéis e dos prostíbulos de luxo também decorrente do crescimento econômico (HOLTZ, 2005).

Imagem 1 JULIANI, José. **Peroba derrubada**. 1934. Acervo do Museu Histórico Padre Carlos Weiss, álbum José Juliani, foto n. 250.

Retornando às fotografias de fronteira fundamentadas no discurso épico protagonizado pela concepção de pioneiro, a **imagem 1** é emblemática, tendo sido produzida por Juliani no dia 10 de junho de 1934, conforme indicado no canto inferior direito. No enquadramento horizontal, três indivíduos posam diante de um tronco tombado de peroba. No canto superior direito, fincado sobre a árvore, encontra-se um machado. Ao fundo, observam-se os vestígios da floresta. Cabe reiterar que Juliani era o fotógrafo oficial da Companhia de Terras Norte do Paraná, de modo que a foto em questão foi utilizada em diversos materiais publicitários produzidos pela empresa. Posteriormente, a imagem passou por um processo de monumentalização por meio da tessitura da narrativa pioneirística, encontrando-se não apenas no Museu Histórico de Londrina, como também ostentadas em restaurantes, farmácias e repartições públicas. De qualquer forma, a posição social de Juliani provavelmente influenciou seu olhar, que simbolizava a vitória da civilização sobre a natureza em diferentes níveis.

Em primeiro lugar, os pequeninos homens triunfam sobre o enorme tronco que se perde de vista, na medida em que a peroba é maior que o enquadramento fotográfico. O triunfo é marcado pelas poses dos colonos de braços cruzados, mas, principalmente, por aquele que posa com a mão esquerda na cintura. Roland Barthes (2010) já havia notado, ao refletir filosoficamente sobre a fotografia em seu "A câmara clara", que a pose implica a construção da autoimagem do fotografado diante da câmera, que congelará sua imagem para a posteridade mesmo após a sua morte. Isso pode ser tanto uma decisão do referente quanto uma negociação entre fotógrafo e fotografado, implicando, portanto, no entrelaçamento da representação fotográfica. É válido ressaltar que, no universo fotográfico, o indivíduo representado deixa de ser apenas o registro de uma pessoa específica (que, na **imagem 1**, não possui nome), tornando-se perso-

nagem. Na foto de Juliani, não são trabalhadores dotados de identidades específicas, mas personagens carregadas de efeito metonímico, tornando-se colonos que triunfam sobre o mundo natural. Não é casual, nesse sentido, que Barthes tenha relacionado a fotografia ao teatro, uma vez que, em ambas as linguagens, a constituição de personagens é condição para a produção da obra. Porém, o tronco e o machado, assim como os indivíduos, também desempenham papel de signo, seja remetendo à natureza subjugada, seja aludindo ao instrumento de corte que a subjuga. Pode-se afirmar que o machado esteja ali apenas casualmente, independentemente das intenções de Juliani e dos fotografados, mas a sua presença pode gerar, nos diferentes contextos de apropriação, o peso simbólico do objeto de dominação (ANDRÉ, 2014).

A fonte é complexa e permite interpretações mais profundas, mas, por ora, é importante concebê-la como amostra no tocante ao padrão imagético das fotografias de fronteira[4]. O olhar de Ohara, como afirmado, é diferenciado na medida em que percebe o universo da fronteira a partir não apenas de um quadro subjetivo particular, mas, também, considerando um repertório cultural variado. Como observamos na **imagem 2**, utilizando enquadramento horizontal, Ohara compôs um autorretrato posicionando-se sentado sobre um toco de árvore diante dos pés de café, que formam uma linha diagonal que sai do canto superior esquerdo e termina no inferior direito. A linha divide, por sua vez, os elementos em primeiro plano (o próprio Ohara e a lavoura cafeeira) daqueles em segundo plano, isto é, o céu carregado de nuvens.

Imagem 2 OHARA, Haruo. **O fotógrafo posando diante do cafezal queimado**. Década de 1940. Acervo do Instituto Moreira Salles.

4) Para uma discussão mais aprofundada sobre as fotografias produzidas por Juliani, ver Richard Gonçalves André (2014).

Diferentemente de Juliani, Ohara era apenas um colono e não possuía qualquer tipo de comprometimento publicitário em relação às representações construídas pela Companhia de Terras Norte do Paraná. Além do mais, a imagem do cafezal queimado pela geada dificilmente seria adequada ao material produzido pela empresa, que tanto enfatizava em seus panfletos a "[...] quase proverbial [...] riqueza dessa vastissima região coberta por mattas cujos exemplares attestam tratar-se de terras de primeira qualidade [...]" (COMPANHIA, 1934, s.p.). A foto em questão é marcada pelo contraste em relação à anterior: mesmo construindo uma personagem (no caso, a própria autoimagem de Ohara), a pose aqui é outra. Não se trata mais do triunfo sobre a natureza dos pioneiros diante da peroba tombada, mas da melancolia do colono sentado sobre um toco de árvore, com a mão sob o queixo e que sequer mostra o rosto. Os pés de café queimados, que também desempenham o papel de signos, materializam o poder destrutivo que vem do céu, que ocupa o segundo plano da imagem, de onde provém a geada propriamente dita (ANDRÉ, 2016).

É possível, aqui, ensaiarmos algumas leituras em relação às diferentes concepções de natureza. Na **imagem 1**, a composição fotográfica sugere a representação da civilização que marcharia sobre o mundo natural vencido, o que seria conquistado por intermédio dos símbolos inerentes ao mundo do trabalho, como o machado (isso para não falar da própria câmera fotográfica em meio à selva, lembrando que fotografias, ferrovias e telégrafos eram vistos como dispositivos que atestariam a modernidade no Brasil durante a passagem do século XIX para o XX [CARVALHO, 1998; MACIEL, 1997; HARDMAN, 1988]). Isso não é estranho ao Ocidente, na medida em que o paradigma científico newtoniano-cartesiano construído no século XVII afirmava a necessidade de submeter a natureza e dela extrair de forma cativa, se necessário, as necessidades humanas, de acordo com Francis Bacon. O universo organizado de forma lógica, mecanicista e racional poderia ser compreendido e controlado, permitindo a vitória do homem sobre o mundo natural (CAPRA, 2002). Esse paradigma mostrou-se adequado às demandas progressistas de crescimento econômico acelerado presentes no Brasil entre os séculos XIX e XX, de forma que a natureza foi convertida em recurso natural passível de exploração (DEAN, 1996), o que passou a ser simbolizado nas fotografias de cidades de fronteira (ANDRÉ, 2014).

Não é impossível que traços desse paradigma mecanicista tenham entrado no Japão, principalmente durante o processo gradual de ocidentalização realizado a partir da Era Meiji. Entretanto, trata-se de um conjunto de representações que se acomodou num repertório cultural diferenciado no tocante ao mundo natural. As fotografias de Ohara parecem remeter a uma natureza que pode converter-se em local de prosperidade, como nas imagens em que o fotógrafo representa sua esposa e filhos segurando fartos caquis ou na foto em que uma criança deita-se numa pilha de frutos. Todavia, trata-se de um mundo natural ambivalente e que não se encontra absolutamente sob controle, podendo haver geadas que destruiriam a produção, como visto na **imagem 2**.

É válido lembrar que, no Japão, a natureza desempenha papel importante, havendo poucas terras aráveis, tendo em vista que se trata de um arquipélago com dimensões territoriais relativamente restritas, quando comparado a outros países. Sabe-se que o território nipônico está sujeito a terremotos e tsunamis, a tal ponto que os tremores de terra chegaram a ser mitologicamente explicados a partir da imagem de uma enorme carpa que, ao agitar-se, faria a superfície tremer (SAKURAI, 2007). Além disso, os *kami*, que fazem parte do repertório religioso japonês e que apenas no século XIX foram sistematizados nas diferentes vertentes do Xintoísmo (TEEUWEN; SCHEID, 2002), podem constituir entidades regionalmente localizadas e que devem ser cultuadas para oferecer proteção, incluindo contra certos fenômenos da natureza. É possível que mesmo o culto aos ancestrais (*senzo*) seja uma forma de buscar proteção em relação ao sobrenatural contra os possíveis infortúnios, como más colheitas e infertilidade de animais e dos próprios seres humanos (NELSON, 2008).

2. O olhar fotográfico *contemplativo* de Haruo Ohara

As principais análises da obra do fotógrafo Haruo Ohara publicadas (CÔRREA, s.d.; BURGI, s.d.; BEZERRA, s.d.) situam o seu olhar de fotógrafo-imigrante a partir de um prisma ocidental, racionalizando o seu olhar fotográfico contemplativo. Como se o mesmo fosse, até certo ponto, separado do seu universo de formação escópica em terras japonesas. Desse modo, tem-se a impressão de que o *olhar* de Ohara tivesse se desenvolvido tardiamente e daí produzido – de maneira privada – imagens sublimes em preto e branco. A máquina fotográfica é apenas um instrumento decodificador do *modus operandi* do nosso olhar e as evocativas imagens de Ohara ao longo de mais de 50 anos fotografando em terras paranaenses são carregadas de uma maneira japonesa de enxergar o mundo pouco familiar aos não japoneses ou, até mesmo, para os descendentes de japoneses. Como poderíamos definir a obra de Ohara? Fotografia japonesa? Fotografia brasileira? Fotografia "imigrante"?

Na concepção da historiadora da arte Karen M. Fraser sobre fotografia japonesa:

> *Interpreting artistic production through the lens of nationality is a tricky proposition. This is particularly true when it comes from Japanese photography.*
> *Writing about Japanese culture often draws on stereotypical assumptions. One common view holds that Japanese have an "innate" connection that is manifested in Japanese visual culture. Another posits that Japanese art is imbued with a mystical Eastern spirituality, reflecting the country's Zen Buddhist tradition. When Japanese artists exhibit abroad, criticism and reviews of their work frequently focus on nationality as defining a feature and take one or both, of these routes to suggest that it reveals an inherent 'Japaneseness'.* (FRASER, 2011, p. 7)

A historiadora desenvolve sua tese afirmando que é virtualmente impossível definir o variado universo da fotografia japonesa usando um limitado conjunto de elementos visuais ou de características nativas. Haveria exceções, mas grosso modo, a maneira de fotografar japonesa é eclética e sofreu influências desde o início de elementos exteriores ao universo japonês – tecnologia, estética, disseminação, teoria – que em vários momentos influenciaram decisivamente na maneira de fotografar e discutir fotografia no Japão ao longo do século XX (Idem).

Apesar dos riscos de recair em certa "japonesidade" ao abordar a obra de Ohara, seria uma ilusão obliterar a presença de elementos filo-estéticos nipônicos em suas imagens. Nosso intuito aqui é seguir um caminho diferente das análises produzidas até agora – que situam a obra de Ohara no universo fotográfico *per se* – ao desenvolver nossas hipóteses tentando interpretar o *desvio do olhar civilizatório* do fotógrafo (fato que o diferencia dos outros fotógrafos de fronteira do período) a partir não só da contextualização da sua realidade em terras paranaenses, mas delineando os possíveis traços de elementos filo-estéticos do universo *Zen* nipônico (como o *ma* e o *wabi sabi*) notados nos frames cuja natureza, família e as banalidades cotidianas são o *leitmotif*. Tentar mapear os vestígios de japonesidade em algumas das principais imagens produzidas por Ohara é o nosso objetivo principal nesta parte do artigo. Partimos do pressuposto de que o conjunto da obra do fotógrafo pode ser interpretado a partir do prisma da *contemplação*, como se lêssemos um *haiku*.

Ao consideramos o fotógrafo-imigrante pertencente a dois mundos, o japonês (oriundo da província de Kochi) e o brasileiro (desbravador do sertão londrinense), devemos nos atentar aos espaços diferentes que contribuíram decisivamente não só na estética (principalmente a predileção pela luz natural), forma e conteúdo das imagens produzidas por ele, mas também na sensação de uma sutileza ímpar na qual a confluência entre a natureza e os familiares do fotógrafo – consusbstanciados em personagens de uma vida simples eivada de simbolismos do universo imigrante – nos remete diretamente à fotografia humanista de meados do século XX. Uma interessante analogia da obra de Ohara com o universo fotográfico japonês estaria na maneira da criação de alguns enquadramentos feitos pelo fotógrafo-imigrante, que remetem ao trabalho do mestre japonês Shoji Ueda (1913−2000)[5] considerado pelo crítico de fotografia britânico Sean O'Hagan como um "aventureiro sedentário"[6], pois praticamente produziu toda a sua obra fotográfica na fronteira entre as prefeituras de Tottori e Hyogô, geralmente

5) O fotógrafo japonês Shoji Ueda é uma das grandes referências da fotografia japonesa no século XX. Utilizando-se de elementos realistas (família e natureza) em composições de caráter surrealista, principalmente entre as décadas de 1930−1950, o fotógrafo criou um estilo único de representar o espaço onde vivia. Praticamente a maior parte da obra mais conhecida de Ueda foi produzida nas dunas da prefeitura de Tottori, criando um universo lírico, surreal e ao mesmo tempo intimista através das lentes de sua Rolleiflex. Ohara em terras roxas londrinenses soube utilizar a vastidão do espaço como pano de fundo para desenvolver a sua maneira de fotografar que em muitos aspectos estéticos (composição, branco e preto, espaços negativos, médio formato) podem ser associados ao olhar do fotógrafo Shoji Ueda, seu contemporâneo em terras japonesas.

6) Sobre o artigo do crítico Sean O'Hagan consultar: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/18/shoji-ueda-most-beautiful-surprising-photobook-of-the-year (Acessado em 31 de julho de 2017)

utilizando-se de sua esposa e filhas como modelos.

Ab initio o espaço físico da frente pioneira norte-paranaense das década de 1930-1940 com sua vastidão de terras, brutas, belas e enigmáticas em nada se assemelhava ao acanhamento do espaço nipônico interiorano, cujas montanhas e rios criam uma atmosfera de compressão visual quase minimalista. Um ponto em comum destes distantes e opostos universos espaciais seria o diálogo com natureza a partir da fotografia. Segundo o historiador e biógrafo Rogério Ivano (apud BRITO, 2010, p. 11), a universalidade da obra de Ohara se encontrava no intuito do mesmo "revelar ao mundo a sua aldeia". Concepções de realidade que contrapõem "mundo" x "aldeia" e que são tão familiares quando nos deparamos com o universo reproduzido por outros imigrantes japoneses, em sua maioria como fotógrafos amadores ao longo de sua trajetória em terras brasileiras. Mas onde estaria o diferencial na obra de Ohara?

Certamente apenas o gosto, a apurada técnica e a dedicação à fotografia no tempo livre (cerca de 10 mil negativos estão preservados) são importantes elementos no conjunto da sua obra, mas gostaríamos aqui de apresentar mais duas hipóteses: a busca inconsciente do fotógrafo-imigrante por momentos de caráter único, aliados não só ao registro do espaço/tempo fotográfico mais formal, mas também a um olhar contemplativo – e não inquisitivo – reproduzindo uma concepção de mundo impermanente, na qual intuição e percepção passam a dialogar com a técnica necessária à reprodução do universo ao seu redor. Algumas imagens sugerem a sensação de familiaridade e elegância para aqueles que a contemplam. Não há instantes decisivos, mas impermanências que possibilitam muitas leituras a partir de vários olhares, seja ele japonês ou não-japonês.

Tentar interpretar a obra de Ohara a partir de um "olhar japonês" não é uma tarefa simples, ou mesmo usual: desconstruir sua obra buscando referências filo-estéticas nipônicas abre uma perspectiva de análise diferente da semiótica ocidental. Enquanto o olhar japonês se volta para a *impermanência*, *simplicidade*, *assimetria* e *imperfeição*, o nosso olhar busca a *permanência*, *grandeza*, *simetria* e *perfeição* (JUNIPER, 2003). A tentativa de racionalizá-lo – analisando-o – é uma armadilha retórica, cujas palavras acabam por diluir a essência da obra "analisada". Nas palavras do autor e crítico de cinema Donald Richie (1924−2013) a tradição japonesa se interessa mais em *sintetizar* do que *analisar* os elementos estéticos de uma obra[7)]. O *processo* se torna o caminho, a *contemplação* a compreensão, neste contexto a técnica seria algo secundário em termos de fruição estética. Nosso intuito até agora aqui não foi enveredar pelos caminhos da estética japonesa presente em vários elementos do cotidiano japonês tentando explicar o olhar contemplativo de Ohara, mas buscar alguns traços de japonesidade na arte fotográfica do mesmo na

7) "So, if aesthetics in the West is mainly concerned with theories of art, that of Japan has always been concerned with theories of taste. What is beautiful depends not upon imagination (as Addison thought) nor qualities proper in the object (as Hume said) not in its paradoxes (as Kant maintained) but rather in a social consensus" (RICHIE, 2007, p. 67).

tentativa de incrementar o diálogo sobre a sua obra. Em algumas imagens, como *Água de Chuva* (1949) e *Roda d'água* (1957), elementos da estética *wabi sabi*[8] podem ser notados nas composições, como, por exemplo, a simplicidade dos elementos retratados, o ar contemplativo destes objetos como se o tempo fluisse – *tempus fugit* – e a imperfeição dos mesmos, um certo ar de rusticidade e a água representando a impermanência e a eterna fluidez captada pelo movimento da roda. Essa fluidez é um elemento importante da estética japonesa cuja dicotomia tempo/espaço praticamente inexiste. Ohara soube apresentar esses elementos de forma "simples", algo muito mais sensível ao olhar e à imaginação do que propriamente passível de uma análise semiótica mais detalhada dos elementos que compõem as imagens.

Imagem 3 OHARA, Haruo. **Roda d'água, 1957** (Ribeirão Jacutinga, Ibiporã/PR) Acervo do Instituto Moreira Sales.

No entanto, entre os elementos estéticos japoneses delineados na obra de Ohara mais significativos, estaria o conceito de *yohaku*[9], geralmente associado à estética *Ma*[10]. Em três imagens que se tornaram

8) Difícil de definir em palavras este tradicional conceito estético japonês (até mesmo para os japoneses), a estética do *wabi sabi* (侘寂) está associada à transitoriedade, austeridade, imperfeição e incompletude cujo belo está associado a uma simplicidade contemplativa (não racionalizante) de elementos ligados ao *tempo*, *natureza* e geralmente *feitos pelo homem*. Para uma melhor compreensão desta maneira japonesa de olhar, ver Okakura Kakuzô (1906), Andrew Juniper (2003) e Edward Morse (1885).

9) "*Yohaku (余白 sobrar + branco) é o branco que sobra do material utilizado como suporte, seja ele papel, seda ou tela, isto é, a parte não desenhada ou não escrita, ou ainda o som residual numa pausa musical que se estabelece no limiar da percepção (...) Contudo não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de yohaku e gerar a estética Ma, mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida*."(OKANO, 2013/2014, p.153).

10) O *Ma* (jap. 間) que de uma forma mais simples representaria o *intervalo*, o *espaço vazio*, é um elemento estético de grande importância na maneira de compor cenários, imagens em vários ramos da estética japonesa indo da música, cinema, literatura até o *ikebana*. Espaço "vazio" que em sua completude se configura como uma pausa para reflexão, contemplação pacífica, mas que pode ser dramática como no teatro Nô. Na fotografia japonesa, é um elemento importantíssimo configurando-se como um *espaço não verbal.* Para uma melhor compreensão deste elemento estético japonês, consultar as obras de Donald Richie (2007), Junichiro Tanizaki (2007) e Gunter Nitschke (1988).

referências da obra e estilo de Ohara, *De manhã indo colher café* (1940), *Nuvem da manhã* (1952) e *Maria e Kazuo Tomita brincando* (1955), o imigrante-fotógrafo domina com maestria a luz matinal ou crepuscular, fazendo uso do espaço vazio à japonesa[11], que diferentemente da interpretação ocidental – "espaço negativo" – é geralmente considerado como "espaço positivo", tão importante quanto os outros elementos da cena/frame (SINGER, 1995). Também denominado como espaço imaginário (PILGRIM, 1986, p.259), no qual o intervalo (fluxo imagético) é preenchido pela imaginação do espectador. Na **imagem 4**, diferentemente de ser vista a partir dos simbolismos associados ao antagonismo *homem* x *natureza* x *trabalho*, a vastidão do sertão londrinense monocrômica, preenchida por nuvens iluminadas pelo alvorecer, complementada pela imagem de Ohara equilibrando uma enxada, remete a uma relação de completude e infinitude tão caras à estética Zen budista. Nesse contexto, a imagem pode nos remeter a um *haiku* do mestre Matsuo Bashô (1644−1694):

この秋は　何で年寄る　雲に鳥　(Kono aki wa/ Nande toshiyoru/ Kumo ni tori)[12]

Imagem 4 OHARA, Haruo. **Nuvem da manhã**. 1952 (Terra Boa, PR). Acervo do Instituto Moreira Sales.

Considerações finais

"Hoje você vê a flor, agradeça a semente de ontem": a frase, transcrita em diários e fotografias – e vivida –, por Haruo Ohara pode ser a epígrafe de sua obra imagética cuja concepção de impermanência, tão cara à maneira japonesa de sentir e ver o mundo, encontra-se presente. A "ilusão especular" criada

11) "The Japanese were to become masters of space, and have throughout their long artistic history stressed the importance of space or nothingness as juxtaposition to things that presently exist." (JUNIPER, 2003, p.9).

12) Versão livre para o Português: "Neste outono/Por que envelheci?/Pássaro na nuvem". http://www.masterpiece-of-japanese-culture.com/literatures-and-poems/haiku/matsuo-basho/haiku-poems-autumn-matsuo-basho（Acessado em 08 de setembro de 2017）

pelo imigrante-fotógrafo tem na natureza um dos seus principais elementos, fazendo com que fluxo de tempo/espaço sob uma perspectiva *Zen* budista deixe de existir.

Podemos dizer que contemplar a obra do imigrante-fotógrafo pode ser um ato profundo de estado de consciência que vai além do olhar humanista, reflexo de uma contemporaneidade estética presente na fotografia produzida principalmente nas décadas de 1940−1950 seja na Europa, como também no Japão. Neste universo, o imigrante que se tornou fotógrafo soube singularmente retratar e documentar o universo em transformação à sua volta, seja no âmbito familiar ou no transcorrer das transformações em marcha na jovem Londrina, verdadeiro universo epifânico da obra de Ohara.

Fotógrafo amador, ele teria as duas principais qualidades que o fotógrafo e teórico japonês Katô Seiichi[13] no alvorecer do século XX considerava como requisitos para um verdadeiro artista, *elegância* e *disciplina*:

Not only do [the amateurs] have *shumi* (elegance) all their own, they have the freedom to pursue their artistic endeavour to their heart's content since this is not their means of livelihood… most amateur photographers are very conscientious and continuously try to improve themselves. Furthermore, whereas professionals are generally plebeian and undereducated amateurs are oftentimes more highly motivated and have more *shûyô* (discipline)" (HIRAYAMA, 2004: 102)

Nosso objetivo aqui foi o de propor um caminho diferente, provocando e direcionando o olhar do espectador para elementos na fotografia de Haruo Ohara que são parte intrínseca da maneira japonesa de olhar e reconstruir o universo à sua volta, ou seja, uma parte do *modus vivendi j*aponês.

Referências

1. Fontes

Coleção de Haruo Ohara. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Coleção de José Juliani. Acervo do Museu Histórico Padre Carlos Weiss.

COMPANHIA de Terras Norte do Paraná. **A Companhia de Terras Norte do Paraná vende terras roxas de primeira qualidade**. Panfleto Publicitário, 1934a. Acervo do CDPH-UEL.

COUTINHO, Humberto Puiggari. **Londrina**: 25 anos de sua história. São Paulo: o autor, 1959.

2. Videos

Haruo Ohara (Dir. Rodrigo Grota, Kinoarte Londrina, 2010) https://www.youtube.com/

13) Katô Seiichi foi um dos membros fundadores da Yûtsuzucha (Sociedade Vênus), primeira organizacão voltada para a Fotografia de Arte no Japão em 1906. Entre os objetivos da mesma estavam divulgar no Japão e dialogar com as vanguardas fotográficas européias como o *Pictorialismo*.

watch?v=mnXXqCXkRoE

3. Bibliografia

ANDRÉ, Richard Gonçalves. Haikais fotográficos: representações de natureza nas imagens de Haruo Ohara (Londrina, 1930−1950). **Mnemonise**, v. 7, p. 118−139, 2016.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. **O paraíso entre luzes e sombras**: representações de naturezas em fontes fotográficas (Londrina, 1934−1944). Londrina: EDUEL, 2014.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. **Religião e silêncio**: representações e práticas mortuárias entre nikkeis em Assaí por meio de túmulos (1932−1950). 2011b. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado**: representações da política em Londrina (1930−1975). Londrina: EDUEL, 1998.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. 1997. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARRUDA, Gilmar. Fotografias de cidades de fronteira: a vitória sobre a natureza. In: ARRUDA, G.; TORRES, David Velázquez; ZUPPA, Graciela (orgs.). **Natureza na América Latina**: apropriações e representações. Londrina: EDUEL, 2001. p. 193−216.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a Fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010.

BEZERRA, Elvira. "Jabuticabas (ou joias?) de Haruo Ohara". https://ims.com.br/2017/07/01/ensaio-de-elvia-bezerra/ (Acessado em 10 de julho de 2017)

BRITO, Poliane. Instantâneos de simplicidade em Haruo Ohara. **Memai**: letras e artes japonesas, Curitiba, n. 2, p. 10−12, jan. 2010. https://issuu.com/jmemai/docs/memai2

(Acessado em 15 de julho de 2017).

BURGI, Sérgio (Org.) **Haruo Ohara: Fotografias**. São Paulo; IMS, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 199−231.

CÔRREA, Marcos Sá. "A fração de segundo e a história" https://ims.com.br/2017/06/01/ensaio-de-marcos-sa-correa/ (Acessado em 10 de julho de 2017)

DEZEM, Rogério. **Matizes do "amarelo": a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878−1908).** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FELTENS, Frank. "Realist" betweeness and collective victims: Domon Ken's Hiroshima. **Stanford journal of East Asian affairs**, p. 64−75, summer 2011.

FRASER, Karen M. **Photography and Japan**. Exposures series. China, Reaktion books, 2011

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HIRAYAMA, Mikiko. 'Elegance' and 'Discipline'. The Significance of Sino-Japanese Aesthetic Concepts in the Critical Terminology of Japanese Photography, 1903−1923. In: ROUSMANIERE, Nicole C. & HIRAYAMA, Mikiko (Edited by). **Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century.** Amsterdam, Hotei Publishing, 2004 p. 98−108.

HOLTZ, Edson. **Noites ilícitas**: histórias e memórias da prostituição. Londrina: EDUEL, 2005.

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

JUNIPER, Andrew. **Wabi Sabi: the Japanese art of impermanence**. Tuttle Publishing, 2003.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional**: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio**: caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon". 1997. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 1997.

MAESIMA, Cacilda. **Japoneses, multietnicidade e conflito na fronteira**: Londrina, 1930/1958. Tese (Doutorado em História), UFF, Niterói, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORSE, Edward. **Japanese Houses and Their Surroundings**. 1º edition, 1885.

NITSCHKE, Gunter. "Ma. Place, Space and Void". **Kyoto Journal**, September 1988. http://www.kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/ma-place-space-void/ (Acessado em 02 de agosto de 2017)

NELSON, John. Household altars in contemporary Japan: rectifying Buddhist "ancestor worship" with home décor and consumer choice. **Japanese journal of religious studies**, vol. 35, n. 2, 2008. p. 305−330.

OGUIDO, Homero. **A saga dos japoneses no Paraná**. 2. ed. Curitiba: edição do autor, 1988.

OKANO, Michiko. Ma – a estética do "entre". **Revista da USP**, n. 100. São Paulo, Dez./Jan./Fev. 2013−2014, pp. 150−164.

OKAKURA, Kazuzô. **The book of tea**. 1º edition. New York: Putnam's, 1906.

O'HAGAN, Sean. "Shoji Ueda: the most beautiful, surprising photobook of the year" **The Guardian**, 18 December, 2015. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/18/shoji-ueda-most-beautiful-surprising-photobook-of-the-year (Acessado em 31 de julho de 2017)

PILGRIM, Richard B.. Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio- Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions,** University of Chicago press, (25: 3, 1986) p. 255−277. http://

enthusiasticallyconfused.com/Architecture/Japanese%20Architecture/Ma-%20A%20Cultural%20Paradigm.pdf（Acessado em 10 de setembro de 2017）

RICARDO, Cassiano. **A marcha para o Oeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

RICHIE, Donald**. A Tractate of Japanese Aesthetics**. Berkeley, Stone Bridge Press, 2007.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paula: Iluminuras, 2008.

SINGER, Robert. Japan's Persisting Traditions. A Premoderrn Context For Postmodern Art. In: STEARNS, Robert. **Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory**. Hara Museum of Contemporary Art. Tokyo. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1995. p. 15−36.

TANIZAKI, Junichiro. **Em Louvor da Sombra**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

TEEUWEN, Mark; SCHEID, Bernhard. Tracing Shinto in the history of kami worship. **Japanese journal of religious studies**, vol. 29, n. 3−4, 2002, p. 195−207.

TOMAZI, Nelson Dacio. **"Norte do Paraná"**: histórias e fantasmagorias. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2000.