



HAL
open science

Por uma poética do instante: Roland Barthes em Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari

► **To cite this version:**

Rodrigo Fontanari. Por uma poética do instante: Roland Barthes em Haruo Ohara. *Alea: Estudos Neolatinos*, In press. hal-03508434

HAL Id: hal-03508434

<https://hal.science/hal-03508434>

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Por uma poética do instante– Roland Barthes em Haruo Ohara

Rodrigo Fontanari

Introdução

Longe de ser uma relação de apropriação, de imposição de uma hermenêutica, para leitura da fotografia de Haruo Ohara como pode parecer entrever esse entrelaçamento entre de Roland Barthes e Haruo Ohara, o que se pretende, neste artigo, é fazer ver ou perceber o ecoar de um pensamento crítico que reverbera e coloca em movimento outros textos. Nas próprias palavras de Barthes numa conversa que manteve com Renaud Matignon publicada em *France Observateur* em 16 de abril de 1964, quando da publicação de seus *Ensaaios críticos*. Nessa entrevista intitulada “Não acredito nas influências”, Barthes então testemunha “não sei bem o que é uma ‘influência’; para mim, o que se transmite, não são ‘ideias’, porém, ‘linguagens’, ou seja, formas que se podem preencher diferentemente; é por isso que noção de *circulação* me parece mais justa do que a de influência. Os livros são antes ‘moedas’ do que ‘forças’”¹ (BARTHES, OC, II, 2002, 616).

Entrevendo as reflexões barthesianas sobre as imagens como “moedas” e não “força”, é que este ensaio visa. Consistir-se-á, aqui, num exame atento do gesto fotográfico de Haruo Ohara, o que não é senão também, de certa forma, analisar a circulação das ideias de Roland Barthes sobre a fotografia e as imagens em gerais.

Partimos, neste artigo, da hipótese de que o pensamento barthesiano a respeito da fotografia e das artes em geral, dialoga com o gesto fotográfico de Haruo Ohara. Diante de algumas das fotografias de Ohara, é como se o fotógrafo-agricultor dialogasse com Roland Barthes.

Aliás suas fotografias dão prova de que desejam os olhos de Barthes. Essa prova existe, é o vazio ou em termo oriental o *Mu*. Pode-se defini-lo, numa tradução rápida, como um apagamento do ego, em que se cria sem obedecer a uma intenção. As imagens fotográficas de Haruo Ohara desejam Barthes, na medida em que elas desejam um olhar que sabe ver o *vazio* lá onde, geralmente, os olhos ocidentais não conseguem ver nada.

Sobre Haruo Ohara

¹Todas citações de Roland Barthes são tiradas de suas *Œuvres Complètes* estabelecida em 5 tomos, doravante, mencionada sob a forma abreviada OC seguida do volume à que se refere em número romano.

Antes de avançarmos na leitura de suas fotografias e de estabelecer as relações, é necessário apresentar, ainda que rapidamente, alguns traços biográficos de Haruo Ohara. Nascido em 190 em Kochi, no Japão, ele é filho de uma família de imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil em 1927 para trabalhar em plantações, sobretudo, de café, e se estabeleceu numa comunidade japonesa em Londrina, no sul do país.

Alguns anos depois de sua chegada, em 1933, Haruo Ohara começa sua aventura em torno da fotografia de uma maneira quase que autodidata. É um fotógrafo da cidade que lhe oferece sua primeira câmera. Um aparelho simples que Ohara dirá tempo mais tarde em seu diário que se tratava de um brinquedo, porque em 10 fotografias apenas 3 não eram perdidas (LOSNAK; IVANO, 2003, 66). Este mesmo fotógrafo que orienta seus primeiros passos, lhe ensina também o processo de revelação, o que Ohara fazia cuidadosamente que eu ousaria dizer que se tratava quase de um trabalho de alquimia.

A fotografia pouco a pouco conquista seu lugar na vida cotidiano de Haruo Ohara. Tanto que em 1951, tornou membro fundador do Foto Clube de Londrina e, logo depois, filhou-se ao Foto clube Bandeirante em São Paulo. Nesse mesmo período, ele também revelou ao mundo algumas de suas fotografias durante suas primeiras participações em exposições de fotografia no Brasil e no exterior. Durante o ano de 1956, suas fotografias foram premiadas, dentre suas inúmeras premiações, encontra-se a Exposição Internacional de Fotografia de Paris.

Ele falece em 1999, no Brasil, aos 90 anos de idade. Atualmente, suas fotos são reconhecidas em todo o mundo e todos seus negativos e arquivos pessoais estão armazenados no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Para que possamos compreender a circulação das ideias de Barthes nas fotos de Haruo Ohara, seria preciso talvez voltar às notas do livro publicado em 1970 para a coleção “Les sentiers de la création” da editora Skira, *O Império dos signos*.

Redigido a partir de anotações de Barthes durante três viagens feitas sucessivamente ao Japão, entre 18 de dezembro de 1967 e 10 de janeiro de 1968, o volume encerra, não uma etnografia do país chamado Japão, mas “certo número de traços”, com os quais o autor se contenta, dizendo-nos que “os chamarei: Japão” (SAMOYAUULT, 2015, 472). Afinal, qual a lição imagética de *O império de Signos*?² Sua escolha não se deve ao fato de ser um dos

² Há mesmo quem trabalhe com a possibilidade de que o “isso teve lugar” [ça a eu lieu] e o “isso aconteceu” [ça a été], tal como definidos em *A Câmara clara*, já parecem ter sido claramente identificados por Barthes desde a escritura de *O Império dos signos*.

livros de Barthes mais pleno de material iconográfico – até porque retrucaria o próprio autor que “em nenhum sentido fotografou o Japão” (BARTHES, OC, III, 2002, 349)– mas a algo que talvez esteja já no texto que abre o livro. A esse respeito nota Barthes : “O texto não ‘comenta’ as imagens, as imagens não ‘ilustram’ o texto”: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma *espécie de vacilação visual*, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o *Zen* chama de *Sartori*” (BARTHES, OC, III, 2002, 352). Essa noção de Zen é aí entendida por Barthes como uma espécie de “vazio de fala”, que, aos olhos do semiólogo, é dele que “partem os traços com que o *Zen*, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casa, os buquês, os rostos [...]”(BARTHES, OC, III, 2002, 352).

De resto, mostra-se nesse *gabinete dos signos* a possibilidade retórica da imagem que não se deixa subsumir pela linguagem, sendo somente, para evocar a letra mesmo de Barthes, “um convite silencioso a filosofar” (BARTHES, OC, V, 2002, 329). Nas palavras de Tiphane Samoyault, “O Japão é um signo, mas um signo vazio, irrecuperável, que fissa nossas crenças e nossos símbolos”(SAMOYAULT, 2015, 459). É, aliás, esse mesmo ponto de inflexão que podemos entrever na biografia intelectual de Marie Gil, quando a autora afirma, “O Japão seria esse lugar em que Barthes reencontra o ideal de um signo terminal, signo sobre o qual se esbarra, que detém o folheado infinito do sentido, que vale por ele mesmo” (GIL, 2009, 273).

Ora esse “vazio de fala” apontado por Barthes não é senão a “suspensão do sentido” reivindicada por ele para todas as artes – verbais ou não – que já estava de algum modo sinalizada na nota dos anos de 1950, quando observa nas imagens da fotógrafa e cineasta Agnès Varda que elas revelam ao espetar um mundo “sem significação”(BARTHES, OC, I, 2002, 273). Não que não haja nenhuma significação, entretanto, como num poema japonês, o haikai, ela não é mais do que um aceno breve, que faz cintilar o sentido.

É evidente que as imagens de Haruo Ohara podem simplesmente ser pensadas da perspectiva da história e da teoria fotografia contemporânea, mas, examiná-las apenas dessa chave teórica, é antes de tudo, ignorar toda a força expressiva dos padrões orientais que constituem a essência do olhar de Ohara.

Esta aventura do olhar, conduz-nos, inevitavelmente, a reencontrar no trabalho fotográfica de Haruo Ohara esse “oco do sentido” (BARTHES, OC, II, 2002, 822)que Barthes deseja à toda linguagem e que ele acaba por entrever na arte japonesa com nos faz

saber em *O Império dos signos*, revelando nessa arte ocidental, a fotografia, os traços orientais de que se constituem o olhar desse agricultor-fotógrafo.

No plano mesmo da imagem, o fotógrafo revela-nos uma espécie de *enunciação silenciosa*, que consiste, em revelar o inexprimível e o mais profundo, aquilo que é, dentro do universo budista, entendido como efemeridade. Ou como preferirentender Roland Barthes, lendo o Ocidente através do espelho do Oriente em *O Império dos signos*, reina, no mundo oriental uma espécie de “vazio de fala” (BARTHES, OC, III, 352): um jogo de significantes que não teria significado.

Afinal, como insiste em mostrar Daisetz Teitaro Suzuki, professor de filosofia budista da Universidade de Otani, em Kioto em seu ensaio “Oriente e Ocidente”, “O Oriente é silencioso, ao passo que o Ocidente é eloquente”, no entanto o silêncio do Oriente, muitas vezes, é “tão eloquente quanto a verbosidade” (SUZUKI, 1960, 12).

Assim, o fazer artístico sob a ótica zen-budista surge sempre a partir de uma prática contemplativa, tanto como resultado da prática meditativa quanto de uma mente livre sem qualquer vício que impeça a criação de arte livre. Esse fazer artístico define-se, portanto, por ser uma ação criativa, que é por si mesmo verdadeiramente o momento de arte destituído de todo egoísmo. A inscrição ou realização do gesto como uma exclamação, um grito inaudível e indizível, é aquilo que resta (a obra) – uma pincelada, um clique fotográfico, um movimento, um som –, e que se torna a representação de um momento fugaz e revelação do mistério que está na origem de toda existência. O que capta o artista – aí incluso fotógrafo quando ele sabe olhar atentamente o mundo – é o *eloquente silêncio* do existente antes mesmo de que ele seja atingido por uma imensa porção de emoção, tornando símbolo de algo a mais. Afinal, a arte seria algo que “devia ser experimentado subjetivamente pelo artista, e não uma coisa para olhar objetivamente”(RICHIE, 2016, 30).

De resto, podemos mesmo pensar que certas fotos de Ohara são feitas para recepcionar o “grau zero”, com sua “dilacerante tranquilidade” (SAMOYVAULT, 2015, 633) – para recuperar as mesmas palavras da biógrafa de Roland Barthes, Tiphaine Smaoyault–, das representações do mundo sinalizadas através de sua concepção de *punctum*, esse “aceno da realidade intratável”(BARTHES, OC, V, 2002, p. 885).

Algumas fotos de Ohara mostram o quanto seu olhar fotográfico soube revelar o Oriente no Ocidente, transformando – como num haikai que coloca as “palavras sobre um abismo do silêncio” (OGAWA, 2006, 83) – o que seria uma imagem entendida por uns e outros como um mero produto mecânico, numa espécie de traço, de jato ou de grito de convulsão. A fotografia como o haikai podem conceber a imagem – para usar um conceito

caro a François Lyotard (2002) – como *figural*³ (quando a imagem contém mais do que ela pode significar), então, ela torna-se assim “a expressão de transbordamento abrindo de novo a fronteira entre o visível e o invisível, ou ainda, deixando entrever um outro mundo para além de uma paisagem cotidiana”(OGOWA, 2006, 83). Particularmente, a fotografia intitulada “Céu de inverno (vento frio)”, de 1948, mostra-nos quase nada. Plano baixo, a foto mostra uma haste de uma gramínea um pouco desfocada, num fundo brumoso de seu escuro. Tudo ali parece captado num instante vivo, é como se o espectador pudesse respirar e ser tocado por esse mesmo vento. Não ocorre aí nenhum outro acontecimento senão plástico.

Despossuídas de toda e qualquer contingência histórica ou social, a fotografia de Haruo Ohara não é um discurso sobre o mundo, mas convida a meditar sobre ele. Ao propormo-nos ler as fotografias dessa perspectiva, deparamo-nos com uma outra dimensão da compreensão, em que compreender não é necessariamente compreender o sentido, mas um apelo ao sentido, com toda sua força de resistência

Por uma estética barthesiana do vazio

Se Barthes reivindica para as artes esse curto-circuito da linguagem, é porque antes de tudo, sua concepção de estética passa pela ética (tanto é que a palavra ética está contida em est[ética])⁴ (BARTHES, 2003, 50), e tal associação, por sua vez, não soa estranha àqueles que, desde *O grau zero da escritura*, sabem que Barthes atribuir aos escritores a responsabilidade da “moral da forma”(BARTHES, OC, I, 2002, 180). Isso porque, para o semiólogo, escrever não é escolher, mas se devotar a um campo social; uma vez que o artista não se situa perante o mundo, mas perante a própria linguagem, corrompendo-a em seu valor social de contato e de compreensão.

Essa nota permite-nos relacionar o *punctum* ao “grau zero”, isto é, entender os artistas-fotógrafos nos mesmos termos em que ele entende a literatura moderna: em plena “suspensão da linguagem”. Noutros termos, numa suspensão da imposição do sentido, que não é senão uma abertura a um “apelo ao sentido”. O que nos permite pensar que, certas fotografias de Haruo Ohara, são formas que não contêm sentido fixo, diante da qual se pode estar certo. O sentido existe aí enquanto apelo ao sentido: um convite a reflexão, mobilização das possibilidades de interpretativas, sentido inacabado, incerto e indefinido.

³ Trata-se daquilo que na imagem não é nem figurativo nem figurado, mas permanece da ordem do figurável, não tendo por função, no entanto, nem de representar nem tampouco de significar alguma, valendo-se por si mesmo. (LYOTARD, 2002)

⁴ É no curso *A Preparação do romance* que se evidencia o entroncamento, embaralhamento do estético e do ético. Para Barthes, existe uma “aliança do Estético (da Técnica) e da Ética”. (2003, p. 50-51)

Como se sabe a semiologia barthesiana da arte recusar as significações demais simples e as afecções demais brutais. Aliás, Barthes mesmo assinala no prefácio dos *Ensaio críticos* datado de 1963 isto: “ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por função exprimir o inexprimível. É o contrário que é necessário dizer: toda tarefa da arte é de inexprimir [inexprimer] o exprimível”(BARTHES, OC, II, 2002, 279). Isto é, silenciar, colocar em colapso toda retórica do instante capturado e arrogância de seu discurso em detrimento de sua experiência estética. Tal concepção da imagem fotográfica pode ser entrevista nas duas fotografias (“vento de frio (inverno)” e “nuvens”) evocadas logo abaixo.

Ora, ao ver, em toda arte, um fundo de linguagem, o desejo de destramar, esquivar, burlar, enfim, zerar ou neutralizar essa “diabrura” que é a linguagem, Barthes só poderia ser fascinado “pelas formas de seu vazio – que é o contrário absoluto de seu oco” (BARTHES, OC, V, 2002, 441), como pondera na conferência de ingresso no Collège de France em 1977, e, posteriormente, recolhida no livro *Aula*.

Portanto, para ele, toda arte só pode fundar sua verdade em algum tipo de escapada do caráter fascista da língua, que “obriga a dizer” (BARTHES, OCV, 2002, 431), como ousou ainda pronunciar Barthes, nessa mesma conferência, em 1977. A semiologia barthesiana busca “designar o oco do sentido”, visando através da recusa “à obra de toda ‘solidificação’ semântica”, esse “objeto tendencial” que é o “não sentido” (BARTHES, OC, II, 882), ou como prefiro denominar o “grau zero do sentido”. o que está em jogo é o excesso de retórica, que Barthes denomina, de saída, “mito”: essa ultrassignificação, essa “ampliação de um sistema primeiro”; que visa caminhar – e esse parece ser o percurso de sua obra mesmo –, em direção a um “dizer mínimo”, que leva o signo à sua infrassignificação, a “qualidade transcendente da coisa, seu sentido natural (e não humano)” (BARTHES, OC, II, 2002, 845), como nota Barthes no posfácio “O mito hoje”.

Essas reflexões barthesianas, conduz-nos a uma definição negativa da arte ou talvez, de uma maneira mais oriental, a uma definição *Zen* da arte. Isto é, toda arte aparece, ao olhar de Barthes, como uma imensa prática destinada a abolir ou a romper com o infinito ciclo vicioso da linguagem e, portanto, silenciar, obstruir a significação em detrimento de um esvaziamento da máquina da linguagem. Em outras palavras, nessa concepção, a arte detém-se a um “não-dizer”, a um quase se desdizendo ou a um dizer muito pouco, cujo arranjo dos signos não envereda nem pelo patético nem pelo pastiche.

Essa concepção estética de Roland Barthes que se estende a todas as artes – verbais ou não –, consiste a nos revelar que só lhes compete um não-dizer, que, aliás, é todo o contrário do nada dizer, da recusa em dizer, mas um dizer que não se quer fechar [*ne pas vouloir-saisir*]

num significado último e se mantém suspenso também nomeado, com maiúscula, a partir de 1978, de o *Neutro*.

Ver o vazio

As fotografias de Ohara indagam o olhar, e por isso mesmo podem ser consideradas “imagens pensativas” (BARTHES, OC, V, 2002, 818), para recuperar uma outra expressão do próprio Barthes em *A Câmara clara*. O fotógrafo a cada imagem, conduz-nos a voltar nosso olhar e ver o “pequeno detalhe”: tudo aquilo que escapa à ação que precisa de contemplação. Trata-se assim de um olhar desarmado de extrema presença. Podemos compreender que Haruo Ohara adota, em suas fotografias, em larga medida uma postura biográfica. Elas são retratos da sua família que registram traços de seu cotidiano. São, enfim, fotografias que soam como verdadeiros *biografemas* de si – um fragmento, um pequeno detalhe da vida –, em que não se vê nada ligada a ação de “ser” (NAKAGAWA, 2008, 48-49)⁵.

Suas fotografias parecem provocar os olhares mais atentos a seguinte questão, que, aliás, soa impossível de se fechar completamente: se o mundo estivesse em paz, o que você fotografaria? Com a câmera nas mãos, o fotógrafo vagueia sem direção nem horário, contemplando o panorama do mundo. Suas fotos têm uma coisa em comum: o tempo. Restaurar o fluir do tempo dentro da imagem, deixando assim as coisas se configurarem diante de seus olhos. O fotógrafo é aquele que espreita o tempo – o ritmo de amadurecimento, as pontuações próprias dos acontecimentos e assim, Ohara deixa cada gesto ou acontecimento se contaminar do tempo de que ele precisa para acontecer.

Dessa perspectiva, a imagem fotográfica não vive simplesmente no tempo, é como se o tempo também estivesse vivo no interior mesmo da imagem. Não se trata do tempo que o fotógrafo leva para tirar uma foto, nem do tempo (momento histórico) em que a cena está acontecendo. A fotografia é em si mesma um evento, uma presença pura, como se fosse um súbito aparecimento do referente na paisagem da vida. A imagem aí não fragmenta, nem fratura o fluxo da temporalidade, mas coloca-o em suspensão eterna.

Haruo Ohara cria, finalmente, um espaço vazio no qual nada pode se estabelecer, exceto um mundo de lentidão, permitindo que o tempo gasto ou o tempo perdido esteja

⁵ Note-se o “logocentrismo” na língua e na cultura japonesa, especialmente na maneira de pensar e de descrever as coisas. Na cultura oriental o eu se define em função da circunstância, em relação ao outro, ao contrário do Ocidente em que a identidade se afirma independentemente da situação. Hisayasu Nakagawa. *Introdução à cultura japonesa*, p. 28.

presente como uma alusão, uma brisa que sopra deixando o espectador viver no fluxo da temporalidade.

Ao debruçarmos sobre essa foto de 1948 intitulado “vento frio (inverno)”, na Chácara Arara em Londrina, observamos a pura impressão em que o vento é capturado com acontecimento e não substância; e, então, a foto é convertida num momento frágil de aparição.



O vento torna-se aí um traço que não quer dizer nada, simplesmente, fá-lo existir. Não há nem mesmo uma linha de sentido, pois Haruo Ohara fotografa a coisa em sua imediaticidade, deixando-a num estado de in-significância. Diante dessa imagem é como se respirasse o tempo com todo seu frescor do momento mesmo do fotográfico.

Se num primeiro olhar sob essas fotos, leve a crer na execução desse “instante decisivo” bressoniano⁶, num segundo lance de olhar já um pouco mais detalhado, vê-se que Haruo Ohara abre mão desse tal instante e de toda ideia de notável que nele reside, para deixar que as coisas apareçam fotograficamente diante de seus olhos. Assim, essas imagens

⁶ Na verdade, a noção de “instante decisivo” é uma imposição ocorrida, por ocasião do surgimento da coedição franco-americana intitulado *Images à la Sauvatte* em colaboração de Matisse e dos editores Simon e Schuster, que, de certa forma, acabou por reduzir todo trabalho fotográfico de Henri Cartier-Bresson a essa expressão que não é senão apenas a versão americana – *The Decisive Moment* – do título do livro.

são verdadeiras radiações sem sujeito, uma espécie de *aventura*: algo *advém* e que é da ordem infinitesimal. E daí, capturar seu surgimento neutro, em que tudo parece se organizar antes mesmo de se perder novamente na desordem do mundo. Suas fotografias são muito mais da ordem do “incidente” do que “instante”. São aparições que surpreendem sem, contudo, de nem uma maneira, ser notáveis. Ohara fotografa o mundo dizendo-o em sua imediatividade, o que não é senão um gesto de extremo pudor, pois não visa através dele, a princípio, nenhum efeito.

Enfim, o tempo, em suas fotografias, tem uma função fática, uma carga existencial: a sensação pura e misteriosa da vida. Podemos dessa maneira afirmar que, diante de suas imagens, a sensibilidade pela intensidade sutil em relação a duração de um instante, em que de repente, pelo trabalho mesmo de seu olhar, as unidades matemáticas utilizadas para medir a passagem do tempo tornam-se unidades sensíveis.

Por isso, suas imagens fotográficas aparentam ser feitas às margens dos ritmos acelerados dos acontecimentos da vida diária do campo, oferecendo-nos a percepção do tempo numa outra duração, que é aquele do próprio acontecimento. É o instante que se tornando instante diante da objetiva. Isto é, o *Eidos* do instante: sem duração, nem retenção, nem mesmo congelamento. O instante essencial: o instantâneo das coisas, antes mesmo que elas se degradem, uma vez que o tempo passa.

Esta outra fotografia datada de 1948, intitulada “nuvens”, vemos uma certa diminuição da eloquência do fotógrafo.



É evidente que esta imagem não qualifica nada, apenas aponta. Haruo Ohara não descreve a chuva, pelo contrário, ele realça o mal tempo com os cúmulos negros perpassados pelos últimos raios de sol. Um sol que se esconde por detrás das grandes nuvens que anunciam a promessa de um mal tempo.

Haruo Ohara é um dos muitos raros fotógrafos cujo olhar desarmado é capaz de render à arte da fotografia imagens visionárias. São imagens de extraordinária presença: uma espécie de aparição, ou ainda, de epifania imprevisível: instante, em que as coisas fotografadas não deixam de ser elas mesmas, o olho se detém à poética das coisas. Certas fotografias consistem em momento que nos aproximamos e somos enlaçados pela cena, atravessada por ela. Ao voltar sua lente aos pequenos detalhes da vida cotidiana, repentinamente, os traço mínimo que ele captura, são um “não sei o que” que toma de assalto a cena, interpelando o espectador muito mais pela sua presença do que pelo seu sentido. Pouco importa o que esse “pequeno detalhe” (BARTHES, OC, V, 2002, 809), esse “detalhe qualquer” quer dizer – o que importa é que nele há poder de invocação do visual no visível.

Esta outra fotografia cujo título é “Por do sol- Tomoko e Ciro (filhos), na Chácara Arara em Londrina datada de 1949, revela-nos essa invocação.



O apontar do dedo delicado e gracioso de Tomoko em direção a um horizonte vazio compondo com as hastes das gramíneas e com a própria dinâmica das nuvens, todos numa única direção, uma harmoniosa composição. A luz nobre e sutil rende à cena qualidade eminentemente habitável. Ao buscar a apreensão do imediato, o que suas fotos revelam não é o emolduramento do nada. Elas são imagens emolduradas de vazio.

Certas imagens de Haruo Ohara tocam, portanto, por sua simplicidade: toda noção se dissipa em proveito de uma epifania do nada. É um convite silencioso para filosofar, pois ao invés de afirmar alguma coisa, eles produzem a paz. É assim que Ohara volta os olhos para o cotidiano, buscando escapar das metáforas: durante o seu trabalho diário na plantação de café, não há nenhuma luta com a terra está presente, toda força de trabalho de agricultor vem de sua suspensão – a enxada, e com tantas outras ferramentas são colocadas em uma espécie de descanso absoluto, ou se tornam objeto de um jogo lúdico.

Não se trata, em Haruo Ohara, simplesmente de uma construção artificial, mas um grito inarticulado, despertando o olhar em direção o invisível que coabita o visível. E nessa perspectiva, parece-me que sua fotografia há uma certa filiação ao incidente, como o entende Roland Barthes, “uma escrita para apossar *do* imediato” (BARTHES, OC, IV, 2002, 725). Noutros termos ainda, o incidente se define como aquilo que aparece, acontece, sendo,

portanto, compreendido muito mais como acontecimento do que substância. Como define Phillipe Forest, o incidente é a “repentina revelação da realidade que surge na própria nudez de uma aparição irreduzível a todo comentário” (FOREST, 2006, p. 118).

A fotografia seria, portanto, um momento sem testemunho, uma nomeação sem sujeito: uma imagem aquém da imagem, em que o mundo não se mostra mais diante dos olhos como representação. É o visível vindo em si: de repente, parece inesperável que acena no interior da vertigem da própria existência, sem ter que fazer nada. A imagem faz então ver o invisível através do visível eternizado por esse fluxo pulsante da vida que é o instante fotográfico e que faz de cada foto a expressão do que existe.

Para concluirmos podemos talvez ousar pensar que se está diante de fotos silenciosas (emolduradas de vazio). Enquanto enunciados, podem ser tomadas como produto de uma ausência de enunciador, cuja enunciação é marcada por uma falta de energia do sujeito, que não é sua ausência, visando ao aceno absoluto na qual a coisa fotografada é pinçada diretamente do texto da vida.

Assim, o gesto do escritor-crítico diante do mundo vai de par com o do agricultor-fotógrafo. Ambos se caracterizam por aquilo que Jean-Pierre Richard em *Roland Barthes, denier paysage* nomeou de interpassividade [*interpassivité*], isto é, uma “abertura natural à imaginação”, que se “nutre de uma espécie de esquecimento de si, e ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, uma atenção calma, descontraída, quase involuntária, levado em direção às mais sutis atividades da paisagem” (RICHARD, 2007, p. 33). É o que sugere o poema *zen*, inúmeras vezes citados por Barthes, mas que serviria de epígrafe das fotografias de Ohara: “Sentado calmamente, sem fazer nada, a primavera chega e a erva cresce por si mesma”.

Esta fotografia sem data e título, nascida de gesto de *interpassividade* sintetiza de certa maneira, regiões de contato entre o crítico-escritor e fotógrafo-agricultor.



Nem puramente observação atenta para registrar o tempo que faz, nem tampouco um registro do acaso, mas, claramente, o trabalho de um olhar contemplativo que soube ver o tracejar das nuvens no céu aos se entrelaçarem naturalmente aos raios do sol num entardecer na cidade de Londrina. Tratam-se, frequentemente, de imagens fotográficas que não signos de alguma coisa, não visam atribuir um significado ao mundo, mas gesto do olhar, um significante sem significado.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. 5 T. Paris : Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. La Préparation du roman I et II. Cour et séminaire au Collège de France (1979-1980). Paris : Seuil/IMEC, 2003 :50.

Forest, Philippe. “Haïku et éphiphane : avec Barthes, du poème au roman”, Revue Ebisu, n. 35, Tokyo : Institut Français de recherche sur le Japon à la Maison Franco-Japonaise, 2006 : 118.

GIL, Marie. Roland Barthes – au lieu de la vie. Paris: Flammarion, 2009: 312.

LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina: S. H. Ohara, 2003: 66.

LYOTARD, Jean-François. Discours, figure. Paris : Editions Klincksieck, 2002.

NACHTERGAEL, Magali. Esthétique des mythologies individuelles. Les dispositifs photographique de Nadja à Sophie Calle. Thèse de doctorat, sous la direction de Éric Marty, Soutenue le 17 juin 2008 : 453.

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução a cultura japonesa. Ensaio de antropologia recíproca.* Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2008: 48-49.

OGAWA, Midori. “Le haïku est-il une écriture fragmentaire ?” .Revue des Sciences Humaines n. 282, Villeneuve d’Ascq : Presse Universitaire du Spetention, 2006 : 83.

RICHARD, Jean-Pierre. Roland Barthes, dernier paysage, Paris, Verdier, 2006 : 33.

RICHIE, Donald. *Traité d’esthétique japonaise.* Traduit de l’anglais par Laurent Strim. Vannes Cedex: Éditions Sully. 20016: 30.

SAMAYOULT, Thiphanie. Roland Barthes, Paris, Seuil, 2015: 472.

SUZUKI, Daizetz Teitaro. “Oriente e Ocidente”, FROM, Erich; MARTINO, Richard de. *Zen budismo e psicanálise.* Tradução de Octavio Mendes Cajado. Sao Paulo: Cultrix, 1960 : 12.

Resumo

Este ensaio busca explorar a poética da obra fotográfica do nipo-brasileiro Haruo Ohara. Particularmente, pretende-se estabelecer uma aproximação inesperada de suas fotografias com a concepção estética de Roland Barthes elaborada pelo semiólogo notadamente a partir da publicação de *O Império dos signos*, em 1970.

Palavras-chave: Estética. Roland Barthes. Haruo Ohara. Fotografia

Abstract

This essay aims to explore poetic of the photographic work of the Japanese-Brazilian, Haruo Ohara. Particularly, it's intended to demonstrate an unexpected approximation of your photographs with Roland Barthes's aesthetics elaborated by him from the publication of *The Empire of signs*, in 1970.

Key-words: Aesthetics. Roland Barthes. Haruo Ohara. Photography.

Résumé

Cet essai vise à se pencher sur la poétique de l'œuvre du photographe nippon-brésilien Haruo Ohara. En effet, nous y sommes intéressés d'établir une approche inattendue entre les images photographiques de ce photographe et la conception esthétique de Roland Barthes développée à partir de la parution, en 1970, de *L'Empire des signes*.

Mots-clés : Esthétique. Roland Barthes. Haruo Ohara. Photographie.