

Poemas em branco e preto: Os auto-retratos de Haruo Ohara

Patrícia July Souza Edongo

Angelo José da Silva

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma breve reflexão acerca do uso de imagens enquanto ferramentas analíticas nas Ciências Sociais. A partir da compreensão da imagem enquanto elaboração de alguém sobre algo, o conceito com o qual se trabalhará é o da fotografia enquanto ato social. É esse aspecto da fotografia que nos permite pensá-la enquanto ferramenta de análise social. **Unitermos:** Fotografia; Imagem; Migração; Auto-representação; Sociologia; Ciências Sociais.

Abstract: This article aims to introduce a brief reflection concerning the use of images as analytical tools for the Social Sciences. From the understanding of the image as an elaboration of someone about something, the concept here to be worked is the one of photography as a social act. This is the aspect that will allow us to think about photography as a tool on social analysis.

Keywords: Photography; Image ; Migration; Self Representation; Sociology; Social Sciences.

“Se você deseja compreender... analise cuidadosamente os retratos. Há sempre no rosto das pessoas alguma coisa da história da sua época a ser lida, se soubermos como ler”.

Giovanni Morelli

À guisa de introdução

O artigo que o leitor tem diante de si é resultado, em larga medida, do encantamento produzido pelas fotos de Haruo Ohara. Tal o canto das sereias, as imagens que esse fotógrafo nos legou têm o poder de despertar naquele que as percorre com os olhos, o cérebro e o coração alguns sentimentos profundos. Às vezes, as lágrimas brotam dos nossos olhos, temperadas por um sal de alegria misturada com uma tristeza também profunda. Nós, que produzimos esse texto, não conseguimos (e nem tentamos...) resistir à essa magia.

Patrícia Edongo elaborou, como monografia de conclusão de curso, a base deste trabalho. Como orientador Angelo Silva pode acompanhar o desenvolvimento do texto e, após sua defesa, sugerir à autora que o publicasse. Este “resultado final” tem, assim, uma escritura compartilhada, além da admiração comum pelo trabalho de Haruo Ohara.

Apresentações

Sujeito do cotidiano, mas não um sujeito qualquer, um sujeito com uma história singular, a qual ficou registrada através de imagens fotográficas da melhor qualidade. Seus interesses, suas paixões, suas concepções... O universo fotográfico deixado por Haruo Ohara compõe-se de cerca de vinte mil negativos de temas variados: a natureza, a esposa Kô, as crianças... e alguns auto-retratos. Eis, afinal, do que se trata o artigo aqui proposto: uma análise sócio-antropológica dos auto-retratos de Haruo Ohara.

Tal empreitada, a análise social de imagens fotográficas, vem a constituir uma tarefa que resta ainda um tanto quanto inovadora para as Ciências Sociais, tendo-se em vista a histórica preponderância do texto linear sobre a imagem nas ciências em geral.

Com a evolução técnica, a utilização de recursos visuais vem se tornando mais sistemática nas investigações sócio-culturais. E, dentre as Ciências Sociais, a Antropologia talvez venha sendo a disciplina onde mais cedo se empreenderam experimentos e esforços no sentido de integrar imagem e texto na busca por uma compreensão mais completa de um determinado fenômeno sócio-cultural. Malinowski fez muitas fotografias, as quais desempenharam papel fundamental nas três monografias que dedicou aos nativos das ilhas de Trobiand. Lévi-Strauss, do mesmo modo fotografou, mas essas só foram

publicadas algumas décadas mais tarde e não enquanto um possível resgate metodológico, mas antes como memórias de um tempo que não voltará jamais.

É com *Balinese Character: A Photographic Analysis*, que temos uma tentativa mais elaborada de integrar texto e imagem na Antropologia e nas Ciências Sociais. Nele Margaret Mead e Gregory Bateson propunham uma análise do *ethos* balinês através de registros orais e visuais. Resultado de pesquisa de campo que durou quase três anos, e durante os quais reuniram 25.000 imagens fotográficas e cerca de sete quilômetros de filme 16mm, além dos cadernos de campo, *Balinese Character* é o que os próprios autores definiram como uma “inovação experimental”. Se, experiências metodológicas no sentido de conjugar fotografia e texto contam-se nos dedos, nos dias atuais, por outro lado, a literatura a respeito do lugar que a fotografia e, mais amplamente, a imagem, pode ou deve ocupar nas Ciências Sociais torna-se mais numerosa. É o que podemos constatar através das obras de Boris Kosoy, Vilém Flusser, Arlindo Machado e Milton Guran, entre outros.

Em *O Quarto Iconoclasmo*, de Arlindo Machado, encontramos uma apresentação das possibilidades do uso da imagem como potencializadora da eficiência da linguagem. Tomando as idéias do pensador francês François Dagognet, Machado nos permite descobrir a utilização de diagramas, da iconografia científica,

da cristalografia, a ciência das estruturas geométricas da natureza, até os métodos gráfico-retóricos em ambientes computacionais, como método de investigação científica. A imagem fotográfica pode ser inserida nesse contexto, não só no campo das ciências sociais, mas principalmente nele, uma vez que vêm sendo tardiamente valorizada.

Em se tratando da análise dos auto-retratos de Haruo Ohara enquanto evidências de uma dimensão de sua identidade que as palavras não expressam com fidelidade, Burke nos traz o conceito do retrato como uma forma simbólica. Nesse sentido, o retrato antes que retrato fiel de uma personalidade deve ser entendido como “uma apresentação do eu” na qual artista e modelo se fazem cúmplices. O que dizer então dos auto-retratos?

Deste modo, o objetivo é buscar detalhes destas formas específicas de construção simbólica (os auto-retratos) que permitam pensar a identidade de um emigrante japonês no Brasil entre as décadas de 30 e 70. E, em tal empreitada, a utilização do método iconográfico na interpretação de imagens vem sendo amplamente discutido por estudiosos de diversas áreas.

O termo iconografia vem sendo utilizado desde o início do século XIX, como aponta Burke (BURKE, 2004, p.44) . Mas foi somente a partir da década de 1930 que seu uso passou a expressar uma reação contra uma mera análise das pinturas em termos de cores, composição ou tema. O

método iconográfico passou nessa mesma época a implicar também uma crítica à idéia de que as fotografias representariam uma parte do passado cristalizado no papel, uma crítica à bem sucedida idéia de “realismo fotográfico” que ainda nos dias atuais é amplamente acolhida. Os seguidores do método iconográfico ou iconografistas dão ênfase ao conteúdo intelectual dos trabalhos de arte, para eles as pinturas não devem ser apenas contempladas, mas também “lidas”.

O grupo mais famoso de iconografistas foi sem dúvida a “Escola de Warburg”, composta por Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948) e Edgar Wind (1900-1971). As idéias desse seletivo grupo de estudiosos foram sintetizadas em um célebre ensaio de Panofsky de 1939, onde o mesmo distinguia três níveis de interpretação das imagens. O primeiro nível seria o da descrição pré-iconográfica, que estaria restrito ao reconhecimento da cena expressa pela imagem e através da identificação de objetos, paisagens e eventos. O segundo nível refere-se ao “significado convencional” daquilo que nos é apresentado pela imagem. E o terceiro e principal nível seria o da interpretação iconológica, que procuraria revelar o significado intrínseco da imagem.

O método iconológico proposto por Panofsky e pela “Escola de Warburg, como nos aponta Burke (Burke: 2004, p50), vem sendo criticado por ser demais intuitivo e especulativo. Esse parece ser o grande empecilho do método

iconográfico de análise de imagens, mas nesse sentido poderíamos dizer que não corremos esse mesmo risco nas interpretações textuais?

Como é o caso de *Balinese Character*, a fotografia tem sido bastante eficaz no estudo das culturas e das relações sociais onde os indivíduos se definem através da linguagem gestual. Mas a contribuição mais importante que ela pode trazer à pesquisa de cunho social, especialmente à Antropologia em seu diálogo com o “outro” e com a alteridade, reside no fato de a imagem fotográfica nos colocar ante uma visão de mundo “estrangeira” sem intermediários. É na crença de que a fotografia pode captar detalhes que escapam à linguagem oral e/ou textual, de que ela possibilita uma percepção diferenciada da realidade, que reside a maior contribuição da fotografia às Ciências Sociais.

Nesse sentido, o universo simbólico expresso nos auto-retratos de Haruo Ohara, possibilita refletir objetivamente a questão da construção de uma identidade que se fez entre dois mundos: o nipônico e o brasileiro.

Buscando contextualizar esse processo migratório dos japoneses ao Brasil no qual se insere a história de Haruo Ohara, duas obras serão essenciais: *Ayumi, caminhos percorridos: memorial da imigração japonesa* e *Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil*.

Em *Ayumi*, Cláudio Seto e Maria Uyeda nos remetem à história da migração japonesa ao Brasil, iniciada oficialmente em novembro de 1808 pela

promulgação de Dom João VI da lei que permitia a posse de terras por estrangeiros. Fruto da necessidade de povoar a região Sul de modo a garantir o território ante a ameaça castelhana. Mas foi somente a partir de 1870 que o estado formalizou as condições de imigração para a agricultura através da oferta de garantia de emprego e de alojamento. Em 1895, assinou-se em Paris o “Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão”. Frente a esses acontecimentos e à dificuldade em se obter um visto de trabalho para os Estados Unidos em meados de 1920, as terras do Novo Mundo atraíram aqueles que desejavam juntar uma pequena fortuna que propiciasse melhores condições de vida na terra natal.

Foi nesse contexto que, em 1927 os Ohara decidiram vir ao Brasil, Haruo Ohara tinha então 17 anos de idade e dizia adeus à terra natal para nunca mais regressar. Após dois meses de viagem o navio Hawaii Maru chegou a Santos, de lá a família Ohara foi levada às fazendas de café de São Paulo. Foi somente em 1933 que a família de imigrantes mudou-se para o norte do Paraná, onde adquiriram terras. Foi nesse novo lar que Haruo Ohara conheceu os dois grandes amores de sua vida: Kô, a futura esposa e a fotografia.

O olhar através dos séculos

Em nossa vida cotidiana freqüentemente usamos expressões tais como: “Você não vê?”, significando: “Você não entende?”, ou ainda: “O que os olhos não vêem o coração não sente”, onde fica clara a associação entre os órgãos da visão e a razão. Essas e outras várias associações entre a visão e a razão, das quais comumente nos utilizamos sem maior reflexão, ocultam crenças que não questionamos. Crenças silenciosas dotadas através do tempo de um caráter natural ou óbvio; é o que podemos chamar de um senso-comum. Buscar investigar a natureza de tais crenças coletivas é uma das tarefas de um cientista social.

Deste modo, antes de discutirmos a possibilidade de se conjugar imagem e texto nas Ciências Sociais, nada mais adequado que iniciarmos por elucidar os meandros percorridos por essas crenças coletivas que conferem um lugar todo especial à visão.

No texto “*Janela da Alma, Espelho do Mundo*”, é com grande maestria que Marilena Chauí nos apresenta uma discussão fundamental para a Filosofia: a estreita relação entre o léxico da Filosofia e o léxico da luz. Discussão que nos remete a Platão, filósofo com o qual se instaura a separação entre corpo e alma. Separação essa cujas conseqüências formam um conjunto de associações e de dualidades onde, de um lado, se relacionam o mundano, o perecível e a matéria ao corpo, e, por outro lado, o espiritual, o duradouro, a elevação e o

conhecimento, à alma. Como nos indica Chauí (CHAUÍ, 1988), a aceitação de tal diferença constituía o primeiro passo rumo ao auto-conhecimento e à Ciência.

Mas a consequência de maior importância que tal cisão, entre corpo e alma, acarretou para a humanidade, talvez tenha sido aquela entre um ser supremo e um ser humano. Da Antigüidade para Idade Média, a separação entre corpo e alma desdobrou-se na separação entre o divino, gestor religioso e o humano, gestor político. Deste modo, durante a Idade Média o conhecimento ficou restrito aos religiosos, uma vez que eles eram os representantes do ser divino na Terra, e que à esfera do espiritual se associava a do conhecimento.

No decorrer desse processo histórico de construção do olhar, o qual nos apontou Chauí, o conhecimento passa a ser restrito a poucos, aos religiosos, e ao mesmo tempo ele deixa o campo da oralidade para o da textualidade. Nesse sentido, em *O Quarto Iconoclasmo*, Arlindo Machado discute com maior profundidade a maneira como, sob a égide das tradições judaico-cristãs, não apenas o conhecimento passou a ser textualizado, mas ao mesmo tempo essas tradições instauraram o dogma da interdição da imagem.

Machado classifica o antigo interdito da imagem das culturas judaico-cristãs e islâmica e na tradição filosófica grega, como o primeiro dentre quatro ciclos do iconoclasmo (do grego *eikon*, imagem + *klamos*, ação de quebrar). O segundo ciclo nos remete ao Império Bizantino dos séculos

VIII e IX, pela não apenas proibição ao culto de imagens, mas também pela perseguição e execução de imagens e iconófilos.

Um terceiro ataque às imagens foi liderado pela Reforma protestante, no século XVI, resultando novamente em destruição e perseguições. E esse legado de Calvino e Lutero, encontra suas ressonâncias ainda nos dias atuais. Nesse sentido podemos dizer que o lugar inferior que ocupa a imagem em uma possível hierarquia entre os meios que nos auxiliam rumo ao conhecimento, é uma herança histórica de séculos de perseguições. De modo que esta preponderância do texto sobre a imagem deve ser entendida enquanto uma construção histórica, na qual determinadas religiões desempenharam papel fundamental, como se pode verificar, por exemplo, na passagem a seguir, tirada do Velho Testamento:

“Não fareis para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás diante delas, nem as servirás” (Êxodo 20, 4-5)

Nesse contexto, se há nas Ciências Sociais uma tradição predominantemente textual; se o texto linear é, indubitavelmente, a forma mais legítima de formatação da produção acadêmica e se às imagens fica relegado o papel secundário de mera ilustração, agora temos a devida ciência de que tais

fatos se devem a um processo histórico específico da civilização ocidental.

A imagem fotográfica: algumas abordagens

A fotografia surgiu por volta de 1830 com Niépce e Daguerre, tornada de domínio público pela Academia Francesa de Belas Artes em 19 de agosto de 1839. Enquanto o primeiro se interessava pelos meios técnicos de fixação da imagem, Daguerre tinha por objetivo o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer sob a forma de entretenimento. Essa dicotomia, objetividade proporcionada pela técnica *versus* magia, esteve, portanto, desde sempre colada à história da fotografia.

Existe uma espécie de consenso de princípio de que a imagem fotográfica reproduz a realidade com fidelidade. Foi-lhe atribuída uma credibilidade que lhe conferiu um caráter de prova cabal. Ela, a fotografia, atestaria indubitavelmente a veracidade de uma ocorrência.

Quanto a esse princípio de realidade, Philipe Dubois nos apresenta em *O ato fotográfico* (DUBOIS, 2004) uma pequena retomada histórica do que críticos e teóricos da fotografia tem a dizer. Em linhas gerais, ele identifica três vertentes de interpretação desse aspecto particular conferido à imagem fotográfica:

- 1) A fotografia como espelho do real ou o discurso da mimese;

2) A fotografia como transformação do real ou o discurso do código e da desconstrução;

3) A fotografia como traço de um real, ou o discurso do índice e da referência;

A fotografia enquanto espelho do real diz respeito à semelhança entre a imagem e seu referente, trata-se de seu caráter mimético por essência.

Enquanto reação a esse ilusionismo do espelho fotográfico surge a perspectiva do discurso do código e da desconstrução semiológica, cujos esforços tentaram demonstrar a imagem enquanto um instrumento de transposição, de análise e de interpretação. Essa perspectiva apresenta, deste modo, a imagem fotográfica como culturalmente codificada, como sistema simbólico cuja leitura deve ser realizada segundo o contexto cultural no qual se insere. Essa perspectiva evidencia o caráter não apenas cultural, mas, sobretudo social da imagem em geral, e da imagem fotográfica em particular.

Nesse sentido, uma rica análise acerca dos usos sociais da fotografia é desenvolvida na obra *Un art moyen*, sob a direção de Pierre Bourdieu. A questão que norteia a obra é a seguinte: “La pratique de la photographie et la signification de l’image photographique peuvent-elles et doivent-elles donner matière à sociologie?” (BOURDIEU,

1965:17).¹ Questão a qual ele desenvolverá baseado na noção de que a fotografia não apenas pode, como deve ser objeto de análise sociológica, uma vez que enquanto representação ela é fruto de um universo de escolhas de um sujeito, universo esse determinado pelo contexto sócio-cultural onde se insere, e não reflexo de um fragmento da realidade cristalizado no tempo e no espaço. Assim, nas palavras de Bourdieu:

“C’est ainsi que l’on s’accorde communément pour voir dans la photographie le modèle de la véracité et de l’objectivité (...). Il est trop facile de montrer que cette représentation sociale a la fausse évidence des prénotions; en fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n’est jamais que le résultat d’une sélection arbitraire, et, par là, d’une transcription: parmi toutes les qualités de l’objet, seules sont retenues les qualités visuelles qui se donnent dans l’instant et à partir d’un point de vue unique; celles-ci sont transcrites en noir et blanc, généralement réduites et toujours projetées dans le plan. Autrement dit, la photographie est un système conventionnel qui exprime l’espace

¹ “A prática da fotografia e a significação da imagem fotográfica podem elas servir de matéria para a sociologia?”. Tradução dos autores.

selon les lois de la perspective (il faudrait dire, d'une perspective) et les volumes et les couleurs au moyen de dégradés du noir au blanc. Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux ténues pour réalistes et objectifs" (BOURDIEU, 1965, p.108-109).²

A desmitificação da imagem fotográfica enquanto reprodução objetiva da realidade é essencial para o entendimento do papel que ela pode ocupar em uma análise sociológica, não o de fonte documental portadora da verdade, mas o de

² “Todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...). É fácil demais mostrar que essa representação tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Dito de outro modo, a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de dégradés do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. Tradução dos autores.

uma elaboração sobre certos aspectos de uma determinada realidade. A interpretação da imagem fotográfica se faz, desse modo, segundo a desconstrução e decifração dos códigos que a compõe. Esse entendimento da imagem enquanto um tipo de linguagem que opera segundo códigos, em cuja desconstrução residiria o acesso a mensagem por ela veiculada deixa ainda, para alguns estudiosos algumas dúvidas. Nesse sentido Philippe Dubois, argumenta que essa perspectiva deixa ainda lacunas na discussão sobre a fotografia e sua relação com o real. Esse sentimento de realidade vivaz que a fotografia nos apresenta, apesar da consciência de todos os códigos impregnados em sua construção, subsiste apesar de tudo. Nesse sentido, Dubois manifesta a necessidade de prosseguir a análise, ultrapassando a simples denúncia do “realismo” por detrás da imagem e propondo interrogações de outra natureza sobre a ontologia da imagem fotográfica. É nessa transposição de limites que o autor situa própria obra e algumas pesquisas atuais pós-estruturalistas.

Imagem e representação

Em *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser apresenta as imagens de maneira muito peculiar e interessante. Elas são entendidas enquanto superfícies planas que representam qualquer objeto. São, portanto, uma abstração de duas das quatro dimensões que possui algo que exista no espaço e no tempo. Esse processo de abstração nos é possível graças à imaginação, é ela que nos permite

retirar ou reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Nesse sentido, Flusser define a imaginação como: “*capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens*”³. (FLUSSER, 2002:7)

Em se trabalhando com a interpretação de imagens, é de fundamental importância ter em mente que a especificidade das mesmas reside no fato de tratar-se de planos. Podemos passar os olhos sobre uma imagem e entender seu significado de imediato. Esse será um significado superficial da imagem. Se nos determos mais longamente a observar a mesma imagem perceberemos aspectos significativos na composição dessa imagem aos quais não temos acesso de imediato, a esse olhar mais profundo, Flusser chama de *scanning*.

O *scanning* permite ao olhar estabelecer relações significativas com as imagens. E o estabelecimento de tais relações só é possível graças ao caráter mágico das imagens. Esse caráter mágico reside no fato de as imagens cristalizarem no tempo os eventos, substituindo-os por cenas. E ao fazê-lo elas se interpõe na relação entre o homem e o mundo através das representações que deste último nos apresenta.

³Flusser, Vilém – **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.7.

A imagem pensada por esse viés nos permite, portanto, trabalhar através de um conceito central para as Ciências Sociais: o conceito de representação social.

Nas Ciências Sociais, como nos aponta Maria Cecília Minayo, as representações sociais são definidas como categorias de pensamento que expressam a realidade. Mesmo havendo divergências no modo como o conceito é utilizado pelas várias correntes do pensamento social, a importância das percepções que ele expressa é um consenso.

Durkheim define o conceito de representações sociais (ou coletivas) como: categorias de pensamento através das quais uma determinada sociedade elabora e expressa sua realidade. Para ele, as representações sociais surgiriam ligadas aos fatos sociais, transformando-se elas próprias em fatos sociais, e sendo portanto passíveis de observação e interpretação.

A questão da representação nos permite, pois, estabelecer uma relação entre a imagem e as Ciências Sociais. Nesse sentido Jean-François Festas conclui:

“Em effet, la photographie (comme le suicide) est un phénomène qui véhicule de nombreuses représentations spontanées erronées (ou prénotions, dans une langage plus durkheimien). Il s’agit donc de relever une sortie de défi en montrant que la sociologie peut

*expliquer une pratique courante qui semble échapper aux déterminismes sociaux”.*⁴

Fotografia e Ciências Sociais

Como já vimos, a fotografia vem desde sua concepção acarretando inúmeras discussões à respeito da relação que mantém com a realidade. De modo que ainda nos dias atuais é com grande suspeita que as Ciências Sociais se utilizam de imagens fotográficas em suas análises. E quando o fazem, o papel que essas desempenham é o de instrumento auxiliar a um discurso verbal ou escrito. Esse papel só lhe é ofertado na medida em que a imagem torna presente algo que se faz ausente, ou melhor dizendo, na medida que ela se torna quase a restituição do objeto em questão. Assim a confiabilidade do conhecimento produzido com o auxílio de imagens fica restrito ao âmbito da restituição de corpos ausentes.

Em seu texto *Real e ficção: onde está o problema?*, Marc Henri Piault, nos mostra que esta atitude da comunidade científica em relação às imagens fotográficas tem por corolário uma desconfiança constante em relação a tudo que possa

⁴ “Efetivamente, a fotografia (como o suicídio) é um fenômeno que veicula numerosas representações espontâneas errôneas (ou pré-noções, em uma linguagem mais durkheimiana). Trata-se então de revelar um tipo de desafio em mostrar que a sociologia pode explicar uma prática tão corrente que parece escapar aos determinismos sociais”. Tradução dos autores.

parecer uma *mise en scène*, uma reconstituição, ou pior ainda, uma ordem ficcional. E a questão que essa justificativa para a desconfiança em relação às imagens coloca é a seguinte: em que medida um texto linear é menos ficcional que uma imagem?

Do mesmo modo, a fotografia enquanto ferramenta de análise social, como proposta por Jesus de Miguel e Omar Ponce de Leon, em *Para uma sociologia de la fotografia*, questiona essa tradição que considera a fotografia fonte de equívocos, dúvidas e falsidade. Não apenas questionam como proclamam a necessidade de se conjugar texto e imagem em nível de igualdade ao se investigar a realidade social.

O aporte que a fotografia traz à análise social está ligado ao fato de as mesmas contribuírem substancialmente para a construção da realidade social. Outra característica importante das imagens fotográficas apontada por Miguel e Leon é o fato de que uma lente grande angular de 28mm permite ter acesso a um campo 69% maior que aquele ao qual tem acesso o olho humano. Não apenas a câmera “vê” mais como também “vê” melhor, uma vez que pode ter a propriedade de focalizar uma cena por completo, ao passo que o olho humano enfoca uma parte limitada. Nesse sentido, a fotografia não é o que vemos, mas sim algo parecido, mas com características distintas.

A interpretação da imagem

Concebidos no mundo da história da arte durante as décadas de 1920 e 1930, os termos

iconografia e iconologia são, nos dias atuais, muitas vezes empregados como sinônimos. Há, porém, grande diferença entre os dois.

A iconografia, ou análise iconográfica, tem por objetivo descrever minuciosamente os detalhes que compõe a imagem, seus “elementos icônicos formativos”, segundo Boris Kosoy. A iconografia situa-se no nível da descrição, e não da interpretação, portanto.

A análise iconográfica é, no entanto, parte do processo sem o qual a análise iconológica não se faz. É somente após a observação e registro dos detalhes da imagem em sua totalidade (iconografia) que podemos seguir rumo à decodificação ou interpretação da mesma (iconologia).

A iconologia define-se, portanto, enquanto busca do significado do conteúdo da imagem. A análise iconológica é um momento de incursão vertical nos diversos níveis de significação que a imagem apresenta. Essa incursão busca conhecer a realidade interior da imagem, seu sentido intrínseco, aquela que não se apresenta de imediato em uma simples olhadela.

No quadro 01 a seguir estão esquematizados os diferentes níveis de análise característicos das análises iconográfica e iconológica.

Quadro 01 - Níveis de significação da imagem⁵

Função	Nível e categoria		Descrição
Exemplos			
Identificadora	Biográfico	Informações sobre a imagem como documento	Autor, data de criação, tamanho, cor, título, técnica, local, ...
	Conteúdo Estrutural	Objetos significativos e sua relação física na imagem	Tipos de objetos, composição, posição e tamanhos relativos
Descritiva	Conteúdo de conjunto	Classificação genérica da imagem	Tipo de imagem: retrato, paisagem, documentação, ...
	Precisão de objetos	Identificação de cada objeto	Nome próprio e detalhes de cada pessoa e de cada objeto
Interpretativa	Interpretação de imagem em conjunto	Disposição do conjunto	Palavra ou frase que resume a imagem
	Interpretação de objetos	Disposição dos objetos individuais	Alguém triunfante, alguém derrotado

⁵ Quadro proposto por José Antônio Moreiro Gonzáles e Jesús Robledano Arillo em *O conteúdo da imagem*, de acordo com as propostas de Barthes em *Image-text-music*. London:Fontana, 1977, e de Panofsky em *El significado na artes visuales*, Madrid: Alianza Forma, 1979.

Colocadas essas questões teóricas, faz-se necessário que retomemos os meandros da imigração japonesa no Brasil e no Paraná, pois foi esse o cenário onde se conceberam as imagens fotográficas aqui abordadas.

Pode-se dizer que o Brasil abriu suas portas à imigração estrangeira ainda nos tempos de D. João VI, através da promulgação da lei que permitiu a posse de terras por estrangeiros em 25 de novembro de 1808⁶.

Mas foi somente a partir de 1870 que se intensificou o processo de formalização das condições de imigração por parte do Estado, em decorrência da falta de mão-de-obra colocada pela abolição da escravatura e do caráter progressista da Proclamação da República, que tornaram os temas colonização e imigração bases da consolidação do novo governo e motivo de interesse para investidores na área agrícola.

Nesse sentido, no que se refere aos imigrantes japoneses, foi estabelecido o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão. O Tratado foi assinado em 05 de novembro de 1895, em Paris, pelo ministro plenipotenciário brasileiro, Gabriel de Toledo Piza e Almeida e pelo ministro plenipotenciário japonês, Arasuke Sone⁷.

⁶ SETO, Cláudio e UYEDA, Maria Helena – *Ayumi, caminhos percorridos*, Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, 2002, p.17.

⁷ Idem.

Há mais de cem anos, portanto, Brasil e Japão selavam esse mútuo compromisso que faz hoje do Brasil o país onde existe a maior comunidade de expatriados japoneses e do Japão o país onde existe a maior comunidade de expatriados brasileiros (graças ao recente fenômeno dos “dekasseguis” - brasileiros descendentes de japoneses que há cerca de 20 anos buscam melhores oportunidades de vida na terra de seus ancestrais).

Nesse contexto, o Paraná é o estado que abriga a segunda maior população de brasileiros descendentes de japoneses no Brasil. Nunca houve, no entanto, uma política oficial do estado paranaense que incentivasse a imigração japonesa, é o que nos apontam Cláudio Seto e Maria Helena Yueda em *Ayumi*, uma dentre as poucas obras a retomarem os meandros da história da migração japonesa no Brasil e mais especificamente no Paraná.

A ausência de incentivos à imigração japonesa no estado paranaense se confirma através do fato de que, no porto de Paranaguá, local aonde chegaram milhares de imigrantes das mais diversas procedências, nunca desembarcaram aqueles de origem nipônica. Esses vieram antes de São Paulo e de Minas Gerais por iniciativas próprias, na busca por terras férteis, promessa de prosperidade que os fizeram deixar para trás a dura realidade enfrentada na pátria mãe.

Mais do que uma ausência de incentivo à imigração japonesa no Paraná, constata-se, como

bem indicam Seto e Uyeda que existiu mesmo certa resistência e oposição à vinda dos mesmos. Uma das figuras de destaque em tal oposição foi o então senador Ubaldino do Amaral, aos olhos de quem os japoneses apresentavam sérios problemas de integração com as demais comunidades de imigrantes e sendo a sua vinda, deste modo, de todo desaconselhável na manutenção de uma boa política de desenvolvimento do Estado. Posição essa sustentada por alguns jornais da época, que investiram contra a vinda dos japoneses ao Paraná, tachando-os de “raça fisicamente ridícula”⁸.

Apesar da influência de Ubaldino do Amaral, que chegou mesmo a ocupar o posto de vice-presidente da Casa do Senado, e das controvérsias que o assunto causou tanto no Senado quanto na Câmara dos Deputados, em 24 de setembro de 1892 foi aprovado o projeto de lei que defendia a liberdade de entrada de chineses e japoneses em território nacional brasileiro. Fato esse que gerou manifestações pedindo o não sancionamento do mesmo.

Apesar das oposições, em 05 de outubro de 1892, o presidente Floriano Peixoto sancionou a Lei nº 97, que estabelecia relações diplomáticas do Brasil com a China e com o Japão.

⁸ Seto, Cláudio e Uyeda, Maria Helena – **Ayumi, caminhos percorridos**, Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, 2002 – Os autores referem-se à matéria publicada pelo jornal **Diário da Tarde**, 21 dias após a chegada do navio Kasato Maru, do qual desembarcaram os primeiros imigrantes japoneses no porto de Santos, em 18 de agosto de 1908.

Nesse contexto o primeiro estado a formalizar os laços com o Japão, foi o de Minas Gérias, através da figura de Francisco Salles, então presidente de Minas Gérias, no ano de 1905. Dois anos após o que os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo estabeleceram também seu compromisso em receber os imigrantes japoneses. De modo que em 1908, o navio Kasato Maru chegou ao porto de Santos trazendo os primeiros imigrantes japoneses que seguiram rumo às fazendas de café do estado de São Paulo.

Atravessando uma forte crise sócio-econômica, reflexo da transição de um sistema feudal rumo à industrialização, o Japão enfrentou dias amargos e de poucas perspectivas. Assim, a partir de 1883, o país passou a promover a emigração aos Estados Unidos, ao Havaí, ao Canadá, ao México, ao Peru e à Austrália e, posteriormente ao Brasil, como mais tarde veremos.

A saga dos Ohara

Nihon – esse é o nome dado pelos japoneses ao arquipélago em que habitam, o mesmo se encontra vinculado ao mito de criação onde Amaterasu, deusa do sol, gerou do mar as ilhas Hokkaido, Honshu, Shikoku e Kyushu⁹.

⁹ Sette, Luiz Paulo Linderberg – **A revolução Samurai**, São Paulo, Massao Ohno Editor - Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

Honshu é a maior das ilhas e seu nome em japonês indica a sua posição dominante e central em relação às demais. Ao seu lado, Shikoku ocupa posição de destaque no que se refere à situação geográfica propicia à pesca e ao comércio, e é essa ilha em especial o cenário de uma história que a nós nos interessa.

Filho de Massaharu e Kunjiu Ohara, Haruo Ohara nasceu em 5 de novembro de 1909, na província japonesa de Kochi, na ilha de Shikoku, no Japão. O primogênito da família veio ao mundo no ano do Galo, e as prerrogativas eram de que possuísse uma personalidade nobre, honesta e alegre.

Haruo teve cinco irmãos, dois anos mais novo que ele era Nobuaki, a quem se seguiram as irmãs Masa, Setsu e Mutsumi e o caçula Hideomi. De acordo com as tradições japonesas, o filho mais velho era, naquele tempo (e ainda nos dias atuais o é), responsável não apenas por continuar a linhagem familiar, mas responsável também por todos os demais membros da família na ausência do patriarca. Dele se esperava não só que tomasse decisões sobre as questões familiares, mas também que cuidasse dos pais quando estes atingissem idade avançada. De modo que a ele eram destinados muitos cuidados e atenções especiais, que iam desde a educação escolar às vestimentas.

O jovem Haruo dividia seus dias entre a sala de aula e o trabalho no campo, como todo filho de camponeses na província de Kochi. O estudo e o cultivo do conhecimento, no entanto, ocupavam

para ele um lugar de destaque. Esses não eram tidos como mera obrigação, mas como valores inquestionáveis. E deste modo não era de se surpreender que, aos dezessete anos de idade, preparava-se para ser professor. Além disso, lecionar constituía uma forma alternativa de suprir as carências da família camponesa em tempos difíceis como os que enfrentavam o país.

A crise que vinha enfrentando o Japão desde os tempos que antecedem a restauração Meiji foi agravada pela recessão que se seguiu após a Primeira Guerra Mundial, e a população enfrentava um quadro de fome e miséria. Deste modo, para muitos japoneses a única opção que restou foi a oportunidade de constituir riqueza em terras estrangeiras. Nesse contexto, como já mencionado, o país passou a promover a migração às Américas.

As ocupações de Taiwan, da Coréia e da Manchúria pelo Japão constituíram fonte de inquietação internacional e, deste modo, era grande o receio ante o poder militar japonês e suas pretensões imperialistas. De modo que, se em 1920 já era difícil conseguir os japoneses entrar nos Estados Unidos, em 1924 sua vinda já não mais se permitia. Nesse contexto a América do Sul, e em especial o Brasil, passam a chamar a atenção daqueles que buscavam melhores oportunidades. E, apesar de também aqui a vinda dos japoneses representarem o “perigo amarelo”, a partir de 1925 tornou-se intensa a emigração japonesa ao Brasil.

Integrando esse quadro de emigrantes que rumavam ao Brasil, encontramos a família Ohara,

que a bordo do navio *Hawaii Maru* chegou ao Porto de Santos em 14 de novembro de 1927. Haruo Ohara havia recém completado 18 anos de idade e a sua frente todo um novo mundo por descobrir.

De Santos a família seguiu rumo a São Paulo, onde começaram a trabalhar em uma lavoura de batatas no município de Cotia. A realidade ali encontrada em muito diferia dos sonhos de constituir riqueza no cultivo do chamado “ouro brasileiro”, o café. Desta maneira, a família Ohara decidiu refazer as malas e tentou melhor sorte em uma fazenda de café em Santo Inácio, pequena cidade nas proximidades de Presidente Prudente, São Paulo.

Lá a família se juntou a outros colonos da Fazenda “Vae Bem” no cultivo dos cafezais. O dia de labuta começava cedo, eram muitas as tarefas designadas aos lavradores e em maior número ainda eram as cobranças e restrições que os mesmos sofriam. Mas, apesar do trabalho árduo, o jovem Haruo encontrava tempo para se dedicar à filatelia, pretexto que lhe permitia percorrer as cidades da região e apreciar o cenário físico e humano de um país ainda por se desenvolver.

O cansaço após cada dia gasto na lavoura não impedia os Ohara de sonhar, de modo que esses juntaram forças e economias no anseio de tornar realidade à possibilidade de trabalhar em terras próprias. Sonhos esses alimentados pelos agentes das companhias de colonização que percorriam o país. Foi um desses agentes que veio a

concretizar os anseios da família Ohara, ele se chamava Hikoma Udihara.

Udihara havia chegado ao Brasil à bordo de um dos primeiros navios que desembarcaram em Santos. Havia deixado o Japão em 1910 e há tempos trabalhava em nosso país. Exerceu as mais variadas atividades: colono, fotógrafo, garçom, mordomo. Esse homem cristão viria a conquistar o respeito da família Ohara e em especial o de Haruo após mostrar-se muito solícito quando Kuniju Ohara começou a sofrer de uma enfermidade que ninguém soube diagnosticar. Graças a Udihara, Kuniju pôde receber tratamento adequado na cidade de São Paulo.

Udihara passou então a ter grande influência sobre Haruo, que o escutava atentamente quando ele falava com entusiasmo de um grande projeto de colonização das terras ao norte do estado do Paraná. O conterrâneo dos Ohara fora encarregado exclusivamente de negociar com imigrantes japoneses. E, foi através dele que em 28 de março de 1930, Massaharu Ohara adquiriu o lote 1, da Gleba Cambé, no Paraná.

As economias guardadas com o salário da lavoura de café serviram de entrada, o restante do pagamento foi parcelado e liquidado com a continuidade do trabalho. A família trabalhou ainda três anos mais na lavoura de Santo Inácio, com o propósito de reservar um capital inicial para os futuros investimentos em terras próprias, que demorariam cerca de três anos até a primeira colheita de café.

Em agosto de 1933 a família Ohara mudou-se para suas terras no Paraná, lá tudo estava por fazer, a mata virgem e fechada era cortada apenas por uma estrada acima do terreno e um rio logo abaixo do mesmo. No meio da mata levantaram com suas próprias mãos a casa, semearam verduras e legumes e deram início a uma pequena criação de porcos e galinhas, haviam chegado para ficar.

A gleba Cambé situava-se em uma vila que já se chamava Londrina, e era parte de um grande projeto de colonização, o qual constituiu excelente negócio para a Companhia de Terras, que com o tempo passou a intermediar o interesse de compradores do mundo inteiro na aquisição de terras férteis. Assim não apenas japoneses, mas também italianos, árabes, portugueses e espanhóis povoaram a região. Na Gleba Cambé, no entanto, predominaram os japoneses, e apesar das diferentes origens no Japão, de possuírem dialetos e costumes divergentes, colocavam-se todos sob uma identidade comum: eram todos japoneses.

No mesmo ano em que chegara a família Ohara à Londrina, chegara também a família Sanada, originária de Fukushima. De Fukushima seria a futura esposa de Haruo, ela chamava-se Kô e juntos eles teriam nove filhos.

É parte da tradição japonesa o casamento arranjado - omiai-kekkon, visando formar novos laços de parentesco, segundo os interesses de ambas as partes envolvidas. A noiva, escolhida pelos pais, era muitas vezes trazida do Japão. Em oposição ao omiai-kekkon encontramos o

casamento por amor – rennai-kekon, esse geralmente acontecia à revelia das famílias.

Haruo declinou a noiva que lhe fora arranjada e cuja fotografia encerrava em si tudo o que conhecia a seu respeito. Ele já estava comprometido e pretendia mesmo se casar.

Haruo Ohara e Kô Sanada casaram-se em 17 de junho de 1934, após um breve noivado. A cerimônia simples, porém grandiosa, foi registrada pelo fotógrafo José Juliani. De modo que para Haruo o evento marcou dois grandes acontecimentos em sua vida: a união com Kô e o encontro com a fotografia.

José Juliani, assim como Udihara era, na época, funcionário da Companhia de Terras. Foi dele, que, pouco tempo depois, Haruo adquiriu sua primeira máquina fotográfica e foi também com ele que aprendeu a manuseá-la, a revelar seus negativos e a fazer cópias. A primeira fotografia por Haruo feita data de 1938: um retrato da esposa Kô.

Haruo Ohara deixou cerca de 10.000 negativos em preto e branco e outros 10.000 em cores, esses últimos tirados a partir da década de 80. Os temas são variados: a esposa Kô, a família, as flores, as paisagens, as crianças, alguns autorretratos. Com a máquina em uma mão e a enxada na outra, Haruo passava seus dias a cultivar a terra e a fotografia.

Haruo se dedicou com igual dedicação ao cultivo e produção de frutos e flores e ao aprimoramento de suas técnicas fotográficas. De

maneira autodidata ele estudou fruticultura e floricultura, buscando em livros e revistas especializadas novos conhecimentos. Da mesma maneira era leitor assíduo de revistas e demais publicações sobre fotografia.

Em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a situação dos japoneses no Brasil e alhures se tornou extremamente desconfortável. Vítimas de preconceitos e abusos, esses responderam pelas decisões políticas tomadas pela pátria mãe. De modo que nessa mesma época, coincidentemente ou não, o governo de Londrina sob o pretexto da necessidade de se construir um aeroporto que respondesse às necessidades da cidade que já não era mais tão pequena, anunciou que todos os lotes da Gleba Cambe deveriam deixar de existir, dando espaço à nova construção.

Junto à perseguição e à pressão por parte das autoridades governamentais em desarticular a comunidade japonesa, somaram-se o fato de encontrarem-se as crianças em idade escolar; e o estudo continuava sendo para Haruo valor inquestionável. Assim, Haruo e a família planejaram a venda do lote 1 e a construção de um novo lar nos perímetros urbanos.

Em 1951 o Lote 1 foi vendido, e o novo endereço da família Ohara passou a ser: Rua São Jerônimo, nº 81, região central de Londrina. A residência, um imponente sobrado de dez quartos, todo em alvenaria, destoava das demais casas de madeira da vizinhança. Por esse motivo, os Ohara

ganharam a fama de ricos, o que muito os incomodava.

Após a mudança, Haruo manteve ainda um lote de terras da Gleba Ribeirão Palmital, no município de Terra Boa, nova fronteira do café no Paraná. Adquirida logo depois da mudança, a propriedade foi batizada de Colônia Mineira. Lá, ele fez como muitos proprietários rurais, que passavam a maior parte do tempo na cidade, deslocando-se ao sítio em virtude das necessidades.

Vivendo agora na cidade, Haruo passou a freqüentar o meio cultural e artístico. E em 1951, junto com Orlando Vicente e Michio Yamamoto entre outros, fundou o Foto-cine Clube de Londrina. Nesse mesmo período associou-se ao prestigioso Foto-cine Clube Bandeirantes, de São Paulo e começou a participar dos salões fotográficos.

Suas fotografias rodaram inúmeros salões de fotografia no Brasil e no estrangeiro, sendo que em 1956, participou do 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina, onde concorreu com três fotografias, conquistou o primeiro lugar e foi agraciado com uma máquina Voiglander Bessa.

O aficionado da fotografia passou a trabalhar com duas câmaras Rolleiflex, uma de negativo 6x6cm e outra 4x4cm, e com duas Voiglander Bessa de negativo 6x9cm. A aquisição de melhores equipamentos e a constante presença no meio fotográfico permitiu a Haruo o refinamento de sua técnica.

Eterno autodidata, ele continuou a procurar em livros, revistas e demais publicações especializadas a lapidação de seu conhecimento. Leitor assíduo das revistas “Foto Cine Boletim”, “Fotoarte”, “Asahi Câmera”, das quais era assinante, Haruo foi um verdadeiro estudioso das imagens.

E através da biografia escrita por Losnak e Ivano, sabe-se que grande parte de suas fotografias eram pensadas e planejadas mentalmente com grande precisão, de modo que era comum Haruo posicionar seus entes queridos em um lugar específico, para executar uma ação específica, em dia e horas também específicos. Todos os detalhes eram minuciosamente estudados e planejados.

Deste modo, grande foi o legado que Haruo Ohara nos deixou. Não apenas no que se refere às fotografias por ele deixadas, mas também pela rica história de vida. E, se poucas são as certezas que se tem da vida, dentre as mesmas há apenas uma que não está aberta a negociações, para Haruo essa chegou no dia 25 de agosto de 1999.

A imagem: inspirações metodológicas de análise

Em *The Emperor’s New Clothes: Gender, Culture and Self in Photographic Self-Portraiture*, Joonsung Yoon, baseia-se na idéia de que os auto-retratos revelam as representações do “eu” dos próprios artistas para desenvolver uma reflexão filosófica acerca das questões de gênero, cultura e identidade. Nesse sentido, os auto-retratos são pensados enquanto uma forma de arte visual que

pode ser submetida à análise iconológica, tendo como objetivo revelar as auto-representações construídas através da fotografia.

Em sua tese, Yoon faz uso do conceito de auto-retrato enquanto trabalho artístico que usa o corpo do próprio artista. No presente trabalho farei uso dessa mesma concepção de auto-retrato na seleção das imagens feitas por Haruo Ohara em se pensando as representações que este último construiu sobre si mesmo para discutir questões de identidade, migração e cultura em uma análise sociológica enriquecida por um viés psicanalítico.

Os auto-retratos de Ohara utilizados neste trabalho se limitam a um universo de onze imagens em preto e branco. A análise iconológica dessas imagens será desenvolvida segundo os parâmetros indicados por Boris Kosoy em *Fotografia e História*, como apresentado no capítulo primeiro da presente monografia. O trabalho de Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, e de Jacques Aumont, em *A Imagem*, complementarão esse quadro de referencial do método iconológico.

A utilização integrativa da imagem ao discurso sociológico resta ainda um campo por se desenvolver. De modo que são poucos os trabalhos pelos quais se guiar na sistematização de uma análise que propõe articular texto e imagem nas Ciências Sociais. Assim, dois trabalhos serão aqui fonte de inspiração em tal empreitada: *Balinese Character*, de Gregory Bateson e Margaret Mead, e *Os Argonautas do Manguê*, de André Alves. Sobre a natureza da escolha de tais obras como modelos

metodológicos, devo confessar que meu interesse por esses trabalhos surgiu como fruto da paixão do Professor Etienne Samain¹⁰, através de seus olhos e da eloquência de sua exposição sobre as referidas obras encontrei neles uma luz pela qual me guiar. Sobre a obra de Bateson e Mead, Etienne comenta:

“Balinese Character A Photographic Analysis é, sem dúvida, o mais mítico dos livros de antropologia visual. Não que represente a primeira obra atenta à questão da utilização integrativa da imagem ao discurso antropológico, mas certamente a única – até hoje, nunca superada – que tenha encarado, de maneira exemplar e sistemática, a relação do texto e da imagem no campo da antropologia. Livro audacioso. Audacioso demais para a época em que foi publicado, 1942”.

¹⁰ Etienne Samain é Coordenador Científico do Centro de Memória (CMU) e integra o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Multimeios (DMM – Instituto de Artes), ambos da UNICAMP. Sobre a obra de Gregory Bateson e Margaret Mead, seu artigo ‘Os Riscos do Texto e da Imagem’ constitui uma boa introdução ao contexto em que surge ‘Balinese Character’ e à organização geral da obra. Outro trabalho de sua teoria extremamente pertinente em se pensando a conjugação entre imagem e texto é “Um retorno à “Câmara Clara”, Roland Barthes e a antropologia visual, In: Etienne Samain (org.), **O fotográfico**, São Paulo, Editora Hucitec, 1998.

Assim a imagem fotográfica será aqui integrada à discussão a partir dos modelos de apresentação segundo pranchas fotográficas utilizadas por Bateson e Mead na mencionada obra mítica da antropologia visual.

Em *Balinese Character*, Bateson e Mead apresentaram 759 imagens fotográficas em 100 pranchas agrupadas segundo dez temáticas gerais da obra. Neste conjunto de 100 pranchas podemos identificar no mínimo dois modelos de apresentação da conjugação imagem-texto: o modelo seqüencial e o modelo estrutural, como apontado por Samain em *Os Riscos do Texto e da Imagem*¹¹.

A prancha de modelo seqüencial apresenta uma seqüência de fotografias a ser lida de cima para baixo, da esquerda para direita, com o objetivo de construir uma narrativa visual através da qual o *ethos balinês* possa ser revelado. Nesse sentido a imagem ocupa papel decisivo na análise por eles proposta ao revelar aspectos da cultura balinesa aos quais a narrativa textual não teria acesso.

Um segundo modelo de pranchas identificado é o estrutural, nele as pranchas são compostas de imagens (fotografias e gravuras)

¹¹ Artigo publicado na **Revista Brasileira de Semiótica Significação**, Nº 14 novembro 2000, p.63-88. Este artigo resta um tópico de um estudo mais amplo que foi posteriormente publicado sob o título 'Balinese Character (re)visitado', in André Alves, **Os Argonautas do Mangue**, São Paulo, Campinas, Imprensa Oficial e Editora da Unicamp, 2004.

produzidas em diferentes lugares e momentos. Essa miscelânea de imagens é apresentada sob um mesmo tema, e é esse pertencimento a um mesmo conjunto temático que dirige nosso olhar sobre as imagens, que de outra forma permaneceriam totalmente enigmáticas.

O modelo estrutural será aqui o modo de organização utilizado na apresentação dos auto-retratos de Haruo Ohara, que serão distribuídos em cinco pranchas, cada prancha contendo no mínimo um e no máximo cinco auto-retratos. Da mesma forma que são apresentadas por Bateson e Mead, cada prancha será composta de duas páginas, uma composta pelas imagens, uma nota mais genérica em relação ao conjunto de imagens e curtos comentários sobre cada imagem em singular. Na obra de Bateson e Maed, porém, essas duas páginas são apresentadas face a face, na presente monografia, por motivos técnicos as páginas serão apresentadas em seqüência: primeiramente as imagens e em seguida os comentários. Acredito que tal mudança não colocará em risco a eficácia do método, e, a precedência da narrativa imagética em relação à textual visa não dirigir o olhar do autor, dando-lhe liberdade para interpretar de maneira autônoma as imagens que lhes são apresentadas.

Apesar da grandeza da obra de Bateson e Mead, talvez o único trabalho desenvolvido segundo a mesma metodologia de conjugação de imagem e texto resta sendo o do biólogo e antropólogo André Alves em *Argonautas do Manguê*. Do mesmo modo que Bateson e Mead,

Alves utiliza-se de pranchas onde são dispostas imagens relativas ao objeto de análise, mas em seu caso as imagens são exclusivamente fotográficas. Antecedendo às pranchas, uma contextualização textual do problema é realizada, sem ela nosso olhar vagaria perdido em meio às cenas apresentadas. Do mesmo modo que nos apresentam Bateson e Mead, as pranchas utilizadas no trabalho de Alves, são compostas de uma dupla página, metade composta por fotografias e, face a face, outra metade trazendo comentários específicos e detalhados de cada imagem.

Feita essa breve elucidação aos suportes metodológicos aqui utilizados segue-se análise das imagens em si.

Análise fotográfica

Prancha I



1



2



3

Prancha I - Do cultivo do café, do conhecimento e das fotografias

Haruo Ohara cresceu como toda criança camponesa da província de Kochi, no Japão, entre os livros e a enxada. Frequentava diariamente a escola e os campos de cultivo. As vésperas de deixar sua terra natal sonhava ser professor, para ele a educação era mais que mera obrigação, era um valor que desde a mais tenra idade cultivou como dos mais valiosos. O cultivo do conhecimento era para ele um valor inquestionável, esse talvez tenha sido o maior legado que deixou aos seus nove filhos. Todos cursaram a universidade, formando-se nas mais diversas áreas: farmácia, letras, engenharia, economia, serviço social.

Foto 1 – Auto-retrato de Haruo Ohara realizado na década de 1940, há cerca de uma década no Brasil, agora chefe de família, Ohara já era proprietário da própria lavoura de café, no cultivo da qual participavam a esposa Kô e os primeiros filhos. Ser lavrador era para ele mais do que apenas capinar o solo, era estabelecer com a terra uma relação de respeito e de cumplicidade. Essa foto explicita o lugar que ocupava em sua vida o cultivo da terra. Seu olhar sério e concentrado, o modo firme como segura a ferramenta de trabalho com a mão esquerda e a leveza da mão direita, elucidam a posição ativa e serena que mantinha na relação com a natureza, refletindo talvez, sobre seus mistérios e sua força.

Foto 2 – Desde antes de sua vinda ao Brasil, Ohara já mantinha o hábito de nos livros procurar outro tipo de sabedoria que aquele trazido pela natureza. Leitor assíduo, lia com avidez escritores modernos japoneses, haicais, clássicos ocidentais, história, filosofia, religião e política. Era assinante de várias revistas especializadas sobre fotografia, tais como: *Foto Cine Boletim*, *Fotoarte*, *Asahi Câmera*, possuía não apenas o talento mas também o conhecimento técnico sobre a fotografia, conhecimento esse conquistado através de constante estudo. A expressão de Ohara nessa imagem denota perplexidade ante ao que a leitura lhe apresenta. O gesto de sua mão posicionada sobre a cabeça, expressa a dúvida, o esforço empregado no sentido de decifrar aquilo que lê. O fato de se encontrar sob um feixe de luz parece simbolizar a iluminação do sujeito pelo conhecimento que somente o estudo traz. O exercício intelectual proporcionado pela leitura contribuía enormemente para a harmonia do desenvolvimento de Haruo Ohara, homem cujas necessidades não se restringiam aos frutos que dá a terra, mas dos quais se utilizou inteligentemente para alcançar objetivos outros que saciar a fome. A possibilidade de ascender socialmente, de ter acesso ao saber e às ferramentas que mais lhes apeteassem para se relacionar com o mundo.

Foto 3 – A cena composta nessa imagem, um ambiente íntimo, sereno, onde Ohara apreciava uma fotografia (sua, talvez?), ao mesmo tempo em que degusta uma xícara de café, explicitam o lugar que a fotografia ocupa em sua vida. Uma relação,

acima de tudo de prazer. Prazer em admirar as composições que podem ser criadas com a câmera fotográfica. Admiração e reflexão que a imagem fotográfica traz consigo, momentos de serenidade com os quais ele se deleitava. Fotografia na qual se identifica um grande sobrado de arquitetura alemã, que ele intencionalmente conosco compartilha, no intuito de talvez revelar outro prazer que o café lhe proporcionara, para além de seu sabor: o de ser proprietário do também imponente sobrado da rua São Jerônimo, em Londrina. Nesse momento de sua existência, Ohara pode se mostrar desenhando um triângulo que tem como vértices a imagem do sobrado, a xícara de café e seu olhar intenso sobre a imagem. Esse triângulo encontra-se inserido em um formato mais “nobre”, quadrado, porque resultado do uso de uma câmara de médio formato, provavelmente uma Rolleiflex, o sonho de consumo de gerações de fotógrafos, até os dias de hoje.

Prancha II



1



2



3

Prancha II - A força da natureza

A natureza, flores e frutos são temas recorrentes na obra fotográfica de Haruo Ohara. Reflexos de um sentimento de intimidade e admiração que nutria por esse elemento cujas forças aprendeu a respeitar desde a tenra infância no campo.

Foto 1 – A fotografia que talvez melhor represente o caráter da relação entre o homem e a natureza, para Haruo Ohara. O céu capturado em toda sua magnitude, rico em detalhes, em uma perspectiva cuja profundidade denota a longínqua origem da natureza que ao homem precede. Ele, o homem, porém, na interação com a natureza, na qual se insere, somente encontra a perpetuação de sua própria existência através do equilíbrio em sua relação com a mesma, Equilíbrio que

representado na enxada que Ohara sustenta ereta na ponta de seu dedo médio. Equilíbrio esse que, desrespeitado, poderia colocar em risco sua própria vida, caso fosse alvo da afiada lâmina da enxada.

Foto 2 – Fotografia tirada em 1940. Em meio aos pés de café destruídos pela geada, Ohara confere os estragos causados pela força imprevisível da natureza, diante da qual nada podia fazer. Perceba-se a impotência que sua posição curvada denota.

Foto 3 – Foto tirada em 1950, em sua nova propriedade, no município de Terra Boa. Em meio à natureza selvagem que começava a ceder espaço ao cafezal, a figura pequena de Haruo Ohara contrasta com a grandeza e exuberância da paisagem tropical. Ohara, de costas para a câmera, aprecia a grandiosidade do espetáculo, como que reproduzem as imagens do romantismo alemão. Apequenado diante do mundo natural, Haruo retirava de suas raízes do campo a ciência que lhe permitia submeter às forças naturais à demanda da gente, garantindo um equilíbrio seguro entre as partes.

Prancha III



1



2



3

Prancha III - A natureza que cativa

Haruo Ohara nasceu e cresceu em meio aos camponeses da pequena Província de Kochi, no Japão. Em sua juventude, contam os irmãos que ao invés de caminhar até a escola, Ohara preferia seguir pelo rio, seu corpo sendo levado pela correnteza das águas. As águas também marcaram outro importante percurso em sua vida, desta vez tendo por destino o Brasil. Após dois meses viajando de navio, Haruo Ohara se defrontou com a exuberância da natureza da Mata Atlântica que “impressionava, atordoava os sentidos, apequenava os homens” como descrevem Losnack e lavano em *O Lavrador de Imagens, uma biografia de Haruo Ohara*.

Foto 1 – A natureza, meio onde se trabalha, meio onde se descansa. Os pés nus de um lavrador, que sabemos ser de Haruo, não pela imagem, mas pelas circunstâncias, nos sugerem um falso anonimato que representa não um homem, mas o homem, que da natureza obtém o que lhe é necessário para perpetuar sua espécie. Natureza que nutriu não apenas o corpo de Ohara, mas também seus sonhos, muitos vezes tidos assim, em um cochilo à sombra de uma árvore.

Foto 2 – Haruo Ohara mesmo quando passou a residir em meio urbano, quando a família Ohara se mudou para o sobrado da rua São Gerônimo em 1950, continuou a cultivar sua relação com a natureza.

Vivendo na cidade de Londrina, Haruo Ohara mantinha-se agricultor, pois, mesmo que não pegasse mais na enxada, era o proprietário de lavouras no município de Terra Boa. Ademais, na cidade encontrava ainda espaço para cultivar seu amor pela terra através das mudas que mantinha em casa, mantinha também o hábito de caminhar pela cidade admirando os jardins e retratando orquídeas, antúrios, amarílis, enfim, a natureza domesticada dos jardins alheios.

Foto 3 – A foto mais representativa desse seu sentimento de cativo da natureza talvez seja essa: Haruo Ohara entre os bambus posa como estivesse entre as grades da cela de uma cadeia. Sua postura nada rígida, seus braços relaxados, sua expressão de conformidade, revelam que essa posição de prisioneiro não lhe incomodava, pois era esse um estado recíproco: a natureza, também ela sua cativa, as grades de sua cela eram o enquadramento das objetivas das câmeras de Ohara.

Prancha IV



1

Prancha IV - Haruo Ohara: o fotógrafo

A relação de Haruo Ohara com a fotografia nos remete a fins da década de trinta, quando adquiriu de José Juliani sua primeira câmera. Com Juliani ele aprendeu algumas técnicas básicas para fotografar e revelar. Haruo Ohara, dessa época em diante, passou a carregar sempre consigo além da enxada, também a câmera a tiracolo. Retratou a família, as crianças, os frutos, as flores e paisagens em geral. Realizou inúmeros auto-retratos, cuidadosamente estudados com antecedência, assim como a maior parte de suas fotografias. Em

sua biografia, Losnak e Ivano chamam a atenção para o fato de que Ohara não apreciava o acaso, e estudava as imagens que desejava fazer exaustivamente antes de apertar o botão da máquina. Desenhava as fotografias primeiramente mentalmente, fazendo a seguir uso de lápis e papel no planejamento das mesmas, para somente então fazer uso da câmera.

Foto 1 – Haruo Ohara retrata a si mesmo, através de um espelho. De pé, câmera entre as mãos, no rosto uma expressão de seriedade. É significativo que a imagem tenha sido feita através do artifício do espelho, evidenciando os aspectos que julgava essenciais de sua subjetividade. Ali aparecem a retidão do homem e da maioria das linhas, a solidez do armário e a passagem para o mundo dos sonhos, das imagens e do eterno retorno do olhar, propiciada pelo espelho, de um lado, e pelo aparelho, que se mostra pela primeira e única vez, de outro.

Prancha V



1

Prancha V - Uma trajetória de vida compartilhada

Contrariando a tradição japonesa do casamento arranjado, Haruo Ohara desposou aquela que havia sido escolhida por seu coração e não por sua família. Em 17 de junho de 1934, casava-se com Kô Sanada, única mulher que amou a vida inteira, ao lado de quem esteve até o momento de sua morte, em 1973. Foram quase trinta e nove anos compartilhados ao lado da companheira, cuja ausência resultou no isolamento de Haruo Ohara por quase um ano. Tempo que permaneceu trancado em seu laboratório, imerso em imagens de uma vida vivida a dois. Fruto desse isolamento foram os álbuns que realizou para cada um dos filhos, contendo as imagens mais emblemáticas da história da família até aquele momento. Seu luto e sua dor foram unicamente expressos através dessa narrativa visual proposta pelos álbuns.

Foto 1 – Contra-luz de Haruo e Kô Ohara, realizado em 1959, às vésperas das Bodas de Prata do casamento. De costas para o expectador o casal contempla os dias ainda por vir, convidando-nos a seguir com eles, integrando a imagem. Encontramos aí três elementos que sintetizam toda uma vida, Haruo e suas três amadas: a esposa Kô, a natureza e a fotografia. Todas as três apresentadas com a beleza e a poesia que só encontramos no trabalho daqueles indivíduos que conseguiram, ao longo da vida, se ligar àquilo que é o essencial.

Referências Bibliográficas

ALVES, André. **Os Argonautas do Mangue**, São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. **Balinese Character: A Photographic Analysis**, New York, New York Academy of Sciences, 1942.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**, Paris, Minuit, 1965.

BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**, São Paulo: Zahar, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**, São Paulo: Ed. Ática, 1999.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: Aداuto Novaes, et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**, oitava edição, Campinas: Ed. Papirus, 2004.

DURAN, Gilbert. **O Imaginário**, Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1999.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**, uma leitura do retrato fotográfico, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

FESTAS, Jean-François. **La photographie**, um étude pour la sociologie, Janeiro, 2003. Site: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/artmoyen/festas.html>.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. **Wakane**, a arte visual nipo-brasileira no Paraná, Curitiba: R. O. Graça, 2003.

LOSTNAK, Marcos e IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens**, uma biografia de Haruo Ohara, Londina: S. H. Ohara, 2003.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MIGUEL, Jesús M. e LEÓN, Omar G. Ponce. Para uma sociologia de la fotografia, **Revista Española de Investigaciones sociológicas**, N° 84, octubre-diciembre, 1998.

MINAYO, Maria Cecília. O Conceito de Representações Sociais Dentro da Sociologia Clássica

In: Maria Cecília de Souza Minayo. **Textos em Representações Sociais**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1994, 89-111.

MIX, Miguel Rojas. **El imaginario**: civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.

OKAKURA, Kakuzo. **The Ideals of the East**, Tokyo, ICG Muse, 2000.

PYLE, Keneth B. **The making of Modern Japan**, Toronto, D. C. Heath and Company, 1996.

SALLAS, Ana Luísa Fayet. **Ciência do Homem e Sentimento da Natureza, viajantes alemães no Brasil do século XIX**, tese de doutorado em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.

SAMAIN, Etienne. Os riscos do texto e da imagem, In: **Significação, Revista Brasileira de Semiótica**, Nº14, novembro, 2000.

_____ Balinese Character (Re)Visitado, Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead, In: André Alves, **Os Argonautas do Mangue**, São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SETTE, Luiz Paulo Linderberg. **A revolução Samurai**, São Paulo, Massao Ohno Editor - Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

SETO, Cláudio e UYEDA, Maria Helena. **Ayumi, caminhos percorridos**: memorial da imigração japonesa, Curitiba e Litoral do Paraná, Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

SOBRINHO, Barbosa Lima. **Japão: o capital se faz em casa**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YOON, Joonsung. **The Emperor's New Clothes: Gender, Culture and Self in photographic self-portraiture**, Tese de Doutorado em Filosofia, Escola de Educação, Universidade de Nova York, 2000.

Periódicos consultados:

ZOOM, Le magazine de l'image, Special Japon N° 129 e 130, 1985.