

ENTRE A FOTOGRAFIA E A LITERATURA: SOBRE A POÉTICA DE HARUO OHARA

Rodrigo Fontanari ¹

Resumo

Este ensaio busca explorar a poética da obra fotográfica do nipo-brasileiro Haruo Ohara. Particularmente, pretende-se, por um lado, demonstrar a aproximação de suas fotografias com o poema japonês haikai. E, por outro, referir essas imagens, a um só tempo, como incidente e biografema, isto é, um fragmento de vida que cai diante da objetiva.

Abstract

This essay aims to explore poetic of the photographic work of the Japanese-Brazilian, Haruo Ohara. Particularly, it's intended, on the one hand, to demonstrate the approximation of your photographs with the Japanese poem haiku. On the other hand, to refer to these images, at the same time, such as incident and biographeme that is, a fragment of life that falls before the objective.

¹ Rodrigo Fontanari é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisador associado ao Réseau International Roland Barthes. Atualmente, investiga a obra do fotógrafo Haruo Ohara com chancela da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Sobre Haruo Ohara

Para melhor explorar a poética fotográfica de Haruo Ohara, faz-se necessário apresentar, ainda que em linhas gerais, traços biográficos desse agricultor transformado em fotógrafo, cuja obra fotográfica é muito pouco conhecida ainda do público brasileiro.

Nascido em 1909 em Kochi, no Japão, Haruo Ohara é filho de uma família de imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil em 1927, para trabalhar nas plantações sobretudo de café, e, pouco tempo depois, resolveram se instalar na cidade de Londrina, no Estado do Paraná. É, alguns anos mais tarde, em 1933, que, de fato, Haruo Ohara inicia, de maneira quase autodidata, sua dedicação à arte da fotografia. É um fotógrafo da cidade, chamado José Juliani ², que lhe oferece seu primeiro aparelho fotográfico, bastante rudimentar, o que o levou a anotar em seu diário que se tratava muito mais de brinquedo, pois, “a cada dez fotos, apenas três saíam boas” (Losnak; Ivano, 2003, p. 66). É Juliani também que lhe ensina os processos de revelação, o que, aliás, como se sabe, Haruo Ohara fazia com bastante cuidado, tal qual o trabalho de um alquimista.

Longe de ser um “roceiro com o mágico dom da fotografia”, Haruo Ohara, como atestam os biógrafos, “foi um conhecedor de sua arte, conhecia a estética de seu tempo, os limites e as possibilidades que as imagens fotográficas podiam oferecer” (Losnak; Ivano, 2003, p. 120).

A fotografia conquista pouco a pouco seu lugar na vida cotidiana de Haruo Ohara, tanto que, em 1951, torna-se membro fundador do Fotoclube de Londrina, como também se associa ao Fotoclube Bandeirantes de São Paulo. É nesse período ainda que o agricultor-fotógrafo mostra algumas de suas imagens fotográficas ao mundo, por ocasião de suas primeiras participações em Salões de fotografia tanto no Brasil quanto no exterior, recebendo vários prêmios por sua arte.

² Juliani chegou a Londrina em 1933, era um sujeito autodidata, que aprendeu o ofício de fotógrafo numa cidade do interior do Estado de São Paulo, Nova Europa, com um homem de que se sabe apenas que tinha o apelido “Alemão” e de quem adquiriu o equipamento necessário para se iniciar nessa profissão.

Seu olhar se apaga definitivamente para o mundo em 1999, e a fotografia brasileira então perde Haruo Ohara. Atualmente, suas fotografias são objeto de várias exposições mesmo no exterior, em sua cidade natal, no Japão, e seus negativos e arquivos pessoais estão depositados no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro (IMS).

A fotografia como poema

Despossuídas de todas as contingências históricas ou sociais, as fotografias de Haruo Ohara não visam a convencer, mas convidam, sobretudo, a filosofar. Ao misturar sua vida de agricultor à prática da fotografia, Ohara entrega ao mundo imagens da vida cotidiana que são, de fato, percepções visuais que fazem da fotografia paradoxalmente uma arte plástica. Suas fotografias atestam que seu olhar é atraído por cenas que são meros instantes do cotidiano, como num haikai, o que mostra que Haruo Ohara converte o produto do trabalho físico e químico num sistema de transcrição de percepção visual ³.

Haruo Ohara não procura apreender simplesmente o visível; a beleza de suas imagens reside em seu olhar, que sabe ver o visual no visível, isto é, essa configuração ordenada de formas plásticas que falam uma linguagem sensível. O visual consiste num inesperado desvelamento do olhar que toma o espectador de assalto, fazendo emergir uma emoção por meio de uma aparição frágil e instável de ser e coisa na superfície luminosa do fotográfico, que, misteriosamente, torna presente aquilo que até então era meramente visível. Uma espécie de epifania imprevisível: instante em que se vê a poética das coisas, em que a obra extravasa seu sentido primeiro e dá lugar, de uma maneira ou de outra, ao suplemento de sentido. E então, a fotografia não traduz o pensamento, mas traz à visualidade o resultado do trabalho estético do pensamento visual, numa linguagem puramente plástica.

³ O escritor e fotógrafo francês Denis Roche, em **La Disparition de lucioles**, não separa as duas artes, embora num primeiro olhar elas partam de técnicas e de instrumentos diferentes: “nos dois casos trata-se de máquinas de captar a realidade” (2016, p. 78). Ou seja, em ambas, reencontramos, no fundo, o mesmo fundamento do gesto.

Se, por um lado, a fotografia de Haruo Ohara adota em larga medida uma postura biográfica, por se tratar de imagens que são frequentemente retratos do cotidiano e de seus familiares; por outro, ele registra traços de sua vida e de sua família que são verdadeiros *biografemas*⁴ – um fragmento, um pequeno detalhe da vida que não deriva de nenhum significado (como a biografia); não se vê nada ligado à ação de “ser” (Nakagawa, p. 48)⁵.

Não se pretende, aqui, apenas refletir sobre as convergências ou divergências entre artes, entre literatura e fotografia. Ao contrário, busca-se, na verdade, entrever a própria imagem fotográfica de Haruo Ohara como uma espécie de haikai. Esse breve poema que, segundo as regras de sua tradição, caracteriza-se pela composição em três estrofes de cinco, sete e cinco sílabas respectivamente. Tal encontro entre essas artes já foi anunciado pelo semiólogo e crítico literário francês Roland Barthes no curso **A preparação do romance**, numa de suas aulas do primeiro ciclo de conferências “da vida à obra”, em que ele nota o seguinte: “a forma de arte que permite conceber o haikai = a fotografia” (Barthes, 2005, p. 144).

A relação entre fotografia e haikai não parece estabelecer-se a partir de uma tradução intersemiótica – ao menos não me parece que Ohara pense num haikai para fotografar –, mas a partir de uma intertextualidade: esse entrelaçamento de textos (tecidos) que se misturam, se aproximam. Pois a intertextualidade, tal como a define Julia Kristeva, mostra que “todo texto se constrói como num mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 85); é o que ressoa em algumas fotografias de Haruo Ohara. É o traço que deflagra, captura o olhar do espectador, fazendo

⁴ A noção de biografema é estabelecida pelo semiólogo e crítico francês Roland Barthes em diferentes ensaios; no entanto, sua primeira definição ocorre em 1971, no prefácio de *Sade, Fourier e Loyla*, nestes termos: “se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos ‘biografemas’” (Barthes, 2005, p. XVII). O biografema se caracteriza por capturar um retrato breve, um pequeno detalhe que punge, um fragmento daquele que se amou e nada mais.

⁵ Note 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 (Nakagawa, 2008, p. 28).

reter na imagem fotográfica uma textualidade, uma textura bem próxima de um haikai.

Por isso mesmo pensar que Haruo Ohara não é profissional de profissão, mas um poeta fotógrafo ou fotógrafo-poeta. E se algumas de suas fotografias podem se aproximar do haikai, é porque, antes de tudo, essas imagens conduzem o olhar para além da imagem em si, isto é, ao invisível. Retomando as ideias do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty em seu ensaio “O olho e o espírito”: ele nota que todo enigma celebrado pela pintura não é outra coisa que aquele de sua visibilidade, que o invisível não é alguma coisa que se situa para além do visível, é o que torna a visão possível, dando existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível. Aliás, Merleau-Ponty denomina isto de “percepção pura”: a evidência de alguma coisa que não se pode ver nem tocar, mas que torna as imagens tão consistentes, tão verdadeiras.

Parte-se da hipótese de que certas imagens fotográficas de Ohara se assemelham a um haikai, já que se trata de fotografias que são, na verdade, formas cujo sentido existe enquanto apelo, convite à reflexão, à mobilização de possibilidades interpretativas, sentido inacabado, variável, indefinido. Ao ver a fotografia dessa maneira, está-se também diante de uma outra dimensão da compreensão, em que compreender não é forçosamente apreender o sentido, mas um apelo ao sentido, com toda a sua força de resistência.

Através dos olhos de Haruo Ohara aprende-se que é necessário saber ver na paisagem do mundo aquilo que muitas vezes nos escapa, por exemplo a beleza dos pequenos gestos, o ritmo particular e singular das coisas. Desse entrelaçamento entre o olhar do fotógrafo e o mundo, nasce uma imagem que não é mais uma simples imagem, mas um poema, um verdadeiro poema construído a partir de uma textura tangível da fotografia – de sua matéria –, que torna a fotografia uma superfície perceptível em que o olhar penetra, se cala através de sua trama e de seu tema.

Dessa perspectiva, a fotografia intitulada Pôr do sol – Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, de 1949, sugere bastante essa atenção à natureza. Aliás, como se sabe, esse “amor pela natureza”, essa “paixão ardente diante da qual tudo se

cala”, nota Paul-Louis Couchoud em *Les épigrammes lyriques du Japon* (2003, p. 15), é um traço particular da cultura japonesa. Num primeiro plano, ligeiramente de costas para a câmara posta num plano baixo, veem-se Tomoko e Ciro transformados numa silhueta pela intensa contraluz. O dedo indicador de Tomoko guia o olhar em direção ao horizonte em que nada acontece, em que há apenas pequenas e leves ranhuras ou revoadas de nuvens que compõem com as hastes das gramíneas um movimento harmonioso. Toda a beleza da cena reside, de fato, na intensidade da luz do pôr do sol que, naquele momento, torna a paisagem plenamente habitável, e o fotógrafo capta essa atmosfera única, permitindo ao espectador respirá-la.



1

Acervo Haruo Ohara | IMS

O ato fotográfico – que se quer crer teoricamente um registro automático – pode, em certos momentos e nas mãos de certos fotógrafos, revelar uma verdadeira poesia.

Esse fotógrafo-poeta estaria assim mais próximo do pintor, ao ser capaz de tornar visível o mundo original. É como se ele soubesse que seu modo de ver o mundo não congela nada, no sentido etimológico do termo *fotografia* – grafia

da luz. Não é preciso que sua fotografia se torne imagem. É o que revela esta outra fotografia de 1950, intitulada **Filha Tomoko**. Feita do registro de um pequeno gesto, de um sopro sob flor, nada aí parece se congelar no instante fotográfico. Ele abre a foto à visão, a uma espécie de intervalo entre ações, entre o sopro e o desprender das pequenas pétalas das flores, conduzindo o olhar do espectador a ver mais do que se vê, à presença discreta do sopro vento; algo que não se deixa facilmente capturar, nessa fotografia, se faz sentir.



2

Acervo Haruo Ohara | IMS

Ainda que essa ideia possa parecer paradoxal, é por esse traço que a fotografia se distingue da pintura e o fotógrafo-poeta mostra um outro sentido bem menos aparente da fotografia: a presença a partir da qual as coisas fotografadas aparecem.

Através de sua arte, o fotógrafo não busca qualificar seu ato. Mas, pela sutilidade de seu gesto, ele consegue justamente mostrá-lo. Não se está, aliás, distante daquilo mesmo que o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht em Elogio da presença denomina de “fora da linguagem” (2010, p. 9); noutras palavras, o ininterpretável em que os signos não são mais envoltos de significação. Eles são

muito mais pura designação: o último grau do sentido, o depois do nada mais a dizer.

Entende-se por fotógrafo-poeta aquele cujo ato de fotografar não se resume a celebrar o que é posto diante da objetiva. Seu gesto não consiste em apreender a beleza ou angústia de um acontecimento ou rosto, mas em revelar um sentimento, um afeto – no sentido forte do termo – daquele que é afetado por aquilo que vê. Esforça-se assim para que a foto torne visível o que por ora parece invisível.

É nesse ponto que a fotografia-poema toca a forma poética oriental do haikai: “uma imagem forte, suficientemente forte para fazer calar a tagarelícia mental e nosso desejo de tudo controlar”, notam os poetas japoneses (Bashô et al., 2010, p. 22).

Essa forma poética bastante breve visa a abrir uma relação meditativa e poética com o instante. Consiste num exercício literário de extrema tenuidade e dificuldade, não é simplesmente uma escrita decalcada do real, mas uma “escrita da percepção” (Barthes, 2005, p. 114), um exercício literário de extrema tenuidade e dificuldade. Tudo é codificado e ao mesmo tempo desnudado de todo significado particular e de contexto (não se veicula nenhuma noção de sistema organizacional político, econômico ou social), neutralizando o que é descrito.

Entre o poema e a fotografia: o haikai

A poesia é o amálgama entre o ser e a palavra, tanto quanto a fotografia é o amálgama entre o ser e as coisas apreendidas. Aliás, é nestes mesmos termos que se pode entrever a definição de haikai, como a arte que “refaz a harmonia primordial [...] o renascimento, propondo o despertar atento de quem pela primeira vez vê e se vê” (Forte; Ribeiro, p. 44).

O haikai por definição é “um estilo de vida, uma maneira de ser, uma aproximação sensual do mundo” (Atlan; Bianu, 2007, p. 7), pois o que fascina o leitor é a maneira de escrever a vida pura e sutil. Uma observação bem precisa do mundo através dos versos rigorosamente escandidos leva o leitor a apreender

a mesma imagem viva que tocou o poeta. O poeta haikaista apreende o “fluxo da percepção”. Não por acaso, o haikai, para uns e outros poetas japoneses, se caracteriza pela “expressão da experiência instantânea” (Kato, 2012, p. 101). Tal como um flash que ilumina e, no mesmo instante, se apaga: “o tempo para nesse instante. Não há espaço para que as lembranças se insiram”. Trata-se muito mais de uma experiência sensitiva, “uma espécie de sintoma entre o alvo da percepção (o mundo exterior) e o íntimo” (Kato, 2012, p. 101).

A fotografia e o haikai se aparam de um flash lógico, de uma filosofia do instante que não faz o espectador reencontrar o tempo vivido, mas o encontrar, pois o tempo é aí salvo na sua imediaticidade. O instante puro, uma vez que o traço luminoso o inscreve no negativo, não imobiliza, nem tem a pretensão a congelar ou reter o instante. O que se vê na revelação fotográfica é o instante em todo o seu frescor. Vive-se o instante fotográfico: a experiência direta que não reivindica nenhum comentário, como num haikai.

O ato fotográfico de Haruo Ohara é guiado por uma prática sutil do mundo e por uma visão tão minuciosa, não impondo à fotografia a tirania de um conceito. A singularidade de seu olhar inscreve seu gesto fotográfico num nada querer-apreender, numa esquivia da violência do sentido, do sentido único. Suas fotos são marcadas por uma espécie de antiloquência em que não há outros acontecimentos senão plásticos.

Esta outra fotografia sem título e sem data revela esse aspecto do olhar estético de Haruo Ohara, que é capaz de trazer à superfície a gênese de um visível que escapa à visão ordinária, a partir de um branco, de um cinza, de uma bruma, de começo de visível que não figura nenhum acontecimento, nenhuma ação. Uma presença que devolve a textura do mundo através do que significa sua ausência: a imagem.



3

Acervo Haruo Ohara | IMS

Se suas fotografias se aproximam do haikai, é porque também essas duas artes se exprimem num estado de espírito de “nada de especial”. O fotógrafo, como o poeta, sabe esperar e contempla o panorama do mundo, deixando que as coisas se configurem diante de seus olhos numa objetividade – numa visão sem comentário – que se assemelha à maneira como uma criança expressa sua surpresa diante do que ela vê pela primeira vez, permitindo, então, “sentir o mundo como quando nossos olhos atônitos o viram pela primeira vez” (Watts, 1960, p. 220). É a concepção mesma do olhar zen sobre as coisas.

Ohara não procura forçosamente o que ele fotografa, ele o encontra. Quanto a isso, não há como não lembrar esta fotografia também sem data cujo título é **Nuvens**. Numa espécie de *contra-plongée*, essa composição craquelada das nuvens forma um conjunto sincrônico com os galhos das árvores totalmente desnudas de qualquer folhagem e, no fundo, vê-se ainda um pequeno ponto luminoso, testemunha de composição primitiva do real. É como se Ohara apreendesse o surgimento do mundo, reencontrasse o que há de mais primitivo em nossa percepção, através do registro das metamorfoses de uma matéria flutuante, ao mostrar o caos se constituindo. Não há aí nenhuma profundidade, ele apenas procura sondar a espessura da experiência cotidiana.



4

Acervo Haruo Ohara | IMS

Debruçando-se sobre as fotos de Haruo Ohara, é-se tocado por sua sensibilidade profunda, que percebe a natureza a sua volta, os efeitos da luz e da sombra, o traçar sutil da paisagem. Ele não faz simplesmente imagens, ele não fotografa um céu, uma árvore, ele não procura apreender alguma coisa, reter a atenção do espectador sobre alguma coisa ou alguém em particular. Certas fotos de Ohara são mais uma modalidade de espaço, um ritmo de tempo, mas também a dimensão de um encontro.

Suas fotografias são a “impressão viva”. São imagens que se fazem de uma “impressão viva”, de detalhes quase imperceptíveis: a expressão de um olhar, a luminosidade particular que incide sobre um corpo, o desenho espontaneamente traçado pelas nuvens, seus volumes e tonalidade.

Haruo Ohara espreita o tempo – o ritmo de amadurecimento, a pontuação própria aos acontecimentos – e assim ele deixa cada gesto, cada acontecimento se contaminar do tempo que eles precisam para ocorrerem. Como que ignorando a abrupta ruptura e a fragmentação que operam o ato fotográfico, a coisa fotografada continua a viver no mesmo fluxo temporal de antes de se tornar imagem virtual. O tempo está vivo no interior mesmo do quadro fotográfico.

Não se refere, aqui, o tempo que leva para se fazer uma foto, nem o tempo (o momento histórico) em que a cena aconteceu, nem tampouco o tempo necessário para escrutá-la. A fotografia em si mesma é um acontecimento, pura presença, como se fosse uma aparição do referente de repente na paisagem da vida. O instante capturado estranhamente não fragmenta nem fratura o fluxo temporal, colocando-o em colapso numa eterna suspensão.

Suspendendo o fluxo vivo do tempo, Haruo Ohara cria um espaço vazio no qual nada pode se instalar a não ser um mundo da lentidão, o que permite ao tempo passado, ou tempo perdido, estar presente como uma alusão, como uma brisa que sopra, fazendo o espectador viver no fluxo da temporalidade. Suas fotografias são em si a experiência do tempo, em seu aqui e agora.

Suas fotografias parecem ser feitas de tempo que é aquele próprio de sua duração. O instante absoluto antes mesmo que as coisas se degradem no fluxo incessante do tempo.

Fotografia como acontecimento: incidente

Pura arte da ascese que rompe com todo espírito discursivo e a vertigem emocional. Ohara nos ensina a ver a força dramática do banal, fazendo-a transbordar daquilo que, pequenino, tem uma enorme intensidade, como num haikai, que nasce “da surpresa sem cessar renovada diante do frescor das mais pequenas coisas que – como tudo diante de nossa vida – não saberia durar ou se reproduzir identicamente” (Bashô et al., 2010, p. 13). Suas fotografias tocam pela simplicidade, toda noção se dissipa em detrimento de uma epifania do nada.

Ohara distancia-se da concepção de “instante decisivo bressoniano” e de toda ideia de notável que nele reside, para deixar que as coisas apareçam fotograficamente diante de seus olhos. Assim, são verdadeiras radiações sem sujeito, uma espécie de aventura: algo advém, e é de ordem infinitesimal. E daí, capturar seu surgimento neutro, em que tudo parece organizar-se antes mesmo de se perder novamente na desordem do mundo. Trata-se muito mais de “incidentes” do que de “instantes”. São aparições que surpreendem sem, contudo, de nenhuma maneira, serem memoráveis. Fotografar o mundo dizendo-o em sua imediaticidade não é senão um gesto de extremo pudor, pois

não visa através dele, a princípio, a nenhum efeito, o que torna a imagem fotográfica a expressão mesma de um “traço de vida significativa” (Barthes, 2010, p. 351) que é, ao mesmo tempo, insignificante, sem sentido (fosca) e por isso mesmo, escapa ao imaginário.

Eis aí a filiação da fotografia com essa forma literária ocidental extremamente moderna que Roland Barthes denomina incidente. O incidente define-se como aquilo que aparece, sendo apreendido mais como acontecimento do que substância⁶. Etimologicamente, o termo incidente, ou, em latim, *incidentem*, deriva do verbo *incidere*, aquilo que cai sobre. O incidente – nota o escritor e crítico literário francês Philippe Forest – é “revelação de um real surgindo na nudez mesma de uma aparição irreduzível ao comentário” (Forest, 2008, p. 118). A fotografia transforma-se num momento sem testemunho, sem interpretação, numa nomenclatura sem sujeito: uma imagem aquém da imagem, em que o mundo não se mostra mais diante dos olhos como representação, mas como um registro que se apossa do imediato. O fotógrafo faz então de cada uma de suas imagens a expressão mesma do que existe, permitindo ao espectador “reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade de lembrança”, que é a definição mesma de *biografema* (Barthes, 2003, p. 128). O fotógrafo captura a espessura do mundo: aquilo que faz corpo com o espectador.

O olhar fotográfico de Haruo Ohara caracteriza-se pela interpassividade. Esse olhar se abre diante da paisagem à imaginação, atentando às mínimas e às mais sutis atividades da paisagem. Dessa perspectiva esta fotografia sem data e sem título revela esse gesto de interpassividade. Nem pura observação atenta para registrar o tempo que faz, nem tampouco um registro do acaso, mas, claramente, o trabalho de um olhar contemplativo que soube perceber o tracejar das nuvens no céu ao se entrelaçarem naturalmente aos raios do sol num entardecer. O que transforma sua arte fotográfica não numa estrutura de significado para ser interpretado, lido, mas num mosaico de significantes, que

⁶ É, aliás, Roland Barthes mesmo que associa o haikai ao que ele denomina incidente, ainda que essas artes não se originem do mesmo ramo filosófico, aquela deriva do *zen* e essa é uma forma de arte inteiramente ocidental. Ambas se caracterizam por “aparecer, cair sobre”; “um acontecimento imediatamente significativo” que se revela ao olhar (Roland Barthes, 2005, p. 210).

faz passar o olhar do sentido da imagem, de seu visível, ao seu funcionamento, ao seu agenciamento visual.



5

Acervo Haruo Ohara | IMS

De resto, pode-se pensar que Haruo Ohara não trabalha com o signo, ele trabalha o signo, colocando em relevo as funções poéticas e metalinguísticas da fotografia, fazendo-as a expressão mesma de uma escritura (de um grafismo fotográfico). Torna-as coisas tangíveis, permitindo ao olhar do espectador ver, tocar, sentir, escutar as coisas em si mesmas sem mediação, como num haikai, em que o poeta se engaja a apreender as coisas do mundo antes que elas sejam umectadas de sentido, de um sentido, de uma significação última; ou seja, em seu surgimento. É o instante se fazendo diante da objetiva.

Referências Bibliográficas

- ATLAN, Corine & BIANU, Zéno. **Haïku du XXe siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 2007.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **A preparação do romance**. Vol. I: Da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Le lexique de l'auteur**. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1973-1974. Suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Seuil, 2010.
- BASHÔ; KOBAYASHI, Issa & MASAOKA, Shiki. **L'art du haïku. Pour une philosophie de l'instant**. Paris: Belfond, 2009.
- COUCHOUD, Paul-Louis. **Le Haïkai: les épigrammes lyriques du Japon**. Paris: La Table Ronde, 2003.
- FOREST, Philippe. **Haïkus, etc.; 43 secondes**. Nantes: Cecile Defaut, 2012.
- FORTE, Manuel-Lourenço & RIBEIRO, Manuel Pinto. **O Ocidente e a poética esquiva do haiku**. Lisboa: Vega, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contracampo/Editora PUC-Rio, 2010.
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helene França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os Pensadores**. Tradução de Marilene Chauí. São Paulo: Cultrix, 1980.

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

ROCHE, Denis. **La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique**. Paris: Seuil, 2016.

WATTS, Alain. **O budismo zen**. Tradução de Carlos Grifo. Lisboa: Editora Presença, 1960.