



## Notas de Viagem: uma aproximação para com as fotografias nordestinas de Thomaz Farkas<sup>1</sup>

Carla Adelina Craveiro SILVA<sup>2</sup>

Marcelo Eduardo LEITE<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, *Campus Cariri*, Juazeiro do Norte, CE

### RESUMO:

O intuito deste trabalho é buscar uma melhor compreensão da representação imagética do Nordeste brasileiro a partir da análise de algumas imagens pertencentes a uma série de fotografias feitas por Thomaz Farkas na década de 70. Nesse sentido, consideramos que compreender a constituição de um discurso fotográfico sobre uma determinada região envolve o conhecimento da relação que se dá entre o fotógrafo, seus pressupostos estéticos e técnicos e o ambiente no qual ele se encontra inserido no momento do registro. Assim, procuramos na trajetória da Farkas os elementos que nos evidenciam sua curiosidade e inquietação para com a região Nordeste.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia; Nordeste; Representação; Thomaz Farkas

### 1. Apresentação

Deter-se ao estudo relacionado à mídia é buscar compreender como se constroem seus discursos. Independentemente da temática, os elementos presentes nesse discurso são pistas que podem nos levar a entender as bases sobre as quais as expressões comunicacionais repercutem uma determinada situação na sociedade. A partir das questões suscitadas no Grupo e Pesquisa do CNPq “Mídia, Imagens e Representações”, no qual as diversas formas de representação midiática acerca da região Nordeste do Brasil são abordadas, elegemos a fotografia como objeto de análise.

Nos termos de Kossoy, a fotografia resulta da associação de seus elementos constitutivos e de suas coordenadas de situação. Os primeiros seriam os elementos que proporcionam a efetivação do ato fotográfico, são eles: a tecnologia, o assunto e o fotógrafo. Os segundos constituem os componentes inerentes a qualquer imagem fotográfica e que implicam a existência de um contexto histórico do qual a fotografia não se desprende, neste caso, trata-se do tempo e do espaço nos quais o ato ocorre (KOSSOY, 1999, p. 25).

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no Intercom Júnior, Divisão Temática 4 – Comunicação Audiovisual da XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Recife, PE, dias 2 e 6 de setembro de 2011.

<sup>2</sup> Aluna do 3º semestre do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) da UFC - *Campus Cariri*, email: [carlaadelina@hotmail.com](mailto:carlaadelina@hotmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho, professor Adjunto de Fotografia e Fotojornalismo no curso de Comunicação Social (Jornalismo) na UFC – *Campus Cariri*. E-mail [marceloeleite@cariri.ufc.br](mailto:marceloeleite@cariri.ufc.br)



Nesse sentido, no processo de compreensão da mensagem fotográfica, além das questões técnicas que a envolvem, faz-se necessário que se considere a relação entre o fotógrafo e a situação fotografada. Não que os elementos bidimensionalmente fixados na imagem não comuniquem algo por si, mas, a partir do conhecimento acerca da intencionalidade de quem a delibera e de seu grau de envolvimento com o contexto no qual se encontra, pode-se ter uma abordagem da fotografia que contemple tanto os pressupostos que determinam a forma de registro de uma determinada situação quanto o papel que ela assume na sociedade enquanto representação de uma realidade.

Segundo Guran, “fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um aspecto determinado de uma cena.” (2000, p. 160) Assim, nesse processo de atribuição de valores o fotógrafo é o indivíduo que se envolve em um processo de criação que “engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica” (KOSSOY, 1999, p. 26). O caráter documental da fotografia possui, então, a carga ideológica imposta pelo seu criador o que a coloca também como uma representação do real.

## **2. A fotografia no século XX**

No século XX as inovações técnicas, iniciadas desde a segunda metade do século XIX, culminaram na expansão do acesso à fotografia não só como um objeto cuja posse era desejada, mas também como uma atividade que trazia uma possibilidade de expressão antes restrita a fotógrafos profissionais. Além disso, neste século a quantidade de formas de apropriação da fotografia se amplia.

Desde o surgimento da fotografia, os estúdios de fotógrafos retratistas se destacaram, pois, para estes, o tamanho dos equipamentos e a complexidade no manejo não se fazia um empecilho que inviabilizasse o fazer fotográfico, apesar do longo período de exposição necessário para a captação da imagem. Neles, as condições de luz e o espaço eram manipulados para que os resultados agradassem ao fotógrafo e aos clientes. Porém, fotografar em ambientes externos ainda era um desafio devido à dificuldade de transporte dos equipamentos e principalmente pelo longo período de exposição que o processo necessitava, o que impossibilitava o registro de elementos móveis.

Nesse contexto, o aparecimento do filme de rolo da Kodak e a diminuição do tamanho das câmeras fotográficas determinam a melhoria técnica que viabiliza que ambientes externos sejam retratados com maior nitidez. O que não significa que esses ambientes não fossem registrados fotograficamente antes, porém, a partir desses avanços a fotografia se apresenta sob novas possibilidades permeadas pela instantaneidade do ato



fotográfico e pela maior facilidade de transporte das máquinas que se somam à discrição e ao imprevisto dos quais o fotógrafo passa a dispor. Sobre a documentação fotográfica na segunda metade do século XIX, afirma Kossoy:

[...] muitas vezes em regiões distantes e em locais praticamente inacessíveis, exigia do fotógrafo muito desprendimento e coragem face às inúmeras dificuldades inerentes ao transporte de pesados equipamentos e das limitações dos processos fotográficos da época (KOSSOY, 1980, p. 56).

O desenvolvimento da fotodocumentação se intensifica assim como uma forma de registrar a realidade aproveitando-se dos múltiplos significados que uma fotografia pode ter para captar imagens de lugares distantes, paisagens exóticas e situações conflitantes. Experiências que se inserem nessa perspectiva são destaques do trabalho de fotógrafos cuja atuação se deu principalmente no século XX.

É neste novo contexto no qual a fotografia é provedora de discursos mais elaborados que, dentre tantos exemplos, buscaremos dar destaque a um deles, o de Thomaz Farkas, cuja relevância do trabalho é merecedora de atenção.

### **3. Thomaz Farkas e a fotografia**

#### *3.1 Entre a Arte, a técnica e os negócios*

Nascido na Hungria e naturalizado brasileiro, país para o qual veio aos seis anos de idade, Farkas desde muito jovem estava em sintonia com os avanços técnicos, tanto por sua ligação com a empresa de materiais fotográficos de sua família, a Fotóptica<sup>4</sup>, como por seu contato com as novas propostas estéticas, por ser um dos mais atuantes membros do Foto Clube Bandeirante. Sobre os fotógrafos do movimento fotoclubista no Brasil, afirma Fernandes Júnior (2003, p. 142), “[...] concretizaram uma atitude diferenciada na produção fotográfica ao proporem a instauração de novos conceitos para a prática da fotografia e a busca de uma marca autoral em seus trabalhos.” Apesar de a sua iniciação no fazer fotográfico ter ocorrido nesse ambiente, os trabalhos de Farkas apresentam fases diversas nas quais a linguagem fotográfica transgressora é marcante. Ela não é abandonada, embora os cenários e as propostas estéticas tenham mudado.

---

<sup>4</sup> A Fotóptica, empresa pioneira do ramo da fotografia, foi herdada por Thomaz Farkas, nela ele trabalhou e desenvolveu dois projetos importantíssimos relacionados à fotografia: A revista Novidades Fotóptica e a Galeria Fotóptica, esta última exclusivamente voltada a produção fotográfica.



O desenvolvimento de uma linguagem fotográfica própria, por meio do uso da técnica como forma de expressão que engloba múltiplos temas e incomuns composições, fez de Thomaz Farkas um fotógrafo conhecido e premiado. Seus trabalhos foram expostos em salões internacionais, ele foi, aliás, o primeiro a expor no Masp (Museu de Arte de São Paulo) em um espaço exclusivamente destinado à fotografia, em 1949<sup>5</sup>. Porém, Farkas distanciou-se da lógica de produção de atuação do Fotoclube. “Artista inquieto, em pouco tempo Farkas abandonou o fotoclubismo para se dedicar ao cinema amador. Sua atividade como fotoclubista estendeu-se somente até o começo da década de 50.” (COSTA; SILVA, 2004, p. 43).

A partir desse processo de mudança, a fotografia de Thomaz Farkas acentua uma característica que já estava presente nos seus trabalhos, para Fernandes Júnior, “[...] ele procurou registrar, sem grandes interferências no 'real', uma visão fotográfica moderna trazendo para sua fotografia novos e inusitados ângulos de tomada, cortes e aproximações geométricas de luz e sombra.” (2003, p.146-147). São dessa fase as séries de Farkas sobre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro nas quais além dos cenários urbanos estão presentes fotografias de grupos de dança, especificamente de balé, que se apresentavam nos teatros paulistas e cariocas.

Outro de seus trabalhos relevantes foi sobre a construção e inauguração de Brasília. Se nas séries urbanas a fotografia se apresenta com o intuito de retratar a tensão causada pela dramaticidade do movimento, como na série sobre dança, e de construção experimental onde se mistura o registro do cotidiano das pessoas com a ênfase nas obras arquitetônicas, como nas fotos ambientadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas imagens que retratam Brasília seu trabalho se aproxima de um viés documental. Nesta série, ao retratar um ambiente concebido como símbolo de progresso para o país e que, no entanto, é representado em suas fotografias de maneira a tensionar o contraste entre a exuberância das obras e as condições de vida dos operários das construtoras, Farkas é o personagem que registra a concepção da cidade sob perspectivas diversas, além de lançar um olhar de criticidade sobre as situações que retrata<sup>6</sup>. A série sobre a construção da capital federal está entre os trabalhos fotográficos de Thomaz Farkas de maior destaque.

---

<sup>5</sup> O Museu de Arte de São Paulo detém uma iniciativa pioneira com relação à fotografia no Brasil por ser o primeiro a formar uma coleção de fotografias brasileiras, conhecida como Coleção Pirelli-Masp. A esse respeito consultamos: SOARES, Carolina Coelho. Coleção Pirelli Masp de Fotografia – Fragmentos de uma memória (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2006.

<sup>6</sup>A série fotográfica de Brasília pode ser vista nos livros: FARKAS, Thomas. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. São Paulo: DBA/ Melhoramentos, 1997 e ESPADA, Heloisa; BURG, Sérgio (org.). **As construções de Brasília**. São Paulo: IMS, 2010.



O rompimento com o caráter mais artístico apresentado nos trabalhos fotoclubistas e os seus posteriores trabalhos, desde as séries urbanas que datam meados de década de 50, até o trabalho sobre Brasília, realizado entre 1957 e 1960, inserem Farkas em um contexto de inquietação no cenário cultural brasileiro. Nesse sentido, ele se apresenta como um observador que tem a liberdade de transitar por vários territórios da fotografia, fazendo do domínio da técnica e da sua inquietação intelectual um diferencial.

### *3.2 Uma inquietante curiosidade, indícios para uma investigação*

Como vimos, Thomaz Farkas teve em sua trajetória fervorosa participação no campo da fotografia, transitando por várias de suas áreas. Figura emblemática da intelectualidade dos anos 60 teve também contato direto com as vanguardas da época. Foi quando se aproximou da concepção da expressão artística relacionada com uma finalidade social e preocupada em relatar um país que não seria reconhecido por sua própria população, que ganhou vigor com movimentos culturais como o Cinema Novo e a Tropicália.

Falar do trabalho de Farkas é, sem dúvida, ir além do campo da fotografia. Já que ele também teve uma atuação de destaque na produção videográfica, na qual vemos sua presente inquietação sobre os temas brasileiros que até então não tinham sido relevados nas produções do país. O marcante domínio da técnica na sua formação, aliado à sua atividade empresarial e ao clima de movimentação político-cultural da década de 60, além de sua experiência com o cinema, geraram a idealização de documentários cujo intuito era mostrar a cultura brasileira em toda sua diversidade. A finalidade era abordar aspectos socioculturais de regiões do país cuja visibilidade era escassa e que demonstravam, apesar da aparente dimensão arcaica e desorganizada, construções de sentido diferenciadas e simultaneamente importantes para o conhecimento da cultura popular.

Antes da ida a campo, os realizadores do projeto faziam pesquisas sobre o local que pretendiam filmar levantando dados sobre suas questões políticas, econômicas e culturais. Os documentários foram feitos entre 1965 e 1978, e, ao todo, são 51 filmes. (MACHADO; MASSI, 2006, p.140). Eles estão divididos em duas séries. A primeira foi feita em preto e branco, mas o contraste causado pelas imagens não agradou as emissoras de televisão. E, segundo Farkas, as emissoras alegaram a presença de muita miséria nos documentários<sup>7</sup>. A segunda série foi realizada em cores com a finalidade de superar a dificuldade de veiculação enfrentada com os primeiros

---

<sup>7</sup> Depoimento contido no vídeo Thomaz Farkas, brasileiro. Direção de Walter Lima Junior. Rio de Janeiro. Cine do Tempo e Urca Filmes. 2004. 15 min.



documentários. O projeto que inicialmente se chamava A Condição Brasileira ficou conhecido como Caravana Farkas. Nele atuaram cineastas como Paulo Gil Soares, Eduardo Escorel e Geraldo Sarno, entre outros profissionais. Os ambientes retratados vão desde a periferia carioca até o interior do Nordeste.

Nas suas declarações sobre a Caravana ele se define quanto a sua relação na produção: “Nunca me entendi como mecenas. Era uma ambição política fazer aqueles filmes. E evidentemente era época para isso”<sup>8</sup>. Esse projeto se mostra preocupado em retratar, nos documentários, pessoas, usos e costumes de um Brasil distante geográfica e socialmente dos centros urbanos instituídos como irradiadores culturais. Com relação à fotografia, nossa preocupação específica nesse trabalho, objetivamos entender como tal inquietação gerou séries fotográficas que tenham o Nordeste como assunto; sejam elas contemporâneas à realização da Caravana ou posteriores.

Nesse sentido, buscamos vestígios na sua produção fotográfica do Brasil por ele “redescoberto” no cinema documental. Mesmo considerando que a produção dos filmes foi, para Farkas, uma nova fase na sua trajetória, como ele mesmo relata, afirmando que seu engajamento na produção dos filmes da Caravana o levou a perder certo interesse pela divulgação de suas produções fotográficas<sup>9</sup>. No entanto, sua densa formação no âmbito da fotografia evidentemente não foi excluída do momento da experiência com o cinema.

A declaração de abandono da divulgação fotográfica para a dedicação ao cinema documental não implica na inexistência de fotografias produzidas durante essa fase. Em 2006, veio à tona uma série de imagens do fotógrafo até então desconhecidas, publicadas no livro *Notas de Viagem*<sup>10</sup>, onde consta uma série de fotografias feitas por ele nos anos 70, e que não haviam vindo a público (FARKAS, 2006). Esta série abrange os ambientes do Norte e Nordeste brasileiros. Assim, nosso trabalho analisará algumas imagens dessa produção de Thomaz Farkas, buscando compreender como ele interpretou fotograficamente esta região, fomentando uma aproximação que nos evidencie as formas de representação do Nordeste na fotografia brasileira.

---

<sup>8</sup> Depoimento contido em: FARKAS, Thomaz. Otimista e delirante, mas nem tanto. Revista Pesquisa Fapesp, n. 131, p. 1-10, janeiro 2007, entrevista concedida a Mauriluce Moura e Neldson Marcolin.

<sup>9</sup> Relato feito em entrevista: Thomaz Farkas fotógrafo. Produção cultural no Brasil. São Paulo, SP, 2010. Disponível em <<http://www.produçãocultural.org.br/2010/08/18/thomaz-farkas/>>.

<sup>10</sup> As imagens de Thomaz Farkas estão aos cuidados do IMS, a coleção tem mais de 34 mil imagens, dentre elas as fotografias coloridas inéditas publicadas parcialmente no livro *Notas de Viagem* (2006) e posteriormente publicadas também no livro *Thomaz Farkas, uma antologia pessoal* (2010).



#### 4. O Nordeste na fotografia brasileira

Ao colocar-se diante de uma determinada realidade o que o fotógrafo faz é expurgar suas impressões e intenções por meio do registro fotográfico. Tal registro se constitui então como produto das internalizações das especificidades culturais de uma situação vivida por ele, um produto que devido a essa relação não se desprende de quem a idealizou, do processo técnico que a viabilizou e de tudo aquilo que é nela representado. A fotografia é transgressora, pois através de uma construção extremamente individual pode-se tentar compreender os pressupostos dos discursos imagéticos e/ou textuais numa esfera mais ampla acerca do espaço e do período representado.

Quando nos propomos a analisar a representação da região Nordeste nas fotografias de Thomaz Farkas, entendemos o sentido da palavra região da forma como coloca Albuquerque Junior: “Cada região é esse conjunto de fragmentos imagéticos e enunciativos, que foram agrupados em torno de um espaço, de uma ideia inicialmente abstrata de região” (2006, p. 101)

Nesse sentido, nossa compreensão do Nordeste pauta-se nas suas múltiplas realidades culturais, econômicas e sociais, e não na divisão geográfica instituída, apesar de o fator físico ser explorado com ênfase nas suas representações. A seca e suas conseqüências, as paisagens litorâneas, as manifestações religiosas, os ritos, as danças e outras expressões culturais são temas recorrentes quando o Nordeste é abordado. O que não se constitui como um equívoco, exceto quando a postura diante dessa diversidade se instaura a partir de uma visão homogeneizada, marcada pela negação das diferenças e das contradições que essa região abarca. A respeito da produção fotográfica brasileira, Angela Magalhães e Nadjá Peregrino indicam:

O Nordeste, como referencial da obra de diversos fotógrafos contemporâneos, surge constantemente em diversas produções, que enfocam desde o emblemático ciclo das secas e dos retirantes nordestinos, até as tradições culturais e sociais que se inscrevem de forma arquetípica na representação fotográfica da experiência da vida nordestina (1998, p. 245).

Dentro desse contexto colocado pelas autoras, estão fotógrafos como Evandro Teixeira, Sebastião Salgado e Maurren Bisilliat. Ao nos determos sobre a produção fotográfica de Farkas acerca do Nordeste buscamos identificar a forma como esse personagem presente na cena cultural brasileira, seja pelo fomento às artes visuais, ou pela sua contribuição à esfera da fotografia moderna no Brasil, expressou e documentou sua relação com o espaço nordestino.



Sua série colorida produzida na década de 70 se diferencia dos seus trabalhos anteriores. Não só pela exploração das cores, contrapondo-se ao preto e branco predominante nos trabalhos fotoclubistas e nas séries urbanas, mas pelo caráter fotodocumental das imagens, pelo olhar que ao mesmo tempo em que promove um aprofundamento do que se sabe sobre uma determinada realidade/situação é aquele que ainda está descobrindo-a, pois as imagens relatam uma cultura até então desconhecida ou não explorada pelo fotógrafo. Sobre a relação entre a fotodocumentação e a cultura:

Trata-se, então, de reconhecer nesse processo, uma dialética que se estabelece entre o fotodocumentarismo e a cultura, reatualizada nas imagens que circulam como um traço da memória social. Conseqüentemente, a fotografia documental passa a ser, também, um reflexo das questões culturais (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1998, p. 245)

Assim, pensar o Nordeste fotografado é, também, reconhecê-lo como um conjunto de manifestações, acontecimentos, ritos e falas, que, interpretadas pelos fotógrafos que neste universo mergulham, geram leituras desta mesma realidade. Se por um lado temos pareceres pessoais nas fotografias, por outro, delas emanam a força das realidades que deste contexto emergem.

A seguir, tomados por essa premissa, buscaremos nos aproximar de um conjunto de fotografias de Thomaz Farkas, imagens estas que, como adiantamos, falam dele, o fotógrafo e, também, da realidade visitada.

## **5. O Nordeste de Thomaz Farkas**

A olhar de Thomaz Farkas neste trabalho fotográfico é antes de tudo, um exercício de partilha. Pois a forma como os elementos do campo do visível são organizados, remetem o conjunto de imagens ou reconhecimento de um fotógrafo ainda em processo de descoberta do espaço, mas que, no entanto está ciente da necessidade de integração com as pessoas e situações a serem fotografadas, e assim o faz. As imagens desta série produzida nos anos 70 são, nesse sentido, o resultado da troca de experiência e da mútua valorização que se deu entre o fotógrafo, o meio e as pessoas que o constituíam.

Segundo Fernandes Junior, as fotografias de Farkas feitas no Nordeste possuem características que dialogam com o trabalho de fotógrafos como Ana Mariani e Mario Cravo Neto, entre outros. Porém, não se pode afirmar que eles tenham recebido influências do trabalho de Farkas, pois essa série era desconhecida até a publicação do livro *Notas de Viagem* (2006). O



que o autor afirma é que esses trabalhos possuem uma referência da abordagem fotográfica em cores de Farkas. A respeito da série colorida presente no referido livro, o autor defende que:

Farkas consegue antecipar uma totalidade de possibilidades visuais, que décadas depois emergem por partes, e em diferentes trabalhos. Ele transita com fluência em várias alternativas visuais, demonstrando em seu olhar cultivado um especial potencial criativo que soube perceber e fotografar situações ainda em estado latente e que clamavam por visibilidade (FERNANDES JR, 2006, p. 16).

Nessa perspectiva, iremos analisar um grupo de fotografias da referida série se apresenta como uma forma de aproximação para com a representação do Nordeste construída por Farkas, deixada por ele de lado e, anos depois, divulgada.



Figura 1

As figuras 1 e 2 mostram detalhes da cultura sertaneja, dando ênfase a peculiaridades da vida das pessoas na região. Na figura 1 vemos representado um homem que bebe água proveniente da parte interna de uma planta. O segundo plano está desfocado e a imagem do sertanejo com um chapéu de couro próximo a um galho espinhoso de uma árvore assume relevância maior devido a isso. Do ponto de vista documental, mostra a habilidade do homem que lida cotidianamente com a situação de falta de água no ambiente no qual está inserido é o foco da intencionalidade do fotógrafo.



Figura 2

Na figura 2, vemos um sertanejo sem camisa apoiado em uma corda na qual estão penduradas peças de couro para secagem. Ele usa um chapéu de palha e sua postura transmite a ideia de rigidez e cansaço ao mesmo tempo. Por ser um homem magro, seus ossos estão visíveis e se destacam em relação a sua expressão facial que está recoberta pela posição de seus braços. As peças de couro dão uma espécie de textura à fotografia, e contrastam tanto com a vegetação no segundo plano quanto com o tecido jeans da calça que o homem está vestindo.

Cada espaço configura uma relação diferente do homem com o meio, nas imagens 1 e 2 Farkas representa tais diferenças. Tanto a secagem de couro quanto o conhecimento das plantas que acumulam água em seu interior são formas de lidar com a realidade na qual vivem. Sendo situações adversas ou não, essas representações de Farkas não são uma denúncia. Elas são a forma que ele encontra de apalpar o território nordestino.



Figura 3

Na figura 3, vemos um retrato de um músico da região do Cariri. Ele usa uma roupa simples, chapéu de palha e segura um instrumento, uma espécie de tambor artesanal. O músico parece estar em um local mais elevado que as outras pessoas, algo como um tablado ou varanda. O segundo plano está desfocado, e a figura do músico está bastante nítida, há uma ênfase em relação a ela. Outras pessoas são representadas no momento, mas estas, que mostram rostos que denotam curiosidade, não estão totalmente nítidas.

A representação do músico é o elemento visual que se destaca na imagem, ela ganha um significado próprio por meio da expressividade do personagem e da importância que lhe foi dada no registro, apesar da existência de outros elementos, uma mão que segura outro tambor, as pessoas, a casa no segundo plano, o que desperta o olhar é a figura dele. Sua postura é a de quem reconhece a razão pela qual está sendo retratado, já a de Farkas é a de quem está prestes a descobri-la, ela só fará sentido dentro da trama que envolve a relação entre o discurso fotográfico, a intencionalidade do fotógrafo e a realidade representada. Um detalhe nos chama atenção, vemos a palavra Crato no tambor, indicativo de que pode ter sido feita nesta cidade do Ceará.



Figura 4

Na figura 4 vemos a representação de uma manifestação cultural chamada lapinha. Nela, dois grupos de meninas se dispõem em duas filas, e a distinção entre os grupos se dá pela cor das fitas usadas sobre suas roupas. A composição despreocupada da fotografia revela um fotógrafo envolvido com a situação ao ponto de desconsiderar o engajamento rígido de suas fases anteriores de atuação e registrar uma situação tomando para si a postura de um turista que observa a cena, de alguém que o faz no intuito de materializar a situação de alguma forma na qual o ato de assistir a manifestação cultural transforma-se em possibilidade de dar-lhe visibilidade.

Se a realização dos documentários trazia a necessidade de uma pré-produção que como anteriormente citado consistia numa pesquisa sobre o contexto do local que seria videodocumentado, a aproximação fotográfica de Farkas no mesmo ambiente se dá de forma despreziosa, sem roteiros, tímida até. O Nordeste que é representado por Farkas não é o das grandes festas folclóricas vistas do seu clímax ou o Nordeste dos retirantes cercados pelo chão rachado, embora tais situações estejam presentes na cotidianidade da região, ele é aquele das cenas tiradas das situações rotineiras, banais, aparentemente inexpressivas, mas que se destacam

a partir de um processo de escolha que envolve uma trama complexa entre o fotógrafo e a realidade cultural que representa (KOSSOY, 1999, p. 27).



Figura 5

Desperta nossa atenção, na figura 5, o fato do primeiro plano estar desfocado, isso dá ênfase aos elementos do segundo plano no qual estão três homens, apesar de haver outras pessoas na cena, nesta representação Farkas destaca uma situação que pode ser comum para os que se encontram no espaço representado, mas para o fotógrafo se apresenta como algo novo. Essa imagem apresenta uma característica desse trabalho de Farkas nesta série que são as interferências visuais, elementos que na hierarquia de valor são menores, mas que na situação do ato fotográfico não havia possibilidade de serem tirados.

A forma de vestir-se dos homens e a grande quantidade de pares de óculos que um deles segura, provavelmente por se tratar de um vendedor ambulante, trazem para a fotografia um teor inusitado. Esse registro feito no sul da Bahia traz a percepção de que Farkas, na produção dessa série fotográfica, não abandona sua preocupação estética e o seu conhecimento técnico. Porém abre mão do geometrismo para ao invés de dialogar com as formas, tensionar gestos, corpos e expressões faciais. É a valorização humanística se sobrepondo aos pressupostos artísticos das fases de atuação anteriores do fotógrafo.



Figura 6

Na figura 6 visualizamos a representação de um menino que monta um jumento no sertão nordestino. Diferentemente de algumas fotos anteriores o primeiro e o segundo plano estão nítidos. O animal de carga é um elemento bastante explorado nas representações acerca da região Nordeste. Tal elemento assume então um valor simbólico no âmbito das referências à região nordestina. Nesta imagem Farkas a explora de forma a valorizar não apenas o animal tomado como símbolo, mas a relação que se estabelece entre o menino, o ambiente e o animal utilizado no auxílio de atividades ligadas ao cotidiano das pessoas, o transporte de água ou mantimentos neste caso. Assim, as figuras que elege para fotografar se relacionam às situações que passam a ser acessíveis a sua percepção de alguém que pertence a outra realidade cultural mas que por meio do olhar intimista e inquieto constrói uma narrativa fotográfica aprofundada e impactante.

## 6. Considerações Finais

As idéias desenvolvidas nesta comunicação são resultado das reflexões iniciais acerca da compreensão do processo de construção de um discurso fotográfico sobre a região Nordeste. Nesse sentido, algumas fotografias da série de Thomaz Farkas que tem o Nordeste como um dos ambientes de representação fizeram-se instrumentos importantes neste momento de aproximação para com o recorte de abordagem de uma pesquisa de iniciação científica.

Podemos perceber que o que esse trabalho fotodocumental de Farkas deixa transparecer é a construção de uma visualidade da região pautada na postura de descobridor que o fotógrafo assume durante a realização dos documentários da Caravana. As faces desfocadas em detrimento de outras, as cenas cotidianas, a ênfase nas expressões faciais das pessoas representadas e a valorização da relação homem-ambiente revelam um fotógrafo antropológicamente envolvido organizando uma espécie de diário de bordo fotográfico.

A atuação de Thomaz Farkas nesta produção é bastante peculiar se comparada com seus trabalhos anteriores. O reposicionamento de Farkas nessa série reflete duas coisas: a necessidade



de expressar-se diferentemente quando inserido em um contexto também diferenciado e a estruturação de uma visualidade simples, sem extravagâncias estéticas e intencionalidades rígidas. O Nordeste em cores de Farkas é o Nordeste plural expresso de forma não totalizante, mas que, no entanto, ficou oculto durante três décadas. Apesar do longo período no qual ficaram publicamente inacessíveis, tais imagens delatam um indivíduo culturalmente imerso numa realidade da qual emergem representações fotográficas marcadas pelo olhar aguçado, pelo interesse humanístico e, sobretudo, pela valorização daquilo que surge e o assalta ao ponto de merecer um registro.

## 7. Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. - 3. ed - Recife:Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESPADA, Heloisa; BURG, Sérgio (org.). **As construções de Brasília**. São Paulo: IMS, 2010.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirintos de identidades – Panorama da Fotografia no Brasil 1946-98**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. “Farkas colorido. Viva!” In: FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, Notas de Viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 8 – 21.

FARKAS, João Paulo. **Thomaz Farkas, uma antologia pessoal**. São Paulo: IMS, 2011.

FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. São Paulo: DBA Artes Gráficas e Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.

FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, Notas de Viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Farkas: “Fotógrafo não tem que escrever nem falar”. Entrevista à Lígia Diniz em 2003, São Paulo. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/farkas-fotografo-nao-tem-que-escrever-nem-falar>> Acesso em: 18 fev. 2011.

GURAN, Milton. **Fotografar para descobrir, fotografar para contar**. In: Cadernos de Antropologia e Imagem, Vol. 10, n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2000.

KOSSOY, Boris. **Origem e expansão da fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.



KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MACHADO, Alvaro; MASSI, Augusto. “Entrevista e Cronologia” In: FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, Notas de Viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

SOARES, Carolina Coelho. Coleção Pirelli Masp de Fotografia – Fragmentos de uma memória (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2006.

Thomaz Farkas fotógrafo. Produção cultural no Brasil. São Paulo, SP, 2010. Entrevista realizada por Fabio Maleronkaa Ferron, Sergio Cohn e Sylvio Rocha em 30 de maio de 2010, S. P. Disponível em <<http://www.produçãocultural.org.br/2010/08/18/thomaz-farkas/>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

Otimista e delirante, mas nem tanto. Revista Fapesp 131. São Paulo, SP, 2007. Entrevista a Mauriluce Moura e Neldson Marcolin, p. 1-10. Disponível na internet em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=3129&bd=1&pg=1&lg=>>>. Acesso em: 28 de fev. 2011.

Vídeos:

Thomaz Farkas, brasileiro. Direção de Walter Lima Junior. Rio de Janeiro. Cine do Tempo e Urca Filmes. 2004. 15 min.

Thomaz Farkas fotógrafo. Fabio Maleronkaa Ferron, Sergio Cohn e Sylvio Rocha. São Paulo. Produção Cultural no Brasil. 2010. 6 min.