



O Nordeste na Fotografia de Thomaz Farkas¹

Carla Adelina Craveiro SILVA²

Marcelo Eduardo LEITE³

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

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é compreender aspectos relativos à produção fotográfica de Thomaz Farkas, em especial suas imagens feitas no Nordeste brasileiro nos anos 70. Para tanto, elegemos e analisamos um grupo de fotografias que nos pareceu pertinente à compreensão da questão. O nosso percurso passa pelo reconhecimento da trajetória do fotógrafo, o que se faz um pressuposto importante para o melhor entendimento da fotografia como uma representação pessoal e intransferível. Por meio de uma aproximação para com as particularidades de Farkas encontramos indicativos para um melhor entendimento da sua obra.

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

1. Apresentação.

As indagações que propomos surgiram de questões levantadas dentro das discussões do Grupo de Pesquisa do CNPq “Mídia, Imagens e Representações”. Nele, as diversas formas de representações do Nordeste em mídias variadas são uma preocupação. Nesse sentido, buscamos entender a construção de um discurso sobre a referida região. No caso aqui apresentado, escolhemos a fotografia como objeto de análise.

Inicialmente, é relevante lembrar que o estudo da fotografia implica, antes de tudo, compreender o papel que ela tem dentro de contextos específicos. Traçando uma linha histórica vemos que ela foi símbolo de status, documentação da realidade, expressão artística, representação fragmentada do real, ferramenta com a qual se subverteu censuras, entre outras atribuições. Desde o seu surgimento em meados do século XIX, as posições assumidas pela fotografia no meio social remetem a uma de suas características mais simples e ao mesmo tempo mais emblemáticas: a possibilidade da fixação imagética de qualquer situação proporcionando que tal representação perpetue por um tempo com o qual a memória humana não pode contar.

¹Trabalho apresentado no IJ 4 Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado entre os dias 15 e 17 de junho de 2011.

²Graduanda do Curso de Comunicação Social (Jornalismo) da UFC - *Campus Cariri*, email: carlaadelina@hotmail.com.

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



Por outro lado, buscar compreender a construção de um discurso fotográfico significa admitir que não haja uma neutralidade por parte de quem a concebe. A fotografia advém de um processo físico-químico que foi sendo aperfeiçoado com os avanços tecnológicos dos aparatos técnicos, fator esse que a diferenciou das imagens tradicionais como a pintura, por exemplo; o que não exclui a possibilidade de interferência humana em quaisquer de suas fases de realização, seja ela intencional ou não. Sobre a fotografia, Flusser afirma que: “A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado” (1985, p.10). Ela eterniza e simultaneamente comunica algo. As bases desse processo comunicativo não estão restritas ao que está representado na superfície do papel, elas envolvem o indivíduo que delibera o ato fotográfico, o meio no qual esse ato se dá e as suas múltiplas interpretações.

Sobre tais bases e sua direta relação com o fotógrafo, Boris Kossoy afirma que: “O processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica.” (1999, p. 26). Nesse sentido, a fotografia apresenta um caráter duplo: é documento e representação. Ainda segundo o autor, para que se compreenda tal dualidade de caráter, faz-se necessário considerar que a fotografia envolve inúmeras realidades:

A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do assunto selecionado, no contexto da vida (primeira realidade), para a realidade da representação (imagem fotográfica: segunda realidade); trata-se pois, também, de uma transposição de dimensões (KOSSOY,1999, p.37).

Portanto, ao ser eleita como objeto de estudo, a fotografia é merecedora de uma análise que envolva além das questões técnicas, também o universo subjetivo para um bom entendimento do contexto onde está inserido o fotógrafo e uma aproximação para com o ambiente que ele retrata. É reconhecendo a complexidade de tal análise e com o intuito de aproximar-se ao máximo de sua totalidade que este trabalho abrirá seu caminho em busca de uma melhor compreensão desta relação entre a fotografia e a sociedade. Assim, nos deteremos sobre um conjunto peculiar de fotografias e que vigora de forma específica no campo plural da produção imagética.

2. Usos da Fotografia: mudanças técnicas e de interpretações da realidade.

Considerando o século XIX como um marco para o surgimento e expansão da fotografia, é no século XX que se inauguram novas perspectivas estéticas e novas maneiras de apropriação. Esse contexto é o do aparecimento do cinema, de uma amplitude maior nas artes e na arquitetura.



Assim, desde que surgiu, ela é um dos elementos que demarcam a necessidade da implantação da lógica da modernidade tornando-se socialmente significativa e trazendo junto a si novos ideais de representação atrelados às suas novas formas de uso.

Um marco nessa virada foi a busca pelo desenvolvimento de chapas mais sensíveis e rápidas no final do século XIX. Outro passo de inegável poder de transformação foi o advento dos primeiros filmes fotográficos em celulóide, seguido do lançamento das primeiras câmeras Kodak. É quando a fotografia deixa de ser apenas o resultado da obra de profissionais ou iniciados, tornando-se acessível a um número maior de pessoas.

Nesse contexto, a fotografia se apresenta sob novas possibilidades permeadas pela instantaneidade do ato fotográfico e pela portabilidade das máquinas que se somam à discrição e ao imprevisto dos quais o fotógrafo passa a dispor. Surge então, uma forma de documentação fotográfica que se presta ao registro da cotidianidade e daquilo que geralmente poderia passar despercebido (AMAR, 2010, p. 85). As exigências do público aliadas às necessidades dos profissionais levam a avanços tecnológicos que permitem consideráveis ganhos para o conteúdo das fotografias.

Estão entre as relevantes inovações técnicas do século XX além da diminuição do tamanho dos equipamentos, a adaptação de objetivas intercambiáveis às câmeras, o surgimento da célula fotoelétrica e do filme Kodakchrome. Todos esses elementos são exemplos de novidades que resultam não só na melhoria técnica, mas, também, dão maior liberdade ao processo criativo da fotografia.

Contudo, trata-se de um contexto onde o uso específico da fotografia como afirmação da realidade ainda esta em voga e a discussão sobre a fragilidade do realismo fotográfico ainda não está em evidência. Assim, o posicionamento diante da imagem fotográfica como uma maneira de enfatizar e denunciar determinadas situações, tal qual como são, passa a ser uma prática acessível para pessoas que não necessariamente são fotógrafos por profissão. Desde então, os amadores são boa parte da demanda que também abre a possibilidade de uso na imprensa e favorece sua aplicação por parte de movimentos artísticos. Mas, é na fotodocumentação que uma das mais destacadas mudanças desse século acontecem.

Entre várias experiências na área da fotografia documental, há um projeto desse período que se destaca pelo uso dela para documentar a pobreza. Foi quando o governo norte-americano, no intuito de sensibilizar a opinião pública com relação aos problemas sociais decorrentes da depressão econômica que se sucedeu nos Estados Unidos em consequência da crise de 29, contratou um grupo de fotógrafos para documentar a situação decadente das regiões mais atingidas do país. Esse trabalho é referência na fotografia documental até hoje e já indiciava a



interpretação do papel do fotógrafo como o de um observador crítico das questões sociais (AMAR, 2010, p. 106)⁴.

O século XX também abre a era da diversificação no uso da fotografia no Brasil, tanto nos grandes centros, como no interior do país. A fotografia amadora ganha espaço e surgem trabalhos relevantes na área da foto-documentação, como as séries feitas por Augusto Malta no Rio de Janeiro, e, em São Paulo, as imagens de Hildegard Rosenthal, ambos do início do século XX⁵.

A fotografia manifestada como expressão artística e exercício criativo amplia seu espaço no âmbito da linguagem fotográfica moderna. No Brasil, tal processo ocorre a partir do final da década de trinta, pontuado, entre outros, pela fundação do Foto Clube Bandeirante, em 1939, e nas duas décadas seguintes, por meio da consolidação do fotoclubismo e do destaque alcançado pelos fotógrafos desse movimento no panorama nacional e internacional. No fotoclube, reuniam-se fotógrafos interessados em difundir seus trabalhos, em estar em contato com as experiências de outros fotógrafos e em trazer para o Brasil as discussões que permeavam a atividade fotográfica na esfera internacional. No campo profissional, nas décadas de 1940 e 1950, sobretudo com a revista O Cruzeiro, o fotojornalismo solidifica-se em nosso país, agregando o valor de uma rica vertente nas suas variadas formas de usos no Brasil (MUNTEAL; GRANDI, 2005, p. 80).

Este cenário rapidamente mostrado, no qual a fotografia é utilizada de diferentes maneiras, deixa entre nós uma gama de fotógrafos que são referência por seus importantes trabalhos em inúmeras áreas. Dentre eles, temos Thomaz Farkas, cuja trajetória é marcada pela pluralidade e por nós será analisada de forma mais detida neste trabalho.

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 Fotóptica⁶, como por seu contato com as

⁴Este projeto era parte do organismo Farm Security Administration (FSA), que reuniu 12 fotógrafos, lançando nomes como Walker Evans e Dorothea Lange, entre outros.

⁵ A esse respeito consultar: MALTA, Augusto. **O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997 & ROSENTHAL, Hildegard. **Cenas urbanas**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010

⁶A 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.



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.

O desenvolvimento de um estilo fotográfico próprio, 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 1949⁷. 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 à

⁷ 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.



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 retrata⁸. A série sobre a construção da capital federal está entre os trabalhos fotográficos de Thomaz Farkas de maior destaque.

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.

⁸A 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.



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 documentários⁹. A segunda série foi realizada em cores com a finalidade de superar a dificuldade de veiculação enfrentada com os primeiros 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”¹⁰. 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 fotográficas¹¹. 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

⁹Depoimento contido no vídeo Thomaz Farkas, brasileiro. Direção de Walter Lima Junior. Rio de Janeiro. Cine do Tempo e Urca Filmes. 2004. 15 min.

¹⁰ 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.

¹¹Relato 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/>>.



de Viagem¹², 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.

4. O Nordeste na fotografia de Thomaz Farkas.

A aproximação com os vestígios fotográficos que Thomaz Farkas deixou sobre o Nordeste se deu inicialmente por meio do livro, já citado, *Notas de Viagem*. Posteriormente a observação foi melhor viabilizada pelo livro, recém lançado, *Uma Antologia Pessoal* (FARKAS, 2010), pelo fato de as imagens dessa publicação apresentarem a indicação do local no qual as fotos foram feitas.

Devemos inicialmente dar atenção ao fato da série ter sido produzida nos anos 70 e só ter vindo à tona em 2006. Primeiramente consideramos que tal aproximação evoca algumas indagações: Como Farkas, um personagem presente na cena fotográfica brasileira, teria razões para não divulgar essas imagens frente ao destaque alcançado pelos documentários feitos no mesmo período? E, a que se deve o não reconhecimento do pertencimento dessa série a nenhuma fase específica da trajetória por parte do próprio Farkas? Essas são questões que mesmo não sendo respondidas nos mostram particularidades de sua produção. Parece-nos que o processo de mediação da série em questão é marcado pelo olhar que se esforça em encurtar as distâncias construídas em uma situação de estranhamento cultural.

A análise de algumas imagens que aqui apresentamos, tem o intuito de compreender o tipo de discurso fotográfico que se apresenta, a forma como ele se concebe ao ler uma realidade, uma forma singular e carregada das experiências vividas ao longo da trajetória do fotógrafo que, “[...] em função de seu repertório pessoal e de seus filtros individuais e, apoiado nos recursos oferecidos pela tecnologia, produz a imagem a partir de um assunto determinado” (KOSSOY, 1999, p. 30).

Nessa perspectiva, Farkas é aquele que ao entrar em contato com uma realidade cultural diferente da sua, expressa sua curiosidade trazendo para seus registros personagens que são ao

¹²As imagens de Thomaz Farkas estão aos cuidados do IMS, a coleção tem mais de 34 mil imagens, dentre elas as imagens coloridas inéditas publicadas parcialmente no livro *Notas de Viagem*.

mesmo tempo figuras anônimas e elementos tipificados dentro de um imaginário coletivo construído em torno do Nordeste (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.16).

Nessas imagens, sua postura transgressora exprime-se pelo fato de que as situações retratadas estão entre o esperado e o inesperado, entre o registro do típico e a captura do comum sedentarizado por um olhar muitas vezes colocado como desprezioso, porém aguçado. O perceptível nas fotografias da série sobre o Nordeste é a liberdade criativa da qual Farkas dispõe, contrastando com seus trabalhos anteriores, sempre em preto e branco, e, marcados pela rigidez da composição. Essa série, apesar de relacionada com um projeto de engajamento político, os documentários da Caravana, apresenta um fotógrafo livre para registrar o que lhe desperta a atenção, mesmo que em alguns casos o ângulo, as condições de luz e de enquadramento sejam pouco favoráveis se comparados a sua produção anterior.

Analisar tais imagens significa tentar refazer esse percurso de construção amparado tanto por conhecimentos ligados à técnica fotográfica quanto aos pressupostos do fotógrafo. O nosso percurso de análise propõe uma postura de articulação da personalidade do indivíduo Thomaz Farkas, suas opções, conhecimentos adquiridos e ações em vida, com as imagens por ele produzidas. Valorizamos as ponderações de Boris Kossoy, no sentido de se compreender o fotógrafo como um mediador entre a realidade social e a produção da fotografia, nos seus termos:

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético -, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bom como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influenciam decisivamente no resultado final [...] (KOSSOY, 2003, p. 42).

Assim, as experiências vividas, a formação técnica com relação à fotografia e seu conhecimento adquirido, estão presentes na sua produção. Inclusive, o autor ainda nos alerta para o elemento subjetivo, pessoal, do indivíduo, lembrando que “[...] a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens” (KOSSOY, 2003, p. 43). Assim, nossa leitura se apóia naquilo que pudemos apurar sobre seu autor para tentar compreender melhor as imagens analisadas.

Na figura 1, vemos uma fotografia feita em uma salina no Rio Grande do Norte. Ela retrata um jovem que maneja um amontoado de sal com uma espécie de pá. Percebe-se uma maior profundidade de campo para destacar a amplitude do espaço e as linhas que se formam, na horizontal, pela estrutura da salina, na vertical, pelos amontoados de sal. A imagem sugere um Farkas com certo distanciamento, quem sabe no mesmo ângulo de um turista. Por sua trajetória

fotográfica, marcada entre outras coisas pela atuação fotoclubista, entendemos ser uma interferência dele e a oposição entre as linhas do chão e o gesto do jovem, marcada por sua ferramenta de trabalho. A formalidade que é de certa forma quebrada pela espontaneidade da postura do personagem e pela linha transversal que a pá forma, a foto se coloca quase como um flagrante. Nela, ele foge da figura típica para mostrar um aspecto do Nordeste talvez com abordagem não tão explorada por quem decide retratá-lo, seja no discurso imagético ou textual, a produção de sal ligada a uma questão econômica, e não de expressão cultural propriamente dita.



No sentido horário, figuras 1 e 2

Nosso segundo exemplo, a figura 2, é uma imagem frontal da fachada de uma casa. Ela mostra três adultos e duas crianças no momento que desenvolvem as atividades cotidianas. Um dos homens costura na calçada da casa sob uma mesa em cima da qual está um rádio. Seu olhar se direciona ao fotógrafo, os outros adultos, sentados ao seu lado, o observam. Já as crianças expressam movimento e olham em direção ao fotógrafo. O enquadramento não fecha exatamente nas pessoas, agregando à cena a arquitetura, a composição destaca a informalidade da situação, e a ênfase dada é na casa e nas situações que se constroem ao seu redor. Notamos na imagem certo distanciamento ou timidez na forma de Farkas se aproximar dos retratados. Sobre as imagens feitas no Nordeste, sejam filmicas ou fotográficas, Farkas conta que:

[...] tinha um pouco de receio de que a objetiva dirigida para as pessoas fosse uma agressão. Isso é um problema que pode dificultar ou facilitar as coisas. Hoje você vai filmar ou fotografar alguém e as pessoas já sabem o que é uma televisão. Naquela

época, a gente tentava se familiarizar com as pessoas antes, para que elas não se sentissem agredidas¹³.

Vemos na composição uma preocupação com o registro da cotidianidade, com o que é comum, e que pode passar sem ser notado. Farkas então, nos convida a ver o que talvez sem a expressão fotográfica não fosse percebido. No que se refere a esta questão Flusser compara a relação entre o fotógrafo e a câmera fotográfica com o movimento de caça, nesse sentido o fotógrafo seria alguém que está à procura de novas situações fotografáveis, munido com a câmera ele está sempre pronto a captar as possibilidades oferecidas pela cultura. (FLUSSER, 1985, p. 18-19). Nessa imagem, o ângulo do fotógrafo é o de um transeunte que considera a cena interessante e a fotografa, ele a inclui no seu balaio de coisas observadas. A figura 2 representa o sertão nordestino naquilo que ele tem de mais comum com qualquer outro lugar, o dia-a-dia e as relações entre as pessoas, e, naquilo que o difere, que é a estrutura arquitetônica da casa, a cor, os detalhes da fachada, as roupas dos personagens, as atividades que desenvolvem.

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.

É perceptível que a postura de Farkas transita entre o próximo e o distanciado. Ele é o curioso e o que desperta curiosidade. Talvez haja uma preocupação em retratar o personagem músico como um elemento da cultura nordestina, um registro de algo a que, para o fotógrafo,

¹³Entrevista à Lígia Diniz concedida em 2003. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/farkas-fotografo-nao-tem-que-escrever-nem-falar>> Acesso em: 18 fev. 2011.

precisa ser dado visibilidade. Ele registra detalhes dos lugares visitados, faz da sua máquina fotográfica uma ferramenta para o reconhecimento do meio.



No sentido horário, figuras 3 e 4

Outra fotografia nos parece relevante para apresentar a série nordestina de Farkas, na figura 4 vemos um retrato de outro músico, neste caso ele segura uma viola em uma posição que encena o ato de tocar. O retratado é um violeiro, personagem típico das narrativas acerca do Nordeste. Há uma intencionalidade dupla no registro, por um lado, abranger na representação fotográfica o que ele significa como personagem da cultura, por outro, fazer o mesmo com a representação que o violeiro faz de si, na condição de sujeito.

Assim, a fotografia de Farkas deixa transparecer a idéia de registrar o esperado, mas de uma maneira a valorizá-lo não como algo pitoresco, exótico, e sim de forma mais intimista considerando a representação que a pessoa faz dela mesma, o que se percebe pela pose do violeiro, pela seriedade com a qual ele se coloca.

5. Considerações Finais.

Esta comunicação é, a bem da verdade, a etapa preliminar de nossa aproximação para com a produção de Farkas sobre o Nordeste. Nesse sentido, buscamos apresentar algumas imagens que nos pareceram permitir compreender uma relação entre sua formação e a rápida experiência fotográfica que ele construiu na região Nordeste. Longe de ser uma série mais completa, como nos casos das imagens de Brasília ou na experiência fotoclubista, tais fotografias demonstram, dentro de suas particularidades, formas de construção imagética que delineiam a



interferência do fotógrafo na realidade representada ao mesmo tempo em que documentam as relações entre o homem e o ambiente que habita.

As fotografias são pistas que podem nos levar a entender a lógica segundo a qual a Comunicação Social, em seus diversos âmbitos, tece e influencia o discurso, midiático ou não, sobre um determinado assunto. Além disso, apontam para a possibilidade do contato com o trabalho de outros fotógrafos que tenham o Nordeste como referente em suas representações fotográficas. Assim, é por meio desse exercício de reflexão, em fase inicial, que buscamos os instrumentos para a realização da pesquisa científica em profundidade e com um recorte mais abrangente, sem, no entanto, ser menos pontual.

6. Referências

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

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

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.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

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.

MALTA, Augusto. **O Rio de Janeiro do Bota-Abaixo**. Textos de Marques Rebelo e Antonio



Bulhões. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

MUNTEAL, Oswaldo & GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil – Fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Desiderata, 2005.

ROSENTHAL, Hildegard. **Cenas urbanas**. Textos de Boris Kossoy, Benedito Lima de Toledo, Antonio Fernando De Franceschi, Vladimir Sacchetta; projeto gráfico Kiko Farkas; fotografia Hildegard Rosenthal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

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.

Audiovisual:

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.