

Imagens engavetadas: A coleção mais que particular de Thomaz Farkas

Carla Adelina Craveiro Silva¹
Marcelo Eduardo Leite²

Dentre os percursos que as imagens seguem, entre o processo de produção e sua difusão, algumas vezes elas acabam permanecendo nas mãos de seu próprio produtor. Depositadas por meio de uma resignação que as deixa no entorno de seu criador. É o caso das imagens coloridas feitas por Thomaz Farkas nos anos 70: restritas ao âmbito privado de seu autor durante décadas, elas mostram um tal exercício de descobrimento pessoal que, pela reclusão depois promovida, parecem ter sido úteis principalmente para seu processo de compreensão do universo no qual mergulhou.

Nascido na Hungria, Thomaz Jorge Farkas (1924-2010) chegou ao Brasil aos seis anos de idade. 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,³ 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 sua iniciação no fazer fotográfico ter ocorrido nesse ambiente, os trabalhos de Farkas apresentam fases diversas nas quais o discurso fotográfico transgressor é marcante. Ele não é abandonado, embora os cenários e as propostas estéticas tenham mudado.

O desenvolvimento de um discurso 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 nacionais e internacionais. Ele foi o primeiro a expor no Masp (Museu de Arte de São Paulo) em um espaço exclusivamente

1 Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Mestranda em Comunicação na Universidade de Brasília. E-mail: carla.a.craveiro@gmail.com

2 Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor na Universidade Federal do Cariri. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com

3 A Fotóptica, empresa pioneira do ramo da fotografia, foi herdada por Thomaz Farkas. Nela, ele trabalhou e desenvolveu dois projetos relacionados à fotografia: a revista Novidades Fotóptica e a Galeria Fotóptica, esta última exclusivamente voltada à produção fotográfica.

destinado à fotografia, em 1949. Porém, Farkas distanciou-se da lógica de produção 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 distanciamento, a fotografia de Thomaz Farkas acentua uma característica que já estava presente em sua obra; para Fernandes Júnior, ele elaborou “[...] 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 que se apresentavam nos teatros paulistanos e cariocas.

Outro de seus trabalhos relevantes é sobre a construção e inauguração de Brasília. Se, nas séries urbanas, a fotografia representa a tensão causada pela dramaticidade do movimento e salienta a construção experimental — onde se mistura o registro do cotidiano das pessoas com a ênfase nas obras arquitetônicas —, nas imagens de Brasília seu trabalho se aproxima de um viés documental. Nessa série, ao retratar um ambiente concebido como símbolo de progresso para o país, Farkas é o personagem que registra a concepção da cidade lançando um olhar crítico sobre as situações que encontra. Nas imagens da nova capital federal pulsa o contraste entre a exuberância das obras e as condições de vida dos operários.

O rompimento com o caráter mais artístico apresentado nas imagens fotoclubísticas e os seus trabalhos posteriores (desde as séries urbanas, que datam de meados da década de 50, até a série sobre Brasília, realizada entre 1957 e 1960) inserem Farkas em um contexto de inquietação no cenário cultural brasileiro. Nesse sentido, ele é um observador que tem a liberdade de transitar por vários territórios, aliando o domínio da técnica ao seu entusiasmo intelectual.

Farkas teve contato direto com as vanguardas artísticas da época. Nesse período, aproximou-se dos grupos de expressão artística preocupados em relatar um país que não seria reconhecido por sua própria população, ideal que ganhou vigor com movimentos como o Cinema Novo e a Tropicália. Seu trabalho vai, então, além do campo da fotografia. O marcante domínio da técnica na sua formação, aliado à atividade empresarial e ao clima de movimentação político-

cultural da década de 60, e a experiência com o cinema geraram a idealização de documentários cujo intuito era mostrar a cultura brasileira sob perspectivas ainda não adotadas. A finalidade era abordar aspectos socioculturais de regiões cuja visibilidade em outras formas de mídia se considerava escassa; além disso, pretendia-se levar tais produções para espaços onde pudessem ser conhecidas e discutidas.

Cineastas como Paulo Gil Soares, Eduardo Escorel e Geraldo Sarno fizeram parte do grupo que realizou os documentários junto com Farkas. Antes da ida a campo, eles 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), que estão divididos em duas séries. A primeira foi feita em preto e branco, mas o contraste causado pelas imagens não agradou às emissoras de televisão, que alegaram a presença de muita miséria nas imagens.⁴ A segunda série foi realizada em cores com a finalidade de superar a dificuldade de veiculação enfrentada com os primeiros documentários. O projeto, inicialmente chamado de "A condição brasileira", ficou conhecido como Caravana Farkas e engloba ambientes que vão da periferia carioca até o interior do Nordeste.

Nas declarações sobre a Caravana, ele afirma: "Nunca me entendi como mecenas. Era uma ambição política fazer aqueles filmes. E evidentemente era época para isso".⁵ Sua principal função era a de produtor, mas também foi fotógrafo e colaborava com outras ações: "[...] existia uma interação em nível político e de amizade. Era como se pensássemos todos com uma só cabeça" (FARKAS, 2006, p. 125). Os filmes da Caravana foram exibidos e premiados em festivais e foi por meio deles que seu desejo de trabalhar com cinema se concretizou, o que o levou a ser considerado um dos principais nomes da produção cinematográfica brasileira.

Farkas conciliava o trabalho com o cinema com a administração da Fotóptica: "Eu passava por lá, voltava para casa para cuidar de algumas coisas, cuidar da revelação. De vez em quando ia ver como é que o pessoal estava

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

5 Depoimento contido em: FARKAS, Thomaz. Otimista e delirante, mas nem tanto. Revista Pesquisa Fapesp, n. 131, p. 1-10, jan. 2007, entrevista concedida a Mauriluce Moura e Neldson Marcolin.

filmando. A fotografia, nessa época, ficou meio abandonada”.⁶ Porém, a declaração de abandono da divulgação fotográfica para a dedicação aos documentários não implica a inexistência de fotografias produzidas durante essa fase.

Em 2005, ele expôs oitenta fotografias coloridas feitas no Nordeste e no Norte do Brasil entre as décadas de 60 e 70. A Pinacoteca do Estado de São Paulo abrigou a exposição cujas imagens foram publicadas no livro **Notas de viagem**, em 2006, e tais imagens atualmente se encontram no Instituto Moreira Salles. Uma parte foi feita em 1975, durante uma expedição ao rio Negro, no Amazonas, na qual era convidado de Geraldo Sarno e Paulo Vanzolini. A outra foi provavelmente realizada durante as viagens pelo Nordeste para os filmes da Caravana. Os registros cinematográficos da expedição se perderam (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 17), os da Caravana são exibidos até hoje. Contudo, as criações propriamente fotográficas daquele contexto permaneceram arquivadas por trinta anos.

Um Brasil colorido no arquivo de Farkas

As características que esse conjunto de imagens apresenta são mais fortes do que qualquer especulação sobre terem sido esquecidas ou escondidas. O Farkas fotógrafo era conhecido pelo uso do preto e branco, os ângulos incomuns, a imponência da contraluz e das texturas e o foco arquitetônico. Olhar para as séries depois de quatro décadas suscita uma reinterpretação de sua produção fotográfica. As investigações modernas e as séries urbanas revelam um Farkas preocupado em experimentar os limites da fotografia. As séries coloridas desvelam o encontro do fotógrafo com suas próprias regras, no qual ele tem a oportunidade de redefini-las.

O ineditismo não está apenas no fato de não terem sido expostas antes, mas se encontra no explorar de elementos até então ausentes em sua obra. Nessas séries, sua postura se traduz num misto de turista e pesquisador. São visualidades simples das quais emanam o “querer conhecer”, a intenção do entendimento aprofundado por meio da sua presença e do seu contato com aquela realidade. Manifestações culturais populares e modos de vida não são representados por um viés pitoresco; pelo contrário, a relação do homem com o

⁶ Depoimento contido em: FARKAS, Thomaz. Otimista e delirante, mas nem tanto. Revista Pesquisa Fapesp, n. 131, p. 1-10, jan. 2007, entrevista concedida a Mauriluce Moura e Neldson Marcolin.

meio no qual vive assume na representação fotográfica o que Fernandes Junior denominou de “[...] uma compreensão consciente, estética e antropológica, diante de um cenário exuberante de cores e formas” (2006, p. 18). Assim, busca-se aqui analisar algumas imagens que compõem a série que provavelmente foi realizada durante a produção dos documentários da Caravana no interior do Nordeste.

Esse conjunto de imagens se diferencia não só pela exploração das cores, mas por seu caráter fotodocumental. Pelo olhar que, ao mesmo tempo em que promove um aprofundamento do que se sabe sobre uma determinada realidade, ainda a está descobrindo, pois as imagens relatam uma cultura até então desconhecida ou não explorada pelo fotógrafo. Nesse contexto devemos entender que se instaura nessa produção “[...] 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).

A respeito da produção fotográfica brasileira, as autoras indicam que as abordagens contemporâneas sobre o Nordeste “[...] 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). A estiagem e suas conseqüências, as paisagens litorâneas, as manifestações religiosas, as danças e outras expressões culturais são temas recorrentes quando essa região é abordada em diversas formas de mídia. Logo, pensar o Nordeste fotografado é, também, reconhecê-lo como um conjunto de manifestações, acontecimentos, ritos e falas, que foram interpretados pelos fotógrafos que neste universo mergulharam gerando leituras que vão contribuir para as referências sobre essa mesma realidade.

O olhar de Thomaz Farkas nesse trabalho fotográfico é, antes de tudo, um exercício de partilha. Pois a forma como os elementos do campo do visível são organizados remete o conjunto de imagens ao 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 1970 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.

As figuras 1 e 2 mostram detalhes da cultura sertaneja, dando ênfase a peculiaridades da vida das pessoas na região. Na **figura 1** vê-se 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, o que surge como o foco da intencionalidade do fotógrafo.



Na **figura 2**, há 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 indivíduo com o meio, nas figuras 1 e 2 Farkas representa tais diferenças. Tanto a secagem de couro quanto o conhecimento das plantas que acumulam água em seu interior são adaptações da realidade na qual vivem. Sendo situações adversas ou não, essas representações de Farkas não se traduzem em uma denúncia. Elas são a forma que ele encontra de desvendar o território nordestino.

A **figura 3** é um retrato de um músico da região do Cariri. Ele usa uma camisa de cor clara, 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 relato fotográfico, a intencionalidade do fotógrafo e a realidade representada. Um detalhe chama a atenção: a palavra Crato escrita no tambor, indicativo de que pode ter sido feita nessa cidade do Ceará.

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 vídeodocumentado, a aproximação fotográfica de Farkas no mesmo ambiente se dá de forma despretensiosa, 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. 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).

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. Ele assume 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 à manifestação cultural se transforma em possibilidade de dar-lhe visibilidade.

Na **figura 5**, visualiza-se um menino que monta um jumento. 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 dessa região. Tal elemento assume, então, um valor simbólico no âmbito das referências à região nordestina.



Nessa imagem Farkas a explora de forma a valorizar não apenas o elemento 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, nesse caso. Assim, as figuras que elege para fotografar se relacionam a situações que passam a ser acessíveis a sua percepção; a de alguém que pertence a outra realidade cultural, mas que por meio do olhar intimista e inquieto constrói uma narrativa fotográfica aprofundada e impactante.

Considerações finais

A trajetória fotográfica de Thomaz Farkas traz consigo pontos significativos do panorama da fotografia brasileira no século XX. Suas características são a expressão da visão de Farkas para com o contexto histórico e social no qual estava vivendo. Ele consegue trazer para suas imagens o ímpeto modernizador iniciado na década de 40, o caráter de intensa transformação do fim da década de 50 e a realidade de inquietação e contestação cultural das décadas de 60 e 70.

O conjunto de imagens em cor nos diz muito sobre o olhar de “nativo-estrangeiro” assumido por ele, falam de sua valorização da representação dos múltiplos aspectos da realidade sociocultural do Brasil e, sobretudo, demonstram a relevância dos seus trabalhos para uma melhor compreensão da expressão fotográfica brasileira. O reposicionamento de Farkas nessa série reflete duas coisas: a necessidade de se expressar diferentemente quando inserido em um contexto também diferenciado, e a estruturação de uma visualidade simples, sem extravagâncias estéticas e intencionalidades rígidas.

Assim, o Nordeste em cores de Farkas é o Nordeste plural expresso de forma não totalizante, e 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 a ponto de merecer um registro.

Imagens

FARKAS, T. Notas de Viagem. SP. Cosac Naify, 2006

Referências Bibliográficas

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

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Farkas colorido. Viva! In: FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 8-21.

_____. **Labirintos e identidades** : panorama da fotografia no Brasil 1946-98. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

MACHADO, Alvaro; MASSI, Augusto. Entrevista e cronologia. In: FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 27, p. 242-268, 1998.

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