

Luigi Ghirri, o mundo das coisas e as coisas do mundo

Luigi Ghirri, the world of things and the things of the world



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

**ANGELA
PRYTHON**

orcid.org/0000-0001-7498-0951

Universidade Federal
de Pernambuco (UFPE)
Recife (PE), Brasil.

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é apresentar e analisar a obra do fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943-1992), observando sobretudo as maneiras pelas quais ele buscou dar sentido às coisas do mundo e criar novas formas de olhar para lugares e objetos, obliterando discretamente a figura humana. Ghirri foi um dos mais influentes e conhecidos fotógrafos italianos do século XX. Famoso pelas séries nas quais explora imagens banais do cotidiano italiano (e europeu), paisagens anódinas e objetos comuns, Ghirri se notabilizou pelo uso da cor, da desdramatização e da trivialidade naturalista, sendo associado à tradição fotográfica americana inaugurada nos anos 1960 por, entre outros, William Eggleston e Stephen Shore. Para dar conta de alguns dos temas e abordagens associados à obra de Ghirri, dividiremos este texto em duas partes. A primeira concerne às correspondências entre a obra de Ghirri e um dos primeiros livros fotográficos da história, *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, na busca de intuições que estão, desde os primórdios da fotografia, e que persistem no olhar do fotógrafo italiano. Na segunda, exploraremos o lugar crucial que tem a Itália (e muito especialmente a Emilia-Romanha) na obra de Ghirri, que pode ser pensada como um marco nas reflexões sobre a modernidade no país.

PALAVRAS-CHAVE:

Luigi Ghirri; paisagem; fotografia italiana moderna.

ABSTRACT:

Luigi Ghirri, the world of things and the things of the world - The aim of this paper is to present and analyze the work of Italian photographer Luigi Ghirri (1943–1992), focusing especially on the ways in which he sought to make sense of the world and create new ways of looking at places and objects, discreetly obliterating the human figure. Ghirri was one of the most influential and well-known Italian photographers of the 20th century. Famous for his series exploring banal images of everyday Italian (and European) life, nondescript landscapes, and ordinary objects, Ghirri became known for his use of color, de-dramatization, and naturalistic triviality. His work is often associated with the American photographic tradition inaugurated in the 1960s by, among others, William Eggleston and Stephen Shore. To address some of the themes and approaches associated with Ghirri's work, this paper is divided into two parts. The first examines the correspondences between Ghirri's work and one of the earliest photographic books in history, *The Pencil of Nature*, by William Henry Fox Talbot, in search of intuitions present since the dawn of photography that persist in the Italian photographer's gaze. The second and final section explores the crucial place that Italy — particularly the Emilia-Romagna region — occupies in Ghirri's work, which can be seen as a landmark in reflections on modernity in the country.

KEYWORDS:

Luigi Ghirri; landscape; modern Italian photography.

And there's a stillness now
The rain's stopped falling
there's a sadness like I never knew
But I see the shining of things
(David Sylvian)

A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de se tornar capaz de produzi-lo (Emanuele Coccia, 2010)

1 O presente artigo derivou de uma versão inicial e maior apresentada no 31º Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, realizado em julho de 2023, na Universidade de São Paulo.

2 A maioria das imagens reproduzidas no artigo foi obtida no site Archivio Luigi Ghirri: <https://www.archivioluigighirri.com/>.

Uma das mais conhecidas citações atribuídas a Susan Sontag diz que “coleccionar fotos é colecionar o mundo” (1977 [2004], 4). Podemos expandir essa ideia para abordar minha pesquisa atual¹, sugerindo que reunir (e ampliar os significados de reunir para incluir, coletar, investigar, analisar) imagens é, de fato, reunir o mundo. A noção de mundo tem sido fundamental para meu trabalho: as metrópoles, as paisagens, o cinema global, a topofilia, a imaginação geográfica, os deslocamentos, os retratos das margens, dos centros e das periferias, e poderia continuar com uma série de outros termos que nortearam os meus projetos ao longo dos anos. Uma vasta gama de palavras-chave que não delimita apenas um universo temático ou um campo de estudo, teorias ou metodologias possíveis, mas também uma forma de existência, uma disposição para se conectar, para estar receptivo ao mundo, para explorar o mundo.

Neste trabalho específico, pretendo estabelecer conexões entre essa premissa estética de abertura para as paisagens, os espaços e os detalhes e a obra do fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943-1992), analisando principalmente como ele buscou dar significado às coisas do mundo e apresentar novas perspectivas sobre lugares e objetos, muitas vezes relegando a figura humana para segundo plano². Ghirri foi um dos fotógrafos italianos mais influentes e reconhecidos do século XX. Celebrizado por suas séries que exploram imagens cotidianas da Itália (e da Europa), paisagens aparentemente comuns e objetos do dia a dia, Ghirri se destacou pelo uso da cor, pela desdramatização e pela naturalidade trivial, sendo associado à tradição fotográfica americana que teve início nos anos 1960, com nomes como William Eggleston e Stephen Shore. Neste artigo, trabalharemos os aspectos principais relacionados à obra de Ghirri a partir primeiro das correspondências entre a obra de Ghirri e um dos primeiros livros fotográficos da história, *The Pencil of Nature*, em busca de *insights* que remontam aos primórdios da fotografia e que continuam presentes no trabalho do fotógrafo italiano. Depois, na última seção, abordaremos a sua estética a partir do papel crucial da Itália (especialmente da região da Emília-Romanha) na sua obra, que pode ser vista como um marco nas reflexões sobre a modernidade no país.

GHIRRI E O LÁPIS DA NATUREZA

A câmera salva um conjunto de aparências da inevitável superação de outras aparências. Ela as mantém imutáveis. E antes disso, nada poderia fazer isso, exceto nos olhos da mente, a faculdade da memória (Berger, 1991, 55, tradução nossa).

Em *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, um dos primeiros registros fotográficos da história publicados num volume impresso, podemos encontrar uma cena de um móvel doméstico repleto de pequenos ornamentos e utensílios de porcelana (figura 1). Cada fotografia do livro, publicado em seis volumes entre 1844 e 1846, foi rotulada como *plate* (placa), e esta em particular é intitulada *Articles of China* (artigos de porcelana). Destaco esta imagem porque, de maneira paradoxal, ela parece ser bastante significativa para apresentar a obra de Luigi Ghirri. Para Ghirri, embora frequentemente associado à fotografia americana do século XX (pelos inúmeros textos dedicados por ele ao tema, pelas coincidências temáticas e pelas abordagens técnicas), Talbot parece uma inspiração conceitual mais ampla. Esse conjunto de peças vitorianas e intrincadas apresenta-se como uma espécie de contraponto ao estilo de Giorgio Morandi (o artista que foi objeto da última série de Ghirri, na qual fotografou o estúdio do pintor tal como Morandi o deixou no momento de sua morte (figuras 3 e 4) e, de certo modo, sintetizando o espírito da sua abordagem diante do mundo. Mas se esses objetos são excessivos e estão ordenados de acordo com uma lógica avessa à da simplicidade Morandiana (figura 2), seu rebuscamento está em direto confronto com o minimalismo da imagem de Talbot.

FIGURA 1.

Articles of China

Fonte: *The Pencil of Nature*.
Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURA 2.

Sem título:

Giorgio Morandi, 1964
Fonte: Arts.com. Disponível em:
[https://pt.artsdot.com/ADC/Art.nsf/Art_PT?Open&Query=\[Champ1\]+contains+%22Giorgio%20Morandi%22](https://pt.artsdot.com/ADC/Art.nsf/Art_PT?Open&Query=[Champ1]+contains+%22Giorgio%20Morandi%22)

FIGURA 3 E 4.

Atelier Giorgio Morandi,
Grizzana, Bologna, 1989-1990
Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Em um ensaio em que Ghirri revisa e recomenda vários livros de fotografia de viagem, ele menciona o livro de Talbot (Ghirri, 2016, p. 80), apresentando-o como um exemplo do que Sontag (2004) descreve como colecionismo fotográfico, sugerindo que a fotografia, desde seus primórdios é uma expressão do desejo de memória, de testemunho e, especialmente, uma mediação para a sensação de permanência das coisas do mundo. Neste breve ensaio sobre fotografias alheias, encontramos uma espécie de declaração de princípios, em que a ideia central é a fotografia como porta de entrada para o mundo e o instrumento (o lápis da natureza) para examiná-lo minuciosamente.

Além da referência direta a Talbot, é interessante observar como *The Pencil of Nature* parece prenunciar não apenas a estrutura minimalista das fotografias, mas também muitos temas e perspectivas adotados por Ghirri. Isso é evidente na comparação de algumas *placas* de Talbot com possíveis equivalentes em diferentes fases da obra de Ghirri. Começemos pela analogia mais evidente, como no caso da natureza morta *Fruit Piece*, de Talbot (figura 5), que encontramos de certa forma evocada em uma das fotos de sua primeira série Kodachrome (1970-1978), *Svizzera*, 1972 (figura 6). Em ambas as imagens, a fotografia serve como um meio de acessar uma materialidade imediata. Gianni Celati, escritor italiano que colaborou com Ghirri em vários momentos, afirma, no documento *Il mondo de Luigi Ghirri* (1999), que “todas as fotos de Ghirri são estudos sobre as formas das coisas, isto é, como as coisas querem ser vistas” (0’41”).

3 “Todo o gabinete de um virtuoso e colecionador de antigas porcelanas poderia ser retratado no papel em pouco mais de tempo do que levaria para ele fazer um inventário escrito descrevendo-o da maneira usual.” (Placa III)

4 O autor do presente trabalho, tendo sido tão afortunado ao descobrir, cerca de dez anos atrás, os princípios e a prática do desenho fotogênico, deseja que o primeiro, espécime de uma arte, provavelmente muito empregada no futuro, seja publicado no país onde foi descoberto. E ele não duvida que seus conterrâneos considerarão tal intenção suficientemente louvável para induzi-los a desculpar as imperfeições necessariamente incidentes em uma primeira tentativa de exibir uma arte de tamanha singularidade que emprega processos inteiramente novos e não tem analogia com nada utilizado antes. Que tais imperfeições ocorrerão em uma primeira tentativa, deve ser esperado. No momento, a arte dificilmente pode se dizer que tenha avançado além de sua infância – de qualquer forma, ainda está em um estágio muito inicial – e sua prática muitas vezes é impedida por dúvidas e dificuldades, que, com o aumento do conhecimento, diminuirão e desaparecerão. (Observações introdutórias – tradução nossa).

FIGURA 5.

Fruit Piece

Fonte: *The Pencil of Nature*.
Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURA 6.

Svizzera, 1972

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

Talbot enfatizava o caráter prático de suas chapas nas descrições que as acompanhavam, como ao mencionar a qualidade de inventário das imagens das porcelanas (muito mais rápido que descrevê-las por escrito)³. Mas não deixava de reconhecer as potencialidades artísticas desse novo meio⁴. Podemos notar implicitamente na última imagem do livro, *Fruit Piece* (figura 5), uma adesão bastante convencional ao gênero pictórico da natureza morta. Ghirri, naturalmente, inclui várias naturezas-mortas em sua trajetória, especialmente em toda uma série intitulada *Still Life* (1975-1979). No entanto, é relevante destacar que, ao contrário de Talbot, ele não apenas explora os limites desse gênero, mas também questiona suas convenções, despojando-o de qualquer artifício premeditado para abraçar o ordinário, o banal e o inesperado do cotidiano com cuidado. Podemos observar isso desde suas primeiras séries, como *Kodachrome* (1970-1978), em que uma fotografia de um copo de chope quase vazio e uma embalagem de um bolinho em uma mesa de bar suíço (figura 4) parece apontar para a tangibilidade do mundo e para a fotografia como meio de capturar essa proximidade. Em certo sentido, é também um inventário do mundo, à semelhança de Talbot, porém, um inventário de coisas sem valor, desprovido de qualidades.



Embora a natureza-morta seja um gênero tradicionalmente associado à fixação de composições organizadas e simbólicas, marcadas por elementos que remetem à efemeridade ou à ostentação do visível (como flores, frutas ou objetos de valor), Ghirri reconfigura essa herança ao se afastar de suas convenções mais clássicas. Em vez de buscar a harmonia formal ou a carga alegórica, ele opta por encenações espontâneas, por vezes até desajeitadas, feitas de objetos triviais – um paralelepípedo de concreto, uma cadeira de plástico, uma parede

bege atravessada pela luz. Essa opção não esvazia o gênero, mas amplia seus limites, pois, como em Morandi e no próprio Talbot, há uma valorização do detalhe e da vibração interna das formas. Em Ghirri, a natureza-morta não é apenas um arranjo visual: é uma forma de interrogar a relação entre a visão e a existência das coisas no mundo, como se cada imagem fosse um exercício de atenção ética ao banal.

No entanto, em Talbot também encontramos essa apreciação pelas belezas inesperadas do real e do comum. Por exemplo, na primeira fotografia da parte II de *The Pencil of Nature*, intitulada *The Open Door* (figura 7), somos convidados a contemplar uma cena doméstica simples: a porta de uma cozinha, nos fundos de uma casa britânica, destacando especialmente a vassoura que repousa ali, servindo como ponto focal de onde observamos as sombras e os feixes de luz que emanam do interior. Talbot, de fato, expressa em sua descrição dessa imagem suas influências e sua concepção de *maginação pitoresca*:

Temos autoridade suficiente na escola de arte holandesa para tomar como temas de representação cenas do cotidiano e de ocorrências familiares. O olhar de um pintor muitas vezes se detém onde as pessoas comuns não veem nada de notável. Um brilho casual de sol, ou uma sombra projetada em seu caminho, um carvalho envelhecido pelo tempo, ou uma pedra coberta de musgo podem despertar uma série de pensamentos e sentimentos, e imaginações pitorescas (Talbot, Placa VI, 1844-1846, tradução nossa).

A apresentação que Ghirri faz do vestido pendurado em uma janela semi fechada de um edifício comum em Carpi, uma pequena vila nos arredores de Módena (figura 8), é talvez ainda mais surpreendente que a vassoura de Talbot. O vestido vermelho rompe com a simetria e a monotonia da fachada sem graça, inserindo cor e estranheza em um cenário sem personalidade, sem características distintivas. No entanto, não estamos diante de uma cena pitoresca; ao contrário, o vestido atua como um elemento que destaca e ressalta o espaço ao seu redor. Em outras palavras, paradoxalmente, ele confirma o aspecto comum, reforçando a ideia de que é necessário prestar atenção ao que normalmente não chama a atenção, ao que passa despercebido.

FIGURA 7.

The Open Door

Fonte: *The Pencil of Nature*.

Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURA 8.

Carpi, 1973

Fonte: Arquivo Luigi Ghirri:

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Uma terceira conexão, talvez ainda mais evidente que as anteriores, pode ser observada nas respectivas representações das bibliotecas. A biblioteca de Talbot (Figura 9), também na segunda parte do livro, exibe volumes encadernados, retomando assim o conceito de inventário mencionado anteriormente. No entanto, percebemos também uma organização estética discreta e quase negligente na disposição dos livros, nos espaços vazios entre os volumes e nas inclinações aleatórias. O próprio título da fotografia, *Uma cena na biblioteca*, sugere uma intencionalidade teatral por trás da imagem. As fotografias de Ghirri da série *Identikit* (figuras 10 a 12) intensificam essa ideia de cena, revelando um autorretrato que compreende sua biblioteca, seus mapas e suas cartas. *Identikit* aprofunda a sensação de domesticidade também presente em *The Pencil of Nature* por meio de um elemento autobiográfico e de um aguçado senso de intimidade extraído dos títulos dos livros, da caligrafia, das fotografias e dos objetos retratados nessas pequenas fotos. Além disso, é importante mencionar a deliberada escolha, tanto nesta série quanto na maioria de seus trabalhos, pela reprodução comercial das fotografias em dimensões padrão de laboratório (fotos pequenas, fotos domésticas). James Lingwood discute essa estratégia:

Ghirri também levava seus rolos de filme Kodachrome para serem revelados em um laboratório de processamento normal e voltava para buscar as cópias depois. Com sua decisão de adotar uma estética fotográfica despretensiosa e de fazer seu próprio trabalho apenas em cores (“Eu fotografo em cores porque o mundo real é em cores, e porque o filme colorido foi inventado”) (Lingwood, 2018, p. 18, tradução nossa).



FIGURA 9.

A Scene in a Library

Fonte: *The Pencil of Nature*.

Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURAS 10 A 12.

Modena (Identikit), 1979

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

Entretanto, tanto Talbot quanto Ghirri empregam o meio fotográfico para capturar elementos que não são comuns. Talbot, por exemplo, utilizou moldes de gesso como objetos de muitas de suas experiências fotográficas e incluiu duas imagens do busto de Pátroclo em *The Pencil of Nature*, uma delas mostrando-o de perfil (figura 13). Ele justifica a escolha desse tema:

Estátuas, bustos e outros exemplares de escultura são geralmente bem representados pela Arte Fotográfica. [...] uma vez que [...]. uma estátua pode ser colocada em qualquer posição em relação ao sol causando, é claro, uma imensa diferença no efeito. [...] A estátua pode então ser girada em seu pedestal, o que produz um segundo conjunto de variações não menos considerável que o primeiro. E quando a isso se adiciona a mudança de tamanho que é produzida [...] aproximando a Câmera Obscura da estátua ou afastando-a, torna-se evidente quão grande é o número de diferentes efeitos que podem ser obtidos de um único exemplar de escultura (Talbot, Placa V, tradução nossa).

Ghirri também investigou a temática da brancura e das estátuas, assim como outras superfícies brancas, como evidenciado na fotografia da estátua de Psique no Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (figura 14), pertencente à série *Paesaggio Italiano* (1981). No entanto, é marcante como ele anteriormente havia capturado estátuas muito mais prosaicas, às vezes até *kitsch*, realizando um movimento inverso de resignificação do mau gosto, como visto na imagem de uma loja de *souvenires* em Roma (figura 15). No entanto, talvez a exploração mais intrigante das superfícies brancas e seus sutis contrastes tenha sido na fotografia do quarto de dormir de Giorgio Morandi (figura 16), parte da última série de Ghirri, que pode ser interpretada como um retrato profundamente pessoal de um artista com quem Ghirri compartilha grandes afinidades.

FIGURA 13.

Bust of Patroclus

Fonte: The Pencil of Nature.

Disponível em <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURA 14.

Psiche, Napoli, 1981

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 15.

Roma, 1977

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 16.

Atelier Giorgio Morandi,

Grizzana, Bologna,

1989-1990

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

As plantas constituem um dos primeiros temas da fotografia (basta pensarmos em Anna Atkins e suas algas). De fato, a fotografia logo se torna a principal herdeira da ilustração botânica. Talbot, por exemplo, realizou inúmeras experiências nesse campo, principalmente utilizando o método de impressão por litografia colorida (Melo, 2022, p. 46), buscando aplicar seus trabalhos não

apenas para fins experimentais, mas também para propósitos científicos. No entanto, a placa VII, *Leaf of a plant* (figura 17), parece sugerir que o interesse de Talbot é predominantemente estético, embora permeado pela influência do olhar botânico.

As folhas das plantas, assim representadas em branco sobre um fundo escuro, formam imagens muito agradáveis, e provavelmente introduzirei alguns exemplares delas na sequência deste trabalho. Mas a placa atual mostra uma imagem de maneira contrária, ou seja, escura sobre um fundo branco: ou, falando na linguagem da fotografia, é uma imagem positiva e não uma negativa (Talbot, Placa VII, tradução nossa).

A obra de Ghirri, distintamente, parece não ter inclinações científicas. Embora suas séries incluam imagens de plantas e elementos naturais, seu interesse geralmente reside no prosaico e no banal. As plantas e flores são apresentadas como parte integrante de uma paisagem mais ampla, mas frequentemente atuam como elementos decorativos em espaços arquitetônicos geométricos, como se fossem destinadas a quebrar a monotonia sensorial representada por eles. Um exemplo claro dessa abordagem pode ser visto na série *Colazione Sull'erba*, realizada em diversos locais pela Europa, com foco especial na cidade de Módena, na Itália (figuras 18 a 21).



FIGURA 17.

Leaf of a Plant

Fonte: The Pencil of Nature.

Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURAS 18 A 21.

Modena (*Colazione sull'erba*), 1973

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

Para concluir as correspondências com Talbot, especialmente no que diz respeito à fotografia como um meio de compreender as coisas e dar forma aos objetos, vamos nos deter na talvez mais bela imagem de *The Pencil of Nature*,

a chapa XX, do quarto fascículo (figura 22). Trata-se de um fragmento de renda branca sobre um fundo escuro. Sem aspirações de inventário, sem propósito de registro científico, é evidente que a escolha dessa imagem está relacionada aos diversos experimentos que Talbot conduziu com negativos. No entanto, o que mais nos cativa é a evocação simultânea de despojamento, delicadeza, simplicidade e insignificância. Essas mesmas qualidades são replicadas na fotografia de um espaço em *Scandiano* (figura 23), capturada por meio de uma espécie de treliça de metal, com uma janela que se assemelha a uma moldura invertida e um pano pendurado.

FIGURA 22.

Lace

Fonte: The Pencil of Nature.
Disponível em <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>

FIGURA 14.

Scandiano, 1971

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



MÍNIMAS VIAGENS, LUGARES COMUNS

A maioria das fotografias de Ghirri foi capturada em solo italiano, muitas delas na região da Emilia Romagna, seu lugar de nascimento e onde residiu durante toda a sua vida, entre locais próximos a Reggio Emilia e Módena. Como destacado na seção anterior, Ghirri consegue retratar de maneira paradoxalmente singular a Itália sem atributos da segunda metade do século XX: os subúrbios monótonos das cidades do centro do país, um imaginário pós-moderno e tedioso que vai além dos clichês e dos cartões-postais. Ao descrever uma de suas primeiras séries, Ghirri declara:

(Por isso) me interessa sobretudo a paisagem urbana, a periferia, porque é a realidade que devo viver cotidianamente, que conheço melhor e, portanto, posso melhor repropor como “nova paisagem” para uma análise crítica contínua e sistemática. Por isso me agradam tanto as viagens pelos atlas, por isso me agradam mais as mínimas viagens domingueiras, num raio de três quilômetros de minha casa (Ghirri, 2013, p. 19).

As breves jornadas de Ghirri permitiram-lhe compreender as afinidades e as discrepâncias entre a Itália retratada nos cartões postais e a periferia do país, que naquele momento estava experimentando o chamado *milagre econômico*. Suas fotografias atuavam como uma espécie de síntese desse contraste. A série *Italia Ailati* aborda diretamente esse diálogo entre as duas facetas da Itália, como podemos observar, por exemplo, nesta salumeria em San Polo (figura 24): além do aspecto *kitsch* da arquitetura provincial, emerge uma identidade territorial que renova e reinterpreta o passado. Ou ainda, como no posto de gasolina em Carpi (figura 25), que adiciona uma aura quase hopperiana à paisagem previsível do centro do país. Ghirri enfatizou repetidas vezes que seu interesse não residia na mera documentação das trivialidades do dia a dia ou

na criação de um *freak show* da Itália moderna. Era, antes, uma investigação sobre os limites e os paradoxos do *kitsch*.

Eu escolhi fotografar objetos descritos como *kitsch*, pois dentro deles muitas vezes podemos vislumbrar um conjunto de importantes contradições: a discrepância entre a cópia e a coisa real, ou entre o passado e o desejo de sua imagem no presente. Afinal, se rastrearmos a etimologia da palavra, seu significado inicial está relacionado à variação de escala, duplicação, ao não real, à repetição idêntica, à ideologia da analogia... Então, não poderíamos também classificar toda fotografia como inevitavelmente *kitsch*? (Ghirri, 2016, p. 44, tradução nossa)

FIGURA 24.

San Polo, 1973

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 25.

Carpi, 1973 (Italia Ailati)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Dentro do escopo de sua investigação sobre o *kitsch*, encontramos também a série *In Scala* (1977-1978) (figuras 26 e 27), na qual Ghirri explora o parque de diversões Italia in Miniatura, em Rimini. Este parque apresenta uma versão disneyficada da Itália, algo que poderia facilmente ter sido retratado em um dos ensaios do livro *Viagem na irrealidade cotidiana*, de Umberto Eco (1984), especialmente aqueles dedicados às descrições de museus e parques norte-americanos no final dos anos 1970. Ou até mesmo poderia ter sido filmado, como Jia Zhang-Ke fez com o World Park de Beijing em *O mundo* (2004). Por meio de suas imagens, Ghirri observa que a Itália reproduzida em Rimini parece um atlas tridimensional de monumentos e ruínas. E ele continua a investigar a realidade por meio da ficção total.

Neste processo interminável de reprodução, podemos medir a espura de nossas miragens, e enquanto nossas sombras são projetadas no Palazzo Vecchio, da mesma forma, o real é projetado em seu duplo, desmascarando-o. A máscara é óbvia demais para ser mantida; ela não pode nos impedir de ver o rosto (Ghirri, 2016, p. 51-52, tradução nossa).

FIGURA 26 E 27.

Rimini (In Scala, 1977)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Além de capturar paisagens de papelão (como em uma de suas primeiras séries com esse nome), bem como atlas tridimensionais, Ghirri também fotografou atlas e mapas propriamente ditos, tanto na série específica *Atlante* (figura 28) quanto em trabalhos posteriores, como *Paesaggio Italiano* (1989). Essa exploração pelo mapa, pelos signos, nos transporta tanto para um mundo de imaginação quanto para lugares reais.

A palavra “oceano” pode imediatamente nos levar de volta ao mundo de possíveis imagens que já possuímos. E, no entanto, pouco a pouco, à medida que as palavras desaparecem, também desaparecem os meridianos e os paralelos – números – desdobrando diante de nossos olhos não a paisagem ‘evocada’, mas uma ‘natural’. Como se uma mão invisível tivesse substituído o livro pela realidade, bem diante de nossos olhos (Ghirri, 2016 p. 39).

FIGURA 28.

Atlante, 1973

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 29.

Capri, 1981

(Paesaggio Italiano)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Algumas das imagens mais reconhecidas de Ghirri, no entanto, são aquelas que encapsulam uma noção de espaço e paisagem típica da região da Emilia-Romagna, revelando ao mundo uma identidade que abarca uma topografia, um universo cultural e um estilo de vida social que estão implícitos nas fotografias. Isso é evidente, por exemplo, na série *Vedute* (vistas), especialmente nas imagens dos Lidos (praias) nas proximidades de Ferrara e Ravenna (figuras 30 e 31). Uma mistura de melancolia, atenção, concisão e simplicidade que revela aspectos que passariam despercebidos se não fossem capturados por sua lente.

Ele não viajou muito para fora da Emília-Romanha. E as coisas que as pessoas podiam considerar corriqueiras na paisagem da região, ele conseguia, com meios simplíssimos, tornar engraçadas... ou estranhas. Ele fotografou o “mundo visível” em tudo o que esse mundo tinha de notável ou banal, e, no entanto, como fotógrafo, ele mostra o mundo como normalmente não o vemos, como uma coisa que vale a pena ver. (Lange, 2013, p. 39).

FIGURA 30.

Lido di Volano, 1988

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 31.

Lido di Spina, 1974 (*Vedute*)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Suas séries mais tardias apresentam uma perspectiva talvez um pouco mais convencional no que diz respeito à paisagem. Em obras como *Profilo delle nuvole* (1992) e *Paesaggio Italiano* (1989), ele opta por vistas mais clássicas, espaços mais *imponentes* do que os habituais subúrbios, fachadas comuns, parques de diversões populares e praias desprovidas de grandes atrativos naturais. Em uma imagem como a de Comacchio (figura 32), há um certo drama e uma sensação de suspensão temporal que a aproximam de uma concepção mais tradicional da paisagem sublime. Da mesma forma, na fotografia da villa nos arredores de Bolonha (figura 33), vista através da neblina. No entanto, embora essas imagens se aproximem mais dos cartões-postais e das convenções turísticas, há sempre a busca por, nas palavras de Ghirri: “apagar e esquecer o hábito; não tanto para rever com outros olhos, mas, muito mais, pela necessidade de se orientar novamente no tempo e no espaço” (Ghirri, 2013, p. 270).

FIGURA 32.

Comacchio, 1989 (*Il profilo delle nuvole*)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 33.

Bologna, 1987
(*Paesaggio Italiano*)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Assim, mesmo ao selecionar *vistas* mais alinhadas ao imaginário paisagístico do Grand Tour, elas são filtradas por um jogo de neblina, fumaça, meias-luzes e enquadramentos inusitados (figuras 34 e 35). Como observa Thomas Demand em uma conversa com Christy Lange:

As suas imagens têm esse ar de uma fotografia vista por um transeunte, mas são muito pensadas e bem enquadradas, e os diálogos entre as composições são bastante insólitos. (Demand, 2013, p. 38).

FIGURA 34.

Reggio Emilia, 1973

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 35.

Fidenza, 1985
(*Paesaggio Italiano*)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



Para além de Giorgio Morandi e das influências abertamente reconhecidas e documentadas de fotógrafos americanos como Ansel Adams, Walker Evans e William Eggleston, outro nome fundamental no universo de Ghirri é o arquiteto Aldo Rossi. Durante o período entre 1983 e 1989, o fotógrafo não apenas registra algumas das obras de Rossi e construções em andamento (como é o caso do cemitério de Módena – figura 36), mas também o estúdio e alguns objetos pessoais do arquiteto (figura 37). Embora possamos identificar de forma mais

evidente as afinidades e equivalências de Ghirri com Morandi, aqui também encontramos o mesmo esforço em transformar o ordinário em extraordinário, em enxergar as coisas sob uma nova perspectiva.

O fato é que achei as obras de Rossi, que são tão simples e lineares – um cubo vermelho perfurado e um pouco mais atrás a longa linha de um paralelepípedo de lado, rosa e azul – cheias de vitalidade inesperada, e isso definitivamente esclareceu todas as dúvidas e suspeitas que eu há muito nutria sobre a fotografia arquitetônica (Ghirri, 2016, p. 172).

FIGURA 36.

Fagnano Olona, 1987

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 37.

Milano, Studio Aldo Rossi, 1989 (Per Aldo Rossi)

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



O último ponto que desejamos explorar neste artigo é precisamente a presença da figura humana, que quase esteve ausente até agora (havia vestígios, retratos indiretos, compostos de objetos e lugares, de símbolos e imagens). As pessoas em Ghirri geralmente estão obscurecidas (figuras 38 a 44): estão de costas, ocultas pela névoa ou pela fumaça, vistas através de vidros. Ou então são imagens de imagens, fotografias de fotografias.

FIGURA 38.

Modena, 1972

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 39.

Brest, 1972

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 40.

Paris, 1972

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

FIGURA 41.

Alto-Adige, 1972

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.
Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>



FIGURA 42.*Bologna, 1972***Fonte:** Archivio Luigi Ghirri.Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>**FIGURA 43.***Paris, 1972***Fonte:** Archivio Luigi Ghirri.Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>

Claro, existem fotografias em que o olhar do espectador se encontra com o do fotografado. No entanto, esses momentos são relativamente raros em sua obra. Na maioria das vezes, nos deparamos com a ausência humana, a obscuridade induzida pela contemplação (as várias figuras na paisagem voltadas de costas para o observador fotográfico), ou seres humanos vistos através de uma espécie de obstrução, seja natural, como a neblina, ou artificial, como uma vidraça, uma janela, ou a fumaça de um cigarro. É em uma de suas primeiras séries, aliás, *Diaframma 11, 1/125 luce naturale*, que Ghirri desenvolve e dirige de maneira mais inequívoca esse seu olhar em direção à figura humana:

No final desta série, as fotografias apresentam pessoas que são gradualmente ocultadas da minha observação direta através do uso de diafragmas, espelhos, sinalização e folhas de vidro. Não estou tentando esconder minha própria posição como fotógrafo; no momento em que tiro a fotografia, a cena passa por uma série de lentes, e essas – como as folhas de vidro – me permitem apenas vislumbrar o sujeito. [...] meu papel como fotógrafo nunca é o de um autor, cronista ou diretor; meu papel deve ser indistinguível daqueles que fotografo (Ghirri, 2016, p. 36)

Jonas Mekas, ao comentar o filme *Dripping Water*, de Michael Snow e Joyce Wieland, oferece uma perspectiva valiosa para entender a obra de Ghirri e sua relação com o mundo (e com as coisas do mundo):

Você não vê nada exceto uma placa branca e cristalina e água pingando do teto, do alto, e ouve o som de água pingando. O filme tem dez minutos de duração. Só consigo imaginar São Francisco olhando para um prato d'água e a água pingando com tanto amor, respeito e serenidade. A reação usual é: "Oh, o que é mesmo? Apenas um prato de água pingando". Mas essa é uma observação esnobe. Essa observação não tem amor por nada no mundo. O filme de Snow e Wieland eleva o objeto e deixa o espectador com uma atitude mais refinada em relação ao mundo ao seu redor, ele abre seus olhos para o mundo fenomenal. E como você pode amar as pessoas se não ama água, pedra, grama (Mekas, 1969).⁵

5 Agradeço ao "parecerista A" deste artigo a referência deste comentário de Mekas sobre o filme de Snow e Wieland. Assim como Mekas destaca a importância de uma atenção amorosa e respeitosa às coisas simples do cotidiano, Ghirri, em sua obra fotográfica, convida o observador a uma contemplação sensível do ordinário. Essa afinidade sugere uma ética da observação, na qual a valorização do banal e do prosaico se torna um gesto de cuidado e apreço pelo mundo.

Ao captar fachadas sem interesse aparente, brinquedos de plástico esquecidos na areia ou a geometria monótona das periferias italianas, Ghirri parece propor uma ética da atenção que transforma o prosaico em experiência sensível. Uma escolha que está longe de ser desprovida de intenção: ela dialoga com uma tradição artística que busca revelar a presença inesperada do mundo nas frestas do ordinário.

A obra de Ghirri é verdadeiramente vasta, não apenas devido ao imenso volume de fotografias, mas também pelas trilhas e perspectivas que ela evoca, pelo jogo de influências mútuas, pelas correspondências possíveis com outros artistas e suas obras e, acima de tudo, no que se refere à minha pesquisa, pela sensibilidade peculiar que ela engendra. Este ensaio deixou de abordar diversas intuições interessantes: a influência exercida por Ghirri em seus contemporâneos, sua recepção crítica póstuma, as conexões entre seu trabalho e certas tendências do cinema contemporâneo, as maneiras pelas quais Ghirri assimilou seu fascínio pela fotografia norte-americana e como isso influenciou sua visão da Itália moderna, entre muitas outras possibilidades. Essas ideias, entretanto, permanecerão à espera de uma continuação, talvez reservadas para outro momento, talvez apenas sugerindo a grande inspiração que essas imagens representaram para mim.

REFERÊNCIAS

- BERGER, John. **About Looking**. New York: Vintage, 1991.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis, 2010.
- DEMAND, Thomas; LANGE, Christy. “Ver Ghirri Vendo. Uma conversa”. In: GHIRRI, Luigi. **Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquiteturas**. São Paulo: IMS, 2013. p. 35-46.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GHIRRI, Luigi. **It’s beautiful here, isn’t it...** New York: Aperture, 2008.
- GHIRRI, Luigi. **Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquiteturas**. São Paulo: IMS, 2013.
- GHIRRI, Luigi. **The Complete Essays (1973-1991)**. London: Mack Books, 2016.
- KEILLER, Patrick. **The Possibility of Life’s Survival on the Planet**. Londres: Tate Publishing, 2012.
- LINGWOOD, James (ed). **Luigi Ghirri. The Map and the Territory**. Essen/Madrid/Paris: Museum Folkwang/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Jeu de Paume, 2018.
- MEKAS, Jonas. Dripping Water. [1969]. In: **Light Cone**. Distribution, Exhibition and Conservation of Experimental Film (Website). Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-11541-dripping-water>. Acesso em: 18 maio 2025.
- MELO, Pedro Augusto Souza Bezerra. **Found Foliage: impressões botânicas no cinema experimental**. 2022. (Dissertação de mestrado). PPGCOM/UFPE, Recife, 2022.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TALBOT, William Henry Fox. **The Pencil of Nature**. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1844 - 1846). Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>. Acesso em: 10 mar. 2024.

e66934

Recebido em:

30/05/2024

Aprovado em:

18/05/2025

**ANGELA PRYSTHON**

é professora titular na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É autora, entre outros, dos livros *Cosmopolitismos periféricos* (2002), *Utopias da frivolidade* (2014), *Retratos das margens* (2022) e *Recortes do mundo* (2023). Seus escritos sobre cinema, cidades, paisagens, mídia e literatura foram publicados em livros e revistas como *Culture of the Cities* (2010), *Visualidades hoje* (2013), *Devires*, *La furia umana* e *Contracampo*.

angela.prysthon@ufpe.br

FIGURA 44.*Brest, 1972*

Fonte: Archivio Luigi Ghirri.

Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/>