

O FLAGRANTE E O PSEUDO-FLAGRANTE NA
FOTOGRAFIA DE RUA DE GERMAN LORCA

Daniela Maura Ribeiro
danielamaura2003@yahoo.com.br

1. Menina na Chuva: flagrante?

Minha pesquisa nasce do interesse pela obra do fotógrafo German Lorca, este paulistano do Brás de 82 anos, um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira, juntamente com nomes como Chico Albuquerque, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas.

Ao longo de 58 anos de carreira Lorca tem realizado fotografias de rua (cenas do cotidiano), fotografia publicitária, retratos, reportagens e fotografias de paisagens.

Desse universo, venho estudando, como mestranda da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a fotografia de rua de German Lorca sob o viés do *flagrante* e do *pseudo-flagrante*, conceitos que serão, num primeiro momento, explanados nesta comunicação e, na seqüência, exemplificados por meio da fotografia *Menina na Chuva* (1952)¹, de autoria de Lorca.

Antes de entrar no assunto de minha comunicação, porém, gostaria de fazer uma breve apresentação sobre a trajetória desse fotógrafo, que integra a história da fotografia brasileira.

Contador formado pelo Liceu Acadêmico São Paulo (1940), German Lorca começa sua carreira fotográfica, como amador, em 1948, quando ingressa no Foto-Cine Clube Bandeirante², em São Paulo. Lorca sai do Bandeirante em 1952, já fotógrafo profissional e, no mesmo ano, além de realizar sua primeira individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo³, abre seu próprio estúdio, o *G. Lorca Foto Studio*⁴.

¹ A fotografia *Menina na Chuva* apresenta divergências de datas entre publicações, exposições e coleções: variam de 1950 a 1953. A data adotada por mim nesta comunicação será 1952, segundo a última entrevista realizada com German Lorca em 01.12.2004. Essa fotografia foi realizada pelo fotógrafo antes de sua saída do Foto Cine Clube Bandeirante, neste mesmo ano.

² O Foto Cine Clube Bandeirante, clube voltado à fotografia amadora criado em 1939 com o nome de Foto Clube Bandeirante, foi um importante difusor da fotografia moderna brasileira. O Foto Cine Clube Bandeirante completou 65 anos em 2004, com uma exposição comemorativa em sua sede, localizada na Rua Augusta 1108 (São Paulo-SP), realizada entre abril e junho.

³ Essa exposição chamava-se “35 fotografias g.lorca” e foi realizada em junho de 1952.

⁴ Localizado à Av. Ipiranga, no centro de São Paulo.

O estúdio era direcionado “à fotografia técnica industrial e comercial – reportagens em geral, álbuns para crianças e casamentos”, conforme anúncio em um Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante.⁵

Dois anos mais tarde, abre o estúdio *Lorca Fotografos Ltda.*, cuja atividade principal era a fotografia publicitária.

Em 1988, fecha o *Lorca Fotografos* para trabalhar na empresa *Photoimagem 57*, dos seus filhos Frederico e José Henrique Lorca, especializada em fotografia documental e publicitária, da qual foi diretor até 2003. Atualmente Lorca dedica-se a projetos pessoais.



O **flagrante** tem como principal característica o registro espontâneo de uma cena ao acaso ao mesmo tempo em que, o que em meu estudo denomino de **pseudo-flagrante**, se assemelha esteticamente a um flagrante, mas é obtido pela encenação de um fato.

O **flagrante** entra em cena junto com a questão da **instantaneidade** na fotografia. Desde os primórdios da técnica fotográfica,

“Da mesma maneira que os fotógrafos tratavam constantemente de aperfeiçoar o colorido natural, também esperavam chegar a resolver o problema de registrar objetos em movimento. Em meio ao entusiasmo que produziu o surgimento da primeira câmara fotográfica, as aspirações dos novos fotógrafos iam muito além de suas possibilidades(...)”⁶

Captar um objeto em movimento torna-se possível por volta de 1860, quando a câmara fotográfica pode “fixar objetos em movimento em posturas que pareciam inconcebíveis, congelando-os em atitudes completamente alheias a experiência visual habitual(...)”⁷, embora antes disso, cenas de rua registradas com a câmara estereoscopia buscavam “deter a ação”¹⁰.

A real viabilidade de congelar uma ação e, portanto, **flagrar** de fato uma cena, chegaria com os modelos portáteis, dotados de alta velocidade, do século XX como a *Leica*, que foi lançada no mercado em 1924.

⁵ Ver o boletim nº 74 de junho de 1952.

⁶ Sítio à Av. Lins de Vasconcelos, no bairro do Cambuci (São Paulo –SP)

⁷ Localizado na Rua Gregório Serrão, em São Paulo.

⁸ Tradução livre: “De la misma manera que los fotógrafos trataban constantemente de perfeccionar el colorido natural, también esperaban llegar a resolver el problema de registrar objetos en movimiento. En medio del entusiasmo que produjo la aparición de la primera cámara fotográfica, las aspiraciones de los nuevos fotógrafos subieron muy por encima de sus posibilidades”. Ver SCHARF, Aaron. Op. cit. p. 191.

⁹ Ver SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madri: Alianza Editorial, 1994. p. 191.

¹⁰ Nesse caso, não podemos deixar de lembrar, por exemplo, das fotografias de personagens de rua, realizadas por Charles Nègre por volta de 1850.

A *Leica* caracterizada pela leveza, objetiva de boa luminosidade, portabilidade, clique silencioso, versatilidade e principalmente discrição, possibilitava que fotógrafo fizesse a fotografia sem ser percebido pelo fotografado.

A possibilidade de registrar um fato em movimento agregaria à fotografia uma nova tradição diametralmente oposta à da pose¹¹.

Nas palavras da pesquisadora Maria Inez Turazzi

“A pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando toda a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos. (...) Ao longo da segunda metade do século XIX, pode-se mesmo traçar um percurso na história da fotografia que vai da pose ao instantâneo, da imobilidade ao movimento¹²”.

Sob esse aspecto, o flagrante irá constituir-se em um código fotográfico cujas bases diferem do código da pose: enquanto a pose leva em conta a imobilidade e a artificialidade, o flagrante valoriza o movimento e a espontaneidade.

A utilização, difusão e valorização do flagrante terá impulso com seu emprego pelo fotojornalismo, cujo desenvolvimento será observado a partir da Guerra da Secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865, nos Estados Unidos.

Um dos principais pontos que contribuiu para essa evolução durante a Guerra, foi a idéia “de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar¹³”. Este fato influenciaria anos depois fotojornalistas como Robert Capa e se instalaria a noção de que “as fotos de batalhas obtêm-se ainda com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo¹⁴”.

Também foi importante a percepção “de que a velocidade entre o momento de obtenção da foto e o da sua reprodução era fundamental numa esfera de concorrência(.)”¹⁵, tornando rotina o recurso do comboio para transportar as fotografias até as redações dos jornais.

¹¹ Posar significa “colocar-se em pose”, o que acarreta “mostrar-se em uma postura que não é natural”, como reflete o sociólogo Pierre Bordieu, no texto *A Definição Social da Fotografia* publicado no livro **La Fotografia como um Arte Intermédio**, em 1979. A estudiosa Maria Inez Turazzi, no livro **Poses e Trejeitos – A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)** por seu turno, afirma: “Posar, que vem do francês *poser*, deixa de ser tão somente o ato de colocar-se em situação de ser retratado, através do pincel, pela sensibilidade de algum pintor. A sociedade francesa da segunda metade do século XIX lhe atribui um novo significado que rapidamente transcende as fronteiras do país (...) A pose, então, passa a ser sinônimo de ‘postura estudada’, ‘artificial’(...)”, p. 14.

¹²TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos - A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*. Rio de Janeiro: FUNARTE e Rocco, 1995, p. 15.

¹³ Essa noção surge no âmbito editorial das revistas ilustradas da época. Ver SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas: 2000, p. 36.

¹⁴ O autor Jorge Pedro Souza em seu livro *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental* (Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas:2000), cita este trecho contido no livro de Willian F. Thompson *The Image of War: The Pictorial Reporting of the American Civil War*.

¹⁵ SOUZA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas:2000.

Com isso acentuou-se a idéia de *cronometralidade*, isto é, a noção da importância do imediatismo da notícia: “a capacidade de vencer o tempo seria “(..) a demonstração mais clara de competência profissional do fotojornalista”, segundo o autor Philip Schlesinger¹⁶.

Na década de 1880, o *instantâneo*¹⁷, a conquista da ação, as novas técnicas fotográficas e as inovações no uso da imagem, resultam em um novo discurso fotojornalístico ligado à *retórica da velocidade*.

E isto tanto é um fato que em 1884 o semanário alemão *Illustrierte Zeitung*, da cidade de Leipzig, publica dois instantâneos de Ottomar Anschütz, impressos em *half-tone*, sobre as “manobras do exército alemão em Hamburgo¹⁸”.

Já no século XX, no início da década de 1930, as fotografias tipo flagrante teriam sua entrada massiva na imprensa graças ao fotojornalismo das primeiras revistas ilustradas modernas e, portanto, seu ápice de difusão.

Por exemplo, a francesa *Vu*, cuja edição inaugural é publicada em 1932, e a norte-americana *Life*, editada pela primeira vez em 1936.

Lembrando que nessa época as câmaras portáteis 35 mm, como a Leica, já estavam no mercado, cujas propriedades, como leveza e velocidade, facilitaram a realização dessas fotografias e, como consequência, sua entrada massiva na mídia impressa.

O **flagrante** seria observado também em âmbito amador. Um marco desse processo é o lançamento da máquina portátil da Kodak, em 1888, cujo slogan anunciava bastar apertar um botão para obter uma fotografia: “you press the botton, we do the rest”. Com isso passava-se a idéia de que não eram necessários conhecimentos técnicos para a realização de uma foto. Assim, o uso da câmara fotográfica seria democratizado, uma vez que qualquer um podia fotografar “apertando o botão” da câmera.

Nas palavras do autor Jorge Pedro Souza,

“Em pouco tempo a fotografia vai permitir o amadorismo das cabeças cortadas. (...) também permitirá ao amador tornar-se num criador e até mesmo num caçador de imagens, garantindo que os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória. Batismos, casamentos, férias ganham uma dignidade fotográfica (...)”

Com isso encerro os comentários sobre o flagrante e inicio as considerações sobre o **pseudo-flagrante**.

¹⁶ SCHLESINGER, Philip. *Newsmen and their time machine* In: British Journal of Sociology, vol. 28, n° 3: 1977

¹⁷ Os termos **instantâneo** e **flagrante** são equivalentes.

¹⁸ Jorge Pedro Souza, *op. cit.* p. 43

Enquanto a principal característica do **flagrante** irá residir na agilidade do fotógrafo em captar instantaneamente uma cena ao acaso, o **pseudo-flagrante** será regido por uma motivação diversa: a intenção do fotógrafo em promover um fato encenado (simulado) ou performático para registrá-lo de modo que pareça tão espontâneo como em um flagrante.

Nesse sentido, o **pseudo-flagrante**, será um código fotográfico tanto como o flagrante, uma vez que essa burla seria uma prática comum e aceita no âmbito fotográfico.

Por exemplo, remontando à década de 1920, cabe citar o caso de algumas revistas ilustradas alemãs, como a *Berliner Illustrirte Zeitung*. Seu editor, Kurt Korf, segundo o autor Jorge Pedro Souza, permitia “a publicação de fotografias encenadas, para corresponder ao conceito de fotografia ‘única’ e ‘ultra-secreta’, que ele próprio tinha inventado¹⁹”.

Esse assunto da encenação na fotografia também foi discutido recentemente pelo autor e professor francês Jacques Rancière, na matéria “O instante decisivo forjado”, publicado em 27 de julho de 2003, no “Caderno Mais” do jornal “Folha de São Paulo”. Em um trecho da matéria Rancière considera:

“Aos poucos, a rua e seus encontros imprevistos entre o singular e o histórico vão sendo roubados ao fotógrafo. Cada vez mais este se contenta em dispor diante da câmara modelos, inventando para eles pequenas cenas (...)”.

Também, na edição de 10 de novembro de 2004 da revista VEJA, a questão da encenação volta à pauta. Trata-se de uma matéria sobre uma campanha anti-drogas que está sendo realizada em Londres. Encontram-se espalhados nessa cidade, inúmeros outdoors com retratos de pessoas em diversas etapas do consumo de drogas que demonstram seu definhamento. Tais retratos são fornecidos pela polícia londrina, proveniente das fichas de detentos presos por uso ou tráfico de drogas. A reportagem contrapõe essa campanha àquela feita por marcas de cigarro contra o câncer, ao estampar no verso do maço a figura de algum portador da doença em decorrência do fumo. Segundo a matéria, essas fotografias são absolutamente posadas.

O amadorismo seria outro campo fértil para a realização de pseudo-flagrantes. Podemos citar nomes de grandes fotógrafos como Jacques-Henri Lartigue, que após ter casado com Bibi, em 1919, passa a registrá-la em fotografias que parecem espontâneas ou o próprio Lorca, com a fotografia *Menina na Chuva*, que vermos a seguir.

¹⁹ Ver FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989



Legenda: German Lorca, *Menina na Chuva*, 1952.

Na fotografia *Menina na Chuva* (1952), uma garota de guarda-chuva pula uma poça de água, em direção à calçada.

No centro da fotografia, está a menina pulando a primeira poça da imagem: aquela acumulada ao redor da esquina de uma calçada com extensão até a rua de paralelepípedos. Note-se o reflexo da imagem da menina espelhada na água. No plano desse reflexo, vê-se também uma segunda poça, menor que a primeira e com formato triangular localizada paralelamente à esquina: observe-se que essa funciona como uma seta que aponta para o pulo.

Atrás da garota, no outro lado da rua –, são vistos os muros dos portões de casas. Este dado indica que a garota estava atravessando a rua de um bairro residencial.

As linhas paralelas formadas pela calçada à qual a menina se dirige e por aquela onde estão as casas, emolduram o *punctum*²⁰ da fotografia: o pulo da garota.

²⁰ Segundo Roland Barthes “A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica me fere)”. Ver BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p.44.

Como em um flagrante, esse pulo é captado por German Lorca no exato momento em que acontece: observe-se o congelamento do ato de pular que registra a garota com um pé na esquina da calçada e outro ainda no ar.

Dado esse cenário insólito pergunto: o que fazia a menina sozinha na rua num dia chuvoso? Que idade ela teria? Que rua é essa? Por que não está acompanhada de um adulto? Quem é ela?

A resposta vem aos poucos. A fotografia *Menina na Chuva* foi realizada na Rua Almirante Barroso, no bairro do Brás – local onde German Lorca residia à época –, segundo entrevista que ele concedeu a mim em 15 de abril de 2004. O interesse de Lorca era produzir uma fotografia para participar de um evento no Foto Cine Clube Bandeirante, agremiação do qual era sócio na época, cujo tema era “chuva”.

Mas *Menina na Chuva* incomoda. A primeira coisa a se questionar é onde Lorca estaria posicionado para captar aquele instante em que a menina pula a poça e que sorte a dele registrar essa cena de uma criança solitária atravessando a rua num dia chuvoso.

No entanto, a imagem não foi fruto de sua rapidez em captar tal cena. Pelo contrário, ela é o resultado de uma encenação concebida por Lorca. Estando o fotógrafo à janela de sua residência, observando a rua num dia chuvoso, surgiu-lhe a idéia de solicitar à sua sobrinha Eunice – filha de sua irmã e vizinha – que pulasse uma poça de água na rua. Eunice, então com 7 anos, repetiu a cena duas vezes para que o fotógrafo obtivesse a foto desejada.

Assim, *Menina na Chuva*, resultará em uma fotografia ambígua, que ao contrário do que possa parecer, não registra uma cena cotidiana flagrada por Lorca. Registra sim um evento encenado, realizado a partir de uma idéia pré-concebida.

Sob esta perspectiva, *Menina na Chuva* irá colocar em colapso a tradição do flagrante: se ele pediu para sua sobrinha pular a poça não houve o registro da cena única, aquela que só poderia ter sido obtida dada a presença do fotógrafo em determinado instante e lugar. Nesse sentido, o que aconteceu foi um *pseudo-flagrante*. Contudo, houve o flagrante do pulo em si – fator que potencializa a ambigüidade da fotografia.

Levantada esta questão, caberia a pergunta: o que teria levado o então jovem fotógrafo, a romper com o código do flagrante para, ao invés de transformar seus pressupostos, reforçá-los?

Seria o flagrante uma condição natural da fotografia moderna “livre” e voltada para a explanação do olhar artístico do fotógrafo – ou um espaço altamente codificado onde até a liberdade de captação do mundo era comandada por cânones?

O que poderia ser dito é que Lorca estaria respondendo a uma demanda quando realizou *Menina na Chuva* no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante.

Era praxe dessa agremiação promover regularmente concursos com a participação de seus associados, com um tema a cada mês. Seus boletins publicavam a pontuação obtida pelos participantes nos concursos internos, assim como os nomes daqueles que se destacavam. O Bandeirante realizava também seminários internos para a discussão dos trabalhos de seus associados e exposições.

Assim, se Lorca estava inserido no contexto do Bandeirante seria natural que buscasse responder aos padrões do que lá era praticado: no caso produzir uma fotografia de padrão chuva.

O fato de burlar o flagrante, nesse sentido, foi uma manobra inteligente para obter um resultado dentro do conceito que Lorca tinha de “fotografia de chuva”.

Com essa consideração encerro minha fala.

Obrigada.

Daniela Maura Ribeiro. Há oito anos atuando no âmbito das Artes Visuais, desde 2000 vem publicando textos críticos e participando de projetos de pesquisa. De 1996 a 2002 foi também produtora em instituições culturais. Mestranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atualmente integra o grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas dessa universidade.