

A ENCENAÇÃO EM GERMAN LORCA: UMA REFLEXÃO SOBRE ARTE E PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA

Daniela Maura Ribeiro

Mestre em Artes, Escola de Comunicações e Artes-USP

Centro de Pesquisa Arte&Fotografia do Depto. de Artes Plásticas-ECA/USP

Resumo

Na dissertação de mestrado intitulada *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*, debate sobre a fotografia de rua que o fotógrafo paulistano German Lorca realizou entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950, no âmbito do Foto-Cine Clube Bandeirante focando o estudo do flagrante e da encenação na produção do fotógrafo. Esse trabalho foi concluído em 2006, mas o assunto continua no meu centro de interesse. Minha proposta para o *IV Encontro de História da Arte* é refletir sobre a encenação a partir do ponto de vista da fotografia moderna, tomando como base o trabalho de Lorca – o que significava a encenação para os fotógrafos modernos – procurando trazer essa reflexão para o momento contemporâneo. No contexto de Lorca encenar pode ser uma forma de fazer a fotografia atingir o patamar de *fotografia de arte*. No momento atual em que a Fotografia aparece cada vez mais nas Artes Visuais apresentada por artistas, nem sempre por fotógrafos, encenar deixa de ser uma questão.

Palavras-chave: Encenação fotográfica, German Lorca, Arte e Fotografia.

Abstract

In my master's research called *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca* (*True or false? Considerations on The Snapshot, The Pseudosnapshot and The Composition in German Lorca's Photography*) I worked on the street photographs taken by Lorca – a Sao Paulo photographer – from the late 1940s to the early 1950s, within the scope of the Foto-Cine Clube Bandeirante (Bandeirante Photo-Cine Club), focusing on the study of the snapshot and the pseudosnapshot in the work of this photographer. This research was concluded in 2006, although the subject still remains in my center of interest. My proposal for the *IV Encontro de História da Arte* (*Art History's Encounter*) is to think about the act of faking a snapshot from the point of view of Modern Photography, taking as basis Lorca's work – based on the idea of what pseudosnapshot could mean for modern photographers – and in search to bring this reflection into the contemporary moment. In Lorca's context, staging can be a way of conceding the status of art to photography. Nowadays, when Photography is seen more and more in the field of Visual

Arts, showed by artists, who are not always photographers, staging photography (pseudonapshot) is no longer a question.

Key Words: Staging Photography, German Lorca, Art and Photography

A questão da fotografia como cópia fiel do real entra em colapso já a partir de experimentos primordiais – como aquele realizado, em 1841, pelo fotógrafo Hippolyte Bayard com a fotografia *O Afogado*¹ – em que a encenação é utilizada para obter determinado resultado na imagem. Se o objeto fotografado é real isso nem sempre significa que o fato fotografado é real, o que concede a imagem fotográfica uma natureza ambígua.

Segundo o autor Brian Winston essas questões sobre intervenções ou possíveis fraudes deliberadas na fotografia, só acontecem “porque nossa expectativa sobre a capacidade de evidência da fotografia (...) é muito alta”².

Seja como for, parece que esse colapso só é compreendido de fato na contemporaneidade. Nela, desaparece o debate quanto a ser lícito ou não a prática de encenar que teve origem no fotojornalismo³ e migrou, em escala internacional, para outros universos da fotografia, dando lugar a novos debates.

¹ Nessa fotografia Bayard emprega a encenação como tática para denunciar seu descontentamento com o meio fotográfico fazendo-se passar por um afogado e, portanto, tendo a si mesmo como modelo. No verso da fotografia, Bayard escreve um texto, como se fosse uma terceira pessoa, dando indícios que reforçam a encenação do fato. Ver FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. pp. 163-171. Pouco mais de uma década depois de *O Afogado*, o pintor e fotógrafo francês Charles Nègre se vale da encenação, por exemplo, em fotografias como as célebres *Limpadores de Chaminé*, 1851, e *Tocador de Órgão*, 1853, para tornar possível captar o movimento do ato de caminhar (*Limpadores*) e de abrir a porta (*Tocadores*). Ou seja, a encenação aparece aqui como um artifício em fotografias de rua praticado pelo fotógrafo a fim de transmitir a idéia de espontaneidade e congelamento da ação, uma vez que as câmaras fotográficas do período não eram desenvolvidas o suficiente para obter esse tipo de registro.

² WINSTON, Brian. The Camera Never Lies: The Partiality of Photographic Evidence. In: PROSSER, Jon (ed.). *Image-based research: a sourcebook for qualitative researchers*. London: RoutledgeFalmer, 2003, p. 64.

³ O debate em torno da encenação no fotojornalismo tem como ponto-chave a questão de quando é lícito o ato de encenar e se acirra no fotojornalismo moderno, embora na Guerra da Secessão já se questione o fato da encenação/manipulação do evento. Esse debate pode ser melhor observado no âmbito das revistas ilustradas. No final da década de 1920, por exemplo, a revista *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, cujo editor era Kurt Korff, permitia a publicação de fotografias encenadas contanto que passassem por “ultra-secretas” (Ver: Ver SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*.

A legitimidade do ato de encenar vem sendo superada no estudo da Fotografia Contemporânea, ou pelo menos, tem caminhado para outras indagações. Se cada vez mais é possível realizar qualquer tipo de intervenção na imagem fotográfica parece estar claro que qualquer fotografia é suspeita⁴ e, por isso, o questionamento sobre sua veracidade deixa de ser importante: “As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do ‘real’ de nossos tempos”⁵.

Pois bem. É no terreno da encenação que se encontram os pseudoflagrantes⁶ de German Lorca em relação direta com os flagrantes autênticos realizados pelo fotógrafo.

Um dos pontos-chaves para dar início a essa discussão é a questão da *fotografia como arte* ou *fotografia artística*, que, embora não caiba mais nos dias de hoje, pois já se transformou – a fotografia está inserida nas artes visuais, cada vez mais contaminada⁷ –, é bastante importante para o contexto de Lorca. O fotógrafo, egresso do Foto-Cine Clube Bandeirante⁸ – foi associado a essa agremiação durante os anos de 1948 a 1952 – lá aprendeu que a boa fotografia, bem resolvida esteticamente e compositivamente, é uma fotografia de arte.

Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.p. 80). Já Stefan Lorant, editor da revista *Münchener Illustrierte Presse*, recusava a encenação fotográfica. A revista *France-Soir* não valorizava fotografias posadas [entenda-se pose como artifício da encenação], enquanto a *Paris-Match* apoiava a realização de fotografias posadas em nome de uma boa composição fotográfica que permita recontar a história do fato. (Ver Ver BOLTANSKI, Luc. *La rhétorique de la figure In: BORDIEU, Pierre (org). Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Édition de Minuit. Paris, 1965).

⁴ Ver FERNANDES JUNIOR. Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: *BOLETIM/publicação do Grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. – Ano 2, no. 2, maio de 2007. São Paulo: ECA-USP, 2007 p. 48.

⁵Idem, *ibidem*.

⁶ Denomino livremente de pseudoflagrante em minha dissertação a atitude de encenar uma fotografia com a intenção de aproximá-la da narrativa de um flagrante.

⁷Ver CHIARELLI, Domingos Tadeu. A fotografia contaminada. In: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, 1ª ed., pp. 115-120.

⁸ Agremiação voltada à fotografia amadora, importante marco na difusão da Fotografia Moderna Brasileira, fundada em 28 de abril de 1939, com o nome de Foto Clube Bandeirante. Em 1945, o Clube amplia suas atividades, com a criação do Depto. de Cinema e altera seu estatuto, passando a ser denominado Foto-Cine Clube Bandeirante.

O outro é a questão do cânone do flagrante, que se conecta ao primeiro ponto chave. Esse cânone está especialmente ligado à noção de momento decisivo⁹, propagada pelo fotógrafo francês Henri Cartier Bresson, dentro da qual a idéia de estar presente no local na hora que o evento acontece, ou seja, de captar o fato no momento preciso em que ele ocorre, terá suma importância.

E a idéia de momento decisivo vem no bojo do fotojornalismo moderno, o qual transforma os parâmetros estéticos da imagem fotográfica levando-os também para o universo da encenação. Esses parâmetros revelam figuras em primeiro plano, sombras, reflexos e uso da contraluz (silhuetas), tomadas oblíquas, por exemplo, que conferem maior plasticidade à imagem e modernidade à fotografia. O flagrante de um momento decisivo apresenta tais parâmetros e faz dele um cânone da fotografia moderna, fotojornalística ou não, capaz de agregar a ela o status de arte. Os parâmetros estéticos do fotojornalismo moderno migram para a fotografia amadora, de cunho fotoclubista, onde a prática da encenação – que causa tantas controvérsias no fotojornalismo – parece não estar em questão¹⁰.

Chegamos novamente em German Lorca, um dos pioneiros da Fotografia Moderna, no Brasil. Do mesmo modo que Lorca realiza flagrantes genuínos buscando atingir o status de arte – lembremos, sempre, que o

⁹A noção de momento decisivo, cuja raiz remonta a idéia de flagrante, se delineia durante a Guerra da Secessão, ainda no século XIX. Começa a se desenvolver a partir do fotojornalismo moderno na Alemanha, nos anos 1920, onde surge o *fotojornalismo do instante*, e se difunde com a figura do fotógrafo francês Henri-Cartier Bresson, que torna idéia de *momento decisivo* como seu lema pessoal. Reflexões a esse respeito estão contidas no livro *Images a la sauvette- l'instant décisif*, de autoria de Bresson, lançado em 1952. “De todos os meios de expressão a fotografia é a única que fixa o instante preciso. Lida-se com coisas que desaparecem e que, uma vez desaparecidas, é impossível revivê-las. Não se pode retocar o tema (...)”. Ver CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del Natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003 [versão em espanhol do original em francês]. Ver também ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson – O olhar do século*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2008, 1ª edição, cap. 7, pp. 209-249..

¹⁰ Interessada em continuar refletindo sobre o uso da encenação em pseudoflagrantes de German Lorca, depois de concluída minha pesquisa de mestrado, entrevistei o fotógrafo novamente em 19 de julho de 2007. Uma das perguntas que fiz a Lorca era a seguinte: “Nos boletins do Bandeirante que eu pesquisei não encontrei nenhum artigo falando sobre encenação, sobre construção...”. Lorca respondeu: “Não, não ninguém falava sobre isso. O que vale é o impacto visual que ela produz, vamos dizer, a espontaneidade do ato, né? Quer dizer que pode ser também uma foto construída, não é isso?”. Essa entrevista não foi publicada.

flagrante é um cânone da fotografia moderna considerada artística – faz pseudoflagrantes com igual intenção. Assim torna tênue a linha que separa um do outro e evidencia a ambigüidade da imagem fotográfica.

Essa linha tênue que separa um flagrante autêntico de um pseudoflagrante, em German Lorca, é o fio condutor para o nosso debate.

A meu ver, essa linha tênue decorre do fato de Lorca jogar livremente com a ambigüidade da imagem fotográfica ao criar um evento ficcional que será fotografado para se aproximar dos parâmetros estéticos de um flagrante quando é hábil para tomar flagrantes autênticos e atingir o status que almeja de fotografia de arte sem necessitar, portanto, do recurso da encenação. Fica claro, então, que não se trata de uma inabilidade para tomar flagrantes. Pelo contrário, Lorca faz uso da encenação como uma escolha, outra forma de buscar o status de arte para suas fotografias uma vez que se espelha na narrativa do flagrante, ícone desse status.

Acredito que essa postura de Lorca se deva ao seu lema de que “a fotografia acontece para o fotógrafo e ele a faz acontecer¹¹”, demonstrando que está aberto tanto para captar a fotografia que acontece (flagrante) como para fazer com ela aconteça (pseudoflagrante).

Selecionei alguns flagrantes e pseudoflagrantes¹² de Lorca que nos faz pensar se estamos diante de uma fotografia que aconteceu para o fotógrafo ou

¹¹ O lema de Lorca foi eternizado em um anúncio da câmara Leica (“my point of view”), publicado na Revista Fotosite nº. 2, ano I – out/nov 2004.

¹³ Este texto traz parte das imagens apresentadas durante minha fala no *IV Encontro de História da Arte- IFCH/UNICAMP* mesa E2 “O Fotográfico”, em 03 de dezembro de 2008. São três imagens conforme as normas técnicas recomendadas pelo Comitê de Organização do IV EHA relativas aos Anais do Encontro. O meu critério de seleção das imagens para o texto é o seguinte: *Revolta dos Passageiros* – a realização dessa fotografia antecede a entrada de Lorca no Foto-Cine Clube Bandeirante e, portanto, tomo-a aqui como um ponto de partida do raciocínio de Lorca em fotografias de rua tipo flagrante. *Malandragem* e *A Procura de Emprego* são fotografias já realizadas pelo fotógrafo no Clube, uma pseudoflagrante e a outra flagrante, respectivamente. A meu ver, a análise de *Malandragem* e *A Procura de Emprego* em conjunto potencializa a reflexão sobre a habilidade de Lorca de jogar com a ambigüidade da imagem fotográfica ao realizar flagrantes que parecem pseudoflagrantes e vice-versa. As fotografias originais (sem corte) *Malandragem* e *A Procura de Emprego*, apresentadas durante minha fala em conjunto com respectivas versões finais (com corte), além da fotografia original e com corte *Menina na Chuva*, mostradas somente na apresentação oral, podem ser vistas em minha dissertação de mestrado, *op. cit.*

que ele fez acontecer e, portanto, é “acontece” ou “faz acontecer¹³”? É flagrante ou encenação? Tomo como base o contraponto entre as fotografias originais e as finais (com corte), uma vez que o corte é mais um recurso utilizado por Lorca em várias imagens no intuito de fazer com que uma fotografia se torne artística já que, por meio dele, pode deixar a composição mais harmoniosa e, portanto, melhor resolvida esteticamente. No mínimo, teremos um questionamento sobre a ambigüidade das fotografias de Lorca, nesse contexto, e sobre quando, se ou como essa linha tênue que separa um flagrante de uma encenação é mais perceptível.

Começo por *Revolta dos Passageiros* [Ilustração 1], a primeira fotografia realizada por Lorca¹⁴, ainda antes de entrar no Foto-Cine Clube Bandeirante.



1. 1947. German Lorca, *Revolta dos Passageiros*, impressão gelatina e prata, 40,6 x 50, 5 cm (c/suporte) e 34,5 x 46, 5 cm (imagem), Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, tomo n° 2000.044.

¹³ Essa pergunta deu início ao mapeamento das fotografias como flagrantes autênticos ou como encenações (pseudoflagrante), em minha pesquisa de mestrado. Em e-mail datado de 29 de novembro de 2003 relacionei as fotografias que Lorca havia classificado como “acontece” ou “faz acontecer”, durante minha visita a seu estúdio, anteriormente, para que o fotógrafo pudesse confirmar a classificação de tais fotografias entre elas, *Menina na Chuva*, *Revolta dos Passageiros*, *Homem na Chuva*.

¹⁴ *Revolta dos Passageiros* integrou a individual de Lorca, em 2006, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e trazia essa informação como legenda. Lorca fez essa fotografia com a primeira câmara 35 mm que adquiriu, uma Welti, e utilizou objetiva Tessar 2.8.

A fotografia, tirada na Avenida Rangel Pestana, em São Paulo, localizada no bairro do Brás, mostra o momento em que bombeiros apagam incêndio em um bonde. Logo, *Revolta dos Passageiros* – flagrante autêntico – não poderia ser um pseudoflagrante.

Porém – além de conter o embrião da estética fotográfica que Lorca vai aperfeiçoar no Bandeirante e levar para sua carreira profissional –, ela não deixa de ser ambígua.

Vejam que Lorca flagra o momento em que o incêndio já foi contido e não quando o bonde estava em chamas. Isso tornaria possível alguns arranjos na imagem, como a pose dos bombeiros ou a repetição do ato de caminhar dos transeuntes em direção ao local do incêndio.

Continuo essa reflexão com *Malandragem* [Ilustração 2], que ao contrário de *Revolta dos Passageiros*, tem corte e de grandes proporções.



2. 1949. German Lorca, *Malandragem*, impressão gelatina e prata, 39 x 49,2 cm (c/suporte) e 38,5 x 48,7 cm (imagem), Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, tomo n° 1999.187.

Malandragem é um pseudoflagrante. Na versão da fotografia com corte, aqui presente, ser encenada se torna uma questão menor, contudo não menos importante. Na original ser ou não encenada terá mais peso.

A fotografia, segundo depoimento de Lorca¹⁵, foi realizada em um bar na esquina da Rua Almirante Barroso, local onde reside à época, mesma rua em que fez o também pseudoflagrante *Menina na Chuva*, sobre o qual falaremos mais adiante.

Lorca teria pedido a dois homens, que estavam no bar para se posicionarem um na frente do outro, “na típica pose de apoiar-se na perna esquerda enquanto a outra descansa no sapato colocado de bico sobre o chão(...). Típico gesto do boa vida do malandro¹⁶”.

Na fotografia original – que tive acesso por conta de minha pesquisa de mestrado –, a cena inteira está dada, mas na com corte, a que Lorca apresenta como final, o que aparece é um jogo de espelhamento, que se reforça com o reflexo na poça d’água.

A meu ver, *Malandragem* é seminal para refletir sobre a questão da busca de Lorca por atingir o patamar de arte para suas fotografias, motivo pelo qual realiza o corte de grande porte na fotografia de modo a enfatizar o jogo de espelhamento das pernas e o reflexo na poça d’água – um dos elementos de uma fotografia artística. Com *Malandragem* Lorca participou de diversos salões promovidos pelo Foto-Cine Clube Bandeirante ou divulgados a seus associados¹⁷. É igualmente seminal para compreendermos o raciocínio de Lorca ao se decidir pelo flagrante ou pseudoflagrante, especialmente quando comparada a outras fotografias desse contexto.

*A Procura de Emprego*¹⁸ [Ilustração 3], a meu ver, é a fotografia que tem mais elementos em comum com *Malandragem*. Pensando-as em conjunto é

¹⁵Depoimento concedido inicialmente em 15 de dezembro de 2005. O assunto foi tema de outras conversas, nas quais Lorca confirmou sua afirmação e adicionou mais informações como o fato de a fotografia ter sido feita na esquina na Rua Almirante Barroso.

¹⁶MARTINS, José de Souza. O imaginário de German Lorca. In: Caderno “Valor Fim de Semana Eu &”, Jornal Valor, sexta-feira e fim de semana, 12,13 e 14 de janeiro de 2007 – Ano 7 – Nº 328, p. 14.

¹⁷ Como do 8º Salão Internacional de Arte Fotográfica, em 1949, promovido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante ou do 2º Salão de Lyon, na França.

¹⁸ Essa fotografia ingressou para o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo datada de 1951. A divergência de datas é algo comum na produção de Lorca, pois, geralmente, o fotógrafo atribui as datas de acordo com suas lembranças. As fotografias não costumam ter as datas originais anotadas em seu verso. Durante minha pesquisa de mestrado concluí que essa fotografia teria sido realizada, pelo menos, um ano antes, devido às datas que encontrei nos boletins do Foto-Cine Clube Bandeirante. A primeira menção a essa fotografia em um dos boletins é de 1950, em um anúncio sobre os fotógrafos e fotografias participantes do 16º Salão de Antuérpia, na Bélgica.

possível estabelecer um interessante debate sobre o uso do flagrante ou da encenação por Lorca e da importância de sua opção por um ou pelo outro cânone, mesmo quando a imagem final, em si, é tão ambígua, ou codificada, que minimiza, mas, não exclui o fato de ela ser um flagrante ou um pseudoflagrante.

A fotografia *A Procura de Emprego* é um flagrante realizado na Praça Antônio Prado esquina com a Rua João Bricola, em São Paulo¹⁹ que aparenta ser um pseudoflagrante.



3. 1950. German Lorca, *A Procura de Emprego*, impressão gelatina e prata, 51 x 38,4 cm (c/suporte) e 50,8 x 37,3 cm (imagem), Col. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, tombo n° 1999.185.

¹⁹ A fotografia *A Procura de Emprego* ilustrou o convite da exposição *São Paulo por German Lorca*, que o fotógrafo realizou no ano 2000 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na legenda da imagem no verso do convite lê-se em adição ao título e data da fotografia: “Praça Antonio Prado esquina Rua João Bricola, SP”, criando um registro do local em que a cena se passou. Segundo German Lorca, em entrevista concedida à autora, a fotografia foi realizada nesse local de fato, e as pessoas na fila teriam comprado o jornal *Diário Popular* para ler os classificados de emprego. Segundo Lorca, essas pessoas estavam na fila encostadas no prédio do banco Banespa, esperando sua abertura para procurar emprego. Tal fotografia integrou a primeira mostra individual que o fotógrafo realizou no MAM-SP, em 1952.

Assim como *Malandragem*, *A Procura de Emprego* registra dois homens, que, ao invés de posicionados de modo a dar a sensação de espelhamento, estão enfileirados. A fotografia que vemos aqui, possui também um corte de porte sobre o original, mas o resultado final guarda diferenças. Enquanto *Malandragem* se revela uma fotografia de cunho insólito (a imagem traz apenas parte das pernas dos homens e o jogo de espelhamento/reflexo), *A Procura de Emprego* irá enfatizar o aspecto mais plástico desse flagrante, no caso, os dois homens no final da fila e suas respectivas sombras projetadas na parede.

No campo das semelhanças entre as imagens, o apoio do corpo – que em *Malandragem* aparece na pose das pernas – volta à cena em *A Procura de Emprego*. Aqui os dois homens apóiam o corpo na parede. Não há reflexo em poça d'água, mas há a sombra na parede, igualmente um elemento peculiar à fotografia de arte.

O fato é que, se *Malandragem* é um pseudoflagrante, e que para pensarmos a esse respeito precisamos da imagem original, o inverso acontece com *A Procura de Emprego*. A imagem final, portanto com corte, nos faz pensar na possibilidade de que a fotografia seja um pseudoflagrante – talvez de uma propaganda do jornal *Diário Popular* –, mas ao ver a imagem original, com todos os integrantes da fila, nossa aparente certeza é posta em dúvida.

A ambigüidade de *A Procura de Emprego* é vista em *Menina na Chuva* – uma das mais célebres fotografias de Lorca e a que deu origem ao meu estudo –, mas ao contrário. Desta vez, a primeira vista, podemos jurar que se trata de um flagrante. Não é.

Essa ambigüidade fica ainda mais evidente se a compararmos com a fotografia *Atrás da Estação Saint Lazare*, de Henri Cartier Bresson, realizada em 1932, mas veiculada em 1947 na Revista *Life*²⁰, exemplo de flagrante no contexto de momento decisivo.

Menina na Chuva é uma encenação que Lorca propôs a sua sobrinha Eunice, então com sete anos, a fim de obter mais uma opção de fotografia para concorrer no concurso *Dias de Chuva*, realizado no mês de junho, do ano de 1950, no Foto-Cine Clube Bandeirante²¹. Lorca estava na janela de sua residência na Rua Almirante Barroso no Brás e de lá registrava a menina pulando a poça até obter a fotografia desejada. Com isso, aproxima-se da idéia

²⁰ Ver Revista *Life* (International Edition), edição de 17 de março de 1947.

²¹ Segundo Lorca (entrevista de 15. 04. 2004) ele inscreveu outras fotografias com o tema Chuva para o concurso. Não há menção nos boletins de quais seriam essas fotografias a não ser *Chuva na Janela* que foi reproduzida no boletim seguinte ao concurso como *Fotografia do Mês* (n° 51, ano V, julho de 1950) . Ver ainda Boletim n° 49 ano V, maio de 1950 (anúncio concurso).

de flagrante, de momento decisivo, obtendo uma estética semelhante à fotografia de Cartier Bresson, com ênfase – por meio do corte na imagem²² – no reflexo na água de quem pula a poça, embora Lorca costume afirmar que não conhecia o universo de Bresson quando fez *Menina na Chuva*²³.

Aqui entra em debate aquilo que foi de fato flagrado (o pulo da menina) em contraste com o aquilo que foi concebido (a cena de uma menina pulando uma poça d'água). Ou seja, entra em debate o universo das ficções na fotografia como possibilidade criativa do fotógrafo²⁴.

Está em jogo o mundo da representação, da semelhança, da fidelidade, da ilusão, da impressão de realidade, da impressão de verdade, do parecido

²² Henri Cartier-Bresson pregava que a composição da imagem devia se dar no olho, e, por este motivo, era raro o fotógrafo fazer uso do corte. Segundo seu biógrafo, Pierre Assouline, “Raríssimas são as fotos que Cartier-Bresson aceitou reenquadrar: *Atrás da Gare Saint-Lazare, pont de l'Europe* (1932), pois fora tirada às escondidas atrás de uma paliçada que obstruía o lado esquerdo da imagem; *O cardeal Pacelli em Montmartre* (1938), cena captada por acaso em meio a empurrões, a câmera (uma 9x12) erguida com os braços estendidos acima da multidão...(...). Ver ASSOULINE, Pierre. *Op. cit.*, p.276. No caso de Lorca, ao contrário de Bresson, a prática do corte é usual para que ele selecione na imagem o recorte que lhe interessa, caso não o capte na hora da tomada. A fotografia *Atrás da Estação Saint Lazare*, de Bresson, é mais descentralizada que a *Menina na Chuva*, de Lorca – na qual a figura da menina pulando a poça está bem no centro da fotografia. Isso revela o porte dos cortes realizados por um e outro fotógrafo. Lorca corta a fotografia original na base inferior - eliminando parte da poça d'água e o vestígio da sacada de onde fotografava a menina -; à esquerda – excluindo parte das casas e da calçada-; e na parte superior da imagem fazendo desaparecer os telhados das residências.

²³ Em depoimento concedido à autora em 15 de abril de 2004, Lorca contou que: “O Cartier-Bresson não estava em foco no Foto-Clube Bandeirante, enquanto estive lá [1948-1952]. Eu não me lembro de ter ouvido falar de Cartier-Bresson no Foto-Clube. O que existia eram fotos de fotoclubes estrangeiros, fotos clássicas, bem feitas. Depois do Foto-Clube é que eu fui saber de Cartier-Bresson”. O fotógrafo iria afirmar publicamente que não tinha tido contato com o universo de Henri Cartier-Bresson quando realizou a fotografia *Menina na Chuva*, no debate “O estético e o social na trama fotográfica”, que aconteceu em 04 de outubro de 2005, no Itaú Cultural, dentro do ciclo *FotoPalavra*, organizado pela editora CosacNaify. Esse debate contou com a participação da historiadora Helouise Costa e do fotojornalista Juca Martins, além de German Lorca.

²⁴ Sobre a criação de ficções na fotografia ver KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002.

(parecença), dos conceitos de verdadeiro e falso²⁵, da ambigüidade – por meio da qual tentamos compreender a razão de, em Lorca, tomarmos um flagrante por pseudoflagrante e vice-versa.

De tudo o que vimos, o que sobressai é a busca de Lorca por atingir o status de arte para suas fotografias – flagrantes e pseudoflagrantes, no panorama aqui apresentado. Por isso, o fotógrafo experimenta, livremente, situações, contextos, cânones. Faz uso deliberado do corte, se assim achar necessário, para burilar a imagem mesmo que seja a da fotografia pseudoflagrada, a qual já contém em si o objetivo de aproximar-se de códigos de uma fotografia de arte do “tipo flagrante”. Se a imagem resulta ambígua, faz parte do jogo.

Porém, acredito que não podemos parar por aqui. Antes de encerrar, tenho ainda algumas considerações a fazer.

Ao refletir sobre o instante em Cartier-Bresson, Alberto Tassinari afirma que “a técnica do instantâneo fotográfico é apenas o meio empregado para atingir um objetivo simbólico: a expressão do instante, no interior da própria fotografia, como uma surpresa para o olhar”²⁶.

Penso se a reflexão de Tassinari não poderia se aproximar do universo de Lorca tanto quando o fotógrafo flagra um instante como quando o cria. O que Lorca busca é um *objetivo simbólico*. O instante que vemos está no interior da fotografia, como no caso do pulo de Eunice em *Menina na Chuva*, ainda que esse instante seja resultante de uma encenação.

A arte de Lorca não está mais na divisa de territórios: é arte? é fotografia? é uma produção fotográfica artística? – um debate ainda acalorado quando ele produziu boa parte de suas fotografias fossem flagrantes, pseudoflagrantes, retratos etc²⁷. Está, genuinamente, no instante que reside no interior delas.

Referências bibliográficas

²⁵ Ver: MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação Verdades e mentiras nas relações entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia et alii (orgs..) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 2004. Dando continuidade a meu estudo sobre a encenação fui buscar algumas aproximações em estudos sobre o cinema.

²⁶ TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In MAMMI, Lorenzo; SCHWARCS, Lilia (org.). *8 X Fotografia: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁷ Lorca tem ampla produção como fotógrafo realizando os mais diversos tipos de fotografias, além de fotografias de rua (flagrantes e pseudoflagrantes).

- ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson – O olhar do século*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2008, 1ª edição.
- BOLTANSKI, Luc. La rhétorique de la figure. In : BORDIEU, Pierre (org). *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Édition de Minuit. Paris, 1965
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografar del Natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, 1ª ed.
- FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- JUNIOR, Rubens Fernandes. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In BOLETIM/publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Ano 2, nº 2, maio de 2007. São Paulo: ECA/USP, 2007, 108 p.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002.
- MARTINS, José de Souza. *O imaginário de German Lorca*. In: Caderno “Valor Fim de Semana Eu &”, Jornal Valor, sexta-feira e fim de semana, 12,13 e 14 de janeiro de 2007 – Ano 7 – Nº 328, p. 14.
- MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação – verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia et alii (orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 2004
- TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In MAMMI, Lorenzo; SCHWARCS, Lilia (org.). *8 X Fotografia: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação de mestrado apresentada à área de concentração Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2006.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- WINSTON, Brian. ‘The Câmera Never Lies’: The Partiality of Photographic Evidence. In: PROSSER, Jon (ed.). *Image-based research: a sourcebook for qualitative researchers*. London : RoutledgeFalmer, 2003