



O flagrante e o pseudo-flagrante na fotografia de rua de German Lorca

Daniela Maura Ribeiro

Mestranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte e Fotografia da ECA/USP

Menina na Chuva: flagrante?

Minha comunicação toma como base a pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, intitulada *O flagrante e o pseudo-flagrante na fotografia de rua de German Lorca*.¹

Para identificar essas categorias nas cenas de cotidiano de Lorca², parto da premissa de que o *flagrante* tem como principal característica o registro espontâneo de uma cena ao acaso, enquanto o que, em meu estudo, denomino de *pseudo-flagrante*, se assemelha esteticamente a um flagrante, mas é obtido pela encenação de um fato.

Nesta comunicação esses conceitos serão trabalhados especialmente por meio da fotografia *Menina na Chuva*, realizada por German Lorca em 1950, a qual originou minha pesquisa.

Antes de entrar no debate sobre a fotografia *Menina na Chuva*, porém, serão introduzidas algumas questões seminais sobre o *flagrante* e *pseudo-flagrante*.

O flagrante surge como uma vertente da fotografia de rua do final do século XIX. Sua principal característica reside na agilidade do fotógrafo em captar uma cena ao acaso. Isto se tornou mais viável com a entrada para o mercado, de câmeras portáteis 35 mm de alta velocidade como a Leica, em 1924³.

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.

¹ German Lorca, atualmente com 82 anos, nasceu em São Paulo no bairro do Brás. Lorca foi um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil.

² Ao longo de 58 anos de carreira German Lorca realizou além da fotografia de rua (cenas do cotidiano), fotografia publicitária, retratos, reportagens e paisagens.

³ O flagrante torna-se de fato viável a partir de 1860, quando a câmara fotográfica passa a ter melhores condições do que tinha antes dessa data de congelar a imagem de objetos em movimento. De 1860 em diante as câmaras fotográficas foram sendo aperfeiçoadas até chegarem aos modelos portáteis, dotados de alta velocidade, do século XX.

A possibilidade de registrar um fato em movimento agregaria à fotografia uma nova tradição diametralmente oposta à da pose⁴.

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 movimento⁵.

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 contribuíram para essa evolução durante a Guerra, foi a idéia “de que era preciso estar perto do acontecimento quando esse tivesse lugar⁶”. Este fato influenciaria anos depois fotojornalistas como Robert Capa e contribuiria para se instalar a noção de que “as fotos de batalhas obtêm-se ainda com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo⁷”.

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(..)”⁸, tornando rotina o recurso do comboio para transportar as fotografias até as redações dos jornais.

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 Schlesinger⁹.

Na década de 1880, o instantâneo¹⁰, 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 halftone, sobre as “manobras do exército alemão em Hamburgo¹¹”.

⁴ 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 un 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.

⁵ TURAZZI, 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.

⁶ 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.

⁷ 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*.

⁸ SOUZA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas:2000.

⁹ SCHLESINGER, Philip. *Newsmen and their time machine* In: *British Journal of Sociology*, vol. 28, nº 3: 1977

¹⁰ Os termos instantâneo e flagrante são equivalentes.

¹¹ Jorge Pedro Souza, *op. cit.* p. 43

A fim de concluir a questão do desenvolvimento do flagrante por meio do fotojornalismo, avançamos para a década de 1930.

No início dessa década, 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. Lembramos 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 conseqüência, sua entrada massiva na mídia impressa.

O flagrante seria observado também em âmbito amador.¹² 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 câmara.

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.

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 Keitung*. 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 inventado.”¹³

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 (...).”

O amadorismo também 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 veremos a seguir.

¹² Com relação à fotografia amadora não se deve deixar de lado a ação fotoclubista como pólo agenciador dessa manifestação. Por exemplo, o Foto Cine Clube Bandeirante, criado em 1939, em São Paulo, foi um importante difusor da fotografia moderna brasileira. German Lorca inicia sua carreira de fotógrafo nessa agremiação.

¹³ Ver FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989

German Lorca, *Menina na Chuva*, 1950

Na fotografia *Menina na Chuva*¹⁴ (1950) 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*¹⁵ da fotografia: o pulo da garota.

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 época¹⁶, cujo tema era “chuva”.

Mas *Menina na Chuva* incomoda. Algo a se questionar é onde Lorca estaria posicionado para captar aquele instante em que a menina pula a poça. E que sorte a dele em 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.

¹⁴ Essa mesma fotografia recebeu a denominação de *Estudo com Menina*, na exposição individual: 35 Fotografias G. Lorca, realizada em junho de 1952 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa fotografia aparece tanto sob o título de *Eunice na Chuva*, como *Menina na Chuva* nos manuscritos dos arquivos de German Lorca.

¹⁵ 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.

¹⁶ German Lorca ingressa no Foto Cine Clube Bandeirante em janeiro de 1948, como amador, sob o número de inscrição “499”, conforme consta do boletim *FCB* nº 21 de janeiro de 1948, p.15 e realiza *Menina na Chuva*, no início da década de 1950. O fotógrafo irá sair do Bandeirante em 1952 para abrir o próprio estúdio fotográfico.

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”.

Referências Iconográficas



Figura 1 - German Lorca. *Menina na Chuva*, 1950