

a terra é redonda

German Lorca: a construção do momento decisivo



Por HELOUISE COSTA*

Comentários sobre a obra do fotógrafo paulistano

Foi em 1985 que tive o meu primeiro contato com o trabalho de German Lorca. Naquela ocasião, surpreendi-me com uma produção fotográfica consistente, diversificada e praticamente desconhecida, iniciada nos anos 1940, que me pareceu materializar uma posição pioneira na busca de uma linguagem moderna no Foto Cine Clube Bandeirante. Ao longo dos últimos anos sua obra ganhou ampla divulgação e tive várias outras oportunidades de reencontrá-la. Pude, assim, reiterar minha avaliação inicial e, ao mesmo tempo, ter a satisfação de constatar o potencial de suas fotografias em instigar-me a novas reflexões.^[ii]

Pretendo neste curto ensaio fixar minha atenção em um aspecto específico da documentação urbana que German Lorca desenvolveu em meados dos anos 1950, votada à capital paulista, sem entrar em considerações acerca de sua contribuição fotoclubista ou de sua atividade publicitária. Evidentemente sua produção é muito mais ampla e complexa do que este recorte é capaz de evidenciar e esta exposição assim o demonstra. Fixar-me precisamente em duas imagens produzidas nessa década, sob este ponto de vista, é apenas uma estratégia para abordar com foco apurado uma das questões que mais tem chamado minha atenção atualmente em seu trabalho.^[iii]

1.

German Lorca é fotógrafo, na mais pura acepção moderna do termo. As imagens por ele produzidas ao longo da década de 1950 nos remetem não só a um outro tempo, mas principalmente a um outro modo de olhar o mundo, que caracterizou a visão modernista. O modernismo abdicou dos temas bucólicos e pictóricos da fotografia acadêmica, lançando-se com avidez sobre a cidade moderna. A afirmação do caráter artístico passou a se dar na exploração dos atributos específicos da técnica fotográfica, centrada nas possibilidades significantes dos enquadramentos oferecidos pela câmera e dos jogos de luz e sombra que só a fotografia é capaz de oferecer. A experiência moderna, no entanto, não se resumiu a um simples exercício formalista, ao contrário, colocou-se como uma profunda renovação das bases conceituais da fotografia e pautou-se, entre outras questões, pela reformulação do conceito de documentação.

A documentação da cidade de São Paulo que German Lorca realizou ao longo de década de 1950 evidencia que a vida moderna em transformação contribuiu para um novo posicionamento do fotógrafo em relação ao mundo. Documentar deixaria de ser uma tentativa de capturar o real para tornar-se uma atividade de interpretação. É o que vemos em uma das fotografias de Lorca tirada à noite no centro de São Paulo em 1954. Nela o fotógrafo sobrepõe uma escultura alada, em primeiro plano, ao arranha-céu iluminado do fundo, situado em meio a velhas construções em desaparecimento no Vale do Anhangabaú.

O título da foto - *Ícaro* - nos faz lembrar que o mito remete ao sonho de seu personagem de alçar voo alicerçado em bases precárias, o que lhe impõe um destino trágico. Na fotografia de Lorca a anacrônica figura de matéria inerte, por ele associada ao personagem mitológico, aponta veementemente para o alto, advertindo-nos dos riscos do sonho de progresso a qualquer custo.^[iii]

a terra é redonda



German Lorca. Oca, 1954.

Uma outra visão de progresso nos é dada por German Lorca na foto *Oca*, produzida por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, poucos dias antes de inauguração do Parque do Ibirapuera.^[iv] A princípio observa-se uma composição muito bem estruturada que se evidencia em diversos elementos, seja na marcação horizontal dada pela base do prédio que divide a foto em dois segmentos antagônicos, seja nos sulcos marcados no chão que guiam nosso olhar rumo à construção situada ao fundo, ou ainda na localização precisa das figuras humanas.

O contraste entre a grossa textura da terra e o fino acabamento da superfície construída materializa um forte antagonismo entre cultura e natureza. A forma arrojada do prédio, por sua vez, remete-nos inadvertidamente ao imaginário das naves espaciais da literatura e dos filmes de ficção, fazendo-nos lembrar uma situação recorrente em que os humanos são atraídos pelo desconhecido. Pousada sobre a terra devastada, a ‘nave’ ocupa toda a linha do horizonte e parece materializar um futuro repleto de potencialidades.

Podemos situar, não apenas estas, mas diversas das imagens de German Lorca dos anos 1950, em relação à chamada fotografia humanista francesa, na qual se situam Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e André Kertész, para citar apenas alguns dos nomes mais conhecidos.^[v] Tratava-se de uma nova concepção de tempo e espaço, fundada no conceito de momento decisivo, formulado por Bresson. Pressupunha-se a existência de um instante privilegiado, capaz de sintetizar todo o significado de um dado acontecimento pela articulação simultânea de elementos expressivos e formais na composição das imagens.

O fotógrafo seria, nesse contexto, um profissional especializado em identificar esses instantes e materializá-los em imagens-síntese dos acontecimentos por ele presenciados. O momento decisivo logo se transformaria em um ideal, perseguido a partir de então por várias gerações de fotógrafos em todo o mundo. Criou-se, assim, uma mística em torno da habilidade, quase transcendental, dos fotógrafos adeptos deste princípio em produzir imagens fundadas na espontaneidade das cenas, sem nunca recorrer a cortes ou a qualquer tipo de intervenção na cópia ou no negativo.

O curso da história nos mostra que frequentemente a passagem do tempo é capaz de trazer à tona os mais bem guardados segredos. Isso vem ocorrendo com a fotografia humanista francesa, cuja suposta espontaneidade foi colocada em xeque, nas últimas décadas, em função da abertura dos arquivos de alguns fotógrafos já falecidos^[vi] ou de certas situações inesperadas. Este é o caso da conhecida foto de Robert Doisneau, *Le baiser de L'Hotel de Ville*, que ao eternizar o instante

a terra é redonda

fugidio do beijo apaixonado de um jovem casal, tornou-se emblemática do propalado romantismo da cidade de Paris.^[vii] Difundida como uma imagem instantânea, tomada ao acaso, ela circulou em milhares de posters e cartões portais em todo o mundo. No final da década de 1980, no entanto, um processo judicial envolvendo o direito de uso da imagem dos retratados levou Doisneau a revelar que contratara um casal para encenar o beijo. Soube-se, então, que aquela era uma das imagens que produziu, sob encomenda, para um ensaio da revista americana *Life*.^[viii] Se essa revelação livrou Robert Doisneau da ação judicial contra ele impetrada, fez ruir sua reputação como autor genial de alguns dos mais surpreendentes e encantadores flagrantes de rua da cidade de Paris dos anos 1950, colocando toda sua obra sob suspeita de encenação.

Cabe-nos hoje, no entanto, questionar em que medida a encenação afeta a importância histórica de uma foto como *Le baiser de L'Hotel de Ville*. Para tanto não levarei em consideração os argumentos dos adeptos do momento decisivo, valendo-me do distanciamento crítico que temos hoje em relação aos seus pressupostos puristas. Como tantas outras realizadas no período, essa imagem situa-se no contexto da reconstrução da sociedade francesa no pós-guerra, quando se buscava retomar a vida social em seus aspectos mais cotidianos.

Não por acaso a fotografia humanista fazia da cidade o seu cenário mais frequente e dirigia seu interesse para criança, casais apaixonados, encontros coletivos, festas populares e temas afins. Era preciso reinventar o convívio no espaço público que até pouco tempo antes havia sido tomado pela violência e pela barbárie. É nesse contexto que, a meu ver, devemos entender a enorme aceitação da fotografia de Robert Doisneau. Quanto ao fato de ter sido encenada, Hans-Michael Koetzle afirma, apropriadamente, que tal revelação acabou se transformando em um fato positivo com o passar dos anos, na medida em que libertou a foto das amarras da documentação. É ele ainda quem conclui: "A fotografia tornou-se um símbolo - e símbolos possuem uma verdade própria"^[ix]. Isso porque não se tratava de uma encenação produzida aleatoriamente, mas de uma construção simbólica afinada com a sensibilidade da época em que foi concebida em resposta às expectativas de uma dada sociedade.

Neste ponto retomo o trabalho de German Lorca. Guardadas as devidas distinções históricas, *Oca* realiza uma operação semelhante à da foto de Doisneau em relação ao ambiente paulistano da década de 1950. Como sabemos, as condições favoráveis da economia brasileira no pós-guerra possibilitaram a aceleração do processo de industrialização. Houve um significativo afluxo de investimentos estrangeiros no país, além de acentuada expansão do mercado interno. As taxas de crescimento urbano, de alfabetização e a renda per capita elevaram-se a patamares nunca antes alcançados. A classe média surgia como força política e o país ingressava em uma fase de democratização após mais de uma década de regime ditatorial.

Esse clima de otimismo seria sentido particularmente na capital paulista, que buscava firmar-se como metrópole moderna e cosmopolita. Na fotografia de Lorca, o prédio de Oscar Niemeyer, exemplar da arquitetura moderna brasileira, sugere uma ponte entre o presente em estado bruto e um tempo futuro de realizações baseadas na autonomia da indústria e da tecnologia nacionais. É como se a inusitada construção materializasse uma espécie de destino comum, rumo ao qual encaminham-se as diferentes gerações. Aqui a verdade da imagem não está na captura do real. Lorca não buscou registrar um acontecimento, mas criar uma imagem capaz de simbolizar um certo sentimento coletivo em relação ao futuro de São Paulo. Por meio de uma fotografia cuidadosamente encenada, construída em diálogo com o conceito de momento decisivo, oferece a sua interpretação sensível da história vivida.^[x]

2.

A fotografia moderna que se desenvolveu em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirante nos anos 1950, veio responder às necessidades de atualização da cultura local, diante do impacto do crescimento urbano do pós-guerra, dos desafios da nossa industrialização tardia e das contradições do nosso processo de modernização. Os fotógrafos modernistas posicionaram-se como protagonistas da construção de um país em desenvolvimento e encontraram na fotografia um veículo, não só para dar vazão à construção simbólica desse país ideal, como também para afirmar uma identidade cultural própria, enquanto classe social emergente. O lugar que almejavam para a fotografia era o museu. O sonho era tornar a fotografia reconhecida como arte por suas qualidades intrínsecas. A trajetória de Lorca nas décadas de 1940 e 1950 foi

a terra é redonda

pontuada por essa utopia.

***Helouise Costa** é docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da USP e co-autora do livro *A fotografia moderna no Brasil* (CosacNaify).

Publicado originalmente no catálogo da exposição *Fotografia como memória – German Lorca*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 9/12/ 2006 a 11/3/2007.

Notas

[i] Cheguei ao trabalho de German Lorca por meio da pesquisa, realizada juntamente com Renato Rodrigues da Silva, entre 1985 e 1986, que resultou no livro *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

[ii] As reflexões que desenvolverei a seguir foram por mim apresentadas originalmente em duas ocasiões, no texto de curadoria da exposição “German Lorca: a fotografia como visão” (Museu de Arte Contemporânea da USP, 17 ago. - 24 out. 2004) e posteriormente na mesa-redonda “O estético e o social na trama fotográfica”, no ciclo de debates “Fotopalavra”, Itaú Cultural / CosacNaify, São Paulo, 4 out. 2005.

[iii] No título da foto German Lorca permite-se uma licença poética ao associar o monumento ao mito de Ícaro. Trata-se, na verdade, de uma obra de Amadeo Zani em homenagem ao compositor Giuseppe Verdi, inaugurada em 1921 como presente da colônia italiana à cidade de São Paulo. O monumento, como descrito no projeto original de Zani, traz a figura de Verdi, sentado, e atrás dele o seu gênio alado (agradeço a Anna Carboncini por estas informações). Segundo o Prof. José de Souza Martins o monumento foi transferido do local original e encontra-se atualmente ao pé da escadaria da Rua Libero Badaró, ainda no Vale do Anhangabaú. Martins reitera que a figura representa ao próprio Verdi, que “tem numa das mãos as folhas do pentagrama das inspirações da alma” e encontra-se “protegido e distraído sob as asas imensas da inspiração musical”. Ver: “No Anhangabaú, Verdi e a liberdade”. O Estado de S. Paulo, Caderno Metrópole, 1 abr. 2006, p. C7.

[iv] Essa foto foi produzida para uma reportagem encomendada a German Lorca pela Editora Abril. Na ocasião foi publicada com outro corte e acompanhada da legenda “O futuro brotou da terra”. O prédio, hoje conhecido como Oca, tem a denominação oficial de Pavilhão Lucas Nogueira Garcez e era chamado, na época, de Pavilhão das Exposições. Portanto, o título da foto dado por Lorca é recente, como admite o próprio autor. Ver: Revista do IV Centenário, n. 1, 1954, disponível em: www.abril.com.br/especial450/indice.html, acessado em out. 2006.

[v] Mari de Thézy. *La photographie humaniste, 1930-1960 : histoire d'un mouvement en France*. Paris : Contrejour, 1992.

[vi] No arquivo de André Kertész, por exemplo, foram encontrados dois negativos que mostram outras tomadas do local onde foi tirada a foto Meudon, de 1928, antes considerada como uma imagem tomada de modo espontâneo. Nelas o fotógrafo parece querer testar o enquadramento e a força da composição, com e sem a presença do trem sobre o viaduto. Ver: Hans-Michael Koetzle. *Photo Icons – the story behind the pictures*. London: Taschen, 2002, p. 8-17.

[vii] As informações que constam nesse parágrafo encontram-se em Koetzle, op. cit., p. 72-79.

[viii] O ensaio foi publicado com seis imagens em página dupla, incluindo *Le baiser de L'Hotel de Ville*, na edição da *Life* de 12 jun. 1950.

[ix] Koetzle, op. cit., p. 79.

[x] German Lorca nunca omitiu a encenação que originou diversas de suas fotos. Neste caso a senhora retratada é a avó do fotógrafo, e a criança é seu filho. Ambos aparecem ainda em uma outra imagem publicada na capa da Revista do IV Centenário, já citada. A foto Menina na chuva (1951), por sua vez, teve como protagonista a sobrinha de Lorca. Informações fornecidas à autora pelo fotógrafo em duas entrevistas, realizadas em 1985 e 2004.