

O fotojornalismo experimental de George Love na revista Realidade¹

George Love's experimental photojournalism in Realidade magazine

Marcelo Eduardo LEITE²

Resumo

O presente artigo objetiva discutir aspectos da produção fotojornalística realizada pelo fotógrafo George Love na revista Realidade, uma das mais importantes publicações brasileiras de todos os tempos, que marcou época por ser diferenciada com relação ao uso da fotografia. Como referencial teórico, nossa abordagem se guiará pelos conceitos de fotografia-expressão (ROUILLE, 2009) e segunda-realidade (KOSSOY, 1999). Entendemos que a formação artística de Love marcou seu trabalho fotojornalístico. Tal caráter, somado ao perfil editorial da revista, proporcionou uma série de rupturas as quais caracterizaram sua produção de forma peculiar e raramente observada.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Revistas Ilustradas. Realidade. George Love.

Abstract

This article aims to discuss aspects of photojournalistic production made by the photographer George Love in Realidade magazine, one of the most important Brazilian publication of all the time, which had a different use of photography. As theoretical reference, our approach will be guided by the concepts of photography-expression (ROUILLE, 2009) and second-reality (KOSSOY, 1999). We understand that George Love's artistic training has marked his photojournalistic work. Such formation, added to editorial profile of the magazine, provided a series of ruptures that characterized his production in a peculiar and rarely observed way.

Keywords: Photojournalism. Illustrated Magazines. Realidade. George Love.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no III Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, realizado na Universidad de la República, em Montevideo, Uruguai, em outubro de 2019.

² Doutor em Multimeios pela Unicamp. Professor da Universidade Federal do Cariri.
E-mail: marcelo.leite@ufca.edu.br

Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir sobre alguns aspectos do fotojornalismo produzido pelo estadunidense George Love quando de sua passagem pela revista brasileira Realidade (1966/1976) e, com isso, buscamos lançar luz sobre seu peculiar processo de mediação das pautas, caracterizado por uma visão produção autoral que rompe com alguns paradigmas consolidados pelo fotojornalismo, em especial sua vocação documental.

O processo histórico que antecede o surgimento da revista Realidade foi marcado pelo desenvolvimento das linguagens específicas desse tipo de publicação. Foi no início do século XX que as revistas ilustradas fotográficas surgiram como resultado do amadurecimento na relação entre a fotografia, o design gráfico, as novas possibilidades de impressão, além das recentes capacidades postas pela fotografia, especialmente com o surgimento do filme de rolo, das câmeras compactas e as inovadoras inquietações temáticas dos fotógrafos. As revistas ilustradas tiveram seu pioneirismo na Alemanha, onde foi notória a projeção de profissionais da área. Foi através das novas possibilidades de criação que tivemos a fusão de linguagens, permitindo aos leitores uma outra maneira de receber e interpretar a informação (NEWHALL, 2006).

A chegada de Hitler ao poder, em 1933, obrigou vários profissionais alemães, ou estrangeiros que atuavam no país, a buscar trabalho em outros países, levando com eles o conhecimento adquirido (NEWHALL, 2006). Isso permitiu o surgimento de importantes revistas em outras nações, com destaque para a revista francesa Vu (1928), a estadunidense Life (1936), e a inglesa Picture Post (1938), que surgiram ou foram remodeladas depois de acolher os novos profissionais. Tais publicações se tornaram referências no uso da fotorreportagem, trazendo uma nova linguagem visual (FREUND, 2004). Para Helouise Costa (2012b, p. 302), “(...) A revista ilustrada foi um produto característico da cultura moderna, gerado pelo sistema de produção capitalista de bens e consumo de massa nas duas primeiras décadas do século XX”.

Com relação ao Brasil, as primeiras revistas ilustradas surgem dentro do processo de “alinhamento do Brasil à lógica de modernização internacional capitalista” (MAUAD; LOUZADA; SOUZA JUNIOR, 2021). E, se num primeiro momento, as publicações não tiveram uma produção tecnicamente similar com as produções de destaque nos países mais desenvolvidos, podemos dizer que nas primeiras décadas do século XX, as revistas

O Malho, Kosmos, Revista da Semana, Fon-fon, tiveram o mérito do pioneirismo do uso sistemático da fotografia, mesmo que aquém daquilo que era feito no exterior (COSTA, 2012a).

Com relação ao modelo mais alinhado com as referências internacionais, nosso grande salto se deu por meio da O Cruzeiro³. Se, num primeiro momento, ela surge com características parecidas com as que encontrávamos nas suas antecessoras, seu diferencial logo se fez presente: fazer parte de um ousado projeto de Assis Chateaubriand e sua agressiva ascensão no campo das comunicações. Tal especificidade permitiu uma série de investimentos no sentido de dar mais qualidade ao seu produto editorial (COSTA, 2012b). Foi o bojo de tal evolução que, em 1943, ela se alinhou à produção das fotorreportagens nos moldes internacionais, com a contratação de Jean Manzon, que trouxe ao Brasil sua experiência acumulada em sua passagem por publicações francesas como Match⁴ e Vu e, de imediato, se engajou em sua reformulação, proporcionando várias modificações num modelo que, apesar dos investimentos, encontrava-se defasado (LOUZADA, 2013). Foi Manzon o responsável pela contratação de novos fotógrafos e da reformulação do laboratório de fotografia. Na ocasião houve um avanço muito grande, “[...] deixando para trás os velhos clichês que preconizam o uso da fotografia como mero recurso de ilustração” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 54).

Alguns anos depois, em 1952, chegou ao mercado a Manchete, principal concorrente da O Cruzeiro, para a qual se transferiu Jean Manzon, sendo determinante para a estruturação de seu fotojornalismo. Segundo Andrade e Cardoso, “[...] o apogeu da Manchete coincidiu com o declínio de O Cruzeiro e com a transferência de dezessete jornalistas deste periódico para a Manchete, em 1958 [...]” (2001, p. 251).

No ano de 1966 surge no cenário editorial brasileiro Realidade, cujo perfil é tributário ao amadurecimento do fotojornalismo no século XX e ao avanço das novas linguagens nas revistas ilustradas. Ao ser lançada ordenou um projeto abrangente e, além de ter contratado um quadro de fotojornalistas experientes, conhecedores dos modelos em uso, contou ainda com um grupo de editores, redatores e diagramadores, abertos para ações inovadoras. Uma das evidências é seu projeto editorial, que permitiu um

³ A revista O Cruzeiro foi lançada em 1928, ainda com o nome Cruzeiro, tornando-se rapidamente um fenômeno editorial, sendo o principal produto do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

⁴ Fundada em 1938, a revista Match deixou de circular durante a Segunda Guerra Mundial, retornando em 1949 com o nome de Paris Match.

significativo envolvimento de toda a equipe com as questões abordadas, liberdade criativa e, ainda, interação ao elaborar seu projeto gráfico.

Com circulação mensal, Realidade foi fruto de uma ousada estratégia que buscou um produto jornalístico diferenciado, com matérias que contavam com um tempo longo para sua elaboração, dando condições favoráveis para a problematização dos temas abordados.

A revista Realidade se diferiu de tudo que até então havia sido feito no Brasil. Inovadora, permitiu que os redatores de texto e os repórteres fotográficos tivessem liberdade de interpretar seus temas, cada um do seu modo. Também foi diferenciada sua forma de distribuir as pautas, permitindo aos seus fotógrafos fazerem cobrirem de assuntos variados, sem ficarem presos a temas específicos, algo recorrente em outras revistas.

Com relação ao seu êxito, Chico Homem de Melo salienta que sua “periodicidade mensal permitia reportagens de fôlego, que marcaram época na imprensa brasileira, tanto pela profundidade como pelo espírito crítico” (2006, p. 147). A importância da imagem em Realidade parte de seu design gráfico e, também, de sua ousadia ao unir várias linguagens, possibilitando elas caminhassem juntas “[...] dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso” (MELO, 2006, p. 149). Do ponto de vista editorial, os fotógrafos tinham uma íntima relação com os temas, aos quais podiam se dedicar com profundidade, dando sequência a valorização desse profissional que havia sido iniciada no Brasil na revista O Cruzeiro, publicação fundamental no reconhecimento do fotógrafo como autor e por sua equiparação para com os repórteres de texto (LOUZADA, 2013). Evidentemente que, tal relação, apresentava variações e escalas, dependentes de questões objetivas e subjetivas de cada profissional e da pauta a ser desenvolvida, sendo que muitas vezes havia espaço para eles fazerem uso das suas referências pessoais.

Isto posto, a diversidade entre os profissionais da imagem era grande, trabalharam nela pessoas com origem, trajetória e perfil distintos, dentre eles, Claudia Andujar, David Drew Zingg, George Love, Geraldo Mori, Jorge Butsuem, Luigi Mamprin, Maureen Bisiliatt, Roger Bester, entre outros. Alguns eram fotojornalistas da própria Editora Abril, outros vieram da O Cruzeiro e, de forma distinta, Realidade também deu espaço a fotógrafos que até então não haviam trabalhado com jornalismo, como George Love, caso que veremos de forma mais detida a seguir.

Fotojornalismo e mediação da realidade

Se considerarmos as características inerentes ao jornalismo, a primeira ideia que temos com relação ao seu discurso fotográfico é o de projetar a veracidade sobre algum assunto, dando mais autenticidade ao texto, evidenciando alguma narrativa. Nestes termos, ela teria uma função previamente definida, dando credibilidade a determinado assunto (VILCHES, 1993), nos termos de Sontag (1981), ela assume a função de prova da existência das coisas e da veracidade dos mais variados acontecimentos. Com relação à produção jornalística, Souza (2010, p. 96), pontua a importância dessa vocação dada à imagem fotográfica, segundo a autora, “a história da reportagem só pode ser comprovada por meio da fotografia”.

Porém, o fato é que nem toda fotografia vinculada aos meios jornalísticos tem este perfil, pois, muitas vezes, nos deparamos com discursos imagéticos que desconstruem os elementos que detalhariam as situações noticiadas. Tal desprendimento seria um processo natural da própria fotografia, já que faz parte de sua gênese ser uma forma particular de mediação da realidade, onde o autor, construído historicamente com a evolução do fotojornalismo, usa seu espaço para a experimentação.

Boris Kossoy (2009), ao definir a existência de duas realidades na fotografia, aponta que a “segunda realidade” é aquela que corresponderia à própria representação. Estando ligada às motivações para sua produção, seu processo criativo, suas inquietações, escolhas técnicas e intervenções possíveis. Assim, “o processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que ira originar a representação fotográfica” (KOSSOY, 1999, p. 26) Portanto, a produção fotográfica consiste numa sucessão de escolhas, indo do assunto recortado, ao equipamento, até a organização espacial dos elementos, tais como, a luz, as linhas e a plasticidade. De forma correlata, Mauad defende que

[...] a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que eles vão adquirindo ao longo de sua trajetória. Por prática, no caso, entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural (MAUAD, 2008, p.36).

No campo das possibilidades subjetivas de intervenção do fotógrafo e de seu distanciamento da mera documentação, Rouillé apresenta um conceito que nos parece pertinente para a reflexão que aqui propomos: a “fotografia-expressão”, em oposição à “fotografia-documento”. Para ele a “fotografia-expressão” emerge na década de 1950 quando, progressivamente, abre-se espaço para outras possibilidades de linguagem no campo da fotografia que vão além de seu uso convencional (ROUILLÉ, 2009). Ao mesmo tempo, aponta o autor, observamos a decadência da fotografia como documento que, a seu ver, está relacionada ao próprio declínio da sociedade industrial, a qual ela estava intimamente ligada. Desta forma, a função documental exercida pela “fotografia-documento” passou a ser executada por outras imagens tecnologicamente mais adaptadas aos funcionamentos e aos regimes da sociedade da informação (ROUILLÉ, 2009). Nesse sentido, as mudanças de paradigma libertam a fotografia para novas possibilidades.

A “fotografia-expressão” seria, portanto, um discurso que se configura como experiência visual e não necessariamente como um compromisso documental com a realidade observada.

A seguir analisaremos a trajetória do fotógrafo George Love, artista visual que, ao migrar para o Brasil, encontrou rapidamente espaço de trabalho na revista Realidade, publicação na qual era dado espaço para a experimentação, permitindo a ele seu pleno exercício criativo.

George Love e a fotografia

Nascido na Carolina do Norte, Estados Unidos, em 1937, George Leary Love formou-se em matemática e filosofia pela New School Research de Nova York. Iniciou na fotografia como autodidata em 1957 e, pouco depois, trabalhou para a Divisão de Educação da United States International Cooperation Administration, na Indonésia. Retornou aos Estados Unidos em 1963 quando participou, juntamente com Minor White, Paul Caponigro e outros cinco fotógrafos, da fundação da The Association of Heliographers, da qual foi presidente entre 1963 e 1965. Foi também gerente da Heliography Gallery. A associação foi determinante para a carreira dele, sobretudo por ser um espaço agregador de tendências variadas e aberto à experimentação no campo da imagem (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019). Nela ele ainda ministrou aulas, fez curadoria de exposições e orientou a produção de jovens fotógrafos, permanecendo

até o ano de 1966, quando viajou para a América Latina, se estabelecendo em São Paulo (CANJANI, 2015a).

Pouco depois de chegar à capital paulista foi convidado por Roberto Civita para trabalhar na Editora Abril. Na revista Realidade publicou pela primeira vez em janeiro de 1967, sendo que sua chegada se deu num momento no qual a linha editorial da revista estava completamente aberta para a criatividade de seus colaboradores, atraindo talentos de várias áreas. Sobre sua experiência em Realidade ele conta:

Nos primeiros quatro ou cinco anos de Realidade, nós vivemos um momento único do jornalismo, não só brasileiro, mas mundial. Nas reuniões de pauta mensais, em que se discutia os assuntos a serem abordados no mês seguinte, designavam-se duplas repórter-fotógrafo para cada matéria. Ambos saíam a campo como um time, ou seja, não havia maior importância para um ou outro. Na volta, o lay-out era feito com a participação de ambos: repórter opinava o aspecto visual e vice-versa, fotógrafo palpitava no texto. A equipe se completava com o diretor de arte, editor de texto e editor geral, para produção da matéria final. Não se usava o expediente do repórter ficar na redação escrevendo em cima de fatos levantados por pesquisadores. Isso era considerado baixaria, anti-jornalismo. Tínhamos pesquisadores, mas só para colher dados iniciais (DE BONI, 1995, p. 18).

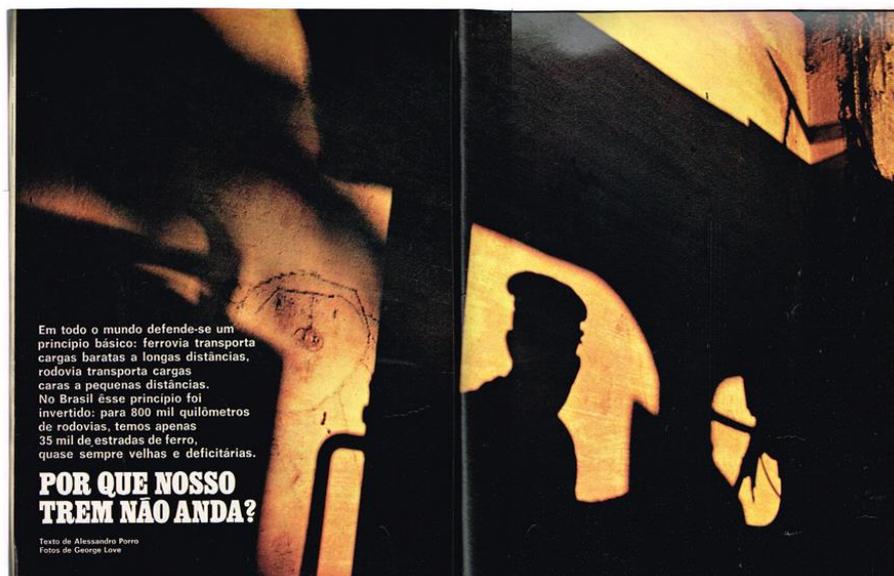
Num exercício de aproximação para com o trabalho de George Love para a revista, analisaremos primeiramente a reportagem *Por que nosso trem não anda?*⁵ (Figura 1), com texto de Alessandro Porro.

A imagem que abre a reportagem (Figura 1), em página dupla, mostra a sombra de um maquinista dentro de um trem e que se projeta numa parede, possivelmente de uma estação ou outro espaço ligado à ferrovia. O fotógrafo usa de um artifício bastante interessante para indicar visualmente o tema, pois apresenta o objeto da matéria por meio de um indício da realidade observada, pelo qual reconhecemos aquilo que se faz representado. Sabemos qual é o objeto, porém, ele se apresenta por meio de uma representação visual.

A tática de George Love é informar sem ser óbvio ou conservador na sua apreensão documental. Ou seja, ele estabelece uma relação criativa para se comunicar visualmente sem, no entanto, romper com seu objetivo jornalístico.

⁵ No total a reportagem *Por que nosso trem não anda?* é formada por 13 fotografias, distribuídas em 13 páginas, optamos neste artigo pela análise parcial da série, escolhendo por fotografias publicadas em grande formato ou agrupadas numa única página sem a presença de texto.

Figura 1: Por que nosso trem não anda? Realidade nº 16, de julho de 1967.



Fonte: Reprodução de original do acervo particular do autor

Como pontua Rouillé (2009), o regime da “fotografia-expressão” possibilita novas formas de construção do discurso imagético, sendo notória sua funcionalidade, que se desloca do terreno utilitário para o território expressivo. Essa abordagem recoloca uma velha questão que permeia a função social da fotografia e, principalmente, do fotojornalismo: a sua veracidade enquanto documento e informação. Nos termos de Sousa (2000, p. 22), “as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que seja dado significado social a determinados acontecimentos em detrimento de outros”, promovendo uma “aparência de ordem ao caos que é a erupção aleatória de acontecimentos e dando inteligibilidade ao real”.

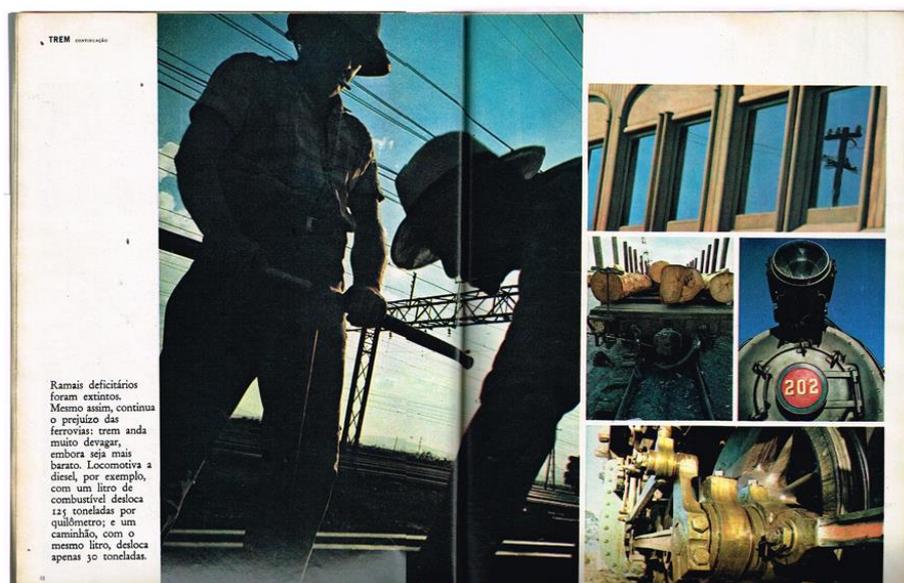
Nesse sentido, as imagens em questão desviam da obviedade e rompem com o convencional, apresentando-se como inovadoras, antagônicas ao padrão jornalístico, muitas vezes abstratas, distantes dos “critérios clássicos do fotojornalismo apoiado na verossimilhança documental, em que o referente (o motivo) é mostrado como prova de autenticidade. As fotos “borradas” [...] são decorrentes do uso de velocidades lentas do obturador da câmera para registro de ações rápidas” (CANJANI, 2015a, p. 6).

Podemos notar ainda que, por se desenvolver num espaço diretamente relacionado com o tema abordado (ferrovia), as opções de representação residem no limite entre o documental e a leitura abstrata da realidade. Se por um lado ele apresenta o objeto da

fotorreportagem, pois o espaço em questão se faz reconhecível, ele o faz por meio de sua forma peculiar de comunicar-se. Para Manjabosco, “realidade e ilusão” seriam termos precisos para definir as imagens feitas para a revista Realidade, sendo que “o fotojornalismo praticado por Love não se baseia nas premissas da fotografia direta” (MANJABOSCO, 2016, p. 112).

Como continuidade da reportagem, na página seguinte, são apresentadas mais cinco fotografias (Figura 2). À esquerda, em posição vertical, e ultrapassando o limite entre as páginas, vemos dois trabalhadores fazendo reparos na via férrea. Estão fotografados no contra luz, recurso que esconde suas identidades, nos permitindo ver apenas suas silhuetas e a ação dos corpos no manuseio das ferramentas. Ao fundo as fiações da linha férrea. Ao lado, em outras cinco fotografias, vemos vários fragmentos de trens, que em conjunto constroem uma única imagem.

Figura 2: Por que nosso trem não anda? Realidade nº 16, de julho de 1967.



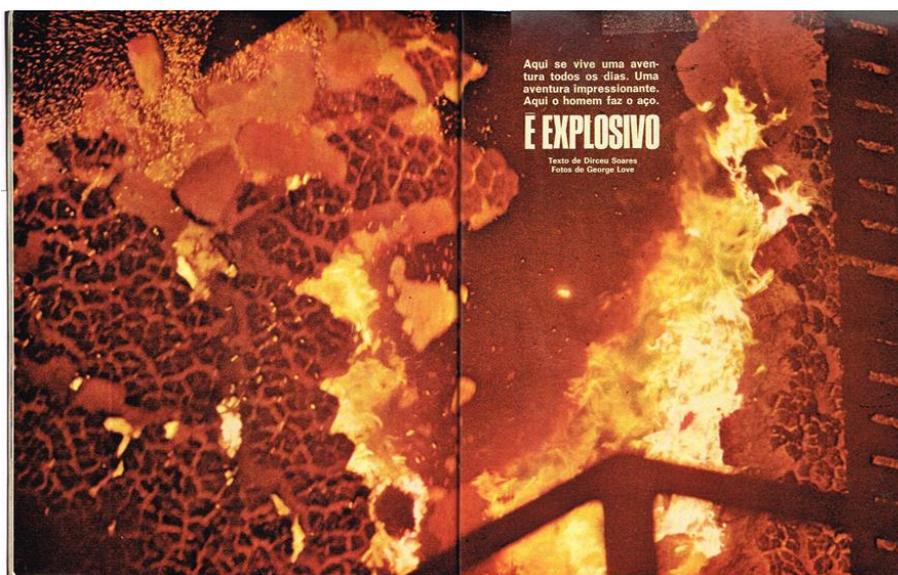
Fonte: Reprodução de original do acervo particular do autor

Avançando na análise das narrativas construídas pelo fotógrafo, nas quais, a nosso ver, é evidenciada a desconstrução do referente, observemos o caso da reportagem *É explosivo*⁶ (Figura 3), com texto de Dirceu Soares. Nela o fotógrafo explora toda visualidade que encontra no espaço da Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta

⁶ A fotorreportagem *É explosivo* é formada por 14 fotografias, distribuídas em 14 páginas, optamos neste artigo pela análise parcial da série, optando por fotografias publicadas em grande formato ou agrupadas numa única página sem a presença de texto.

Redonda, no Rio de Janeiro. Ao invés de aderir ao óbvio, valorizando, por exemplo, maquinários, arquitetura e a imponência do lugar, suas imagens se entregam ao encantamento, sendo guiadas pelas cores e formas que o processo de fundição apresenta. São impactantes cenas da fundição, numa explosão de tons quentes, transpondo a atmosfera do lugar, já que a diagramação da página explora a potencialidade visual das tonalidades. Sobre o uso das referidas cores, Jeremy Webb (2014, p. 60) aponta que os tons quentes “parecem se mover para frente, para fora da página”, criando grande impacto visual, é o caso em questão.

Figura 3: É explosivo, Realidade nº 31, de outubro de 1968.



Fonte: Reprodução de original do acervo particular do autor

Estariam, assim, suas imagens ligadas ao seu modo peculiar de evidenciar o fato sem, no entanto, se abdicar do caráter proposto pela revista. Sobre isso, nos diz Rouillé.

[...] a fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p.161).

Portanto, esta seria a maneira de George Love documentar o assunto, pois ele se deixa levar pelo impacto visual daquilo que presencia e, tomado por ele, faz seu testemunho visual. O resultado é impactante e a revista abre grande espaço para sua

narrativa ocupar várias páginas. O fato é que, ao contrário da objetividade comum no fotojornalismo, com congelamento das cenas, definição clara dos elementos, ele faz um caminho diverso, explorando a plasticidade dos objetos, desconstruindo o referente.

Para Manjabosco, nas fotografias em questão “[...] os movimentos são diluídos e o tempo não se revela ao espectador”. Característica tributária à sua formação no campo da fotografia experimental, e não no âmbito do fotojornalismo (2016, p. 112). Dando sequência temos, em página dupla, um agrupamento de cinco fotografias, seguindo a mesma linha da página anterior (Figura 4). São labaredas e cenas impressionantes da fundição do aço. A única palavra além das imagens é “Espetacular”.

Figura 4: É explosivo, Realidade n° 31, de outubro de 1968.



Fonte: Reprodução de original do acervo particular do autor

Sobre a reportagem, acrescenta Canjani:

[...] o fotógrafo se concentra na luminosidade, na força plástica da matéria. Love explora a organicidade das formas (labaredas, fumaça, o aço escorrendo e em explosão) e os contrastes de luminosidade, deixando de lado a rigidez do aço acabado ou o enfoque na produção industrial como sistema racionalizado, que exigiria uma imagem jornalística equilibrada. Muitas de suas imagens exibem uma fluidez extraordinária, como se a luz e os eventos escorressem para dentro da máquina fotográfica (2015b, p. 34).

Fotógrafo e pesquisador das artes visuais, nos parece que Love, diante do objeto em questão, adentrou numa reflexão estética, sobretudo pela peculiar característica visual da pauta desenvolvida, já que o processo de fundição remete diretamente aos estudos relativos à temperatura da cor, em particular a escala Kelvin. Quando “um bloco de ferro é aquecido, ele passa por todos as tonalidades de vermelho, laranja e amarelo – do vermelho escuro ao branco incandescente, ponto em que o ferro queima (oxida)”. Estando a temperatura de cor atrelada a tal conceito (PRÄKEL, 2010, p. 82).

Mas, se a fotografia de George Love se permite mais criativa, para entendê-la, no contexto no qual se apresenta, devemos trilhar um caminho de restituição de sua densidade histórica, social e estética. Por isso, nunca podemos abandonar o fato de a fotorreportagem ser um gênero que se estrutura como uma linguagem, permitindo uma narrativa específica, com mensagem própria. A revista Realidade nos mostra isso, pois em alguns momentos quebra alguns paradigmas das possibilidades de uso da fotografia, porém, isso não as exclui do contexto da reportagem. Trata-se de uma outra forma de narrar o fato.

Ao invés de estabelecer (ou contentar-se com) um padrão documental de registro, que no padrão jornalístico tradicional corresponderia a um detalhamento preciso da cena, George permitia, em sua interação com a câmera, que as fotos fossem o produto de um evento que ele se dispõe a acompanhar, mas não a controlar totalmente. Ele coloca-se num limiar entre o controle da fotometragem e a intervenção do acaso. Assim, há algo de profundamente experimental em suas fotos “jornalísticas” (CANJANI, 2015a, p. 8).

Nas pautas observadas fica explícito o uso de uma liberdade que, além de ser uma manifestação estética do fotógrafo, cria um fluxo que traz para a redação imagens que instigarão outras ações inovadoras, tanto de outros profissionais da imagem, como aqueles que atuam com outras linguagens. Abrindo caminho para a criação em todas as etapas do processo, já que a revista conta com profissionais sensíveis ao questionamento dos limites do próprio jornalismo.

Em Realidade vemos uma ruptura com relação à objetividade jornalística, fato muito mais recorrente que na maioria dos veículos impressos. Sua editoria de fotografia deixa claro que é mais importante passar uma impressão sobre algo que, simplesmente, mostrar, tornando-se numa ferramenta aberta à subjetividade e a interpretação da realidade. A fotografia da revista nos convida à reflexão, mostrando rupturas com relação

ao padrão convencional, já que ela não estava sempre presa ao fardo da verossimilhança, que garantiria que os fatos “realmente aconteceram” (MELO, 2006, p. 171). Ela estava sim disponível para a criação e isso certamente George Love o fez.

Considerações finais

O exemplo de George Love nos mostra como a formação de um fotógrafo, amparada pelas possibilidades dadas pelo meio no qual ele venha a publicar seu trabalho, permitem que linguagens não convencionais sejam difundidas. Mais que uma opção não documental, ele tinha convicção de que a fotografia não tinha capacidade de ser um registro fiel da realidade e, além disso, acreditava no uso de seus artifícios técnicos na construção de uma linguagem particular. Em entrevista à Folha de São Paulo, George Love disse:

É preciso primeiro que o fotógrafo tenha consciência de que nunca com uma lente, um filme e uma câmera poderá reproduzir uma realidade. Então, a partir do momento que focaliza um objeto, seu ângulo, sua graduação de luz, o enquadramento, tudo já reflete sua criação, uma linguagem que o fotógrafo quer falar, que depende muito de seu mundo interior e das suas relações com a sociedade. O que é criado, simplesmente vem a ser. Por isso, se pode dizer que um fotógrafo criativo é aquele que é capaz de se relacionar com o espectador e consumidor de sua fotografia, de falar sua linguagem própria, claramente, usando as propriedades naturais do material (FOLHA DE SÃO PAULO, 1971, p. 15)

Após sua passagem pela Editora Abril, George Love desenvolveu uma série a ações no campo da fotografia, como, por exemplo, a realização sistemática de viagens à região amazônica, material que deu origem ao livro *Amazônia* (1978), publicado com Claudia Andujar. Publicou também o livro *São Paulo Anotações* (1982), uma compilação de imagens da cidade feitas entre 1966 e 1982. Foi também fotógrafo na revista *Bondinho*, entre 1969 e 1971 e editor nas revistas *Novidades Fotoptica* (1970), *Revista de Fotografia* (1971/1973), e editor de fotografia na revista *Aqui São Paulo* (1976/1977). Atuou ainda na área de fotografia do Museu de Arte de São Paulo entre 1970 e 1980, onde, no ano de 1974, foi um dos organizadores da 1ª Semana Internacional de Fotografia (1974). Entre os anos de 1980 e 1982 realizou trabalho de pesquisa em acervo histórico para a Eletropaulo.

Em 1982 retornou temporariamente aos Estados Unidos, tendo trabalhado na Sony como consultor de fotografia eletrônica (1988/1989) e na Larchmont Mamaroneck Cable TV (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1992). Retornando ao Brasil, trabalhou na publicação do livro *Alma e Luz: Sobre a Bacia Amazônica* (1995), ainda com material de suas viagens à Amazônia, vindo a falecer de forma repentina pouco antes de seu lançamento.

O legado deixado por George Love foi uma obra fotográfica que, inicialmente destinada ao jornalismo, não se prendeu à “questão documental baseada na verossimilhança, mas criou novas possibilidades de linguagem visual, com o uso de expedientes e estratégias de construção da imagem que incorporavam a abstração e o experimentalismo” (CANJANI, 2015, p. 2).

Realidade saiu de circulação em 1976, quando já tinha perdido a maior parte de suas características iniciais. Um dos principais motivos alegados para seu fechamento foi o crescimento da televisão e seu deslocamento na vida dos brasileiros, vindo a ter papel central. Ao mesmo tempo, devemos considerar o fato de que, na mesma época, surgiram outras revistas de informação, especialmente aquelas com circulação semanal, como a *Veja*, também da Editora Abril. Além disso, após o impacto do AI5, com o desmantelamento de seus quadros, especialmente com relação à saída de vários de seus repórteres de texto, a revista encontrou dificuldades para alimentar o seu projeto editorial e sua liberdade de criação.

O fato é que Realidade permitiu a elaboração de reportagens nas quais os fotógrafos e redatores puderam usar concepções próprias e, ao abrir tal espaço, permitiu também o uso das referências pessoais diante das pautas. O trabalho de George Love é um dos exemplos mais contundentes disso.

Referências

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista brasileira de História** [online]. 2001, vol.21, n.4, pp. 243-264.

CANJANI, Douglas. O Fotojornalismo expandido de George Love. **Nhengatu**, v. 2, p. 1-27, 2015a.

CANJANI, Douglas. O voo de George Love. **Zum - Revista de Fotografia**, nº 9. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015b.

COSTA, Helouise. A invenção da Revista Ilustrada. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.), **As origens do fotojornalismo no Brasil** (p. 302-323) São Paulo: IMS, 2012a.

COSTA, Helouise. Entre o local e o Global. A invenção da revista O Cruzeiro. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.), **As origens do fotojornalismo no Brasil** (p. 8-31) São Paulo: IMS, 2012b.

DE BONI, Zé (Org.). Verde Lente. **Fotógrafos brasileiros e a natureza**. São Paulo: Empresa das Artes, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. 2019. George Love. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21677/george-love> Acesso em: 27 de Mai. 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. 1971. Love: a fotografia, com amor. São Paulo, 1º caderno, página 15.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento Social**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LOUZADA, Silvana. **Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)**. Niterói: Editora da UFF, 2013.

LOVE, George Leary; TOLEDO, Benedito Lima. **São Paulo anotações**. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MANJABOSCO, Ângelo Augusto. **O Brasil não é para principiantes** (Dissertação de mestrado). São Paulo: Programa Interunidades em Estética e História da Arte/USP, 2016.

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes de. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **Fotocinema – Revista Científica de Cine y fotografia**, Málaga/Espanha, vol. 22, p. 221-254, 2021.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Coleção de fotografias de 1992**. Apresentação Fábio Magalhães, Piero Sierra; introdução Rubens Fernandes Júnior. São Paulo: O Museu, 1992.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PRÄKEL, David. **Composição**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Arbor: Rio de Janeiro, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUZA, Candice Vidal. **Repórteres e reportagens no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la Imagem periodística**. Barcelona: Paidós, 1993.

WEBB, Jeremy. **O design da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.