

O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação

Douglas Canjani

Resumo:

O fotógrafo norte-americano George Love fez parte de sua carreira no Brasil, entre 1966 e 1987. Ele trabalhou inicialmente como fotojornalista na revista *Realidade*, desenvolvendo em seguida projetos próprios, sobre a Amazônia e a cidade de São Paulo, entre outros. Abordamos aqui alguns aspectos de sua carreira e de seu trabalho inovador com a linguagem visual da fotografia brasileira.

Palavras-chave: linguagem fotográfica, Amazônia, São Paulo, viagem, edição gráfica

The expanded photojournalism in Brazil: an approach on George Love

Abstract: the north american photographer George Love worked in Brazil from 1966 through 1987, making a name among his peers. He started as a photojournalist in *Realidade* magazine, but later launched his own projects, about Amazon basin and the city of São Paulo, among others. We follow here some aspects of his career and his innovative perspectives towards visual language in Brazilian photography.

Key words: Photographic language, Amazon Basin, São Paulo, Travels, Graphic Editing

1

“Você levanta vôo. Estes vôos são longos. Às vezes seis ou oito horas. As portas são retiradas do avião. O vento entra direto. Não tem jeito de conversar. Nem se tivesse fone de ouvido, pois o vento o arrancaria da cabeça. Você conversa com o piloto, que está lá na frente, por sinais. Você sobe. Meus ouvidos começam a doer por causa da altura. Doem tanto, por tanto tempo, que eu esqueço que estão doendo. Você entra e sai de nuvens. A chuva bate nos apoios das asas do avião e faz um som estranho. Você escuta este som e de repente não sabe mais onde está, porque tudo é branco ao redor. Você está numa nuvem. Daí você sai da nuvem, olha para baixo e só vê árvores. De repente está numa outra nuvem. Você sai dela, e vê mais árvores. De repente, chuva. A chuva, naquela velocidade, dói quando bate no rosto. Você protege a máquina, mas a si mesmo, não pode. De repente você lembra que os seus ouvidos estão doendo. Aí, você está dentro de uma outra nuvem e a noção de tempo já não existe mais. Agora você está verdadeiramente na sua. Não existe mais tempo nem espaço. Não se sabe bem se está voando alto ou baixo. Naquele instante, você começa a fotografar aquilo que é somente e particularmente seu. O piloto sente o mesmo. Ambos agem como um time. São dois corpos como uma cabeça. Um bom piloto lhe coloca no ângulo certo e aí você vai disparando...clack...clack...Você vê o que pensa que vê. E o que você pensa que vê, é real. É isso que eu fotografei na Amazônia...” (1)

Este depoimento do fotógrafo americano George Love (1937-1995), dado a uma revista de fotografia de São Paulo na década de 1980, descreve o modo de produção de grande parte de suas imagens, especialmente as fotos tiradas na região amazônica do Brasil entre 1970 e 1978. Suas imagens aéreas representam, no panorama fotojornalístico brasileiro e no que poderíamos chamar de “história visual da Amazônia”, uma importante inovação. Mas representam também, na trajetória deste fotógrafo, um ponto de chegada e de mudança de rumos em sua carreira.

Abordaremos aqui, numa versão concisa, a trajetória de George Love no Brasil e o seu fotojornalismo expandido, isto é, a produção de uma obra fotográfica que, inicialmente destinada à imprensa, não se limitou 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.

2

George veio dos EUA para o Brasil em 1966 e logo começou a fotografar para a Editora Abril, de São Paulo, que naquele ano lançava a revista mensal *Realidade*.

Entre 1966 e 1969 a *Realidade* foi, a despeito de ser um veículo de circulação nacional e com público amplo, uma experiência editorial sem precedentes no Brasil, por seu caráter questionador e experimental. Muitos dos temas abordados pela revista eram inquietantes para a sociedade da época, e a abordagem e o tratamento jornalísticos, de caráter francamente autoral. A proposição das pautas editoriais, a produção do texto e a imagem visual da revista, eram feitas com grande liberdade.

Assim, a revista inseria-se dentro do “desenvolvimento acelerado da sociedade urbano-industrial brasileira, com a conseqüente emergência de segmentos *modernos* que escaparam, em meados dos anos 60, à consolidação da ordem conservadora”. (2)

A revista manteve seu vigor durante os dois primeiros anos, atenuado apenas por conta do ambiente político: em dezembro de 1968, decorridos quatro anos do golpe que interrompeu um período democrático, os militares decretaram o Ato Institucional nº 5 que, entre outras coisas, instituía a censura e limitava os direitos políticos. Na revista, muitos jornalistas foram demitidos e o franco experimentalismo desta primeira fase da revista enfraqueceu-se.

Nos diz George Love:

“Comecei a trabalhar para a Realidade por acaso. Conheci Roberto Civita em um coquetel e ele me perguntou: Você é fotógrafo. Conhece futebol? Eu disse que nunca tinha visto. Ele de impulso me convidou para trabalhar na sua revista. Queria alguém com uma nova visão do esporte. Por cerca de seis meses, praticamente só fiz esporte. Essa passagem ilustra o espírito que norteava aquela experiência editorial. 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 de 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 no aspecto visual e vice-versa, fotógrafo palpitava no texto. A equipe se completava com o diretor de arte, o editor de texto e o editor geral, para a produção da matéria final. Não se usava o expediente do repórter ficar na redação escrevendo em cima dos fatos levantados por pesquisadores. Isto era considerado baixaria, anti-jornalismo. Tínhamos pesquisadores, mas só para colher os dados iniciais.”
(3)



(fig.1)

George Love, cuja primeira matéria na revista apareceu em fevereiro de 1967, era um dos fotógrafos da revista, em cujo quadro de colaboradores havia vários outros estrangeiros, como o francês Jean Solari, os americanos Lew Parrella, David Drew Zingg, a suíça Claudia Andujar, os ingleses Maureen Bissiliat e Roger Bester, e o italiano Luigi Mamprim. Faziam parte da equipe fotográfica os brasileiros Jorge Butsuem, Nelson di Rago, Geraldo Mori, Zé Pinto (este, com fotos de estúdio) e Amâncio Chiodi, além de vários outros com contribuições mais ou menos pontuais. (4)

Chico Homem de Mello escreve: “O Brasil tem uma extensa história relacionada ao olhar dos estrangeiros que, a partir do século XIX, passam a acompanhar regularmente missões de reconhecimento no país. Uma das características desse olhar é exatamente a capacidade de perceber aspectos inapreensíveis pelo nativo. Temos aqui uma operação análoga à do estranhamento: aquilo que para o nativo é hábito, para o estrangeiro é novo. Pode vir daí o frescor das imagens presentes nas páginas de *Realidade*, fruto de um afastamento capaz de re-conhecer o país. Uma reunião de imagens publicadas nos três ou quatro primeiros anos da revista comporia um eloqüente e multifacetado retrato do Brasil, um retrato cuja força talvez derive exatamente do fato de tantos dentre os fotógrafos não serem brasileiros”. (5)

3

George Love nasceu em Charlotte, Carolina do Norte (EUA), em 24 de maio de 1937, e estudou no Morehouse College, uma das melhores faculdades então destinadas a negros. Formou-se em matemática em 1957, tendo estudado também física e filosofia. Em fotografia, ele iniciou-se como autodidata.

Após a sua graduação, ele trabalhou na Indonésia entre 1957 e 61, num programa federal americano para educação universitária, durante o qual viajou pelo sudeste asiático, o que marcou sua inclinação para o ambientalismo. Ao retornar aos EUA em 1961, após uma longa viagem pela Ásia, Oriente Médio e Europa (6), fixou-se em Nova York, onde estudou filosofia da arte e matemática aplicada, na New York School for Social Research.

Ao mesmo tempo, ele envolveu-se decididamente com a fotografia, ingressando na *Association of Heliographers* em 1963. Esta participação reveste-se da maior importância na carreira de George, pois esta associação, fundada por um grupo de sete fotógrafos capitaneados principalmente por Walter Chappell (que havia trabalhado na George Eastman House do Rochester Institute of Technology), aglutinou, em pouco mais de dois anos, um considerável número de fotógrafos de tendências variadas. Chappell e seus primeiros seguidores tentavam criar uma linguagem ampla para a fotografia, que fosse “além do registro literal de uma cena ou evento”. (7)

Havia a intenção explícita de colocar a fotografia como linguagem artística, explorada em sua especificidade: a Associação, à qual acorreram rapidamente outros fotógrafos além do núcleo inicial, durou apenas dois anos devido “ao eclipse de suas idéias originais”, segundo Chappell, e à diversidade das propostas individuais.

George atuou também no Student Non-violent Coordinating Committee (SNCC) como fotógrafo de campo, cobrindo as atividades do grupo. Love acompanhou de perto o movimento dos direitos civis dos negros, e registrou a trajetória de líderes dos Panteras Negras, como Huey Newton.

Ainda em Nova York, e por intermédio da Associação dos Heliógrafos, ele conheceu a fotógrafa Claudia Andujar, de origem suíça mas que já atuava no Brasil. Ela nos diz que George “sofreu muita discriminação, por não ser um *branco americano*, motivo pelo qual ele mudou-se para Nova York, onde eu o conheci em meio a um grupo de destacados fotógrafos da costa leste. Ele veio visitar-me no Brasil, gostou muito do país e radicou-se aqui” (8), morando em São Paulo entre 1966 e 1987.

4

George iniciou sua carreira na *Realidade* fotografando futebol, como ele relata em seu depoimento, e como pode ser visto nas fotos acima (*Realidade* nº 11, janeiro de 1967, “aqui a guerra é pela bola”) e abaixo (*Realidade* nº 38, maio de 1969, “futebol sem rumo”).

Sua colaboração na revista desdobrou-se para outros temas de reportagem, como retratos, indústria, comportamento, pesca, pecuária, automobilismo, turfe, ciência, pautas internacionais (racismo nos EUA, o desenvolvimento de Taiwan), técnicas fotográficas para leigos e assim por diante, conforme ampliava-se a pauta de assuntos da revista.



(fig.2)

As imagens de George foram inovadoras por apresentarem uma linguagem inusitada no ambiente jornalístico, com fotos “borradas” ou abstratas que não correspondiam aos critérios clássicos do fotojornalismo apoiado na verosimilhança documental, em que o referente (o motivo) é mostrado como prova de autenticidade. As fotos “borradas”, como as de futebol aqui reproduzidas, são decorrentes do uso de velocidades lentas do obturador da câmera para registro de ações rápidas.

Além das fotos que evidenciam o registro do movimento, também foi inovadora a interação entre as fotos e o espaço visual das páginas da revista, decidida em comum acordo entre repórter e escritor, conforme Love nos diz no seu depoimento. Exemplos de narrativas visuais quase cinematográficas são as sequências abaixo, de fotos tomadas em estádios de futebol (“quando o time perde” e “a sofrer antes do jogo” [*Realidade* nº 23, fevereiro de 1968, matéria “Eles estão condenados”]), e editadas como uma colagem de fragmentos, um quebra cabeça que sugeria e solicitava do observador uma apreensão verdadeiramente temporal.



(fig. 3)

(fig.4)



Em outras situações, George ilustra a matéria com fotos que tangenciam a abstração, como nas imagens mais abaixo (“espetacular”, sobre produção de aço [*Realidade* nº 31, outubro de 1968, matéria “É explosivo”]), que apresentam manchas de cor ou de luz quase ilegíveis se tiradas do contexto da matéria jornalística, sobre siderurgia.

O texto afirma a capacidade nacional de produzir este bem – o aço, tópico importante à época: no entanto, mais do que o aspecto documental tradicional (a usina e suas instalações, a descrição dos espaços de produção e trabalho, o trabalhador, as etapas tecnicamente estabelecidas, etc), as fotos de George deixam ver um interesse intenso pela materialidade (e pela luminosidade) da cena e por sua força plástica. Nestas fotos, a extrema organicidade das formas (labaredas, fumaça, o aço em fusão escoando de um recipiente a outro, ou em desenhos instantâneos pelo ar) e a posição inusitada da câmera

(francas contraluzes, fotometragens extremas, com a matéria luminosa em contraste com a escuridão) são os elementos visuais que George explora, e não os atributos de força e dureza, típicos do aço acabado, ou a produção industrial como um sistema técnico racionalizado do qual a imagem jornalística seria um duplo.



(fig.5)

Deste modo, há em muitas das matérias aparecidas na revista uma fluidez extraordinária, como se ele aceitasse que a luz (e os eventos) simplesmente *escorressem* para dentro da máquina fotográfica.

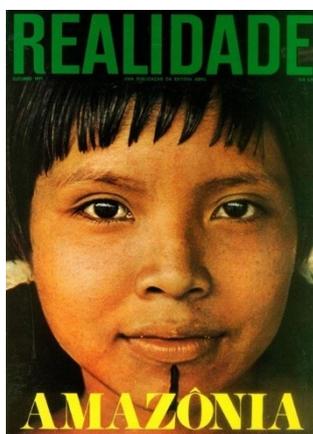
Ao invés de estabelecer (ou contentar-se com) um padrão documental de registro, que no padrão jornalístico tradicional corresponderia a um detalhamento preciso da cena, George permitia, em sua interação com a câmera, que as fotos fossem o produto de um evento que ele se dispõe a acompanhar, mas não a 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”.

Seu olhar parece já informado tanto por uma compreensão das potencialidades da linguagem abstrata, que se vê nas fotos, quanto do cinema, que se vê no modo de editá-las. O fugidio, o impreciso, o tempo que escoar e que apresenta-se sob a forma de fenômenos - *aquilo que se dá a ver* – caracteriza seu olhar frente às coisas, como se ele estivesse interessado em ver o tempo e a materialidade das coisas em fusão.

5 *Amazonia*

“Quando começou a cair o sucesso da Realidade, pensou-se em alternar edições rotineiras, mensais, com números especiais temáticos como ideia de salvar a revista. O primeiro seria sobre a abertura da Amazônia. Foi idealizado nos últimos três meses de 1969 e executado até a metade de 1970. As equipes destas edições chegavam a cerca de setenta pessoas. Para esta tarefa, distribuiu-se os temas entre os fotógrafos e para

mim caiu a parte da paisagem. O Raimundo Pereira, editor, me perguntava como seria possível fotografar a paisagem amazônica. E eu disse que, do meu ponto de vista, isso só poderia ser feito pelo ar, por causa da imensidão, da necessidade de deslocamentos numa área muito grande para obter uma variedade de imagens. Comparo isso hoje como se recebesse a missão de fotografar a Terra. Com a tecnologia atual, eu optaria por fotografá-la do espaço. Fui à Amazonia em abril, e fiquei lá até junho. Voando, voando, voando... Quando voltamos com o material e após as primeiras reuniões, nosso intuito era que a revista ficasse fiel às impressões que tivemos lá. Eu escondia as fotos que não desejava publicar, como a da Transamazônica rasgando a selva, que o editor esperneava reclamando que eu não fizera, e que a Manchete já havia mostrado com certo furor. A edição, de uns trezentos mil exemplares, sumiu das bancas no final do segundo dia. No terceiro, estava no mercado negro por três vezes o valor.” (9)



(fig. 6 – Claudia Andujar)

George produziu séries de fotografias aéreas que apresentavam as dimensões verdadeiramente geográficas da paisagem amazônica: planícies, rios, as montanhas do norte, os imprevisíveis encontros de água, terra e céu em infinitas variações morfológicas, extensas praias fluviais e seus aluviões, as matas a perder de vista onde pontuavam aqui e ali enormes copas de árvores com florações estranhas, e assim por diante. Ele também fez um número menor de fotos em terra (Manaus, populações ribeirinhas), do qual algumas foram aproveitadas naquela edição; muitas continuam inéditas.



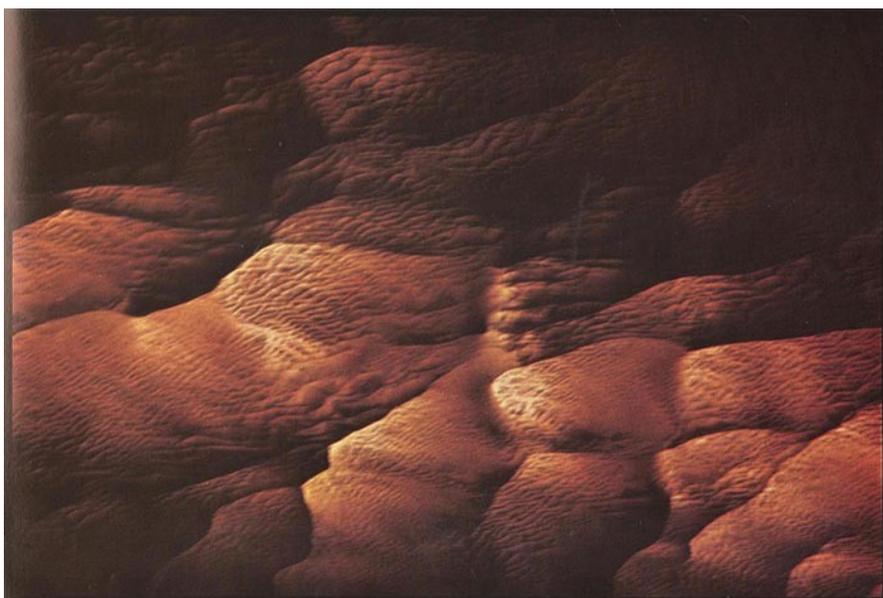
(fig.7)

A enorme riqueza e variedade de informações, em imagem e texto, daquela edição, trouxe novas perspectivas sobre o conhecimento da Amazonia, que revelou-se muito mais complexa do que se supunha até então. A revista saiu em outubro de 1971 e marcou a opinião pública da época, assim como a paisagem amazônica impressionou George definitivamente.

“Depois daquele trabalho para a Realidade, eu voltei para a Amazonia anualmente nos anos que se seguiram até 1975 e depois de novo em 1978. No final daquele ano era programado sair um livro resultante destas viagens. Na verdade o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes. O livro nunca foi entendido. Também, ele foi simplesmente banido, na época áurea da censura. Nunca chegou ao público. Tiraram o texto. Achávamos suficiente o leitor ter uma introdução poética da recriação de atmosfera para estar preparado a se lançar nas imagens, onde atmosfera, e não fidelidade a um assunto, era o objetivo”. (10)



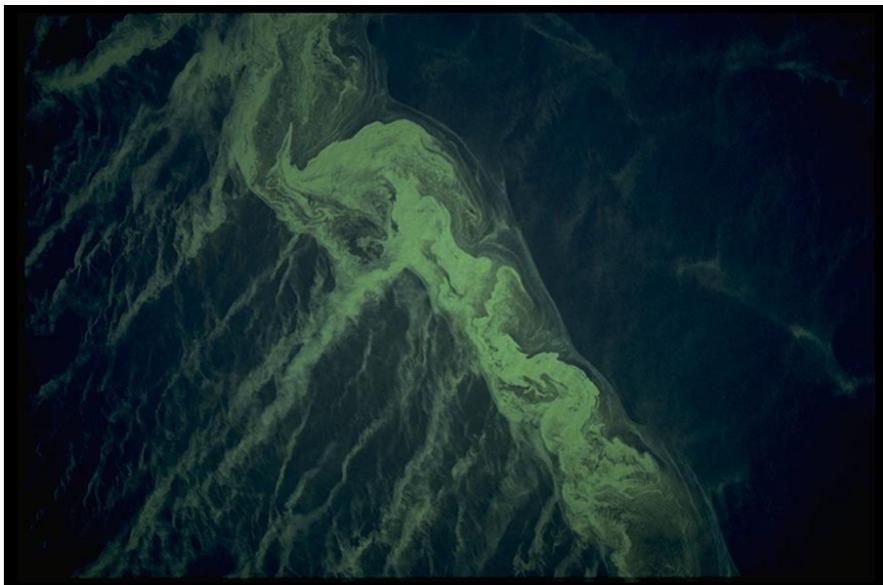
(fig.8)



(fig.9)

As imagens da revista de 1971, assim como as fotos do livro *Amazônia* (1978), feito em parceria com Claudia Andujar, e também as imagens do seu livro *Luz & Alma* (1995), nos mostram a paisagem amazônica sob uma visão bastante inovadora, não só pelo grande número de imagens aéreas, mas pela sua linguagem peculiar. O fotógrafo parece estar menos interessado em retratar a paisagem sob um prisma topográfico, devotado à descrição exata do território e seus acidentes, do que nos fenômenos de luz e na ação recíproca dos elementos da paisagem uns sobre os outros (luz, água, vapor, céu, terra,

vegetação, etc).



(fig.10)

Grandes planos de vegetação, de céu, de nuvens, de areia ou terra e assim por diante. Águas transparentes ou em torvelinho, espumas, brumas, contraluzes, reflexos: vemos a vastidão da paisagem, fotografada quase sempre sem vestígios humanos, o que torna as suas dimensões praticamente inapreensíveis, a ponto de não ser possível saber, em certas imagens, se vemos o “muito pequeno” ou o “muito grande”. O que surge, para além destas impressões imprecisas e flutuantes, porém belíssimas, é um mundo estranho, aparentemente sem gravidade (o observador voa, flutua), vasto, inquietante, em que a paisagem não se mostra pitoresca ou aconchegante, mas sublime e informe, além da medida humana.

A paisagem tem, na apreensão de George Love, dimensão verdadeiramente geográfica, cuja temporalidade e devir independe do humano. Estamos diante de dimensões *cósmicas*, no sentido humboldtiano: como se sabe, a obra máxima do naturalista alemão chama-se *Kosmos*. Não por acaso, o único texto que restou na edição do livro *Amazonia* é de Humboldt, como epígrafe:

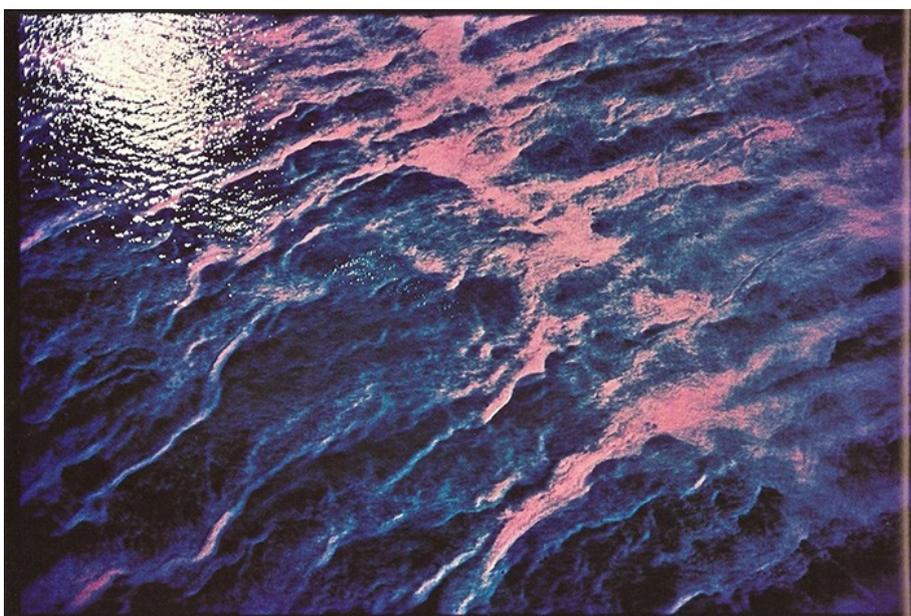
“Nesta bacia drenada pelo rio por excelência, mais cedo ou mais tarde há de se concentrar a civilização do globo”

Por outro lado, devemos lembrar que a *paisagem* comparece sempre como um repositório de um caudal de noções: como um dado natural que associamos, desde Humboldt e Buffon, ao que depois chamamos de *ecologia* e ao debate sobre o ambientalismo, mas também como uma representação de valores subjetivos humanos, em que o mundo natural conota estados subjetivos do observador ou do autor da imagem. Deste modo, a

paisagem aparece como fenômeno da natureza e como representação do imaginário, como *real* e como *imagem* - como um dado com o qual devemos lidar objetivamente e como uma projeção de nossa própria sensibilidade.

Se a paisagem, como gênero de representação visual se nutriu historicamente da pintura bem como da cartografia e topografia, com todo um fundo histórico de construção e de complexidade (enquadramentos, composições, linha do horizonte, profundidade, distancia, orientação, pontos de vista, situação, escala, luminosidade, relações de duplicidade em relação ao mundo natural, etc), Love expande este conhecimento acumulado em representações que exploram seus limites. Ao vermos as paisagens aéreas e reconhecemos seus elementos em interação e atividade, o espetáculo da natureza praticamente intocada torna-se, ao mesmo tempo, tão apreciável quanto inacessível.

Daí as fotos que são *apenas luz*, que parecem evitar a gravidade, a profundidade, as grandezas quantificáveis – Love incorpora, em sua linguagem visual, um repertório visual expandido pelo advento da abstração, e a possibilidade de levar a noção de paisagem a um outro patamar, em que seu corpo debruçado de um avião e mediado pela câmera fotográfica abarca a imensidão abaixo de si.



(fig.11)

As fotos amazônicas de George perfazem um ciclo em si mesmas: produzidas entre 1969-70 e 1978, tem sua melhor síntese no livro editado de 1978. Na parceria entre Claudia e George, geralmente ela fazia as fotos em terra, enquanto George fotografava do ar. Mesmo assim, algumas das fotos do livro que foram feitas no chão são, segundo Claudia Andujar, de autoria de George, como a pequena foto colada sobre a capa do

álbum.

O livro fecharia um ciclo, iniciado na prática fotojornalística da *Realidade*, e abre um período de atividade intensa e variada para George. Ele havia iniciado colaborações com outros veículos editoriais, como a importante e episódica revista de cultura *Bondinho*, para em seguida se concentrar em outros projetos, como a organização de acervos e a edição de novos livros, além da produção e curadoria de exposições (11), audiovisuais (nos quais tinha grande interesse, em especial na parte técnica que envolvia a fusão de linguagens, como o som) bem como o ensino da fotografia.

Nos diz, por exemplo, em sua *História da Arte no Brasil*, Pietro Maria Bardi, que era diretor do MASP:

“Nas andanças dos acontecimentos está penetrando a fotografia, mais acentuadamente a fotografia projetada e movimentada por meio de outros dispositivos. George Love recentemente apresentou um destes espetáculos no Museu de Arte de São Paulo: projeção de slides com as imagens contorcidas através de chapas acrílicas em movimento postas em frente à lente numa sala revestida com secções de telas verticais, incluindo no espetáculo as silhuetas do público e animando-o com a reprodução sonora de conversas humanas desconexas.” (12)

George, num currículo escrito por ele mesmo, e que está depositado no arquivo histórico da biblioteca do MASP (Museu de Arte de São Paulo), nos diz que

“em 1967 eu comecei a fotografar o desenvolvimento da cidade de São Paulo como um projeto contínuo e em 1969 a documentar a bacia amazônica em paralelo a este, em parte como o outro lado [grifo do autor] do desenvolvimento industrial brasileiro, em parte como continuação do forte ambientalismo que eu sentia desde que morei na Indonésia. Estes dois projetos, um apoiado no desenvolvimento industrial e o outro nos efeitos do desenvolvimento em nossa percepção do nosso ambiente, começaram a tomar corpo na fotografia”.

Este contraste entre a vivência urbana e a rural tornou-se característico da sua atuação. Neste trânsito entre áreas, os panoramas amazônicos contrapõem-se vistas da cidade de São Paulo, assim como ao seu trabalho de fotógrafo (se é que naquela altura de sua carreira ainda podíamos chamá-lo de *fotojornalista*) contrapõe-se sua atuação como organizador de acervos, como veremos a seguir.

No seu currículo, ele continua:

*“ meu principal interesse continua a ser a relação (a qual eu às vezes considero como **interface**) entre nossa cultura e o meio ambiente - pouco explorada apesar de muito falada – e a busca por novas formas de fotografia e seu uso.”*

Deste modo, a trajetória de George Love tem um caráter experimental, pois ele atuou

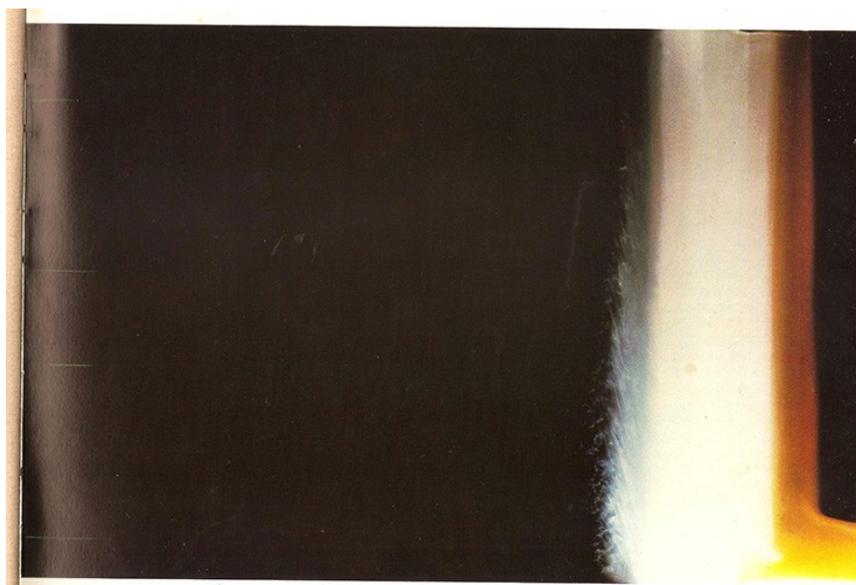
numa intersecção bastante ousada para a época, entre a fotografia como fotojornalismo (mas com um acento pessoal e artístico), o ambientalismo, a curadoria de exposições (tal como veio a ser chamada depois), de acervos e a atuação editorial. Num contexto profissional como o brasileiro, onde a especialização ainda não havia tornado-se uma exigência, ele pôde transitar entre vários tipos de atuação.

6 *George Love editor*

Assim, é obrigatório citar uma característica de seu trabalho editorial que teria repercussões posteriores, por seu ineditismo e pela relação específica com a sua atuação de editor (ou designer) de livros. Se ele reivindica uma inclinação para o ambientalismo, latente desde sua estadia na Indonésia, ele também nos diz, como citado no depoimento acima, que o que vemos em suas fotos é a representação “da floresta, não a própria”. Há a consciência de que o que vemos é “um livro de filmes”.

Esta insistência na consciência do meio material – *filme* - evidencia-se na inserção, na paginação de seus livros, de pontas de filmes e de fotogramas que não são *fotos* que representam algum referente externo - são pedaços de filme (pontas, molduras de fotogramas com seus dentes de transmissão do filme em celuloide) que evidenciam a materialidade do meio empregado. Este expediente aparece no projeto gráfico do livro *Amazonia*, bem como num dos livros sobre São Paulo, do qual falaremos a seguir.

Em especial no *Amazonia*, as pontas dos filmes (que são de 35 mm, com 36 poses, e cujas pontas são atingidas pela luz no ato de inserir os rolos de filme na câmera) são inseridas repetidamente na paginação do livro, como que indicando que naquele ponto houve uma troca de filme na câmera fotográfica. Já em *Anotações*, aparecem as bordas da imagem, isto é, o quadro de transmissão do filme.



(fig.12)



(fig.13)

7 São Paulo

Em 1981, portanto uma década após o final de sua participação na revista *Realidade*, George começou a trabalhar para a Eletropaulo, empresa paulista de energia e luz, lidando com a documentação fotográfica desta agência. Love editou em 1982 o importante livro *São Paulo Registros*, que compilava um grande número de reproduções de fotos antigas da cidade de São Paulo, feitas entre o final do século 19 e começos do 20, em negativos de vidro, e preservadas na empresa. Tratam-se de imagens que registram o desenvolvimento da cidade de São Paulo, e em especial, instalações ligadas à produção e distribuição de energia elétrica. Neste sentido, seu “jornalismo” passa a ser feito como editor.

No currículo que se encontra no MASP, Love sintetiza assim a sua relação com a Eletropaulo:

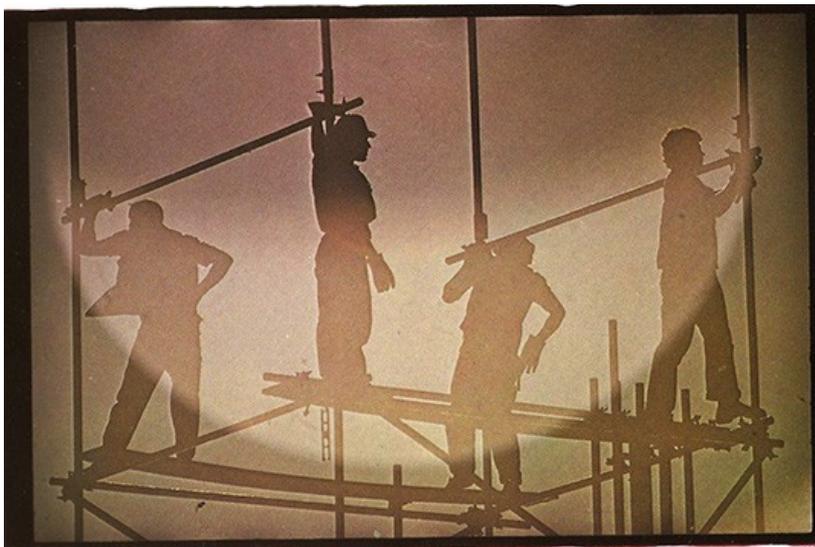
“Consultor da Eletropaulo (São Paulo Light and Power) para catalogar e restaurar seus fotoarquivos do desenvolvimento da cidade no período 1899-1960, pesquisar e cobrir o período de 1960-1982 a partir de arquivo pessoais, e planejar documentação até 2000, quando espera-se que São Paulo torne-se a maior cidade do mundo” (p. 9 do manuscrito).



(fig. 14)

Além do livro *Registros*, ele lança, de par com este, seu livro autoral *São Paulo Anotações*. Diz Love:

“Este livro [São Paulo Anotações] representa uma seleção de fotografias tiradas entre setembro de 1966 e os primeiros dias de fevereiro de 1982; atravessando o tempo desde o momento em que, pela primeira vez, tentei um contato com esta cidade – para mim estranha e intimidadora ainda hoje – até quando ela e eu fizemos as nossas pazes, embora não sem alguma estranheza mútua. Usando uma velha expressão americana, diria que concordamos em discordar” (13)



(fig.15)

Em *São Paulo Anotações*, Love apresenta uma série de tentativas de apreensão da cidade, dispostas graficamente ao longo das páginas de modo aparentemente disperso – fotos com tema ou tratamento visual similares não configuram exatamente conjuntos, mas sucedem-se quase aleatoriamente, como num caderno de anotações, tal qual seu título.



(fig.16)

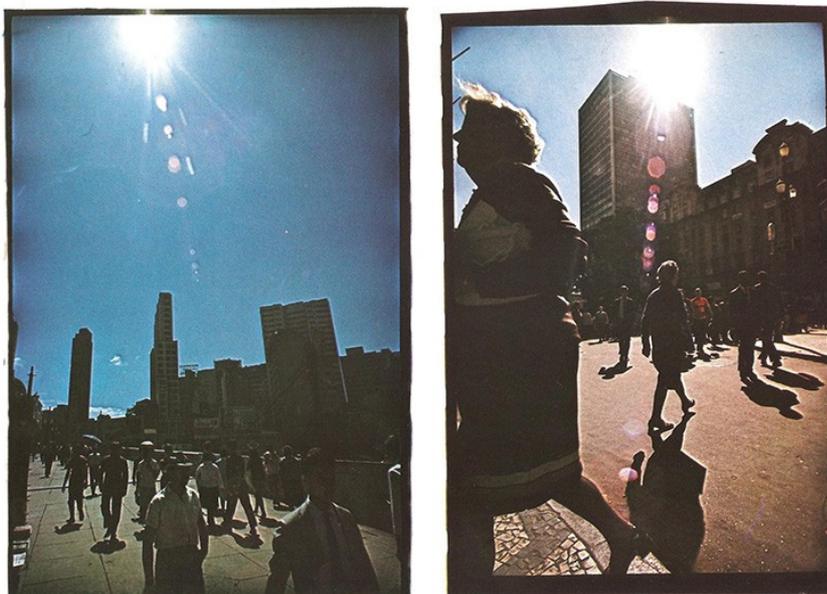
Algumas imagens são registros que tornaram-se, por força do tempo ou da clareza da cena, documentais – uma florista ambulante, linhas de ônibus com sua identificação de percurso, vitrines de lojas que exibem roupas com seus respectivos preços, locais públicos identificáveis, e assim por diante. Mas há imagens dificilmente discerníveis; fotos com sombras densas e fotometricamente rebaixadas alternam-se com imagens invadidas

por contraluzes. Corpos humanos tornados rastros luminosos (como nas fotos de futebol que já analisamos aqui) marcam sua passagem pelo ambiente; estruturas urbanas recortam-se ou fundem-se nas luzes noturnas e artificiais. As “anotações” variam de registro de linguagem.

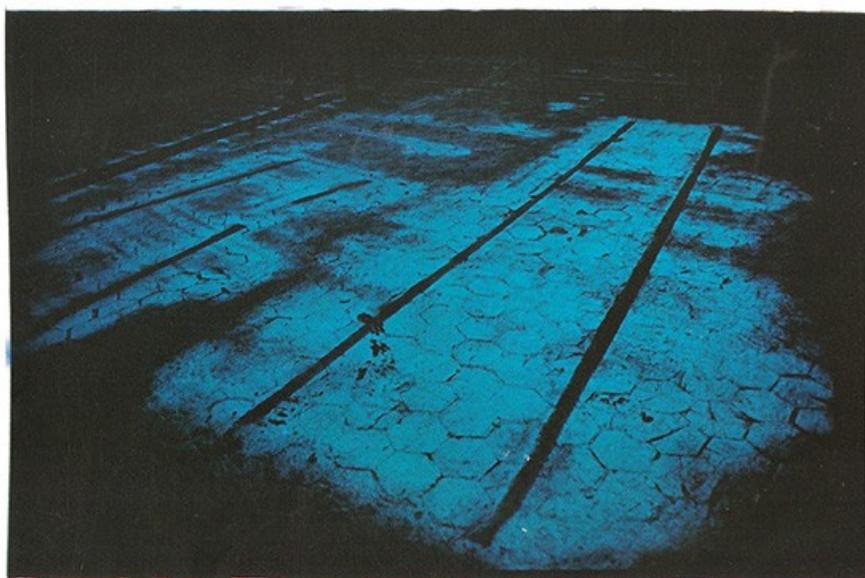


(fig.17)

Se a riqueza do livro é, por um lado, esta amplitude inquietante, percebe-se que o conjunto de fotos aí editado apresenta um autor (e/ou um editor) que experimenta com a linguagem visual, e que explora possibilidades decorrentes da manipulação da luz pelo aparato técnico. De um modo geral, os fenômenos de luz e sombra tem proeminência sobre o assunto. Espaços, prédios, pessoas, carros, muros, pavimentos, espelhos d'água, objetos, são captados em condições extremas de luz. Outras vezes, luzes noturnas criam densidades cromáticas inesperadas, como quando um chão ladrilhado brilha na penumbra, ou quando silhuetas humanas recortam-se em contraluz. Cromos e negativos superpostos ou em dupla exposição parecem sublinhar os ritmos da cidade. A aparente abstração que domina muitas de suas fotos, longe de descaracterizar a imagem específica de São Paulo (reconhecemos aqui e ali um viaduto, uma calçada, o interior de um restaurante, e assim por diante) acaba por reforçar uma idéia de dinamismo e anonimato típicos da metrópole de então.



(fig.18)



(Fig.19)

Vemos e reconhecemos, aqui e ali, a cidade, que parece ser vista numa oscilação entre momentos intimistas e apreensões instantâneas da cena urbana, similar ao que ele descreve no seu texto de apresentação do livro. Após escrever que as fotos do livro foram feitas entre setembro de 1966 e fevereiro de 1982, e que a cidade de São Paulo lhe foi sempre “estranha e intimidadora”, ele nos diz:

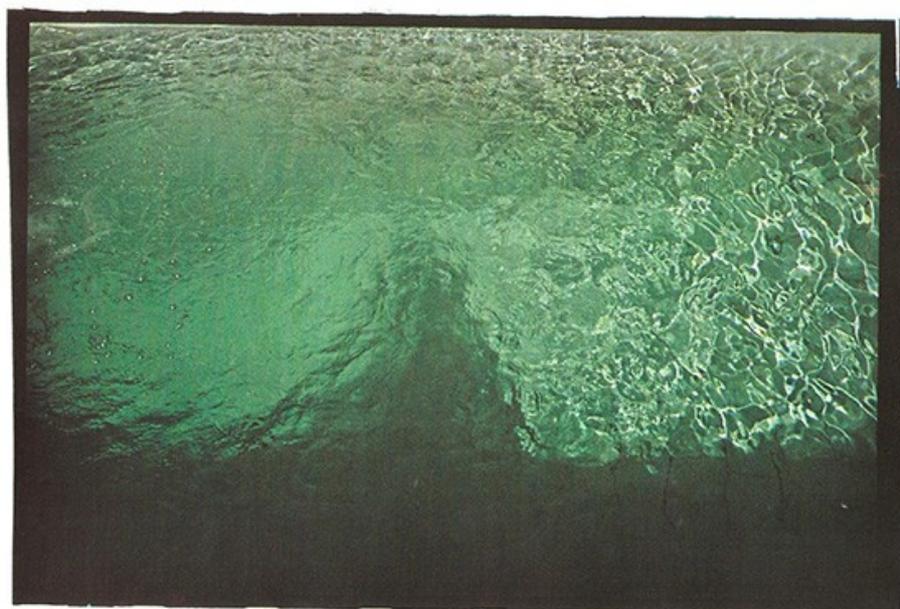
“As fotos cruzam o espaço de quatro fases; não em ordem cronológica, às vezes em paralelo, mas nem por isso deixando de definir quatro facetas da vida que tive aqui.

A primeira é de formalismo, abstrações planas e exposições múltiplas, nas quais percebe-se a preocupação com o sentido da passagem do tempo. Tal é a primeira, onde a cidade nasce debaixo de uma pintura de si mesma.

A segunda é jornalística:enfrento desconhecidos, quase brutalmente. Típica é a sequência de pessoas andando perto da Praça do Patriarca, ou das famílias no Brás.

A terceira é de introspecção; talvez não muito acessível ao observador pois, na hora, o observador mais interessado fui eu, e não tinha interesse em traduções. Uma foto de águas claras, com uma sombra mal definida, retrata minha própria sombra e naquela hora pensei que estava fotografando pela última vez na minha vida. É melodramático, mas verdade.

No fim, algo mais simples, casual, um desejo de falar com outros e de escutar. Na noite de ano novo de 1982 fotografei um presépio numa sala escura tendo ao lado uma televisão com o rosto de um menino. Juntos, a tradição e o transitório: a passagem do tempo. Depois, os meus gatos brincam e brincando assinam para mim o meu trabalho. Gatos brincando falam muito da minha filosofia do momento. Mais uma página, o dia termina, e com ele o livro. Fecha.” (14)



(fig. 20)

Após 1982, George inicia uma fase de idas e vindas entre os EUA e o Brasil, que culminaram com sua mudança para Mamaroneck, no estado de Nova York. Ele ainda envolveu-se com vários projetos no Brasil (a sua relação com a empresa estatal Itaipu Binacional é um assunto a ser estudado, onde ele continuou a fazer fotos aéreas de obras de barragens), e editou em 1983 o livro *Service Order 8696: the Amazon Basin from the air*, que foi feito pela indústria gráfica Pancrom, com a qual George trabalhou em várias ocasiões. Este livro, com texto em inglês, reproduzia algumas das fotos aéreas editadas anteriormente em *Amazonia*, e provavelmente foi feito tendo em mente seu retorno aos EUA.

Em 1995, ano de sua morte repentina, a Sadia (empresa para a qual George também trabalhou) patrocinou a edição do livro *Alma e luz: sobre a bacia amazônica*, a partir do mesmo portfólio de Amazonia, pela MD Comunicação, em São Paulo.

Notas:

(1) George Love – *in* revista *Momento Fuji*, página 2, sem data, coleção Biblioteca do Museu de arte de São Paulo, MASP.

(2) Faro, José Salvador, *Realidade, 1966-68: tempo da reportagem na imprensa brasileira, Porto Alegre, Ulbra/AGE*, p.4.

(3) Depoimento de George Love, *in* De Boni, Zé. *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo, Empresa das Artes, 1994, p. 18.

(4) A primeira matéria com fotos de George Love de fevereiro de 1967 (nº 11), mas seu nome aparece no expediente da revista a partir de setembro de 1968, na edição de nº 30. Além dos citados, aparecem como fotógrafos os nomes de Darcy Trigo, Hamilton Almeida, Norma Freire, Octavio Ribeiro, Raimundo Rodrigues Pereira (este, editor geral da revista), Sérgio Buarque, Sérgio Prado, Gilda Grillo, Olivier Perroy, Otto Stupakoff, Aldo Gerromi, Nelson di Rago, Luís Humberto, Salomão Scliar, Lenita Perroy, George Bodansky, Ademar Veneziano, Francisco Nelson, José Todrani, Henrique Macedo neto, Paulo Patarra, Henri Elwing, José Antonio, Roberto Rugiero, Micha Bar-Am, Milton Ferraz, Luís Edgar de Andrade, Kit Talbot, Antonio Andrade, Yllen Kerr, Pedro Henrique, Chico Aragão, Carmen Ossa, J. Batista Perillo, Geraldo Guimarães, Tania Quaresma, Alexandre Goulart, Victor Civita, Clodomir Bezerra, Irving Clements, Edson Calvo Lobo, Eder Accorsi Neto, João Carlos Alvarez, Eduardo Clark, Bina Fonyat, Miguel Vigliola, Cristiano Mascaro, Walter Firmo, Fernando Abrunhosa, Osvaldo Oleari, Adolfo Martins, Sérgio Jorge, Leonid Straeliev, Luís Pini Neto, Oscar Martins, Flavio Abramo, Assis Hofmann, Joel Maria, Armando Rosário, Bruno Andreozzi, Chico Guerissi, Antonio Carlos Rodrigues, Alberto Martinez, Leona Forman, Joel Maia, Oswaldo Maricato, Oswaldo Amorim, Thomas Hoag, Mozart La Torre, Sérgio Verneck, Marisa Alves de Lima, Mário de Biasi, Ricardo Sasso, Ricardo Chaves, Leonardo Costa, Roberto Muylaert Tinoco, Arnaldo Klajn, Roberto Manepa, Keiju Kobayashi, Célio Apolinário, Florence de Abreu e Castro, Ito Cornelsen, José Jofilly, Lamberto Scipione, Carlos Safker, José Martins, Eloísa Dantas, Roberto Buzini, Benito Valenzi, Fernando Pereira Guimarães, Joel Maia, Sérgio Jorge, Marcos Santilli, Antonio Carlos Kfourri, Auremar de Castro, Pedro Henrique Mattos, Guido Boldrini, citados aqui na ordem em que aparecem nas sucessivas edições.

Também há fotos compradas de profissionais atuantes no exterior, como Don [Donald] McCullin, Larry Burrows [sobre o Vietnã, que marcaram época], além de outros não creditados, como nas matérias compradas, de autoria da jornalista italiana Oriana Falacci. Muitas matérias não tem créditos nem textuais nem fotográficos, o que dificulta atribuições.

(5) Homem de Mello, Chico. *Design de revistas: Senhor está para a ilustração assim como Realidade está para a fotografia*. In Melo, Chico Homem de (org.) *O design gráfico*

brasileiro: anos 60. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 150.

(6) Trabalhamos atualmente no estabelecimento de uma cronologia precisa dos inúmeros deslocamentos de George, baseada primordialmente nos seus passaportes.

(7) O aprofundamento da relação de George Love com a Associação é tema ora em pesquisa. No ano 2000, Walter Chappell, membro fundador do grupo, editou um artigo sobre a história da associação : *The arising, manifestation and eventual eclipse of the Association of heliographers 1960-65, New York City*. In : *History of Photography magazine*, volume 24, número 2, verão 2000; páginas 180-182.

A importância deste artigo, que saiu depois da exposição comemorativa de 35 anos de fundação da Associação (1998, Hugo de Pagano Gallery, New York), deve-se ao fato que a Associação teve uma vida curta e atribulada, mas que, como pode-se ver em algumas das palavras de Chappell, tinha uma espécie de missão. Chappell nos diz:

“The heliographers are attempting to make statements of experiences or ideas which go beyond the literal recordings of a scene or event. Hence a heliograph may be defined as an ideograph of communicative value in the realm of intuitional insight, which triggers an area of cognition beyond the barriers of everyday, ‘funcional’ eyesight”.

Chappell sublinha também a influência da obra de Minor White, que havia sido o chefe de Chappell em Rochester e um dos mais importantes fotógrafos atuantes então. Além disso, o artigo é importante também, para a historiografia da fotografia brasileira, pela menção a Claudia Andujar – mencionada como residente em São Paulo - como uma das fundadoras da Associação (23ª da lista, sendo George Love o 22º). Conforme ele nos diz a seguir nos diz na nota 6 do seu artigo:

“Haviam quarenta e dois membros ao final de 1965. Haviam quinze membros ativos na abertura do Arquivo da Galeria, em 1 de julho de 1963, sendo seis de Boston. A maioria vivia em ou perto da cidade de Nova York, alguns vivendo em outros lugares, como Claudia Andujar, em São Paulo, Brasil e Dorothea Kehaya, de Vermont. A lista completa, de meus próprios registros, enumera quarenta e dois membros. O grupo de Boston retirou-se em 1964, com exceção de Paul Caponigro e William Clift. A lista começa com os vinte e três membros ativos originais e termina com os quasi-membros não eleitos após 1964:

1-Walter Chappell, diretor fundador

2-Paul Caponigro

3-William Clift

4-Carl Chiarenza

5-Nicholas Dean

6- Paul Petricone

7- Marie Cosindas

8-Syl Labrot

9-Ira Friedlander

10-Dorothea Kehaya

11- Nathan Lyons

12-William Lyons

13-Dave Heath

14-Herb Snitzer

15-Dennis Stock

16- Laurence Shustak

17-Louis Castagna

18-John Marshall

20-Scott Hyde

21-Michael di Biase

22- George Love

23-Claudia Andujar

24-Donald Harrison

25-Joseph Blum

26-Nancy Dickinson

27-Grace Mayer

28-Lee Lockwood

29-Adger Cowens

30-Larry Cowell

31-Arnold Gassan

32-Roy de Carava

33-Jerry Weismann

34-Jonathan Greenswald

35-Jerry N. Uelsmann

36-Tom Zimmerman

37-Larry Clark

38-W. Eugene Smith

39-Harry Callahan

40-Wynn Bullock

41-Warren Hill

42-Walter St. Claire”

(8) **Andujar**, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.116.

(9) Depoimento de George Love, *in* De Boni, Zé. *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo, Empresa das Artes, 1994, p. 18.

(10) Depoimento de George Love, *in* De Boni, Zé. *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo, Empresa das Artes, 1994, p. 36.

(11) A atuação de George na curadoria de exposições é um tema à parte. Ele esteve profundamente envolvido com exposições no MASP e na promoção de jovens fotógrafos neste museu e em galerias. É assunto de interesse tanto por suas inovações museográficas, com grande ênfase no que chamaríamos hoje de multimedia (ver a seguir) quanto pelos projetos não realizados que ideou. A documentação desta atividade é muito incipiente e cinge-se principalmente à sua atuação no Museu.

(12) **Bardi**, P. M. *História da Arte Brasileira*, Melhoramentos, 1975, p. 219.

(13) **Love**, George. *São Paulo Anotações*. Textos de Benedito Lima Toledo e de George Love. São Paulo, Eletropaulo, 1982, p.19.

(14) **Love**, George. *São Paulo Anotações*. Textos de Benedito Lima Toledo e de George Love. São Paulo, Eletropaulo, 1982, p.19.