O Brasil não é para principiantes

Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966 – 1968)

Volume 1

Ângelo Augusto Manjabosco

O Brasil não é para principiantes – Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968)

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre, sob orientação da Prof. Dra. Helouise Costa

São Paulo, 2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

M266b

Manjabosco, Ângelo Augusto
O Brasil não é para principiantes - Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966 - 1968) / Ângelo Augusto Manjabosco ; orientadora Helouise Lima Costa. - São Paulo, 2016.
140 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. fotojornalismo. 2. revista Realidade. 3. George Love. 4. Lew Parrella. 5. David Zingg. I. Costa, Helouise Lima, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Helouise Costa, pelas madrugadas em claro, fins de semana de conversas, revisões e experiências compartilhadas. Pela leveza e pelo rigor.

À Telma Melo, sócia-fundadora desta cooperativa. Agradeço por estar junto, o tempo todo.

À minha família: Luiz, Rosa e Ana. Aquilo que me trouxe até aqui.

À equipe da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo: Ivani, Romeu, Maíra, Taís e Bruno. Não apenas pelo atendimento, mas pelas longas trocas e divagações ao final do expediente.

À equipe do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, especialmente Sérgio Burgi, Joanna Balabram e Rodrigo Bozzetti.

À Thyago Nogueira e equipe do Instituto Moreira Salles em São Paulo por abrir generoso espaço, o que levou esta pesquisa para caminhos muito além daqueles propostos no projeto.

À Solange Ferraz de Lima, cujas aulas e sugestões impactaram esta pesquisa de maneira definitiva.

À Douglas Canjani, pelas tardes de conversas e por compartilhar os resultados de sua pesquisa.

À todos os colegas de mestrado do programa, especialmente aqueles que estiveram mais próximos: Bruno Pinheiro, Débora Happ e Patrícia Yamamoto.

Às equipes da Biblioteca Municipal Mario de Andrade e das bibliotecas da ECA, FAU e MAC USP.

À Moracy de Oliveira, por sanar dúvidas e fazer mais perguntas.

Aos proprietários dos sebos no centro de São Paulo, lugares de poeira, paciência e descoberta.

À Joyce Souza, pela tradução do resumo.

À Lew Parrella (in memorian), por confiar no meu trabalho e me mostrar o seu.

Vão, partam, disse o pássaro,
o gênero humano não pode
suportar tanto a realidade.

Ana Cristina Cesar

Eu trabalho com imagens e palavras porque elas têm a
habilidade de determinar quem nós somos e quem deixamos
de ser.

Barbara Krueger

RESUMO

Esta pesquisa intenciona investigar as contribuições de três fotógrafos norte-americanos – David Zingg, George Love e Lew Parrella - para o fotojornalismo publicado na revista *Realidade* e de que forma seus trabalhos se diferenciam daquilo que se produzia no Brasil até o início da década de 1960. A importância da revista no período do regime militar, somada ao destaque que alguns dos fotógrafos contratados naquele momento pela Editora Abril obtiveram posteriormente em exposições de arte em museus e galerias, justificam este estudo, bem como a ausência de trabalhos sobre os três fotógrafos norte-americanos em questão. O recorte temporal desta dissertação vai desde a primeira edição da revista em abril de 1966 até a edição de dezembro de 1968 quando da homologação do Ato Institucional nº 5. Essa escolha deve-se ao fato de que ainda havia uma relativa liberdade de expressão, tanto no âmbito da fotografia quanto do texto, nesse período. Além disso, trata-se da fase de maior relevância social da publicação que em meio a ditadura militar levantou temas que confrontavam o regime. As principais fontes de pesquisa utilizadas foram os próprios exemplares da revista e a bibliografia recente produzida por ocasião do cinquentenário do Golpe de 1964. Embora a revista *Realidade* seja objeto de muitos estudos, o uso que fez da fotografia ainda não recebeu uma análise mais aprofundada, o que abre espaço para esta pesquisa, que se faz apoiada no cruzamento dos campos da história da fotografia e da política.

Palavras-chave: fotojornalismo, revista *Realidade*, David Zingg, George Love, Lew Parrella

ABSTRACT

This research is intended to investigate the contributions of three American photographers - David Zingg, George Love and Lew Parrella - for the photojournalism published in Reality magazine, and in what way their jobs are different from what was produced in Brazil until the early 1960s. The importance of the magazine during the military dictatorship regime, added to highlight some of the photographers hired at the time by Editora Abril subsequently obtained in art exhibitions in museums and galleries are some of the elements that justify this study, as well as the lack of published researches focused on these three North American photographers. The time frame chosen for this dissertation is from the first issue of the magazine in April 1966 to the December 1968 edition, when the approval of the Institutional Act No. 5 is instituted in Brazil. This choice is due to the fact that during this period there was still a relative freedom of expression, both within the grafic as textual genres. In addition, it can be consdered the publication's biggest stage of social relevance, for during the military dictatorship it raised themes that confronted the regime. The main sources of research used were the copies of the magazine themselves and the recent bibliography on the occasion of the fiftieth anniversary of the 1964 coup in Brazil. Although Reality magazine is already the subject of many studies, it makes room for this research, which is supported at the intersection of the fields the history of photography and politics.

Keywords: fotojournalism, Realidade magazine, David Zingg, George Love, Lew Parrella

Volume 1

Introdução 8

1. *Realidade* em contexto 11

1.1. 1964, um golpe contra as reformas 16

1.2. O projeto editorial da *Realidade*: uma revista fundamentada no texto 26

1.3. Ecos da Realidade na imprensa alternativa/clandestina 41

2. Lew Parrella, David Zingg e George Love: produção, circulação e consumo da fotografia nos anos 1960 51

2.1. Lew Parrella e George Love: o campo expandido da fotografia nos EUA e no Brasil 53

2.2. David Zingg: fotojornalismo em revista 68

2.3. A fotografia na Editora Abril: primeiros usos 75

3. O fotojornalismo em *Realidade* 82

3.1. Os modelos de layout na *Realidade* 86

3.2. Fotojornalismo comparado 91

3.3. As reportagens e ensaios dos norte-americanos (1966 – 1968) 101

3.4. A *Realidade* pós-1968: os rumos de Lew Parrella, David Zingg e George Love 117

Considerações finais 130

Bibliografia 135

Introdução

O meu interesse em realizar uma pesquisa sobre as fotografias e os fotógrafos da *Realidade* surgiu a partir do meu primeiro contato com a revista. Um misto de espanto e perturbação tomou conta de mim quando percebi o quão originais pareciam ser os textos e as fotografias daquela publicação, feitas há quase cinco décadas. Em alguns casos, era difícil acreditar que aquele tipo de conteúdo estava publicado em uma revista comercial de grande tiragem produzida em anos tão conturbados e violentos. Aquele impacto original levou-me a querer aprofundar a minha experiência como observador por meio da pesquisa acadêmica a fim de revelar as possíveis camadas de significados existentes naquilo que vi.

Durante algum tempo, especialmente no final dos anos 1960, uma parcela significativa dos consumidores brasileiros de revistas aprenderam a ver os outros – e se reconhecer no outro – através das lentes dos fotógrafos da *Realidade*, uma revista feita por gente interessada em mostrar gente, da maneira mais parcial possível, como bem a definiu Lew Parrella[1]. A maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a *Realidade*, realizados até o presente momento, foram direcionados para as práticas e teorias do jornalismo e não se aprofundam no estudo da fotografia. O período estudado, em geral, é o mesmo desta pesquisa - 1966 a 1968 -, já que há um consenso sobre ter sido este o momento de maior impacto da publicação, que cobre desde o primeiro número até a início do AI-5. Nos últimos anos, pesquisas sobre a história do fotojornalismo têm cumprido importante papel ao localizar no tempo e nos contextos de época a produção de fotógrafos brasileiros. Ainda assim, o tema carece de estudos mais aprofundados, pois a maioria das publicações existentes são coletâneas de fotos excepcionais. Esta dissertação busca atuar nesta lacuna ao estudar a revista *Realidade* no circuito em que ela esteve inserida com foco especificamente na contribuição de três fotógrafos norte-americanos: Lew Parrella, David Zingg e George Love.

A revista *Realidade*, produzida pela Editora Abril, notabilizou-se por suas reportagens compostas por textos aprofundados, que tratavam de temas sob o ponto de vista da esquerda política e intelectual que se formou no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1950, época de relativo desenvolvimento e crescimento econômico. Os debates promovidos pelos movimentos políticos e culturais foram reprimidos a partir do golpe

[1] Lew Parrella, em entrevista ao autor, agosto de 2013.

militar de 1964 e combatidos duramente após o Ato Institucional N 5, em 1968. O cruzamento das biografias dos jornalistas com a dos fotógrafos, que realizamos para esta pesquisa, demonstrou que embora não fossem a favor do regime, a maioria dos fotógrafos, em especial os norte-americanos aqui estudados, não tinham comprometimento com as questões ideológicas que orientaram as carreiras dos repórteres de texto da *Realidade*.

O projeto da *Realidade* foi orientado a partir dos anseios de sua equipe e da vontade dos diretores em criar uma revista que se diferenciasse das outras por produzir séries de reportagens extensas, baseadas no texto com características do *new journalism*, de modo conceitualmente próximo do que fazia a revista norte-americana *Look*. Tendo isso em vista, é possível afirmar que *Realidade* abriu espaço para um fotojornalismo pautado pela liberdade de criação e, ao contrário das publicações da época, permitia longos períodos de pesquisa e produção para a realização de cada matéria.

A equipe de fotógrafos, bem menos homogênea do que a equipe de jornalistas, aproveitaria o espaço da *Realidade* para romper com a fotografia moderna, que havia caracterizado publicações como *O Cruzeiro*, e experimentar novas soluções visuais para as reportagens e ensaios da revista. Nesse sentido, destaca-se a contribuição de três fotógrafos norte-americanos. O principal objetivo desta pesquisa é identificar as contribuições de Lew Parrella, David Zingg e George Love para a fotografia brasileira. A hipótese que buscamos defender é que de diferentes formas e a partir de premissas distintas, utilizando sobretudo equipamento compacto e filmes coloridos, esses três fotógrafos norte-americanos colaboraram para o início de uma fase de transição do fotojornalismo moderno para o fotojornalismo contemporâneo no Brasil.

Esta dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta de que modo o contexto político pós-1964 afetou os anos iniciais da revista *Realidade*, entre 1966 e 1968, e como os próprios jornalistas estiveram envolvidos pessoalmente em atividades que iam além do jornalismo tradicional, na chamada imprensa alternativa/clandestina. O capítulo 2 é dedicado a entender as bases da formação desses fotógrafos e identificar quais foram seus primeiros trabalhos após a chegada ao Brasil. George Love, Lew Parrella e David Zingg haviam experimentado *in loco* o campo expandido da fotografia norte-americana dos anos 1950 e 1960. Ainda antes da *Realidade* ser criada, os três já vinham desenvolvendo em outros veículos um tipo de trabalho que iriam aperfeiçoar em suas reportagens posteriores. A atuação dos três durante a primeira fase da revista *Realidade* é o tema central do terceiro e último capítulo, onde investigamos as principais características do trabalho de cada um deles, além de apontar algumas

de suas referências em trabalhos específicos. Cruzando informações biográficas, entrevistas e dados colhidos das próprias páginas da *Realidade*, veremos que, entre todos os fotógrafos da equipe, George Love foi aquele capaz de propor um discurso fotográfico análogo ao tipo de jornalismo realizado pelos repórteres de texto da *Realidade*. Iremos, por fim, tratar dos desdobramentos da experiência da revista *Realidade* e das possíveis marcas que deixou, não só na trajetória individual dos fotógrafos estudados, mas também no campo do fotojornalismo no Brasil.

*

"David, o Brasil não é para principiantes"[2], teria dito o compositor Tom Jobim em meados dos anos 1960. O David, no caso, era o seu amigo e fotógrafo David Drew Zingg. A frase, posteriormente usada nos mais diversos contextos, naquele caso específico foi emitida como um alerta, um aviso de perigo para o estrangeiro que pensava em mudar-se para o Brasil em um tempo marcado por intensas contradições. De um lado, a agitação cultural capitaneada pelo teatro, cinema, música e artes visuais. De outro, um regime de exceção que se desenrolava com o objetivo de eliminar os ideais democráticos difundidos nos anos anteriores. Será que, mesmo sendo norte-americanos recém-chegados ao Brasil, aqueles fotógrafos estavam aptos a entender a complexidade do momento e contribuir estética e politicamente dentro daquele contexto? Essa pergunta irá guiar nossa investigação pelos tortuosos caminhos que fizeram surgir e se desenvolver o arrojado projeto editorial de uma revista chamada *Realidade* que ousou desafiar os entraves de sua época em busca de um jornalismo atualizado e atuante.

[2] Para mais detalhes sobre a relação de Zingg com Jobim, ver texto do jornalista Ruy Castro publicado na revista *Veja São Paulo* em novembro de 1988.

I.

Realidade em contexto

O cinquentenário do golpe militar de 1964, completado em 2014, motivou exposições, debates e publicações que tiveram como objetivo fazer um balanço e propor novas interpretações da história recente do Brasil. Espaços culturais e museus organizaram exposições, como *Resistir é preciso*[3], no Centro Cultural Banco do Brasil, que exibiu documentos, reproduções de impressos (jornais, revistas, cartazes) e trabalhos de artistas como Sérgio Freire, Flávio Império e Sérgio Ferro[4]. No mesmo âmbito, o Museu da Resistência (São Paulo) promoveu a exposição *Mortos e desaparecidos políticos: percursos pela Verdade e Justiça*, abordando a luta das famílias dos presos políticos, por meio de documentos, depoimentos, encenações e seminários. Cito apenas estes dois exemplos, mas diversos espaços, públicos e privados, de várias cidades brasileiras, também voltaram sua atenção para os anos 1960 e buscaram maneiras de tratar do regime militar a partir de seus acervos.

As salas de cinema também deram amplo espaço para o Golpe de 1964 por meio de mostras especiais que trouxeram a público uma notável quantidade de filmes sobre a ditadura militar e seus desdobramentos. Foi possível ver ou rever *Cabra-Cega* (2005), *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), *Batismo de Sangue* (2007), *Hoje* (2011) e *Tatuagem* (2013), além de documentários como *Marighela* (2012), *O dia que durou 21 anos* (2012), *Jango* (2013) e *15 Filhos* (2014), entre outros. Muitos desses filmes parecem procurar um caminho de releitura dos fatos, apontar questões relativas aos direitos humanos bem como identificar personagens que hoje são pouco lembrados. Também merece citação a obra de ficção dirigida por Sérgio Bianchi, *Jogo das Decapitações*[5] (2014), que faz a crítica da própria atuação da esquerda

[3] A exposição passou pelas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

[4] Obras provenientes da coleção de Alípio Freire, jornalista e ex-preso político, que reuniu trabalhos de artistas plásticos produzidos no período de cárcere, no presídio Tiradentes, em São Paulo. A exposição também contou com ilustrações de Rubem Grilo, ilustrador de publicações como *Opinião*, *Pasquim* e *Movimento*. Este último, tido como um dos principais canais de resistência, é fruto do trabalho da equipe original da revista *Realidade*, como veremos adiante.

[5] Curiosamente, o personagem principal do filme é um estudante de mestrado da USP, que pesquisa sobre os movimentos da esquerda clandestina. Ele se envolve tanto com as questões de seu tema que perde os prazos e é excluído do programa.

política/armada, e estabelece um diálogo com as visões heroicas apresentadas por outros documentários.

Houve ainda dezenas de iniciativas no campo do vídeo, da televisão, da imprensa, do rádio e da internet, como *Nossas Histórias*[6], documentário divulgado em vários formatos e fruto de projeto da ONG *Criar Brasil* em parceria com o *Projeto Marcas da Memória*, da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. A exposição *Em 1964*, organizada pelo Instituto Moreira Salles, além das tradicionais salas de exibição investiu em um formato multimídia, incluindo um *site* com reproduções de fotografias, desenhos, cartazes, músicas, páginas de revista e diversos outros materiais de seu acervo relativos ao período[7]. Edições especiais de periódicos também foram lançadas, sobretudo entre os meses de abril e maio de 2014. As revistas semanais *Isto É*, *Época* e *Carta Capital* produziram reportagens, muitas delas em tom revisionista, apontando, mesmo que de forma superficial, os pontos divergentes nas mais recentes pesquisas, sejam elas promovidas por pesquisadores independentes ou professores universitários.

Todos esses eventos e publicações motivaram um amplo debate na imprensa e no meio acadêmico, cujos principais pontos vale aqui resumir. Entre os trabalhos mais citados está o livro de Daniel Aarão Reis Filho, *Ditadura e Democracia no Brasil* (Zahar, 2014). O autor questiona a pertinência de algumas datas marcantes para a história do golpe. Outra questão levantada por ele diz respeito à própria natureza do regime: afirma que tratou-se de uma ditadura civil-militar e não apenas militar como consta em outras publicações. Já a pesquisa do também historiador Marcos Napolitano, *1964 – História do Regime Militar Brasileiro* (Editora Contexto, 2014) rebate a afirmação de Daniel Aarão, ponderando que o golpe foi "militar com apoio civil"[8]. Além disso, para ele a ditadura teria sido exclusivamente militar, na medida em que o poder, entre 1964 e 1985, esteve todo o tempo nas mãos do exército[9].

Estes e diversos outros autores também valeram-se da efeméride do cinquentenário para discutir questões como as reais intenções dos golpistas, o apoio de países estrangeiros, as repercussões políticas dos atos institucionais, a ausência de projetos concretos por parte dos militares, as consequências da Lei da Anistia, as perdas e ganhos nas negociações para a transição, além de inúmeros outros temas afins. Estes debates demonstraram que os estudos sobre o golpe integram uma área de pesquisa acadêmica relativamente recente. Há

[6] O documentário foi produzido e veiculado no formato de três programas para TV, uma web série e três programas de rádio. O acesso ao conteúdo de rádio, televisão e Internet pode ser feito através do portal www.radiotube.org.br.

[7] Disponível em: http://em1964.com.br/. Acesso em 06/05/2014.

[8] NAPOLITANO, 2014.

[9] Idem

ainda um fator crucial que, em parte, justifica a própria possibilidade de se produzir trabalhos de cunho revisionista: muitos arquivos relevantes foram abertos há apenas alguns anos[10].

É fato que esta dissertação não intenciona discutir o Golpe de 1964 em profundidade, mas beneficiou-se enormemente desse esforço revisionista que possibilitou o acesso a uma bibliografia atualizada e o acompanhamento do intenso debate que gerou, responsáveis por modificar a visão que tínhamos inicialmente sobre o período histórico em estudado. O objetivo deste capítulo é rever o contexto em que surgiu a revista Realidade à luz não só dos estudos acadêmicos recentes sobre o período, mas também das publicações organizadas por jornalistas e profissionais da área de comunicação. Iremos primeiramente fazer um balanço sucinto da bibliografia mais relevante para esta dissertação para em seguida explicitarmos o motivo pelo qual iremos situar o Golpe de 1964 e o Ato Institucional n.5 (AI-5) como os dois grandes marcos da história da revista. A partir daí abordaremos o projeto editorial da *Realidade* e defenderemos nossa hipótese de que a revista tinha como base o texto e que a fotografia não foi pensada no início como elemento central da publicação. Por fim, trataremos da atuação de seus repórteres na imprensa alternativa/clandestina. O modo como deram seguimento a suas carreiras baseados em suas convicções políticas é antagônico ao que ocorreu com os fotógrafos o que parece ser uma pista para entendermos sobre como se posicionavam frente aos problemas sociais abordados na *Realidade*.

*

Páginas Ampliadas - livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura[11] (UNICAMP), de Edvaldo Pereira Lima, lançado em 1993, talvez tenha sido o primeiro estudo acadêmico a tratar da revista *Realidade* embora não seja dedicado exclusivamente à ela[12]. As discussões levantadas pelo autor giram em torno do tipo de texto adotado pelos jornalistas, que segundo ele teria características do *new journalism* norte-americano, em que o repórter se permite conviver com a pauta durante dias, semanas, ou até mesmo meses, além de ter liberdade para contar a história, e nela inserir inclusive elementos ficcionais. Mas, como indica o título, Lima faz também aproximações com

[10] E outros tantos arquivos ainda não estão disponíveis para consulta pública. Esse é um dos pontos mais debatidos em audiências das Comissões da Verdade, que buscam garantir acesso a esses materiais.

[11] O livro é uma adaptação da tese de doutorado do autor, mas fiz a opção aqui de analisar somente o livro. Ambos têm o mesmo título.

[12] O autor estuda também o *Jornal da Tarde* que inicia sua circulação no mesmo período. LIMA, 1993.

a literatura e procura encontrar referências de autores brasileiros e estrangeiros no texto da revista. Os jornalistas da *Realidade* recentemente lançaram livros nos quais se posicionam de maneira distinta. Mylton Severiano, um dos redatores, por exemplo, discorda que o *new journalism* tenha sido uma referência para a equipe da *Realidade*.

> (...) tentam "explicar" nosso sucesso como resultado de "influência" ou "imitação" do *new journalism*. Bobagem. Só entramos em contato com luminadores dessa corrente, Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese, entre o fim da década de 1960 e inícios dos 1970. Mas, por favor, nem precisamos ir a milenares relatos bíblicos: já tínhamos *novo jornalismo* com José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) (...) Mentes colonizadas acham que *Realidade* era tão boa, que só podíamos ter copiado gringos. Parece que não leram João do Rio. Lima Barreto. *Diário de um Náufrago*, do jovem Gabriel Garcia Márquez. Euclides da Cunha d´os Sertões. Monteiro Lobato do *Jeca Tatu* (...). [13]

Em *Realidade Revista* (2010), os jornalistas José Carlos Marão e Hamilton Ribeiro assumem que os repórteres da *Realidade* tinham contato com autores ligados ao *new journalism*, mas do mesmo modo que Severiano minimizam uma possível influência.

> Quase todos tinham lido Truman Capote, Gay Talese ou Tom Wolfe, claro. Mas, que eu saiba, ninguém sentava em frente da Studio 44 [a máquina de escrever portátil utilizada pela equipe] pensando: "Agora, vou fazer New Journalism"[14].

Em que pesem os argumentos de Severiano, Marão e Ribeiro, convém lembrar que, nos anos 1960, estava plenamente consolidada a política norte-americana de disseminar sua produção cultural pelo mundo, iniciada no pós Segunda Guerra, e o Brasil sempre fora um alvo estratégico nesse processo. Além disso, vários dos colaboradores da *Realidade* fizeram cursos em Nova York, como veremos no capítulo 2.

José Salvador Faro é outro autor que se dedica a investigar as características do texto em *Revista Realidade, 1966-1968 – tempo de reportagem na imprensa brasileira*[15]. Faro, todavia, vai muito além das questões formais. O autor classifica as matérias em núcleos temáticos[16], a partir dos quais tece seus comentários e análises. A conclusão é que a

[13] SEVERIANO, 2013, p. 209-210.
[14] MARÃO, 2010, p. 32.
[15] O livro de José Salvador Faro também tem origem em sua tese de doutorado, apresentada na ECA/USP. FARO, 1999.

[16] O modo como o autor classifica as reportagens norteou o meu próprio levantamento e posterior classificação, conforme apresento no capítulo 3 em formato de tabela.

Realidade tem como base de seus textos a ruptura com os preceitos morais, ideológicos e comportamentais vigentes. Segundo o autor as matérias eram sempre escritas a partir da lógica de um pensamento de esquerda, colocando-se, portanto, em permanente confronto com os valores defendidos pelo regime militar. A própria escolha dos temas aponta nessa direção: música popular brasileira, teatro, direitos das mulheres, liberação sexual, políticas sociais, ateísmo, etc.

Cabe notar que esses livros priorizam as características dos textos das reportagens, sendo a imagem considerada um objeto de menor importância. O livro de Marão e Ribeiro dedica poucas linhas ao assunto e embora eleja várias reportagens importantes para análise reproduz somente os textos, sem fotos. Já Severiano assume explicitamente a preponderância do texto sobre a imagem fotográfica em sua análise. Sendo assim, diante da ausência de estudos aprofundados que tratem especificamente da fotografia na *Realidade*, não podemos deixar de mencionar o levantamento realizado recentemente por Marcelo Eduardo Leite. Embora o pesquisador desconsidere o fato de que na maioria das vezes os fotógrafos da revista estavam cumprindo pautas indicadas e pesquisadas pelos jornalistas e editores - fator complicador para a análise do estatuto de suas imagens - os depoimentos colhidos por ele constituem uma rica base de dados a qual nos remeteremos em várias ocasiões.

No que diz respeito às bases teóricas para esta dissertação destaco as reflexões de Ulpiano Bezerra de Menezes sobre os circuitos de produção, circulação e consumo da fotografia que irei utilizar, com ênfase nos dois primeiros devido às fontes disponíveis. A proposta é investigar as redes de sociabilidade que ligavam os fotógrafos, repórteres e toda sorte de agentes culturais, políticos, empresários e instituições que viabilizaram a existência da revista *Realidade* e a cadeia de produção/circulação/consumo na qual ela estava inserida. Do ponto de vista histórico uma referência fundamental é o livro “As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro”, organizado por Helouise Costa e Sergio Burgi. Apesar de não cobrir o mesmo período dessa dissertação, o livro forneceu um panorama do fotojornalismo no período imediatamente anterior à *Realidade*, possibilitando estabelecer comparações. Além disso, serviu como referência para o estabelecimento de metodologia para o trabalho de levantamento das revistas e documentos de época.

1.1

1964: um golpe contra as reformas

As bases históricas e teóricas do campo da política utilizadas nesta dissertação foram buscadas principalmente nos seguintes autores: Caio Navarro de Toledo, Marcos Napolitano e Daniel Aarão Reis. Os três tratam especificamente do período de vigência do regime militar e, não raro, dialogam entre si. Essa escolha deveu-se à necessidade de buscarmos relacionar as ações dos golpistas com os movimentos culturais ocorridos nos anos de 1950 e 1960, que se colocaram muitas vezes como ponto de partida para a elaboração de diversas reportagens da revista *Realidade* como veremos adiante.

De acordo com Napolitano, a história do Brasil, durante parte considerável do século XX, foi marcada por tentativas – fracassadas ou não – de interferência no poder executivo por parte dos militares.

> No final de março de 1964, civis e militares se uniram para derrubar o presidente João Goulart, dando um golpe de Estado tramado dentro e fora do país. Na verdade, esta aliança golpista vinha de muito antes, sendo uma das responsáveis pela crise política que culminou no suicídio de Getúlio Vargas em 1954[17].

Vargas havia retornado ao poder em 1951 por meio de eleição direta, mas havia sido um dos líderes da "Revolução de 1930" e protagonista do golpe de 1937, que implantou a ditadura do Estado Novo. O seu governo baseou-se em um sistema desenvolvimentista industrial e na forte presença do Estado. Uma grave crise política levou-o ao suicídio, em 1954, e após sua morte Juscelino Kubitschek assumiu a presidência, em 1956. Coube a Kubitschek a realização de uma tarefa prevista na Constituição do país e que representou uma mudança política profunda: a criação de uma nova capital, Brasília. Sob o mandato de JK, o país viveu um período de notável desenvolvimento econômico e estabilidade política que iria se dissipar no início da década seguinte[18].

[17] NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 7.

[18] Vem desse período a expressão "cinquenta anos em cinco", também conhecido como "os anos dourados", dada a prosperidade da economia. Além

Em 1961, Jânio Quadros[19] foi eleito presidente, também através do voto direto, mas renunciou alguns meses depois, o que gerou uma grande crise.

> Em toda a nossa história republicana, o golpe contra as frágeis instituições políticas do país se constituiu em ameaça permanente. Seu fantasma rondou, em particular, os governos democráticos no pós-46 e, com maior intensidade, a partir dos anos 60.
> Assim, pode ser dito que o governo Goulart nasceu, conviveu e morreu sob o espectro do golpe de Estado. Goulart foi empossado em setembro de 1961, após a fracassada tentativa golpista de Jânio Quadros. Com sua inesperada e tresloucada renúncia, Quadros visava o fechamento do Congresso que lhe fazia oposição. Não tendo o povo saído às ruas para exigir dos militares a volta do renunciante, o golpe se frustrou.[20]

Após a renúncia de Quadros, a presidência foi assumida pelo vice-presidente, João Goulart, que também havia sido eleito pelo voto popular[21]. João Goulart - o Jango - era ligado ao PTB gaúcho, assim como seu cunhado, Leonel Brizola. Assumiu a presidência do Brasil em setembro de 1961 e teria, a partir daquele momento, cerca de três anos para governar o país.

Jango sempre foi muito influente entre os sindicalistas[22], e essa relação cresceu ainda mais durante seu mandato na presidência. Foi um período de intensos debates sobre as chamadas reformas de base, ou seja, fiscal, urbana, agrária, bancária, administrativa e universitária. Além de defender o direito ao voto pelos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, Jango projetava um Estado ainda mais presente, mediante, por exemplo, a regulamentação das remessas de lucros para o exterior[23].

---

disso, o cumprimento integral de seu mandato foi um dado significativo, pois até então, nenhum presidente eleito por voto direto havia conseguido tal feito.

[19] De acordo com a legislação vigente em 1960, não havia a possibilidade de reeleição.

[20] TOLEDO, 2014, p. 67

[21] O voto para presidente era separado do voto para vice. Ambos eram escolhidos na mesma cédula, mas em colunas distintas.

[22] Um exemplo de sua influência ocorreu em 1950, quando foi chamado por Getúlio Vargas para resolver um conflito entre sindicalistas no ministério do trabalho.

[23] Entre os exemplos mais citados em trabalhos acadêmicos da área econômica estão as montadoras de carros, também em parte responsáveis pelo crescimento econômico do estado de São Paulo. Em 1961, a Editora Abril criou *Quatro Rodas*, uma revista que, de certa forma, consagrou esse momento. As novidades das montadoras eram a matéria-prima para as matérias e representavam quase a totalidade dos anúncios.

> Foram tempos de áurea irreverência. No Rio de Janeiro os C.P.C. (Centro Popular de Cultura) improvisavam teatro político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. (...) era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas.[24]

O país irreconhecivelmente inteligente ao qual se refere Roberto Schwartz pode ser melhor compreendido considerando alguns dos acontecimentos mais notáveis do campo da cultura, ocorridos entre o final da década de 1950 e o começo da década seguinte.

Na música, a *bossa nova*, protagonizada por João Gilberto, Vinícius de Morais e Tom Jobim, caracterizou-se pela inédita mistura de jazz e samba. Foi levada ao grande público através do disco *Chega de Saudade*, lançado em 1958. A música *Garota de Ipanema*[25], que tornou-se a composição mais conhecida do movimento, foi lançada em 1963. Já o *cinema novo* buscou inspiração na *nouvelle vague* francesa e no neo-realismo italiano para tratar dos temas do "terceiro mundo" – expressão usada por Glauber Rocha. O primeiro filme considerado fruto dessa nova maneira de pensar e realizar cinema data de 1955: *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. *Terra em Transe*, de 1967, foi proibido por ser considerado subversivo e ironizar a Igreja[26].

Na literatura e nas artes, a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dava conta do interesse dos artistas brasileiros por novos caminhos. Apresentou obras de Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Geraldo de Barros, Amilcar de Castro e Waldemar Cordeiro, entre outros. Além de ter envolvido os três principais poetas concretos: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Na ocasião eles mostraram seus *poemas-objetos*, assim chamados devido à valorização da poesia em sua materialidade.

A imprensa, por sua vez, também buscou alinhar-se aos novos tempos. Ao menos é o que indica o pioneiro caso da renovação gráfica

[24] SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*, 1964-1969 In *O pai de família e outros estudos.* São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 69.

[25] Foi regravada por Frank Sinatra, Ella Fitzgerald outros 167 intérpretes, conforme consta na matéria do jornal *Daily Mail Reporter*: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2177056/The-Girl-Ipanema-tune-celebrates-50th-birthday.html, acessada em dezembro de 2015.

[26] Essas e outras informações sobre o tema podem ser encontradas em: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

do *Jornal do Brasil*, na qual trabalharam nomes como Ferreira Gullar, Alberto Dines, Jânio de Freitas e Reynaldo Jardim, gerenciados por Odylo Costa, filho[27]. Antes da mudança, o jornal chegava a ter até nove colunas numa mesma página, e tudo isso sem apresentar manchete ou imagem. Amílcar de Castro foi o principal encarregado da tarefa de aproximar o jornal das novas linguagens que surgiam nos "anos dourados" do país: trouxe a fotografia para a capa e inseriu generosos espaços brancos onde antes o texto se amontoava. A reformulação ocorreu entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960.

É também conhecido o caso da revista *Senhor*. Lançada em janeiro de 1959, parece ser a experiência mais sofisticada da imprensa brasileira até então, sobretudo no que diz respeito ao design.

> (...) Nada podia parecer tão moderno e 'de vanguarda' quanto *Senhor.* Em pouco tempo, ela faria parte de uma nova estética que incluía Brasília, o concretismo, a bossa nova, a revolução gráfica do *Jornal do Brasil*, os anúncios da *Volkswagen* e do *Banco Nacional*, as capas dos discos da gravadora *Elenco*, os móveis de linhas retas – uma estética de formas claras, enxutas, essenciais.[28]

"Senhor era uma revista de cultura", afirma Chico Homem de Mello no livro *O Design Gráfico Brasileiro – Anos 60*, "cujos alicerces apoiavam-se na literatura e em uma postura comportamental que, na falta de termo melhor, poderíamos chamar de moderna"[29]. Tiveram textos publicados em *Senhor* nomes como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado. Nahum Sirotsky era o diretor de arte e Paulo Francis seu assistente.

> Os grandes momentos de *Senhor* ocorrem quando imagem, texto e diagrama combinam-se de tal modo que cada um desses aspectos está inapelavelmente relacionado aos outros dois. Mais ainda: quando a ilustração deixa de ter valor apenas como obra plástica e passa a ter valor também no contexto da página. O design alimenta e é alimentado por outras linguagens. Em *Senhor*, ocorreu a simbiose entre as linguagens das

[27] O jornalista Odillo Costa, filho, chegou a ser editor de *Realidade* durante breve período, imposto por Victor Civita para exercer autoridade sobre os repórteres, como relatou José Carlos Marão em entrevista concedida ao autor (2014).

[28] Atribuído a Ruy Castro e publicado originalmente em *Uma senhora revista.* Folha de São Paulo, 20 de maio de 2012. Publicada também no site *http://em1964.com.br/*, parte integrante de exposição no Instituto Moreira Salles, mencionada anteriormente.

[29] MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 107

> artes plásticas e do design. As duas saíram ganhando com isso[30].

Retomando a cena política podemos afirmar que se de um lado as propostas de reformas do presidente João Goulart - conectadas à intelectualidade - eram vistas como possíveis soluções para problemas crônicos do país[31], havia outras correntes que se mostravam descontentes com tais rumos por se verem excluídas de um processo de modernização do qual historicamente sempre haviam participado. O ponto mais polêmico era a reforma agrária, que deveria ser implantada de modo inconstitucional[32], devido à alegação do governo de que não possuía meios para desapropriar as terras e indenizar os proprietários em dinheiro[33].

O comício de Goulart, assistido por 150 mil pessoas na Central do Brasil (RJ) em 13 de março de 1964, teve como resposta a *Marcha da Família, com Deus e pela Liberdade*[34], realizada em 19 de março do mesmo ano. Na ocasião, reuniram-se 500 mil pessoas que marcharam em direção à Praça da Sé, em São Paulo. Segundo consta:

> Os presentes oraram pelos destinos do país. E, através de diversas mensagens, dirigiram palavras de fé no Deus de todas as religiões e de confiança nos homens de boa-vontade. Mas, também de disposição para lutar, em todas as frentes, pelos princípios que já exigiram o sangue dos paulistas para se firmarem. (...) [O Deputado] Plinio Salgado dirigiu pergunta às Forças Armadas: "Bravos soldados, marinheiros e aviadores de nossa pátria, sereis capazes de erguer vossas armas contra

[30] Idem, p. 144. Conectando tudo isso a poesia concreta, o autor apresenta como exemplo uma página onde há o desenho de um homem e, na página seguinte, um texto no mesmo formato do desenho.

[31] Havia sim, intelectuais alinhados com propostas liberais, mas naquele momento os movimentos artísticos pendiam para um pensamento de esquerda e, em alguns casos, comunista de fato.

[32] Um dos empecilhos à realização de uma ampla reforma agrária no país era o dispositivo constitucional determinando que desapropriações de terras deveriam se dar mediante prévia indenização em dinheiro. Alegando inexistência de recursos suficientes, o governo, por intermédio do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), passou a propor uma alteração na constituição que permitisse o pagamento das indenizações em títulos da dívida agrária. Muitos autores concordam que esse foi um ponto crucial no embate entre golpistas e simpatizantes do governo Goulart.

[33] Não indenizar o proprietário com dinheiro em espécie era, sob a ótica dos golpistas, um claro indício de que se tratava de um governo comunista. Apesar das acusações, a bibliografia estudada não oferece provas de que o governo Goulart era comunista ou planejava um golpe, a fim de driblar a constituição.

[34] A marcha foi capitaneada por diversas instituições ligadas ao IPES-IPAD (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Instituto Brasileiro de Ação Democrática), como a CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia) e a UCF (União Cívica Feminina) e MAF (Movimento de Arregimentação Feminina). Tido como um movimento de mulheres, hoje sabemos que era financiado por empresários. Para mais informações, consultar o livro da pesquisadora Solange Simões, *Deus, Pátria e Família: As mulheres no golpe de 1964.*

> aqueles que querem se levantar, aqueles que se levantam contra a desordem, a subversão, a anarquia, o comunismo? Contra aqueles que querem destruir os lares e a soberania da pátria? Esta manifestação não vos comove? Será possível que permitireis, ainda, que o Brasil continue atado aos títeres de Moscou?"[35]

O respaldo dessa parcela considerável da população foi um importante ponto de apoio para os militares. Não representavam a voz da maioria[36], mas tratava-se de um movimento formado pelos detentores de diversos tipos de poderes[37] e que buscou exercer uma pressão moral, como deixa explícito o título da marcha[38]. Jango tinha noção do peso deste confronto moral-religioso e de suas consequências como demonstrou em seu discurso realizado no dia 30 de março, na Reunião dos Sargentos no Automóvel Clube de São Paulo.

> Jango procurou se desvencilhar da imagem de anticatólico e de inimigo da instituição familiar; críticas que formavam a base do argumento utilizado pelo movimento golpista para convencer as classes médias e os setores conservadores da sociedade a defenderem a necessidade de realização de uma intervenção militar[39].

Esse episódio contribuiu para a aceleração do golpe, já que o presidente rompeu a hierarquia militar ao se dirigir exclusivamente as baixas patentes. Desse confronto os militares saíram vencedores, num golpe que pode ser considerado classista e empresarial-militar[40].

> Para o vitorioso de 1964, o movimento se fez contra Goulart, contra a corrupção, contra a subversão. Estritamente falando, afirmou o general [Geisel], o

[35] Trecho extraído de notícia publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 20 de março de 1964.

[36] O governo Goulart, segundo o Ibope registrou, contava com 76% da opinião pública a seu favor em 1964.

[37] Donos de jornais entre eles. O exemplo mais estudado é o caso do jornal O Estado de São Paulo, cujos editoriais apoiavam o golpe e, posteriormente, as atitudes do regime.

[38] Como referência, ver reprodução de artigo publicado por Carlos Drummond de Andrade no Correio da Manhã, 07/06/1964 e digitalizado por ocasião da exposição *Em 1964*. O texto fala sobre um deputado que quer proibir o beijo e instituir a "Polícia de Repressão aos Crimes de Ofensa ao Pudor Público". http://em1964.com.br/o-beijo-dos-jovens-por-carlos-drummond-de-andrade

[39] O trecho pertence à dissertação de mestrado de David Ricardo Sousa Ribeiro, *Da crise política ao Golpe de Estado: os conflitos entre o Poder Executivo e o Poder Legislativo durante o governo João Goulart.*

[40] Ver a dissertação de mestrado de Martina Spohr, *Páginas golpistas: anticomunismo e democracia no projeto editorial do IPES (1961-1964)*, apresentada em 2010 na Universidade Federal Fluminense. A autora estudou a atuação do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, fundado com o objetivo de defender a "livre iniciativa" e a "economia de mercado". Na prática, se tratou de um ponto de encontro de acadêmicos conservadores, empresários e militares empenhados em desestabilizar o governo Goulart.

> movimento liderado pelas Forças Armadas não era a favor da construção de algo novo no país. (...)
> Mais apropriado seria então afirmar que 1964 significou um golpe contra a incipiente democracia política brasileira; um movimento contra as reformas sociais e políticas; uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um golpe contra o amplo e rico debate ideológico e cultural que estava em curso no país.
> Em síntese, as classes dominantes e seus aparelhos ideológicos e políticos, no pré-64, apenas enxergavam baderna, anarquia, subversão e comunização do país diante de legitimas iniciativas dos operários, camponeses, estudantes, soldados, praças, etc. Por vezes, expressas de forma altissonante e retórica, tais demandas, em sua substância, reivindicavam o alargamento da democracia política e a realização de reformas do capitalismo brasileiro.[41]

A visão de Caio Navarro de Toledo é compartilhada por Marcos Napolitano.

> O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais. O quadro geral da Guerra Fria, obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras anticomunismo. Desde 1947, boa parte das elites militares e civis no Brasil estava alinhada ao mundo "cristão e Ocidental" liderado pelos Estados Unidos contra a suposta "expansão soviética".
> (...) Nessa perspectiva, os exércitos nacionais dos países subdesenvolvidos alinhados ao bloco capitalista liderados pelos EUA deveriam, primordialmente, cuidar da defesa interna contra a "subversão comunista infiltrada[42].

O alinhamento Brasil-EUA, do qual fala Napolitano, deve ser entendido sob a luz das demandas de alianças políticas em época de Guerra Fria. No período após a Segunda Guerra Mundial, o poder político estava nas mãos de dois governos: o norte-americano e o soviético. Divergiam em quase tudo, mas em especial no campo da ideologia. Enquanto o governo brasileiro supostamente demonstrava tendências comunistas, os militares golpistas e parte influente do empresariado

[41] TOLEDO. Caio Navarro de. *in* REIS, Aarão Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O Golpe de Estado e a Ditadura Militar. Santa Catarina: EDUSC. p. 67.

[42] NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 10.

brasileiro aproximavam-se dos EUA e seu governo liberal. Interessava aos norte-americanos, no entanto, manter o Brasil como aliado[43] e esse foi um dos motivos que levou o presidente Lindon Johnson a oferecer apoio aos militares no golpe de 1964.

Uma vez concretizado o golpe, o regime militar brasileiro caracterizou-se pela criação de Atos Institucionais[44] como forma de legitimar suas ações. O primeiro deles data de 9 de abril de 1964 e permitia aos militares no poder cassar mandatos políticos e/ou suspender seus direitos, bem como aposentar compulsoriamente aqueles profissionais que julgassem representar alguma ameaça – o que foi aplicado principalmente aos vinculados a partidos comunistas/trabalhistas. Isso representou uma derrota para aqueles que, semanas antes, lutavam pelas reformas de base. Muitos acabaram exilados, como Leonel Brizola e o próprio João Goulart.

O AI-2 foi criado com o objetivo de enfraquecer ainda mais o Congresso e possibilitar uma intervenção direta nos estados. A partir daquele momento, somente dois partidos seriam considerados legais pelo governo militar: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O primeiro representava os militares e o segundo, uma oposição controlada. Mesmo assim, em 1965, essa oposição venceu as eleições para governador em estados estratégicos, como Rio de Janeiro e São Paulo. O AI-3 viria para reparar esses danos: governadores e vices passaram a ser eleitos através do voto indireto. A Constituição, que havia entrado em vigor em 1946, seria revogada em 1966, quando o AI-4 convocou o Congresso a criar uma nova, que entrou em vigor em janeiro de 1967 e conferia ainda mais poderes ao presidente, concentrando as decisões no Poder Executivo. Mesmo com todos esses atos autoritários e antidemocráticos a bibliografia que trata da complexidade do golpe e seus desdobramentos evidencia o caráter não linear da política ditatorial-militar brasileira, com movimentos de repressão e liberalização muitas vezes concomitantes[45]. E, apesar da ditadura de direita, havia relativa hegemonia cultural da esquerda no país, concentrada nos grupos ligados à produção ideológica,

[43] Os norte-americanos entendiam que se o Brasil se tornasse um país comunista levaria consigo toda a América Latina. No final das contas, acabaram financiando ditaduras militares também no Chile, Argentina e outros países da América do Sul. As evidências desse raciocínio podem ser vistas nos documentos exibidos no filme *O dia que durou 21 anos*, citado no começo deste capítulo.

[44] Ao todo foram dezessete Atos Institucionais. Trato apenas dos primeiros cinco, por compreenderem o período estudado por esta pesquisa, 1964 até 1968.

[45] CODATO, Adriano Nervo. *O Golpe de 1964 e o regime de 1968*: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 40, 2004. Editora UFPR. p. 14.

como estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, economistas, arquitetos e até mesmo parte do clero como afirma Roberto Schwarz:

> Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente[46].

Realidade, no decorrer da sua primeira fase, entre 1966 e 1968, experimentou estes espaços de distensão da política do regime, em um período no qual a esquerda tentava se reorganizar politicamente no pós-golpe através dos movimentos estudantis. A produção das reportagens presentes nas páginas da revista quase sempre esteve pautada por discussões de fundo político, mesmo que muitas vezes este tema tenha se apresentado diluído em assuntos das áreas de cultura, religião ou comportamento. Os próprios jornalistas da revista também atuaram em duas frentes. Entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 muitos deles optaram por fazer jornalismo na chamada imprensa alternativa. Outros decidiram que era hora de partir para um outro tipo de luta e passaram a colaborar de diversas formas com organizações clandestinas[47]. A fuga desses profissionais da grande imprensa ocorreu por razões semelhantes àquelas que levaram muitos intelectuais de esquerda para esconderijos e exílios.

> Se em 1964 fora possível à direita "preservar" a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do movimento.[48]

Entre outros motivos, o descontentamento dos militares com as novas forças de mobilização surgidas nos anos posteriores ao golpe levou à criação do Ato Institucional Número 5[49]. Este, além de conferir ainda

[46] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 8.

[47] Como veremos no item 1.3, sobre os ex-jornalistas da *Realidade* e o envolvimento deles com os programas da esquerda política.

[48] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 10.

[49] Na última página de cada edição da *Realidade* havia sempre a seção *Brasil Pergunta*, onde um leitor enviava uma questão sobre algum tema polêmico e

mais poderes ao presidente, inaugurou oficialmente a era da "liberdade vigiada" e suspendeu o *habeas corpus* nos casos de crimes políticos, o que abriu ainda mais espaço para os casos de tortura. Com o AI-5 veio a censura mais agressiva, visando impedir a divulgação de notícias e ideias anti-regime, que atingiu principalmente a imprensa, o teatro, a música e o cinema. Para Adriano Codato o ano de 1964 só se materializou de fato, do ponto de vista político enquanto regime ditatorial e militar, por ocasião do Ato Institucional n. 5, em 1968[50]. O autor ainda faz um paralelo da criação do AI-5 com a *Passeata dos Cem Mil*[51] [**figura • 1**].

> O ano de 1968 é, assim, uma data fundamental na evolução política do regime ditatorial-militar brasileiro. Dois eventos – opostos entre si – são representativos dessa dinâmica processual contraditória: a "Passeata dos Cem Mil" e o "Ato Institucional n. 5". A passeata, em 26 de junho, no Rio de Janeiro, resume a disposição de vários setores sociais para confrontar o processo de militarização do Estado, a política econômica "recessiva" e a restrição das "liberdades". A oposição política, até então difusa e desarticulada, incapaz de ser representada pela Frente Ampla, assume aí uma característica de "massa". O AI-5, em 13 de dezembro, simboliza o ponto decisivo de inflexão do regime e o momento paradigmático do processo de reforço da centralização militar do poder de Estado. Os limites severos fixados a atividade política e aos direitos civis revelam a disposição em continuar, agora em estágio superior, e restringem bruscamente a possibilidade de retomado do controle civil sobre a "Revolução"[52].

Em meio a esse contexto, observamos que a *Realidade* não estava sintonizada apenas com os debates levantados pelos estudantes. A revista foi uma voz que alimentou as propostas da esquerda e abriu espaço para manifestações que muitas vezes endossavam um discurso contra o regime militar e podiam vir de pessoas com posições tão díspares quanto Carlos Lacerda e Chico Buarque de Holanda. A equipe

---

dois convidados considerados especialistas debatiam, um a favor do "sim", outro a favor do "não". Na última edição em que constam os nomes dos jornalistas da equipe original, outubro de 1968, a seção estampa: "Está em marcha um golpe de estado para derrubar o atual governo"? O deputado do MDB, Martins Rodrigues, respondeu que sim. A ideia para a seção, segundo Mylton Severiano, Paulo Patarra buscou em uma revista italiana chamada *Epoca*.

[50] CODATO, Adriano Nervo. *O Golpe de 1964 e o regime de 1968*: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 40, 2004. Editora UFPR. p. 12.

[51] David Zingg fotografou a passeata dos Cem Mil. Nas fotos, é possível reconhecer alguns rostos, como de Gilberto Gil e Chico Buarque.

[52] CODATO, Adriano Nervo. *O Golpe de 1964 e o regime de 1968*: Aspectos conjunturais e variáveis históricas. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 40, 2004. Editora UFPR. p. 16.

da *Realidade* produziu longas pesquisas e reportagens sobre temas relacionados ao comportamento (como divórcio e feminismo), guerras (em especial o caso do Vietnã) e religião (a atuação de padres engajados, ligados ao Frei Beto e a Dom Helder Câmara).

> Os grupos [de estudos do Partido Comunista Brasileiro] estudavam Marx, lembra [José Luis] Del Roio [ex-membro do partido]. Mas, para tocar em assuntos nacionais e internacionais, recorriam a *Realidade*. A primeira reportagem que discutiram foi *Brasileiros, Go Home*, do [Luis Fernando] Mercadante. Tinham promovido ato contra a invasão de São Domingos, no Largo São Francisco.
>
> *Realidade* nos pareceu boa coisa, dizíamos: leiam, discutam, façam chegar aos companheiros. Ampliava: aumentava as brechas de resistência democrática[53].

Realidade talvez não tenha feito oposição direta ao regime, como apontam Ribeiro e Marão - visto que se tratou de um período de liberdade de imprensa relativa -, mas sem dúvida fez oposição a ideias essencialmente conservadoras, atacando a estrutura do pensamento anti-comunista, como bem conclui José Salvador Faro.

1.2

O projeto editorial da *Realidade*: uma revista fundamentada no texto

A primeira edição da revista *Realidade* trouxe na capa o jogador Pelé. A fotografia, produzida em estúdio com um fundo verde, enfatizava o rosto sorridente do jogador, portando um chapéu típico da guarda real

[53] Depoimento de José Luiz Del Roio a Mylton Severiano. In SEVERIANO, Mylton. *Realidade*: história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. A reportagem mencionada conta no primeiro número da revista, de abril de 1966.

inglesa[54] [figura • 2]. Pelé também estava na capa da primeira edição do *Jornal da Tarde*[55], além de ser presença constantes em capas de revistas estrangeiras em meados da década de 1960 [f • 3] . *JT* e *Realidade* dividiram mais do que o tema principal no momento de seus lançamentos. No começo, duas equipes distintas trabalhavam no novo projeto da Editora Abril que originou *Realidade*. "Havia, chamado pela Abril, o grupo de Murilo Felisberto, completo, com admirável noção de arte"[56]. O outro grupo era o de Paulo Patarra, que havia sido diretor de *Quatro Rodas*. Antes que o número inaugural da *Realidade* chegasse às bancas, o grupo de Murilo Felisberto deixou o projeto para ir trabalhar no *Jornal da Tarde*. Concomitantes, os projetos do *Jornal da Tarde* e da *Realidade* marcaram uma disputa por mão-de-obra de proporções nunca antes vista na imprensa brasileira. Tanto Mino Carta, diretor do *JT*, quanto Robert Civita, diretor da *Realidade*, dispunham de verba suficiente para contratar os melhores profissionais do mercado, que acabaram deixando outras publicações e se concentraram nos dois novos veículos.

Até 1966, a Editora Abril era conhecida como uma empresa de publicações segmentadas, como *Capricho*, dedicada a fotonovelas, *Claudia*, voltada ao público feminino, e *Quatro Rodas*, cujo foco era a indústria automobilística. Intencionando criar um produto de interesse geral, o presidente Victor Civita estava disposto a investir em uma revista semanal que seria comercializada como encarte dominical de alguns dos grandes jornais brasileiros. O projeto foi batizado de *Revista de Domingo*, e previa sua veiculação na *Folha de São Paulo*, no *Jornal do Brasil* e *Diário de Minas*. A ideia não vingou, como narra Mylton Severiano:

> (...) o Sr. Octávio Frias, o Sr. Nascimento Brito e outros 'senhores' sacaram que entregariam o filé da publicidade para a Abril. Ficariam com mecânico de bairro, boteco, lojinha, quitanda; e a Abril, com automóvel, bebida fina, eletrodoméstico, cigarro, joalherias. E se há gente esperta no País é dono de jornal[57].

[54] A foto da capa do número 1 da *Realidade* não foi assinada. Mylton Severiano, em entrevista ao autor (2014) contou que Pelé foi fotografado ao mesmo tempo por Sérgio de Souza (redator) e um fotógrafo argentino desconhecido (o time do Santos estava em Buenos Aires). Os filmes se misturaram e ninguém sabia dizer de quem era a imagem escolhida.

[55] Publicação dos mesmos proprietários de *O Estado de S. Paulo*.

[56] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 40.

[57] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 41. Os senhores citados por ele eram, respectivamente, os diretores da Folha de São Paulo e do Jornal do Brasil/Diário de Minas. Toda as empresas listadas por Severiano como sendo o "filé da

De semanal, o projeto passou a visar uma publicação mensal, por sugestão de Paulo Patarra, o que ajudaria a reduzir custos[58], já que o orçamento necessário seria bancado apenas pela editora, sem o apoio dos grandes jornais.

> O mercado de revistas no Brasil de 1966 comportava a iniciativa da Abril. *Realidade* disputava nas bancas a preferência de um público acostumado a revistas semanais que primavam pela sua superficialidade, ou por revistas mensais de interesse específico: (...) a margem de opção pelas revistas resumia-se no *Cruzeiro*, incapaz de acompanhar as transformações políticas e sociais pelas quais o país havia passado; em *Manchete*, surgida em 1952, presa a uma concepção formalista e colorida do jornalismo; *Fatos & Fotos*, também da Bloch, e *Claudia*, da mesma Editora Abril, mas dirigida a um público específico[59].

Mesmo após a mudança da periodicidade da revista, Victor Civita manteve a mesma equipe e isso provocou discussões, uma vez que o grupo de Felisberto queria que a nova publicação tivesse tiragem modesta, na casa dos 50 mil exemplares, e uma linha editorial próxima da *Senhor*, com artigos voltados para um público mais erudito. Já Patarra e os outros jornalistas buscavam fazer uma revista de reportagens, que deveria vender tanto quanto a proposta da *Revista de Domingo,* 500 mil exemplares.

A Editora Abril tentou então redefinir um formato para a empreitada. O irmão de Victor Civita, Cesar Civita, havia lançado em Buenos Aires uma revista chamada *Panorama*, homônima de uma publicação italiana. Victor Civita intencionava fazer aqui uma publicação semelhante para a qual foram pensados vários nomes: *Panorama*, *Repórter*, *Veja*, *Horizonte*, *Reviver*, *Viver* e *Realidade*[60].

> Reunião geral. Descartam *Veja*, os Diários Associados detêm o título. *Horizonte* teve os votos de Victor Civita e

publicidade" podem ser encontradas nas páginas de *Realidade*. As fabricantes de cigarro, por exemplo, estão na contracapa de 30 das primeiras 32 edições.

[58] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 42. José Carlos Marão, em entrevista ao autor (2014), confirmou a versão de Severiano.

[59] FARO, José Salvador. *Revista REALIDADE, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: Ed. da ULBRA/AGE, 1999. p. 10. Havia ainda a revista *Visão*, fundada em 1952 e especializada na cobertura política e econômica. Circulou até 1993.

[60] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 42-43.

> Rolf Kuntz. (...) *Realidade* ganhou. Victor Civita ia saindo e voltou-se, com o sorriso cheio de dentes: olhem, se a gente vender bem as três primeiras edições, até Merda é um bom título[61].

O número teste da nova revista[62] acabou refletindo o embate entre a equipe de Murilo Felisberto, a equipe de Paulo Patarra e as ideias de Victor e Robert Civita. Na capa, três fotos formam um bloco compacto onde nenhuma se destaca [**f • 4**]. No entanto, a fórmula já começava a tomar forma, prova disso é que várias matérias do número zero seriam republicadas em ocasiões futuras. A edição piloto teve sua recepção avaliada pelo Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (INESE).

> (...) com base na mensuração dos efeitos do número zero sobre amostragens de leitores potenciais definiu quais eram as demandas que a revista vinha atender: 85% de leitores entre 18 e 44 anos; 73% de leitores com escolaridade equivalente ou acima do 2º grau; 59% de leitores situados entre as classes B e A. A pesquisa indicou praticamente tudo aquilo que asseguraria o êxito da revista, e sua rápida análise permite verificar que *Realidade* vinha preencher um vazio na área das revistas de informação não especializada[63].

Outro dado mencionado por José Salvador Faro diz respeito ao impacto de cada matéria da edição piloto. *A vida antes de nascer* foi a mais apreciada pelos leitores, e indicava a preferência pelo modelo do ensaio fotográfico, seguindo a tendência das revistas semanais estrangeiras. Ao que parece o fotojornalismo tradicional já não era suficiente para impactar o público e novas câmeras adaptadas buscavam registrar imagens inéditas. "O homem antes de nascer. Esta é a sua história, pela primeira vez contada em fotografias" afirmava o texto inicial. Este mesmo ensaio, realizado pelo fotógrafo Lennart Nilsson, havia sido capa da *Life* em abril de 1965[64] [**f • 5**] com o título *Os dias da criação*[65]. Ao vincular seu nome ao renomado fotógrafo sueco,

[61] Idem, p. 46. Relato atribuído a Murilo Felisberto em entrevista à Mylton Severiano.

[62] Segundo José Carlos Marão, foram feitas ao menos duas edições piloto. É provável que a primeira tenha circulado apenas internamente.

[63] Não tive acesso ao documento, portanto a fonte é o próprio livro do pesquisador José Salvador Faro. Nas notas, o autor informa que foi o primeiro a ter acesso e que a pesquisa do INESE foi realizada em janeiro de 1966. Conforme consta na página 3 do número 0, a edição piloto foi publicada em novembro de 1965.

[64] Até mesmo o *layout* de algumas páginas é idêntico. É possível que *Realidade* tenha feito esse tipo de adaptação outras vezes. Foram encontrados mais de 15 ensaios de fotógrafos estrangeiros. No entanto, não foi possível nessa pesquisa analisar esses ensaios individualmente.

[65] O fotógrafo voltaria a ter seu trabalho publicado no número 24 (março de 1968), com o ensaio *No fundo do coração*.

especialista em fotografias científicas, *Realidade* também procurava outros modos de atrair um tipo de leitor interessado nos aspectos visuais, unindo belas imagens a conteúdos científicos. O texto de abertura trata o tema do ponto de vista técnico, enfatizando a utilidade da matéria para a ampliação do conhecimento do leitor. *A vida antes de nascer* seria republicada integralmente na edição número 1 da *Realidade*, primeira a ser comercializada.

> Esta é a fotografia de um ser humano antes de nascer. Talvez ela seja mais importante do que a própria invenção da fotografia. Faz parte de uma série de imagens em côres, minuciosas, estranhas e belas, que mostram como cresce e evolui o embrião no ventre de uma mãe, durante o período de gestação. O fotógrafo sueco Lennart Nilsson demorou 7 anos para terminar êste trabalho. Usou uma objetiva especial, superangular, e um flash pequeníssimo, montados na ponta de um histeroscópio, aparelho médico usado para examinar o útero. (...) Trabalhando com cirurgiões em cinco hospitais de Estocolmo, conseguiu documentar diversas etapas pré-natais. O resultado, para nós, é uma apresentação maravilhosa da vida antes de nascer. Para os médicos, é um material que poderá acrescentar coisas novas no estudo da Embriologia.[66]

A relevância desse tipo de assunto não era unanimidade entre os jornalistas que produziam a *Realidade*. Alguns, como José Hamiton Ribeiro, contam que escolher as pautas "era uma luta desgastante, que afinal acabava assim: dos 13 assuntos que a revista comportava, 11 a redação tinha escolhido; dois ela tinha que engolir"[67]. As ordens vinham do editor, Robert Civita, que preferia "coisas poéticas, humor, ensaios bonitos de fotografia, material estrangeiro e histórias de gente que venceu na vida"[68]. Se levarmos em conta o depoimento de Hamilton Ribeiro ao analisarmos o primeiro número da *Realidade*, encontraremos justamente duas matérias com os temas mencionados. A primeira foi justamente *Os dias da criação*, já mencionada aqui, enquanto a segunda chamou-se *Ensaio em cor mulata* [f • 6], e continha uma série de fotos

[66] No número 0 este texto está escrito numa coluna em branco, ao lado da foto. No número 1, o texto está escrito em branco sobre a área mais escura da própria fotografia, no formato que se tornaria marcante na revista, com a fotografia abrindo a matéria em página dupla sangrada – isto é, utilizando todos os espaços das duas páginas, sem deixar bordas. O título e a chamada seriam colocados nos espaços com pouca informação da foto, geralmente áreas mais claras ou mais escuras. Para mais detalhes, ver capítulo 3.

[67] Depoimento de José Hamilton Ribeiro ao jornal Unidade, número 8, março de 1976. Republicado parcialmente no livro de FARO, José Salvador. *Revista REALIDADE, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: Ed. da ULBRA/AGE, 1999.

[68] Idem. Temas como gente que obteve sucesso profissional ou pessoal eram frequentes na revista *Life*.

de Walter Firmo acompanhadas de pequenos textos poéticos sobre a mulher. Esta matéria não pode ser caracterizada como um ensaio sensual, mas as fotografias apresentam uma mulher idealizada posando em diversos ambientes externos. Na primeira foto, a mulher observa, com olhar sedutor, uma estátua com características gregas, como se ela própria fosse a versão contemporânea da escultura.

As demais matérias da primeira edição estão de acordo com o que pretendia Paulo Pattarra, ou seja, abordavam os temas de maneira aprofundada. É o que podemos ver, por exemplo, em *As suecas amam por amor*, que trata do comportamento feminino comparando tabus brasileiros com a abertura promovida pela sociedade sueca a partir dos anos 1950. *Brasileiros, Go Home*, também se aprofunda em um assunto delicado como informa o texto de abertura:

> O repórter Luiz Fernando Mercadante e o fotógrafo Walter Firmo viveram três semanas com os nossos pracinhas em S. Domingos. Descobriram que a cidade odeia os invasores e que o povo quer ver nossos soldados pelas costas[69].

Quanto à forma, de maneira geral, *Realidade* foi concebida incorporando aspectos das revistas norte-americanas *Life* e *Look*, principalmente a segunda, já que esta dava mais atenção ao texto. Eduardo Barreto, diretor de arte, foi enviado aos EUA ao menos duas vezes para fazer estágios em editoras. Robert Civita, filho de Victor Civita e diretor de *Realidade*, também experimentou *in loco* o jornalismo feito nos EUA. Voltou ao Brasil em 1965, aos 24 anos, depois de concluir um curso de economia na Universidade da Pensilvânia e fazer estágio na *Time-Life Internacional*. A imagem de Eduardo Barreto e Robert Civita andando pelos corredores com várias revistas estrangeiras embaixo do braço fazia parte do cotidiano de quem trabalhava na editora[70]. "A filosofia liberal que os Civita, principalmente Roberto Civita, haviam trazido da imprensa americana, ajudou muito nesse processo [de implementação do projeto]", afirma o jornalista José Hamilton Ribeiro[71].

Com *Realidade*, a Editora Abril cresceu em prestígio e ganhou fama de abrigar "um ninho de comunistas"[72], por conta do tom das reportagens. Apesar do conteúdo provocador da revista, Victor e Robert Civita permitiram que o grupo liderado por Paulo Patarra continuasse

[69] *Realidade* número 1, abril de 1966, p. 39.
[70] Eduardo Barreto foi quem teria montado a tipografia da *Realidade*. Ver SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 153.
[71] Em depoimento para o livro de José Salvador Faro. p. 106.
[72] Termo que Mylton Severiano utiliza em seu livro. p. 34.

com o trabalho iniciado. A fórmula, afinal, estava gerando lucro acima do esperado. O sucesso comercial da *Realidade* levou a Editora Abril a ocupar um novo patamar no mercado, o que estimulou o crescimento de outras de suas revistas. Várias delas passariam a ser anunciadas nas páginas da própria *Realidade*[73].

O primeiro número da *Realidade*, lançado em abril de 1966, vendeu todos os 250 mil exemplares em apenas três dias. A tiragem aumentou para 280 mil em maio do mesmo ano, 350 mil em junho e 450 mil em julho. Chegou a 505 mil exemplares em fevereiro de 1967 e manteve-se próxima a esse patamar até os últimos meses de 1968. Letícia Nunes de Moraes classifica as vendas da *Realidade* como surpreendentes, ainda mais se considerarmos que a população brasileira, na época, era de 90 milhões de habitantes. A pesquisadora, no entanto, chama atenção para uma contínua queda de tiragem e distribuição a partir de janeiro de 1969, um mês após o anúncio do Ato Institucional Número 5[74].

A trajetória da *Realidade* pode ser dividida, ao menos, em três fases distintas. A primeira que vai de 1966 a 1968 - do n.1 ao n.32 - é considerada a mais homogênea e combativa. A segunda, entre 1969 e 1972, manteve uma linha editorial que, em alguns aspectos, lembrava a dos primeiros números, embora sofresse com a falta de jornalistas e entrevistados, pois estes viviam com medo da repressão política e policial. Já na última, entre 1973 e 1976, a revista teve o seu tamanho e quantidade de páginas drasticamente reduzidos e privilegiava a publicação de manuais de comportamento e tutoriais para homens de negócios. Um dos diretores da segunda fase, Audálio Dantas, concorda com essa classificação e acrescenta:

> A revista teve uma primeira fase de 66 a 68, a fase do espanto e da revelação, que mexia com a realidade brasileira. O grupo que fez esta fase era uma espécie de confraria, de certa forma, fechado[75].

Classificar os repórteres como confraria parece um exagero, mas é uma definição cabível. A maior parte da equipe fundadora de *Realidade* deixou a revista em outubro de 1968, um mês antes do AI-5. Paulo Pattarra relata um dos motivos: "De um lado a equipe exigindo matérias

[73] Há anúncios de *Claudia* e *Quatro Rodas* ocupando espaços privilegiados nas primeiras edições da *Realidade*. Posteriormente, *Veja*, que levou algum tempo para se firmar no mercado, faria o mesmo, buscando mostrar ao público da *Realidade* que era uma revista tão interessante quanto, embora seu foco fossem as notícias, e, sua periodicidade, semanal.

[74] MORAES, Letícia Nunes. *Leituras da Revista Realidade (1966-1968)*. São Paulo. Editora Alameda, 2007, p. 50.

[75] Trecho atribuído a Audálio Dantas, em depoimento para o livro de José Salvador Faro. p. 106.

contundentes, de outro, a empresa exigindo 'verdades positivas"[76]. A opção pelas matérias contundentes aparece de maneira clara nas últimas capas publicadas antes da demissão coletiva dos jornalistas. Essas edições trouxeram, entre outros personagens, o então presidente da UNE (*Êste moço comanda a agitação*, julho de 1968) e Che Guevara (*O outro diário de Che Guevera*, agosto de 1968), ambas com tiragens em torno de 450.000 exemplares.

> A direita queria ver Che como estava: morto. E vinhamos nós ajudar a cultuá-lo com aquela narrativa. O que achavam executivos nacionais e estrangeiros? Militares? Banqueiros? Fizeram a "Revolução" para tolerar uma revista que põe Che como herói?
> Para os militares, acinte extra: o diário, *Pasajes de la Guerra Revolucionária*, tinha sido publicado em Cuba – denotava que nós tínhamos canais de comunicação com a ilha.
> Os Civitas devem ter levado uma prensa aterrorizante, e a repassaram mais aterradora ao Paulinho [Paulo Patarra].[77]

Insistir em pautas ligadas ao pensamento da esquerda fizeram Paulo Patarra ser demitido em setembro de 1968[78]. Já a autodemissão coletiva merece uma análise mais detalhada. Praticamente todos os repórteres saíram juntos, e aqueles que não saíram logo após a demissão de Pattarra, tomaram essa decisão alguns meses depois. Não só os repórteres, mas secretários e redatores seguiram o mesmo caminho, uma vez que muitos deles haviam sido levados para a *Realidade* por Paulo Pattarra posteriormente. Eles iriam desenvolver projetos na imprensa alternativa, como veremos no próximo item. Todavia, os fotógrafos fixos e eventuais permaneceriam[79]. Lew Parrella continuaria como Diretor de Fotografia da Editora Abril, ao passo que George Love e David Zingg se manteriam como colaboradores frequentes.

Este fato leva-nos à seguinte pergunta: estariam os fotógrafos, que tanto colaboraram com as reportagens na primeira fase da revista, comprometidos com o ideário político da equipe que pediu demissão?

*

[76] Trecho atribuído a Paulo Patarra. Ver SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 296.
[77] Idem.

[78] Patarra, cujo nome estava na lista de procurados pelos militares, foi morar por um tempo escondido no Guarujá entre o final de 1968 e 1969.
[79] Seus créditos aparecem na edição de janeiro de 1969 e nas edições seguintes.

Desde sua origem a revista *Realidade* foi um projeto desenvolvido por jornalistas - e não por fotógrafos. Estes foram incluídos no momento de implantação da revista, embora seja fato que eles participavam das reuniões de pauta e exerciam certa influência[80], em parte por serem mais experientes. A opinião do jornalista Audálio Dantas complementa aquilo que é a conclusão da maioria das pesquisas sobre a revista: "A grande marca que a revista deixou na imprensa brasileira foi o jornalismo de texto, a busca de um texto jornalístico que se impunha por si mesmo[81]".

Durante os primeiros meses dessa pesquisa, observei que quando a revista privilegiava a fotografia em suas páginas era, na maioria das vezes, para tratar de assuntos banais ou curiosos[82]. Já quando as páginas apresentam apenas texto, sem fotos ou ilustrações, normalmente estas tratavam de questões polêmicas e/ou traziam temas abordados em profundidade, como em *Há liberdade no Brasil?* (setembro de 1966), *Russos e americanos contra a bomba* (maio de 1967) e *Abôrto* (junho de 1968). Claudia Andujar chegou a fotografar para uma matéria sobre homossexualismo[83] (maio de 1968), mas as fotos não foram publicadas.

Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a ampla maioria da bibliografia sobre a revista *Realidade* detêm-se na análise das formas de escrita desenvolvidas pelos repórteres[84]. Muito embora isso possa evidenciar também um descompasso entre as pesquisas do campo do jornalismo e aquelas relativas ao fotográfico, há mais indícios de que em *Realidade* o texto era responsável por conduzir o projeto.

Após os primeiros números da *Realidade* terem alcançado vendas inesperadas, a análise proposta por seu redator-chefe para o fenômeno ajuda a compreender um pouco melhor as preocupações primordiais dos editores. Segundo ele:

> "O sucesso da revista é fruto de coisas como:
> a) O grande lançamento
> b) A variedade de assuntos
> c) O texto bem cuidado
> d) A qualidade do papel
> e) A quantidade de cor

[80] Veremos mais sobre o assunto no decorrer do capítulo 3.

[81] Depoimento de Audálio Dantas para o livro de José Salvador Faro. p. 280.

[82] Descrevo melhor as funções dos ensaios fotográficos no primeiro item do terceiro capítulo.

[83] A convite do curador Thyago Nogueira, trabalhei na exposição de Claudia Andujar (*Claudia Andujar, No lugar do outro*) organizada pelo Instituto Moreira Salles em 2015. Foi durante a pesquisa que descobrimos que ela havia fotografado para a pauta. A fotógrafa não soube informar acerca do motivo das imagens não terem sido publicadas nem se houve algum tipo de censura, interna ou externa. Andujar realizou um extenso trabalho fotográfico para a reportagem, parte com fotos encenadas em sua casa, parte com imagens de rua feitas em São Paulo. Algumas das imagens podem ser vistas no catálogo da exposição.

[84] Conforme aponta a revisão bibliográfica na introdução desta dissertação.

f) O excepcional esforço da equipe".[85]

Vemos que há um item específico para o texto, "bem cuidado", o que representaria uma qualidade positiva. Já naquilo que podemos enquadrar como preocupações relativas à fotografia, há apenas menções indiretas. A primeira é relativa à qualidade do papel, supondo-se que esta acarretaria uma maior qualidade de transposição do suporte sensível para a página impressa. A segunda é a quantidade de cor, que se refere às ilustrações, mas principalmente à imagem fotográfica. Se levarmos as conclusões de Patarra ao pé da letra, as fotografias veiculadas na *Realidade* não precisavam expressar algo relevante. Bastava que fossem bem impressas e tivessem uma grande variedade de cores – exagero, claro. Outra de suas afirmações parece indicar caminho semelhante. "Para trabalhar com a gente precisa ser bom texto e bom caráter"[86], afirmava Patarra.

É evidente que as avaliações de Patarra não são literais. Tratava-se de uma análise simples realizada no curso dos acontecimentos por alguém envolvido no processo. No entanto, outros quesitos como a remuneração, indicam que os fotógrafos eram profissionais secundários na *Realidade*. Mylton Severiano relata que a revista era o "olimpo da profissão", pois pagava os melhores salários da época, equivalentes a "um fusca zero por mês"[87]. Segundo ele, os fotógrafos pleitearam aumento por diversas vezes, e em várias delas foram bem sucedidos, já que a publicação rendia cada vez mais lucro para a Editora Abril. De qualquer modo, Severiano relata algumas tensões nesse ponto:

> *Realidade* pagava mais aos que escreviam. Os repórteres fotográficos sempre chiaram. Confesso: durante bom tempo, e a tendência era geral entre redatores e repórteres, menosprezei fotógrafos, como se o mais importante fosse o texto. Como se a arma de disparar palavras fosse mais importante que a arma de disparar imagens[88].

A preocupação com a escrita e a eficiência dos repórteres de texto era levada ao extremo, e *Realidade* acabou por instituir no Brasil a figura do editor de texto, profissional que, ao menos desde o fim dos anos 1950, já era comum em jornais e revistas norte-americanos. Na teoria, Sérgio de Souza, o Editor de Texto durante a primeira fase da

[85] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 220.
[86] Idem. p. 28
[87] Idem. p. 58.
[88] Idem. p. 266-267.

revista, chefiava uma equipe de redatores que desempenhava função semelhante a do tradicional *copy-desk*, também adaptado do modelo de jornalismo produzido nos Estados Unidos. José Hamilton Ribeiro procura explicar as diferenças:

> Enquanto o *copy* cuidava de "reescrever" a reportagem, dando a ela uma nova forma, se não até um novo enfoque e um novo tom, o sistema de edição de texto de *Realidade* buscava, sim, aperfeiçoar a forma da reportagem, dar-lhe propriedade e brilho, mas sem desfigura-la, sem tirar dela o toque pessoal e a sensibilidade do repórter que tinha ido lá no teatro dos acontecimentos[89].

Ribeiro pontua que, muitas vezes, o trabalho do editor de texto era exaustivo, podia durar horas ou dias e não visava menos do que excelência, algo próximo a um valor literário para as reportagens. Estas, ao final, deveriam ter a máxima eficiência, "sem rompantes ou provocações, com checagem dos fatos, sem erro de informação ou de sintonia, e com linguagem precisa, elegante e (sobretudo) apropriada"[90].

O jornalista entende que o trabalho, nesse sentido, era coletivizado e todos recebiam elogios quando determinada matéria funcionava como planejado.

> Essa virada do tratamento do texto jornalístico, com o extermínio do *copy-desk* e um jeito de fazer reportagem que muita gente compara com o *new journalism* americano (sem ter muito a ver uma coisa com outra), se deveu a *Realidade*, ao seu "núcleo duro" de criação "que pensava a revista toda"[91].

Essas características, especialmente a forma final assumida pela reportagem, fizeram com que os leitores mais dedicados fossem capazes de identificar qual matéria pertencia a determinado repórter, como indicam os resultados da pesquisa de Adalberto Leister Filho, que se refere à *Realidade* como uma "revista de autores"[92].

O tratamento dado à fotografia, por outro lado, parece apostar em resultados que ora se aproximaram das festejadas qualidades do texto, ora parecem servir apenas para que a revista alcance a

[89] RIBEIRO, 2010, p. 411.
[90] Idem, p. 412.
[91] Ibidem.

[92] Ver mestrado de Adalberto Leister Filho, *Entre o sonho e a realidade: pioneirismo, ascensão e decadência da revista Realidade* (2003).

"quantidade de cor" necessária para garantir o interesse daquele leitor de publicações concorrentes como a *Manchete*.

A partir do desdobramento desta questão, escolhi outros depoimentos que apontam para um possível paralelo entre texto e fotografia, já que os fotógrafos contam que usufruíram de uma autonomia ímpar para trabalhar, coisa que não haviam experimentado até então em outros veículos. Obviamente, não se pode entender o peso de *Realidade* sem considerar os fotógrafos e suas contribuições, e os jornalistas, se não pensavam assim desde o começo, aprenderam com o tempo e com as repercussões positivas das fotografias. Não foram poucas as vezes que imagens veiculadas em *Realidade* foram parar em exposições de galerias e museus.

O problema, creio, está no fato de que o censo comum e mesmo alguns trabalhos acadêmicos tem designado a produção dos fotógrafos da revista *Realidade* como sendo de cunho autoral[93]. O termo tem sido utilizado para atribuir um valor extremamente positivo às fotografias sem uma definição clara sobre o seu significado naquele contexto específico. A fim de problematizar esse assunto tentarei levantar o processo de produção das fotografias na *Realidade.* Durante a primeira fase, a revista utilizou um trabalho previamente realizado por um fotógrafo, em formato de projeto pessoal, uma única vez[94] (caso do ensaio de David Zingg, tratado em detalhes no item 3.3). Na ampla maioria das vezes, as fotografias publicadas tinham sua origem em reuniões de pauta em que, segundo diversos relatos, todos participavam. É o que conta Jean Solari.

> Fechava uma revista, a gente tinha uma reunião de pauta, todos participavam, o repórter, o fotógrafo, até... todo mundo, todo mundo participava. E era discutida a pauta. Então, "ah, você vai fazer isso, você vai fazer aquilo". Você propunha uma ideia, de repente você ali fazia esse negócio. E era muito democrático. Você tinha quinze dias para fazer a matéria e depois o fechamento da revista.[95]

[93] Ver projeto realizado a partir do prêmio Marc Ferrez de Fotografia (2012), por Marcelo Eduardo Leite. O resultado da pesquisa pode ser acessado em http://realidade.ufca.edu.br/.

[94] Aqui, refiro-me aos fotógrafos que trabalhavam para a revista, sem considerar as inúmeras aquisições que a direção fez através de agências internacionais. Mais de 15, durante a primeira fase, como já mencionado em nota anterior.

[95] Jean Solari em entrevista a Marcelo Leite (2013). Disponível em http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/70-jean-solari. Acesso em 11/04/2015.

A fala de Solari levanta uma pergunta: como um processo de origem tão diversa e coletiva pode se transformar em um trabalho autoral? Já vimos, nas páginas anteriores, que *Realidade* sempre deu prioridade ao texto. Os repórteres e redatores, engajados que estavam com as questões comportamentais e políticas da época[96], debatiam e sugeriam a maioria das pautas da revista. Maureen Bisilliat afirma o seguinte:

> Mas isso [a qualidade do trabalho] é graças à diretoria naturalmente, é graças à redação, aos jornalistas. A gente ajudava, fazia parte, *seguindo o trilho deles*. Mas lá tinha um grupo de pessoas muito envolvidas de uma maneira muito séria. Então graças a eles que conseguiu-se isso". (...) A gente ficava, mesmo free lancer, ficava muito lá. (...) Então a gente tinha bastante contato. Era muito gostoso, era formidável. (...) A gente não era contratada, mas a gente tinha a segurança de cada mês a gente tinha um trabalho para se fazer. Um trabalho que geralmente durava uns dez dias.
> (...) Então, eu era sempre enviada para os interiores do país, e, por isso eu devo, todo o resto, eu devo parcialmente à Abril, porque sozinha você não teria razão nem porquê de ir nos lugares que eles me mandavam, inclusive, as vezes, provavelmente você nem sabia da existência desses lugares[97].

O que a fala de Maureen torna evidente é nada mais do que a utilização de um arranjo até hoje muito comum nas redações de jornais e revistas: o fotógrafo, na maior parte dos trabalhos, recebe a pauta pronta, com informações sobre o assunto anexadas pelo repórter/editor e algumas indicações logísticas, como tempo de deslocamento estimado, local de hospedagem, etc.

Ronaldo Entler levanta questões relativas ao uso da palavra autoral em seu texto *Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 1]: "ensaio autoral"*. Após abordar o sentido do termo "ensaio", Entler aprofunda sua análise:

> (...) O termo "autoral" me parece conter (...) um gesto defensivo que, a esta altura, poderíamos dispensar. Vejo aqui o desejo de responder a um trauma: a resistência histórica por parte de artistas e intelectuais em reconhecer como arte uma imagem produzida mecanicamente. Se a fotografia é uma imagem produzida numa ação automática, o fotógrafo não é autor.

[96] Veremos, no próximo item, que vários dos jornalistas de *Realidade* estavam, de alguma forma, envolvidos com organizações de esquerda clandestinas.

[97] Maureen Bisilliat em entrevista a Marcelo Leite (2013). Disponível em http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/61-maureen-bisilliat. Acesso em 10/06/2014.

> (...) Não consigo imaginar alguém falando de suas pinturas, esculturas, instalações ou performances como autorais. De um lado, não é necessário distinguir o trabalho do pintor-artista daquele feito pelo pintor de letreiro de lojas ou do designer de estampas de tecidos. De outro lado, alguém que se pensa como artista não precisa redimensionar o caráter autoral de sua produção, mesmo quando é convidado a produzir ilustrações para um livro, ou criar um mural para um edifício, o rótulo de um produto, a estampa de um tecido[98].

O que Entler defende é que existe o uso e a consequente aceitação de um termo sem que o seu significado seja devidamente problematizado. O propósito, tanto dos fotógrafos que o utilizam, quanto dos críticos e pesquisadores, é o de apoiar-se na vaga noção de "autoral" empregada no campo da arte para legitimar a fotografia produzida no âmbito da revista ou jornal. Autoral, assim, passa a ser um termo que quer designar coisas demais ao mesmo tempo. É como se a fotografia não tivesse história ou lugar, não dependesse de processos que abarcam desde a definição da pauta até a escolha das tintas e do papel para impressão. Ao mesmo tempo em que remete a condições ideais raramente encontradas, onde as decisões são tomadas pelo fotógrafo, onisciente de todas as etapas: da construção da câmera, passando pela habilidade de manipular as condições climáticas até chegar ao resultado final.

No campo da imagem técnica, portanto, o conceito abstrato de autoria estaria ligado a uma ideia romântica vinda do campo das artes tradicionais que, pelas diversas razões explicitadas, não se aplica ao fotojornalismo.

Há ainda um depoimento de José Carlos Marão, repórter que participou da primeira e da segunda fase da revista, que vem reforçar nossos argumentos. Ele conta que preferia fazer seu trabalho antes do fotógrafo, para apurar melhor a matéria e somente depois contatava o fotógrafo e lhe contava o que havia feito para que ele pudesse montar sua própria pauta[99].

Outra fala, desta vez de José Hamilton Ribeiro, parece apontar para uma leitura ponderada e que pretendo explorar a partir desse momento:

---

[98] *ENTLER, Ronaldo.* Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 1]*: "ensaio autoral". Disponível em <http://iconica.com.br/blog/?p=5179>. Acesso em: 21/12/2014.*

[99] SEVERIANO, p. 159. De acordo o levantamento que realizei, entre os fotógrafos que trabalharam com José Carlos Marão, destaca-se Jorge Butsuem (oito vezes, entre 66 e 68). Mas Marão também trabalhou em reportagens com fotografias de David Zingg e George Love, entre outros.

> *Realidade* permitia duas leituras das reportagens. A leitura do texto e a leitura da fotografia. E elas não eram encavaladas. Eram duas visões, duas visões muito diferentes. E, naturalmente, complementares, porque era o mesmo assunto. Mas, eram duas visões... E mais, nem sempre o fotógrafo estava ao lado do repórter, na *Realidade*. Nas entrevistas, nas buscas, eles tinham autonomia.[100]

Fica claro, portanto, que havia uma relativa liberdade de criação e confiança depositada no trabalho do fotógrafo, e talvez esse seja o ponto mais importante. A maioria deles já havia trabalhado para outros veículos e por isso foram escolhidos. Tal liberdade adquirida lhes permitiu desenvolver um olhar parcial, crítico e interpretativo – mas nem por isso independente - por vezes semelhante ao que fazia o repórter de texto. Isso aparece, por exemplo, em trabalhos de Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e George Love, e os detalhes sobre este serão apresentados no item 3.3. Diante disso, optamos por não utilizar o termo autoral por julgá-lo inapropriado neste contexto. Não intenciono resolver essa questão durante esta dissertação. Minha função, assim entendo, é detalhar ao máximo os processos e iluminar a produção dos fotógrafos escolhidos, mesmo que isso signifique evidenciar ainda mais a complexidade da revista e dificulte uma conclusão. Afinal, *Realidade* não é formada por um conjunto homogêneo de fotografias. Os diretores posicionavam cada trabalho fotográfico de maneira estratégica para cumprir diferentes funções, como veremos no capítulo 3.

Até por serem estrangeiros recém-chegados, George Love, David Zingg e Lew Parrella sempre dependeram dos jornalistas de texto e da direção. Não fosse a presença deles, talvez *Realidade* tivesse sido apenas mais uma das tantas publicações da época com fotografias coloridas sobre temas agradáveis.

[100] José Hamilton Ribeiro em entrevista a Marcelo Leite (2013). Disponível em http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/70-jean-solari. Acesso em 11/04/2015.

1.3

Ecos da *Realidade* na imprensa alternativa/clandestina

Este item apresenta uma análise da imprensa alternativa/clandestina com ênfase naquelas publicações em que atuaram alguns dos jornalistas oriundos da *Realidade*. A proposta é mostrar como o engajamento político dos profissionais da revista materializou-se em publicações fora do circuito comercial. Apenas alguns fotógrafos, especificamente Claudia Andujar e George Love, foram incorporados em algumas atividades editoriais. Antes, tentarei sistematizar as informações sobre alguns dos jornalistas da *Realidade* e o papel que teriam desempenhado naquele contexto. Os dados, colhidos em diferentes livros e entrevistas, foram cruzados de modo a compor uma rede de relações dos jornalistas entre si e deles com os grupos políticos de resistência à ditadura. A pertinência dessa tarefa se deve à ausência de biografias sistemáticas desses profissionais. A comparação dessas biografias com a dos fotógrafos nos leva a pensar sobre como os profissionais da imagem se posicionavam acerca das decisões do regime militar e o que fizeram na tentativa de construir um estado democrático.

José Carlos Marão, um dos repórteres da primeira fase da *Realidade*, dá um importante depoimento sobre o modo como a revista enfrentava a ditadura.

> A resistência ao regime não ocorreu, pelo menos de forma explícita ou direta. A criatividade na pauta e na finalização mostrava uma revista contestadora e irreverente, mas que nunca foi para o confronto. Uma equipe extremamente unida (*onde havia, sim, pessoas que lutavam contra o regime autoritário*) permitiu essas saídas criativas e passou a imagem de oposição[101].

Entre os profissionais que, segundo Marão, lutavam contra o regime, é possível destacar os nomes que se seguem.

- Narciso Kalili

O jornalista Narciso Kalili, ligado à Ação Popular (AP), foi um dos muitos que saiu da redação de *Realidade* um pouco antes do AI-5, argumentando que era o momento de fazer jornalismo diário. Kalili

[101] MARÃO, 2010. p. 17.

assumiu a função de editor-chefe no jornal *Última Hora*[102] e pouco tempo depois, participou ativamente de uma greve de gráficos. "Narciso, você é mesmo um Dom Quixote. Só não o demito porque é um sujeito muito simpático"[103], teria dito Octavio Frias[104], o dono do jornal.

- Eurico Andrade

Outro jornalista da *Realidade* envolvido em greves durante a ditadura militar foi Eurico Andrade. Ele ganhou um *Prêmio ESSO de Reportagem* em 1968 pela matéria *Êles estão com fome*[105], sobre meninos de rua em Recife. No livro *Dez reportagens que abalaram a ditadura* (2005), Andrade conta o que fez com a premiação de dois mil dólares em dinheiro: solicitou que a empresa patrocinadora o entregasse a um padre, seu conhecido, na Zona da Mata em Pernambuco. "Com esse dinheiro, os trabalhadores fizeram a primeira greve pós-golpe"[106].

- Carlos Azevedo

O jornalista Carlos Azevedo teve destino semelhante ao de Narciso Kalili, tendo também se demitido[107], em agosto de 1968, pois acreditava que seria mais útil para a AP se estivesse fora da chamada grande imprensa. Azevedo teria se envolvido com o grupo após entrar em contato com outro jornalista da revista, Duarte Pacheco, passando a viver clandestinamente e produzir peças de propaganda com uma impressora que comprou com a indenização recebida pela demissão. Com ela também imprimiu o *Livro Negro da Ditadura*[108], considerado o primeiro livro que aborda os crimes de tortura cometidos pelo regime.

- Duarte Pacheco

[102] O jornal *Última Hora* foi fundado por Samuel Wainer, em 1951, e incorporado ao conglomerado da empresa *Folha da Manhã* e 1971. Inicialmente se posicionava a favor do governo Vargas, e foi um dos jornais mais críticos ao regime militar.

[103] Ver mais sobre o assunto no *Jornal da ABI*, número 385, dezembro de 2012. Disponível em http://issuu.com/ucha/docs/jornaldaabi385.

[104] Octavio Frias de Oliveira havia comprado a *Folha de São Paulo* em 1962. Como grande parte da imprensa, apoiou o golpe militar de 1964. Comprou o jornal *Última Hora* em 1965, assim com o *Notícias Populares*.

[105] Matéria publicada na revista *Realidade*, com fotografias de Jorge Butsuem, em agosto de 1968.

[106] É o que conta o próprio jornalista no livro citado. Ver *Dez reportagens que abalaram a ditadura*, organizado por Fernando Molica.

[107] As demissões de Narciso Kalili e Carlos Azevedo não foram efetivamente demissões. Mas, sim, acordos para que ocorresse o desligamento do funcionário com uma compensação financeira. Esses acordos eram estabelecidos com Paulo Patarra, que por sua vez não informava Victor Civita sobre as reais intenções dos funcionários. Não foram encontrados mais detalhes sobre o assunto no DEDOC (Departamento de Comunicação) da Abril. As informações foram extraídas de entrevista por e-mail com Mylton Severiano e também de seu já citado livro.

[108] Objeto de estudo da dissertação de mestrado de Flamarion Maués (2006).

O jornalista citado por Azevedo como sendo aquele que o influenciou politicamente possui extenso currículo ligado a atividades culturais de esquerda. Duarte Pacheco morava em Brasília no começo dos anos 1960, e lá criou a revista *Ângulos*, onde o texto *Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão*, de Glauber Rocha, foi publicado pela primeira vez[109]. Em 1963 foi eleito vice-presidente da UNE[110] e foi um dos membros fundadores da Ação Popular. Pacheco escondeu-se após o golpe e mudou-se para São Paulo clandestinamente, mas continuou trabalhando na AP[111]. Entrou para a Editora Abril em dezembro de 1965, como pesquisador da futura revista *Realidade*, que era na ocasião apenas um projeto, ainda sem nome[112].

- Jornalista não identificado

Há ainda um outro relato sobre as atividades de um jornalista da *Realidade* no livro de Mylton Severiano, cuja identidade não é revelada. O redator-chefe Paulo Pattarra havia contratado um jornalista para responder às cartas dos leitores. Certo dia, em 1967, descobriu que o funcionário respondia às cartas com textos defendendo a luta armada contra os militares, entre outros conselhos semelhantes. Pattarra desconfiou que algo de anormal se passava ali, pois as respostas faziam um grande volume nos envelopes. Ele veio a saber depois que todas elas iam com a sua assinatura falsificada - *P. Pat* [Paulo Patarra]. Severiano transcreve uma fala atribuída a Pattarra:

> Nunca soube quantas cartas assinei pregando a guerrilha. Uma delas poderia chegar aos tais órgãos de segurança. O que abreviaria a vida da revista. E a minha. Talvez nem estivesse vivo para contar essa história. Ninguém da direção soube. Primeiro, para não denunciar o projeto guerrilheiro. Segundo, para não aumentar a onda de boatos: *Realidade*, ninho de comunistas.[113]

---

[109] Glauber Rocha era o paginador da revista e também colaborava com alguns textos.

[110] A União dos Estudantes do Brasil ganharia força e protagonismo político nos anos seguintes ao golpe, assumindo em parte o papel de politização das ruas que era dos sindicatos no pré-64.

[111] O acervo de Duarte Pacheco, focado no período do regime militar, está disponível para consulta no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), da UNICAMP.

[112] A seção "Pesquisa", da qual Duarte Pacheco fazia parte, é uma das mais notáveis da publicação. Sempre abordava temas ligados ao comportamento, que, indiretamente, atacavam as bases do pensamento conservador. Duarte Pacheco assina, por exemplo, o texto de *A juventude diante do sexo* (agosto/1966) e também o texto de uma extensa reportagem intitulada *O que os brasileiros pensam do divórcio?* (novembro/1966). Ambas acompanhadas por questionários com respostas e estatísticas.

[113] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 218-219.

O funcionário foi demitido e Patarra soube, tempos depois, que ele havia sido preso e torturado, quando o encontrou em uma cadeira de rodas.

- Hamilton Almeida Filho e Carlos Azevedo

O livro de Mylton Severiano contém ainda outras informações sobre o envolvimento dos funcionários da *Realidade* com organizações políticas/armadas clandestinas. Parte de um outro trecho do texto, atribuído ao redator-chefe Paulo Pattarra, descreve o envolvimento de mais um repórter com a AP. Hamilton Almeida Filho, junto com Carlos Azevedo, teria feito percursos durante as madrugadas pelo bairro do Ipiranga, em São Paulo, anotando informações sobre os estabelecimentos ali localizados, a fim de produzir uma espécie de mapa. A tarefa teria sido cumprida com êxito, mas eles próprios nunca souberam qual seria a sua finalidade[114].

Por fim, Pattarra faz um panorama das atividades do grupo de jornalistas de *Realidade*[115]. Seu relato evidencia as tensões pessoais que enfrentava por ocupar o cargo de redator chefe no conturbado período pós-golpe.

> A onça ia beber água. Alguns pegariam em armas. Na Abril, a base de apoio à ALN, Aliança Libertadora Nacional, de Marighella, tinha vários jornalistas, Myltainho [Mylton Severiano, redator] entre eles. Mas, como muitos de nós, passaria ele a posição que produziria um racha: os engajados em facções e os fiéis ao jornalismo, mesmo à custa do desemprego e do ganho incerto dos jornais nanicos, como batizou João Antônio [outro repórter de *Realidade*].
> Como redator-chefe de uma revista importante, eu devia guardar aparências. Nesse inferno, meu ponto de apoio era um Haf [Hamilton Almeida Filho, repórter] de 21 anos sem peias na língua. Para a equipe, que escolhi um a um, e para a Abril, exercitei o que haviam me ensinado no PCB [Partido Comunista Brasileiro], o Pessegueiro, quando eu nem tinha 20 anos: o que interessa é o alvo. Dizia Lenin: os fins justificam os meios[116].

[114] Esse tipo de estratégia era comum nas organizações clandestinas, pois evitava o vazamento de informações e protegia os outros membros.

[115] A leitura de outros trechos, em páginas anteriores, indica que o período mencionado compreende os anos de 1966 até meados de 1969.

[116] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 240.

Pelo que consta a citada base de apoio à ALN consistiu no oferecimento de abrigo para outras pessoas que atuavam na linha de frente. Mylton Severiano observa: "Nada demais: pouso e comida. Mas, caso o delegado Fleury descobrisse, podiam ter um fim trágico"[117].

Na imprensa brasileira, os últimos anos da década de 1960 e os primeiros da década seguinte ficaram marcados pelo fortalecimento dos aparatos da censura estatal. O método já era utilizado pelo regime desde 1964 – a própria *Realidade* sofreu com isso, ainda em 1966[118] - mas o AI-5 institucionalizou a prática. Hoje conhecemos casos de jornais e revistas que tinham edições inteiras apreendidas e outras aprovadas com ressalvas. No lugar dos textos tidos como subversivos entravam receitas de bolo, piadas e outras amenidades[119].

Os jornalistas da Editora Abril contam que, muitas vezes, nem era necessária a atuação de órgãos censores. O dono das empresas de comunicação e os diretores das publicações entendiam que era melhor para a editora que as matérias veiculadas não buscassem confrontos diretos com as políticas do regime, adequando os assuntos e/ou enfoques por conta própria. Maria Aparecida Aquino chamou isso de censura prévia[120]. Vários veículos, especialmente aqueles de maior circulação, adotaram práticas semelhantes. Essa situação fez com que alguns jornalistas ligados a partidos de esquerda, que antes atuavam em revistas e jornais já consolidados, migrassem para publicações de menor porte, sem a mesma estrutura, mas comprometidas em fazer um jornalismo de resistência, mesmo que isso significasse arcar com as consequências.

Nesse processo se consolidou no Brasil o que hoje se entende por imprensa alternativa[121]. Não se tratava de um grupo uniforme que realizava atividades coordenadas, mas sim de experiências múltiplas,

[117] Idem. p 242. A ALN surgiu em 1967. Mariguella foi morto em 1969. Joaquim Câmara Ferreira, jornalista, passou então a dirigir a organização.

[118] O número 10 (janeiro de 1967), edição especial sobre a mulher brasileira, foi apreendido por um tribunal da Guanabara. O juiz alegou que uma imagem que mostrava um parto normal, registrado pela fotógrafa Claudia Andujar, era imoral e não deveria continuar em circulação. Para mais informações, ver editorial do número 11 (fevereiro de 1967). As fotografias da série foram exibidas na mostra *Claudia Andujar, no lugar do outro* (IMS, 2015), e podem ser vistas no catálogo da exposição.

[119] Os trabalhos de Maria Aparecido Aquino são referência dentro desse campo, como o próprio *Censura, Imprensa, Estado Autoritário* (EDUSC, 1999), utilizado em diversas ocasiões nesse item.

[120] AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978*): o exercício do cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de S. Paulo e Movimento. Florianópolis: Edusc, 1999. p. 22

[121] Adotei a classificação geral utilizada pelo livro *As capas desta história* (2013), organizado por Ricardo Carvalho, que divide a imprensa em duas categorias: alternativa – que tinha a intenção de ser vendida em bancas de revista, optando por um posicionamento de esquerda – e a clandestina – produzida em sua maior parte por sindicatos, dirigida e distribuída para um público selecionado.
O problema da classificação "imprensa alternativa" é discutido por diversos autores, entre eles Ciro Marcondes Filho e Alberto Dines.

ocorridas em várias cidades[122]. Os veículos da imprensa alternativa compartilhavam constantes problemas financeiros, uma vez que os anunciantes tinham receio de sofrer alguma represália, como tiragens relativamente baixas se comparadas com os veículos das grandes editoras e dificuldades de distribuição[123].

Bernardo Kucinski, autor de *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*[124] divide a imprensa alternativa em três blocos. O primeiro, derivado de um grupo de intelectuais cariocas, ficou conhecido por produzir conteúdo de humor. Este grupo criou a revista *Pif Paf* (1964) e o jornal *O Pasquim* (1969), entre outros. Os outros dois blocos, segundo Kucinski, tiveram origem na imprensa paulista. Um grupo de profissionais ligado ao jornalista Raimundo Pereira[125], com passagem por *Realidade*, fundou os tabloides *Amanhã* (1967), *Opinião* (1972), *Movimento* (1975) e *Em Tempo* (1977). Outra corrente foi responsável pela criação de *O Bondinho* (1970), *Grilo* (1971), *Jornalivro* (1971) e *ex-* (1973), estes detentores de características antidoutrinárias.

O Bondinho, Grilo e *ex-* foram iniciativas da antiga equipe da revista *Realidade*. De certa forma, mantiveram dela o estilo de texto que dialogava com a literatura e se inspiravam nas reportagens baseadas na vivência dos fatos. *O Bondinho* foi a primeira empreitada da turma[126] da *Realidade* após o desligamento da Editora Abril. A nova publicação tinha esse nome porque era produzida pela editora Arte & Comunicação, mas vendida e distribuída pelo Grupo Pão de Açúcar.

> Quando a Editora Abril começou a cercear a equipe combativa da revista *Realidade*, no começo de 1968, alguns dos "monstros sagrados" da revista, entre os quais Sérgio de Souza, Roberto Freire e Eduardo Barreto, decidiram sair. Ao invés de procurar emprego individualmente, mantiveram-se como um coletivo, oferecendo-se ao mercado, como uma equipe jornalística completa. Era uma novidade.
> (...) O grupo decidiu fundar, em inícios de 1970, sua própria editora de caráter semi-cooperativo, vendendo cotas a jornalistas que em sua maioria trabalhariam na empresa. (...) Mas, o cooperativismo em Arte &

[122] Entre os de maior circulação fora do eixo Rio-São Paulo, estão os jornais *De Fato* (1976), de Minas Gerais e *Cidade Livre* (1976), do Distrito Federal.
[123] Periódicos como *O Pasquim*, *Movimento* e *Em Tempo* não eram distribuídos nas bancas. Os jornaleiros precisavam ir até uma central de distribuição para efetuar a retirada.
[124] O autor do livro, Bernardo Kucinsky, participou como jornalista em alguns dos jornais citados.
[125] Raimundo Pereira produziu edições temáticas de *Realidade* durante a segunda fase da revista, após o AI-5. Entre elas, a conhecida edição sobre a Amazônia. As contribuições de George Love para esta edição são detalhadas no item 3.5.
[126] Sérgio de Souza, Hamilton Almeida Filho, Myton Severiano, Paulo Lafer (Polé), e outros.

> Comunicação era apenas um estado de espírito. Muitos cotistas nunca pretenderam trabalhar no projeto, queriam apenas ajudar, e nem havia mecanismos de participação cooperativa. Era mais uma "ação entre amigos do que uma cooperativa"[127].

Mais tarde, a editora rompeu com o Grupo Pão de Açúcar, e passou a vender *O Bondinho* nas bancas, como uma publicação independente.

> Em dezembro de 1971, lançaram o *Jornalivro*, uma das mais inovadoras ideias daquele período. Republicavam clássicos, nacionais e estrangeiros, em sua maioria caídos em domínio público. Ao escolherem textos literários consagrados, evitariam os riscos da retaliação política, a situação difícil despertou na antiga equipe da *Realidade* um dos seus momentos de maior criatividade[128]

O mesmo grupo[129], liderado por Sérgio de Souza, ex-editor de texto da *Realidade*, ainda editou a revista *Grilo*, especializada em quadrinhos, e as revistas *Novidades Fotóptica*[130] e *Revista de Fotografia*, especializadas em fotografia mas que também tratavam de assuntos relacionados a vídeo e som. A revista *Novidades Fotóptica* era editada pela própria empresa Fotóptica e foi repassada para a Editora Arte & Comunicação. Os bons resultados financeiros fizeram o grupo abandonar *Novidades Fotóptica*, cujos lucros eram divididos, e criar sua própria revista, a *Revista de Fotografia,* que não durou muito tempo por conta da falta de anunciantes[131]. Ambas tiveram George Love como editor, enquanto *O Bondinho* contava com George Love e Claudia Andujar como editores de fotografia. Love colaborou em diversas capas e matérias para

[127] KUCINSKI, 2003.
[128] Idem.
[129] Apesar da empreitada financeiramente mal sucedida, voltariam a trabalhar juntos em *Caros Amigos*. Sérgio de Souza foi o criador e editor da revista desde a fundação, em 1997, até 2008, ano de seu falecimento, quando outro ex-integrante de *Realidade*, Mylton Severiano, assumiu o cargo.

[130] Durante pouco tempo. A revista pertencia a empresa *Fotóptica*, especializada em venda de produtos para fotografia e vídeo.
[131] Os anunciantes eram, em sua maioria, fornecedores de material para a empresa *Fotóptica*. Quando a revista se dividiu em duas, preferiram continuar anunciando em *Novidades Fotóptica*.

as publicações da editora Arte & Comunicação, especialmente *O Bondinho,* mas perdeu espaço ao longo das edições[132] [**figura • 7**].

O Bondinho, sem a parceria com o grupo empresarial que o sustentava inicialmente, durou apenas oito meses nas bancas, devido principalmente à falta de anunciantes. Por conta disso, a editora fechou. Um de seus integrantes, Narciso Kalili[133] criou outra editora, a Espaço & Tempo, fundando o jornal *ex-* em 1973, com Sérgio de Souza e a colaboração de Paulo Patarra, Hamilton Almeida Filho e Mylton Severiano[134], todos integrantes da equipe original da *Realidade*. Entre todos os fotógrafos da primeira fase de *Realidade*, Claudia Andujar foi a única a ter fotografias publicadas no jornal *ex-*. As imagens são justamente de seu trabalho mais conhecido, junto aos índios Yanomamis [**f • 8**].

> O jornal [*ex-*] trazia todos os meses quarenta páginas de reportagens contundentes e críticas. Em 1975, os 50 mil exemplares da edição sobre o assassinato de Vladimir Herzog esgotaram-se. A segunda tiragem foi apreendida pela polícia[135].

Posteriormente, numa tentativa de driblar a censura prévia, a equipe lançou *Extra*, com uma seleção de matérias publicadas no *ex-*, mas este também foi apreendido. Por fim, ainda em 1975, lançaram o jornal *Mais Um*[136], confiscado antes mesmo de ser vendido nas bancas[137] [**f • 8**].

Para Maria Aparecida Aquino, essa sequência de publicações desenvolvidas por parte de uma mesma equipe de profissionais vinculados ao projeto da *Realidade*:

> (...) mostra a continuidade de todos os projetos, a preocupação que se tornara constante entre um grupo de jornalistas de São Paulo – a mesma que sempre se repetira entre outros jornalistas, em diferentes épocas e lugares – em fazer um jornal independente. E a convicção de que isso não se faria nos quadros das grandes empresas jornalísticas existentes, aferradas a grandes interesses econômicos, defensoras interessadas

[132] É provável que tenha passado a se dedicar exclusivamente a *Revista de Fotografia*, da qual era editor. Os períodos coincidem.
[133] Narciso Kalili aparece na capa da *Realidade* em duas oportunidades, vestido como se fosse personagem das matérias, sempre fotografado por Roger Bester.
[134] CARVALHO, 2011.
[135] Idem. O jornal *ex-* obteve relativo destaque e foi o único a noticiar a morte de Herzog.

[136] A capa do primeiro número de *Mais Um* está reproduzida no livro *As capas desta história* (Editora Vladimir Herzog, 2011). Uma das curiosidades é que o logo do jornal é idêntico ao da Coca Cola.
[137] Em 2010, o Instituto Vladimir Herzog, em parceria com a Imprensa Oficial, lançou em fac-símiles todas as edições do jornal *ex-*.

> de um modelo de desenvolvimento baseado nas grandes empresas como elas e seus anunciantes.[138]

Quando a Arte & Comunicação foi dissolvida, ainda em 1972, alguns jornalistas, ligados a Raimundo Pereira, também antigo colaborador da *Realidade*, dedicaram-se à criação de um novo projeto de jornal, intitulado *Assunto*, que nunca chegou a se concretizar. O mesmo grupo lançou, em 1972, com apoio de Fernando Gasparian[139], o semanário *Opinião*, criado para combater a ditadura[140].

> O diferencial de *Opinião* era sua rede de colaboradores no Brasil e no exterior. Publicava um caderno com artigos do jornal *Le Monde*. Reunia intelectuais de prestígio, lideranças do MDB e de outros setores da oposição[141].

Após mais de 100 edições, Gasparian demitiu Pereira e a equipe migrou novamente, desta vez para dar início às atividades do semanário *Movimento*, que "inovou por ter um programa explícito em defesa de uma frente de oposição à ditadura e de uma Assembleia Constituinte" e sobreviveu a várias crises financeiras e divergências políticas[142]. Até que uma dessas divergências, em 1977, resultou em outra cisão e no surgimento de *Amanhã*, fruto das ideias de um grupo que considerava o PC do B (Partido Comunista do Brasil) influente demais em *Movimento*[143]. Outro grupo dissidente criou *Em Tempo*, que permaneceu vinculado à organização trotskista Democracia Socialista durante trinta anos. Cabe, por fim, mencionar o caso do jornalista Carlos Azevedo, que também fez parte da primeira equipe da *Realidade* e editou, entre 1968 e 1975, o jornal clandestino da AP chamado *Libertação*[144].

Para o regime, todos esses jornais materializavam o inimigo. Não por acaso, entre 1979 e 1980, foram registrados mais de 30 atentados a

---

[138] AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978*): o exercício do cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de S. Paulo e Movimento. Florianópolis: Edusc, 1999. p. 199.

[139] Gasparian era dono de indústria têxtil, minada comercialmente durante a ditadura. Dirigiu a editora Paz e Terra.

[140] Em 1976, a sede da redação do jornal *Opinião* sofreu um atentado a bomba. O crime nunca foi investigado.

[141] CARVALHO, 2011. p. 48.

[142] Idem.

[143] O periódico *Amanhã* durou apenas um número.

[144] A Ação Popular foi uma organização que teve origem antes do golpe militar de 1964. Formou centenas de militantes de esquerda e participou ativamente da luta pela redemocratização do país. Carlos Azevedo também é o autor do *Livro Negro da Ditadura* (1972), primeiro a denunciar os crimes do regime militar.

bomba contra bancas de jornal[145]. Jornaleiros eram ameaçados por colaborarem com iniciativas subversivas e comunistas, a ponto de algumas bancas passarem a apresentar placas informando que não iriam mais vender determinadas publicações. Como consequência, muitos dos jornais e revistas alternativos fecharam, já que dependiam exclusivamente do dinheiro das vendas.

Como podemos constatar a revista *Realidade* foi o ponto de partida para um número considerável de publicações lançadas para fazer frente ao regime militar[146]. Seus jornalistas, principalmente aqueles presentes na primeira fase[147], foram figuras de destaque na imprensa alternativa e clandestina, oferecendo a seus leitores a possibilidade de manterem-se informados sobre os fatos mesmo após o AI-5 e o consequente fim da primeira fase da *Realidade*. Assim, ajudaram a manter presentes muitas das ideias da esquerda, derrotada no Golpe de 1964. Enquanto isso, a maioria dos fotógrafos continuou trabalhando para a Editora Abril, seja em *Realidade* - que naquela altura havia se transformado em outra revista, carregando um nome que já não lhe servia - seja em *Claudia*, *Quatro Rodas*, *Veja*. Alguns chegaram até mesmo a migrar para revistas de outras editoras.

As trajetórias dos três fotógrafos norte-americanos após o desmanche da *Realidade* são particularmente elucidativas. No começo dos anos 1970, Lew Parrella especializou-se gradualmente em fotografia de interiores, tendo trabalhado para escritórios particulares, bem como para as revistas *Casa Vogue* e *Casa Claudia.* David Zingg encontrou outras publicações que lhe ofertaram espaço generoso, como *Vogue*, *Homem Vogue* e principalmente *Status*, lançada em 1974. George Love foi o único fotógrafo entre os três, e mesmo da *Realidade*, que de alguma forma manteve-se ligado aos jornalistas da equipe original, ao menos até o fechamento da editora Arte & Comunicação[148]. Algumas de suas exposições abordaram assuntos conectados, direta e indiretamente,

[145] Os dados foram apresentados em abril de 2014 pela Comissão da Verdade. Os ataques foram concentrados em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte. Ver matéria da revista Carta Capital, disponível em http://www.cartacapital.com.br/sociedade/apos-ameacar-jornalistas-ditadura-usou-bombas-para-intimidar-jornaleiros-9699.html. Acesso em 12/06/2014.

[146] Ver ensaio de José Salvador Faro, *Raízes Culturais de Nossa Imprensa Contemporânea*. Revista de Cultura Vozes, ano 71, nº 6, agosto de 1977. Nele o autor defende a tese de que parte da imprensa alternativa brasileira teve *Realidade* como principal referência.

[147] Há ainda o caso de Audálio Dantas, que foi editor-chefe de *Realidade* na segunda fase da revista e era responsável pelo jornal UNIDADE, do Sindicato dos Jornalistas, editado a partir de 1975. Colaborava também outro ex-integrante da *Realidade*, José Hamilton Ribeiro. Ver AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978*): o exercício do cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de S. Paulo e Movimento. Florianópolis: Edusc, 1999.

[148] É bem verdade que, quando *O Bondinho* deixa de ter o aporte financeiro do grupo Pão de Açucar e a publicação muda de formato, George Love

com os ideais anti-regime. Veremos mais sobre o seguimento das carreiras dos três profissionais no terceiro capítulo, e detalhes sobre suas biografias no capítulo dois.

praticamente para de publicar na revista, embora continue sendo creditado como editor de fotografia até o encerramento da editora.

2.

Lew Parrella, David Zingg e George Love: produção, circulação e consumo da fotografia nos anos 1960

O esforço do governo norte-americano em ampliar sua área de influência política e ideológica ocorreu desde o início do século XX, mas atingiu uma nova escala após a Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria, na metade dos anos 1940. O modelo de vida da sociedade norte-americana, redesenhado pelos anos de prosperidade econômica, passou então a ser difundido em outros países como um projeto que visou, no limite, impedir que a União Soviética fizesse o mesmo, só que com um viés comunista[149]. O Brasil, por conta do papel que desempenhava sobre a América Latina, desde o começo foi um alvo estratégico e preferencial. Por isso, durante os anos 1950, aqui chegou

[149] BLUM, John Morton. *V Was for Victory*. Politics and American culture during World War II. Nova York: A Harcourt Brace & Company, 1977. p. 112.

toda a sorte de itens manufaturados e produzidos em massa, com foco no uso pessoal e doméstico.

As disputas por influência se acirraram na segunda metade dos anos 1950 e o desenvolvimento dessa dualidade afetou de maneira decisiva países como Irã, Coreia do Norte, Coreia do Sul e Guatemala, para citar apenas alguns dos casos de interferência comprovadamente agressiva. A Guerra Fria chegou ao seu clímax durante a Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962, momento em que o mundo esteve realmente próximo de uma guerra nuclear[150]. Imersos neste contexto, é natural imaginar que Lew Parrella, George Love e David Zingg tenham tido formação política mais alinhada com os ideais norte-americanos do que com os comunistas, fato que por si só já nos leva a imaginar quais teriam sido os motivos para terem imigrado para o Brasil no começo dos anos 1960 e, ainda mais curioso, quais os motivos que levaram a equipe da Editora Abril a se interessar pela mão-de-obra destes profissionais.

Tomando como base as considerações de Ulpiano Bezerra de Meneses, este capítulo propõe uma avaliação do circuito social que envolve a produção, circulação e consumo dos trabalhos de Lew Parrella, George Love e David Zingg no período que antecede a criação da *Realidade*[151]. O cruzamento das biografias permitirá um olhar amplo sobre as trajetórias dos fotógrafos norte-americanos, e ao mesmo tempo específico no que se refere à possiblidade de compreender quais eram as principais influências dos fotógrafos pesquisados.

Lew Parrella e George Love, por exemplo, antes de desembarcarem no Brasil, se encontravam distantes de qualquer atividade fotojornalística, ao passo que David Zingg era exclusivamente fotojornalista e colaborava com as mais relevantes revistas da época.

[150] Idem.

[151] MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, proposta cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n.45. 2003. p. 24-25.

2.1

Lew Parrella e George Love: o campo expandido da fotografia nos EUA e no Brasil pré-*Realidade*

Na primeira metade do século XX, as tentativas de criação de galerias voltadas para a fotografia restringiram-se a duas experiências norte-americanas: a *291 Gallery*[152], dirigida por Alfred Stieglitz e a *Julien Levy Gallery*[153]. Foi somente nos anos 1950 que uma galeria especializada em fotografia conseguiu relativo sucesso comercial. A *Limelight*, que funcionou em Nova York como suas antecessoras, abriu as portas sob o comando de Helen Gee, que se interessou por fotografia após ver uma exposição no MoMA, tendo chegado a fazer pequenos cursos com Alexey Brodovitch e Sid Grossman[154]. Uma parte do sucesso do espaço veio da escolha do local, uma área residencial conhecida como Greenwich Village, reduto de artistas, onde funcionava também a Universidade de Nova Iorque.

> Espaçosa e bem localizada, a *Limelight* iniciou em maio de 1954 e era suportada por uma cafeteria adjunta. Embora o mercado de fotografia fosse quase inexistente, por aproximadamente sete anos a *Limelight* seguiu como se houvesse, configurando padrões para seus sucessores, que vieram aos poucos no começo dos anos 1970 e como uma enxurrada nos 1990. A Sra. Gee montou novas exposições a cada cinco semanas, além de ter escrito textos para os releases[155].

Em função do intervalo curto entre uma mostra e outra e pelo alto custo que envolvia desmontar e remontar o espaço, poucas

[152] A *291* foi inaugurada em 1905 e fechada em 1917. Se caracterizou pela interdisciplinaridade, tendo exibido trabalhos de arte clássica, obras das vanguardas e fotografias. Ver MAURO, Alessandra. *Alfred Stieglitz and 291*. *In Photo Show*: Landmark exhibitions that defined the history of photography. Londres: Thames e Hudson, 2014.

[153] Fundada em 1931, durante a Grande Depressão, fechou em 1949, depois da Segunda Guerra Mundial. Ver WARE, Katherine, BARBARIAN, Peter. *Dreaming in black and White* - Photography in Julien Levy Gallery. Yale University Press, 2006.

[154] Ver matéria publicada no jornal *New York Times* em 13/10/2004. http://www.nytimes.com/2004/10/13/arts/design/helen-gee-pioneer-in-sales-of-photos-as-art-dies-at-85.html. Acesso em 25/12/2015. Brodovitch era editor da revista *Harper´s Bazaar,* e Grossman foi um dos fundadores da Photo-League, cooperativa de fotógrafos da qual fizeram partes nomes como Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Ansel Adams e Robert Frank.

[155] Ver matéria publicada no jornal *New York Times* em 13/10/2004. http://www.nytimes.com/2004/10/13/arts/design/helen-gee-pioneer-in-sales-of-photos-as-art-dies-at-85.html. Acesso em 25/12/2015.

mudanças estruturais eram feitas entres as exposições. A planta do local mostra que havia uma longa área com mesas da cafeteria num primeiro ambiente e ao fundo ficava a galeria, separada do ambiente anterior por uma parede, mas sem porta [figura • 10]. O espaço cultural *Triple Candie*, dedicado à difusão de arte no Harlem, em Nova Iorque, fez uma reconstituição da galeria a partir de imagens do local e utilizou cópias para refazer uma exposição que ocorreu em 1959, fruto de uma parceria entre a *Limelight* e a George Eastman House [f • 11].

Em parte por conta das constantes trocas de curadores, parte por conta de um mercado em formação, não se pode dizer que a *Limelight* seguia uma linha curatorial definida – como ocorria na *291 G*allery, ligada a Photo-Sessecion, por exemplo. As mostras alternavam trabalhos das mais diversas correntes, como a *straight photography*, o documentarismo social e até alguns nomes que praticavam uma fotografia de caráter experimental. Também não é possível afirmar que a galeria obteve retorno financeiro em todas as exposições que realizou.

> Uma exposição de [Eugène] Atget, com cópias feitas por Berenice Abbott e com preço a $20 cada, praticamente esgotou. Mais da metade das imagens de uma mostra de Edward Weston foram compradas por $75 cada. Mas raros fotogramas e fotomontagens de Laszlo Moholy-Nagy (com preço entre $100 e $200) fracassaram em vender. Fotografias de Robert Frank ($25 cada) e Julia Margaret Cameron ($65 cada) encontraram apenas alguns poucos compradores[156].

A falta de experiência de Gee em coordenar uma galeria de fotografia, aliada à ausência de referências nesse tipo de empreendimento, fez a empresária contratar profissionais com conhecimentos complementares aos seus. Lew Parrella, nascido em New Haven, Conneticut, em 1927, foi um desses nomes. A favor de Parrella pesaram suas relações com fotógrafos como W. Eugene Smith, seus trabalhos como editor e co-editor de publicações especializadas e principalmente sua experiência como pesquisador da galeria do grupo editorial Time-Life, onde havia trabalhado entre 1951 e 1952[157]. Parrella trabalhou na *Limelight* em duas oportunidades: entre 1954 e 1955 e entre 1959 e 1960. Em seu livro de memórias, Helen Gee comentou um desses momentos:

[156] Trecho de matéria do jornal *New York Times*, publicada em 13/10/2004. http://www.nytimes.com/2004/10/13/arts/design/helen-gee-pioneer-in-sales-of-photos-as-art-dies-at-85.html. Acesso em 25/12/2015. Tradução do autor.

[157] Outras experiências profissionais de Parrella, por serem ligadas ao campo editorial, serão vistas no item 2.3.

> Em 1959, pressionada pelos prazos, procurei Lew Parrella e solicitei ajuda. Ele agora era o editor americano da revista trilíngue *Camera*, e isso, junto com seu trabalho como fotógrafo de propaganda, fazia dele alguém disputado. Eu ofereci a ele uma nova oportunidade, e ele gentilmente aceitou[158]

Nesse momento, Parrella era curador, *designer* [f • 12], escrevia os textos e fazia pesquisa paras exposições, quando conheceu Robert Frank e Edward Weston, entre outros fotógrafos importantes da época. Mesmo em anos que não trabalhou oficialmente para a galeria, colaborou com outros curadores, como no caso da exposição de Eugene Smith, em 1957, organizada por Harold Feinstein. Nas imagens de bastidores desta exposição é possível ter uma noção do espaço e da forma como as imagens eram montadas e exibidas [f • 13].

Nessa mesma época, ainda em Nova York, conheceu a fotógrafa Claudia Andujar [f • 14], que havia morado na cidade mas residia no Brasil e viajara para mostrar a curadores seu mais recente trabalho, sobre os índios Karajás.

> Foi graças a ele [Parrella] que conheci Eugene Smith, Minor White, diretor do George Eastman House em Rochester, o fotógrafo e curador de fotografia do MoMA na época, Edward Steichen [...] Essas oportunidades me abriram portas ao mundo da fotografia"[159]

Tudo indica que a rede de relações de Parrella era realmente extensa. Em seu acervo pessoal, constam catálogos e folders assinados por fotógrafos importantes da época[160], e um convite, em forma de catálogo para o 75º aniversário de Steichen, em 1954 [f • 15]. Em 1959 o MoMA adquiriu fotografias de Andujar[161]. Um ano depois, a fotógrafa recebeu um convite de Parrella e teve sua primeira exposição individual organizada na *Limelight*. Parrella também escreveu críticas de exposições da galeria para o jornal *Village Voice*, como no caso das exposições *Madonnas, Marketplaces*[162], com fotografias de Elliot Porter

[158] GEE, Helen. *Limelight: A Greenwich Village Photography Gallery and Coffeehouse in the Fifties, a Memoir*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997. Tradução do autor.

[159] Claudia Andujar ainda exibe em sua casa as fotografias que ganhou de Eugene Smith naquele ano.

[160] Parrella vendeu uma parte considerável desse acervo nos anos 1990, quando passou por problemas financeiros.

[161] Conforme consta no currículo de Claudia Andujar, escrito em 1965, encontrado no acervo de documentos de Parrella.

[162] Os arquivos do periódico *Village Voice* foram digitalizados e estão disponíveis para consulta. Parrella publicou artigos, por exemplo, em 27/02/1957 e 01/05/1957.

e Ellen Auerbach, e de uma individual de Frank Paulin, com cenas de rua registradas a cores pelo fotógrafo norte-americano, um dos amigos que manteve até o fim da vida. Atuou também como curador em outras duas oportunidades, fora da galeria. A primeira foi um trabalho comissionado pelo Departamento de Estado dos EUA, intitulada *New York Vu Par...* e foi exibida em Paris, em 1958. No mesmo ano, foi um dos organizadores da exposição *America´s Many Faces* [f • 16], juntamente com Edward Steichen, Margaret Mead, Langston Hughes e outros, exibida em Nova York a partir de um concurso lançado pela National Urban League.

A mostra de Claudia Andujar foi uma das últimas apresentadas pela *Limelight*. Devido a problemas financeiros, o espaço foi vendido e o dono manteve apenas a cafeteria. Após o encerramento das atividades da galeria, no final do ano de 1960, Parrella voltou a trabalhar com fotografia de publicidade e editorial por alguns meses até receber o convite de Andujar para passar um tempo no Brasil, que aceitou prontamente [f • 17]. Dentro de alguns anos, ambos passariam a integrar a equipe de fotógrafos da Editora Abril.

> Eu achei fascinante chegar no Brasil. Fomos morar na Av. Paulista, onde Claudia tinha um apartamento. [...] Em fevereiro [de 1961] fomos ao Rio de Janeiro realizar um vídeo sobre Dom Helder Camara para a ABC TV. Era carnaval e eu recebi um passe de jornalista para circular entre os carnavalescos. Foi a primeira foto que fiz no país [f • 18].

Em São Paulo, o casal se aproximou de Otto Stupakoff, dono de um estúdio perto da Av. Paulista. Otto colaborava com diversas revistas brasileiras e almejava trabalhar para as principais revistas de moda norte-americanas, como *Vanity Fair* e *Vogue*, que Parrella conhecia bem. Em entrevista, Parrella descreveu sua relação com Otto:

> Passei muito tempo com Otto porque era uma pessoa que falava inglês e havia uma compatibilidade de interesses. Surgiu uma expressão entre nós: '*Lew, gotta go*!'. Eu deixava meu carro dentro do pátio da casa em que ele morava. Éramos como dois irmãos. Eu contei muitas coisas para ele e ele me contou muitas coisas, sobre o trabalho fotográfico, sobre a vida.[163]

A tal "compatibilidade de interesses" levaria a dupla a organizar uma polêmica exposição com as fotografias de Stupakoff em uma galeria

[163] Entrevista ao autor, 2013.

de arte paulistana. Quando Claudia Andujar trouxe Lew Parrella para o Brasil, em 1961, havia um abismo entre os circuitos de fotografia de São Paulo e Nova York. No âmbito das exposições, a maior parte das iniciativas vinha do Foto Cine Clube Bandeirante.

Criado em 1939, o Bandeirante seguia o modelo utilizado por diversos clubes fotográficos europeus no final do século XIX, e funcionava como um espaço para a realização de cursos, concursos internos e encontros de fotógrafos – a maior parte deles amadores. Alguns de seus membros, como Thomas Farkas e German Lorca, hoje reconhecidos como nomes destacados da Escola Paulista, ajudaram a consolidar no Brasil dos anos 1940 as principais bases estéticas da fotografia moderna. O principal evento promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante era o Salão Internacional de Fotografia, na Galeria Prestes Maia, inaugurado em 1942 e reeditado nos anos seguintes.

As atividades do clube eram tão significativas nesse período que até mesmo o ingresso da fotografia no circuito de arte foi protagonizada por seus associados. A primeira exposição de fotografia em um museu brasileiro foi realizada em 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo com os trabalhos de Thomas Farkas, intitulada "Estudos Fotográficos". No ano seguinte, O Museu de Arte de São Paulo apresentou as *Fotoformas*, série do artista Geraldo de Barros, que durante algum tempo também esteve vinculado ao Foto Cine Clube Bandeirante[164]. A Fundação Bienal de São Paulo cedeu uma sala para que os integrantes do Bandeirante ocupassem durante a edição de 1953. Todavia, exposições de fotografia não eram comuns e o mercado, alimentado por galerias e leilões, abria pouco espaço para a fotografia como arte. Esse panorama só se alteraria substancialmente no Brasil durante os anos 1980, com o ingresso de galerias especializadas. Ainda assim, iniciativas que ocorreram na década de 1960 indicavam algumas limitações nas práticas daqueles fotógrafos ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante e apontavam novas possibilidades.

Em janeiro de 1963, Lew Parrella foi um dos organizadores de uma exposição individual de Otto Stupakoff na *Petite Galerie*, em São Paulo. Segundo a imprensa da época tratou-se da primeira exposição individual de um fotógrafo promovida por uma galeria de arte no Brasil[165]. A exposição repercutiu entre os jornalistas do campo das artes,

[164] Geraldo de Barros, pioneiro em dar "corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica", mantinha suas experiências a margem do Foto Clube, pois as mesmas não eram aceitas pelos membros. Ver: COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 63-64.

[165] Realizei um esforço para procurar algo que rebatesse essa afirmação, pesquisando nos acervos de jornais e revistas. Como nada foi encontrado, a afirmação foi mantida.

e os jornais publicaram elogios ao trabalho do fotógrafo, sem evitar comparações com a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante: "Em nosso país, já era tempo de libertar-se esta arte das simples exposições de fotoclubes, sem dúvida de grandes méritos educativos, mas insuficientes para seu reconhecimento como expressão criativa". Nos parágrafos seguintes, o autor se esforça para que o leitor possa entender a exposição de Stupakoff como um avanço no quadro geral das exposições de arte fotográfica no Brasil. Para tanto, utiliza duas premissas como suporte de seus argumentos: fotografia é diferente de pintura e fotografia não é instantâneo.

> O artista [Otto] entende que a foto, como registro que é, simplesmente não pode se alienar do exterior e que, se antes dizia-se, em prejuízo da arte acadêmica, que "este quadro parece uma fotografia", será prejudicial também desejar-se que alguém diga que "esta fotografia parece um quadro". Para Otto, a fotografia deve ser fotografia – e jamais aventurar-se em vãs tentativas de provar que pode ser pintura. [...] Outra conclusão que se pode tirar é que Otto Stupakoff não é de sair por aí a procura de cenas ou situações "fotografáveis". Antes, sua sensibilidade pode registrar algumas impressões e só depois, no estúdio, é que procura reconstituir não a cena, mas talvez a emoção que esse fato lhe causou. Isto identifica Otto mais com Richard Avedon ou Irving Penn do que com Cartier-Bresson. Este procura, em geral, fixar momentos existentes, enquanto Otto Stupakoff fixa coisas existentes, que dependem mais do espaço do que do tempo. Muitas de suas fotografias não são um mero registro, porém um arranjo feito pelo artista para o registro.[166]

O texto foi escrito pelo publicitário e jornalista Roberto Dualibi, e convém lembrar que Otto prestava serviços para publicidade e editoriais de revistas de moda, exatamente na mesma área de atuação de Penn e Avedon. As críticas chegaram até o presidente do Foto Cine Clube Bandeirante, o que o levou a visitar a exposição e elaborar a sua própria avaliação, publicada no boletim do clube. Nela, Eduardo Salvatore não esconde sua insatisfação com a repercussão positiva que a exposição de Otto mereceu por parte da imprensa. "Dá-nos até a impressão de que só existe ´arte´ quando praticada por profissionais e exposta em ´galerias´, para venda, e não em salões ou exposições sem propósitos comerciais"[167], escreveu Salvatore, obviamente contrariado com a repercussão que o evento tomou, para em seguida expor a sua opinião sobre a mostra:

> Percorremo-la demoradamente. E, não obstante aos seus reais méritos, na verdade, exceção feita a meia

[166] Trecho de texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, 26/01/1963.

[167] Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante, n. 135, jan/fev de 1963.

> dúzia de trabalhos, nada vimos de excepcional, de "criação", que justifique esse entusiasmo da crítica, sendo notória a influência sobre Stupakoff de alguns famosos artistas-fotógrafos publicitários, como Avedon e Irving Penn, que Otto procura seguir na técnica e na expressão; sinal evidente que Stupakoff ainda não encontrou sua personalidade própria, embora sejam inegáveis seu esforço e o seu domínio técnico.[168]

No decorrer do texto, apesar de reconhecer que quando uma galeria de arte decide expor à venda fotografias ajuda a chamar atenção para o campo fotográfico, Salvatore entende que, neste caso, tudo não passa de promoção. Ao final, enfatiza que o tratamento dado ao fotoclube não é o mesmo que os jornais depositam no mercado profissional.

> Desejamos tão somente registrar esses aspectos "à margem" para, ao mesmo tempo que louvar a iniciativa, lamentar também que nossos críticos de arte, em sua grande maioria, não deem ao trabalho desenvolvido pelos fotógrafos de clubes e às exposições e salões por eles realizados, a mesma atenção, o mesmo interesse. Se o fizessem, por certo não subestimariam a extraordinária contribuição que clubes e amadores vem dando para o desenvolvimento e aperfeiçoamento dessa arte.[169]

Em que pese o papel central desempenhado pelo fotoclubismo, sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, é necessário entender que a fotografia como expressão artística sempre esteve atrelada a um sistema que envolve uma rede complexa de atores: artistas, público, publicidade, museus, galerias, colecionadores e curadores, entre outros. Evidente que cada um deles responde e trabalha por interesses próprios e utiliza mecanismos específicos. Mas o modelo de salão fotoclubista, principal forma de divulgação das fotografias desenvolvidas por membros do Foto Cine Clube Bandeirante, ao não demonstrar interesse para com os agentes do circuito de arte, parece no mínimo desajustado, especialmente numa época em que os conceitos artísticos passam por diversas rupturas e a publicidade passa a ser parte cada vez mais relevante nesse circuito. Não por acaso, alguns dos protagonistas desse período são publicitários que colaboravam com revistas como *Vogue* e *Harpers Bazaar*, tal qual Andy Warhool e outros integrantes do movimento que se convencionou chamar de Pop Art, que entendiam, como poucos, dos mecanismos de arte e comunicação de seu tempo.

É possível, ainda, relacionar os problemas do discurso de Salvatore com o conceito de "indústria cultural", cunhado por Theodor

[168] Idem.

[169] Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante, n. 135, jan/fev de 1963.

Adorno e Max Horkheimer para analisar a produção e a função da cultura no capitalismo e entendê-la, seja fotografia, pintura ou música, como mercadoria para satisfazer a vontade de consumo da sociedade, sobretudo a ocidental[170]. Se considerarmos a fotografia como bem social, é inevitável pensar que a galeria, nesse momento de transição, era um território de disputa para artistas/fotógrafos e suas vertentes. Estar na vitrine e ser objeto de desejo por parte de colecionadores era uma forma de se reconhecer e de se legitimar. A partir dessa constatação explicita-se o problema mais grave, no caso das práticas do Foto Cine Clube Bandeirante, dado que a comercialização de fotografias ia contra as propostas do movimento[171].

Por outro lado, autores como E. H. Gombrich e Laurie Adams, entendem que a Pop Art marca a passagem do período moderno para o pós-moderno, em parte pela utilização de materiais como poliéster, látex, tinta acrílica e técnicas como a serigrafia e a própria fotografia, que auxiliaram a criar a sensação de rompimento com as técnicas utilizadas anteriormente por artistas do início do século. Não que as fotografias de Stupakoff possam ser enquadradas como Pop Art, mas há certas semelhanças entre os procedimentos.

Nesse sentido, o texto feito por Lew Parrella para o catálogo da mostra de Otto Stupakoff é elucidativo e didático. O curador, mesmo recém-chegado ao Brasil, tem uma visão ampla da atuação de profissionais como Otto, e ao mesmo tempo específica quando entendida dentro do contexto brasileiro. Não por acaso, o texto enfatiza algumas das principais características daquilo que hoje pode-se entender como os primeiros passos da fotografia brasileira contemporânea.

> Vemos que este fotógrafo é, antes de tudo, um construtor de formas, mais do que um registrador de momentos ou fatos. [...] As fotos da exposição convidam-nos a especular em como é inata sua inclinação a construir, ou em quanto a sua experiência em ilustração de propaganda influenciou as suas abordagens pessoais. [...] Em expressões que seguem a tradição dos grandes fotógrafos do passado, mas que nos dizem das coisas dos dias de hoje[172].

[170] ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 56-57.

[171] COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 109.

[172] Catálogo da exposição, 1963. Entretanto, foi a única vez que Lew Parrella trabalhou com exposições no Brasil. Em cartas enviadas a amigos, fazia planos para colaborar com museus, mas ressaltava que não conseguiria viver disso e lamentava o estágio em que se encontrava a fotografia brasileira. Mais tarde, nos anos 1990, em outras cartas, o fotógrafo admite sua falta de paciência para comparecer a eventos sociais e buscar parcerias para suas iniciativas.

Cabe notar que Parrella assina o texto como editor da revista *Camera*[173], o que certamente contribuiu para legitimar ainda mais a entrada de Otto em uma galeria. Não foram encontrados registros de outras exposições de fotografia no Brasil em galerias comerciais até pelo menos 1969, e o debate em torno da fotografia como arte tornou-se assunto recorrente na imprensa até início da década de 1980, como pode ser visto em inúmeras matérias de jornais brasileiros das décadas anteriores[174].

Cada qual a sua maneira, Lew Parrella, David Zingg e George Love, a partir de suas atuações não apenas como fotógrafos mas como organizadores e difusores de exposições e práticas fotográficas, auxiliaram no desenvolvimento da fotografia como forma de expressão artística e alinhada com o tempo corrente.

Já o episódio da exposição de Otto e sua repercussão, marcado por um embate não apenas de gerações, mas de preferências por linguagens e usos da fotografia, nos conta sobre um momento de princípio de mudança, uma vez que ambas vertentes fotográficas, modernas e contemporâneas, ainda coexistiriam por muitos anos. Mas as manifestações sobre a exposição deixavam claro que havia ao menos dois grupos opostos.

No decorrer da década de 1960 uma nova fotografia produzida no Brasil faria as atividades dos fotógrafos modernos parecerem cada vez mais românticas, e por consequência ultrapassadas. Essa nova fotografia, menos uniforme que aquela praticada pelos fotógrafos modernos, chegaria à década seguinte com menos inocência, menos aura[175], maculada pela cor, pela construção e, ancorada em jornalistas consequentes de suas atribuições, por vezes comprometida com interesses sociais, a exemplo das exposições de George Love.

Um ano depois da exposição na Petit Galerie, Parrella e Stupakoff foram os únicos residentes no Brasil premiados com a medalha de prata em um concurso internacional de fotografia a cores, promovido pela

[173] Não há registros de que Parrella tenha colaborado com a revista *Camera* depois que deixou os EUA.

[174] Diversas matérias de jornais, no início dos anos 1980, ainda se perguntam se a fotografia pode ser entendida como arte. Exposições regulares no Masp e no MAM, os encontros organizados por fotógrafos em Campos do Jordão e o surgimento de uma galeria especializada, a *Fotóptica*, são algumas das iniciativas que ocorrem nesse período e colaboram para que a fotografia ocupe, definitivamente, seu espaço como manifestação artística.

[175] No sentido proposto pela leitura que Walter Benjamin faz do poema "A perda da auréola", de Baudeleire, e questiona o caráter aurático da arte na modernidade. Ver BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e Técnica*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

Kodak[176]. As imagens foram exibidas na exposição "*The world and it´s people*"[177] (O mundo e seus povos), montada no pavilhão da empresa durante a Feira Mundial de Nova Iorque em 1964. Também foram premiados Irving Penn e Richard Avedon[178]. Vê-se, portanto, que Lew Parrella e Otto Stupakoff apresentavam trabalhos e formas de entender a fotografia que se adequavam às novas demandas profissionais da época. Com isso, foram vitais para que a própria Editora Abril alterasse a maneira de encarar os processos fotográficos, como veremos ainda neste capítulo.

As experiências na *Limelight* foram fundamentais para a carreira de Lew Parrella. Uma outra galeria iria alterar os rumos de outro fotógrafo norte-americano, George Leary Love, nascido em 1937 na cidade de Charlotte, Estado da Carolina do Norte, EUA. Filho de funcionário diplomático, estudou matemática aplicada e filosofia na New School of Social Research, Nova Iorque[179]. Em 1957 mudou-se para a Indonésia e passou cerca de quatro anos no Oriente[180], onde realizou um trabalho para a United States International Cooperation Administration, ainda sem vínculo com a fotografia.

Love era dez anos mais novo que Lew Parrella, quatorze anos mais novo que David Zingg e não há indícios de que tenham se conhecido antes de chegar ao Brasil, embora todos tenham feito parte do circuito de arte/fotografia nova-iorquino no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, onde Love esteve envolvido com as atividades da *Associação de Heliografia* (*Association of Heliographers*[181]). A associação foi fundada em 1963 por Minor White, Walter Chapell e Paul Caponigro, entre outros, e era formada por um grupo de fotógrafos da costa leste dos Estados Unidos que tinham em comum o interesse em novos modos de

[176] O concurso recebeu mais de 150 mil inscrições. 300 fotógrafos receberam a medalha de prata, residentes em 58 países.

[177] Nota-se, pelo título e formato, que esta é uma das tantas exposições influenciadas diretamente pela mostra *The Family of Man*, realizada no MoMA em 1955.

[178] Correio da Manhã, 23 de agosto de 1964. Caderno de Cultura, p. 2. Por trás da exposição estava o lançamento da linha *Instamatic*, composta por câmeras fáceis de manusear abastecidas por novos filmes coloridos. A linha *Instamatic*, da Kodak, teve sua produção iniciada em 1963 e foi comercializada até 1988.

[179] Conforme consta no catálogo da exposição *Fotógrafos de São Paulo*, realizada no Museu de Arte Brasileira em 1970.

[180] Essa viagem ao oriente, muito provavelmente, foi realizada para acompanhar seu pai, que viajara a trabalho.

[181] O nome deriva do processo inventado por Joseph Nicephore Niepce in 1829. Heliografia significa "gravar com o sol". A Imagem heliográfica era feita com uma placa de estanho derivado de um petróleo fotossensível. De acordo com a sensibilidade podia necessitar de até 8 horas na exposição solar.

produção e impressão de fotografias[182]. White, ao que tudo indica, era o mais influente no grupo, uma vez que era mais experiente do que os demais e uma boa parte dos membros havia cursado seu popular workshop[183].

Minor White (1908-1976), que num primeiro momento havia optado por um tipo de fotografia mais documental, mudou radicalmente seu trabalho após integrar as tropas norte-americanas em combate nas Filipinas durante a Segunda Guerra Mundial, em 1942. Durante os anos seguintes suas fotografias começaram a refletir seus estudos sobre catolicismo, budismo e misticismo. Passou a acreditar na fotografia como um ato espiritual e intelectual e montou uma série de exposições. Foi convidado por Ansel Adams para lecionar na California School of Fine Arts. Ainda nos anos 1940, conheceu outros nomes importantes da fotografia norte-americana, como Berenice Abbott, Edward Steichen, Paul Strand, Edward Weston e Alfred Stieglitz. White se aproximou da "teoria da equivalência", desenvolvida por Stieglitz, em que a imagem pode representar algo que não seja o seu próprio assunto. "Olhe para as coisas para ver o que mais elas são", dizia White para seus alunos[184].

> [a teoria da] Equivalência, White escreveu mais tarde, concedeu-lhe "liberdade da tirania do êxtase". Permitiu-lhe revelar a força total e o teor de suas emoções sob o disfarce de uma tradição formalista, conforme estabelecido por Stieglitz, Weston, e Ansel Adams. (...) White ainda tomou emprestado um segundo conceito de Stieglitz: a seqüência. Mas ele acrescentou um toque crucial. Enquanto Stieglitz havia concebido fotografias sequenciadas como uma ordenação de elementos abstratos, como na música, as sequências de White oferecem narrativas evocativas, semelhante em estrutura de uma poesia *free-verse*[185].

Em algumas de suas sequências mais conhecidas, como *Amputations* (1946) ou *The Temptation of Saint Anthony Is Mirrors* (1948), White explora diferentes formas de narrativa, incluindo poesias em meio a uma imagem ou outra. Algumas delas chegavam a conter entre 10 e 100 fotografias. Minor White foi um dos artistas escolhidos por John Szarkowski para figurar em seu livro *Looking at Photographs*

[182] Os membros fundadores são: Walter Chappell, Paul Caponigro, Carl Chiarenza, Nicholas Dean, Paul Petricone, Marie Cosindas (a única mulher) e William Clift.

[183] Entre os fundadores, apenas William Clift não havia feito cursos com Minor White.

[184] SMITH, Joel. *More Than One*: Photographs in Sequence. New Haven: Princeton University Art Museum, 2009. Tradução do autor.

[185] Idem.

(1973). A descrição de Szarkowski sobre uma imagem de White em preto e branco[186] com planos achatados começa assim [**f • 19**]:

> Na fotografia aqui reproduzida, é interessante notar que, apesar da imaculada precisão da descrição fotográfica, não se pode ter certeza da natureza dos objetos descritos: pedra, gelo, ossos, folhas secas, madeira petrificada, ou o quê? Também, não se pode confiar na perspectiva; encontra-se essa paisagem embaixo de nossos pés ou mil metros embaixo de nosso avião, ou no muro diante de nós? Todavia, é evidente que aqui vemos um fato verídico e aterrorizante da Natureza: o conflito irreversível e irreconciliável que molda a superfície de nosso mundo[187].

O texto, com poucas adaptações, também poderia funcionar para se referir a muitas das imagens de George Love publicadas na *Realidade*, como veremos no item 3.3. Ou mesmo para os trabalhos da *Associação dos Heliógrafos*, pois seus integrantes "acreditavam que a câmera possuía a habilidade de transcender o assunto e registrar respostas emocionais"[188].

Love conheceu Minor White em 1961 quando, de volta a Nova Iorque, White montou cursos de fotografia em sua casa[189]. Após ter seu ingresso aceito na *Associação*, Love logo passou a participar ativamente das atividades, dedicando-se, num primeiro momento, a organizar exposições dos membros na *Heliography Gallery*, localizada na Avenida Lexington, em Manhattan. O jornal New York Times assim se refere a uma das primeiras exposições do grupo, em julho de 1963: "foi um espanto. Com suas 101 fotografias soberbamente impressas, incluindo

[186] Apesar de ser conhecido por suas fotografias em preto e branco, Minor White entrou em contato com a fotografia colorida ainda em 1955.

[187] SZARKOWSKI, John. *Looking at Photographs*: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 1973. p. 174.

[188] Matéria do jornal *The New York Times*, publicada em 06/04/1998, por ocasião de uma exposição coletiva de parte do grupo original. Paul Caponigro, junto com outros ex-membros da Associação (Walter Chappell, Carl Chiarenza, Marie Cosindas e William Clift, todos ainda vivos naquele ano) organizaram uma mostra na *Hvgo de Pagano Gallery*, em Manhattan. Nela foram exibidos trabalhos recentes dos fotógrafos e também imagens daquela que foi considerada a mais importante exposição da *Association of Heliographers*, ocorrida em 1963. Não foram encontradas informações sobre fotos de Love. Disponível em http://www.nytimes.com/1998/03/06/arts/photography-review-from-a-vanished-cooperative-nature-in-abstract.html. Acesso em 01/07/2014.

[189] Não se sabe se George Love fez algum curso com Minor White, mas, como mencionado no texto, a data em se conheceram coincide com o período em que White deixou a universidade em São Francisco e voltou a morar em Nova Iorque.

muitos estudos abstratos da natureza, atraiu muita atenção"[190]. Pouco tempo depois, os sete fundadores viram a cooperativa, sem fins lucrativos, crescer para mais de trinta membros[191]. Outras exposições foram realizadas em um segundo espaço, a Lever House, conhecido prédio comercial também em Manhattan. Enquanto na galeria de Heliografia as exposições eram mensais – na época a única no país dedicada a exibir fotografia "criativa"[192] - na Lever House os membros realizavam mostras anuais de seus trabalhos. Tanto a galeria quanto a Associação tiveram suas atividades encerradas em 1965. Antes disso, Love expos trabalhos nas mostras anuais e mensais em ao menos cinco oportunidades entre 1963 e 1965, e foi também professor em cursos oferecidos pela Associação dos Heliógrafos[193].

Paralelamente à organização de exposições para a *Associação dos Heliógrafos*, Love desenvolveu atividade ligada a SNCC (*Student Non violent Coordinating Committee*[194]), uma das mais influentes organizações do *American Civil Rights Movement*. Ele foi um dos responsáveis pela produção de filmes educativos sobre o tema e também pela organização de um banco de dados de imagens. Outra parte de seu trabalho consistia em coordenar um grupo de fotógrafos que tinha como missão documentar as mudanças sociais civis norte-americanas, cuja base ficava em Atlanta. Love teria treinado e fornecido suporte para os laboratoristas e ainda fazia trabalho de campo, fotografando. Um dos resultados foi uma exposição intitulada *Now*, organizada por George Love na *School of Visual Arts*, em Nova Iorque, no ano de 1965.

George Love chegou ao Brasil com 28 anos, em 1966, acompanhado de Claudia Andujar, que havia regressado aos Estados Unidos alguns anos antes em uma de suas viagens. Em seguida, viajou ao

[190] Ver matéria publicada no jornal *New York Times*. http://www.nytimes.com/1998/03/06/arts/photography-review-from-a-vanished-cooperative-nature-in-abstract.html. Acesso em 04/04/2014.

[191] Entre os novos membros estavam Wynn Bullock, Harry Callahan, W. Eugene Smith, Larry Clark e Jerry Uelsmann.

[192] Termo utilizado pela crítica de fotografia Margarett Loke no texto para o jornal *New York Times*. Sobre a informação de que a galeria de Heliografia era a única a exibir tal tipo de fotografia, cabe lembrar que a *Limelight* encerrou suas atividades em 1961 (ver início do item 2.1).

[193] Carece de detalhes. Não se sabe exatamente qual era o conteúdo desses cursos nem onde foram ministrados. A informação só foi mantida porque consta num currículo do fotógrafo e em seu registro de imigração. Outra informação encontrada em seus currículos e que necessita investigação aprofundada refere-se a uma exposição coletiva chamada *The world and it´s people*, organizada pela George Eastman House, em Rochester. Tem o mesmo título daquela integrada por Lew Parrella e Otto Stupakoff, mas a data e o local não coincidem. Fotografias de Love teriam entrado para o acervo da instituição.

[194] A associação era focada, inicialmente, na defesa dos direitos da população negra (também chamado de movimento *black power*). Posteriormente esteve à frente dos debates sobre a guerra do Vietnã.

menos duas vezes para o Peru e Bolívia, sendo em uma delas acompanhado por Andujar. No mesmo ano em que desembarcou no Brasil passou a colaborar com publicações da Editora Abril. Cabe lembrar que Andujar já conhecia os diretores da Abril desde o início dos anos de 1960, o que leva a crer que a entrada de Love na editora provovalmente se deu por meio de sua influência[195]. Nota-se, por informações contidas em seus registros de imigração, que George Love chegou ao Brasil indentificando-se como professor mas no ano seguinte assumiu a profissão de fotógrafo [**figura • 20**].

Ao contrário de David Zingg, que sempre contava em entrevistas as suas histórias dos primeiros anos no Brasil, Love falava pouco sobre sua chegada. Ao invés disso, preferia externar preocupações com a situação da fotografia brasileira da época em comparação com o cenário norte-americano.

> Não é verdade que falta bossa ao brasileiro em fotografia. O que falta aqui é uma infra-estrutura de fotografia mais ampla: nos Estados Unidos e nos países desenvolvidos, você quer fazer qualquer tipo de foto e então recebe um mundo de informações através de revistas, jornais, escolas, cursos. Aqui, tudo é feito na raça[196].

Antes de, em tese, ter entrado para a equipe da Editora Abril para trabalhar em *Realidade*, Love colaborou antes com a revista *Claudia*, no final de 1966, popular publicação feminina da editora que, naquele ano, passava por várias mudanças por conta do espaço deixado por profissionais que migraram para *Realidade*, recém-lançada. Assim, *Claudia* serviu como espaço para testar novos fotógrafos e repórteres. Love colaborou em ao menos três matérias para a publicação antes de estrear em *Realidade*. Em seu primeiro trabalho para a Editora Abril[197], em novembro de 1966, Love trouxe para as páginas de *Claudia* um conjunto de fotos radicalmente diferente da produção usual da revista [**figura • 21**]. A imagem de abertura, em vermelho e amarelo, que mostra uma modelo saltando em uma praia, foi obtida a partir de método incomum. Por volta de 1966, eram os processos fotomecânicos que prevaleciam na produção gráfica, ou seja, a separação de cores era feita através de fotolitos para cada canal de cor e a impressão era em *offset*. No caso da fotografia em questão, os canais foram separados e o

[195] Em entrevista ao autor, o fotógrafo Cristiano Mascaro contou que foi apresentado a Victor Civita através de Claudia Andujar, por volta de 1970.
[196] Folha, 31/01/1971

[197] Este também é, possivelmente, o primeiro trabalho remunerado de George Love na área da fotografia.

canal cyan foi descartado[198]. Tal efeito seria utilizado pelo fotógrafo em diversas ocasiões dali para frente, incluindo matérias para a *Realidade*, *O Bondinho*, livros de autor e mesmo exposições. Experiência semelhante havia sido mostrada em uma das exposições da *Associação dos Heliógrafos*, em 1964, quando um dos membros, Arnold Gassan, incluiu entre suas obras uma imagem com os canais de cores invertidos, fato que mereceu destaque no jornal *New York Times*[199]. Gassan foi autor de vários livros técnicos sobre fotografia, um deles dedicado a fotografia em cores[200].

Ao trabalhar apenas com dois canais de cores, na abertura da matéria da *Claudia*, Love evoca a essência do pensamento do grupo dos heliógrafos – o fotógrafo como produtor de representações - e rompe momentaneamente o vínculo da revista com a fotografia baseada na verossimilhança. É possível afirmar que, desde o começo, George Love fez das revistas da Abril um território que lhe permitia experimentar processos e aprimorar sua linguagem. Vale ressaltar que isso também foi mérito da editora que soube aproveitar as habilidades incomuns do fotógrafo e assim renovar seu quadro de funcionários.

George Love chegou a Editora Abril praticamente ao mesmo tempo que David Drew Zingg, outro norte-americano, com vasta contribuição ao jornalismo e fotojornalismo dos EUA. No próximo item abordaremos as atividades de Zingg anteriores ao seu ingresso na *Realidade* e veremos como sua primeira reportagem para uma revista brasileira marcou um momento inicial de ruptura dos padrões do fotojornalismo no país.

---

[198] É provável que tenham sido feitos retoques com ABDEK (produto parecido com uma tinta aquarela), usada para proteger as áreas onde não se queria a passagem de luz. Agradecimentos a Patrícia Yamamoto.

[199] Ver artigo do jornal New York Times, publicado em 12/07/1964. http://www.nytimes.com/1964/07/12/camera-notes.html?_r=0. Acessado em 20/01/2016.

200 Entre eles, destaca-se *The Color Print Book: A Survey of Contemporary Color Photographic Print Making Methods for the Creative Photographer*, publicado pela Light Impressions Corp. A primeira edição é de 1981.

2.2

David Zingg: fotojornalismo em revista

O fotojornalismo como o conhecemos deve sua existência aos avanços tecnológicos ocorridos principalmente após a Revolução Industrial. A imprensa, de maneira geral, foi uma das áreas que mais se beneficiou com o surgimento de novas mecânicas, como a rotogravura[201], uma das tantas novidades responsáveis pelo barateamento dos custos de produção. Naquilo que interfere na prática diária dos fotojornalistas, as inovações se concentraram no aperfeiçoamento da estrutura do corpo da câmera fotográfica e de seu suporte. Em resumo, chapas/filmes mais sensíveis e câmeras menores, que permitiram, ao longo do tempo, agilidade cada vez maior na captura das cenas. As revistas ilustradas europeias como *Vu* e *Match*, num primeiro momento, abriram espaços generosos para fotógrafos. Logo foram seguidas pelas publicações norte-americanas.

Durante a Segunda Guerra Mundial, muitos profissionais europeus migraram para os Estados Unidos, onde foram responsáveis por reformular e aperfeiçoar atividades ligadas ao campo das artes e ao mercado editorial. O russo Alexey Brodovitch, começou a trabalhar na revista americana *Harper´s Bazaar* no ano de 1934, em uma função praticamente inexistente na época, a de direção de arte. Ao idealizar as páginas, Brodovitch utilizava conceitos das vanguardas europeias, como a Bauhaus, o Futurismo e o Surrealismo. Seu repertório transformou radicalmente a publicação, que passou a ser referência para inúmeras outras devido ao uso de espaços em branco como elemento formal e tipografia limpa, mas sobretudo por valorizar as imagens, posicionadas de forma a causar o maior impacto possível[202]. Nomes importantes da fotografia editorial do século XX, como Irving Penn e Richard Avedon, tiveram seus trabalhos apresentados em layouts elaborados por Brodovitch, que também abriu espaço para artistas europeus já consagrados, como Man Ray e Marc Chagall[203].

[201] Rotogravura é um meio de impressão direta e pode ser aplicado em diferentes superfícies. O nome deriva da forma cilíndrica e do princípio rotativo das impressoras utilizadas. Difere-se dos outros métodos pela necessidade de que todo o original tenha de passar por um processo de reticulagem.

[202] Ver: MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

[203] DRUM, Perrin. *Eight years that changed magazine design history*, pp 12. Após a experiência bem sucedida da *Harper´s Bazaar*, outras revistas, tais como *Fortune* e *Vanity Fair*, passaram a comissionar fotógrafos e artistas europeus

Assim como os periódicos especializados em moda e design, aqueles de interesse geral também passaram a investir em novos modelos gráficos, principalmente entre os anos 1940 e 1950. A revista *Life*, lançada em 1936[204], ficou conhecida por abrir generosos espaços ao fotojornalismo e investiu no aperfeiçoamento do conceito de fotorreportagem. Segundo esse modelo, as fotografias menores, contendo detalhes das cenas, eram agrupadas em torno das imagens principais. A série deveria contar uma história com começo, meio e fim, com temporalidade e espaço definidos[205]. Uma vez implantado esse formato, a *Life* passou de 380.000 cópias para mais de um milhão em apenas quatro meses, número que cresceria nos anos seguintes.

Por sua vez, *Look*, uma publicação bi-semanal criada em 1937 e concorrente direta da *Life*, passou por diversas reformas gráficas e em 1954 encontrou um formato estável que a levou a marca de 3.7 milhões de exemplares vendidos por edição. Possuía textos mais profundos em comparação com a *Life*, mas nem por isso deixava de valorizar a fotografia, embora não tenha adotado o modelo da fotorreportagem. Seus artigos giravam em torno de temas como cultura, política e esportes, e inovou ao contratar vários editores e permitir que trabalhassem de maneira autônoma, escolhendo os próprios temas. A diagramação era leve, com muitos espaços vazios e poucas imagens sangradas. Mais tarde, no Brasil, *Realidade*, utilizaria características de ambas - *Look* e *Life* - para montar sua própria fórmula.

Durante o Estado Novo, o Brasil também recebeu uma quantidade significativa de imigrantes europeus que contribuíram significativamente para a modernização das artes, do jornalismo, da fotografia e da propaganda. *O Cruzeiro*, revista de maior circulação desse período, tinha ao menos seis fotógrafos de origem europeia entre seus principais colaboradores. Um deles, Jean Manzon, que havia trabalhado na *Vu* e na *Match*, foi o responsável por instituir na revista o modelo da fotorreportagem. *O Cruzeiro* beneficiou-se por muito tempo das estratégias implantadas por Manzon, bem como das oportunidades comerciais resultantes de um período de desenvolvimento do país, com aumento do número de pessoas alfabetizadas e crescimento urbano. As novas tecnologias industriais facilitaram o acesso a bens de consumo,

para que criassem capas e conteúdos exclusivos. No final da carreira, Brodovitch ainda trabalhou na *Portfolio*, uma publicação livre de obrigações comerciais e tida por diversos autores como uma das mais importantes para a história do design gráfico, embora tenha durado apenas três números. O último, de 1951, trazia imagens de Henry Cartier-Bresson, Alexander Calder e Jackson Pollock.

[204] Ano em que foi comprada pelo grupo *Time Inc*.

[205] MAUAD, Ana Maria. *Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa*: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. História, São Paulo, v.24, N.2, P.41-78, 2005. p. 50.

que por sua vez geraram investimentos em publicidade[206]. A revista *O Cruzeiro* teve sua tiragem ampliada viveu, entre as décadas de 1940 e 1950, seu período de maior prestígio. Apesar do grande sucesso da fórmula de *O Cruzeiro*, a revista começou a perder força no final dos anos 1950 e parte de seu espaço nas bancas passou a ser ocupado pela revista *Manchete.*

Criada em 1952, no Rio de Janeiro, por Adolpho Bloch, *Manchete* apostava em séries de fotografias coloridas sobre assuntos como turismo, esportes, moda e até registros sensuais, dentro do que era permitido. Era uma publicação semanal de grande formato, capaz de cobrir a posse de um novo presidente com a mesma profundidade dada a um desfile de debutantes[207]. Circulava com impressão em cores, enquanto *O Cruzeiro* seguia usando papel de má qualidade e tinta sépia, o que lhe dava uma aparência envelhecida. Todavia, para além da escolha e tratamento das pautas, havia algo que impedia *Manchete* de se manter atualizada do ponto de vista gráfico. Mesmo com os anos 1960 em curso, Adolpho Bloch insistia em trabalhar apenas com câmeras pesadas, que utilizavam diapositivos de 120mm, pois acreditava que as imagens resultantes possuíam uma qualidade gráfica sem equivalência. Esta restrição foi quebrada pela primeira vez em 1964, após uma conversa de Bloch com David Drew Zingg, fotógrafo e repórter norte-americano.

Zingg tinha experiência suficiente para tomar decisões técnicas e estéticas a renovação do fotojornalismo brasileiro. Dizia ter realizado cursos de história e literatura na Universidade de Columbia no início dos anos 1940[208], tendo atuado nos EUA como jornalista. Foi um dos editores[209] da revista *Look* entre 1953 e 1958, quando decidiu tornar-se fotógrafo. "Eu passei muitos anos editando trabalhos de alguns dos melhores fotógrafos do mundo. Por fim, eu me convenci de que não seria o grande escritor da América. Então eu comprei uma Nikon e decidi me tornar um fotógrafo"[210]. A partir desse momento, passou a trabalhar

[206] COSTA, Helouise. In BURGI, Sérgio e COSTA, Helouige (Org). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 26.

[207] Definição formulada a partir das considerações de Nelson Werneck Sodré em A *história da imprensa no Brasil* (Editora Mauad, 1999). p. 66. Ainda assim, Sodré entende que *Manchete* pertence ao período de atualização da imprensa brasileira frente aos avanços da imprensa norte-americana.

[208] Várias reportagens sobre Zingg trazem esse dado. Entretanto, a informação não pode ser confirmada. Agradecimentos a Andrew Zingg.

[209] Ao contrário de outras publicações, *Look* mantinha vários editores em sua equipe, todos com relativa autonomia para escolher pautas e produzir matérias.

[210] Entrevista para revista *Vogue*, sem data (c. 1980). Matéria encontrada nas caixas de recortes de Lew Parrella, com observações e comentários.

como repórter de texto e também como fotógrafo, sendo que o segundo ofício aos poucos começou a prevalecer. Desse período, entre seus trabalhos de maior destaque encontram-se ensaios e capas para as revistas *Life em Espanõl*, *Look*, *GQ*, *True*, *Show* e *Ladie´s Home Journal* [**figuras • 22, 23 e 24**]. Tanto nas fotografias para *Life* quanto para a *Look*, Zingg se permitia experimentar registros com tempos lentos de disparo, fato que conferia dinamismo aos personagens que ele retratava. A maior parte de seu trabalho já era feito em cores, uma demanda consideravelmente bem estabelecida na imprensa norte-americana.

Como se pode verificar a partir deste levantamento, David Zingg começou sua carreira de fotógrafo como *freelancer*, sem vínculos com determinada editora. Em seus primeiros trabalhos, predomina o uso da cor e há tanto retratos quanto cenas de ação (esporte, dança etc.), sempre registradas com equipamento compacto, em 35mm. Trabalhava para publicações dos mais diferentes segmentos e em pautas localizadas tanto nos Estados Unidos quanto na América Latina. O fotógrafo relata como foi seu primeiro contato com terras brasileiras, em depoimento que dá sentido às inúmeras imagens de esportes náuticos e carnaval encontradas durante a pesquisa para esta dissertação.

> Em 1958 eu era editor e uma das três ou quatro pessoas que mandavam na Look. Aí um belo dia um amigo meu me convidou para fazer uma regata de Buenos Aires para o Rio. Eu já tinha feito muitas regatas [...]. Cheguei no Rio e desbundei, era época do Carnaval. [211]

David Zingg logo tornou-se amigo de João Gilberto e Tom Jobim. "Depois, o David veio para o Brasil. E diz que foi por minha causa, mas na verdade ele vivia na praia, no Arpoador, jogando peteca e frescobol com meninas bonitas e nunca voltou"[212], disse Jobim, décadas mais tarde. Como vimos na introdução da dissertação, foi para Zingg, ainda nos anos 1960, que o músico teria dito sua conhecida expressão: "o Brasil não é para principiantes".

Hoje se sabe que David Drew Zingg não era um principiante qualquer, como conta Thomas Souto Correa, ex-diretor de diversas revistas da editora Abril. "David tinha o olhar descomplicado (...) E foi o

[211] Entrevista de David Zingg para Antonio Bivar, publicada na *Revista Interview*, da qual Zingg era colaborador frequente. Edição de maio de 1974, página 36. A expressão "desbundei" foi encontrada em diferentes matérias sobre o fotógrafo. A embarcação que trouxe Zingg se chamava *Ondine*, e o fotógrafo publicou fotografias sobre esta regata na revista Sports *Illustrated*, edição de fevereiro de 1959, vol. 10.

[212] Entrevista feita por Tom Jobim com David Zingg para a revista *Status*, 1985.

caso mais rápido de assimilação de um estrangeiro que já vi. Virou carioca em semanas"[213]. O relato de Ruy Castro vai na mesma direção:

> Zingg tornou-se rapidamente parte da paisagem. (...) Quando se instalou definitivamente, em 1965, já se tornara uma figura tão conhecida que, para muitos, era a definição perfeita do ´carioca típico´. Nos treze anos seguintes, não houve um único evento de qualquer importância (ou mesmo sem importância) da vida do Rio que ele não tivesse participado[214].

Os registros de imigração provam que Zingg fez ao menos sete viagens ao Brasil, entre 1958 e a primeira metade da década seguinte [F • 25]. Somente em dezembro de 1964 decidiu permanecer no país e estreitar seus laços com a imprensa brasileira, para a qual ainda não havia trabalhado[215]. No final do mesmo ano, procurou o dono da *Manchete* e ofereceu seus serviços. A revista, no entanto, era organizada a partir de um padrão gráfico bem definido, como indica o relato de Sérgio Jorge, fotógrafo da *Manchete* entre os anos 1950 e 1960:

> O Adolpho Bloch não deixava usar 35mm, o formato tinha que ser 6x6. E então todo mundo usava a Rolleiflex (...) Chegávamos na redação e colocávamos os *cromos*[216] na mesa de luz. Se havia algum rolo de 35mm ele pedia para tirar, dizia para jogar fora, que não prestava[217].

Adolfo Bloch contratou David Zingg para realizar um ensaio sobre o Rio de Janeiro, sem saber que o fotógrafo utilizava apenas câmeras 35mm munidas com filme colorido. Sérgio Jorge conta detalhes sobre a forma de trabalhar do americano, já que o acompanhou nesta pauta a pedido do diretor.

> Ele saiu com uma quantidade enorme de rolos, acho que 50, 60. E uma Nikon F com apenas uma objetiva, uma 180mm. (...) Ele chegou na redação, certo dia, e disse que a matéria do Rio estava pronta. Trazia uma cartela de plástico com 34 fotos em 35mm e pôs na mesa do Justino [diretor de arte], que não quis nem ver. (...) Seu Adolpho ficou furioso, perguntou de quem era aquilo. Zingg falou que era dele. Seu Adolpho falou que era bonito e tal, mas era em 35mm. Justino disse que não ia

[213] Trecho extraído de reportagem de Cassiano Elek Machado para *Folha de São Paulo*, 24/02/2013.
[214] Texto sobre Zingg para a revista *Veja São Paulo*, novembro de 1988.
[215] Precisa de confirmação. Até o momento não encontrei matérias de Zingg na imprensa brasileira antes disso.

[216] Nome atribuído ao filme diapositivo. Normalmente tem baixa latitude, cores saturadas e boa definição.
[217] Trecho de áudio de conversa com o fotógrafo realizado por ocasião da exposição *Sérgio Jorge: múltipla trajetória* (Casa da Imagem, curadoria de Rubens Fernandes Junior. Gravado por Helouise Costa, 2014.

> paginar. (...) Então Zingg disse: "eu sento lá e faço a paginação, só preciso que alguém escreva um texto". Ele paginou, e foi pra gráfica, e foi uma das matérias mais bonitas que eu já vi sobre o Rio de Janeiro.[218]

Uma análise das imagens [f • 26] é capaz de revelar as novidades trazidas por Zingg. Primeiro, os espaços em branco, blocos sem texto ou imagens, chamam atenção. Mais generosos em comparação com outras páginas de *Manchete* e muito distantes do formato aplicado nas fotorreportagens de *O Cruzeiro*, lembram o tipo de layout utilizado em *Look* (na matéria do próprio Zingg sobre barcos, por exemplo), em Life (nota-se pela disposição das imagens de Zingg na *Life en Espanõl*). Zingg explora ao máximo as possibilidades da cor, alternando imagens de meios tons com momentos de saturação plena, quando flerta com um tipo de fotografia quase monocromática. Os cantos arredondados, típico formato do *slide*, característica que viria a se tornar uma espécie de marca registrada do fotógrafo nesse período, aparecem pela primeira vez em seu trabalho. E o que pode ser considerado mais significativo, nesta emblemática reportagem de Zingg, é o fato de que ela não conta uma história linear, embora apresenta, a seu modo, uma foto de abertura e outra de fechamento. A reportagem atribui importância a vários pequenos episódios que não necessariamente conversam entre si, como um menino fantasiado, um homem que canta na rua e um pescador. Ela tampouco se fixa em um tempo linear: não há indicativos de quanto dias se levou para realizar as fotografias, nem se elas foram feitas de maneira sistemática. Em uma mesma página, o fotógrafo reúne quatro fotos: duas mulheres, uma criança e uma boneca. Não há legenda, apenas frases e trechos de música que falam sobre a cidade. Em outra página, um registro de portas que destoam entre si é colocado acima de outras três imagens que são verdadeiros enigmas: um mamão cortado ao meio, uma janela gradeada e um detalhe de objeto vermelho não identificado. A ausência de informações sobre o conteúdo das fotos leva o leitor a atribuir significados e estabelecer relações a partir de outros referenciais, não fornecidos na revista. Quase no final, Zingg elabora uma página dupla com quatro quadros que narram uma sequência de eventos que se iniciam no final da tarde e terminam com as primeiras horas da noite.

O fotógrafo norte-americano explorava ao máximo as possibilidades do cromo, priorizando as primeiras e as últimas horas do

[218] Idem.

dia, quando as sombras estão mais marcadas e as cores ficam mais quentes, como lembra Jean Solari:

> Reconhecíamos as fotografias dele facilmente. Vira e mexe, tinha foto no pôr-do-sol. Ele próprio era conhecido como o fotógrafo do pôr-do-sol. Nessas horas a cor das coisas muda, ele sabia valorizar isso. Era bonito, porque tinha a cara do Brasil e desses lugares que ele gostava. Alguns tentavam copiar. Era uma característica muito marcante.[219]

Adolpho Bloch, satisfeito com o resultado, encomendou ao menos mais outros três trabalhos a David Zingg: ensaios sobre Brasília, Bahia e uma reportagem sobre São Paulo, esta coordenada e paginada por Zingg mas com fotos de Sérgio Jorge, Edson Claudio e Carlos Abrunhosa [f • 27]. Entretanto, o sucesso das reportagens não resultou na mudança definitiva da fórmula de fotojornalismo da *Manchete*. Ao contrário: exceto em casos raros, a revista continuou insistindo em imagens de médio formato e paginação tradicional até ao menos o final da década de 1960, como contou Jean Solari. "Seu Adolpho era sujeito bom nos negócios, mas certamente tinha dificuldades em entender sobre os avanços da tecnologia, da cultura fotográfica"[220].

Se considerarmos os aspectos mencionados, o ensaio de Zingg sobre o Rio de Janeiro pode facilmente ser considerado um prelúdio daquilo que *Realidade* faria de melhor, em termos de fotografia e design, ao utilizar trabalhos de George Love, Luigi Mamprin, Claudia Andujar, entre outros, além do próprio Zingg. A diferença é que, em *Realidade*, as fotografias seriam costuradas por textos extensos e algumas ganhariam notável teor político. Na verdade, a Editora Abril, iria percorrer um longo caminho até assimilar as especificidades da fotografia e adotá-la de forma plena em suas revistas, em meados dos anos 1960. Entre o final da década de 1950 e os primeiros anos da década seguinte - que podemos considerar como um período de adaptação -, seus profissionais primeiramente estudaram e aplicaram modelos semelhantes àqueles de publicações europeias, para num segundo momento se voltarem para as norte-americanas, como veremos a seguir.

[219] Jean Solari, entrevista ao autor, 2014. Realizada em Saquarema/RJ. No meio do jornalismo, ficou conhecido como "Sunset Zingg", de acordo com Matinas Suziki, em entrevista ao autor, 2014.

[220] Idem.

2.3

Os primeiros usos da fotografia na Editora Abril

A Editora Abril contribuiu de maneira significativa para a indústria gráfica brasileira, como observa Nelson Werneck Sodré. A Abril aderiu as estratégias de profissionalização, no momento em que empresários latinos começavam a perceber as vantagens do modelo de negócio norte-americano, principalmente após os bons resultados obtidos pela *Life em Español*[221]. A atenção dispensada ao maquinário de impressão, somada à possibilidade financeira de contar com profissionais gabaritados e treinados (diretores, designers, fotógrafos, etc), são fatores que fizeram da Abril uma empresa preparada para novas demandas.

Ao optar por estabelecer a sede de sua empresa na cidade de São Paulo em meados do século XX, Victor Civita, ítalo-americano fundador da editora, fez uma aposta que se revelaria acertada anos mais tarde. Este fato é significativo na medida em que houve uma reorientação do fluxo econômico no país a partir dos anos 1960. Muitos investidores deixaram o Rio de Janeiro e abriram indústrias em São Paulo e na região do ABC paulista, empreendimentos especialmente voltados para a fabricação de automóveis, têxteis e eletrodomésticos. A editora de Civita não apenas acompanhou o desenvolvimento industrial e cultural da região, mas se constituiu como parte deste processo. *Manchete* e *O Cruzeiro*, sediadas no Rio de Janeiro, observavam de longe o vertiginoso crescimento paulistano, modernização que trazia consigo novas possibilidades de comércio, público e anunciantes[222]. Por outro lado, esta nova estrutura não era apenas de ordem econômica, mas também cultural e social, o que demandava uma atualização dos modos de produzir – e consumir – imagem e texto jornalístico. Antes de criar a *Realidade*, revista que faria a transição no campo da fotografia como nenhuma outra, a Abril cometeu erros e acertos, criou e copiou, em um percurso que levou cerca de 15 anos.

Após ter iniciado suas atividades publicando versões traduzidas de revistas do Pato Donald em 1950, entrou em contato com os processos fotográficos ao se interessar por um nicho explorado por

[221] SODRÉ, Nelson Werneck. A *história da imprensa no Brasil* (Editora Mauad, 1999). p. 638.

[222] Idem. p. 646.

revistas europeias desde a década anterior: as fotonovelas. A revista *Capricho* [figura • 28], criada em 1952, passaria a veicular fotonovelas importadas da Itália. Este foi o primeiro sucesso de vendas[223] [f • 29] e seguia algumas regras básicas de edição: cenas que envolviam sexo e/ou assassinatos eram cortadas.

No final dos anos 1950 a editora lançou *Manequim* [f • 30], uma revista de moda com moldes para corte e costura. As fotografias também eram importadas, ao menos nos primeiros anos. O conteúdo oriundo de periódicos franceses e italianos era adaptado para o mercado local. Aquilo que não se adequava ao corpo da mulher brasileira ou ia de encontro a costumes, como roupas abertas ou curtas demais, era descartado. Foi só com a revista *Claudia*, publicação editada desde janeiro de 1961, outra mensal dirigida ao público feminino, que a Abril começou a produzir conteúdo original em maior escala [f • 31]. A nova publicação era editada em grande formato e dirigida por Luís Carta, que já havia passado pela revista italiana *Settimana Incon* e dirigido *Manchete* em 1959. Os primeiros números traziam na capa apenas ilustrações. Eram imagens que não faziam referência a artigos específicos e elaboradas especialmente para a capa. Esse padrão se manteve por cerca de um ano e meio, quando *Claudia* abandonou os desenhos e passou a exibir fotografias de Otto Stupakoff, fotógrafo prolífico nas áreas de publicidade e moda [f • 32]. Apesar da mudança de técnica, as primeiras capas de Stupakoff apresentavam os mesmos tons e enquadramento dos desenhos. Até a posição do corpo das modelos era a mesma. Stupakoff foi um dos principais colaboradores da Abril nesse período, e em 1965 trocou o Brasil pelos EUA. A partir de então, o trabalho de produzir as capas de *Claudia* passou para Lew Parrella [f • 33]. De maneira geral, há poucas diferenças entre o trabalho de um e outro nas capas da revista. Ainda assim, nota-se que, enquanto Otto manteve um plano de enquadramento muito semelhante ao das capas desenhadas, Parrella se dispôs a encontrar outras soluções e mostrar modelos de corpo inteiro[224]. Os retratos, antes produzidos em um estúdio improvisado na sede da editora, numa rua próxima da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, logo passaram a ser feitos no estúdio do próprio fotógrafo, não longe dali, na Praça da República[225].

[223] 506 mil exemplares foram vendidos em maio de 1956.

[224] Deve-se considerar que nesse período a revista *Claudia* sofreu várias trocas no cargo de editor de arte, o que pode ter contribuído para as constantes quebras do padrão gráfico.

[225] Depoimento de Lew Parrella ao autor, 2013.

A atuação de Lew Parrella na Abril não poderia ter tido um começo mais promissor. De colaborador eventual [f • 34], o norte-americano logo passou a dirigir o departamento de fotografia da editora, substituindo Oswaldo Palermo[226]. Assim como Jean Manzon e David Zingg, as experiências anteriores de Parrella em um mercado editorial mais avançado que o brasileiro lhe garantiam status de profissional capacitado para um cargo desse porte.

Parrella cursou a faculdade de Belas Artes pela Universidade de Columbia (Nova York), entre 1949 e 1952. A partir de 1950 até 1953, foi assistente (de estúdio e laboratório) dos americanos Arnold Newman e W. Eugene Smith [f • 35] e do russo Philippe Halsman, três renomados fotógrafos que trabalhavam para a revista *Life* e viviam em Nova York. Em 1951 foi contratado para trabalhar como pesquisador na galeria do grupo editorial *Time-Life*, sob as ordens do fotógrafo Wilson Hicks, que havia sido editor de fotografia da *Life* na segunda metade dos anos 1940. Um ano depois, após seu desligamento do grupo *Time-Life*, montou um estúdio para trabalhar com fotografia de publicidade [f • 36] e foi convidado para atuar como editor associado da revista trilíngue *Camera*, uma das principais publicações especializadas em fotografia, a qual permaneceu ligado até 1962. Ainda nos EUA, editou e escreveu para livros técnicos de fotografia, como *Creative Photography* (Maco Publications), em 1959. Foi editor de revistas como *Infinity*, órgão oficial da American Association of Magazine Photographers, durante os anos de 1958 e 1959, além da *Leica Photography*, entre 1956 e 1959, editada pela L. W. Frohlich & Co. Suas habilidades de editor o levaram a trabalhar no mesmo projeto que Alexey Brodovitch: o livro *Observations* (Simon & Schuster), de 1959, com fotografias de Richard Avedon e texto de Truman Capote. Brodovitch assinou o design, enquanto Parrella aparece creditado como editor associado [f • 37].

A saída de Otto Stupakoff abriu caminho para que Parrella ocupasse um lugar de destaque na editora Abril, apesar dele ter tido pouco contato com a fotografia de moda até o momento. Com trabalhos feitos em estúdio e ensaios temáticos realizados nas mais diferentes cidades, o americano se tornou o principal fotógrafo das publicações femininas da editora. É possível encontrar edições de *Manequim* e *Claudia*, em que cerca de 70% das fotos são de autoria de Lew Parrella[227] - seu acervo dos anos 1960 é basicamente composto por imagens desses

[226] Oswaldo Palermo foi trabalhar no *Estado de São Paulo*, onde ficou por mais de 30 anos. Na Abril, Palermo era responsável por fotografias de publicidade e atuava diretamente em *Quatro Rodas*.

[227] Deve-se considerar que muitas imagens foram publicadas sem crédito, sendo que um levantamento preciso precisaria ser realizado cruzando informações das edições e dos acervos dos fotógrafos.

trabalhos [f • 38] -, porcentagem semelhante àquela ocupada pela produção de Stupakoff no começo da década de 1960.

Guias de beleza e comportamento, dicas relacionadas a tarefas domésticas e contos pueris sobre o primeiro amor foram pautas recorrentes durante toda a década de 1960: não há como negar que, na maioria das vezes, os assuntos trazidos pela revista *Claudia* estavam alinhados a ideias conservadoras da época. Todavia, apesar de ter como público alvo "a dona Mariazinha de Botucatu, uma senhora interessada em casa, marido e filhos"[228], teve em seus primeiros anos colaboradores como Fernando Sabino, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Wesley Duke Lee, Vladimir Herzog e Paulo Patarra – que viria a ser o principal nome de *Realidade*. Esse contraste entre alguns colaboradores consideravelmente progressistas e o público alvo gerou algumas edições bipolares, como a de outubro de 1963, cuja capa destaca uma coletânea de relatos de experiências pré-conjugais e um manual de como tratar a empregada doméstica. O caso mais curioso, contudo, aparece na edição de julho do mesmo ano. O assunto era um costureiro russo que intencionava mesclar traços do vestuário francês com a cultura local. Disfarçada como uma pauta sobre corte e costura, ganhou o título "A moda: nova revolução na URSS".

> A gente tinha que chegar perto da leitora brasileira, com um serviço que ela pudesse consumir. Dando a indicação de coisas, de roupas, dando o preço sempre que possível. Esse foi o primeiro passo para chegar perto da mulher. Nós montamos o primeiro estúdio fotográfico do Brasil para revistas, montamos o primeiro ambiente de decoração, a primeira cozinha experimental. E isso nos fez chegar perto da leitora[229].

A estrutura e o modo profissional de entender o mercado editorial, descrito por Thomas Souto Correa, serviram como base para outras publicações. Sobretudo entre 1961 e 1965, é possível identificar recursos lançados em *Claudia*, que seriam posteriormente absorvidos e aprimorados em *Realidade*. Oriana Fallaci, repórter italiana que costumava tratar de assuntos políticos delicados e era conhecida por conseguir entrevistar personalidades reclusas, teve suas matérias compradas e traduzidas pela Abril diversas vezes. A primeira delas pode

[228] Depoimento de Thomas Souto Correa ao site da Editora Abril, por ocasião da comemoração dos 50 anos do lançamento da primeira revista feminina da editora. Publicado em maio de 2002. Disponível no endereço: http://www.abril.com.br/institucional/50anos/femininas.html. Acessado em 20/12/2014.

[229] Trecho de entrevista de Thomas Souto Correa ao portal *Observatório da Imprensa*, publicado em 14/10/2003.

ser vista na edição de *Claudia* de novembro de 1965, sobre o ator inglês Peter Sellers. Durante a primeira fase de *Realidade* (1966-1968) é possível encontrar outras treze reportagens de Oriana Fallaci, sendo que duas delas tratam da guerra do Vietnã. Outra ganhou o título *Vou mostrar ao mundo como a ditadura é ridícula* (julho/1967), em que entrevistou Melina Mercouri, exilada da Grécia, país que vivia sob as ordens de uma junta militar.

Em 1965, uma carta da psicóloga carioca chamada Carmem da Silva chegou à redação de *Claudia* e chamou atenção do diretor Luís Carta. Ele conversou com a autora e resolveram lançar uma seção chamada *A arte de ser mulher*, que logo se tornou um espaço permanente. Carmem, hoje reconhecida como "jornalista e escritora precursora nas discussões sobre a questão da mulher, ao desenvolver um trabalho de crítica e divulgação do movimento feminista brasileiro e suas principais bandeiras de luta[230]", trazia queixas comuns das leitoras e fornecia conselhos para que tentassem lidar com suas frustrações. Seus textos publicados em *Claudia* eram acompanhados de uma fotografia ilustrativa realizada em estúdio. O fotógrafo utilizava objetos e modelos na tentativa de elaborar uma tradução visual do conteúdo escrito, como é possível perceber em *Você tem certeza que vai se divertir nestas férias?* (novembro/1966), ou em *Veja seu filho vendo TV* (setembro/1966), ambas com texto de Carmem da Silva e fotografia de Lew Parrella [f • 39]. O trabalho de ambos apareceu junto em outras edições. Em uma das mais significativas entrevistaram Roberto Carlos, matéria que foi as bancas em maio de 1966, diagramada de tal maneira que as imagens de Parrella formavam um mosaico de detalhes que não se encaixavam, com closes nos olhos, mãos, boca, pés e até mesmo uma orelha do cantor[231] [f • 40]. As imagens de Parrella e o layout montado pelo diretor de arte apontam para um caminho pouco convencional, menos rígido e mais experimental, combinação que seria utilizada por *Realidade* em diversos momentos. Eduardo Barreto, diretor de arte, foi um dos profissionais realocados: deixou *Claudia* e passou a integrar a equipe de *Realidade* desde o primeiro número. Personagem pouco comentado na bibliografia sobre a *Realidade*, Barreto foi enviado pela Editora Abril ao menos duas

[230] Ver artigo de Joana Vieira Borges: *A grande dama do feminismo no Brasil*. *In* "Revista Estudos Femininos", Florianópolis, v. 14, n. 2, 2006. Acessado em 6 de março de 2008.

[231] Estas páginas também foram escolhidas para constar no livro *Fotografia em Revista - As melhores fotos em 60 anos da Editora Abril.* São Paulo: Editora Abril, 2010.

vezes para fazer estágios em Nova Iorque em algumas das principais publicações norte-americanas[232].

A revista *Claudia* atendia o público feminino, enquanto *Quatro Rodas* fazia as vezes de revista masculina. Focada na cultura do automóvel, espécie de orgulho nacional na época, foi lançada em agosto de 1960. Dirigida por Paulo Patarra, futuro chefe de redação de *Realidade*, *Quatro Rodas* aproveitava temas que envolviam rotas turísticas para ensaiar as inovações que se consolidariam na futura revista mensal.

> Sob seu comando [de Paulo Pattarra], *Quatro Rodas* comprou carteira de motorista país afora, denunciando corrupção nos Detrans; deu queixa de furto de um automóvel e com ele passeou por São Paulo, estacionou até na frente de delegacia, mostrando que a polícia funcionava mal; e, extrema ousadia, fez um mapa "turístico" desdobrável em três páginas para o leitor ir conhecer *O povo que deve morrer*, em fevereiro de 1965.[233]

O redator refere-se aqui aos populares guias de viagem confeccionados pela equipe de *Quatro Rodas* e cujo verso era geralmente reservado para impressão de fotografias coloridas dos lugares. Entretanto, nem sempre essas imagens eram produzidas por fotógrafos profissionais. Em *O povo que deve morrer*, as fotografias são do próprio jornalista que escreveu a matéria, *Carlos Azevedo*, que viajou sozinho pelo Mato Grosso, Pará, Maranhão e Goiás. No verso do mapa podemos ver três delas, todas muito convencionais, com o campo focal estendido ao infinito e o assunto posicionado no centro e na metade de baixo da foto [f • 41]. É, no entanto, um outro guia mais típico, *Uma praia de 70 KM*[234], sobre a região conhecida como Praia Grande (SP) que nos coloca em contato com a origem de parte das ideias fotográficas que futuramente seriam desenvolvidas por *Realidade*. O guia se constitui em uma reportagem extensa e detalhada, contada a partir das experiências do repórter, que relata suas conversas com os moradores locais e a partir delas fundamenta seus comentários sobre as belezas e precariedades das praias que visitou, como um galho de árvore que serviu de cabide

[232] MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 186.

[233] SEVERIANO, Mylton. *Realidade:* história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013. p. 56. O autor relata que essas matérias teriam feito parte de um plano do diretor, Paulo Patarra, a fim de mostrar para Victor Civita que sua equipe era a mais preparada para conduzir *Realidade*.

[234] Revista *Quatro Rodas*, Editora Abril, dezembro de 1965, p. 62-84.

para suas roupas, os trechos de estrada em que carro não passava, a comida improvisada devido à ausência de restaurantes. As fotografias foram, em sua maioria, publicadas em preto-e-branco [f • 42] e algumas retratam cenas que endossam as afirmações do repórter. Ainda assim, parece haver espaço para uma certa liberdade de criação no campo da imagem, já que algumas delas representam situações que não são abordadas no texto, funcionando de maneira parcialmente independente dele. Além disso, diversas foram registradas com baixa profundidade de campo: ora escondiam o fundo do cenário, ora o primeiro plano e as vezes os dois, com foco apenas no centro, fatores que as aproximam do campo poético em detrimento da descrição. Um exemplo é a fotografia de uma série de pedaços de madeira em meio ao mar, publicada na página 80. A referida cena não é descrita pelo texto, ou seja, não teve demasiada importância para o repórter, mas foi observada pelo fotógrafo e publicada com uma pequena legenda, o que lhe confere contexto. Isso demonstra que, dentro dos guias de viagem de *Quatro Rodas*, tanto o repórter quanto o fotógrafo tinham relativa autonomia para contar a história a partir de seu ponto de vista. O texto é assinado por Carlos Coelho e as fotografias são de Walter Firmo. Como tantos outros colaboradores, Firmo trabalhou para *Quatro Rodas* e foi transferido para *Realidade* em 1965[235].

As atividades mencionadas neste item são parte de um período de formação da Editora Abril e suas realizações no campo da fotografia. É impossível acreditar que *Realidade* teria atingido seus objetivos se não fosse a atuação destes profissionais em anos anteriores, que estabeleceram determinados padrões e noções de fotografia e edição. Muitos desses fotógrafos acumularam funções em mais de uma revista, mas os principais talentos acabaram reunidos em *Realidade* e nela colaboraram de forma praticamente exclusiva, casos de David Zingg e George Love.

[235] Walter Firmo participou da edição piloto e do primeiro número de *Realidade*. Voltou para o Rio de Janeiro no segundo semestre de 1966.

3.

O fotojornalismo em *Realidade*

Em sua primeira fase, ou seja, de 1966 a 1968, *Realidade* contou com a participação de quarenta e um fotógrafos, entre contratados em regime exclusivo e colaboradores. Nessa contagem incluímos também os profissionais estrangeiros, responsáveis por fotografias e matérias compradas pela a revista[236]. Embora o número de fotógrafos se mostre elevado[237], a maioria deles publicou suas fotografias ocasionalmente, sem ter uma presença recorrente em outras edições[238]. De qualquer forma, esse levantamento é importante para traçarmos um panorama dos profissionais da fotografia que passaram pela revista[239]. A equipe inicial de fotógrafos contratados pela Editora Abril e ativos na *Realidade* era formada por Lew Parrella, Roger Bester, Walter Firmo e Nélson Di Rago (correspondente no Rio de Janeiro). Houve, no entanto, uma modificação já no segundo número da revista, de maio de 1966, com a saída de Firmo[240] e a chegada de Luigi Mamprin e Jorge Butsuem, sendo que este último já trabalhava em outras publicações da Abril. A formação se mantém a mesma até o número oito, de novembro de 1966, quando a equipe é acrescida do jovem Geraldo Mori.

Nesse ponto cabe tentar esclarecer melhor a função de cada fotógrafo que atuou na revista *Realidade* e contabilizar suas respectivas colaborações, tendo como base os dados levantados nos exemplares e

[236] Contando aqueles cujos créditos aparecem em matérias visivelmente importadas de revistas estrangeiras ou agências de notícias. Também considerei créditos de fotografias concedidos a repórteres de texto. Estes, eventualmente, realizavam a reportagem completa, como aconteceu com Hamilton Ribeiro, Milton Coelho e Paulo Patarra.

[237] Considerando que são 33 edições e a equipe fixa nunca passou de seis profissionais.

[238] Entre estes estão nomes como Ademar Veneziano, Aldo Gerromi, Lenita Perroy, Jorge Bodansky (uma matéria cada) Luis Humberto e Otto Stupakoff (duas), Salomão Scliar (três) e Francisco Nélson (quatro). Alguns eram fotógrafos da Editora Abril e trabalhavam para outras revistas da empresa.

[239] Cabe notar que a *Realidade* nem sempre cita os créditos das imagens, principalmente em três situações: no caso de fotos dispostas sozinhas em matérias com muito texto; retratos "tipo 3x4" dos entrevistados (como na seção "Brasil pergunta"); e nas primeiras páginas de cada edição, na seção "Roteiro". É preciso considerar também eventuais falhas na coleta dos dados, pois trabalhei com revistas encadernadas em volumes, onde as edições apresentam sinais de corte (geralmente na parte de baixo), o que pode ter retirado o crédito de certas páginas.

[240] Passa trabalhar para a Editora Bloch, cuja sede ficava no Rio de Janeiro. Voltou a publicar para revistas da Abril no começo dos anos 1970, como *freelancer*, ao mesmo tempo que iniciou seu premiado projeto de fotografar o folclore brasileiro.

organizados na **tabela • 1**[241]. Apoiado em comentários feitos pelo jornalista Hamilton Ribeiro, passo a descrever brevemente as atividades realizadas por esses profissionais de modo semelhante ao que foi feito em relação aos jornalistas da revista no item 1.3[242].

Nascido na Inglaterra, graduado na *Regent Street Polytechnic School of Photography*, em Londres, Roger Bester estudou fotografia nos EUA por um breve período, com uma bolsa fornecida pela Kodak[243]. Era um homem "educado, cortês, fazia seu trabalho com muita calma e serenidade. Não entreverava muito com a redação, mas deixou sempre a imagem de simpatia e dignidade"[244]. Quando conheceu o Rio de Janeiro, em 1963, trabalhava como fotógrafo de navio e teria gostado tanto do clima local que no ano seguinte:

> (...) vendeu o que tinha e decidiu tentar a sorte no Brasil. Chegou à Abril após enviar uma carta à empresa e ser entrevistado por Roberto Civita e Luis Carta [então diretor de *Cláudia*]. Deu os primeiros passos, enquanto aguardava a regularização de seus papéis, como *freelancer* no Estúdio Abril, sob as ordens do americano Lew Parrella[245].

Roger Bester e Lew Parrella foram os principais fotógrafos de *Claudia* na segunda metade dos anos 1960, quando a revista produzia edições temáticas sobre moda e costumes de outros países[246]. As contribuições de Roger Bester na *Realidade* são majoritariamente constituídas de fotografias de estúdio, ainda que ele tenha começado com uma reportagem sobre o garimpo de diamantes no Mato Grosso. Foi ele quem mais vezes fotografou para as capas da primeira fase da *Realidade*: cinco, sendo todas produzidas em estúdio **tabela • 2**. Ao todo seu nome aparece creditado em 19 matérias.

Bester não se limitou apenas a produzir imagens: continuou na Editora Abril após o AI-5 e foi editor de fotografia de *Realidade*, entre 1971 e 1973, função exercida por Lew Parrella nos primeiros anos. Bester participou de duas exposições coletivas com fotógrafos brasileiros,

[241] É importante lembrar que os dados aqui apresentados dizem respeito a primeira fase da publicação (1966-1968).
[242] Digo breves pois não passam de três linhas. Desde o começo da pesquisa, não pude deixar de notar a ausência de menções aos fotógrafos dessa equipe original, seja em livros escritos pelos jornalistas da época ou mesmo em trabalhos acadêmicos.
[243] SETTI, 2010, p. 12.
[244] RIBEIRO, 2010, p. 416
[245] SETTI, 2010, p. 20
[246] Em projetos com apoio financeiro do Grupo Têxtil Rhodia.

sendo uma em 1974[247] e outra em 1975[248]. Ele trabalhou em São Paulo até o final dos anos 1970 e hoje vive nos Estados Unidos, onde publicou livros infantis e de autoajuda.

Outro estrangeiro que integrou a equipe foi Luigi Mamprin, cuja trajetória pessoal foi bastante conturbada. Mamprin nasceu em Veneza no ano de 1921 e trabalhou na imprensa italiana até o momento em que foi obrigado a alistar-se no Exército fascista de Benito Mussolini[249]. Depois de desertar tornou-se combatente nas tropas de libertação antifascistas na Iugoslávia. O fotógrafo chegou ao Brasil em 1949 e as equipes da *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Última Hora*, *Mundo Ilustrado* e *Jornal do Brasil*[250]. Antes de chegar na *Realidade*, onde seu nome é creditado desde 1966 até 1973, Luigi Mamprin passou alguns anos no Rio de Janeiro, colaborando com o *Diário de Notícia* e *O Cruzeiro*[251]. Ele ainda iria continuar trabalhando para a Abril até 1992 e iria fotografar para praticamente todas as revistas da editora, onde conheceu Junko Iamanaki, então secretária de *Realidade*, com quem teve uma filha. Segundo Haroldo Ribeiro, Luigi Mamprin: "(...) tinha certa autoridade sobre os repórteres com que fazia dupla, um pouco porque era mais velho, ou por sua incapacidade natural de aturar farofa, enrolação, lero-lero. (...) Era muito criativo e tinha sempre alguma ideia para enriquecer o conteúdo da história"[252].

Mamprin atuou exclusivamente como fotógrafo de campo e esteve envolvido com algumas das reportagens que mais demandaram preparo físico e longas viagens, como foi o caso de *Resgate de uma tribo*, de dezembro de 1966. Enquanto esteve vinculado à *Realidade* participou de 30 matérias. Mamprin destacou-se ainda por ter sido quem mais fotografou temas relacionados à política, somando um total de nove matérias. O fotógrafo veio a falecer em 2005.

Jorge Butsuem, descendente de japoneses mas nascido no Brasil, já trabalhava para a Editora Abril quando passou a fotografar para *Realidade*[253]. Segundo Hamilton Ribeiro, ele permaneceu durante toda a primeira fase da revista e depois disso passou a atuar nos estúdios de

[247] A mostra ocorreu na Galeria Bonfiglioli, em março de 1974. Participaram Boris Kossoy, Stefania Bril e Eduardo Castanho, entre outros. Constituíam um grupo chamado *Photo-Galeria*, mas as informações divulgadas na época não deixam claro se Bester fez parte do grupo ou apenas da exposição. Ver mais detalhes em "Exposição procura valorizar a fotografia", *O Estado de São Paulo*, 13/03/1974.

[248] Necessita mais dados para confirmação.

[249] SETTI, 2010.

[250] A partir do catálogo da exposição *Fatos em Foco – Torok, Mamprin, Moraes*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo em março de 1963. Encontrada nas caixas de recortes de Lew Parrella doadas ao MASP.

[251] Idem.

[252] RIBEIRO, p. 416

[253] Informação colhida no livro de Carlos Azevedo, *Cicatriz de Reportagem*. Azevedo conta algumas histórias de quando viajou com Butsuem para fazer a reportagem *Indinho Brinca de Índio* (agosto de 1966).

fotografia da empresa[254]. As fotos de Butsuem estão presentes em 35 matérias, tendo sido quem mais publicou na primeira fase da revista.

Nélson di Rago nasceu no Rio de Janeiro, em 1931. Foi um dos principais colaboradores da Associação Brasileira de Arte Fotográfica[255], a ABAF, fotoclube carioca. Di Rago foi também professor de fotografia da PUC RJ[256] (1971-1981), trabalhou como fotógrafo para diversas emissoras de TV, entre as quais a *Rede Globo* onde ficou até o início dos anos 1990. Atuou ainda como fotógrafo de cinema. Teve trajetória menos ativa em *Realidade* do que seus colegas. O seu nome aparece em 14 matérias, muitas produzidas em parceria com Alessandro Porro, este também correspondente em terras cariocas. Diferentemente do que acontecia com os outros fotógrafos, a maioria do seu trabalho para a Abril era publicado em preto-e-branco. Rago participou de uma exposição coletiva em 1972[257], também com fotografias em preto-e-branco. Ele veio a falecer em 2003, no Rio de Janeiro.

O último fotógrafo a ingressar na equipe da *Realidade* foi Geraldo Mori. Nascido na capital paulistana em 1936 tinha origem humilde e ficou conhecido por sua capacidade de congregar pessoas e trabalhar em equipe. Mori havia iniciado sua carreira como laboratorista do jornal *A Gazeta* e logo tornou-se fotógrafo deste e de outros jornais. Passou por *O Tempo* e *Correio Paulistano*[258]. Transferiu-se da revista *Manchete* para a *Realidade* e, apesar de tudo, era o menos experiente entre os colegas. Trabalhou em 19 matérias. Juntamente com Mamprin e Butsuem foi o responsável pela maior parte das pautas externas de *Realidade*. A última mudança[259] na equipe de fotógrafos da primeira fase da revista só ocorreu por conta da morte precoce[260] de Geraldo Mori,

[254] RIBEIRO, p. 416

[255] Ver matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 30/04/2003, "Fotojornalista morre aos 71".

[256] Idem.

[257] Ver nota sobre o assunto publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, 27/12/1972, página 44.

[258] Informações que constam em notícia do jornal *Folha de S. Paulo*, 31/03/1968, "Fotógrafo de Realidade morto a tiros".

[259] Em entrevista ao autor, Jean Solari afirmou que foi chamado para ocupar o lugar de Geraldo Mori. Entretanto, a vaga não foi ocupada de imediato. Solari trabalhava exclusivamente na *Quatro Rodas*, e só entrou para a equipe de *Realidade* após o fim da primeira fase da revista - isto é, no começo de 1969, quase um ano após o falecimento de Mori.

[260] Fato que foi noticiado por *Realidade* na matéria "O último ensaio", publicada no número 26 (maio de 1968). O texto, em tom de homenagem, traz fotografias de flores, de autoria de Geraldo Mori, e uma foto em que Mori aparece (a última, de acordo com o texto), feita por Lew Parrella. Segundo Hamilton Ribeiro, o fotógrafo teria se envolvido numa briga de bar, e de forma até hoje não explicada foi assassinado (Ver informação no livro *Realidade Re-vista*, página 417). Já o fotógrafo Jean Solari, em entrevista ao autor (2013), contou que Mori discutiu com um taxista por conta de uma cobrança indevida. O caso nunca foi oficialmente esclarecido.

aos 32 anos, em abril de 1968. Seu nome deixa de aparecer nos créditos em junho de 1968.

Além dos fotógrafos fixos, *Realidade* contava com diversos colaboradores. O levantamento que realizei mostra que a participação desses fotógrafos *free lancers* podia ocorrer tanto em edições sequenciais, quanto intercaladas, com intervalos consideráveis entre si[261]. Entre os que mais publicaram estão Oliver Perroy, David Zingg, José Pinto (creditado como Zépinto), George Love e Cláudia Andujar[262].

O material de estúdio era produzido principalmente por Lew Parrella e Roger Bester. Os demais fotógrafos – Mamprin, Butsuem, Rago, Mori, Zingg, Love e Andujar - cumpriam pautas nas ruas, participando das reportagens típicas[263] da revista. Já Perroy e Zépinto prestavam serviços de ilustração. As fotos dos dois eram quase sempre imagens de estúdio retrabalhadas em laboratório, que ocupavam generosos espaços em artigos de caráter científicos, em torno de temas como medicina, experimentos de laboratório e até mesmo psicanálise, sem envolver personagens.

[261] Nota-se que esses fotógrafos não-fixos passam a colaborar de forma mais intensa a partir da segunda fase da revista.
[262] Embora o nome de Maureen Bisilliat seja constantemente relacionado com *Realidade*, a fotógrafa não participou da primeira fase (1966-1968).
[263] Considero como "típicas" aquelas reportagens que envolviam pesquisa, apuração, longos períodos de produção e texto aprofundado.

A fotografia aparece em *Realidade*, fundamentalmente, de duas formas: ensaios[264] e reportagens. Veremos em detalhes como cada uma delas se constitui e como funcionam dentro do contexto da revista[265].

3.1

Os modelos de layout na *Realidade*

. Ensaios[266]

Ao observar detalhadamente as edições da primeira fase de *Realidade*, é possível afirmar que os ensaios são formados por conjuntos de imagens que podem ou não vir acompanhados de texto, sendo que o

[266] O termo ensaio foi adotado ao constatarmos que os jornalistas de *Realidade* já o usavam na época da revista. Aparece diversas vezes no sumário e nas aberturas de matérias.

texto pode ser uma poesia, letra de música ou outro do gênero, mas nunca um texto denso, como o das reportagens. *Realidade* usa os ensaios de forma sistemática. Em cada edição encontramos apenas um deles – no máximo dois[267] - estruturado para contar uma história ou para expressar algum tipo de sensação. Na maioria dos casos, as fotografias trazem várias visões sobre um mesmo fato, sem que isso signifique apresentar uma conclusão ou encerramento. Os assuntos destes ensaios constituem um conjunto variado, embora apresentem um importante aspecto em comum: quando comparados com outros temas da mesma edição, percebe-se que tratam de pautas amenas e agradáveis, editadas para ocupar um lugar entre artigos com conteúdo de teor político ou controverso.

Tomo como exemplo o número 10, janeiro de 1967, uma das edições com conteúdo mais agressivo, considerando os costumes do período. Trata-se de um especial sobre a mulher brasileira que inclui matérias como *Sou mãe solteira e me orgulho disso*, assinada pela repórter Gilda Grilo e *Três histórias de desquite*, de José Carlos Marão. Ambas não fornecem o crédito do fotógrafo, embora apresentem fotografias. O ensaio desta edição ganhou o título *O amor mais amor*. "Neste ensaio, os fotógrafos da equipe de *Realidade* abordam o amor que só as mães podem sentir e dar"[268]. Nas páginas seguintes cada profissional apresenta uma foto, cujas legendas contem com o nome do autor e uma frase atribuída a ele. Eis uma delas: "Nélson Di Rago: é tanto o seu carinho, que êle logo transborda para o filho"[269] [**figura • 43**]. Esta legenda acompanha uma imagem em que o filho parece beijar a mãe. Cláudia Andujar, por sua vez, fotografou uma prostituta[270], e que "pêlo filho, quer deixar de ser"[271]. Já George Love apresentou a cena de uma mãe indígena que segura seu filho no colo e acrescentou "ela ama com tôdas as fôrças de seu instinto"[272]. O conjunto forma um mosaico que ganha unidade a partir da diagramação, já que as imagens não foram feitas para integrar um mesmo ensaio, mas produzidas em diferentes ocasiões e agrupadas por conta da temática.

Algumas páginas após as fotografias de *O amor mais amor*, vem uma das reportagens mais ousadas[273] da edição, *Esta mulher é livre*. A abertura descreve a personagem da seguinte forma: "ela é uma môça de 24 anos, que não tem medo de dizer a verdade sôbre amor e sexo no

[267] Não há uma regra para isto em *Realidade*. A presença ou não do ensaio era decidida de acordo com cada edição. Há, inclusive, aquelas em que nenhum ensaio é publicado.
[268] *Realidade* número 10, janeiro de 1967, p. 47
[269] Idem, p. 41
[270] Claudia Andujar faria um ensaio sobre prostituição, publicado na *Realidade* número 28, de abril de 1968.
[271] Idem, p. 42
[272] Idem, p. 42
[273] É possível acompanhar a repercussão na seção "cartas" da edição seguinte.

Brasil”[274]. Nota-se que para se precaver das possíveis críticas que esse tipo de pauta traria, o editor inseriu um ensaio fotográfico que dialoga muito mais com os temas da *Marcha da Família, com Deus e pela Liberdade* do que com aqueles que tinham a simpatia do governo João Goulart. Além disso, observamos que ensaio antecede uma reportagem que certamente causaria desconforto, o que nos faz supor que ele tinha a função de amortecer o impacto da reportagem seguinte.

O jornalista José Carlos Marão não fala diretamente sobre os ensaios, mas explica que mesclar matérias ousadas e conservadoras era um procedimento utilizado com frequência: “um primeiro balanceamento já era feito nessa fase [definição das pautas]. Se algumas matérias podiam conter provocações, outras eram colocadas para contrabalançar”[275]. Mesmo que não seja possível afirmar que todos os ensaios foram utilizados da mesma forma, nota-se um padrão, rompido poucas vezes. Os próprios títulos dos ensaios fotográficos indicam tratar-se de temas menos provocadores, como *Receita de Mulher* (junho de 1966), de Otto Sptupakoff, *Poemas para rezar* (agosto de 1966), de Olivier Perroy, *Primeiro Amor* (setembro de 1967), de Cláudia Andujar, e *O que é mulher bonita* (outubro de 1967), com fotos feitas pelo *staff* da revista, para citar apenas alguns exemplos.

Para oferecer variedade nesse tipo de material, os editores importavam alguns ensaios[276] de fotógrafos renomados como Robert Fresson (*A vida começa aqui*, mostra o feto se desenvolvendo), Ralph Morse (*Homem reconstruído*, apresenta peças “biônicas” para o corpo humano), John Zimmerman (*Você aguentaria*, sobre os testes físicos de um aspirante a astronauta) e John Domminis (*O rei*, um leão em seu habitat natural). Os principais temas destes ensaios eram ciência e natureza.

O formato ensaio fotográfico foi utilizado pelos editores da revista em vinte e seis oportunidades ao longo das trinta e duas edições analisadas[277].

Entre 1966 e 1968, Lew Parrella não participou de nenhum ensaio. George Love participou de 3, sendo 2 coletivos. Em *Um ensaio geral* (novembro de 1967) [f • 44], por exemplo, dez fotógrafos da equipe escolheram as suas melhores fotos. Em uma página dupla, Love

[274] *Realidade* número 10, janeiro de 1967, página 74. O layout da matéria apresenta poucas fotografias, oferecendo mais espaço para o texto.
[275] MARÃO, 2010, p. 29.
[276] Em entrevista ao autor (2013), Mylton Severiano disse que Robert Civita gostava muito da revista francesa *Paris Match*, e dela sempre acabava comprando artigos para as revistas da editora. É perceptível que *Realidade* publica material estrangeiro com certa frequência (um por edição, ao menos), mas os créditos raramente são citados.
[277] Em outras edições, essa função foi atribuída a desenhos, poesias, contos e trechos de livros.

divide espaço com Luigi Mamprim, o que torna este um caso perfeito para comparação entre dois estilos muito diferentes.

As imagens de Mamprim são descritivas. É possível identificar o rosto dos personagens, ver suas expressões de dor, cansaço, sofrimento e resistência. Trata-se de típicas imagens jornalísticas, dotadas de informação e capacidade de provocar empatia. Love, ao contrário, escolheu duas imagens pouco descritivas. A primeira parece mostrar pernas de uma dançarina. É muito escura nas bordas e muito brilhante no centro. A segunda é ainda mais enigmática. Igualmente escura, revela pouco de um ambiente interno, mostrando silhuetas de pessoas com forte cor avermelhada. Na metade direita parece haver uma mancha produzida quimicamente no momento da revelação, embora seja muito difícil afirmar algo sobre a origem do efeito. Veremos mais sobre os métodos de George Love nos próximos itens, mas este ensaio é um importante exemplo que confirma a convivência na *Realidade* de fotógrafos de linguagens diversas e até antagônicas.

Já David Zingg teve 4 ensaios publicados, entre eles *O Sol* (outubro de 1966) e *Poesia é mulher* (dezembro de 1966) [**f • 45**], ambos exemplos perfeitos do que representavam os ensaios de *Realidade:* temas agradáveis para deleite visual dos leitores.

Considero que não só de ensaios fotográficos se fez a vertente menos agressiva de *Realidade*. Para isso também eram utilizados assuntos ligados a temas como "humor", "futebol" e "espaço", mesmo que as vezes estes tenham sido abordados através de uma ótica política/provocadora[278].

Entre os repórteres, havia um encarregado de tratar "general como gente", de acordo com as palavras de Mylton Severiano[279]. Luiz Fernando Mercadante fez muitos perfis de presidentes, mas não deixou de escrever sobre outros temas. Assim como todos os outros repórteres, ele não se limitava a determinado assunto.

> Existia um pacto Mercadante-Paulinho [Paulo Pattarra], não explicitado, apenas comentado em voz baixa. Paulinho punha matérias do Mercadante na frente, ou entre duas 'bombas', almofada para amaciar a linha-dura do *sistema*[280].

[278] "Note que usávamos 'cosmonauta' e não 'astronauta'", observa Severiano. Era a guerra fria no mínimo detalhe. Tomávamos posição discretamente", diz, a respeito da reportagem *O preço da lua é a vida de um homem* (abril de 1966).

[279] SEVERIANO, 2013, p. 34

[280] Idem, p. 35

Ainda sobre a importância da função de Mercadante, Mylton Severiano afirma: "Era a equipe dando uma no cravo e outra na ferradura. Ou, segundo Narciso [Kalili], fazíamos como o morcego, que morde e assopra"[281]. É fácil perceber que muitos ensaios também serviam a esse propósito.

. Fotojornalismo em reportagens

Uma das principais características da *Realidade* era permitir que repórter e fotógrafo interpretassem a pauta conforme suas convicções e estilos. No momento de entrelaçar as duas linguagens, cada reportagem era diagramada com uma solução específica, como relata Mylton Severiano[282]. Mesmo assim, é possível observar ao menos duas formas mais comuns encontradas pelos designers para diagramar as reportagens, combinando texto e imagem.

a) Uma delas consistia em conceder espaço semelhante para fotografias e texto. Um exemplo disso pode ser encontrado em *Coronel não morre* (novembro de 1966), que apresenta quatro imagens na página dupla de abertura [f • 46]. A maior delas invade a página seguinte e o espaço restante é destinado as outras três, em escala menor, formando uma coluna. As seis páginas que se seguem obedecem a um padrão: a página da esquerda carrega apenas texto, enquanto a da direita mostra sempre duas fotos com legendas, sendo sempre uma imagem maior na parte de cima da página, e outra menor abaixo.

b) Na outra forma, as fotografias compõem uma abertura, onde uma única fotografia ocupa uma página dupla, ou uma página inteira e parte da seguinte. O título e a primeira frase da reportagem são inseridos sobre a foto, geralmente em caracteres brancos, ocupando um canto mais escuro. Essa imagem torna-se então, um "ensaio verbo-visual concentrado"[283], nas palavras de Chico Homem de Melo. Nesse caso, as fotografias abrem a matéria e perdem espaço no decorrer dela. Isso acontece em *Crime F.C.* (abril de 1968). A fotografia inicial ocupa cerca de três quartos da página dupla, restando uma "coluna" branca onde estão o título, créditos (texto de Paulo Henrique Amorin e fotografias de Luigi Mamprin) e abertura do textoda matéria [f • 47]. Vemos na imagem

[281] Idem, p. 39. As cartas dos leitores também eram um modo de fazer um afago nos simpatizantes do regime. No primeiro número, o então ministro da Guerra, Artur Costa e Silva, falou sobre o número 0: "Gostei muito da variedade de assuntos publicados. Faço votos de pleno êxito".

[282] SEVERIANO. 2013, p. 83

[283] Ver MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 156-157.

um time de futebol com camisetas vermelhas, porém apenas os números são identificáveis, já que os jogadores estão perfilados de costas para a câmera. "São onze condenados. O futebol é importante para êstes homens e para o lugar onde vivem. Mas êles não podem ser fotografados de frente"[284]. A tomada aberta utilizada por Mamprin permite entender melhor o contexto: de um lado está o edifício do presídio, outro prédio posicionado ao fundo e uma parede mais alta com grades na lateral oposta. Os personagens não estão ao centro, mas deslocados para baixo e para a esquerda, de forma que a parede com as grades torna-se, proporcionalmente, o maior objeto da foto, contribuindo para a sensação de aprisionamento. Não há horizonte visível.

Nessa forma a fotografia assume papel de protagonista na abertura, mas normalmente perde força ao longo da reportagem, onde o texto passa a ter destaque. No caso mencionado acima – além da imagem de abertura – há outras duas fotos na página ímpar. Uma delas mostra o juiz da partida, também de costas, ocupando quase uma página inteira. Na outra, uma imagem do campo e da torcida ocupa um espaço menor que a anterior que corresponde a pouco menos da metade da página. No desfecho, as últimas duas páginas não possuem fotos, apenas texto[285].

[284] *Realidade* número 25, abril de 1968. p. 129.

Em resumo, trata-se de uma forma de layout em que a fotografia tem a função de servir como introdução à matéria, atraindo o interesse do leitor. A reportagem abre com a visão do fotógrafo, divide espaço com a visão do repórter de texto nas páginas do meio e cede espaço ao texto para o encerramento.

A maioria dos trabalhos fotográficos de Lew Parrella, David Zingg e George Love encaixam-se nesses dois formatos: ensaio ou reportagem. Veremos essas contribuições com mais detalhes no item 3.3.

3.2

Fotojornalismo comparado

A fim de identificar as características inovadoras no campo da fotografia trazidas pela revista *Realidade* em relação às revistas brasileiras de maior circulação na época optei por compará-la às suas

[285] A última, p. 136, apresenta também uma publicidade.

concorrentes mais próximas, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. Destaco, sempre que possível, as participações dos norte-americanos nesse processo.

A primeira diferença que se nota entre a produção fotográfica de *Realidade* e *O Cruzeiro* diz respeito à origem dos profissionais. No caso da primeira, havia uma considerável presença de norte-americanos, enquanto na segunda os imigrantes eram europeus como Jean Manzon, Pierre Verger, Henri Ballot e Peter Scheier.

Vários foram os fatores determinantes para o sucesso de vendas de O Cruzeiro, segundo Helouise Costa:

> Enquanto a imprensa brasileira de maneira geral toma o rumo da despersonalização, *O Cruzeiro* teria optado pelo caminho oposto, transformando jornalistas e fotógrafos em verdadeiras vedetes, ou celebridades, se quisermos atualizar o termo.[286]

Como *O Cruzeiro*, a equipe que dirigia *Realidade* também optou pelo caminho da personalização, mas a partir de diferentes premissas. A própria técnica de reportagem praticada pela equipe da Realidade, próxima ao *new journalism*, levava o jornalista e o fotógrafo a vivenciarem os temas das matérias. Eles não falavam de um lugar qualquer, mas de um ponto de vista bem definido e pessoal. Como testemunhas dos acontecimentos, entravam nas casas das pessoas retratadas e interagiam com elas, o que aparece no texto. Não se tratava, contudo, de uma tentativa de conferir heroísmo ao repórter, como muitas vezes acontece em *O Cruzeiro*. Essas descrições têm outro propósito em *Realidade*: servem para apresentar aspectos do cenário, por vezes tão detalhado quanto aqueles encontrados num texto de Guimarães Rosa.

O que há de mais próximo ao que se fazia em *O Cruzeiro*, no sentido de conferir algum heroísmo ao repórter nas páginas da *Realidade*, está na reportagem *Eu estive na Guerra* (maio de 1968). O repórter José Hamilton Ribeiro aparece na capa, registrado por um fotógrafo que não fazia parte da equipe, o japonês Keisaburo Shimamoto [f • 48]. A imagem mostra uma situação de intensa carga dramática: Ribeiro está ensanguentado e sendo carregado por outras pessoas após ter sido ferido na perna. Entretanto, a situação de Ribeiro não pode ser entendida como uma fórmula a ser aplicada. Pelo contrário, tratava-se de um acidente, de uma situação específica e não planejada.

Não raro, em *O Cruzeiro*, vemos os fotógrafos e repórteres ao lado das pessoas que estão sendo por eles retratadas. Durante o

[286] COSTA, 2013, p. 19.

levantamento das reportagens da *Realidade*, encontrei apenas dois casos em que os fotógrafos aparecem. Uma delas é, na verdade, uma homenagem ao fotógrafo Geraldo Mori, morto em abril de 1968, e está na edição de maio de 1968. Numa outra imagem podemos ver o fotógrafo ítalo-brasileiro Luigi Mamprin dentro de um rio, sem camisa, com água até a cintura e a câmera erguida na altura da cabeça, a fim de protege-la da água [f • 49]. Além de conferir certo grau de heroísmo, semelhante às fotografias de Jean Manzon e Luciano Carneiro, o próprio tema e o texto que abre a matéria também lembram, mesmo que de maneira sutil, fotorreportagens características de *O Cruzeiro*. Em *Resgate de uma tribo* (dezembro de 1966), Mamprin e o repórter Carlos Azevedo acompanharam o sertanista Cláudio Vilas Boas e sua equipe numa expedição que intencionava auxiliar os índios caiabis e deveria durar dez dias.

> Durou 40, e, para trazer esta reportagem, êles [Mamprin e Azevedo] sofreram fome e doença ao atravessar mais de 300 quilômetros – a pé e de canoa – da floresta a noroeste de Mato Grosso, em plena Amazônia. (...) Luigi Mamprin foi atacado pela malária, acompanhando parte da caminhada apoiado somente em sua fibra. E, até onde êle conseguiu resistir, sua máquina fotográfica não perdeu um único fato. O calor sufocante e a umidade – que acabaram prejudicando parte de seu material – as longas remadas, os tombos no cipoal, nada influiu em seu ânimo.[287]

Além de ser uma situação atípica em *Realidade*, é curioso notar que dentre todos os fotógrafos da revista, Mamprin é o único que havia passado por *O Cruzeiro* e talvez por isso tenha sido muito requisitado em pautas sobre lugares remotos e que envolviam longas viagens.

O Cruzeiro tornou-se conhecida por suas fotorreportagens espetaculares e pioneirismo na introdução desse modelo no Brasil[288]. O modelo de fotorreportagem implantando por Manzon, baseado "genericamente na *Life* e especificamente na *Match*"[289], compreendia algumas características fundamentais. As fotografias eram posadas, isto é, os personagens costumavam encenar para a câmera uma situação controlada e seguiam um rigor formal, assim como nos ensaios da *Life*, onde a história precisava ter um começo, um meio e um fim. A

[287] Curiosamente, entre os colaboradores desta primeira fase de *Realidade* (1966-1968), Mamprin é o único fotógrafo que havia trabalhado para *O Cruzeiro*, tendo sido contratado pela Editora Abril em 1965 para compor a equipe da revista ainda em formação.

[288] BURGI e COSTA, 2013, p. 7.

[289] Idem. p. 24.

diagramação também era engessada, e isso demandava um trabalho de edição das imagens, com cortes e rebatimentos[290]. Por conta do uso da Rolleiflex, que gerava negativos em 6 x 6, várias páginas da revista reuniam séries de fotos quadradas enfileiradas. Quanto ao texto, era colocado entre uma imagem e outra, muitas vezes no espaço que "sobrava" entre as fotografias.

> Nesse período [década de 1940], observam-se algumas características constantes: preocupação com a maximização do preenchimento, uso frequente de fotografias sangradas com características formais acentuadas, bem como a presença de closes. O uso de imagens sangradas amplia o campo visual, como se a cena transbordasse para o espaço do leitor. Além disso, a edição prioriza o estabelecimento de relações formais entre as fotos, e sempre que possível busca articular a direção dos olhares e gestos dos personagens retratados[291].

Realidade também usa imagens sangradas para abrir as matérias, como vimos no item anterior. Porém, esse parece ser o único ponto em comum, ainda mais se compararmos com as reportagens de George Love, o mais radical entre os fotógrafos da equipe. Tomo como exemplo *É explosivo, espetacular, é o trabalho* (outubro de 1968) [**f • 50**]. Love aproveita o tema para explorar justamente seu caráter não figurativo – na verdade, ele fazia isso com qualquer tema. E não só quando fotografava as massas de chamas e rios de metal derretido, mas também em retratos. No primeiro deles, em página dupla, o grão proveniente do filme fotográfico é tão visível que mesmo se o personagem estivesse de frente, seu rosto estaria desfigurado. No segundo, parece que Love fotografou uma cena de ficção científica, um ser com trajes espaciais em um fundo sem informações. No terceiro e no quarto, um jogo de reflexos e silhuetas deixa as cenas com ar de mistério e impessoalidade. Enquanto em *O Cruzeiro* a diagramação busca articular os olhares dos personagens, aqui não há sequer olhar para ser articulado.

Com o passar do tempo, o espaço ocupado por Jean Manzon em *O Cruzeiro* foi substituído por fotógrafos com outros repertórios fotográficos, como José Medeiros e Luciano Carneiro.

> No lugar de uma fotografia posada e essencialmente simbólica que se afirmava pela verossimilhança,

[290] Idem. p. 22.

[291] Idem, p. 24.

> impunha-se agora uma fotografia que buscava ser, ou ao menos parecer, espontânea, visando legitimar-se segundo os princípios da veracidade. Foi uma mudança de paradigma, cujas causas não se encontram na fotografia e muito menos na mídia, mas sim no investimento coletivo da sociedade brasileira em se reconhecer, ou não, em determinados tipos de representação.[292]

No caso de *Realidade*, o mais correto seria afirmar que ela se valeu de diferentes vertentes estilísticas. Desde os primeiros números nota-se que os fotógrafos brasileiros optavam por uma fotografia ainda ligada à tradição fotográfica difundida por *O Cruzeiro*. Nelson Di Rago posicionava-se da maneira mais tradicional possível, produzindo imagens posadas majoritariamente em preto e branco. Jorge Butsuem oscila entre o figurativo e o não-figurativo, entre as técnicas modernas e o abandono delas. Geraldo Mori parece adepto de um novo tipo de instantâneo, agora renovado pela cor e pela possibilidade de alternar câmeras e lentes. Luigi Mamprin é essencialmente humanista, mas, vez ou outra, faz experimentações com ruídos e baixas velocidades, também sempre utilizando cor.

[292] Idem, p. 31.

Esse hibridismo fica latente quando colocamos lado a lado duas reportagens de Claudia Andujar, que ora tem como referência Eugene Smith, ora se serve das mesmas influências que George Love na busca de novos rumos [f • 51]. Neste caso, podemos ver como o editor de arte também atualiza seus métodos em decorrência da linguagem fotográfica. Na primeira reportagem, a diagramação tem blocos bem definidos. Na segunda, corre mais solta, com um arranjo que lembra montagens de exposições contemporâneas.

A partir dos exemplos apresentados até aqui, parece haver mais diferenças que semelhanças entre a proposta e a prática do jornalismo exercida por *Realidade* quando comparadas àquelas de *O Cruzeiro.* O mesmo ocorre com as capas, assunto que trataremos por meio de três exemplos marcantes: uma capa de Otto Stupakoff, outra de David Zingg e a terceira de Lew Parrella.

> A capa era um dos passos mais importantes. As revistas semanais sempre usavam uma mulher bonita, quase nunca relacionada com o conteúdo da revista. *Realidade* sempre usava o tema de uma das reportagens. Raras vezes apareceu uma mulher na capa.[293]

[293] SEVERIANO, 2013, p. 32.

A afirmação de Mylton Severiano pode ser confirmada quando colocamos uma série de capas de *O Cruzeiro* ao lado de diversos números de *Realidade*. Nos primeiros trinta e dois números, a revista da Editora Abril aplicou a fórmula da modelo bonita em apenas dois deles, as capas dos números 2 e 11, de maio 1966 e fevereiro de 1967, respectivamente[294]. Vejamos os dois casos de maneira detalhada, pois eles explicitam ainda mais as diferenças entre as publicações.

Na primeira, a capa mostra uma moça desconhecida, que usa uma blusa amarela com o rosto de Roberto Carlos. A edição daquele mês trazia uma reportagem sobre o "rock" brasileiro e um ensaio fotográfico que ilustra uma poesia de Vinícius de Morais.

> Dois bons motivos para uma capa. Qual dêles usar? A redação – depois de muito pensar – teve um estalo: Porque não juntar as duas idéias? Bastava vestir a camisa de Roberto Carlos numa mulher bonita. E quanto mais famosa melhor: Claudia Cardinale, Sophia Loren (...)[295]

Alessandro Porro, repórter da Abril que estava na Europa, tentou diversos contatos com mulheres que atendessem às características desejadas, inclusive com Claudia Cardinale. Odillo Licetti, outro repórter, fez o mesmo nos Estados Unidos. "Embora tôdas estivessem acostumadas a posar para inúmeras capas, nenhuma delas tinha jamais promovido outro astro... e muito menos vestido uma blusa de malha pintada com a cara de um jovem cantor desconhecido"[296]. Devido ao impasse, pensaram em uma solução de emergência, e foi para a gráfica uma capa com a foto de um astronauta russo, retirada de uma reportagem sobre o tema. Pattarra segue narrando:

> Odillo Licetti entrou em contato com Otto Stupakoff, fotógrafo brasileiro que tem estúdio em Nova Iorque. Em poucas horas, os dois conseguiram a foto desejada. Só que com uma atriz tão desconhecida aqui como Roberto Carlos lá (...) Pronta a capa com o russo, chega a foto de Nova Iorque. A môça era linda. E foi para as ruas na capa da edição de maio, esgotando a tiragem de 281.517[297].

[294] *O Cruzeiro* era facilmente identificada nas bancas justamente por adotar sempre o mesmo perfil de capa, com atrizes e personalidades femininas em destaque.

[295] SEVERIANO, 2013, p. 136.

[296] Idem.

[297] Idem.

Ainda que a opção pela imagem de uma mulher bonita tenha sido, neste caso, um fator crucial de decisão sobre a capa, a fotografia estava explicitamente vinculada ao assunto de uma das matérias que compõe a edição, *Vejam quem chegou de repente* (maio de 1966). A reportagem, feita por Narciso Kalili (com fotógrafo não mencionado), trata do cantor como "alienado e alienante"[298]. Ou, como diz Mylton Severiano:

> Narciso não transforma Roberto Carlos em mentor da "juventude rebelde". Mostrava, isso sim, a histeria de menininhas e o fenômeno da idolatria, com ajuda dos meios de comunicação, tendo por trás cérebros a criar truques, fetiches e lendas que alimentavam o mito. Nossa chamada de capa exagerava. Que rebelião? Que juventude?[299]

Na outra capa em que veiculou a imagem de uma mulher bonita, o autor da fotografia foi David Zingg [f • 52]. Ela enfatizou o rosto de uma jovem, sendo o enquadramento na altura do pescoço. A foto é parte de uma reportagem sobre carnaval, *Esta é a festa de todos nós* (fevereiro de 1967) e aparenta não ter sido feita em estúdio[300]. Ainda que o plano de corte utilizado seja muito semelhante àqueles adotados nas capas de *O Cruzeiro*, o resultado não poderia ser mais contrastante. A mulher da imagem de Zingg olha para cima, enquanto as mulheres das revistas concorrentes costumavam olhar para a câmera, fitando o leitor. A moça fotografada por Zingg está com os olhos quase fechados, a boca entreaberta e o rosto coberto de purpurina, voltado para cima. A capa é quase monocromática, com predominância de tons que vão do amarelo ao laranja.

> Paulinho [Paulo Patarra] bate os olhos na foto de David Zingg, close no rosto da jornalista e terapeuta Gilda Grillo (...). *Manchete*, *O Cruzeiro* e jornais populares exibiam no máximo beiradas de seios e bundas; e sairíamos com o rosto de uma moça em pleno orgasmo. Subliminar, conceito que se difundia. (...) Gilda vai para a capa de 505.300 exemplares, um recorde.[301]

Como pontua Mylton Severiano, era impossível afirmar que a moça encontrava-se em pleno orgasmo, mas é inevitável associar a

[298] SEVERIANO, 2013, p. 168.
[299] Idem, p. 169.
[300] Digo que a imagem apenas aparenta não ter sido feita em estúdio porque o fundo está desfocado demais para que isso seja afirmado.
[301] SEVERIANO, 2013, p. 113.

expressão de Gilda a uma sensação de prazer, mesmo que tal percepção fique apenas no campo da imaginação[302].

Nas anotações que Paulo Patarra fez antes mesmo do primeiro número ir as bancas, essas diferenças em relação à *O Cruzeiro* e *Manchete* deveriam existir e transparecer na nova revista[303]. Mais ainda, *Realidade* deveria ser, em diversos pontos, a antítese das fórmulas de suas concorrentes semanais. Todavia, Patarra reconhece estratégias consolidadas que funcionavam com tipos específicos de leitor e propõe uma classificação informal dos leitores das revistas concorrentes:

> a. Os de *Manchete*. Querem se divertir, ver fotos, ler cronistas, espiar miss, carnaval e futebol. É provável que existam apenas dois grupos de compradores de *Manchete*: os que gostam e os que suportam, apesar das reportagens pífias, posição dúbia, rasteiro jogo político. Leitor de *Manchete* deve estar preso às cores, matérias internacionais, cronistas.
>
> b. O leitor d´*O Cruzeiro* compra por hábito ou tem nível social mais baixo. Não pode se descartar. Cardápio amplo. Não pode significar queda de nível.
>
> c. Leitor de *Fatos & Fotos* prefere fotos, algum sensacionalismo. Para ele, teremos fotos e assuntos que carregarão muita sensação.

Uma reportagem em especial pode ser citada para dialogar com as críticas e tensões descritas por Patarra. *Pobre menina miss*, capa da edição de agosto de 1966, com texto de José Carlos Marão e fotografias de Lew Parrella, marca uma posição da *Realidade*, que poucos meses depois de ser lançada já possuía respaldo suficiente, ancorado pelos bons resultados nas bancas, para confrontar diretamente as tradicionais revistas dos Diários Associados e da Editora Bloch[304]. A capa desta edição apresentou um busto de manequim, sem os braços, num fundo infinito verde e com o título da revista em amarelo [**f • 53**]. O posicionamento do "corpo" faz clara referência ao momento em que a candidata a miss, em pleno desfile, para de caminhar para ser melhor avaliada pelo júri e registrada pelos fotógrafos. Seu dorso está levemente inclinado, o que torna aparente a ausência do braço, mostrando o furo sem acabamento onde o membro deveria ser encaixado. Mas a cabeça está voltada para

[302] Cabe aqui lembrar que esta edição foi publicada no mês seguinte de um especial sobre a mulher brasileira censurada, já descrita em outra nota.
[303] SEVERIANO, 2013, p. 77-79.

[304] O oitavo e último número da revista *Pif Paf* (agosto de 1964) apresentava um concurso de beleza com a fotomontagem de Castelo Branco e Carlos Lacerda travestidos. Millor Fernandes, um dos criadores de *Pif Paf*, havia sido demitido de *O Cruzeiro* em 1963.

frente, na direção da câmera, e não de perfil. A "mulher" usa peruca loira, com penteado ornamental e maquiagem farta, adereços próprios de uma miss. O que seria uma produção típica para um determinado fim – o concurso - pode até parecer normal dentro do respectivo contexto, mas feita no rosto de um boneco de plástico alerta para o exagero. Por fim, a manequim está nua. Apenas uma faixa de Miss Brasil, sem data, foi colocada sobre o seu corpo.

Paulo Patarra conta uma parte da história desta capa e da própria reportagem, gestada, mais uma vez, a partir de embates saudáveis entre os repórteres. "Como julho é, na verdade, mês em que no Brasil só se publica texto e foto de concurso de miss, *Realidade* resolveu, para agôsto, preparar uma história do que são, de fato, êsses certames ditos de beleza"[305]. Claramente dispostos a fazer oposição aos concorrentes, os editores da revista utilizariam a fotografia como instrumento para explicitar suas convicções. "E miss – tôdas as revistas estão aí para provar – dá capa"[306], observa Patarra.

> Só que a reportagem de *Realidade* pedia uma foto diferente, que mostrasse como íamos tratar o assunto. Enquanto isso, no Xingu, estava nascendo uma história sôbre a vida dos pequenos índios brasileiros, que se preparam para ser os guerreiros de suas tribos. Isso também podia dar capa. E dois grupos se formaram na redação: o do índio e o da miss. A turma da miss, certa manhã, apareceu no estúdio fotográfico da revista com um busto de manequim sem braços e o colocou escondido num canto. Depois, diversas mensagens foram trocadas pelo telex com a sucursal carioca. No dia seguinte, chegava a São Paulo a faixa de Miss Brasil, emprestada por ela mesma. Mais duas semanas e a "nossa" miss – o busto do manequim com a faixa – estava nas ruas, carregando 470 mil exemplares de tiragem.[307]

É possível deduzir, a partir do relato de Patarra, que a escolha do assunto e a própria produção da fotografia foram trabalhos coletivos. Coube a Parrella a execução da fotografia, a partir de uma situação mais ou menos definida. Mylton Severiano analisa ainda outra imagem de Parrella, integrante da mesma matéria sobre os concursos de miss:

> A foto de abertura [da reportagem], com manequim de loja todo desmembrado, faixa de Miss, rosto impassivelmente belo, uma perna para o ar impossivelmente apoiada no rosto, a outra e os braços jogados no chão, mais o título Pobre Menina Miss, eis

[305] *Realidade*, número 13, março de 1967, *A história das doze capas*. p. 33
[306] Idem.
[307] Idem.

> uma das coisas mais espetaculares do jornalismo brasileiro. (...) Claro, o pessoal de *O Cruzeiro* ficou fulo. Paulo [Patarra] recebeu telefonemas que nos xingavam de tudo quanto era nome.
>
> (...) Os ´campeonatos de miss´ eram organizados pela semanal *O Cruzeiro*. Decaía, como *Manchete* – chegou a publicar fotos de um disco voador sobrevoando o Rio de Janeiro. Alguém jogava um prato para o ar e o fotógrafo enquadrava em primeiro plano tendo ao fundo paisagens cariocas. O nome disso no nosso meio é ´cascata´.[308]

De fato, no decorrer da segunda metade dos anos 1960, os problemas só cresciam na revista dos Diários Associados que perdia espaço, anunciantes e credibilidade. Seu insucesso era proporcional ao êxito da empreitada da Editora Abril.

Já a revista *Manchete* estabeleceu uma relação problemática com a *Realidade*. Alguns relatos dão conta, inclusive, de tentativas de plágio. Paulo Patarra chegou a escrever sobre isso em uma matéria na própria *Realidade*, sem citar o nome da publicação. Já Mylton Severiano cita o nome da *Manchete* e afirma que em 1966 surgiu a "espionagem no jornalismo". Em junho daquele ano, *Realidade* foi para as bancas com uma imagem do fotógrafo Robert Freson na capa, parte de um grande ensaio sobre os primeiros meses de um bebê[309], comprado e publicado em diversas outras revistas, não apenas brasileiras.

> Uma revista semanal brasileira, copiando o trabalho de Robert Freson, também punha na capa - pela primeira vez em sua história – a foto de um garotinho nu. Em *Realidade*, durante 48 horas, viveu-se o medo do encalhe: a revista concorrente tinha dois dias de vantagem para atrapalhar a venda do número 3. Mas o nosso bebê venceu a corrida e vendeu a tiragem total, até então julgada impossível, de 354.030 exemplares[310].

Para confirmar as suspeitas, Paulo Patarra e Robert Civita teriam organizado uma armadilha, imprimindo uma edição falsa, com títulos de reportagens que não seriam utilizadas. O truque funcionou e as duas reportagens apareceram na revista concorrente.

> Alguém devia estar levando propina para espionar. Alguém da gráfica, onde funcionários tinham vindo do

[308] SEVERIANO, p. 260.

[309] Não confundir com o ensaio do próprio Freson publicado no número 1 e descrito no primeiro capítulo. Trata-se de outro ensaio, embora sobre o mesmo assunto.

[310] Idem, p. 248

> Rio, das oficinas da Editora Bloch. Caindo na vendagem, *Manchete* resolveu mudar, fazer reportagens mais profundas e parar com o gênero (...) revista para salas de espera. Só que usou subterfúgio indecente.[311]

A tentativa da *Manchete* de alterar o seu formato, bem como a perda de espaço de *O Cruzeiro* nos anos 1960, indicam uma fase de crise do fotojornalismo brasileiro. Se Luciano Carneiro e José Medeiros, entre outros, ajudaram a difundir a vertente humanista da fotojornalismo no Brasil, como afirma Burgi[312], é provável que os fotógrafos da *Realidade* tenham contribuído, cada qual a seu modo, para a introdução de um outro tipo de fotojornalismo, cujas bases não estavam mais apoiadas nas características da fotografia moderna. Vejamos agora como ocorreram os principais aportes de Lew Parrella, David Zingg e George Love naquele contexto de transição entre o moderno e o contemporâneo.

[311] Ibidem.
[312] BURGUI, p. 36

3.3

As reportagens e os ensaios dos norte-americanos (1966 – 1968)

De acordo com Chico Homem de Melo, podemos encontrar em *Realidade* diversos momentos em que a linguagem gráfica incorpora a cinematográfica, o que envolve a dimensão temporal. "A mesa do arte-finalista ganha ares de edição"[313], afirma o autor. Um dos exemplos citados por ele é a matéria *Este homem é um palhaço*, com fotografias de Lew Parrella [f • 54]. O fotógrafo explica que essa foi uma das tantas pautas que já chegaram com detalhes de execução e algumas especificações de como proceder.

> Neste caso, por exemplo, pediram que eu fizesse uma foto bem séria, como se fosse um homem de negócios, então bati com preto-e-branco. E a outra foto tinha que ser o oposto, com a maquiagem de palhaço e tudo mais.

[313] MELO, 2008, p. 164

> Então eu tive a ideia de mostrar o lado querido do palhaço. Eu sempre via palhaços e queria fazer uma foto assim, com o lado querido deles. Mas o jeito como eles arranjaram as fotografias ficou muito bom, muito bom mesmo. [...] É um exemplo de como contar uma história.[314]

Chico Homem de Melo avalia que, em casos como esse, os méritos em relação aos resultados devem ser divididos entre fotógrafo e designer gráfico e não apenas à perícia de um ou de outro.

> A matéria sobre Arrelia é primorosa. Lembremos que ele é um palhaço televisivo, à frente de um programa dominical que permaneceu décadas no ar. À inversão presente nos textos corresponde uma inversão análoga nas imagens: a postura sisuda e distante estampada no sóbrio preto-e-branco da primeira foto – quase uma pintura – é substituída pelo retrato colorido e acolhedor do palhaço. No canto, o passo-a-passo da transformação, na forma de um curto *storyboard*. A virada da página corresponde exatamente ao corte da cena.

Mylton Severiano lembra que Lew Parrella era, tecnicamente, um ótimo retratista. "Publicamos alguns retratos do Chico Buarque ao longo do tempo. Na minha opinião, o melhor é o do Lew". Na imagem [• **55**] reportagem citada vemos um Chico Buarque de 23 anos, sério e pensativo, com metade do corpo na sombra. Tons terrosos repetem-se na roupa e no fundo. O Chico de Parrella parece ser outro em comparação com o personagem do texto logo ao lado: "Chico dá samba", estampa a manchete da matéria que é só elogios ao jovem artista. A fotografia melancólica de Parrella, publicada em dezembro de 1966, diz mais sobre o tempo em curso do que as páginas escritas.

Mas nenhum trabalho de Parrella para *Realidade* repercutiu tanto quanto os retratos do casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

> Eu tinha apenas um dia para fazer esse trabalho, que era quando o museu fechava. Conversei com o professor [Pietro Maria] Bardi e falei que iria precisar da coleção do museu. Ele comentou que era possível, mas havia um quadro que estava em restauração e que ele queria que estivesse na foto.[315]

O ano era 1967. Lew pegou seu equipamento e saiu em seu carro para encontrar com Bardi em um prédio próximo ao MASP, onde a obra *Passeio ao Crepúsculo* (1890) estava sobre uma mesa. "Perguntei:

[314] Parrella, entrevista ao autor, 2013.

[315] Parrella, entrevista ao autor, 2013.

professor, você vai levar isso sem segurança? Ele respondeu: tudo bem! Solicitou um papel de embrulho, colocou a tela embaixo do braço e fomos até o museu.[316]" Após montarem o cenário com as obras, Parrella falou que queria o diretor dentro da foto [f • 56]. A história e a foto remetem a um período em que as práticas atuais de conservação e restauro ainda não estavam vigentes nos museus.

> Quem é esse diretor? Ele disse, e começou a rir, e contou que quando os visitantes do MASP perguntavam porque ele estava movendo as pinturas de um lugar a outro, dizia que era o faxineiro. Então solicitei ao meu assistente que trouxesse o espanador.[317]

Especialista em retratos, Parrella aprendeu suas técnicas com alguns dos melhores fotógrafos retratistas norte-americanos. Um deles, Arnold Newman, notabilizou-se por seus registros meticulosamente arranjados. Em uma série para a revista *Life*, ainda nos anos 1950, Newman produziu um longo conjunto de imagens de diretores de museus de diversos estados dos EUA [f • 57]. Não se sabe se Parrella, como assistente, teria participado dessas sessões, mas é impossível deixar de notar as inúmeras semelhanças na composição, como a forma de organizar as obras, o enquadramento e o posicionamento das luzes.

Na mesma reportagem em que Parrella publicou a foto de Bardi, *A arte de fazer um museu*, há ainda outra imagem, o retrato de Lina Bo Bardi em um MASP ainda em construção [f • 58]. Sobre a composição da imagem, nota-se como o fotógrafo arranja os "figurantes": são nove trabalhadores distribuídos em distâncias alternadas, o que ajuda a dimensionar a profundidade do espaço. O vidro do cavalete refletindo o céu estabelece um paralelo direto com a arquitetura política de Lina, que idealizou um museu aberto e transparente. Na revista, a foto foi publicada em tamanho modesto, e mesmo assim tornou-se imagem recorrente quando o assunto envolve a arquiteta, presente em diversos livros e artigos[318]. "Sem dúvida, é a imagem mais procurada. Sempre me ligam para pedir... [...] Já ofereceram boas quantias pelos slides do ensaio completo"[319], disse Parrella.

[316] Idem.
[317] Idem. Em uma homenagem ao antigo diretor, Pietro Maria Bardi, o Masp reconstituiu a fotografia de Lew Parrella e fez uma exposição com as obras e o espanador.

[318] Tomo como exemplo aqueles publicados em 2014, ano em que Lina completaria seu centésimo aniversário. Todos os livros contam com a imagem de Parrella.
[319] Entrevista ao autor (2013).

Entre os três fotógrafos escolhidos para o nosso estudo de caso nesta dissertação, Lew Parrella foi o que menos publicou entre 1966 e 1968: apenas 5 vezes, sempre com retratos em pautas sobre cultura e comportamento [**tabela • 3**][320]. Pode-se imaginar que a função de diretor de fotografia ocupava seu tempo, mas não foi possível encontrar relatos significativos de que esse tenha sido o motivo para a sua presença apenas esporádica em reportagens da revista. Claudia Andujar conta que Parrella, nesse período, esteve mais voltado às revistas femininas e pouco participava das reuniões de *Realidade*. Isso se confirma em uma análise das edições de *Manequim* e *Claudia* entre 1966 e 1968, nas quais vemos a predominância de fotografias de Parrella e de outro fotógrafo de estúdio, Roger Bester. Sem contar que, quando *Claudia* passou a investir em edições especiais em outros países, Parrella e Bester passavam longos períodos viajando. Não foram poucas as vezes que Parrella cumpriu essa função, como é possível ver nas [**f • 59**] , entre 1966 e 1970, em viagens para Europa, América do Norte e até mesmo Oriente Médio. Ao que tudo indica, o cargo de "diretor de fotografia" ou de "chefe de fotografia", ocupados por Parrella na Abril, pouco se parecem com as atribuições de um "editor de fotografia" (que não existia na época) dos dias atuais. É possível afirmar que as atribuições de Parrella se concentravam em duas frentes: organizar, gerir e adquirir equipamentos fotográficos para estúdio e laboratório e produzir fotografias de toda sorte, desde editoriais de moda até fotos de produtos dos anunciantes, normalmente feitos em estúdio.

David Zingg, por outro lado, tornou-se um dos colaboradores mais assíduos de *Realidade*. *Freelancer* por opção, entre 1966 e 1968, Zingg deixou *Manchete* em segundo plano mesmo morando no Rio de Janeiro. Para falar sobre as características de suas imagens publicadas na

[320] A revista classificava as matérias através de títulos de seções. Todavia, para uma análise científica, tais seções mais confundem do que esclarecem. Acontece que, na tentativa de dispersar seu conteúdo político em cada edição, as seções não eram fixas e uma mesma seção poderia tratar de política em um mês, e noutro abordar um tema ligado a esporte. Não é difícil constatar que há títulos de seções que não "entregam" o tema. Algumas das seções que se encaixam nessa descrição são: "gente", "documento", "perfil", "aventura" e "problema". Criei então uma classificação própria, enquadrando as matérias em temas como cultura, política, esporte e comportamento. Reconheço que esse método é vulnerável a falhas (em que ponto uma entrevista com Chico Buarque deixa de ser uma pauta de cultura para se tornar um tema político?). Contudo, considerei título e texto de abertura como indicativos (se aponta para os rumos musicais, então a entrevista com Chico Buarque foi entendida como assunto de cultura). Isso significa que não foi feita uma análise detalhada de cada item, e esse levantamento não possui outro fim que não aquele proposto por esta pesquisa.

Realidade, é importante voltarmos alguns anos a fim de investigar sua produção para a revista *Show,* da qual era colaborador frequente. É possível identificar alguns padrões formais, posteriormente utilizados em reportagens veiculadas na *Realidade*. Na matéria "O vento da mudança" (*The wind of change*, 1962[321]), podemos ver que o fotógrafo define algumas táticas que se repetem: todas as 18 imagens revelam cenas posadas em ambientes externos, composições planejadas, equilibradas e ricas em detalhes. Fotografadas sempre em cores, no processo de impressão apresentam tons frios, puxados para o azul e verde. Há uma imagem especialmente significativa, do ponto de vista da composição, tanto que ocupa espaço relativamente maior que as outras [f • 60]. Nela os artistas argentinos do Grupo Del Sur aparecem posicionados em planos distintos, exibindo suas telas. Utilizando apenas luz natural, Zingg os enquadra no terço inferior direito do *frame*, deixando o ambiente aparente no restante. As fachadas dos prédios, portas, janelas, e até mesmo parte de um corpo de cavalo equilibram a cena e se misturam às obras. Desse modo, uma parte da geografia do lugar, dado tão significativo nos trabalhos deste conjunto de artistas, não só fica visível como se comporta de forma parecida com as pinturas, estas arranjadas por Zingg meticulosamente para que a menor delas ficasse à frente e, a maior, ao fundo. Nessa configuração, todas as telas ocupam um espaço semelhante na fotografia. Outro aspecto importante é que podemos ver as expressões e posturas de todos os personagens, sem que um se sobreponha ao outro. Composição parecida pode ser vista também na página anterior, com um grupo de artistas chilenos, e em diversos outros registros de David Zingg nesta mesma matéria.

O envolvimento de Zingg com a cena de arte e cultura também seria aproveitado pelos editores da *Realidade*. Durante sua passagem pela revista, fotografou para uma boa parte das reportagens que tratavam desses temas. Logo em sua primeira participação, *Esta é a arte do nosso tempo* (agosto de 1966) [f • 61], assina retratos de artistas como Carlos Vergara e Antonio Dias com texto de Mário e Vera Pedrosa[322]. Para esta pauta, utiliza métodos muito semelhantes àqueles aplicados nos retratos publicados na reportagem da revista *Show*[323]. Em mais uma ocasião Zingg abre mão da luz artificial, levando os artistas para espaços externos e/ou fotografando com luz de janela. Embora as cores

[321] *Show Magazine*, novembro de 1962, p. 60. Tradução do autor. David Zingg assina as fotos e o texto.

[322] Mario Pedrosa foi um importante crítico de arte e literatura brasileiro. Era filiado ao Partido Comunista.

[323] Como não foi possível confirmar a data da tomada das imagens, não se pode descartar a possibilidade de que tenham sido utilizadas fotografias da própria pauta da revista *Show*.

estejam mais saturadas dessa vez, os planos de corte são praticamente os mesmos. Novamente o fotógrafo dirige a cena, posiciona as obras e os autores de forma a equilibrar os pesos dos objetos representados, aplicando na maioria das imagens a regra dos terços aliada a um plano de conjunto, o que transforma o ambiente (paredes, materiais, chão, portas e janelas) em dado informativo. São objetos que, de alguma maneira, nos contam sobre o processo de trabalho de cada artista.

O redator Mylton Severiano reconhece a importância de David Zingg e afirma que suas experiências anteriores em revistas dos EUA o aproximavam das ideias jornalísticas da equipe dos repórteres de texto: "David pensava jornalismo como nós, e nos enriqueceu. Ajudaria a mudar a postura dos fotógrafos. Tal como Claudia Andujar, trazia só o que considerava bom. E vinha com a matéria paginada"[324]. Severiano refere-se à *O Brasil que eu amo* (julho de 1966) [f • 62], único caso conhecido de um ensaio produzido por fotógrafos da equipe que não havia sido encomendado pela revista. Nele Zingg reuniu uma série de fotos de seu acervo e propôs um formato de diagramação inédito, nunca repetido em *Realidade*, mas que apresenta semelhanças com os ensaios publicados pelo americano dois anos antes em *Manchete* (vistos em detalhes no item 2.2, figura 26). As fotos maiores estão posicionadas na parte superior da página e exibem os cantos arredondados, enquanto a parte de baixo dispõe de um texto curto e uma foto pequena, de dimensão semelhante, que o rebate. Tal operação, aliada aos generosos espaços em branco nas páginas, lembra ainda alguns layouts utilizados na revista *Senhor.* O fotógrafo propõe uma viagem pelo país sem destacar paisagens ou cenários pitorescos. Seu foco são as pessoas. E o texto[325], em tom de relato, caminha em direção semelhante. Na abertura, com a fotografia de um militar com a bandeira do Brasil na página esquerda e um homem mulato de chapéu vermelho na direita, o fotógrafo narra sua experiência:

> Seja qual for a minha impressão sobre o brasileiro, ele me parece, em primeiro lugar, aberto. E eu tenho sido ajudado, odiado, apoiado, enganado, admirado, testado e amado. Mas nunca em minha vida, com nenhum outro povo – inclusive o meu – tenho sido tão amado ou detestado com tanta intensidade como no Brasil.[326]

Evidencia-se aqui a principal diferença entre as fotografias produzidas por Zingg para *Manchete* e para *Realidade*. Enquanto aquelas

[324] Severiano, 2013, p. 103.
[325] Segundo a própria matéria, o texto foi escrito por Zingg e traduzido por um dos redatores da revista.

[326] *Realidade*, número 6, setembro de 1966. p. 28.

produzidas para a editora Bloch tratavam das belezas do Brasil, as destinadas à Abril expressavam, na medida do possível, um ponto de vista pessoal e crítico, modo de operar que estava plenamente de acordo com as propostas da *Realidade*.

Retomando a análise do ensaio podemos dizer que Zingg organiza as fotos não apenas por blocos temáticos, mas também por cores, outra prova do quanto a cor exercia papel preponderante em seu trabalho. A segunda página dupla, cujo subtítulo é "Um povo que sabe sentir a vida", foi reservada para imagens com tons de amarelo e laranja. A terceira dupla traz tons mais frios, puxados para o azul, e a abertura do texto diz "Neste lugar há muito por fazer". A quarta página dupla traz considerações sobre a mulher brasileira a partir das desventuras amorosas do fotógrafo[327]. E a última página do ensaio é ocupada por uma foto de um menino vestido apenas com uma bermuda segurando uma bola com a mão, junto a um bloco de texto sob o título "Futuro aqui é maior".

> Tenho visitado o Brasil várias vezes durante os últimos nove anos. É apenas um instante da vida deste enorme e fascinante luar. Mas sinto mais futuro aqui que na maioria dos lugares que conheço. Há no Brasil um profundo respeito pelo homem, que poderá ter enorme importância na história do mundo. O menino que aparece nesta foto poderá ser o Pelé de 1982, ou um poeta, ou um político, ou um homem de negócios.[328]

É perceptível o tom otimista principalmente da parte final do texto, quase que deslocado do tempo, como se escrito nos tempos de JK. Esta pode ter sido a causa do ensaio ter sido publicado entre duas pautas mais críticas, o que leva a crer que os editores entenderam o ensaio de Zingg como potencialmente capaz de reduzir o impacto negativo das reportagens vizinhas. Isso aconteceu também com outros dois ensaios de Zingg: *O Sol* e *Poesia é mulher*, ambos de 1966 e com temática que não tocava em pontos polêmicos.

No que se refere aos aspectos da linguagem fotográfica e de layout, estes ensaios de Zingg publicados em *Realidade* trazem novidades que vão além de seus trabalhos para *Manchete*, e não é difícil entender os motivos. Na Abril suas ideias não enfrentavam resistência, ao contrário, eram acolhidas e incentivadas. Isso proporcionava avanços ainda mais significativos. Em *O Brasil que eu amo*, por exemplo, o

[327] Zingg ficaria conhecido pelas suas declarações e ensaios sobre mulheres brasileiras. Nos anos 80 e 90, por conta de trabalhos publicados na revista *Status*, era chamado de "fotógrafo das ninfetas".

[328] *Realidade*, número 6, setembro de 1966. p. 38.

americano optou por não colocar legendas nas fotografias. Não há nomes dos personagens, tampouco dos lugares onde se encontram. Os textos não descrevem as imagens e nem fornecem informações sobre elas, mas texto e imagens percorrem caminhos paralelos. Por vezes se encontram, em outras vezes seguem caminhos distintos. O editor-chefe, Paulo Patarra, escreveu sobre Zingg em uma anotação: "Precisávamos mesmo de alguém quebrando a regra, de que nossa paginação era clássica"[329].

Apesar dos avanços formais, há de se ressaltar que David Zingg não estava preocupado, ou suficientemente envolvido, com o cenário político brasileiro como estavam os repórteres, tanto que ele não era escalado para pautas sobre política e assuntos afins. De fato, o norte-americano parecia mais interessado em entender – e participar - do efervescente cenário cultural brasileiro, como indica em sua biografia.

> A primeira vez que ouvi a versão enxuta e despojada do clássico samba carioca, fiquei extasiado, simplesmente. Enfeitiçado. Hipnotizado. Nocauteado. Profundamente transformado. Reprogramado emocionalmente de maneira terminal.[330]

Esta declaração de Zingg dá a dimensão do impacto da música brasileira sobre ele. Não podemos esquecer o seu apreço por artes, em especial pela música, presente em sua carreira desde quando ainda era apenas repórter nos Estados Unidos. Na mesma época que entrevistou o pintor Joan Miró – meados da década de 1950 - fez um trabalho sobre o jazzista Duke Ellington e colaborou com fotografias e textos em diversos discos[331]. Seu entendimento da área, bem como a aplicação de suas inegáveis habilidades nas relações sociais, o levaria a tornar-se personagem fundamental de um dos capítulos mais marcantes da história da música brasileira: a bossa nova.

> Eu, sortudo, tinha conseguido um emprego interessante e bem pago como assessor editorial de uma revista nova, rica e influente, chamada *Show*. (...) Foi esse emprego que me levou à [boate carioca] Bon Gourmet naquela noite que iria moldar tantos destinos.(...) Primeiro - afinal, o show era dele - havia um cantor baiano chamado João Gilberto, um diplomata do Itamaraty chamado Vinícius de Moraes (...) Finalmente, havia um jovem e esbelto pianista conhecido como Tom Jobim. Voltei à boate noite após noite, me deliciando com aquela nova música - também me deliciei com

[329] SEVERIANO, 2013, p. 103.

[330] Trecho extraído de um texto autobiográfico publicado em http://www.zingg.com.br/zinggzingg.html. Acesso em 25/11/2015.

[331] Entre eles, uma coletânea chamada *The sound of New York* e um LP do músico Nicola Paone.

> quantidades descomedidas de uísque escocês, ao lado de Tom e Vinícius.[332]

O ano era 1962, e o que Zingg via em sua frente eram os personagens da bossa nova, movimento de compositores da zona sul do Rio de Janeiro que mesclava influências do samba com elementos do jazz. David Zingg e o editor da *Show* tiveram a ideia de fretar um avião e levar os músicos brasileiros para um show em Nova York. Com pouca verba para a empreitada, Zingg contou com a ajuda da consulesa brasileira Dora Vasconcellos[333]. E o resultado foi a apresentação dos músicos da bossa nova no Carneggie Hall, em novembro de 1962[334]. Apenas quatro meses depois, alguns dos músicos presentes no concerto gravaram o disco Gets/Gilberto, parceria do jazzista Stan Gets com João Gilberto [f • 63]. Três anos depois, já trabalhando para *Realidade*, Zingg continuou intimamente ligado à música popular brasileira e motivado a produzir outros registros de músicos. O mais importante deles foi publicado na capa da edição de novembro de 1966 [f • 64] já que a imagem se tornou parte indissociável da história da MPB[335]. No auge dos festivais de música popular brasileira, organizados e transmitidos pela TV Record, o fotógrafo conseguiu reunir para uma foto em seu estúdio alguns dos nomes mais representativos da nova geração.

Na foto, vemos que Zingg organizou os músicos por cores sobre uma plataforma vermelha que se assemelha a uma escada cortada e com ao menos três níveis. No chão, com uma camisa marrom-clara, Caetano Veloso segura um violão para equilibrar a composição, já que está sozinho na primeira fileira. Na segunda estão Chico Buarque, Gilberto Gil e Magro (MPB4), vestidos com peças azuis. Por fim, em cores mais quentes como laranja e vermelho, Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola e Toquinho. De terno e em pé, Rubinho do Zimbo Trio marca a linha da esquerda que separa os músicos dos textos das chamadas de capa.

---

[332] Idem.

[333] Idem.

[334] Zingg lembra que "Dora vendeu a ideia a uma gravadora trapaceira que pagou o aluguel da sala de concertos. Mário [Dias Costa, diretor de assuntos culturais do Itamaraty] usou algum tipo de chantagem e conseguiu arrancar da Varig um número enorme de passagens aéreas gratuitas para os músicos". Folha. No palco, se apresentaram, além de Tom Jobim, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Luis Bonfá, Astrud Gilberto, Oscar Castro Neves e Chico Feitosa. Em 2008, os pesquisadores Antonio Venancio e Eloá Chouzal encontraram cerca de 20 negativos de Zingg com fotos do show no Carneggie Hall. O evento também serviu para promover a edição da revista *Show*, que trazia matérias sobre a bossa nova. Segundo Ruy Castro este teria sido o álbum responsável por "internacionalizar" a bossa nova. Zingg acompanhou tudo de perto, e é o autor da imagem que ilustra a contracapa do LP, além de outras que mostram os bastidores da gravação e tornam possível identificar também participações de Tom Jobim e Astrud Gilberto.

[335] A revista *Trip* fez a sua versão da foto, em agosto de 2009. Figura 65.

Sobre o método de trabalho de Zingg, Milton Severiano relembra que Patarra foi ao estúdio e viu o fotógrafo trabalhando:

> David usava a câmera que nem arma de repetição, clá! clá! clá! Fotógrafo brasileiro economizava demais, reclamava Paulo [Patarra]. Perdia tempo ensaiando luz, foco. Batia meia dúzia de fotos e rezava para que umas duas saíssem boas. Economia besta[336].

Jean Solari, fotógrafo que trabalhou em *Realidade* a partir de 1969, afirma que esse era o modelo padrão em diversos veículos nos anos 1960: "Usávamos a Rolleiflex na *Manchete*, ao menos era assim no meu tempo. Era uma câmera pesada e, claro, isso se refletia nas fotos[337]". Para Severiano, o ensaio fotografado por David Zingg com os músicos marcou, ao menos na Editora Abril, um momento de ruptura no modo de entender a prática fotográfica. "A ´economia burra´ acabou quando Patarra viu Zingg disparando sem parar na direção dos futuros monstros sagrados da MPB". A generosidade que se instalou na redação depois disso é comentada por muitos fotógrafos, entre eles Claudia Andujar, que estreou em *Realidade* dois meses após a publicação do grupo de músicos na capa da revista. A fotógrafa relata que nunca presenciou alguém falando sobre limites na hora de retirar filmes na editora. Para algumas pautas mais longas, conta que chegou a retirar cerca de 60 rolos de filme de uma só vez, e que essa liberdade sempre foi motivo de elogios por parte dos fotógrafos, inclusive daqueles que trabalhavam em outros veículos[338]. Maureen Bisilliat descreve a importância dessa mudança de postura:

> *O Cruzeiro*, *Manchete*, que tinham excelentes fotógrafos também, mais jornalísticos digamos, as vezes ele [o fotógrafo] recebia um rolo de filme de 36, para fazer uma matéria inteira, as vezes uma e meia. Mas nós não, era sempre um pouco... era mais ensaístico. E então eles perguntavam assim, [...] "quantos filmes que você acha que você precisa?" E era generoso porque ai também sabia que não é assim tão imediato que você vai fazer uma foto significativa e talvez nem faça.[339]

[336] SEVERIANO, 2013, p. 102.
[337] SOLARI, entrevista ao autor, 2014.
[338] ANDUJAR, entrevista ao autor, 2014.
[339] Maureen Bisilliat em entrevista a Marcelo Leite (2013). Disponível em http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/61-maureen-bisilliat. Acesso em 10/06/2014.

A relação de David Zingg com a MPB não terminaria tão cedo. A foto de capa da Realidade o tornou ainda mais conhecido no meio musical. São de sua autoria as fotografias para capas de discos de nomes como Chico Buarque (1967), Caetano Veloso (1968) e Gilberto Gil (1981) [f • 65]. Fora da Abril, continuou fotografando o meio musical e publicando nas revistas *Vogue* e *Status*, principalmente. Para *Realidade*, registrou ainda os precursores do samba na matéria *Então nasceu o samba* (agosto de 1967). Uma das fotografias para a matéria[340] parece ser um dos momentos mais experimentais da carreira de Zingg [f • 66]. Nela, o registro do cantor Pixinguinha é feito num ângulo pouco convencional. A câmera está muito próxima ao chão e programada para um disparo com tempo lento, o que faz os transeuntes e o próprio personagem central figurarem "borrados". E, menos usual ainda, o foco está nas pernas no cantor, e não em seu rosto, como demandaria a norma de um retrato convencional. Efeitos parecidos podem ser vistos em outro trabalho de Zingg para *Realidade*, neste mesmo ano, na matéria *Este boi é meu* (março de 1967). Não se pode afirmar, no entanto, que estes procedimentos faziam parte de sua rotina, já que a maioria de suas fotografias não apresenta tal característica.

[340] A imagem em questão não foi publicada. Em seu lugar, a equipe escolheu outra, com menos efeitos.

A análise das matérias publicadas por David Zingg na primeira fase de *Realidade*, nos permite afirmar que ele era um fotógrafo bem relacionado, principalmente com o meio artístico e isso certamente fazia diferença em suas atividades. Raras vezes se aproximou dos temas mais característicos da revista, como aqueles explorados nas grandes reportagens sociais ou matérias sobre comportamento [tabela • 4]. Suas principais contribuições para a fotografia estão em pautas relacionadas às artes - especialmente com a música popular brasileira -, em que se observam composições equilibradas e a cor assume papel de destaque. Zingg ajudou a romper com padrões de layout em alguns ensaios que já entregava diagramados e seu método de trabalho, no qual utilizava diversos filmes mesmo em sessões curtas, motivou a Editora Abril a elevar a quantidade de filmes repassada aos fotógrafos. David Zingg era adepto de algumas experimentações formais, embora não as utilizasse sistematicamente como fazia seu conterrâneo George Leary Love.

De todos os fotógrafos que passaram pela revista *Realidade*, George Love foi o que mais explorou a liberdade de criação oferecida

pelos editores. Sua produção consolida a ruptura entre o fotojornalismo da *Realidade* e aquele realizado pelas revistas concorrentes.

> Ele não tem limites. Realidade e ilusão se confundem no foco de sua câmara e formam uma imagem muito peculiar à sua personalidade. A tônica de seu trabalho é ir muito além do olho humano, do fato congelado. Extremamente individualista e muito mais que fotógrafo, George Love é, acima de tudo um comunicador visual, que sem dúvida exerceu uma certa influência em uma geração de fotógrafos. "Eu não estou preocupado com isso. Se é verdade, eu só poderei saber no ano 3000" [frase de Love entre aspas][341].

Realidade e ilusão, duas palavras que funcionam precisamente para definir o trabalho de George Love na revista. Isso porque o fotojornalismo praticado por Love não se baseava nas premissas da fotografia direta ou da fotografia humanista, atenta ao caráter humano dos fatos e difundida em escala global durante os anos 1940 e 1950. Seu trabalho tampouco nos remete aos instantâneos de Henry Cartier-Bresson. Ao contrário, os registros de Love são geralmente o oposto: os movimentos são diluídos e o tempo não se revela ao espectador. Isso talvez se explique pelo fato da formação de George Love não ter se dado na área do fotojornalismo, mas sim no campo da fotografia experimental, como vimos no item 2.1.

Tomamos como exemplo trabalhos de Paul Caponigro e Minor White[342], dois dos mais influentes fotógrafos ligados a *Associação de Heliografia*. *Running White Dear* (1967) [f • 67] é a imagem que aparece na capa do livro *Masterworks for Forty Years*[343], uma compilação de fotos de Caponigro. Trata-se de uma tomada aberta de parte de um campo com árvores ao fundo. Na parte inferior, a pele branca de um grupo de veados contrasta com o gramado escuro, enquanto as árvores, na parte superior, apresentam meios tons. O resultado final, pouco verossímil, sugere deliberada interferência no processo de revelação/ampliação. O movimento dos animais é outro ponto de interesse, uma vez que a captura lenta torna difícil perceber onde começa e onde termina o corpo de cada um. Eles são apresentados como uma massa única, um borrão.

[341] Trecho extraído do periódico *Momento Fuji*, data não informada (c. 1990). O texto não está assinado, mas há indícios de que a autoria seja da curadora Rosely Nakagawa. O material foi encontrado nas caixas de recortes de Lew Parrella.

[342] Escolhi estes dois nomes porque, além de terem sido membros influentes da Associação dos Heliógrafos, foram assunto em uma aula ministrada por George Love no Masp em 1973, conforme consta no cronograma de um curso de fotografia oferecido pelo museu. Os cursos eram geralmente dados por Claudia Andujar, e Love participava em algumas aulas.

[343] CAPONIGRO, Paul. *Masterworks from forty years*. Carmel/CA: Photography West Graphics. 1993.

Tempos longos de disparo também foram utilizados por Minor White, embora este durante sua carreira tenha utilizado a fotografia como ponto de partida para imagens metafóricas. Minor White procurava objetos e cenários não pelo que representavam, mas por aquilo que poderiam sugerir. Em muitas obras de White os objetos funcionam como ideia ou estado emocional [f • 68]. White interferiu tanto em algumas de suas imagens que por vezes é impossível identificar os assuntos sem recorrer aos títulos e legendas. Essa seria uma característica constante nos trabalhos de George Love.

Os tempos longos de disparo foram utilizados por Love para registrar, especialmente, cenas com movimentos rápidos. Das dez imagens que integram a matéria *Aqui a guerra é pela bola*, de fevereiro de 1967, três delas apresentam essa característica[344] [f • 69]. As fotografias fizeram relativo sucesso entre a equipe de jornalistas da *Realidade*, e Love voltou a fotografar futebol em pelo menos duas outras ocasiões. Em uma delas, exibida como um ensaio, o texto de abertura trata da relação inusitada do fotógrafo com um esporte praticamente desconhecido por ele.

> George Love é um fotógrafo americano. Um dia se interessou pelo futebol, foi ao campo. E continuou indo, dezenas de vezes. Só que nunca assistiu a uma partida. Passava os 90 minutos de costas para o campo. Não viu uma jogada sequer, mas elas aí estão, no gesto de cada torcedor[345].

Esta talvez tenha sido a única vez que os editores de *Realidade* usaram o "olhar estrangeiro" de maneira deliberada, colocando o fotógrafo em contato com algo estranho/inédito para obter uma nova versão do assunto. Como indica o texto parcialmente reproduzido acima, em *Êles estão condenados* (fevereiro de 1968), George Love interessou-se não pelo esporte, mas pelos torcedores e suas reações. Nesse exemplo ele não fotografou com baixas velocidades. Como tratava-se de um ensaio, a diagramação se deu de maneira mais livre, com espaços em brancos, de forma semelhante ao formato dos ensaios de Zingg vistos anteriormente. As sequências remetem à linguagem cinematográfica, principalmente na parte inferior das páginas, onde há o registro

[344] Também pode ser obtida pelo efeito *panning*, resultado da movimentação intencional da câmera, tendo sido ela programada para um disparo em torno de 1/30 segundo.

[345] *Realidade*, número 23, fevereiro de 1968, p. 29.

sequencial do torcedor, que acompanha a jogada e reage de acordo com o desfecho.

Se, a princípio, pode causar estranhamento o fato de George Love ter sido designado para cumprir pautas externas, considerando que nunca havia atuado como fotojornalista, algumas atividades descritas em seu currículo esclarecem que o fotógrafo tinha certa experiência com uma fotografia, se não jornalística, ao menos documental, como as atividades ligadas a SNCC (*Student Non violent Coordinating Committee*), e descritas no item 2.1. Essas atividades podem ter facilitado o contato inicial de Love com os jornalistas da *Realidade*. Afinal de contas, os movimentos pelos direitos civis americanos orbitavam em torno de questões que também eram do interesse dos jornalistas da revista. *Realidade* já havia feito reportagens sobre temas correlatos, como *Existe preconceito no Brasil?* (outubro de 1967). Love fez as fotos de *Poder para o povo preto* e *Eu vivi o racismo nos EUA*, ambas realizadas nos Estados Unidos, com texto de Sérgio de Souza, e publicadas na edição de setembro de 1968. Contudo, ao menos durante a primeira fase da revista, Love, assim como seus conterrâneos, não esteve diretamente envolvido em outras reportagens sobre comportamento, religião ou política. O mais próximo que chegou desses temas, característicos da *Realidade*, foi em *Por que nosso trem não anda?* (julho de 1967) [**f • 70**] e *Hoje não há carne* (agosto de 1967) [**f • 71**]. As matérias trataram de problemas brasileiros do ponto de vista do campo econômico e ofereceram amplo espaço para as imagens de Love ao utilizar os dois modelos de layout tradicionais nas páginas de *Realidade*, o ensaio e a reportagem.

Na primeira reportagem, a diagramação concentra as fotografias na primeira parte da matéria e deixa o texto para o final. Na segunda, as fotografias ocupam espaço semelhante ao texto, sempre no lado direito da página dupla. Há, porém, algo semelhante nas reportagens mencionadas. Diferente dos trabalhos que faziam outros fotógrafos, nesses dois casos observamos uma atenção especial aos detalhes. Love registra partes dos objetos e limita-se a utilizar planos mais abertos apenas quando necessário, caso de um ou outro retrato, por exemplo. O resultado é um olhar fragmentado, como se contasse uma história sem dar muitas referências sobre o lugar em que ocorre. Para completar o clima de mistério, Love trata de, novamente, esconder o rosto dos personagens. A primeira matéria (figura 70) conta com quatro retratos, todos pouco convencionais. O primeiro utiliza a sombra do maquinista e a parede com textura amarela para criar uma imagem forte que lembra uma colagem; o segundo registra apenas a silhueta de dois operários e o terceiro volta ao maquinista, agora de costas, sendo que o alvo aqui parece ser a enorme variedade de texturas e luzes da cena. No último

caso, Love utiliza a fumaça emitida pelo vapor do trem para esconder as feições de um homem. Tal qual Paul Caponigro e Minor White, George Love interfere em várias imagens através dos processos de revelação e ampliação, alterando as intensidades de luz, sombra e cor, intensificando também os ruídos.

De certa forma, os trabalhos de George Love o colocam muito próximo de alguns repórteres de texto que adaptaram a fórmula americana do new *journalism* para o contexto brasileiro e escreveram reportagens em primeira pessoa. Suas fotografias são claramente fruto de sua expressão pessoal. Alguns trechos de entrevistas deixam claro que Love tinha a exata noção de qual era sua função como fotógrafo e da liberdade oferecida pelo modelo da *Realidade*. Ele soube, como ninguém, tirar proveito disso.

> Tudo está dentro de um esquema, de uma estrutura definida. Na imprensa, o fotógrafo é apenas uma peça de uma engrenagem complexa. O bom fotógrafo sempre expressa o que sente na reportagem de uma forma visual. A fotografia não conta a história, isso é o dever do repórter de texto.[346]

Uma outra característica da produção de Love é o uso intensivo da cor, talvez a única característica estética que o aproxima de Lew Parrella e David Zingg. Assim como seus conterrâneos, Love pensava o resultado a partir das cores, buscando expandir a sua própria percepção e, consequentemente, a dos leitores. Mylton Severiano lembra que, num certo dia, George Love chegou na redação e disse: "São Paulo não é cinza, é amarelo". Era comum vê-lo queixando-se da baixa saturação das cores ou da interferência do canal vermelho sobre o amarelo, por exemplo[347].

Das 14 matérias das quais George Love participou na primeira fase da revista Realidade, 13 apresentavam imagens geradas em cor. No caso de Parrella foram 5 matérias e 4 com fotos coloridas, e David Zingg colaborou com 16 matérias, sendo todas as suas fotografias são coloridas. Para se ter uma ideia do impacto que isso pode ter provocado, vale dizer que o uso da cor na fotografia brasileira ainda era relativamente restrito. O jornalista Federico Mengozzi notou que na *I Trienal de Fotografia*, realizada em 1980 no MAM SP, apenas 20 dos 71 fotógrafos mostraram algum trabalho em cor. Mengozzi entrevistou três fotógrafas que participaram da exposição para debater o assunto: Stefânia Bril, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat. Os depoimentos

[346] Depoimento de George Love para o jornal *Folha de São Paulo*, 31/01/1971.

[347] SEVERIANO, entrevista ao autor. 2013

levantaram três principais problemas da fotografia em cores: a linguagem, os custos e a técnica.

Stefânia Bril, que na época atuava como crítica de fotografia do jornal *O Estado de São Paulo*, argumentou que Roland Barthes desprezava a cor. Segundo ela: "[a cor] Faz parte da matéria. Mas, as vezes, suavizando a imagem, tira o impacto da foto, enfraquecendo os encontros e desencontros."[348] A fotógrafa destaca outras complicações do uso da cor na fotografia.

> Além do registro em cor ter uma latitude muito menor e a interferência da luz ser maior que no branco e preto, esse recurso é muito mais caro. Só se um fotógrafo tiver muito trabalho é que poderá ter um laboratório próprio. Mas não é só isso (...) O mais importante é a questão da linguagem. Eu não vejo, pessoalmente, vantagem de se usar a cor no fotojornalismo. A linguagem do fotojornalismo é em preto e branco"[349]

Claudia Andujar[350] - que em 1980 já não trabalhava mais como fotojornalista, mas desenvolvia trabalho junto aos índios Yanomamis – considerava que poucas pessoas sabiam usar bem o recurso da cor e destaca o que chamou de a "cor criativa" de George Love. Ela afirma que pouco trabalhara usando a cor[351] e explica seus motivos.

> Quando você trabalha em cores, se toma mais complicado. A visão em preto e branco é mais dramática por ser afastada da realidade, enquanto, em cores a maneira de sensibilizar funciona de um jeito diferente.[352]

Stefânia Bril concorda com a referência ao nome de George Love como alguém que utiliza bem a cor e cita outros nomes que conseguem bons resultados com a fotografia em cores no Brasil: Maureen Bisilliat, Eduardo Longman, Dudu Triesca, Miguel Rio Branco, Chico Albuquerque e Dulce Carneiro. Os três últimos participaram da I Trienal de Fotografia do MAM, assunto condutor da matéria de Bril[353].

---

[348] MENGOZZI, Federico. *A cor na fotografia, difícil e rara*. *O Estado de São Paulo*, 29/06/1980. Encontrado nas caixas de recortes de Lew Parrella.
[349] Idem.
[350] O casal se separou na metade da década de 1970.
[351] Em Realidade, Claudia Andujar começou trabalhando em preto e breco mas majoritariamente publicou fotografias coloridas. Retomou o preto e branco em suas atividades posteriores junto aos índios Ianomamis, na década de 1970.
[352] *A cor na fotografia, difícil e rara*. O Estado de São Paulo, 29/06/1980. Recorte encontrado nas caixas de documentos de Lew Parrella.
[353] Idem.

Já Maureen Bisilliat revela que começou a operar com a fotografia em cores em 1969, a pedido da equipe de *Realidade*. Desde então vinha trabalhado exclusivamente em cores, embora considerasse que, nesse formato, a linguagem sofria uma mudança radical. Conta que admirava as fotografias de George Love, David Zingg, Mário Cravo Neto e Miguel Rio Branco[354]. A fotógrafa considerava ainda que: "No branco e preto o fotógrafo consegue o resultado em casa, a cor ele precisa mandar fora. E o uso de cor da fotografia pura está ligado, inseparavelmente, ao trabalho de laboratório"[355].

Podemos perceber, a partir dos depoimentos extraídos da matéria de Mengozi, que enquanto para Stefânia Bril e Claudia Andujar os empecilhos do uso da cor estão atrelados às questões de linguagem, o principal problema para Maureen está na técnica. De qualquer forma, se analisarmos os trabalhos de Lew Parrella, David Zingg e George Love, vemos que todos eles demonstram ter superado na prática as dificuldades do uso da fotografia em cores apontadas pelos seus contemporâneos. E se é verdade que George Love tornou-se referência para os fotógrafos da época, como apontam os depoimentos, podemos afirmar que ele também foi influenciado, em diversos níveis, pelos jornalistas da *Realidade*, como veremos a seguir.

[354] Ibidem.

3.4

A *Realidade* pós-1968: os rumos de Lew Parrella, David Zingg e de George Love

Após o encerramento da primeira fase da *Realidade* em 1968 os fotógrafos norte-americanos David Zingg e George Love não só permaneceram vinculados à revista, mantendo a regularidade de suas colaborações, como chegaram até mesmo a ampliá-la em certos períodos. Já Lew Parrella permaneceu mais ativo nas revistas femininas.

Ao longo dos primeiros anos da década de 1970, Parrella foi gradualmente se desligando da Editora Abril e passou a trabalhar

[355] Ibidem.

também para outros grupos de comunicação, principalmente para a Editora Três, responsável pela semanal *Istoé.* Ainda assim, nesse período fez alguns poucos retratos para *Realidade*. Entre eles, o de Jarbas Passarinho, que foi às bancas na edição de junho de 1969 [f • 72]. O coronel teria sido um dos vitoriosos da "revolução" de 1964, "um homem que sabe sorrir e também ser duro"[356], de acordo com o texto. O vínculo de Parrella com a Abril permaneceu, pelo menos, até o término de um extenso trabalho encomendado por Victor Civita, o de percorrer o país fotografando peças do patrimônio histórico para a coleção de livros *Arte no Brasil*, tarefa que teria finalizado em 1975[357]. Passado esse período, Parrella voltou a se dedicar ao seu estúdio particular, tornando-se especialista em fotografias de produtos e arquitetura de interiores. Seus principais clientes eram arquitetos, fábricas de materiais de construção e revistas como *Casa Vogue* e *Casa Claudia*. Lew Parrella parou de fotografar no começo dos anos 2000 e veio a falecer em 2014.

David Zingg, diferentemente de Parrella, publicou em mais de uma dezena de números de *Realidade* entre 1969 e 1972. Uma boa parte desses trabalhos foi feita em seu estúdio [f • 73]. Neste segundo momento da revista, com o AI-5 em vigor, nota-se que havia mais espaço para matérias sobre celebridades e entretenimento. Por conta de seu perfil, Zingg foi um dos mais beneficiados com a mudança de rumo. Durante esses anos realizou conjuntos de retratos que se destacaram, como os de Leila Diniz[358] em abril de 1971 [f • 74]. O fotógrafo era muito próximo da atriz, assim como fora amigo de diversos personagens que passaram pelas suas lentes ao longo dos anos anteriores. Meses depois, voltou a fotografar Leila Diniz, dessa vez nua e grávida[359] [f • 75]. O relato do fotógrafo dá o tom do grau de cumplicidade que havia entre eles:

> Leila e eu vivíamos no mesmo centro de agito do Rio de Janeiro, naquele momento. Éramos grandes amigos, co-pensadores, pode-se dizer (...)
> A gente estava na praia um dia e ela falou: "Ai, eu acho que vou dar à luz amanhã". Eu disse: "Não, não, antes vem" [risos], e tirei a foto. E fizemos assim pá, pá, pá,

[356] Abertura da matéria, junho de 1969.
[357] Esses livros teriam sido publicados pela primeira vez em 1978. Estimamos esta data a partir do levantamento feito no acervo, mas ainda necessita confirmação. Até a presente data o material ainda não está disponível integralmente para consulta.

[358] Depois de ser acusada de participar de movimentos de esquerda e conceder uma entrevista cheia de palavrões ao Pasquim em 1969, a TV Globo cancelou seu contrato, alegando razões morais. Com 27 anos, a atriz faleceu apenas meses depois de posar para Zingg grávida e nua.
[359] Essa foto não foi publicada na *Realidade*.

> entrou no quarto, olhava para a luz e pronto.[360]

Por se tratar de algo tão pessoal, não se pode dizer que a amizade de Zingg com muitos de seus retratados constituía, por assim dizer, um método de trabalho. Todavia, como vimos ao longo dos capítulos, sua facilidade em fazer amigos lhe trouxe benefícios e oportunidades. Além disso, Zingg parecia estar sempre no lugar certo, na hora certa e com as pessoas certas. Já sobre as estratégias fotográficas que utilizava, foi para uma matéria da segunda fase da *Realidade* que pela primeira vez Zingg utilizou algo que repetiria em diversos momentos anos mais tarde: uma lona, dessas que servem para cobrir cargas em caminhões. Na matéria *Carnaval não é só multidão* (fevereiro de 1969) [**f • 76**], a lona cumpre papel semelhante ao fundo infinito de um estúdio, ou seja, funciona para isolar o assunto do cenário e garantir certa uniformidade no conjunto.

> Era engraçado. Você estava fazendo a matéria, escrevendo, anotando, e vinha ele com aquela lona, transformava qualquer lugar em um estúdio improvisado. Ele carregava aquilo pois dizia que era fácil de lavar, apropriada para terrenos sujos, por assim dizer. A gente ajudava a montar, não sei por que, tinha pena de ver ele tentando esticar e pendurar aquilo.[361]

Em seu livro sobre o Mato Grosso, *Fronteiras* (Ex Libris, 1985) o fotógrafo voltou a utilizar a lona de maneira sistemática, a fim de melhor registrar os moradores da região. Tanto no ensaio para a *Realidade* quanto no livro vê-se as marcas de pés sujos no chão e também a textura da lona, mas isso não parece incomodar Zingg, que se apropria dessas "impurezas" para compor o seu discurso visual. Embora poucas vezes tenha se manifestado a respeito de suas referências fotográficas - ao contrário do que fazia George Love, por exemplo -, parece claro que Zingg não se preocupava com convenções ou em aplicar as técnicas ditas corretas, como desfocar o fundo ao fazer retratos, não mostrar os limites do fundo infinito ou utilizar câmera e lente adequada para cada tipo de assunto. Normalmente utilizava câmeras Nikon da linha F, mas confessou ter utilizado câmeras bem menores como a Olympus X-A para cumprir pautas externas encomendadas por revistas e jornais nos anos 1970 e 1980[362].

[360] Trecho de entrevista concedida ao programa Roda Viva, TV Cultura em 01/08/1994.
[361] Matinaz Suzuki, jornalista, entrevista ao autor, setembro de 2014.
[362] Informação extraída de perfil escrito por Ruy Castro e publicado na Veja São Paulo, 16 de novembro de 1988.

Em uma reportagem sobre o livro *Fronteiras*, Zingg despista sobre os procedimentos técnicos que utilizava e afirma que seus únicos métodos eram "a luz de Deus e acordar muito cedo (...) Um fotógrafo não deve falsificar a realidade, mas precisa aproveitar, até o limite, os recursos de seus filmes". Segundo o texto David Zingg:

> (...) contribuiu para uma mudança radical nos conceitos dos profissionais da fotografia, desde sua chegada ao Brasil. Era ainda a época das pesadas máquinas Rolleiflex e ele foi um dos primeiros a trabalhar em cor com as câmeras mais leves, de 35 milímetros. Quando surgiram os modismos, com lentes e filtros especiais, ele não aderiu. ´Sou um caipira americano´, repete sempre. ´Gosto de coisas simples, diretas e saudáveis.[363]

De certa forma, este trecho aponta também para a ruptura que se estabelece entre os livros *Fronteiras*, de David Zingg e *São Paulo: Anotações*, de George Love, lançado três anos antes. Não se sabe até que ponto chegava a relação entre os dois fotógrafos e a ausência de informações sobre a assunto leva a crer que não se relacionavam pessoal ou profissionalmente. Se as diferenças de linguagem entre eles já apareciam durante a primeira fase de *Realidade*, em meados de 1980 elas já são irreconciliáveis. As imagens de Zingg, diretas e informativas, em nada se parecem com as fotos de Love, próximas do abstracionismo, repletas de interferências e veiculadas sem legendas [f • **77**].

Além de ter feito outros retratos importantes na segunda fase de *Realidade*, como de um descontraído Juscelino Kubitscheck no auge da ditadura [f • **78**], Zingg chegou a assumir o cargo de diretor de arte da revista nos meses finais de 1970 por curto espaço de tempo. Aos poucos o fotógrafo, perdeu o contato com os editores da Realidade, que passaram a ser constantemente substituídos depois de 1968. Zingg, porém, nunca passou longos períodos sem realizar trabalhos para a Editora Abril. Publicou em *Claudia* e *Playboy* até os anos 1990, além de ter realizado trabalhos para *Nova*, *Elle*, *Vogue* e *Status*, entre outras, ao longo dos anos 1970 e 1980. Desde o início até os seus últimos dias, a carreira de Zingg sempre esteve muito ligada ao mercado editorial. Ele mudou-se para São Paulo após 13 anos no Rio de Janeiro e no final dos anos 1980 chegou até mesmo a colaborar com o diário *Notícias Populares.* Nesse momento, já com uma carreira consolidada, era tratado como celebridade por onde passava, conhecido por promover festas e jantares concorridos. Integrou, por curto período, a banda *Joelho de Porco* e chegou a ser garoto-propaganda da marca Johnny Walker [f

[363] Ver matéria da revista *Veja*, 28 de agosto de 1985.

• **79**]. David Zingg passou toda a década de 1990 como consultor de fotografia da *Folha de São Paulo*, onde também assinava matérias e colunas, vindo a falecer no ano 2000.

Em 1970, *Realidade* já não vendia como antes e surgiu a ideia de lançar edições temáticas com o objetivo de trazer de volta as reportagens profundas de outrora. Um dos especiais organizados pelo jornalista Raimundo Pereira, já na segunda fase da revista, marcou George Love e teve impacto significativo em suas atividades dali por diante. Tratou-se de uma edição sobre a Amazônia, publicada em outubro de 1971, com a qual Love e outros sete fotógrafos colaboraram. O americano interessou-se tanto pelo tema e o tipo de abordagem proposto – registrar a paisagem a partir de um avião - que voltou a fotografar o mesmo assunto diversas vezes da mesma forma por conta própria. O desdobramento desta pauta levou-o a ter trabalhos reproduzidos na revista *Camera* (suíça), em uma coletânea da editora McGraw-Hill (Alemanha), no livro *Brazil* (editora não identificada), em um calendário distribuído pela Olivetti e no livro *Amazônia* (editora Praxis, co-autoria de Claudia Andujar). Por fim, as fotografias aéreas de Love da floresta amazônica foram exibidas na revista *Modern Photography*, acompanhadas de um texto assinado por Roger Bester, que se propunha a desvendar as motivações de Love, a sua relação com o Brasil e o impacto da *Realidade* em seus projetos pessoais.

> O Brasil é como uma bela mulher que acorda de manhã com um olhar radiante, diz uma coisa, quando ela significa mais, dança e canta quando está triste, e é totalmente irracional e maravilhosamente emocional: antes do fim do dia, você estará preso em sua armadilha. George Love tem sido seduzido pelo Brasil e não consegue esconder seu sentimento. Paixão é uma coisa maravilhosa e o levou a uma jornada de descobertas visuais[364].

Roger Bester saiu da Abril assim que *Realidade* fechou, em 1976, já totalmente descaracterizada de sua proposta original, e passou a trabalhar em Nova Iorque como fotógrafo de publicidade. No mesmo texto, conta que conheceu Love em um jantar na casa de um amigo comum[365], em 1966. "Ele apareceu das sombras, usando uma Nikon e um belo par de pernas em vergonhosas meias de cor prata. Eu admirava

[364] Matéria intitulada *George Love: Inspired by the land*. *Modern Photography Magazine*, 1978 (c.). Encontrada nas caixas de recortes de Lew Parrella doadas ao MASP. Tradução do autor.

[365] O texto não cita nomes, mas dá a entender que esse encontro era, na verdade, uma reunião de pauta da *Realidade*. Elas ocorriam a noite, em jantares promovidos pelos jornalistas.

o seu gosto nesses assuntos tanto quanto eu agora admiro o material publicado aqui". O texto continua e dá especial atenção à *Realidade*.

> Em 1966, todos nós nos tornamos amigos e colegas durante uma época de ouro na fotografia de revista brasileira. Naquele ano, a Editora Abril publicou pela primeira vez *Realidade*, uma revista de público geral, com ênfase em problemas sociais brasileiros e com um conteúdo editorial altamente pictórico e rico. Love fotografou tudo o que uma revista com temperamento sofisticado poderia atribuir-lhe. Seu aprendizado sobre o Brasil havia começado, e a compreensão de sua identidade cultural se desenvolveu por meio dos trabalhos atribuídos[366].

O texto expressa o peso que os jornalistas da *Realidade* tiveram na formação de George Love, selecionando temas e indicando caminhos, como se o fotógrafo tivesse passado por um curso intensivo de problemas sociais brasileiros, como afirmou Bester. No caso específico das fotografias sobre a Amazônia, principal assunto do portfólio publicado na *Modern Photography*, Love conta que contratou um piloto e teve que fazer adaptações na porta de um pequeno avião para produzir imagens aéreas [**f • 80**], posteriormente tratadas em laboratório onde adquiriram diferentes tonalidades. Roger Bester nos ajuda a compreender melhor o processo de realização deste trabalho.

> Todas fotografias de Love são tiradas com câmeras [da marca] Nikon equipadas com *motor drives* e controle de abertura anexado. Às vezes, ele registra uma cena simultaneamente com duas câmeras (...) Desta forma, ele pode, por exemplo, expor um filme Ektachrome infravermelho e outro do tipo Kodachrome simultaneamente. A velocidade do obturador, geralmente é de 1/1,000 seg. para minimizar a vibração.[367]

É o que acontece em algumas das imagens aéreas, feitas com a combinação de filme colorido com filme infravermelho. Os editores utilizaram as imagens obtidas por Love para explicar como teria sido o resultado do trabalho supostamente desenvolvido pelas Forças Armadas na Amazônia, mas mantido em sigilo, pois indicaria a presença de certos minérios em solo amazônico e atrairia ainda mais a presença de exploradores estrangeiros[368]. As outras imagens da matéria possibilitam várias leituras. A falta de referências e a perspectiva escolhida torna

[366] Idem.
[367] Idem.

[368] O texto deixa claro que a imagem de Love é apenas um efeito obtido pelo uso de filme infravermelho.

difícil identificar os cenários. David Zingg também realizou fotografias aéreas em outra pauta para *Realidade*, na edição de maio de 1971 [f • 81]. O resultado dos projetos de Zingg e Love, mais uma vez, difere ao extremo. As imagens de Zingg apresentam localização precisa e os assuntos, registrados por um olhar muito objetivo e descritivo, são facilmente identificáveis.

George Love também desenvolveu, durante a segunda fase da *Realidade*, suas habilidades como professor[369]. No início dos anos 1970 promoveu no MASP uma série de exposições, palestras, encontros e participações em cursos de fotografia[370]. A *Heliography Gallery* também oferecia cursos, voltados para a fotografia experimental, e Love foi um dos professores, como vimos no item 2.3. Por isso, não é estranho que a edição da *Realidade* de março de 1971 tenha trazido um mini curso completo de fotografia, como anunciado na capa. O curso, em forma de matéria[371], foi montado por George Love e começa informando as especificações de 52 equipamentos fotográficos, entre câmeras, tripés, lentes e ampliadores. As páginas seguintes fazem um resumo da história da fotografia até chegar em previsões para o futuro, como o uso do raio laser para a fotografia em terceira dimensão. No texto de abertura, George Love relata o que pretende passar ao leitor:

> A fotografia deixou de ser uma técnica complicada e está ficando cada dia mais fácil entendê-la. Hoje, na maioria das vêzes, não é preciso mais profundos conhecimentos técnicos para fotografar: é preciso saber apenas certas regras básicas – isso é bom, pois qualquer coisa que deixe a pessoa mais livre para criar é automaticamente a mais certa.
> Para começar, é importante você saber que uma boa foto pode ser feita com uma máquina comum e barata. Se eu falo: "é bom ter uma máquina de lente intercambiável", evidentemente é porque acredito nisso. Mas você pode, sem nenhuma lente intercambiável, conseguir uma expressão fotográfica lindíssima, bem melhor do que a minha.[372]

Na sequência Love destaca livros e revistas e provoca o leitor: "Um bom fotógrafo lê tudo isso. E você?" [f • 82]. Entre os livros estão

[369] Vimos, no item 2.1, que Love se identifica como professor no registro de sua primeira viagem ao Brasil.
[370] Os cursos eram normalmente ministrados por Claudia Andujar. Love ficava responsável por algumas aulas ou módulos específicos, geralmente sobre fotografia a cores, como aponta um programa detalhado de um curso realizado em 1973.
[371] O curso de fotografia é exibido nas páginas seguintes ao anúncio de um concurso de fotografia nacional promovido pela *Realidade*. Reproduzo a manchete: "*Realidade* promove o maior concurso de fotografia do país: Retrato do Brasil".
[372] *Realidade*, março de 1971, p. 115

alguns dos norte-americanos Eugene Smith e Robert Frank, do francês Henri Cartier-Bresson, do inglês Bill Brandt, além do *The History of Photography*, de Beaumont Newhall, editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. No terreno das revistas especializadas Love recomenda *Modern Photography*, *Album*, *Popular Photography*, *Infinity* e *Aperture*. Esta última era editada por Minor White que, como vimos, foi a principal referência para os membros da *Associação de Heliografia.* As cinco páginas seguintes ensinam os comandos básicos de uma câmera, descrevem os tipos de filme e filtros disponíveis e, por fim, mostram o passo-a-passo necessário para a revelação um filme em um banheiro adaptado. Love era chamado de professor por alguns fotógrafos mais novos[373] e sempre se mostrou interessado em propor novas formas de abordar a relação da fotografia com o público e a produção de imagens. O curso publicado em *Realidade* já indicava aspectos chave de suas atividades futuras.

Tomo como exemplo a exposição intitulada *Metade do Mínimo* que ocorreu em fevereiro de 1984, no MASP, com fotos de sua autoria. A mostra foi realizada, junto com um ciclo de palestras que ganhou o sugestivo título de *Metade da Metade.* A ideia central era mostrar ao público que era possível fazer fotografia com baixo custo, o que parece um desdobramento das atividades realizadas pelo fotógrafo em praticamente todos os lugares nos quais trabalhou, além de materializar novamente uma preocupação didática.

> O fotógrafo George Love, 26 anos de profissão, com exposições no Brasil, Europa, Estados Unidos (...) passou três meses pesquisando técnicas de barateamento de custos de produção da arte fotográfica. E, segundo ele, chegou a resultados surpreendentes: descobriu formas de baratear em dez ou vinte vezes esses custos, sem prejuízo da qualidade do produto final.
> (...) O fotógrafo diz que chegou a trinta técnicas de barateamento dos custos e garante que "se pode atingir resultados incríveis utilizando-se os materiais mais simples do mundo". Pretende, por exemplo, mostrar que é possível fazer por Cr$ 25 mil doze fotografias de 12cm x 18cm, coloridas. (...) Love ainda está disposto a ensinar as pessoas a fazerem sua própria máquina fotográfica, gastando, no máximo, Cr$ 6 mil.[374]

Fica claro que George Love tinha, além de preocupações formais e técnicas, uma vertente de atuação profissional e pessoal ligada ao ensino, uma vontade de democratizar o acesso à fotografia, tendo dedicado parte de seu tempo para desenvolver pesquisas nessa linha e compartilhar suas descobertas e referências.

[373] BISILLIAT, entrevista ao autor, 2015.

[374] Trecho extraído do *Jornal Popular da Tarde*, edição de 13 de fevereiro de 1984. Numa conversão aproximada, 25 mil cruzeiros equivalem hoje a R$ 9,00.

As constantes colaborações em *Realidade* e *O Bondinho*, os estudos e o repertório de George Love lhe permitiram não apenas obter relativo sucesso com exposições individuais e coletivas (ver a lista completa na **tabela 6**), mas desenvolver o papel de curador/organizador em algumas delas, geralmente auxiliado por Maureen Bisilliat e Claudia Andujar. Ao que tudo indica, o trio pensava de forma semelhante e injetou uma nova forma de entender a fotografia no circuito das exposições de arte em São Paulo. George Love era quem se projetava como porta-voz do grupo. Ele concedia entrevistas e escrevia a maioria dos textos para os catálogos, como aconteceu na mostra *9 Fotógrafos de São Paulo*[375] (MAC USP, 1971), em que dimensiona e valoriza o fato de estar exibindo fotografias em um museu de arte – fato raro para a época:

> A presença dos fotógrafos entre outros artistas, numa exposição que não trata da fotografia como fenômeno isolado mas como parte integrante das artes plásticas, é um sinal muito promissor. Quando ideias fotográficas dialogam com outras ideias, contribuindo para outras áreas e nelas também encontrando estímulos, sem qualquer espécie de inibição, fotografia e fotógrafos podem revelar-se corretamente como artistas. Este é o significado mais amplo e importante dessa exposição.[376]

Um dos registros do espaço expositivo mostra uma obra de autoria conjunta de Love e Andujar formada por duas peças: uma maior, com uma roda de trem em alto contraste e outra menor, posicionada acima, que repete um detalhe da roda[377] [**f • 83**]. Love sempre demonstrou também interesse na criação de objetos fotográficos - ou foto-objetos, como preferia chamar -, prática que retomou em vários momentos ao longo de sua carreira.

Ainda no MAC USP, o trio, junto ao diretor Walter Zanini e ao fotógrafo Djalma Batista, organizou a exposição *O Fotógrafo Desconhecido* (1972), a partir de uma convocatória pública para fotógrafos de todo o país. A ideia inicial era fazer uma seleção de trabalhos para a exibição, mas diversas razões levaram a equipe a aprovar todos as fotografias enviadas, fato que chama atenção. Ora, se no campo da política os poderes estavam cada vez mais concentrados

[375] Ou apenas *Fotógrafos de São Paulo*, a depender da fonte. A confusão é ainda maior porque houve outra exposição, meses antes, também chamada Fotógrafos de São Paulo só que no Museu de Arte Brasileira da FAAP. Alguns participantes exibiram trabalhos nas duas mostras [ver tabela 6].

[376] Texto extraído do catálogo da exposição 9 Fotógrafos de São Paulo, MAC USP, 1971.

[377] A obra foi recentemente exibida na exposição *Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia* no acervo do MAC USP (2013). Todavia, ela foi incorporada ao acervo do museu sem a peça menor, não se sabe porque motivo.

nas mãos de poucos, a atitude dos organizadores denota uma abertura: na prática, qualquer pessoa, desde que soubesse operar uma câmera, poderia ter participado da exposição. "Mais do que qualquer outro meio de expressão visual, a fotografia é hoje propriedade comum de todos"[378], escreveu Love no catálogo.

Um ano antes, no MASP, Bisilliat, Andujar e Love já haviam realizado uma exposição com fotógrafos desconhecidos e anônimos. Durante meses, arrecadaram imagens de famílias. *A família brasileira* (1971) foi assim descrita na época:

> O Museu de Arte de São Paulo apresenta a partir de hoje uma exposição inédita em todo o mundo. Trata-se de uma projeção de 162 slides de fotos antigas de famílias refotografadas por três dos melhores fotógrafos do Brasil: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love.[379]

Love acreditava que o modo de se fazer retratos antes de 1930 - com posições rígidas e cenários padronizados etc. - devia-se não apenas a questões de deficiência técnica, mas era "o resultado do regime patriarcal em que viviam e, ainda, a submissão a uma série de rígidas convenções sociais"[380]. Para evidenciar sua posição, a sala designada para as releituras desses retratos trouxe, por exemplo, a mesma imagem de duas moças sentadas lado a lado e repetida algumas vezes. O leque que uma das moças segura aparece em uma outra fotografia, esta isolada do conjunto[381]. Cabe registrar que Love constantemente utilizava a *Revista de Fotografia* e *O Bondinho*, das quais era editor de fotografia, para divulgar as ações do grupo, como se vê na **figura • 84**.

Desde que George Love começou a exibir seus trabalhos em museus e galerias, no começo dos anos 1970, subverter a fórmula da fotografia em papel com moldura pendurada na parede tornou-se para ele quase uma obsessão. A primeira tentativa mais elaborada veio ainda em 1971. Com a ajuda dos jornalistas de *O Bondinho*, organizou um *happening* no MASP chamado *Luz, imagem e som* [**f • 85**]. "Passando em frente ao museu, George pensou que todo aquele vão livre estava sendo desperdiçado"[382]. Foram utilizadas luzes estroboscópicas, holofotes, três

[378] Trecho do catálogo da exposição O Fotógrafo Desconhecido, MAC USP, 1972.
[379] *Jornal da Tarde*, 29/09/1971. *O novo álbum da família paulista do século passado.* O título da matéria denuncia que, apesar do nome dado a exposição, a amostragem era insuficiente para se tornar uma exposição sobre a família brasileira. Ficou restrita ao estado de São Paulo.
[380] Idem.
[381] *Jornal Popular da Tarde*, matéria intitulada *A família brasileira nas fotos de George Love*, 30/09/71.
[382] Extraído do jornal Diário de São Paulo, 17/02/1971.

projetores para projeção de fotografias, três amplificadores e 30 telas, criando três planos verticais nas laterais do museu. A segunda tentativa ocorreu meses depois, em uma "das melhores e mais inventivas exposições deste ano", de acordo texto do Jornal da Tarde[383].

> George Love utiliza um projetor automático para slides, dois espelhos, um ventilador, duas chapas de acrílico transparente e tiras de plástico branco e fosco servindo como tela para as projeções.
> O movimento das chapas de acrílico faz as 300 imagens correrem pelas paredes laterais, criando efeitos que nunca se repetem. No fundo da sala, nas telas, é que as imagens ficam paradas alguns segundos. São todas coloridas e mostram cenas urbanas, rostos desconhecidos, fotos de moda etc.[384]

Em outra exposição no MASP, já em 1980, Love voltou a utilizar artifícios como som e projeções para recriar, segundo ele, "o ambiente que acredito ter sido o ambiente em que [Franz] Kafka produziu seus contos"[385]. Dessa vez, serviu-se de dois projetores, além de 24 painéis com os textos de Kafka. Caixas de som reproduziam barulhos relaxantes, como ondas do mar. A maioria das imagens da exposição foi feita para a matéria *Hoje não há carne*, publicada 13 anos antes em *Realidade*, sobre um matadouro, já detalhada no item anterior.

> Eu fui obrigado a fazer essas fotos por motivos profissionais e em cada filme sempre havia algumas que não eram aproveitadas. Eu as mostrei um dia ao meu amigo, o arquiteto Samuel Spiegel, que me chamou atenção para o seu sentido kafkaniano. Aliás, a própria experiência de fotografar em matadouros teve para mim um sentido kafkaniano. É uma coisa que nos choca no primeiro momento, mas para a qual temos que olhar e à medida que vemos e compreendemos, conseguimos absorver.[386]

Dessa forma, Love ressignifica obras de seu acervo pessoal e dá novo sentido às imagens, procedimento hoje muito utilizado por fotógrafos contemporâneos e mesmo por alguns de sua geração, como Claudia Andujar. Este parece ter sido o ano em que George Love atingiu seu auge criativo no que refere-se às propostas expográficas. Apenas três meses depois de *À Franz Kafka*, inaugurou oficialmente as atividades da galeria *Álbum*, gerida pelo fotógrafo Zé de Boni com a mostra *Diários*. Nela o artista montou uma instalação. Na entrada, dispôs calçadeira,

[383] Trecho de texto publicado no Jornal da Tarde, 25/06/1971.
[384] Idem.
[385] Trecho de texto publicado no Jornal da Tarde, 11/01/1980.
[386] Ver texto publicado no jornal *Folha de São Paulo*, 13/01/1980.

gravatas, cachecóis e um tronco de árvore, todos transportados de sua casa para a galeria, onde expos trabalhos dos fotógrafos americanos Leslie Krims e Scott Hyde[387], além de suas próprias fotografias. Um letreiro avisava que as imagens expostas haviam sido feitas com diferentes câmeras como Nikon, Pentax, Exacta, Instamatic. A crítica Stefania Bril descreveu assim o cenário da exposição.

> As fotografias do próprio Love ocupam o maior espaço e mostram diferentes fases de sua criação: foto preto-e-branco, chapa de impressão, tiragem especial gráfica dos trabalhos – a venda por 300 cruzeiros –, quatro livros contendo tiragem uniforme do acerto da máquina gráfica, uma foto escultura tipo Doug Prince. Silhuetas situadas no espaço por meio de transparências colocadas entre placas de plexiglass. (...) A São Paulo encontrada quando se desce os cinco degraus que separam o habitat do fotógrafo do espaço principal da galeria não é a São Paulo cinzenta, poluída, barulhenta (...). São Paulo, para Love, é quase uma abstração. São Paulo magenta e roxa. São Paulo forma. São Paulo energia, a fonte e a receptora dela.[388]

Para George Love, a fotografia ganhava outros significados quando encontrava sons, objetos e luzes, e com isso as suas possibilidades artísticas cresciam exponencialmente. Explorar esse universo da fotografia em um campo expandido fez dele um artista muito ativo nos anos 1970 e 1980. Love e Andujar se separaram em 1974, quando ela já estava envolvida com o trabalho de documentar os índios Yanomamis. Ao contrário de Andujar, mais do que se preocupar com os temas de suas fotos, Love sempre voltou suas atenções para as formas, métodos e significados das imagens em exposição nos mais diversos suportes. Foram poucas as vezes em que se contentou em expor fotografias na parede de forma tradicional. As críticas publicadas nos jornais e revistas, como vimos, priorizavam as soluções espaciais propostas por ele em suas instalações em detrimento do assunto específico de cada uma das fotos.

Na última exposição em que participou ativamente, no Salão Fuji de Arte Fotográfica em 1988, voltou a utilizar as fotografias aéreas da Amazônia feitas para *Realidade*. Foi também por meio delas que entrou para o então recém-criado acervo da coleção Pirelli/MASP em 1992 [f •

[387] Leslie Krims era especialista no que o próprio chamava de fotoescultura. Scott Hyde era amigo de George Love.

[388] Trecho de texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 15/04/1980.

86]. Duas dessas fotografias voltaram a ser exibidas no MASP em 2015 na mostra *Arte do Brasil no Século 20*.

Analisando retrospectivamente o período abordado por essa dissertação constatamos que o cenário da fotografia brasileira, particularmente no âmbito das exposições, mudou radicalmente desde a exposição organizada por Parrella e Otto Stupakoff em 1963 (detalhada no capítulo 2) até as primeiras mostras organizadas por George Love no começo dos anos 1970. Coincidência ou não, a experiência da Editora Abril com a revista *Realidade* aconteceu entre os dois períodos. A revista deu visibilidade a fotógrafos que souberam utilizar seu espaço para mostrar trabalhos não apenas jornalísticos, mas com potencial para se desenvolverem em outros campos fora dela. Em praticamente todas as matérias de jornais e revistas publicadas desde então associam George Love à Realidade. Ter trabalhado para a revista fez as portas se abrirem para Love e ampliou seu repertório. Enquanto Lew Parrella e David Zingg permaneceram como fotógrafos ligados à imprensa, George Love fez da *Realidade* um eficiente impulso para sua carreira artística. A qualidade e originalidade de suas fotografias, livros e exposições fazem dele hoje um nome de referência na área. Muito embora seus trabalhos ainda sejam pouco conhecidos, a pesquisa para essa dissertação aponta a sua importância para o processo de assimilação da fotografia pela arte contemporânea no Brasil.

Considerações finais

A revista *Realidade* foi um projeto criado durante a ditadura civil-militar antes do AI-5, período de relativa liberdade de expressão do qual usufruiu. Os jornalistas estavam efetivamente envolvidos com as causas ideológicas e as lutas políticas das esquerdas na época, tanto que após deixarem a *Realidade* tiveram extensa atuação no que hoje conhecemos como imprensa alternativa. Não por acaso, essas publicações se valeram da experiência da *Realidade* na escolha e tratamento dos temas – o jornalismo em primeira pessoa, por exemplo, não só foi mantido como aperfeiçoado. A análise do projeto editorial da *Realidade*, realizado para esta dissertação, permitiu constatar que a revista foi concebida com foco no texto e a fotografia só passou a ser valorizada de forma plena ao longo do tempo a partir da qualidade do trabalho dos profissionais da imagem que nela atuaram.

A pesquisa demonstrou que a valorização da fotografia deu-se em grande parte à atuação dos fotógrafos estrangeiros, dos quais destacamos Lew Parrella, David Zingg e George Love. Profissionais norte-americanos com formação, repertório e experiências no campo da fotografia nos EUA nos anos 1950-1960, esses fotógrafos introduziram no Brasil novas práticas, tanto do ponto de vista da linguagem fotográfica quanto da edição, como foi possível levantar. O espaço conquistado por eles deveu-se, entre outros fatores, ao entendimento amplo que tinham da fotografia e das possibilidades de sua inserção em diversos circuitos praticamente inexplorados ou pouco difundidos no Brasil dos anos 1960/1970. Esta dissertação nos permitiu ainda constatar que, ao contrário dos repórteres de texto, os fotógrafos norte-americanos mantiveram-se alheios às questões político-ideológicas do momento, o que permitiu que permanecessem na revista *Realidade* após o AI-5. O fato de serem estrangeiros e a vontade de permanecer no Brasil, ao menos naquele momento, são fatores importantes para justificar a posição dos três. Foi possível perceber que a partir de 1968 a revista perdeu em conteúdo e ganhou em termos de qualidade visual das reportagens e ensaios publicados.

O sucesso comercial do projeto da *Realidade* foi instantâneo, o que permitiu a implantação de muitas das propostas da equipe, que nem sempre estavam de acordo com as ideias dos diretores da Editora Abril. Nesse contexto, os fotógrafos puderam usufruir da mesma liberdade de criação conferida aos repórteres de texto. A análise das reportagens e dos ensaios fotográficos publicados nos levou a considerar que as suas características se aproximavam do *new jornalism*, ou seja, eram fotografias dotadas de um ponto de vista particular que buscavam

registrar as impressões pessoais dos fotógrafos sobre os temas abordados.

Desde o início, *Realidade* adotou um modelo de layout mais próximo do que se fazia na imprensa norte-americana do que na Europa. Ela não seguia o modelo narrativo da fotorreportagem, já ultrapassado nas grandes revistas estrangeiras, em que a fotografia se sobrepunha ao texto como em *O Cruzeiro* na década de 1940. *Realidade* partia de layouts que ofereciam espaço equilibrado entre texto e fotografia, com ênfase na informação textual. Isso não significa que as iniciativas inovadoras de Lew Parrella, David Zingg e George Love não fossem incentivadas pela equipe de diretores, editores e repórteres. Ao contrário, em suas reportagens para a revista *Realidade*, esses fotógrafos puderam atualizar o fotojornalismo e as práticas editoriais utilizadas com seus conhecimentos de edição, de uso intensivo da cor e do trabalho com câmeras compactas. Suas imagens não remetem à tradição moderna e nem humanista da fotografia, oferecendo uma leitura contemporânea dos fatos.

Lew Parrella entrou para a Editora Abril ainda no começo dos anos 1960 e ajudou a implantar novos métodos e profissionalizar o setor dentro da empresa. Entendia a fotografia como construção e por isso se posicionou a favor de fotógrafos como Otto Stupakoff em detrimento daqueles fiéis aos princípios da fotografia moderna. David Zingg, com comprovada experiência no fotojornalismo americano, logo propôs um novo olhar não só para o modo de produzir conteúdo, utilizando grandes quantidades de filme 35mm colorido, como também novas maneiras de editar e diagramar os ensaios, seja para *Manchete* ou *Realidade*. George Love, formado em meio a importantes acontecimentos no campo expandido da fotografia norte-americana, foi quem de fato propôs um tipo de fotojornalismo completamente renovado, dentro das premissas da fotografia contemporânea.

George Love, o principal fotógrafo desta fase da revista, usufruiu da liberdade que tinha ao tratar das pautas na *Realidade* para chegar numa fotografia que podemos considerar como experimental. Arriscamos afirmar que Love foi quem mais se aproximou, fotograficamente, das reconhecidas qualidades textuais dos repórteres, transformando assuntos de aparência banal em registros carregados de expressão pessoal. Suas experiências na *Realidade* lhe deram respaldo para a realização de diversas exposições fotográficas em um circuito ainda incipiente. Atividades que, somadas, o colocam como um dos mais inovadores fotógrafos de sua época.

A pesquisa para esta dissertação permitiu reiterar a ideia corrente de que a revista *Realidade* foi uma exceção no cenário editorial brasileiro. De fato, não havia outras revistas de grande circulação no país

dispostas a oferecer uma boa remuneração para fotógrafos e que permitissem trabalhos de longo prazo com tamanha liberdade de criação. A situação que já era ruim com a atuação da censura na década de 1960 ficou ainda pior quando os investimentos em publicidade passaram a migrar, gradativamente, para a televisão, na década seguinte. Já os anos 1980 foram marcados pela lenta abertura democrática e pela retração da produção industrial, fato que resultaria num longo período de estagnação econômica. O confisco das contas-poupança, entre outras decisões tomadas pelo governo Collor, marcou negativamente a primeira metade da década de 1990. Nos anos 2000, a gradativa democratização do acesso à internet obrigou os meios de comunicação impressos a realizar profundas reformas e a repensar a continuidade de alguns projetos editoriais. Hoje, as grandes editoras brasileiras passam por um momento de retração e estão optando por redações com menos funcionários. Trata-se de uma crise sem precedentes que coloca em xeque um modelo de organização empresarial da imprensa que remonta à década de 1960 no Brasil. Muitas editoras, como a Abril, até expandiram sua atuação após o fim da ditadura, investindo em publicações segmentadas. No entanto, a tarefa de contar as histórias do país através das grandes reportagens fotográficas, veiculadas por publicações comerciais de grandes tiragens, passou, para as mãos de fotógrafos independentes[389] e grupos organizados, como as agências organizadas em forma de cooperativa. A continuidade desta empreitada realizada de forma sistemática na *Realidade* – e antes dela em *O Cruzeiro* – parece se dar justamente no trabalho de jovens fotógrafos de agências como *Ágil*, *Fotocontexto*, *Fotograma* e *ZNZ*, muitos deles universitários ou recém-formados.

Os três fotógrafos norte-americanos estudados nessa dissertação não participaram de nenhuma das pioneiras agências especializadas criadas a partir da segunda metade dos anos 1970, embora as experiências desses grupos possam ter sido inspiradas pelos tempos mais inventivos da *Realidade*. Se o Brasil não era para iniciantes, coube aos brasileiros de origem a tarefa de avançar no sentido de registrar os principais acontecimentos sociais e políticos do final dos anos 1970 e começo da década seguinte, fenômeno que teve na *F4* seu principal expoente. De fato, o caótico cenário político/econômico brasileiro dos anos 1980 fez David Zingg, George Love e Lew Parrella repensarem os prós e os contras de continuarem vivendo no terceiro mundo. Em 1984, em uma viagem para Nova Iorque comissionada pela Pan Am Airlines, Zingg, então com 61 anos, concedeu entrevista para o

[389] Sebastião Salgado, por exemplo, começou a fotografar em 1973. Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Marcos Santilli, Walter Firmo, entre outros, desenvolveram longos trabalhos nos anos 1970 com o auxílio de bolsas para pesquisa e verbas de premiações.

jornal *Photo District News*. Ele conta que o começo de sua carreira no Brasil não havia sido tão simples quanto tentara fazer parecer em seus depoimentos para a imprensa brasileira: "Eu não falava uma palavra em português, e tive que convencer meus vizinhos de que eu não era um agente da CIA"[390]. Ao se dirigir aos seus conterrâneos da revista nova-iorquina, Zingg se dizia orgulhoso do status que alcançou no mercado editorial brasileiro apesar de todas as dificuldades para comprar equipamentos e da baixa remuneração, mas não escondia a vontade de voltar a ser reconhecido em seu país natal. Ele deixa claro que almejava aproveitar a viagem para fazer contato com editoras, galerias e museus. "O sonho seria conseguir um lugar e vir até aqui. (...) ver se um garoto do interior, vindo da terra da banana, ainda pode ter uma chance na Big Apple"[391]. David Zingg ainda voltaria aos EUA diversas vezes[392], mas não há indícios de que tenha conseguido reestabelecer relações com o circuito da fotografia norte-americana.

George Love, após obter certa visibilidade no circuito de arte local com as diversas exposições que realizou, retornou aos EUA em 1987, aos 49 anos. De volta ao seu país, colaborou com pesquisas na área da fotografia eletrônica para a empresa Sony[393] e realizou trabalhos em vídeo para a LMC/TV, espécie de rede comunitária da cidade de Mamaroneck, NY. Não foi possível identificar o motivo, mas Love não permaneceu por muito tempo nos EUA e regressou ao Brasil poucos anos depois.

O relato mais contundente das dificuldades de se viver no Brasil como fotógrafo e do consequente anseio de regressar aos EUA vem, no entanto, através das cartas que Lew Parrella escreveu para seu amigo que morava em Nova Iorque, o fotógrafo Frank Paulin. Em uma delas, datada de 1988, Parrella, aos 61 anos, informa que em breve pretendia fazer uma viagem aos EUA para rever familiares, visitar alguns médicos[394], e conversar com Paulin sobre o projeto de uma nova revista. Parrella manifesta ainda a sua vontade de tentar retomar contato com o jornal *Village Voice*, para o qual havia escrito críticas nos anos 1950 e 1960. Em suma, o fotógrafo demonstrava ter planos para abandonar o "ambiente terceiro-mundista em crise permanente", a "cidade

[390] Entrevista de David Zingg para o periódico *Photo District News*, edição de abril de 1984.
[391] Idem.
[392] Em trabalhos para Playboy e para a Folha de São Paulo.
[393] A pesquisa indicou que este teria sido um trabalho sem vínculo empregatício. A empresa oferecia pacotes com informações sobre novas tecnologias que podiam ser retirados por qualquer profissional com experiência e interessado em contribuir. Colaborou Douglas Canjani.
[394] Parrella se mostrava desconfiado após o resultado de uma cirurgia em um dos olhos, feita em um hospital público de São Paulo.

superpoluída" com "trânsito maluco" e estabelecer residência em "uma pacata cidade do interior dos Estados Unidos", para usar os seus próprios termos encontrados nessa e em outras cartas escritas por ele nesse período[395].

David Zingg permaneceu no Brasil e utilizando de sua habilidade pessoal para circular na alta sociedade e cultivar relacionamentos com pessoas nesse meio conseguiu se manter como personagem excêntrico, passando a viver das crônicas que publicava na *Folha de São Paulo* entre 1987 e 2000. Diferentemente Zingg, os outros dois fotógrafos norte-americanos aqui estudados não obtiveram sucesso em se reinserir no mercado após o período em que estiveram ligados à revista *Realidade*. A atuação de George Love no circuito das exposições e no mercado editorial não foi suficiente para que conseguisse encontrar novas fontes de renda para sobreviver no país. O mesmo ocorreu com Lew Parrella que sem perspectivas profissionais tornou-se aos poucos uma pessoa amargurada e reclusa. Os dois vieram a falecer em condições financeiras e de saúde extremamente precárias, o que nos leva a pensar nas dificuldades pessoais de ambos, mas também nas limitações do mercado de trabalho local que não possibilitou que esses profissionais pudessem se manter atualizados e atuantes.

Findo o percurso dessa dissertação, retomamos a advertência feita por Tom Jobim a David Zingg. Se os três fotógrafos norte-americanos que atuaram na *Realidade* não eram novatos em suas áreas de atuação profissional, o mesmo não se pode dizer em relação à complexidade de viver e atuar em um país como o Brasil em plena ditadura militar. Um país que definitivamente não é para principiantes.

[395] Foram encontradas várias cópias das cartas, mas nenhuma resposta. As correspondências com Frank Paulin começam em 1987 e vão até ao menos 1995.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2015

AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978*): o exercício do cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de S. Paulo e Movimento. São Paulo [Bauru]: Edusc, 1999.

BLUM, John Morton. *V Was for Victory*. Politics and American culture during World War II. Nova York: A Harcourt Brace & Company, 1977.

BURGI, Sérgio e COSTA, Helouige (Org). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CAMPANELLI, Juliana Okuda. *A fotografia documental no museu de arte*: dissonâncias e consonâncias. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

FARO, José Salvador. *Revista REALIDADE, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: Ed. da ULBRA/AGE, 1999.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e Identidades*: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERNANDES, Horácio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar*. São Paulo: Record, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GEE, Helen. Limelight: *A Greenwich Village Photography Gallery and Coffeehouse in the Fifties*. New Mexico: University of New Mexico, 1997.

KAZIN, Michael e McCartin, Joseph (ed.). *Americanism. New Perspectives on the History of an ideal*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LEITE, Marcelo Eduardo; VIEIRA, Leylianne Alves. O Brasil nas páginas da Realidade**.** *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)***,** v. 2, n. 1, p. 167-175, 2013.

MARÃO, José Carlos e RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade Re-vista*. São Paulo [Santos]: Realejo Edições, 2010.

MARIEN, Mary Warner. *Photography*: A Cultural History. Nova York: Pearson, 2010.

MAUAD, Ana Maria. *Flavio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea*. História, São Paulo, v. 24, n.2, 2005.

MELO, Chico Homem de. *O Design Gráfico Brasileiro – Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *A* fotografia *como documento* – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, n. 14, pp 131-151, 2010.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, proposta cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36. 2003.

MORAES, Letícia Nunes. *Leituras da Revista Realidade (1966-1968)*. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography: from 1983 to the present*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1982.

OWEN, William. *Disegño de revistas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

REIMAO, Sandra. *Repressão e resistência* – Censura a livros na ditadura militar. São Paulo: EDUSP - FAPESP, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*, 1964-1969 In *O pai de família e outros estudos.*

SETTI, Ricardo A. (org.). *Fotografia em Revista - As melhores fotos em 60 anos da Editora Abril.* São Paulo: Abril, 2010.

SEVERIANO, Mylton. *Realidade: história da revista que virou lenda*. Florianópolis: Insular, 2013.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Mauad, 1999.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TITAN Jr., Samuel (org.). *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013, p.132-133.

VILAS BOAS, Sergio. *O Estilo Magazine: O Texto em Revista*. São Paulo: Summus, 1996.

Periódicos

Revista Realidade: 1966-1976

Revista Claudia: década de 1960

Revista Quatro Rodas: década de 1960

Revista Status: décadas de 1970 e 1980

Revista Vogue: década de 1970

Revista Istoé: década de 1970

Revista O Cruzeiro: décadas de 1940 e 1950

Revista Manchete: década de 1960

Look Magazine: décadas de 1950 e 1960

Life Magazine: décadas de 1950 e 1960

Life en Español: décadas de 1950 e 1960

Sites

Instituto Moreira Salles
http://www.ims.com.br

Icônica
http://iconica.com.br

Coleção Pirelli Masp
http://www.colecaopirellimasp.art.br

Acervo Folha de São Paulo
http://acervo.folha.uol.com.br

Acervo Estado de São Paulo
http://acervo.estadao.com.br

Biblioteca Nacional
http://bndigital.br

New York Times
http://www.nytimes.com