

**GENEVIEVE NAYLOR, IMPRESSÕES DE VIAGEM (BRASIL, 1941-42)**

Ana Maria Mauad  
Universidade Federal Fluminense (RJ/UFF)

Os grandes e não tão grandes fatos que marcaram a história do século XX foram registrados pela câmera fotográfica de repórteres atentos ao calor dos acontecimentos. Qual a natureza destes registros? É possível falar de uma história feita de imagens? Qual o papel do fotógrafo como criador de uma narrativa visual? E da imprensa como uma ponte entre os acontecimentos e sua interpretação? Estas questões orientam a nossa avaliação sobre o trabalho de Genevieve Naylor no Brasil, durante os anos 1941 e 1942.

Genevieve Naylor fotografa o Brasil, durante estes dois anos, sob os auspícios do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), órgão vinculado ao Departamento de Estado norte-americano, e responsável pela implementação da política da Boa Vizinhança. Estratégia política que visava a formação de um bloco interamericano, para fazer frente a expansão do nazi-facismo durante a Segunda Guerra Mundial, garantindo a hegemonia estadunidense sobre as Américas. A expressão desta política se fez a partir da construção de várias frentes de ação, a saber: comunicação e informação, saúde e higiene e intercâmbio cultural. Neste caso, o envio de artistas para os países da América Latina, bem como a recepção de artistas latino-americanos, nos Estados Unidos, era uma forma de construir os possíveis elos culturais necessários a conformação do bloco intercontinental.

Após a sua estadia no Brasil, em 1943, Naylor é convidada a expor no MOMA de Nova York, tornando-se a primeira fotógrafa a expor neste museu. Sua exposição correu os Estados Unidos, sendo exibida em vários museus, permitindo assim que a imagem do Brasil fosse projetada por todo o país, suscitando diferentes impressões.

Genevieve Naylor, formou-se influenciada pela geração de fotógrafos que nos anos 1930, transformaram a imprensa ilustrada no principal meio para se ter acesso ao mundo e aos acontecimentos. A imagem dessa geração de fotógrafos exerceu uma forte influência na forma como a história passou a ser contada. As *concerned photographs*, fotografias de

forte apelo social, produzidas a partir do estreito contato com a diversidade social, conformaram o gênero também denominado de documentação social.

O que está em jogo na elaboração da chave de leitura histórica para se compreender as fotografias produzidas no Brasil por Genevieve Naylor, durante sua permanência entre 1940-1942, como funcionária do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA)? Por um lado, no contexto da política da Boa Vizinhança o crescente interesse de intelectuais e artistas norte-americanos pelo Brasil e a ampliação das trocas culturais (Portinari, as exposições artísticas norte-americanas no Brasil, a criação do MAM/RJ). Neste aspecto, o contexto norte-americano delimitava-se pela experiência da depressão econômica dos anos 1930, pelo crescimento urbano, pelas experimentações das vanguardas artísticas e pelas instituições criadas no âmbito do Estado de bem-estar social - o New Deal de Franklin Delano Roosevelt. Por outro lado, havia o declarado interesse, por parte do Departamento de Estado dos EUA, em consolidar a presença US americana na América Latina através de acordos comerciais, planos de cooperação internacional e, por fim, de alianças políticas que garantissem a hegemonia dos EUA na região.

Na análise da mensagem fotográfica elaborada pela fotógrafa, durante a sua permanência no Brasil, há que se relacionar, a produção brasileira de Genevieve Naylor, com a tradição da fotografia documental norte-americana, ao mesmo tempo em que, apontar os diálogos que são travados com a cultura visual elaborada pela agência oficial da política da Boa Vizinhança: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).

O fundamental é destacar que Naylor mais do que conformar uma imagem do Outro, através dos protocolos etnográficos da alteridade, em suas imagens, este Outro é definido pela sua condição humana. Investe muito mais, nas possibilidades de se estabelecer nexos comuns, do que em criar diferenças impenetráveis (ou acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia). A forma de compor suas fotografias, revela o diálogo que a fotógrafa estabeleceu com as referências visuais de seu tempo. Principalmente aquelas associadas à produção artística dos anos 1930, cuja valorização do indivíduo se fazia em consonância ao papel por ele desempenhado nas relações sociais.

O resultado da conjugação dessas referências foi a elaboração de uma alteridade plural dos brasileiros e brasileiras: jovens, crianças e velhos, possível de ser apreendida pela gente comum dos Estados Unidos, o público alvo das suas fotografias.

#### OS INGREDIENTES DA MAGIA: TRAJETÓRIA DE GENEVIEVE NAYLOR

Ao longo das primeiras três décadas do século XX, a produção fotográfica norte-americana foi marcada por duas tendências –*Camera –work* de Alfred Stiglitz, tendência pictorialista; e o *social work*, de Louis Hine, a tendência de se operar com a câmera fotográfica como um arma de denúncia social. Duas tendências que dividem o campo fotográfico, em termos de postura política, mas que dialogam em termos de linguagem e de exercícios estéticos<sup>1</sup>. Dentro desse contexto a Genevieve Naylor define-se como fotógrafa.

Genevieve Hay Naylor, nasceu em 2 de fevereiro de 1915, em Springfield, Massachussets. Seus pais, Emmett Hay Naylor, um promissor advogado de Boston, e Ruth Houston Cadwell, pertencente a elite local, separaram-se quando ela tinha somente 10 anos, em 1925.

Criada nos padrões da alta burguesia do leste, desde cedo, como sua mãe, tentou romper com os padrões estabelecidos, estudando desenho e pintura numa escola local, apaixonou-se pelo professor, Misha Reznikoff. Em 1933 muda-se para Nova York seguindo o seu amor e o seu instinto artístico. Lá continua com seus estudos em pintura até que em 1934 depois de assistir a uma exposição de fotografias que reunia nomes como Berenice Abbott, Eugene Atget e Henri Cartier-Bresson, muda o seu foco de interesse, passando a dedicar-se à fotografia. Seu destino: a New School for Social Research, onde nada mais do que Berenice Abbott ensinava. Iniciava-se então uma amizade que só iria se interromper com a morte de Naylor em 1989.

Convivendo com Abbott, Genevieve Naylor tem a oportunidade de entrar em contato com os fotógrafos da Grande Depressão Norte-Americana organizados na Farm Security Administration e coordenados por Roy Stryker, e com os temas candentes da época: justiça social, integração racial, anti-facismo e cultura de vanguarda. A fotografia urbana do novo-iorquino Weegee e as tomadas arriscadas de Robert Capa, passaram integrar o conjunto

das suas preferências fotográficas. Misturando-se a estas influências sua formação nas artes plásticas, o resultado foi um olhar sensível aos temas sociais, mas também treinado na estética visual das formas plásticas, dos claros-escuros, das linhas e das composições.

Em 1937, quando tinha somente 22 anos, foi recomendada pela liga profissional de fotógrafos para integrar o Work Progress Administration, instituição governamental criada na época da Grande Depressão para abrigar o trabalho de artistas. No WPA, Naylor fotografa diferentes cidades norte-americanas temas de caráter social, daí para o fotojornalismo é uma questão de tempo.

Nesta época as revistas ilustradas eram as janelas para o mundo, a visualização do que se ouvia nas rádios. Exercia uma forte influência na cultura urbana de então e eram um grande canal para a expressão fotográfica de profissionais de peso. Em 1939 já integrava a Associated Press, como a primeira fotógrafa norte-americana a assumir função numa agência de notícias. Suas fotos passam a circular em importantes revistas internacionais, dentre as quais: LIFE, TIME e a FORTUNE. Aliás, foi nas páginas da LIFE que Vinícius de Moraes identificou a habilidade de Naylor.

A sua projeção no fotojornalismo chamou atenção de Rockefeller (então diretor do OCCIA), este sim, um caçador de talentos para implementar o destino manifesto norte-americano, a unificação cultural das Américas. É interessante pensar como Naylor, jovem culta, bem sucedida na sua profissão, integrada numa Nova York boêmia e vanguardista, fosse assumir de forma inquestionável a retórica da união das Américas, defendida pela agências governamentais. Claro que a luta anti-facista unia pontas distintas do pensamento liberal norte-americano, desde os intelectuais comprometidos com uma tendência mais socialista, como Aldo Frank, até Walt Disney, um digno representante da indústria cultural, e foi justamente este largo espectro ideológico que vai transformar a “invasão” cultural norte-americana em algo tão ambíguo quanto convincente.

No entanto, ao contrário do que apostava a geração de intelectuais, formada no ambiente do pluralismo cultural de Franz Boas, cuja referência máxima para a América Latina foi Waldo Frank, a união das Américas foi mais uma utopia. Os Estados Unidos ao

final da II Guerra Mundial, como aponta Frederick Pike, voltou a sua trilha familiar, a perseguir o progresso pelo progresso, a sua tradicional intolerância em relação aos povos e culturas ditos 'primitivos' por não deificarem os valores do individualismo burguês e crescimento econômico a qualquer custo.<sup>ii</sup>

É neste quadro contraditório que podemos entender o fato de Naylor, digna representante de uma tendência denominada *concerned photographs*<sup>iii</sup>, aceitar o trabalho de fotógrafa da Boa Vizinhança.

#### UM MOSAICO EM MOVIMENTO, AS FOTOGRAFIAS BRASILEIRAS DE GENEVIEVE NAYLOR

Naylor não tinha muitos recursos técnicos a sua disposição: somente uma Rolleiflex e uma Speed Graphic, utilizando-se sempre de luz natural, sem filmes muito rápidos. No entanto contava com algo que ela destacou como especial: a boa vontade dos brasileiros. Numa de suas cartas mencionou: "What helps is the absolute cooperation of the Brazilians. They are so natural in their demeanor, so giving and warm, that my camera just loves them"<sup>iv</sup>

Fotografia era para Naylor uma forma de expressar seu encantamento pelo mundo que a rodeava. O frescor das suas fotografias provinha do fato de que ela estava vendo tudo pela primeira vez. Ao contrário das fotografias teatralizadas do DIP, tipicamente de propaganda política, suas fotos registraram como o cotidiano poderia ser extraordinário. Ela achava os brasileiros simples e abertos, fáceis de lidar. Para uma estrangeira com uma grande câmera, com roupas estranhas e sem muita habilidade para se comunicar com pessoas que por sua vez também não tinham muito contato com o exterior, o resultado foi surpreendente. As pessoas fotografadas por Naylor ora aceitavam a sua presença, sem que esta atrapalhasse o que estavam fazendo, ora assumiam uma cumplicidade com a câmera, encontrando em Naylor uma presença amigável.

A estratégia de capturar a espontaneidade nas pessoas contribuiu para que as fotografias de Naylor celebrassem a força e a perseverança do povo, evitando enquadrá-los como exóticos. O olhar de encantamento que lançou para o Brasil, assim que chegou, não se perdeu ao longo dos quase três anos que permaneceu aqui. Suas viagens para o

interior, juntamente com Misha realimentaram essa impressão inicial, a cada novidade que o Brasil lhe apresentava.

As peregrinações de Naylor pelo Brasil seguem o mesmo rumo de outros viajantes ávidos pelo registro do novo, do incomum e muitas vezes bizarro. O Brasil, desde a abertura dos portos em 1808 por D. João VI, teve a sua paisagem redesenhada por riscadores que acompanhavam as expedições científicas, seguidos pelos fotógrafos paisagistas e, mais tarde, ao longo do século XX, por outros que buscavam a o “resumo etnográfico” do país, apropriando-me da expressão de Aníbal Machado. Dentro dessa trilha passaram, Gotheerot, Verger e o próprio Levi-strauss, para cada um as mediações que alimentavam a sua visualidade eram diferentes, mas cada qual buscava, a sua maneira uma síntese original do país. Genevieve Naylor, também, buscou recriar o que via, a partir do que já tinha visto: o transito de pessoas por um país em crise, a afluência da sociedade de consumo de massa, as texturas do mundo *fashion*, enfim, os rostos e lugares com os quais compunha a sua linguagem fotográfica.

A presença da câmera era condição fundamental para a construção da memória, do registro ou da evidencia, a natureza da produção visual variaria segundo o seu objetivo, mas a marca da originalidade de Naylor estava inscrita na sua própria maneira de olhar, como evidencia-se numa carta para sua irmã : “My first striking visual sight was not the bustling energy of the Copacabana beach or the boulevards and slums, but a solitary young negro girl sitting cross-legged in the center of a street, intensely focused on constructing a wooden flute. If there ever was a moment to have my camera! Unfortunately, the Brazilian authorities have confiscated my equipment while they scrutinize my back ground to make sure I’m not some fifth-columnist subversive!”<sup>v</sup>

Nas palavras da estudiosa Ana Lucia Gazolla,

“[...] Naylor resiste à apresentação de uma visão homogênea do país e recusa os estereótipos fáceis do paternalismo e do exotismo latino-americano[...]. Suas fotos buscam retratar uma realidade contraditória, múltipla, diversa, da qual nenhuma síntese é possível: nelas contracenam o rural e o urbano, cosmopolitismo e religiosidade tradicional, riqueza e miséria, desenvolvimento e atraso, uma sociedade em transformação que levará o desaparecimento de comunidades culturais pela hegemonia de uma cultura urbana cosmopolita e excludente. Naylor focaliza o caráter multiracial da população brasileira e capta

em imagens carregadas de uma extraordinária percepção as imensas contradições do país, contrariando os desejos da ditadura de Vargas e as expectativas do CIAA [...] O país que retrata não é o das paisagens assépticas e deshistoricizadas, nem o do desenvolvimento e do progresso absolutos, mas sim o do contraponto, da decalagem, do processo de modernização que acentua desigualdades”.<sup>vi</sup>

A avaliação de Gazolla sintetiza o resultado conquistado por Naylor, em suas andanças pelo Brasil. Uma leitura permeada pelo impacto que nos causa o conjunto da documentação fotográfica produzida por Naylor, considerada pelos estudiosos do período, como a mais completa coleção sobre o Brasil da época, devido a natureza variada de suas imagens.

De acordo com o brasilianista Robert Levine, no livro publicado em 1998, mais de 1350 fotografias sobreviveram ao tempo, desse conjunto, o autor publicou em seu livro, organizado com a colaboração de Peter Reznikoff, filho de Naylor, 101 imagens. Na sessão *Photographs and Prints* da Biblioteca do Congresso Norte-Americano, encontram-se arquivadas na rubrica *Archives of Hispanic Culture*, cerca de 225 fotografias sobre o Brasil pertencentes ao CIAA, deste conjunto, 187 estão assinadas por Naylor, 10 seguem o mesmo estilo adotado pela fotógrafa, incluindo paisagens semelhantes, 24 são de Kidder Smith ou semelhantes ao seu tipo de fotografia, as restantes seis imagens não foram identificadas.

Do conjunto de fotos guardadas na Biblioteca do Congresso, 37 encontram-se também no livro, as demais seguem o mesmo padrão estético e temático, com uma única diferença: as imagens arquivadas não foram editadas. Encontram-se fora do catálogo, numa espécie de miscelânea sobre a América latina dos anos 1940, sem tratamento especial. Todas estão coladas num suporte de cartão, com tamanho padrão de 24x18 (horizontais e verticais), identificação numérica no verso, carimbo do *State Department*, órgão ao qual o CIAA estava subordinado, e identificação do lugar e da data, todas de 1941. Todas estão assinadas pela fotógrafa e do conjunto total somente nove não traziam identificação de data e local, as demais traziam uma breve legenda escrita em inglês, com a letra de Naylor. Acredito que o conjunto do trabalho de Naylor pode estar arquivado em

diferentes lugares (além do material em posse do seu filho), juntamente com as demais imagens produzidas pelo CIAA<sup>vii</sup>.

Para este trabalho trabalhei reuni num conjunto as fotos encontradas na biblioteca do congresso dos EUA, as fotos publicadas no livro de Robert Levine e mais algumas encontradas no catálogo da exposição “Faces and Places in Brazil/Rostos e Lugares no Brasil”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em novembro de 1994, sob a curadoria do filho de Naylor, Peter Reznikoff, somando um total de 264 fotos que analisei segundo um abordagem histórico-semiótica,<sup>viii</sup>.

A chave de leitura da mensagem fotográfica elaborada pela fotógrafa na sua produção brasileira evidencia-se no título da sua exposição no MOMA, em 1943, “Faces and Places in Brazil”. A opção por valorizar as pessoas e lugares por onde andou vai fazer com que todas as demais escolhas técnicas e estéticas fiquem por esta condicionada.

---

<sup>i</sup> Trachtenberg, Alan. **Reading American Photographs: Image as History, Mathew Brady to Walker Evans**, Hill and Wang, 1989.

<sup>ii</sup> PIKE, Frederick B. **The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature**. Austin: University of Texas Press, 1992, p.294.

<sup>iii</sup> Concerned Photographs é o termo que designa a produção de imagens fotojornalísticas, com forte apelo social, a partir dos anos 1930, com a criação das agências fotográficas, compostas por fotógrafos independentes, dentre as mais famosas do século XX, estão a Dephot, criada por Eric Solomom em 1930 a Magnum, criada por Roberty Capa, em 1947. Para uma informação resumida acesse: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>.

<sup>iv</sup> Cit. A reprodução do documento pode ser encontrada no livro publicado por Robert Levine com a colaboração de seu filho Peter Reznikoff. LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor. 1940-1942*, Durham and London: Duke University Press, 1998 p.36

<sup>v</sup> Carta de Genevieve Naylor para Cynthia Gillipsie, RJ, n.d., sob a guarda Peter Reznikoff, cit. Levine. Op.cit. p.36

<sup>vi</sup> Trecho retirado do Folder da exposição Cenas do Brasil. Gazzola, Ana Lucia, O Olhar de uma Boa Vizinha: As fotos brasileiras de GN Folheto da Exposição: Cenas do Brasil, Genevieve Naylor, fotografias

<sup>vii</sup> No National Archives existe uma coleção Nelson Rockefeller, além do material visual que foi produzido pelo CIAA, dentre estes: propaganda, material filmico e cartazes resultantes de um concurso realizado em 1940 que envolveu vários concorrentes da América latina. Sobre este material ver em Archives of American Art, microfilmes contendo os *clippings* no MOMA, além dos próprios arquivos do órgão no National Archives.

<sup>viii</sup> Sobre análise histórico-semiótica que desenvolvo ver: MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e história, possibilidades de análise*. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social**. História, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36.