

Juliana Martins Evaristo Da Silva

O Brasil nas Fotografias de Genevieve Naylor

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas) apresentada à Coordenação dos cursos de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientação: Professor Doutor Mauricio Lisovsky

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação

Rio de Janeiro
2008

Silva, Juliana Martins Evaristo da

O Brasil nas Fotografias de Genevieve Naylor /
Juliana Martins Evaristo da Silva. Rio de Janeiro:
UFRJ/ECO, 2008.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e
Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro –
UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2008

Orientador: Mauricio Lisovsky

I. Lisovsky, Mauricio (Orient.). II. Universidade Federal
do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-
Graduação em comunicação e cultura. III. Título.

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação
Pós-Graduação

Orientador: Mauricio Lissovsky

Banca Examinadora

: _____
Prof. Dr. Mauricio Lissovsky, UFRJ

: _____
Profa. Dra. Ana Maria Mauad, UFF

: _____
Profa. Dra. Consuelo Lins, UFRJ

Conceito:

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2008

Para meus pais, Ronaldo e Coeli

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Ana Maria Mauad, quem me apresentou as fotografias de Genevieve Naylor no curso de especialização coordenado por Milton Guran na UCAM, além de ter generosamente compartilhado seu interesse pelas imagens de nossa fotógrafa; a orientação estimulante e atenciosa de Mauricio Lisovsky; as aulas de Cláudia Linhares Sanz no Ateliê da Imagem; aos meus queridos amigos Alisson, Meca, Anna, Maricéa, Fabíola, Erica, Mirella e Nietzsche, os dez anos de companheirismo; a dedicação de minha família, a revisão feita por meu irmão Marcelo, a formatação realizada por Elie Mounzer e a Sandro, música de amor feliz.

RESUMO

No início da década de 1940, período de implantação de um olhar moderno em consonância com várias estéticas modernistas, estava em curso uma disputa acerca de qual imagem do Brasil se projetaria para o futuro. A proposta de nossa dissertação consiste em estudar tal disputa a partir das fotografias de Genevieve Naylor. A fotógrafa veio ao Brasil sob os auspícios do OCIAA, como uma boa vizinha, com o intuito de promover afinidades culturais entre os Estados Unidos e o Brasil durante a Segunda Guerra. Em 1943, as imagens brasileiras de Genevieve foram expostas no MoMA, construindo uma imagem do Brasil como um país que se modernizava, com uma população miscigenada e com alma carnavalesca. O olhar que Genevieve Naylor lançou sobre o Brasil encontra ressonância ainda hoje na forma como construímos nossa imagem.

ABSTRACT

At the beginning of the decade of 1940, period of implementation of a modern gaze in line with several modernist aesthetic, was an ongoing dispute about which image of Brazil would be projected for the future. The proposal to our dissertation is to study such dispute from photographs of Genevieve Naylor. The photographer came to Brazil under the auspices of the OCIAA, as a good neighbor, with the aim of promoting cultural affinities between the United States and Brazil during the Second War. In 1943, the images of Brazilian Genevieve were exposed at MoMA, building an image of Brazil as a country that was in a modernizing process, with a mixed population and soul carnival. The look that Genevieve Naylor launched about Brazil finds resonance today in the way we build our image.

SUMÁRIO

1 Introdução	1
2 Experiência moderna e fotografia documental.....	14
3 O Office of the Coordinator of Inter American Affairs: Política de Boa Vizinhança e Esforço de Guerra.....	43
4 As imagens brasileiras de Genevieve Naylor	51
4.1 Influências e Diálogos Fotográficos:	55
4.2 Contrastes e oposições:.....	62
4.3 A Figura de Vargas:.....	68
4.4 Modernidade Brasileira	71
5 Faces and Places in Brazil: a exposição de 1943.....	76
6 Considerações Finais	97
7 Referências bibliográficas.....	99
8 Anexo	102

1 Introdução

“faz-se claro o núcleo teórico da comunicação: a vinculação entre o eu e o outro”¹

A vinculação a que se refere nossa epígrafe se dá numa relação, num processo comunicativo, o qual ao mesmo tempo constrói tanto o primeiro quanto o segundo. Não obstante, há algo de inexpressável, algo que buscamos encontrar na relação com o outro, que reside em nós e nos excede.

O que propomos neste trabalho é a análise de um processo comunicacional forjado por uma observação inserida na modernidade ocidental da primeira metade do século XX. O nosso objeto de pesquisa consiste no discurso visual de Genevieve Naylor sobre o Brasil na década de 40. Analisar o conjunto fotográfico de Genevieve como um discurso visual pressupõe a compreensão de que todo discurso constitui um recorte temático, uma seleção e uma simplificação, que passam por critérios da subjetividade de quem produz tal discurso. Entendemos sujeito num duplo sentido – tanto o de assujeitado pelo contexto quanto o de agente do mesmo. Em outras palavras, o conjunto fotográfico de Genevieve é entendido como um olhar que possui um sentido histórico e cultural em permanente diálogo com o contexto em que estava inserido.

Genevieve nasceu em Massachusetts em 1915. Estudou pintura no Arts Student de Nova York, depois optou pela fotografia influenciada pelo trabalho de Berenice Abbott, que foi sua professora na New School for Social Research. Como fotógrafa, trabalhou para a Associated Press, da qual foi uma das primeiras repórteres fotográficas, e para as revistas Time e Fortune. Na década de 1930, Genevieve trabalhou para a Works Progress Administration, uma agência que tinha a finalidade de ajudar artistas americanos durante a Grande Depressão. Pouco tempo depois, Genevieve e seu marido, o pintor Misha Reznikoff, foram convidados para integrar o corpo artístico do Office of Inter-American Affairs (OIAA). Eles foram enviados ao Brasil por essa agência norte-americana que visava o estreitamento de laços culturais com a América Latina no período da guerra. Genevieve voltou aos Estados Unidos em 1943 e apresentou suas fotografias sobre o Brasil numa exposição no Museum of Modern Art e em uma turnê pelo país.

¹ Sodré, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.** Petrópoles, R. J.: Vozes, 2002. Pág. 223.

Sua vinda para cá se deu no contexto da política de boa vizinhança de Roosevelt, projeto político marcado pela construção de um imaginário em torno dos dois países durante a 2ª guerra mundial, no qual os brasileiros deveriam ser convencidos de que o “american way of life” era o ideal da democracia, e por sua vez os americanos deveriam acreditar que os brasileiros eram inofensivos, que gostavam de samba e mulatas.

A política externa norte-americana era pautada pela doutrina do destino manifesto, que consistia no mito da missão dos Estados Unidos em levar para o resto do mundo, em especial para a América Latina, a democracia e a liberdade através da homogeneização cultural.

Os Estados Unidos, no contexto da política de boa vizinhança, pretendiam construir solidariedades hemisféricas ao mesmo tempo em que investiam em canais culturais para um intercâmbio simbólico entre as Américas.

A agência OIAA fomentava a criação de canais culturais que permitiam efetivamente uma troca com os Estados Unidos. Dentro deste contexto, temos a importação de artistas como Portinari, que expõe no MOMA, e Carmem Miranda, que vai para Hollywood. O primeiro é considerado representante de uma vertente de um Brasil culto e moderno, a segunda representante de uma visão mais caricatural de Brasil.

As imagens fotográficas, cinematográficas e publicitárias sedimentaram a ponte pela qual a aproximação cultural se realizou. Os meios de comunicação foram responsáveis, por um lado, pela divulgação dos valores norte-americanos e, por outro, pela criação de um tipo latino e uma imagem de América Latina.

O que está em jogo, nas trocas culturais, no âmbito da política de boa vizinhança é a criação de uma pedagogia do olhar que visa à elaboração de conceitos e emoções. Neste contexto é que Genevieve Naylor e os demais fotógrafos do OIAA são convocados para participar da construção de um imaginário em torno da América Latina.

A leitura de nosso objeto é feita a partir do entendimento de que o nosso conjunto fotográfico é um discurso visual, enquanto as fotografias que o compõem são entendidas como texto, aproximando-se assim de uma análise semiótica que se preocupa com a compreensão do código, exigido tanto para a feitura quanto para a leitura do texto. A compreensão da linguagem fotográfica é, portanto, de suma

importância. Quando o fotógrafo faz o seu registro, ele está fazendo escolhas dentro dessa linguagem. Essas escolhas começam antes do momento de se apertar o botão da máquina: o que será enquadrado, quanto da imagem estará em foco, qual será a exposição e se prolongam para depois de se apertar o botão no trabalho a ser realizado no laboratório. Também adotamos como foco da análise a concepção de discurso que leva em consideração a sua contribuição para as formações identitárias, ou seja, a construção no texto da imagem do enunciador (*ethos*) e a do destinatário (*pathos*), bem como a construção da significação do mundo.

Ana Maria Mauad, no texto “Através da imagem: fotografia e história interfaces”², o qual encerra uma análise de caráter metodológico no qual a autora discute o trabalho do historiador que lida com fontes não verbais, privilegiando a fotografia, ressalta a importância de se pensar a fotografia inserida em seu circuito social, bem como sendo uma mensagem elaborada no tempo como imagem/monumento e imagem/documento³. Podemos entender a fotografia como imagem/documento na medida em que esta pode ser considerada um testemunho, contendo informações acerca das pessoas e dos lugares que representa. E como imagem/monumento na medida em que podemos considerá-la como um símbolo, o que no passado foi escolhido como a imagem a ser divulgada para o futuro. A autora entende como circuito social da fotografia o ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias, o que caracteriza a emissão e a recepção da mensagem fotográfica. Com esta perspectiva de análise, Mauad salienta que

“a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.”⁴

² Mauad, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista tempo número 2.

³ Neste ponto Mauad faz referência ao texto clássico de Jacques Le Goff- “Documento/monumento”, in: **Memória- história**, Enciclopédia Einaud, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1985.

⁴ Idem, pág. 7

A análise de discurso que nos aproximamos neste trabalho leva em consideração tanto a tradição francesa quanto a anglo-americana, ambas articuladas por Milton Pinto⁵, que foi capaz de conciliá-las. Em tal concepção, partimos da textura, dos indícios e marcas formais do texto para chegarmos ao contexto. O que se prioriza nesse tipo de análise é a investigação dos efeitos de sentido (forma material das ideologias) de um texto e não a busca do seu significado (abstração). Dessa forma, a análise de discursos se opõe à visão de um estruturalismo estrito, segundo a qual o sentido do texto está inteiramente no enunciado, isolado de qualquer contexto, uma análise imanente de textos que visa à interpretação de conteúdos. Diferentemente dessa aceção, partimos do pressuposto teórico de que o sentido possui várias camadas, de que a comunicação não opera de forma unilinear, bem como de que a substância de expressão é composta pela forma e pelo conteúdo, a enunciação é tão importante quanto o enunciado dentro desta concepção.

Entendemos texto como um produto cultural, uma forma empírica do uso de determinada linguagem inserida numa prática social contextualizada culturalmente e historicamente. O texto é dependente do contexto, ou seja, das condições sociais de produção textual que envolve todo o processo comunicativo – produção, circulação e recepção dos sentidos veiculados. O conceito de discurso envolve texto e contexto, prática discursiva e estrutura social. O discurso é uma prática social determinada pelo contexto sócio-histórico ao mesmo tempo que o constitui. Para Fairclough⁶, o discurso apresenta-se a partir de um quadro tridimensional, como texto, prática discursiva e prática social.

Todo discurso se insere sempre num interdiscurso ou numa ordem de discurso, linha de Foucault, sendo desenhado a partir dessa relação, da prática social que o produziu. A intertextualidade enfatiza a textura dos textos. Para a análise de discurso, todo texto é um híbrido quanto a sua formação, o que Mikail Bakhtin chama de polifonia, as várias vozes que compõem o tecido textual. Esse autor formulou o conceito de dialogismo, que enfatiza o fato de que todo texto faz referências a outros textos ou ao contexto. O texto se constitui a partir das diversas citações, explícitas ou não, de outros textos.

⁵ Pinto, M. J. **Comunicação e Discurso**. S. P.: Hacker, 1999.

⁶ Fairclough, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.

Para Foucault⁷, em toda sociedade a produção do discurso é controlada, organizada, selecionada e redistribuída por determinados procedimentos no intuito de dominar seus poderes e perigos, caracterizando o controle inerente à prática discursiva, pois, para o autor, poucas coisas podem ser ditas de fato. O autor sinaliza que são o discurso da verdade e a vontade de saber que exercem influência e até coerção sobre os outros discursos, definindo, portanto, a palavra proibida e a segregação da loucura. Para um discurso que se pretende verdadeiro existir, pressupõe-se uma determinada relação de quem produz tal discurso com o mundo, com o real, com a multiplicidade. Para Marcio Tavares d'Amaral⁸, a delimitação do discurso da verdade marcou a formação paradigmática do Ocidente, constituindo sua identidade, ou seja, sua legitimação. Faz parte de um paradigma dizer o que pertence a seu modelo e o que não pertence, o que se pode dizer e o que não se pode, bem como um projeto de sua naturalização visando ao esquecimento de seu caráter de artificialidade, de construção.

O discurso que analisamos neste trabalho é um discurso visual composto por fotografias, o que torna necessário compreender a que gênero de discursivo fotográfico ele pertence. Portanto, dedicamos especial atenção à fotografia moderna e documental do século XX, mais precisamente à das décadas de 1930 e 1940. Falar da fotografia das décadas de 1930 e 1940, tendo como horizonte a consolidação da fotografia documental e instantânea, ajuda-nos a melhor compreender o que significava fotografar a partir de tal dispositivo no período em questão. Ainda mais quando temos por objeto um discurso fotográfico elaborado por uma fotógrafa como Genevieve que freqüentava o circuito artístico e intelectual de Nova York, um dos pólos onde o cânone do documental moderno vai se constituir.

Uma análise histórica sobre a fotografia pressupõe a compreensão de como suas principais questões teóricas foram pensadas. Tal análise deve levar em conta como a compreensão da fotografia se deu historicamente, como foi trabalhada a polêmica em torno de seus usos e funções. A história da fotografia é marcada pelas diferentes abordagens sobre a sua natureza, passando da concepção do século XIX de cópia fiel da realidade para a percepção da fotografia como elaboração do vivido, como leitura do real realizada mediante o controle de determinado saber. As

⁷ Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Ed. Loyola, S. P., 1996.

⁸ Amaral, Marcio Tavares d'. **Comunicação diferença: uma filosofia de guerra para o uso dos homens comuns**. R. J.: Editora UFRJ, 2004.

fotografias são históricas. Elas dependem de variáveis de ordem técnica e estética do contexto em que estão inseridas, bem como das concepções de mundo que se estabelecem nas relações sociais deste contexto.

Para Flusser⁹, a fotografia marca a passagem para uma nova forma de mediação entre o homem e o mundo, uma nova forma de significar a representação da relação espaço/tempo em uma superfície plana. As imagens técnicas (categoria de imagens inaugurada pela fotografia) trazem a ilusão de uma relação direta com mundo, como se esta não fosse uma representação, mas uma apresentação. Porém, como todas as imagens, elas representam a partir da coisificação do mundo, da abstração de duas das quatro dimensões espaço/ tempo. Pelo seu aparente caráter não simbólico, o leitor dessas imagens se acredita diante mesmo de uma janela para o mundo e não de uma representação, promovendo uma substituição do próprio mundo, como se o significado estivesse no mesmo nível do referente.

Flusser fala que a história da humanidade viveu duas grandes rupturas culturais – a invenção da escrita linear e a da imagem técnica. Na época das imagens técnicas, o homem passa a seguir o programa de determinado aparelho. As imagens produzidas pelo aparelho não possuem qualquer relação inocente com o mundo, pois entre elas e ele estão os conceitos da formalização científica. Por esse aspecto, a imagem técnica é um afastamento do mundo que se revela superior àquele promovido pelas imagens tradicionais, um afastamento de segundo grau.

As imagens técnicas compartilham da mesma lógica da escrita, ou seja, pretendem explicar o mundo de forma conceitual. No entanto, as imagens técnicas são híbridas das imagens tradicionais (que imaginam o mundo) e da escrita linear (consciência histórica). Para Flusser, as imagens técnicas são explicações dos textos que explicam o mundo. A imagem técnica é resultado do aparelho. O aparelho é resultado do acúmulo de conceitos contidos nos textos que o geraram. O texto, por sua vez, é o resultado do esgarçamento da imagem tradicional que gerou a escrita linear. O que o aparelho produz através das imagens são conceitos constituídos de signos abstratos.

A fotografia é codificada de vários pontos de vista – técnico, cultural, sociológico, estético. O discurso fotográfico, portanto, deve ser compreendido como uma interpretação, uma mediação do mundo visível. Dessa forma, podemos entendê-

⁹ Flusser, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. R. J.: Relume Dumará, 2202.

lo como um processo que produz estratégias e práticas com o intuito de impor uma autoridade e legitimar escolhas. O que tem a ver com a construção de convenções representativas. A fotografia está sempre inserida num circuito social marcado pela produção, circulação e recepção de sua mensagem. A fotografia possui, portanto, um caráter de mensagem historicamente construída.

A prática discursiva é uma produção de sentido atravessada por representações simbólicas e ideológicas. O discurso sempre contém um imaginário de uma subjetivação. O discurso é um modo de imaginar, de contar o mundo, que necessariamente requer um narrador com determinada visão de mundo. Esse narrador é um sujeito histórico e cultural e, portanto, suas narrativas contêm uma dimensão social. Nas fotografias de Genevieve temos um olhar a partir da cultura desta fotógrafa, o que torna necessário uma análise que leve isso em conta.

Em seu livro sobre Foucault, Deleuze ressalta que no enunciado tudo é real, manifestando toda realidade, pois o que importa é o que foi formulado nele, com suas lacunas e vazios. São os enunciados que formam as palavras e os objetos. Os enunciados antes de remeterem a um Eu, um cogito ou sujeito transcendental, remetem a lugares de sujeito variáveis. Um enunciado é circunscrito por três fatias de espaços. A primeira diz respeito à associação a outros enunciados, o espaço colateral, em que os enunciados pertencem a uma mesma formação discursiva. A segunda remete ao espaço correlativo, tratando da relação do enunciado com seus sujeitos, objetos e conceitos. É importante o entendimento de que sujeito, objeto e conceito são derivações do enunciado. A terceira é de ordem extrínseca, as formações não discursivas, e remete ao espaço complementar, entendido este como as instituições, as ordens econômicas e políticas.

Para Foucault, toda forma é um composto de relações de forças. Portanto, o poder em sua teoria aparece como produtor de realidades, de verdades; antes de reprimir e de ideologizar. O poder, em suas análises, não possui características universais, nem é algo que se tem como uma propriedade, mas algo que se exerce. O poder é relacional. Ele não possui uma essência, nem uma localidade específica. Ele é difuso e em constante transformação. O poder se manifesta pela relação das forças que se afetam mutuamente. O poder atravessa todo o corpo social. A forma remete a matérias formalizadas, a funções finalizadas e a objetivos. A forma da expressão diz respeito a um regime de luz e a um regime de linguagem. “Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não

constitua ao mesmo tempo relações de poder”¹⁰. A metodologia de Foucault consistia em estudar a manifestação do poder a partir do nível molecular de seu exercício, sinalizando para o fato de que a substância da enunciação pressupõe uma forma que recobre uma substância.

A leitura de Deleuze acerca da teoria de Foucault aponta o sujeito como um derivar do de-fora, cuja condição é a dobra. O de-dentro se constitui pela dobragem do de-fora. A dobra, a reduplicação, é uma memória do de-fora, a qual se inscreve nos estratos e nos arquivos em relação com os diagramas. A subjetivação é este dobrar-se em memória. A memória em questão não é aquela que se opõe ao esquecimento, mas a que duplica o presente. Os estratos, ou as formações históricas, são constituídos nas combinações variáveis das formas do visível e do enunciável, as quais compõem o campo do saber. O arquivo remete à história das formas mutáveis do saber. O diagrama é o pressuposto, o a priori da formação histórica. Ele pode ser entendido como um mapa das relações de forças. No entanto, tal a priori é histórico, sendo o de-fora, lugar dos relacionamentos de forças que formam os estratos. As formações históricas estratificadas remetem sempre para um diagrama de forças. A dimensão do saber se constitui nas relações formalizadas dos estratos. A dimensão do poder se constitui nos relacionamentos de forças do diagrama. A micro-física do poder expõe os relacionamentos de forças no campo do não estratificado. Tais forças estão em um perpétuo devir. Para Foucault, a problematização do pensar gira em torno do saber, do poder e do si. O pensamento se dá no interstício do ver e do falar.

O que se pode ver ou falar segundo tal condição de luz e de linguagem? Esta pergunta foucaultiana, associada ao fazer fotográfico, remete ao relacionamento, no momento do processo de significação, com a construção histórica de determinada realidade. No nosso caso específico, formulamos a seguinte questão: qual a condição de possibilidade de produção de um saber/poder fotográfico sobre o que cercou Genevieve em sua visita ao Brasil na década de 40 do século XX? Temos tal indagação como um horizonte metodológico. O intuito é o de perceber a imbricação do discurso de Genevieve no processo histórico de sua inserção, como o seu discurso se constitui neste processo, no movimento de sua formação.

Como partimos de uma metodologia que leva em conta a historicidade do discurso visual de Genevieve Naylor, recorreremos ao princípio da intertextualidade e

¹⁰ Foucault citado por Deleuze, Gilles. **Foucault**. SP: Brasiliense, 2006. Pág. 48.

sua ênfase na textura dos textos. Com a análise da fotografia como texto é necessário o conhecimento dos outros textos com os quais ela dialoga. A fotografia compõe com outros textos, de caráter verbal ou não, a textualidade de determinada época. Para Kristeva, a intertextualidade implica a inserção da história no texto e vice versa, ao retrabalhar e responder textos passados¹¹. Há ainda a noção de intertextualidade constitutiva que se caracteriza pela configuração de convenções discursivas que marcam sua produção. Neste aspecto, trabalhamos as fotografias de Genevieve a partir de sua relação com a fotografia norte americana, principalmente a influência de Berenice Abbot e toda a geração da Farm Security Administration (FSA). Trabalhamos também a relação de suas fotografias com o contexto de sua produção no Brasil.

No livro “Reading American Photographs-Images as History, Mathew Brady to Walker Evans”¹², Alan Trachtenberg busca uma interpretação da América a partir de suas fotografias, cobrindo um período de 100 anos que começa quando do surgimento da fotografia em 1839 e vai até 1939, com a publicação do livro de Walker Evans. O período em questão testemunhou grandes mudanças na sociedade norte-americana. Os Estados Unidos viveram conflitos como a guerra civil, a conquista do Oeste, a questão racial explodiu, a chegada de novos imigrantes, a expansão das grandes cidades e a derrocada da cultura rural. Para o autor, a história da fotografia pertence a essa história “maior”, foi influenciada por ela e influenciou o modo pelo qual passamos a ver e a entender a história.

Nossa análise a respeito da fotografia norte-americana, concentra-se na geração de Walker Evans, Berenice Abbot e outros que representaram uma nova forma de fotografia moderna e mais fortemente influenciaram Genevieve. Não faziam arte nem jornalismo, mas um registro da vida das pessoas comuns durante a Depressão econômica do final da década de 1920. Essa geração, como coloca Alan Trachtenberg, encontrou em Lewis Hine um “pai espiritual” que apontava para uma estética de fotografia documental.

Ao falar da década de 1930 nos Estados Unidos, Alan Trachtenberg enfatiza que o trabalho desenvolvido por Walker Evans, Dorothea Lange e Russel Lee, membros da FSA, mais do que ideologia política ou programa social, possuía a tônica da idéia

¹¹ Ver: Fairclough, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001. Pág. 134.

¹² Trachtenberg, Alan. **Reading American Photographs- Images as History, Mathew Brady to Walker Evans**, Hill and Wang, 1989.

de cultura, da pesquisa do cotidiano e da memória da população. O que importava para essa geração era procurar e definir a autêntica cultura americana. No período de 1938 a 1941, uma grande quantidade de livros de fotografias acompanhadas de texto enfocava temas como a pobreza no campo, a cidade pequena, o negro e as condições da agricultura. Tais livros, forjados a partir da experiência da FSA, com imagens de cenas típicas norte-americanas, reforçavam a idéia de contar uma história sobre o período de dificuldade da grande depressão.

No início do século XX, a fotografia norte-americana havia sido marcada pelas tendências do Camera-Work de Stigliz, movimento de cunho pictorialista, e do Social Work de Lwis Hine, que utilizava a câmera fotográfica como meio de transformação do social. Mesmo com objetivos políticos distintos, tais tendências dialogavam em termos estéticos. Durante o período de Depressão, a fotografia norte-americana voltou-se para questões sociais e para uma busca de identidade.

O Brasil que Genevieve visitou vivia o Estado Novo de Vargas, um período ditatorial em que os meios de comunicação eram controlados através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Este departamento trabalhava junto com o OIAA, ambas agências comprometidas com a divulgação de imagens pertinentes aos seus interesses. No caso americano, o que importava era produzir uma imagem de Brasil adequada à política de boa vizinhança. No caso brasileiro, o que importava era mostrar o progresso do Brasil rumo a se tornar uma nação moderna.

Genevieve recebeu, por escrito, instruções diretamente do DIP sobre o que deveria ser fotografado no Brasil. A lista incluía nove categorias, entre elas estavam: arquitetura moderna, a maioria dos prédios do governo, as casas dos bairros afluentes da Lagoa, Gávea e Ipanema, o interior de determinados apartamentos e casas, o domingo na praia de Copacabana, as corridas de cavalos e seus clubes elegantes, a rua do Ouvidor no centro e alguns programas assistenciais patrocinados por Vargas¹³. No entanto, ela não se limitou a fotografar o que seus superiores queriam, produzindo imagens da gente comum e da vida cotidiana desse período. O país que retratou não foi o de paisagens assépticas, dos prédios bonitos e nem o do desenvolvimento absoluto.

¹³ Levine, Robert M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942.** , Durham and London, Duke University press, 1998.

Para Foucault, a historicidade que nos domina é belicosa. Seu sentido não é dado e sua inteligibilidade deve levar em conta as estratégias e as lutas do processo histórico. Foucault explicita que “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes, é o próprio corpo do devir”¹⁴. Reconhecer a emergência de um acontecimento histórico, relação de forças que se invertem, é necessário para a distinção de seus abalos, para o reconhecimento de seus ínfimos desvios. Foucault, assim como Benjamin o fizera, recusou uma compreensão da história como um *continuum* artificioso. A herança da genealogia de Nietzsche foi recuperada por Foucault, em toda a sua instabilidade, na formulação de sua teoria da descontinuidade. A genealogia lida com a pesquisa da proveniência e da emergência do acontecimento histórico. A proveniência evidencia a heterogeneidade e fragmentação do corpo do acontecimento na história. A emergência é o momento de atuação das forças, que saem dos bastidores para a arena teatral da história.

Nosso trabalho contempla um momento histórico em que se disputava a hegemonia da construção da imagem do Brasil, período de implantação de um olhar moderno em consonância com várias estéticas modernistas. Em jogo na arena simbólica, encontramos, de um lado, a construção imagética pretendida por Vargas, apoiada em correntes de vanguarda européias e Russas com o intuito de visualizar a modernização do Brasil, e, do outro, uma estética documental preocupada em retratar traços culturais e a vida cotidiana da população. Genevieve pode ser considerada como representante desse segundo lado destacado acima, propondo um olhar que não interessava inteiramente ao Estado Novo, por não representar somente o Brasil rumo ao progresso.

Assim como nos ensinou Walter Benjamin, em suas teses sobre o conceito de história, articular historicamente o passado não significa recuperá-lo exatamente como ocorreu, mas pressupõe uma apropriação da maneira como o passado se apresenta ao sujeito histórico, num momento de risco. Tal risco tem a ver com a disputa de sentido no mundo. O que está em jogo na teoria benjaminiana é salvar o passado no presente segundo uma percepção de semelhança. Ao mirarmos em direção ao passado ele nos olha de volta, cabendo ao presente o papel de reconhecer a imagem do passado que se projeta. Nossa investigação tem por intuito olhar para os futuros imaginados que

¹⁴ Foucault, Michel. **Microfísica do poder**. RJ: Edições Graal, 1979. Pág. 20.

estavam em jogo na construção imagética do Brasil no início da década de 1940. Dessa forma, merece a nossa atenção a visão de Vargas sobre o país, a qual propunha, através da obra *Getuliana* (livro comemorativo do governo Vargas composto de textos e fotografias que permaneceu praticamente inédito devido ao término do Estado Novo), que o futuro já despontava no presente, promovendo uma pedagogia do olhar para o novo. Como também focalizamos o olhar de Genevieve que, assim como Gautherot e Veger, ao conjugar modernidade com mestiçagem, acabou por sobressair, nas décadas seguintes, na construção imagética em torno de nossa identidade¹⁵.

Um dos objetivos que propomos neste trabalho é o de examinar a obra da fotógrafa Genevieve Naylor no Brasil durante sua visita de 1940 a 1942. Partindo da análise deste conjunto fotográfico, pretendemos ressaltar as escolhas da fotógrafa no que diz respeito à delimitação e à abordagem dos seus temas. O que procuramos é perceber que síntese o olhar de Genevieve imprimiu sobre o Brasil. Neste aspecto, além da atenção à textura do texto fotográfico de Genevieve, pretendemos enfatizar também a factura, ou o processo de feitura da imagem fotográfica e sua luta constante de significar. A feitura lida com o antes da significação, com a transformação das coisas do mundo em signos. A fotografia documental promove uma luta constante para organizar o mundo e produzir um sentido. Uma cadeira não nasce símbolo, ela é simbolizada pelo fotógrafo em seu processo de significação.

Outro objetivo destacado é o de estudar o roteiro das imagens e o texto que acompanhou a exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) de 1943, intitulado "*Faces and Places in Brasil*". A escolha do roteiro da exposição tem o intuito de pensar o processo comunicativo, levando-se em conta tanto a produção quanto a recepção dessa mensagem, uma vez que a seleção das imagens representa o que de fato foi divulgado ao público norte-americano. Pretendemos ler esse discurso buscando a sua circunstância de enunciação, qual é a sua estratégia de construção do outro retratado e que tipo de produção de subjetividade propõe, ou seja, pretendemos ler como o texto se mostra. Nossos objetivos estão relacionados com o pressuposto teórico exposto acima acerca da multiplicidade de camadas que o sentido possui.

No primeiro capítulo, abordamos a fotografia das décadas de 1930 e 1940, com o intuito de melhor compreender o discurso visual de Genevieve sobre o Brasil.

¹⁵ Ver: Lissovsk, Mauricio e Mattos, Beatriz Jaguaribe de. **Imagem Fotográfica e Imaginário Social. A invenção do olhar moderno na Era Vargas.** XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

Pretendemos destacar os diálogos que a fotógrafa estabeleceu com a corrente da fotografia documental e instantânea do entre guerras nos Estados Unidos, na qual se dava sua inserção. Portanto, o foco da análise recai nas experiências fotográficas da FSA e da Photo League, bem como do fotojornalismo. Faz parte deste capítulo ainda a preocupação de relacionar fotografia e modernidade, inserindo na discussão os conceitos de dispositivo fotográfico e subjetividade moderna, apoiando-se na reflexão de teóricos como Benjamin, Jonathan Crary entre outros. O nosso estudo acerca da fotografia das décadas de 1930 e 1940 leva em consideração a filiação da fotografia documental às correntes da fotografia naturalista, da segunda metade do século XIX, e da fotografia direta, do início do século XX.

No segundo capítulo, a discussão gira em torno do OIAA, agência do governo norte-americano, cujo corpo de funcionários contava com a nossa fotógrafa Genevieve. O objetivo do capítulo é fornecer uma base acerca das relações entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra, permeada então pela política de boa vizinhança e o esforço de guerra.

No terceiro capítulo, falamos sobre a trajetória no Brasil no início da década de 1940 de Genevieve. Nossa abordagem do discurso visual produzido pela fotógrafa é constituída pela delimitação de séries a partir do conjunto de 101 imagens reproduzidas no livro de Levine. O segundo movimento deste capítulo é propor uma análise comparativa entre a construção imagética do Brasil no discurso visual de Genevieve e na Obra Getuliana.

No quarto capítulo, o foco da análise é a exposição feita em 1943 no MOMA com as imagens brasileiras de Genevieve. Nele procuramos ressaltar o processo de feitura da exposição, a partir da proposta de Genevieve sobre o que contar do Brasil e o que significou a intervenção da curadoria do museu para a narrativa final da exposição.

Concluindo, gostaríamos de ressaltar que, assim como enfatizamos o caráter discursivo de nosso objeto, imprimimos a mesma compreensão à nossa análise sobre o conjunto fotográfico de Genevieve. Não tememos a consciência da produção de um saber perspectivo. Nossa intenção é dizer algo pertinente ao tempo presente.

2 Experiência moderna e fotografia documental

“What You Can See
You Can Photograph”¹⁶

Até meados da década de 80 do século XX, a preocupação dominante de artistas e críticos fotográficos girava em torno de uma indagação formal e ontológica das questões que envolvem a fotografia. Era uma investigação sobre o que a identificava como um meio específico dentro das categorias de imagem. Textos clássicos da teoria da fotografia, como os de Bazin e Barthes, refletiam acerca da indexicalidade, a capacidade fotográfica de apontar e atestar o que aconteceu. Philippe Dubois, retomando a idéia do *isso foi* de Barthes, no livro “O ato fotográfico”, entende a fotografia como traço de um real, ou seja, a manutenção de uma relação de contigüidade física com a realidade, a partir dos raios luminosos refletidos pelo referente que sensibilizam os sais de prata da película, e, portanto, pertencente à categoria do signo índice. Neste tipo de análise é ressaltada a dimensão icônica-indicial da fotografia.

O modernismo foi marcado pela busca da especificidade dos meios artísticos. Clement Greenberg defendia que a pintura moderna caminhou para a abstração por uma repulsa a qualquer aproximação com as outras artes, valorizando a planariedade da tela como seu objeto de pesquisa e afirmação artística. Tal abordagem perde terreno com o esgotamento do modernismo, com a mistura dos meios, incluídos os fotográficos, videográficos e cinematográficos, que passam a se influenciarem uns aos outros. O que ocorreu foi um deslocamento de uma investigação de cunho ontológico, preocupação com a essência da arte, para uma leitura da cultura visual, o modo social de utilização das imagens, e da maneira como o olhar é construído historicamente.

Joel Eisinger¹⁷, ao analisar a história da crítica modernista americana de arte fotográfica, desde o pictorialismo ao formalismo da década de 1970, destaca que o paradoxo em torno da dualidade fotográfica de traço e de transformação do mundo visível permeou a interpretação sobre o que a fotografia é por mais de um século. O autor estuda como a crítica modernista lidou com a articulação de um lugar para a

¹⁶ Propaganda da Ermanox de 1928 in: Newhall, Beaumont. *The History of Photography*, pág. 219. Câmeras mais leves como a Ermanox e a Leica propiciaram uma exploração imagética do mundo sem precedentes. “O mundo como uma coleção de fotografias em potencial” (Susan Sontag).

¹⁷ Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period.** University of New México Press Albuquerque.

fotografia no campo da arte que a conciliasse com seu caráter científico. Tal conciliação foi costurada mediante grande tensão, com forças e perspectivas conflitantes, uma vez que o que estava em jogo era um entendimento de arte como expressão individual com o intuito de proferir algo novo e profundo sobre sua subjetividade ou sobre a forma artística, respeitando as fronteiras e limitações constituintes de cada meio. Portanto, a investigação modernista, na crítica e na prática fotográfica, concentrou-se nas possibilidades de expressão subjetiva num meio entendido como essencialmente objetivo.

A teoria modernista localizou o estatuto da fotografia nas suas propriedades visuais, baseando-se numa análise formal que estabeleceu um vocabulário visual para a identificação dos traços artísticos da imagem, bem como para a distinção das demais categorias fotográficas, como a amadora e a de registro científico. Se no modernismo o que importava era a independência e a especificidade fotográfica, calcada no pressuposto de uma interioridade expressionista e da idéia de que o seu sentido era inerente à imagem fotográfica, encontrando-se em sua aparência, no pós-modernismo o que está em jogo é a relação da fotografia com outras imagens e textos, ressaltando a inexistência de um sentido a priori que prescindisse de uma contextualização, promovendo a abolição da distinção entre fotografia de arte e as categorias fotográficas do modernismo. Há também o questionamento da idéia de interioridade como essência do indivíduo formulada no período moderno em prol da idéia de que somos formados culturalmente em resposta às condições pré-existentes.

Nas décadas de 1960 e 1970, encontramos na crítica americana uma polarização em torno das correntes do subjetivismo, liderada por Minor White, e do formalismo, liderada por John Szarkowski, então curador do MoMA. Esta primeira corrente pode ser associada a alguns aspectos do que viria a ser o pós-estruturalismo, enquanto que a segunda pode ser entendida como a consagração do cânone modernista.

O que atravessa a proposta de White, referente à leitura das imagens fotográficas, é um questionamento da idéia segundo a qual o significado é inerente à fotografia. Para White, não há como hierarquizar nenhuma leitura como a mais correta em relação às outras possibilidades de leitura. Neste aspecto há uma reminiscência da virada em direção ao leitor das imagens como fonte de construção dos significados, marca do pós-estruturalismo, em que se destaca a relação entre sujeito e objeto, compreendendo que o leitor traz sua bagagem cultural para a produção de sentido do texto. No entanto, vale ressaltar que White não compartilhava

da crença do pós-estruturalismo na impossibilidade de uma comunicação transcendente. Para White e seus seguidores, a criação fotográfica lidava com a necessidade de expressão da experiência subjetiva do artista. Dessa forma, o subjetivismo sublinhava a fotografia como transformação do mundo visível.

Szarkowski foi o mais poderoso dos críticos formalistas. Sua preocupação consistia em ver a fotografia como algo único e independente, procurando enxergar o que todas as fotografias possuíam de semelhante, quais características tinham em comum. Sua discussão teórica e histórica girava em torno dos fatores intrínsecos e não dos extrínsecos, uma análise que leva em consideração a fotografia já pronta, deixando de lado seu processo de feitura. Szarkowski foi um defensor da alta arte fotográfica identificada na corrente do *straight photography*, localizando as técnicas mistas como periféricas. Diferentemente do subjetivismo, que identificava o sentido fotográfico ou no artista ou no leitor das imagens, Szarkowski propunha que o significado da fotografia era expresso nos aspectos formais da concretude da imagem fotográfica. A base de sua teoria era a compreensão de que a forma segue a função, sendo seu propósito a expressão da essência do meio.

O objetivo deste capítulo é entender quais eram as questões levantadas por fotógrafos e teóricos dos anos 30 e 40 do século XX acerca do estatuto fotográfico. Nossa abordagem visa a uma melhor compreensão do conjunto fotográfico de Genevieve sobre o Brasil. O nosso intuito é perceber quais diálogos a fotógrafa estabeleceu com a corrente em que ela se inseria. Partindo deste princípio, a análise recai sobre a fotografia documental e instantânea, que na década de 1930 passou a ser hegemônica no meio, com especial atenção para com a fotografia feita e discutida nos Estados Unidos. Foi o momento de restrição do radicalismo das experiências das vanguardas da década de 1920. O estranhamento proposto pelas imagens surrealistas, como também pela nova visão germânica e soviética, sofreu um processo de domesticação ao mesmo tempo em que foi absorvido pela cultura visual. O que estava em jogo nessas duas décadas da história da fotografia, suas disputas estéticas em torno do cânone modernista, correspondeu a uma valorização do olho da máquina e das técnicas e poéticas próprias à fotografia, que tomou corpo nas décadas iniciais do século XX, momento em que encontramos a invenção do fotográfico, o corte espaço/tempo, intrinsecamente ligada ao olhar do fotógrafo.

Historicamente, a fotografia documental, com ênfase na relação com o referente e na adequação entre imagem e mundo, filia-se a correntes como a da fotografia

naturalista de Emerson, segunda metade do século XIX, e da fotografia direta de Stieglitz, início do século XX, bem como do ideário do fotojornalismo. Fatorelli¹⁸ ressalta que a história da fotografia é marcada por duas tendências conflitantes de constituição da experiência estética. Tais tendências, para o autor, uma de caráter purista e a outra híbrida, foram encarnadas no fazer fotográfico de três conjunturas distintas, acompanhadas de três tipos de sujeitos. A primeira é referente às décadas de 70 e 80 do século XIX, em que o sujeito forjado é o psicofisiológico, com ênfase nos pressupostos subjetivos da percepção e no funcionamento do olho. A segunda situa-se nas décadas de 20 e 30 do século XX, com o sujeito da consciência e do inconsciente. E por último, as décadas de 80 e 90 do século passado, com o sujeito maquínico ou simulado. Para os fins específicos deste texto só abordaremos, mais adiante, as duas primeiras conjunturas analisadas por Fatorelli. A constituição do sujeito psicofisiológico e do sujeito da consciência e do inconsciente são importantes para o entendimento da institucionalização do instantâneo fotográfico em torno das características próprias ao meio e da intencionalidade do olhar do fotógrafo.

O dispositivo fotográfico possui um conceito e uma forma que se combinam com o intuito de produzir determinado efeito, ou seja, perceber o mundo de certa maneira. Pensamos o dispositivo como um aparelho coletivo de subjetivação. O dispositivo põe em cena diferentes instâncias de enunciação e de percepção dentro de campo epistêmico, compondo, portanto, um regime de fazer ver e dizer. A fotografia está a serviço do império da visibilidade, convertendo o mundo em imagem. A experiência moderna cada vez mais privilegiou o olhar em detrimento dos outros meios sensoriais. A atenção tornou-se um elemento organizador da multiplicidade e simultaneidade do espaço urbano, ao mesmo tempo em que cresceu a importância da esfera pública midiaticizada. A fotografia moderna, em suas várias vertentes, propôs uma nova visibilidade e percepção, moldando um vocabulário visual em torno do cotidiano no mundo secularizado.

Georg Simmel, com o ensaio “A metrópole e a vida mental” de 1903, já apontava para as alterações na percepção do indivíduo que a vida no espaço urbano moderno demandava. O cenário por excelência da modernidade, ou seja, a metrópole, acentuadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desordenado, propiciou

¹⁸ Fatorelli, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. RJ: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

estímulos físicos e perceptivos novos. Nas décadas iniciais do século XX, Simmel, Kracauer e Benjamin¹⁹, os dois últimos fortemente influenciados pelo primeiro, concentraram-se numa concepção de modernidade apoiada na nova experiência subjetiva, uma definição de ordem neurológica.

Simmel compreendeu a modernidade como uma forma de tradução da experiência cotidiana na vida interior. A fragmentação e a fugacidade do mundo exterior moderno passaram a compor nosso mundo interno. Kracauer, com uma tese ainda mais radical do que a proposta por Weber acerca do desencantamento do mundo, seguindo a fresta aberta por Simmel no que diz respeito à fuga da realidade imediata, concentrou-se numa análise do exótico na vida cotidiana da grande metrópole, bem como na falta de sentido do mundo. O que estava em jogo para Kracauer era a desintegração do significado do mundo. Benjamin, por sua vez, encontrou o sentido original da modernidade na Paris da metade do século XIX, tal como nas descrições de Baudelaire. Os elementos centrais de suas análises foram: a imagem dialética da modernidade, a qual é construída quando no presente acordamos dos sonhos do século XIX, contendo presente e passado; a crítica ao historicismo e a história como um tempo vazio do *continuum*; a lembrança; o arqueólogo, cujo objetivo consiste em escavar os símbolos e mitos coletivos da modernidade; o flâneur, a personagem que transitava pelo labirinto da cidade em meio às multidões, e o fragmento. Para Benjamin, a modernidade propõe o novo no contexto do que sempre esteve lá. O contexto explicativo desta novidade encontra-se perdido ou em perigo de o sê-lo. O progresso na visão de Benjamin é, portanto, associado à catástrofe.

Esses três teóricos alemães da modernidade lidaram com as formas de percepção e de experiência num meio fugaz, transitório, marcado pela descontinuidade temporal e espacial. Partindo da conceituação cunhada por Baudelaire, o poeta parisiense, meio século antes – “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente” – Simmel, Kracauer e Benjamin, cada um a sua maneira, investigaram o novo na sociedade moderna e suas manifestações culturais. Fez parte importante das análises dos três autores a construção de um instrumental metodológico pertinente à noção de modernidade, o qual ressaltava o interesse pelo aparente fragmento para se chegar à realidade social. Tal princípio foi compartilhado

¹⁹ Ver: Frisby, David. **Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin.** The MIT Press Cambridge Massachusetts. Ver também: Charney, Leo e Schwaetz, Vanessa (org.s). **O cinema e a invenção da vida moderna.** SP: Cosac & Naify, 2004.

com o próprio movimento modernista. A problemática metodológica que os cercou dizia respeito às características próprias ao objeto de análise compartilhado.

A implicação que a idéia do novo trouxe para a modernidade foi a percepção da sociedade e das relações sociais como em constante fluxo. Nas sociedades modernas os elementos da diacronia são vivenciados com maior intensidade, caracterizando uma temporalidade que abarca o novo e o efêmero. No prefácio do livro “Entre o Passado e o Futuro”, Hannah Arendt, interpretando uma parábola de Kafka, sugere que somente com a inserção do homem no tempo é que o fluxo temporal se parte em passado, presente e futuro; é a partir da luta do homem pela defesa de seu território, o presente, que as forças do passado e do futuro começam a agir sobre o homem. A modernidade enfatizou o presente como transitório e fugaz, acarretando um efeito aparentemente contraditório, ou seja, a valorização da supra-história, o que levou a uma saturação do uso da história como forma de interpretação do mundo. A concepção de tempo que passou a figurar foi a da irreversibilidade temporal, uma concepção linear de tempo que contém uma idéia de processo histórico, responsável pela ilusão de continuidade dos instantes, dos pontos que se sucedem, apontando para o futuro. Nesta concepção moderna, herdada da concepção cristã, o processo é que dá sentido ao instante, ao todo.

Nietzsche foi o filósofo do século XIX que criticou o historicismo, afirmando que o esquecimento era importante também, pois quando lembramos tudo não distinguimos mais o que verdadeiramente deva ser lembrado. Para Nietzsche, o conhecimento histórico pertinente é aquele sensível para o fato de que: “quando o passado fala, ele o faz como um oráculo: só quem é um arquiteto do futuro e conhece o presente saberá entendê-lo”²⁰. Outro elemento desta crítica foi o questionamento da totalidade e correspondente valorização do fragmento.

Para Benjamin, a experiência concreta, que se diferencia da experiência vivida individualmente, só é possível a partir de uma matriz coletiva. A experiência é uma transmissão de sabedoria vinculada à tradição, sendo a percepção da semelhança. A perda da experiência na modernidade, de que nos fala Benjamin, associa-se à nova forma de vivenciar um mundo em que “tudo o que é sólido desmancha-se no ar”, como na famosa frase de Marx, um mundo em constante transformação, fragmentado,

²⁰ Citado por Frisby, David. In: **Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts. Pág. 33 (nossa tradução).

em que o choque se sobrepõe ao reconhecimento. A característica da modernidade referente à descontinuidade da natureza da experiência moderna pressupõe a perda da totalidade. Em Benjamin, o fragmento é associado ao conceito de *mônada*²¹, o fragmento como miniatura da totalidade, a parte contendo o todo.

A era moderna foi marcada por transformações de ordem política, moral, instrumental e econômica. Tais mudanças geraram um mundo pós-sagrado e pós-feudal. O fim dos privilégios das classes dominantes do Antigo Regime abriu espaço para o questionamento das normas, dos valores e dos sujeitos. O processo de modernização foi pautado pela industrialização, pela urbanização, pelo crescimento populacional, pela difusão dos meios de transportes mais rápidos e pelo desenvolvimento da cultura de consumo de massa, bem como pelo desenvolvimento da mídia. A racionalidade foi a moldura intelectual por meio da qual o mundo foi pensado e construído. A partir do século XIX houve uma alteração na sustentação simbólica da formação da idéia de nacionalidade, com a inclusão das imagens técnicas. De acordo com Benedict Anderson, o surgimento de uma tecnologia como a da imprensa foi imprescindível à construção da nação como uma “comunidade imaginada”, apoiada no jornalismo e na literatura.

Foucault, em “Vigiar e Punir”, expõe como a modernidade do final do século XVIII e começo do XIX, calcada nas sociedades disciplinares, promoveu uma reconfiguração no campo das visibilidades. Diferentemente das sociedades de soberania, que as antecederam, as sociedades disciplinares deslocaram o foco de visibilidade do soberano e o investiram no indivíduo comum, mais ainda no desviante. O panóptico era a máquina ideal do poder disciplinar, fazendo a divisão entre o ver e o ser visto. O modelo panóptico propõe uma dissimetria de visão entre quem vigia e quem é vigiado, em que o monopólio da visão é exercido por quem vigia. O princípio do panoptismo gira em torno da interiorização da vigilância, uma vez que não é possível a consciência da presença ou da ausência do olhar vigilante.

Essa configuração moderna gerou uma nova forma de estar no mundo, uma nova relação com o espaço/tempo que marcou a subjetividade na modernidade. Ben Singer, ao analisar o papel do hiperestímulo moderno nos discursos em torno do sujeito da modernidade, enfatiza que a metrópole com a “Sua combinação de

²¹ “Toda a *mônada* constitui, de facto, um ponto de vista sobre o mundo e é, por isso, *todo* o mundo de um determinado ponto de vista”. In: Abbagnano, Nicola. **História da filosofia**. Lisboa, Editorial Presença. Pág.137.

múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo (alguns anos antes do cubismo) transmite a intensidade e a fragmentação das percepções da experiência urbana”²². É nesse contexto, nessa nova relação com o mundo, que a fotografia passou a ser uma forma de expressão paradigmática da modernidade. A modernidade se concretizou nela e por meio dela. A experiência do sujeito moderno, bem como a forma como este passou a pensar e fabular o mundo, encontrou na fotografia, simbólica e tecnicamente, uma mediadora da relação dos indivíduos entre si e com a natureza.

A visualização, o esquema pelo qual as coisas são dadas a ver, aparece articulada com a positivação de um saber e de um poder, deixando transparecer certas coisas e não outras. A imagem fotográfica, a primeira das tecnologias imagéticas, trouxe a possibilidade de alargamento do campo do visível através de uma mobilidade que se contrapôs à fixidez e à estabilidade da imagem clássica.

Para teóricos como Peter Galassi e Jonathan Crary, entre outros, o surgimento da fotografia não é parte de uma evolução tecnológica que começou com a perspectiva renascentista e culminou com a fotografia, mas efeito e instrumento de mudanças amplas da cultura ocidental, a qual se engajou na produção de um novo tipo de imagem. Galassi, em *Before Photography*, argumenta que o modelo da perspectiva *artificialis* sofreu alterações ao longo de sua história, destacando três momentos distintos, séculos XV, XVII e XIX, respectivamente representados por Paolo Uccello, Emanuel de Witte e Degas. O autor parte da análise formal do quadro pictórico para demonstrar como a utilização de novos recursos de composição acabaram por incorporar o observador à obra. Crary, em *Techniques of the Observer*, parte de uma análise transversal, cruzando discursos fisiológicos, filosóficos, artísticos, além do exame de práticas, técnicas e instituições de modelização do observador²³ (um efeito

²² Singer, Bem. “Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” in: Charney, Leo e Schwaetz, Vanessa (org.s). **O cinema e a invenção da vida moderna**. SP: Cosac & Naify, 2004.

²³ Crary prefere o termo observador a espectador, pois o primeiro pressupõe um conhecimento do sistema de convenções e limitações do que está a ver, distanciando-se da idéia de passividade perante um espetáculo. Foucault explicita que: “Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar.” in: Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**. SP: Martins, 1999. Pág. 16.

da construção histórica de um novo tipo de sujeito), para contextualizar o papel da visão e sua conexão com o processo de subjetivação na modernidade.

A tese de Crary gira em torno da constituição da visão subjetiva entre 1810 e 1840, na qual a verdade da visão reside na materialidade do corpo. A sua constituição possibilitou as experimentações do modernismo visual. Ele estuda como a visão foi discutida, controlada e encarnada na cultura, nos discursos filosóficos e nas práticas sociais no limiar da modernidade. Mais do que uma mudança na aparência das imagens artísticas e das convenções representacionais, a ruptura com o modelo clássico se insere numa reconfiguração do campo epistemológico, marcando uma crise do regime visual ocidental.

A visualidade clássica, baseada no modelo da câmera obscura, pressupunha a posição privilegiada de um observador perante o mundo exterior. Nesse paradigma, o eu era entendido como uma interioridade reflexiva e representacional segregada do mundo pré-dado. O processo de subjetivação no século XIX se diferencia daquele observado nos séculos XVII e XVIII, rompendo com o pressuposto de uma visão passiva e objetiva que gerava um conhecimento seguro sobre o mundo. A reconfiguração do observador no oitocentos se delineou a partir de uma experiência visual mais abstrata, móvel e mutante, em que o conhecimento objetivo do mundo é questionado.

Alguns autores, entre os quais Certeau e Gumbrecht, afirmam que o problema da comunicação começa com a virada para a época moderna, quando o homem deixa de ouvir Deus e passa ele próprio a falar. O saber deixa de girar em torno da verdade revelada e passa a se configurar a partir da investigação da verdade no mundo. O homem começa a se perceber como sujeito do conhecimento.

Gumbrecht, no livro “Modernização dos sentidos”²⁴, emprega uma metodologia que enfatiza tanto as discontinuidades quanto as continuidades do processo histórico que constitui o que chama de “cascatas de modernidade”. A preocupação que norteia o texto de Gumbrecht é a de entender a nossa atualidade a partir de seu lugar em tal cascata. O autor delimita quatro momentos importantes no processo de modernização, quais sejam, o início da modernidade, modernidade epistemológica, baixa modernidade e pós-modernidade.

²⁴ Gumbrecht, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Editora 34

Gumbrecht destaca que no início da modernidade, representado metonimicamente pela invenção da imprensa e a descoberta do novo mundo, temos o desenhar do tipo ocidental de subjetividade, marcado pela relação entre observador e objeto e pelo papel da produção do conhecimento. Com a cultura do renascimento temos a emergência do observador de primeira ordem. Esse observador se percebe como excêntrico ao mundo. A relação que se estabelece, por um lado, é a do eixo horizontal entre sujeito/objeto e por outro lado um movimento vertical em direção à interpretação dos objetos do mundo. Como coloca Gumbrecht:

“Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, a verdade última do mundo.”²⁵

Nesta configuração em torno do observador de primeira ordem temos uma crença na objetividade do conhecimento. A investigação do sujeito do conhecimento é pelo conteúdo, entendido como primordial. Na modernidade o enunciado é mais importante do que a enunciação.

Certeau²⁶ ressalta a importância do deslocamento da idéia de verdade, que se opera na Europa ocidental entre os séculos XVI e XVIII, fazendo emergir o papel da escrita em confronto com a oralidade dos povos do novo mundo. A escrita passa a cumprir o papel antes exercido por Deus. A escrita é caracterizada por uma representação conceitual que pretende explicar o mundo, e na medida em que o explica o domina. A escrita, portanto, produz um saber, um espaço, uma posição e um poder.

A escrita introduziu a possibilidade de produção de mensagens descontextualizadas de seus territórios e de sua temporalidade. Com a escrita, os atores da comunicação não mais participam do mesmo contexto de emissão da mensagem, essa característica incorporada pela cultura gerará a noção de universalidade de um instrumento de representação capaz de reter o passado e de superar a distância.

²⁵ Idem, pág.12

²⁶ Certeau, Michel de. **A escrita da história**. R. J.: Forense Universitária, 2006

O Ocidente, munido da escrita na relação entre sujeito e objeto, passa a se auto-proclamar o responsável por traduzir o outro num discurso marcado por um saber/poder. Para Certeau, a própria estrutura da cultura ocidental moderna é articulada a partir de uma inteligibilidade que se instaura numa relação de tradução do outro – o passado, o selvagem, a criança, o louco entre tantos. O autor aponta, portanto, uma problemática em torno de um sujeito que possui um saber/poder e um objeto a ser decodificado²⁷.

No Ocidente, até o limiar do século XVIII, a verdade da representação residia no próprio enunciado, no seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência²⁸. No entanto, como aponta Gumbrecht, a própria constituição da hermenêutica, subdisciplina filosófica que visa à interpretação dos significados dos textos, parte do pressuposto de que os significantes (superfície material) são deficientes no que concerne à obtenção da expressão da verdade do significado (profundidade espiritual). Dessa forma, observa-se um questionamento da referência e do sentido, caracterizando-se pela crise da representabilidade.

Gumbrecht, ao analisar a modernidade epistemológica, situada no início do século XIX, fala do novo observador de segunda ordem que acompanha a crise de representabilidade. Esse novo observador se observa no momento mesmo em que observa o mundo, gerando um tipo de observação subjetiva e auto-reflexiva. Com essa nova observação a objetividade do conhecimento passa a ser posta em dúvida, uma vez que o conteúdo da representação dependerá do lugar do observador. O autor expõe que:

“pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um ‘mundo real’ existente - cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina ‘a crise da representabilidade’²⁹”.

O que está em jogo, com a crise da representabilidade, é a noção da precariedade da escrita e das representações em geral, de que a realidade não cabe na escrita, pois esta não garante a apreensão neutra e objetiva do real. Dessa forma, as

²⁷ Idem, pág. 15.

²⁸ Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Ed. Loyola, S. P., 1996.

²⁹ Gumbrecht, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Editora 34. Pág. 14.

próprias superfícies materiais do mundo passam a entrar em processo de reavaliação. Outro aspecto que podemos salientar diz respeito à temporalização, à concepção de tempo que passa a figurar com a crise da representabilidade. No século XIX temos uma virada em direção a uma historicização e a uma narrativização de tudo o que há. A estrutura epistemológica que se apresenta neste momento começa a explicar as coisas existentes numa perspectiva evolutiva. Tais explicações são centradas numa lógica de causa e efeito. É nesse século, como afirma Gumbrecht, que encontramos a construção da idéia de tempo histórico, agente absoluto de mudança, promovendo uma modalização temporal bastante acelerada.

Na articulação da mudança que o conhecimento sofreu na virada do século XIX, em que o saber deixa de ser entendido como objetivo, as representações passam a se organizarem a partir de descrições em linha progressiva, evolutiva e vetorial. A experiência do tempo como relatividade entra em pauta. O presente passa a ser entendido como relativo ao passado, bem como aquele intervalo de tempo extremamente curto que precede o futuro. A partir dessa nova experiência temporal, o presente passa a ser encurtado ao mesmo tempo que o futuro começa a ser alargado. Na modernidade oitocentista o tempo requerido começa a ser o futuro, lugar a ser construído, cheio de expectativas utópicas³⁰.

No século XIX, momento de uma aceleração rumo ao progresso, a subjetividade ganhou uma espessura temporal. Nesse século, a História surgiu como autoridade explicativa do todo existente, o que estava em jogo era um projeto de futuro para romper com o passado e criar algo novo e diferente do presente. Além da aceleração proposta pelo capitalismo (criação contínua de novas necessidades), a visão passou a ser entendida como produto de um corpo vivo no aqui e agora histórico. A reconfiguração do observador foi marcada pela introdução da temporalidade como elemento primordial da cognição e da percepção. O conteúdo da observação passou a

³⁰ Boaventura de Sousa Santos fala que na contemporaneidade devemos expandir o presente e encurtar o futuro, almejando com isso o término do desperdício da experiência de mundo promovido pelo projeto moderno ocidental. “ Em primeiro lugar, a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo. Em segundo lugar, a compreensão do mundo e forma como ela cria e legitima o poder social tem muito que ver com concepções do tempo e da temporalidade. Em terceiro lugar, a característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o facto de, por um lado, contrair o presente e, por outro, expandir o futuro. A contracção do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, transformou o presente num instante fugidío, entrincheirado entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Santos, Boaventura de Sousa. “ Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. in: **Globalização: fatalidade ou utopia?**. Revista Crítica de Ciências Sociais: CES, Coimbra, n. 63 / outubro / 2002

ser entendido como dependente da posição particular do observador, criando uma profusão de possibilidades representacionais. A experiência visual, portanto, foi pensada como um desdobramento temporal no interior de fluxos que demandavam regimes de adaptação e gradações de atenção.

A fotografia veio responder a uma demanda por uma imagem fixa que suspendesse a inexorável passagem do tempo e revelasse o real. Mesmo com todas as descobertas necessárias para sua criação integrando o rol de conhecimento humano há pelo menos um século, ela só surgiu de forma pulverizada na primeira metade do século XIX no ocidente, quando houve o desejo de congelar o momento de forma “realista”. Como coloca Cláudia Linhares: “O advento da fotografia integra, como nenhum outro instrumento óptico, o empenho científico, localizado por Cray na primeira metade do século, em controlar, disciplinar, adequar, ajustar a visão subjetiva ao mundo moderno”³¹.

Concomitante à constituição da visão subjetiva, houve um enorme interesse acerca do funcionamento do olho e de como este percebia a natureza. Tal interesse apresenta-se tanto nas pinturas de Turner quanto nas impressionistas. A fotografia naturalista preocupa-se igualmente com o modo pelo qual a visão se dá. São representações que valorizam o corpo e os órgãos dos sentidos, especialmente o olho. Essa característica, impressões diretas e instantâneas da natureza, compôs o efeito de realidade e de real no contexto do século XIX³². O realismo nas artes é construído a partir de um conjunto de regras sociais com o intuito de gerir a relação entre representação - tornar presente um ausente através de signos - e o real. Tal estética parte do pressuposto da existência do mundo exterior. A representação institui um substituto de modo arbitrário e calcado em convenções socializadas. O realismo quer instaurar uma representação que crie a ilusão de não ser uma representação. Cada época tem suas próprias convenções satisfatórias para a sociedade que as produziu.

³¹ Sanz, Cláudia Linhares. “Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna”

³² “O efeito de realidade designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente). Trata-se no fundo de uma variante, recentrada no espectador, da idéia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural.” ... “É o segundo ‘andar’ dessa construção teórica, o *efeito do real*, que é mais original. Oudart designa assim o fato de que, na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um ‘juízo de existência’ sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente ..., mas, que o que vê *existiu*, ou *pôde existir, no real*.” Aumont, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993. Pág. 111.

Beatriz Jaguaribe³³ argumenta que a estética do realismo na fotografia, assim como na literatura, cinema e televisão, permeou a percepção do cotidiano na modernidade. Tal estética compôs nosso imaginário, nossas práticas cotidianas de pertencimento a um coletivo imaginado. A autora relaciona as várias estéticas do realismo, desde o surgimento da literatura realista do século XIX, com as variadas conceituações de modernidade, enfatizando a pluralidade tanto de concepções de modernidade quanto de estéticas do realismo. No entanto, o que une o conceito de realismo é um repúdio às visões fantasiosas, místicas e românticas, em conexão com o processo de secularização e com a crença no progresso e na ciência. A arte realista que surgiu no século XIX insurgiu-se contra o imaginário do romantismo, valorizando o cotidiano em detrimento do fantasioso. Assim, a imagem que se pretende realista visa a uma sintonia entre representação e realidade social enquanto experiência do presente.

É importante ressaltar o entendimento de que toda estética do realismo pressupõe uma vinculação aos conceitos do real e da realidade. Para Beatriz Jaguaribe o real é:

“objeto de acirrada disputa epistemológica, política e estética, o real testa os limites da representação e supera os mecanismos seletivos do nosso controle consciente. Semelhante ao instante temporal que é vivido, mas que não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, o real somente pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação. Enquanto existência do mundo além e fora do nosso ser, o real tanto ultrapassa quanto permeia nossa experiência.”

E prossegue a autora acerca da realidade:

“Se, nestes termos, o real é a existência de mundos que independem de nós, a realidade social, em contraste, é uma fatia do real que foi culturalmente engendrada, processada e fabricada por uma variedade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vista contraditórios”³⁴.

Em outras palavras, o nosso acesso ao real só é possível através de nossa simbolização do real, de nossas narrativas, ficções e imagens.

³³ Jaguaribe, Beatriz. **O choque do real. Estética, mídia e cultura**. RJ: Rocco, 2007.

³⁴ Idem, pág. 101.

O discurso dos pioneiros da fotografia apontava-a como uma representação fiel do mundo visível. Um exemplo é o texto de Talbot, um de seus precursores, “The pencil of nature”, em que afirma que as pranchas expostas foram impressas exclusivamente pela ação da luz, não sofrendo a intervenção da mão do artista. Partindo da mesma crença, Baudelaire questionou a capacidade artística do novo meio que surgia. Para ele, a fotografia deveria permanecer a serviço da ciência e da documentação. Mas ao que concernia à arte, esta só lhe podava a imaginação. Narciso havia finalmente encontrado seu reflexo. A busca pela objetividade fez parte da produção fotográfica da época vinculada a tarefas de caráter científico, bem como das expedições documentais a lugares distantes e diferentes do público europeu, ambas fomentadas pela convicção de que tudo poderia ser descoberto. A idéia da objetividade fotográfica perpassava também o debate intelectual, o qual afirmava que a fotografia, diferentemente da pintura, sempre impregnada da subjetividade do pintor, operava na ausência do sujeito.

O pictorialismo foi o primeiro movimento artístico da fotografia. Seu engajamento consistia em elevar a fotografia à condição de arte. “A fotografia deveria não somente comprometer-se com a representação da verdade, mas também deveria enredar-se pela busca da beleza.”³⁵. O pictorialismo dialogou fortemente com o ideário artístico das belas artes e com os temas da literatura romântica. Dele faziam parte Rejlander e Robinson, os quais defendiam a utilização de montagens para a obtenção de uma maior expressividade da cena representada. Tal prática, no caso do segundo, apoiava-se na memória como interpretação das impressões visuais, importante para o tipo de sujeito da percepção encenado pelo fotógrafo.

Fatorelli³⁶ analisa o debate em torno do estatuto fotográfico realizado por Robinson e Emerson no último quarto do século XIX, ressaltando que, mesmo divergindo no que concerne à natureza da fotografia, ao seu lugar no contexto das artes plásticas e a sua relação com saberes científicos do período, ambos estavam em busca de uma imagem condizente com a imagem percebida. Os fotógrafos mobilizaram os salões de fotoclubes, os críticos de arte e os cientistas, buscando legitimação para seus discursos e práticas fotográficas. O que estava em jogo era uma discussão epistemológica polarizada pela relação homem/máquina. Segundo o autor:

³⁵ Newhall, Beaumont. **The History of Photography**. The Museum of Modern Art, New York. Pág. 73

³⁶ Fatorelli, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. RJ: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

“O debate entre Robinson e Emerson gravitou em torno de alguns temas centrais, que são, por si, reveladores deste lugar epistemológico da fotografia, entre os quais contam: a particularidade da fotografia enquanto meio de expressão, relativamente aos materiais e técnicas que mobiliza; a relação entre fotografia e artes plásticas e, por contigüidade, entre a avaliação estética da imagem fotográfica e os cânones da história da arte; a qualificação da imagem fotográfica relativamente ao seu vínculo com o referente externo; a relação entre imagem fotográfica e as proposições científicas da época, principalmente em relação à fisiologia da percepção.”³⁷

Peter Henry Emerson liderou o movimento de fotografia naturalista, fundando as bases do que posteriormente norteou a fotografia direta, no que diz respeito à inviolabilidade da câmara fotográfica e da chapa impressionada para se obter impressões diretas da natureza. A contradição entre verdade visual e interpretação imaginativa era encontrada no centro da discussão teórica da fotografia naturalista no século XIX. Emerson procurava alcançar imagens que pudessem ser comparadas à natureza, considerando o modo como esta é percebida. O fotógrafo baseava-se na teoria do foco diferencial de Helmholtz, a qual pressupunha que a nossa visão era seletiva, ou seja, a área central da cena vista se mantinha nítida enquanto há um ligeiro desfocado nas áreas periféricas. Emerson convergiu esse princípio em procedimento estético ao defender que as fotografias também deveriam ter uma área central nítida e o seu entorno desfocado.

Um aspecto importante de sua teoria fotográfica diz respeito à especificidade e autonomia da fotografia em relação às demais imagens. Ele defendia que: “(1) a fotografia é um meio independente, com suas próprias características; (2) os controles que ela oferece são adequados para expressar a visão; (3) o efeito emocional e psicológico da fotografia se encontra na imagem sem retoques produzida pela lente, tal como registrada pelo material sensível; (4) este efeito não deve nunca ser estragado pelo retoque ou pela cópia combinada; (5) a composição não tem nada a ver com regras ou fórmulas”³⁸. Em 1891, Emerson renunciou ao que havia defendido sobre a relação entre arte e natureza propiciada pela fotografia, declarando a morte da fotografia naturalista e questionando a possibilidade artística do meio. Tal renúncia foi creditada a um pintor que teria lhe mostrado a falácia que é confundir arte e natureza. No entanto, a influência que exerceu na história da fotografia, a recusa às

³⁷ Idem, pág. 71.

³⁸ Idem. Pág. 76.

fotografias posadas, à artificialidade dos estúdios e à combinação de negativos, encontrou vários seguidores, dentre os quais Alfred Stieglitz.

Stieglitz transitou do pictorialismo ao *straight photography* (fotografia direta ou pura). Ele foi o líder do movimento pictorialista nos Estados Unidos, seguindo a tradição estética defendida por Emerson, e teve papel decisivo na divulgação do potencial da fotografia direta a partir da década de 1910 do século XX, atuando em diversas áreas, tais como fotógrafo, editor, crítico e dono de galeria. Sua influência no meio fotográfico se deveu também à fundação da galeria Photo-Secession e da revista Camera Work. Outro papel importante de Stieglitz foi o de divulgar o movimento modernista na América, expondo artistas como Duchamp e Picasso.

Stieglitz começou seu aprendizado de fotografia na Alemanha com Vogel, inteirando-se do que acontecia no mundo das artes na Europa. Ele recebeu seu primeiro prêmio na Inglaterra em 1887, tendo como jurado Emerson, que elogiou a espontaneidade das fotografias³⁹. A respeito de seu ensaio sobre o inverno de Nova York (Winter on Fifth Avenue), Stieglitz declarou que o sucesso do trabalho com câmeras portáteis depende da espera e da observação do momento em que tudo se equilibre e satisfaça seu olho (Newhall pág. 153). Nessa série, a imagem final dependeu tanto do momento de captação quanto do trabalho no laboratório, uma vez que o fotógrafo utilizou somente partes dos negativos. Tal trabalho foi transitório entre as estéticas do pictorialismo e da fotografia direta, não respeitou a integridade do negativo, mas já valorizava a composição feita pelo olho.

Se há uma aproximação estética entre as composições de Stieglitz e as que Henri Cartier-Bresson proporá a partir da década de 1930, há também um afastamento, na medida em que Stieglitz apostava numa interioridade a ser expressa em fotografia. O seu uso das câmeras portáteis lidava com uma composição em termos acadêmicos, obedecendo a uma pré-visualização da imagem concebida. Fica mais claro este ponto se focalizamos o discurso de Stieglitz sobre a feitura da famosa fotografia “The Steerage” de 1907. O fotógrafo nos conta que, andando pelo saguão do navio, vislumbrou o sentido visual da cena representada na imagem, em que uma geometria correspondia à situação social. Após ter concebido internamente o que queria representar, buscou sua máquina e fez a imagem, a qual decorreu de um sentimento interno em correspondência com os aspectos visuais externos. Em

³⁹ Newhall, Beaumont. **The History of Photography**. The Museum of Modern Art, New York, pág. 157.

comparação com o que Henri Cartier-Bresson falava a respeito de como era seu processo fotográfico, a narrativa de Stieglitz se distancia na medida em que Bresson jamais voltaria para pegar a câmera, pois o que lhe interessava era a inteiração entre o olho, a câmera e o mundo visível⁴⁰. O que importava a Bresson era o instante decisivo, nascimento e morte das coisas no mundo, o instante só decisivo no momento de sua ocorrência.

O modernismo de Stieglitz abordou o espaço urbano, com seus fluxos de transportes e sua arquitetura, como uma metáfora da fotografia moderna. As novas possibilidades de visibilidade da metrópole foram exploradas através do olhar do fotógrafo, que dava sentido às coisas. Para Fatorelli, tal prática marcava um centramento na experiência do sujeito (diálogo com o expressionismo e as teorias do inconsciente). Para Stieglitz, os aspectos visuais do mundo material estão ligados a uma realidade profunda que pode apenas ser sentida. A fotografia, portanto, poderia ser usada como mediadora de sua experiência do mundo. As suas fotografias remetem a uma subjetividade expressionista ao mesmo tempo que apontam para uma objetividade. A década de 1910 marcou a virada de Stieglitz para a fotografia direta dentro dos limites da estética purista. Apesar de ter trabalhado com câmeras portáteis, ele o fez sem reconhecer o seu potencial para novas composições através da possibilidade de mobilidade.

Charles Caffin e Sadakichi Hartmann⁴¹ foram dois teóricos importantes, no final do século XIX e início do XX, para a constituição do conceito de fotografia direta, exercendo grande influência na crítica americana. Ambos tiveram que lidar com a ambigüidade de articular a idéia da fotografia como intrinsecamente objetiva e a visão da arte como interpretação subjetiva do mundo. Tal articulação dizia respeito à questão modernista de distinção dos campos artísticos. O problema que se colocava era conciliar o que consideravam como a verdadeira essência da fotografia, a objetividade, com uma concepção de arte em termos tradicionais, calcada na subjetividade criadora. Para Hatmann, a qualidade específica da fotografia, antecipando algumas visões do século XX, é a capacidade de registro das ações espontâneas. A sua definição de fotografia direta a identificava com a verdade do

⁴⁰ Ver: Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period.** University of New México Press Albuquerque. Pág. 27. Aproveitamos a comparação do autor entre o trabalho de Stieglitz e o que depois foi reconhecido por teóricos que valorizaram o uso das câmeras portáteis, exemplificando com a fotografia de Cartier-Bresson.

⁴¹ Idem.

meio e com as qualidades naturais da técnica fotográfica, valorizando o olho e a câmera em detrimento do trabalho da mão no negativo e na cópia. Ele foi um defensor também da prática da pré-visualização, na qual o fotógrafo deveria ter uma idéia do resultado final da imagem antes de fazê-la.

A fotografia direta manteve relações de continuidade e descontinuidade com a naturalista. O princípio da segunda consistia em enxergar com a máquina fotográfica da mesma forma do que com o olho humano. Com a fotografia direta passou-se a querer enxergar mais do que o olho humano, além do visível também o invisível através do uso de metáforas. O desafio que se colocava era transformar os temas da vida cotidiana em autônomas composições abstratas, resultantes do instantâneo reconhecimento de tema e forma, respeitando os meios próprios da fotografia.

A corrente da fotografia direta valorizou a objetividade do meio como manifestação de sua essência, ao mesmo tempo que reteve subjetividade suficiente para o seu reconhecimento como arte. Os componentes deste movimento repudiaram o Pictorialismo por sua ênfase na subjetividade e por sua subordinação à pintura. A objetividade almejada pela fotografia direta permitiu uma estética calcada na infinidade de detalhes e de gradações tonais. Para Paul Strand, defensor da fotografia direta nas décadas de 1910 e 1920, a fotografia deveria expressar a objetividade do meio através da estrutura formal das imagens, respeitando o que está diante da câmera e conseguindo uma variedade de tonalidades sem trucagens ou manipulações. Paul Strand acreditava também que a arte fotográfica carregava o potencial de humanizar a tecnologia.

Beaumont Newhall foi um entusiasta da fotografia direta, praticada por Stieglitz, Strand, Edward Weston e Ansel Adams, e da fotografia de pequeno formato. Para ele, a maior contribuição da fotografia residia na sua capacidade de absorver uma grande quantidade de detalhes num plano. O que Newhall pretendia era justificar o meio fotográfico, identificando na experiência estética aquilo que seria uma contribuição unicamente fotográfica. A idéia que perpassa sua teoria é a de que com a fotografia de pequeno formato, com a vontade de um expressivo número de fotógrafos de registrar o mundo como ele é, surge uma nova forma de comunicação apoiada na capacidade fotográfica de visão detalhada, captando mais do que o fotógrafo consegue enxergar no momento mesmo da exposição.

Stieglitz, ao longo de sua produção fotográfica, sempre expressou em suas imagens um pensamento acerca das características da fotografia. Na série

“Equivalentes”, feita durante os anos 20 e 30 do século XX, essa tendência se exacerbou. Nesse ensaio sobre nuvens tanto o seu nome quanto o texto em que o fotógrafo explica o motivo pelo qual passou a fotografá-las (“How to I Came to Photograph Clouds”) indicam que o ensaio não trata de outra coisa que fotografia. Stieglitz queria produzir fotografias que se parecessem com fotografias, buscando em Equivalentes um objeto que mantivesse relações de analogia com a fotografia. Para Dubois: “ambos, nuvem e fotografia, são, portanto, autênticas *máquinas de luz*, véus, tramas, armadilhas, reveladores, telas, cortinas, espectros, fantasmas de luz”⁴². Rosalind Krass, para falar da série “Equivalentes” e defender o argumento de que o recorte, a impressão de imagens arrancadas do contínuo fluxo das coisas no mundo, é o que caracteriza a fotografia moderna, tem como prólogo de sua análise a interpretação de uma fotografia de juventude de Stieglitz – “Sombras e Luz: Paula/Berlim de 1889”. Nessa imagem, encontramos vários aspectos do meio fotográfico representados: a presença da luz, da janela simbolizando o obturador da máquina fotográfica, duplicações de outras fotografias, ressaltando a reprodutibilidade da imagem, menos o efeito de recorte. Os efeitos de corte são dissimulados pela composição, com jogos de sombra e luz, formando um enquadramento interior, recorrente na pintura. Tal ausência era pertinente à fotografia do final do século XIX, quando o efeito de corte não era uma dominância do meio. Sobre o ensaio “Equivalentes”, Stieglitz declarou: “quis fotografar as nuvens para descobrir o que me haviam ensinado quarenta anos de fotografia. Através das nuvens, deitar minha filosofia de vida – mostrar que as minhas fotografias não se deviam ao conteúdo e aos sujeitos – a árvores singulares, a rostos, a interiores, nem a dons particulares – as nuvens estão ali para todos – não se cobra taxas sobre elas até o presente – são livres”. O êxito do ensaio foi devido tanto à visão pessoal do fotógrafo quanto ao recorte do céu. Esse trabalho tanto pode ser encarado como a tentativa de Stieglitz de expressar suas emoções em nuvens, caracterizando-se por um afastamento do mundo, como também pode ser entendido como apontando para um novo modo de fotografar. Nele houve a confluência dos aspectos da fotografia moderna – o corte espaço/tempo constituído pelo olhar do fotógrafo, em que a dimensão espacial que se buscava era a do ausentar-se do mundo, da exclusão de excessos, e a dimensão temporal almejada era do instantâneo.

⁴² Dubois, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993. Pág. 202.

Para Mauricio Lissovsky, o surgimento da fotografia moderna estava intimamente ligada à tecnologia do instantâneo e à cultura da instantaneidade⁴³. A fotografia do século XX se diferencia da do século XIX pela questão do tempo de produção de uma imagem fotográfica. Com avanços tecnológicos, o tempo de exposição chega a milésimos de segundos, o que causa uma alteração profunda nas características da fotografia, que passa a ser impregnada da idéia do instantâneo fotográfico⁴⁴. O papel do instantâneo foi marcante para a fotografia moderna do século XX. Como coloca Guran a respeito do instante fotográfico:

“O domínio sobre o instante mudou o rumo da fotografia, conferindo-lhe o perfil e a importância que ela tem hoje e consolidando definitivamente a figura do autor no processo fotográfico. Até o começo deste século, para se obter uma foto era necessário um tempo de exposição de muitos segundos e um equipamento relativamente pesado. O fotógrafo, na prática, dividia a autoria intelectual da imagem com o fotografado, que fazia a pose ou com a “produção”, que determinava o que ia ser registrado e como. A partir do surgimento de câmeras mais leves como a Ermanox e mais tarde a Laica, e de filmes mais rápidos, o fotógrafo ganhou liberdade de atuação e a fotografia como um todo novo caminho estético’.⁴⁵

Para Mauricio, o surgimento da fotografia moderna estava intimamente ligado ao refluir do tempo da imagem, quando foi possível exprimir sua ausência. No texto “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”, o autor desenvolve o argumento de que a sua origem deve ser entendida à luz da relação com o tempo, e o tempo em questão é o instante. Mesmo recuperando algo da reflexão de Henri Bergson, para compreender a temporalidade fotográfica, Mauricio o faz em certa medida como Deleuze com relação ao cinema moderno, chamando atenção de que quando Bergson escreveu suas teses sobre o tempo e a duração a fotografia moderna ainda não havia plenamente se manifestado. O filósofo insurgiu-se contra o instante, acusando-o de artificial, de exterioridade da experiência, que só pode se dar na duração. O movimento do texto de Mauricio é o de conciliar o instante com a duração, percebendo-o imanentemente, a partir do fazer fotográfico. A existência do instante é

⁴³ Lissovsk, Mauricio. “A fotografia documental no limiar da experiência moderna”. in: Fatorelli, Antonio e Bruno, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. RJ: Mauad X, 2006.

⁴⁴ Ver: Lissovsky, Mauricio “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.

⁴⁵ Guran, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**, R. J. : Ed. Gama Filho, 1999. Pág.52

constatada, por Mauricio, não na duração objetiva – uma abstração que escapa à nossa percepção –, mas na espera. A espera tem um lugar fundamental no discurso dos fotógrafos modernos, mais até do que a imagem. A partir da espera, podemos pensar o instante não como ruptura da duração, mas algo concebido em seu interior. O esperar diferentemente na duração é que caracteriza o instante fotográfico moderno, conformando sua linguagem, é deste lugar que o instante advém.

A principal aspiração dos fotógrafos documentais do século XX consistia no desejo de que o sentido do mundo pudesse ser recriado por seus instantâneos. Instantâneos selecionados por um olhar conhecedor de imagens prévias, um olhar treinado, como o de Stieglitz já anunciava, que selecionava o momento fotográfico de maior intensidade. Portanto, a fotografia moderna do instantâneo era da ordem da espera subjetiva. O ato fotográfico moderno era atravessado por uma intencionalidade que gerava um instante esperado, forjado por um olhar subjetivo. Correntes da fotografia moderna tinham como desafio transformar os temas da vida cotidiana em composições resultantes do instantâneo reconhecimento de tema e forma, uma espontaneidade do julgamento e uma composição dos olhos.

Se na década de 1920, no meio fotográfico, as fotomontagens, os negativos combinados, as solarizações entre outras técnicas utilizadas pelas vanguardas ocupavam um lugar central na constituição da percepção de um mundo novo (e moderno), na década de 1930 esse papel passou a ser exercido pelo instantâneo fotográfico. Na virada da década de 1920 para a de 1930, encontramos a crença, partilhada por André Kertész e Cartier-Bresson, de que a fotografia deveria fixar momentos a partir de uma estética do instante, calcada num realismo lírico. Foi em torno desta estética do instante que os grandes mestres da fotografia documental do século XX desenvolveram suas poéticas. A fotografia moderna, diferentemente da corrente pós-moderna da fotografia contemporânea, na qual há a predominância da representação da representação – imagem da imagem –, constituía-se na experiência de encontro com o mundo, envolvendo a presença do outro.

Encontramos na fotografia documental alguns aspectos de ruptura em relação à fotografia direta. Esta valorizou a autonomia formal, a composição que prioriza aspectos estéticos, a cópia com alta qualidade e gradações de tonalidades, a independência com relação às palavras, a valorização da exposição como a melhor forma de contemplação da fotografia e a separação entre fotografia de arte e comercial. Já a documental valorizou a fotografia comprometida com uma mensagem

social, a fotografia a serviço de uma história, a mistura entre imagem e palavra em prol da comunicação, a narrativa visual e a divulgação a partir da imprensa e de livros. A fotografia documental promoveu também uma descontinuidade com a prática da pré-visualização, quando as formas do mundo tiveram que fazer sentido para o olhar do fotógrafo no momento mesmo de sua feitura, em confronto com o mundo exterior entre o olho e o dedo.

A fotografia documental americana dialogou fortemente com o movimento realista, que animou os Estados Unidos durante a década de 1930, a exemplo do que fizera o Pictorialismo em relação ao Impressionismo e ao Simbolismo e a fotografia direta em relação ao modernismo. Podemos enxergar na fotografia documental da década de 1930 um impulso em direção à pesquisa do momento histórico que possibilitou a crise do final da década de 1920. Dessa forma, o movimento documental enfatizava a consciência social e a busca pela verdade e pelo mundo exterior. A segunda guerra mundial veio a intensificar o esforço de moldar e registrar a experiência americana através do uso da fotografia. Seguindo os passos de antecessores como Jacob Riis, por volta de 1880, e Lewis Hine, no início do século XX, a corrente da fotografia documental se consolidou na década de 1930, o que foi possível devido ao desenvolvimento de novas tecnologias, tais como câmeras mais leves, filmes mais rápidos e o flash, as quais contribuíram também para o desenvolvimento do fotojornalismo. Estas duas correntes se alimentavam da espontaneidade das imagens possibilitada pela tecnologia do instantâneo. Com a conquista do invisível, a partir dos avanços tecnológicos, o meio fotográfico passou a apostar na fidelidade entre fotografia e o que fora fotografado.

Para Joel Eisinger⁴⁶, a discussão em torno da verdade fotográfica nas décadas de 1930 e 1940 se deu em termos limitados. Seus críticos se preocupavam com questões referentes ao quanto da verdade estava sendo disponibilizada ao público. O autor fala que só mais tarde os envolvidos com a fotografia documental manifestaram a consciência das escolhas constitutivas do ato fotográfico, as quais giram em torno de escolhas de câmeras, ângulos, lentes e assim por diante, escolhas determinantes do tipo de imagem concebida. Ao enfatizar tais escolhas, a crítica documental sublinha a característica da fotografia de apresentar uma verdade ambígua, uma verdade

⁴⁶ Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period.** Pág. 79.

construída. Mesmo a mais objetiva das imagens é uma construção feita a partir de escolhas e convenções.

Para exemplificar a ingenuidade dos comentadores da fotografia documental nos anos 30 e 40, o autor fala da crítica feita por Pare Lorentz sobre a obra de Dorothea Lange. Para este crítico, a capacidade de maior relevância da fotógrafa consistia em sua habilidade em desaparecer da imagem, não percebendo, segundo Joel Eisinger, que “a simplicidade da composição é coerente com a idéia da simplicidade da vida rural; o ângulo baixo faz com que seus sujeitos se ergam heroicamente sobre nós; e a iluminação enfatiza suas peles desgastadas pelo tempo”⁴⁷. Neste momento, a crítica fotográfica ressaltava o que foi fotografado, mais do que o como foi fotografado, buscando uma estética da transparência.

No contexto em que emergiu a fotografia documental, havia um anseio, moldado tanto pela experiência da depressão quanto depois pela segunda guerra, por um movimento artístico que valorizasse a estética do realismo, no sentido de fornecer pistas sobre o que acontecia no mundo. Neste momento, encontramos o documental e a estética do realismo em várias mídias. No cinema na década de 1930, temos também a consolidação do filme documentário como proposto por Grierson e sua ênfase na comunicação do cotidiano e na pesquisa da estrutura social. No entanto, como coloca Joel Eisinger, o realismo na literatura e na pintura foi reconhecido como estilo ao passo que na fotografia esse reconhecimento era restrito aos seus praticantes. O público e alguns teóricos identificavam o realismo como algo inerente ao meio e não como uma construção de estilo, esquecendo-se, portanto, que o realismo fotográfico não é uma fixação estável da relação entre as coisas e suas representações, mas uma produção social de significação em tensão constante com a transitividade das coisas no mundo, com o antes da significação.

Ao longo dos anos 1930, o termo documentário se consolidou nos Estados Unidos. Alan Trachtenberg fala da recuperação de Lewis Hine, por parte de uma nova geração de críticos e fotógrafos da década de 1930, como um pioneiro da fotografia documental. A estética de Hine surgiu num momento de esperança entre americanos liberais no início do século XX, baseando-se na crença de que as condições sociais seriam melhoradas através da ciência e da arte.

⁴⁷ Idem, pág. 96, nossa tradução.

O autor aponta que a redescoberta de Hine se deu num momento de introdução da fotografia no ambiente do museu de arte, concomitantemente com o aparecimento de uma história oficial da fotografia. Trachtenberg, ao contextualizar a fotografia americana na primeira metade do século XX, e as questões referentes ao documental, empreende uma análise comparativa entre Hine e Stieglitz. A comparação é pertinente não só porque ambos trataram diversas vezes de temas próximos, sob aspectos diferentes, mas porque a comparação permite ao autor refletir acerca da diferenciação entre fotografia artística e documental. Cada um dos fotógrafos tratou o tema dos arranha-céus de Nova York com intenções distintas. Stieglitz propôs uma visão distanciada dos prédios, sem a presença humana, em consonância com uma fotografia de arte. A sua preocupação consistia em desenvolver uma nova percepção para o céu da metrópole. Hine, em seu livro *Men at work*, abordou a construção do Empire State Building enfatizando o trabalho e a relação entre homens e máquinas. Dessa forma, a presença humana era intensa nesta obra. No entanto, para Trachtenberg, as definições de arte e de documento em fotografia são, na verdade, práticas arbitrárias, as quais dizem mais sobre a maneira como vemos a fotografia do que sobre suas qualidades intrínsecas. Tanto o trabalho de Hine quanto o de Stieglitz comportam dimensões artísticas e documentais⁴⁸.

Trachtenberg lembra que em 1938 o termo ainda estava em processo de institucionalização no meio fotográfico. Um marco de sua consolidação nos Estados Unidos foi a primeira exposição individual de fotografias de Walker Evans no MoMA, intitulada de “American Photographs”, acompanhada de um artigo de Beaumont Newhall, em que este se propunha a definir a fotografia documental como pertencente à ordem de registros factuais com intuítos sociológicos. O livro de Evans é tanto sobre fotografia quanto sobre a América, uma das marcas do documental, remetendo sempre ao referente.

Walker Evans foi um fotógrafo documental que motivou um número expressivo de críticas com seu trabalho na década de 1930. Muitos apontaram como marca de seu estilo a objetividade e a não presença do fotógrafo em suas imagens. Lincoln Kirstein, além de compor o coro dos teóricos da transparência, também ressaltou a captação de símbolos da cultura americana nas fotografias de Evans. Basta lembrar suas imagens de casas, interiores, ruas, lojas, cemitérios, cartazes, sem contar com seus portraits,

⁴⁸ Ver: Trachtenberg, Alan. **Reading American Photography. Imagens as History. Mathew Brady to Walker Evans.**

para que possamos concordar com tal comentário. Em 1971, Szarkowski escreveu que o passado recente dos Estados Unidos havia sido, em grande parte, uma construção de Evans, com sua investigação acerca da identidade nacional americana, pois, mesmo se considerado falso ou verdadeiro, seu trabalho faz parte da história do país⁴⁹. Podemos acrescentar que as imagens de Evans fazem parte do imaginário compartilhado pelos americanos⁵⁰.

Elizabeth McCausland, uma importante crítica fotográfica, publicou, em 1939, no *Photo Notes*, sua definição de fotografia documental, ressaltando que a natureza do meio fotográfico não era subjetiva ou impressionista, mas ligada à realidade. McCausland escreveu o texto do livro de Berenice Abbott, *Changing New York*, e foi assessora do departamento de fotografia do MoMA. Sobre o trabalho de documentação de Nova York feito por Abbott, McCausland enfatizou que a fotógrafa, ao abordar a estrutura física da metrópole, descrevia as condições sociais da América como um todo. A comentadora vislumbrou também uma crítica de esquerda ao capitalismo em tal trabalho fotográfico⁵¹. McCausland clamava por verdade e pelo interesse no mundo exterior propiciados pela fotografia documental. Para ela, a fotografia deveria se dedicar à comunicação da realidade, sendo que a parte desta realidade que mais lhe interessava era a sociedade americana e o período de depressão econômica. Seu objetivo consistia em valorizar o documental em detrimento das investidas artísticas no meio fotográfico.

O movimento de fotografia documental dialogou com a estética purista de fotógrafos diretos, tais como Stieglitz e Weston, ao mesmo tempo em que enfatizou a necessidade de adicionar informações à imagem, uma vez que sua maior preocupação consistia em apresentar a fotografia contando uma história, o que tornava necessário o conhecimento acerca das pessoas e lugares representados. Desta forma, uma imagem com uma composição mais rica poderia ser preterida em prol de uma imagem que se encaixasse melhor na narrativa visual. Posteriormente às décadas de 1930 e 1940, Szarkowski foi um crítico da possibilidade de se narrar através de fotografias,

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ver: Wolfe, Charles. "Just in Time: *Let Us Now Praise Famous Men* and the Recovery of the Historical Subject". In: Petro, Patrice. **Fugitive Images. From Photography to Video**. Indiana University Press. Este texto investiga o interesse contemporâneo pela memória e pelas imagens do passado, tendo por objeto um documentário televisivo de 1979, *Let Us Now Praise Famous Men-Revisited*, sobre o livro de Walker Evans e James Agee de 1941.

⁵¹ Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period**. Pág. 104.

questionando o uso das imagens pelas revistas ilustradas. Susan Sontag duvidava também da capacidade narrativa da fotografia. Para a autora, a imagem fotográfica introduziu um novo significado para a idéia de informação, proporcionando fatias de espaço e tempo descontínuas do mundo. A partir da fotografia o mundo passou a ser vivenciado como uma série de partículas independentes, o que para Susan é problemático, na medida em que a representação do mundo feita pela câmera mais oculta que revela. Em sua análise sobre a mediação fotográfica, Susan ressalta que a fotografia contribui para a erosão do sentido, uma vez que ela é incapaz de explicar as coisas em seu funcionamento no tempo.

Com o crescimento da fotografia documental na década de 1930, houve uma enorme quantidade de livros que combinavam fotografia e texto com o intuito de analisar algum aspecto social em pauta no momento. Desses livros, cujo objetivo era desvendar o mundo e as questões sociais pungentes, podemos encontrar exemplos europeus – *Paris de Nuit* de Brassã de 1933, *English at Home* de Bill Brandt de 1936 – e americanos – *You Have Seen Their Faces* de Margaret Bourke-White de 1937, *An American Exodus* de Dorothea Lange e Paul Taylor de 1939, *Changing New York* de Berenice Abbott e Elisabeth McCausland de 1939 e o *Let Us Now Praise Famous Men* de Walker Evans e James Agee de 1941. McCausland foi uma crítica que preconizou as misturas das mídias presentes nessas publicações, por uma necessidade de se expor o contexto social das imagens. Dessa forma, a pureza da imagem modernista foi questionada.

Ao falarmos da fotografia documental americana nas décadas de 1930 e 1940, é imprescindível prestarmos atenção aos projetos da FSA e da Photo League. O entre guerras foi um momento de enfraquecimento das democracias parlamentares e do surgimento dos totalitarismos. Se, na década de 1930, o New Deal fomentava projetos de cunho social, na década de 1940, com a Segunda Guerra, e, mais tarde, com a guerra fria, houve um endurecimento anti-comunista por parte do governo americano, o que acarretou uma rígida fiscalização de organizações como a Photo League.

A agência da FSA foi criada em 1935 pelo governo de Roosevelt com o intuito de promover a conscientização da classe média americana da necessidade de recuperação da economia rural. Neste projeto fotográfico, o olhar voltou-se para o que precisava ser enfrentado e corrigido, promovendo uma promessa de futuro. Portanto, era parte importante do projeto o modo pelo qual as imagens seriam recebidas por seu público alvo. Fotógrafos documentais, tais como Walker Evans, Dorothea Lange,

Russel Lee, entre outros, trabalharam sob a chefia de Roy Stryker, cuja fama era de editor autoritário e a quem cabia a primeira seleção das imagens que chegariam ao público. Da agenda de Stryker não constavam imagens que sugerissem perigo ou raiva por parte dos fazendeiros, evitando que tais fotografias fossem anexadas ao projeto da FSA. Mauricio Lissovsky nos lembra a desconstrução promovida pela crítica, tanto por Solomon-Godeau quanto por Susan Sontag, destas imagens como paradigma do procedimento documentário. Tal desconstrução sublinhava a *mise-en-scène* que os fotógrafos estabeleciam com o seu objeto fotográfico, informando que: “quando os personagens sorriam para a câmera, eles eram orientados para assumir posturas mais sóbrias; meeiros que vestiam suas melhores roupas para ser fotografados, eram instruídos a usar suas vestes de trabalho diárias, e persuadidos a não lavar a mão e o rosto”⁵². O objetivo era criar um imaginário para classe média, no qual os pobres ocupavam um lugar digno e merecedor de ajuda por parte do governo. A classe média deveria também, a partir da ideologia das imagens da FSA, ficar confiante no futuro, na mudança da situação.

Alguns críticos também chamam atenção para o fato de que a fotografia documental americana, na época da depressão econômica e durante a segunda guerra, foi usada como forma de propaganda política por parte do governo americano. Um projeto com maior independência com relação à agenda política de Roosevelt foi a organização da Photo League. No entanto, a Liga, de forma geral, concordava com a administração de Roosevelt, no tocante ao registro da pobreza no campo e mais tarde com o uso da fotografia no esforço de guerra. Inicialmente associada ao Worker's Film, a liga se estabeleceu em 1936 como uma organização independente, composta de fotógrafos comprometidos com ideais situados sobretudo à esquerda do espectro político. Apesar de a Liga manter relações com o Partido Comunista, nem todos os seus membros eram comunistas. Sob a liderança de Sol Libsohn e Sid Grossman, esta organização promoveu cursos, abriu uma galeria e publicou o Photo Notes, um fórum dedicado à discussão da fotografia documental nos anos 30 e 40. Em 1938, foi publicada no Photo Notes a declaração de propósitos da liga, a qual afirmava que a “fotografia tem por muito tempo sofrido, por um lado, a influência dos pictorialistas, os quais fotograficamente nunca entraram no século XX, e, por outro, dos chamados

⁵² Solomon-Godeau, Abigail. Citado por: Lissovsk, Mauricio. “A fotografia documental no limiar da experiência moderna”. in: Fatorelli, Antonio e Bruno, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. RJ: Mauad X, 2006. Pág. 182.

‘modernistas’ [artistas como Moholy-Nagy e Man Ray], os quais parados no culto dos filtros vermelhos e nos confusos ângulos preferem os materiais fotográficos manufaturados”⁵³.

A experiência da fotografia documental alimentou, concomitantemente a sua consolidação, o desenvolvimento do fotojornalismo. O ideário do fotojornalismo calcava-se na dimensão icônica da fotografia. O que estava em jogo era a idéia de ser testemunha ocular dos grandes eventos. Erich Salomon, um pioneiro do fotojornalismo na Alemanha da década de 1920, repudiava as fotografias posadas em prol da imagem espontânea. A câmera fotográfica passou a ser responsável pelo registro dos fatos importantes do século passado, e ao fotógrafo e ao editor fotográfico coube o papel de articular sua narrativa visual. O fotojornalismo propôs uma nova modalidade de jornalismo, articulando texto e fotografia para se contar uma história. Revistas como a “Time” e a “Life” não usavam a fotografia de forma decorativa, mas incorporando as imagens em sua discursividade, ou seja, as fotografias faziam parte da substância narrativa. Como o crítico Hicks apontou, o sucesso destas narrativas visuais se baseava na subordinação de todos os elementos da história a uma idéia central que nortearia o trabalho do fotógrafo e do redator.

Na década de 1930, com a consolidação do conceito de fotorreportagem e com o crescimento das revistas ilustradas, passamos a ser efetivamente educados por imagens. Como afirmou Susan Sontag, o inventário do mundo como imagem teve início em 1839, mas esse processo se intensificou no século XX. A produção fotográfica nos legou um enorme “arquivo universal”⁵⁴ de imagens do mundo, compondo uma memória coletiva do século XX. Faz parte deste arquivo visual do século XX o discurso fotográfico de Genevieve Naylor sobre o Brasil no início da década de 1940. Um discurso moldado a partir do dispositivo da fotografia documental. As imagens de Genevieve foram expostas no MoMA em 1943, num período em que a curadoria do museu estava imbuída do esforço de guerra. Nos próximos capítulos analisaremos mais detidamente as imagens brasileiras de Genevieve Naylor, bem como o contexto em que se deu sua produção.

⁵³ Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period.** Pág. 91.

⁵⁴ O termo “arquivo universal” é usado pela artista contemporânea Rosângela Rennó para dar título ao trabalho em que se debruça sobre o material de jornais, de arquivos penitenciários, de álbuns de família entre outros. O que perpassa sua obra é a relação entre fotografia e memória.

3 O Office of the Coordinator of Inter American Affairs: Política de Boa Vizinhança e Esforço de Guerra

“O tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada”⁵⁵

“Não há como negar: a Segunda Guerra Mundial é o ponto de virada na história das relações culturais entre Brasil e os Estados Unidos”⁵⁶. Neste momento, ocorreu a mudança do paradigma francês para o americano em termos de influência cultural no Brasil. Na época da Segunda Guerra, os Estados Unidos dispensaram uma atenção especial para a América Latina, a qual se tornou um território de importantes interesses políticos e econômicos. A situação na Europa se complicava cada vez mais com o avanço alemão. Os Estados Unidos queriam consolidar sua hegemonia no continente americano e combater a expansão do nazi-fascismo. Neste contexto, foi articulada uma política direcionada ao Brasil e aos demais países latino-americanos, conhecida por política da boa vizinhança, ao mesmo tempo em que foi criada a agência que seria a ponte através da qual se estreitariam as relações entre a América e as outras Américas, o Office of the Coordinator of Inter American Affairs (OCIAA). Antonio Pedro Tota refere-se ao OCIAA como uma “verdadeira fábrica de ideologias” a serviço do processo de americanização do Brasil, caracterizado pela divulgação do *American way of life* e dos valores da democracia americana por aqui. O contraponto de tal fábrica ideológica era a criação de uma imagem favorável dos latinos para consumo americano, apresentando-os como possíveis aliados na guerra.

Roosevelt, retomando a expressão cunhada pelo seu antecessor Herbert Hoover – *good neighbor* –, foi o presidente que instaurou a política de boa vizinhança na agenda política norte-americana, usando o pan-americanismo como veículo de solidariedade no continente. No entanto, a figura que se destacou na consolidação do OCIAA, a agência governamental incumbida das políticas externas para a América Latina, foi a do magnata do petróleo Nelson Aldrich Rockefeller. Nelson pertencia ao clã dos Rockefellers, família dona da Standard Oil Company, com várias empresas espalhadas pela América Latina. A Fundação Rockefeller, misturando interesses econômicos com filantropia, promoveu programas de assistência em vários países

⁵⁵ Verso da música Brasil Pandeiro de Assis Valente de 1940.

⁵⁶ Tota, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. SP: Companhia das Letras, 2000. Pág. 28.

latinos em que residiam suas empresas. Nelson estudou economia em Dartmouth College, mas sempre nutriu interesse por artes. Mais tarde trabalhou no Chase National Bank, de sua família, e ainda, com a ajuda de sua mãe, como presidente do MOMA e do Metropolitan Museum. Rockefeller, em 1940, fazia parte do grupo denominado “Junta”, que ganhou a disputa travada com o grupo de Sumner Welles a respeito da política a ser adotada para a América Latina. O grupo de Rockefeller possuía propostas políticas e econômicas arrojadas. Dentre elas, a idéia segundo a qual o totalitarismo no hemisfério deveria ser combatido através de medidas que fortalecessem as economias latinas. A intervenção americana deveria ser pacífica, divulgando o estilo de vida americano, calcado no consumo, no livre comércio e na democracia.

Nelson Rockefeller foi nomeado em 16 de agosto de 1940, aos 32 anos de idade, coordenador do Office of Commercial and Cultural Relations between the American Republics, cargo que chegou a compor o nome da agência, quando de 1941 a 1943 esta passou a se chamar Office of the Coordinator of Inter American Affairs, demonstrando com isso sua força política e os novos rumos da agência. Em 1944, com a indicação de Rockefeller para o cargo de assistente do secretário de Estado para assuntos latino americanos, a agência recebeu seu nome definitivo de Office of Inter American Affairs até o encerramento da agência com o fim da guerra em 1945. Criado em 1940, logo após a reeleição de Roosevelt, em sintonia com a mudança na direção da política externa norte-americana, a qual saíra de sua posição isolacionista em decorrência dos rumos da guerra, o Office era uma agência importante para a estratégia política americana. A campanha de Roosevelt enfatizou a necessidade da cooperação mútua no continente americano, estando em jogo a própria segurança norte americana, a qual só seria alcançada de fato quando fosse afastado o fantasma do totalitarismo no hemisfério. A política externa de Roosevelt visava tanto à reserva futura do mercado latino no pós-guerra quanto à consolidação da solidariedade hemisférica em torno da causa liberal.

A composição da agência dirigida por Nelson Rockefeller tinha inicialmente três frentes: a Divisão Comercial e Financeira, a Divisão de Comunicações e a Divisão de Relações Culturais. Tais frentes subdividiam-se nas seções de rádio, cinema, imprensa, arte, música, literatura, problemas sanitários, exportação, transporte e finanças. A atuação do OCIAA no Brasil contava com a colaboração do DIP, o órgão de censura do Estado Novo. As duas agências trabalhavam juntas. Além das

políticas econômicas, dos acordos comerciais, também a cultura e a propaganda foram pensadas em termos de estratégia política.

Os meios de comunicação, em especial o cinema, deveriam criar um imaginário a ser compartilhado com as Repúblicas do Sul. A Motion Picture Division (MPD), criada como uma seção da Divisão de Comunicações, teve enorme importância para a política de boa vizinhança. O trabalho da MPD junto à Hollywood consistia em inserir artistas latinos nos estúdios e reparar a imagem pejorativa dos latinos forjada pela indústria cinematográfica americana. Alguns temas sobre a sociedade norte-americana deveriam ser evitados pelos estúdios, como o racismo e o período de depressão econômica, a fim de produzir uma imagem modelar dos Estados Unidos. A divisão de cinema ficou sob a tutela de John Whitney, amigo pessoal de Nelson Rockefeller, e um dos produtores do filme “E o vento levou”. Por insistência de Nelson, Whitney participou de uma viagem de reconhecimento pela América Latina em 1940, a fim de produzir pesquisas sobre os bons amigos que deveriam ser retratados pelos filmes Hollywoodianos, sem que estes causassem constrangimentos. Tal viagem contou também com a figura de Walt Disney, colaborador da política de boa vizinhança com seu filme “Alô, amigos”, feito a partir desta experiência. Um dos enviados americanos, como embaixador do pan-americanismo, foi Orson Welles, que, além da filmagem do documentário inacabado *It's all true*, participou, como mestre de cerimônia, no dia 18 de abril de 1942, de uma Homenagem ao presidente Vargas na comemoração do seu aniversário no Cassino da Urca. A festa foi transmitida pelas ondas curtas da Blue Network para os ouvintes americanos⁵⁷.

O rádio também teve papel importante nas trocas culturais entre Brasil e Estados Unidos neste período, havendo inclusive transmissões diretas para o público brasileiro das produções norte-americanas. O OCIAA utilizava o rádio como forma de propaganda de guerra, com boletins sobre o que acontecia no front, divulgando a cultura americana e atacando a propaganda do Eixo. A Divisão de Rádio era dirigida por Don Francisco, homem egresso da área de propaganda. A Segunda Guerra marcou o interesse das emissoras de rádio americanas em expandir seus domínios pela América Latina. No início da guerra, ainda existiam programas da Alemanha transmitidos no Brasil. Dessa forma, o próprio Nelson Rockefeller se preocupava com

⁵⁷ Idem pág. 120.

a conquista do espaço radiofônico por parte dos Estados Unidos em detrimento dos programas alemães.

A política de boa vizinhança foi um instrumento de amplo espectro para a execução das finalidades da política externa americana, incluindo a cultura na agenda internacional. Tais finalidades correspondiam à consolidação da hegemonia dos Estados Unidos no continente, assim como buscavam suprir interesses econômicos – os mercados latinos – e estratégicos – os locais para as bases militares americanas, em especial o nordeste brasileiro. A política de boa vizinhança de Roosevelt significou uma mudança na direção da política externa norte-americana para a América Latina. Enquanto as três décadas iniciais do século XX foram marcadas pela política intervencionista dos Estados Unidos, a partir da década de 1930, o governo de Roosevelt, baseando-se no pan-americanismo, propôs a política de não intervenção, centrando-se no respeito e solidariedade mútua entre as nações.

Com a ameaça da guerra, os Estados Unidos passaram, além das medidas diplomáticas, a dar novos contornos à política da boa vizinhança, quando esta se incumbiu de conquistar os “corações e mentes” latinos. O que entrou em jogo foi a idéia de que as trocas culturais trariam uma melhor relação entre os países através do princípio da reciprocidade. No entanto, esta era uma reciprocidade desigual, como não poderia deixar de ser, devido ao fato de que os Estados Unidos estavam se consolidando como uma das maiores potências no cenário internacional, polarizando na conjuntura da guerra com a Alemanha, e no pós-guerra com a União Soviética no contexto da Guerra Fria.

Na ótica norte-americana moldada em meio ao esforço de guerra, o mundo se dividia em inimigos e aliados. O Brasil era visto pelos Estados Unidos como “a mais importante e a mais perigosa de todas as Repúblicas do sul”⁵⁸. A paranóia americana, acerca da aceitação do nazismo no Brasil, devido à grande colônia alemã no sul, era corroborada pela demora de Vargas em definir em que lado da guerra seria a participação brasileira. Não por acaso, as personagens de origem latina de maior destaque no imaginário compartilhado entre as Américas foram Carmem Miranda e Zé Carioca, figuras que enfatizam nossa sensualidade e malandragem, características toleradas em prol do esforço de guerra. O público americano deveria ser apresentado à

⁵⁸ Texto de Geust, funcionário oficial da política externa norte americana para o Brasil, em relatório endereçado a Rockefeller, citado por Ana Maria Mauad. O texto continua afirmando que seu autor acredita que os alemães nutrem o mesmo sentimento com relação ao Brasil.

nossa riqueza cultural e ao nosso potencial para o progresso. A política externa norte-americana relativa ao Brasil consistia em divulgar o estilo de vida americano em um Estado não liberal como o de Vargas, o que, para Antonio Pedro Tota, caracterizou-se como uma “americanização” paradoxal, pois o paradigma americano conjugava liberalismo e democracia.

No bojo do intercâmbio cultural entre Brasil e Estados Unidos, deu-se a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em estreita ligação com o de Nova York. O comitê brasileiro ficou responsável por coletar a arte moderna do Brasil e também a arte popular, estimular artistas novos e promover exposições de artistas norte-americanos, além de fornecer o local para a instalação do museu, a confecção de catálogos e a divulgação de artistas brasileiros nos Estados Unidos. As negociações para a execução do museu carioca foram feitas por Nelson Rockefeller e pela Sra. Lucia Fonseca, representante brasileira, sendo o representante americano o pintor Misha Reznikoff, marido de Genevieve, que foi escolhido devido à repercussão de sua exposição no Museu de Belas Artes e pelo seu convívio com a intelectualidade carioca. O que permeou tal projeto foi a crença de que as Américas estavam ameaçadas, devendo, portanto, haver a união em um único bloco político, econômico e cultural, segundo a proposta norte-americana, a qual enfatizava a cultura como fator de maior aproximação entre os povos.

O interesse americano pelo Brasil na década de 1940 havia sido fomentado, como já expomos, pelos objetivos da política de boa vizinhança de Roosevelt, mas também pela geração de intelectuais americanos formados durante a década de 1920, a “era do jazz” para Scott Fitzgerald, os anos loucos seguidos pelo momento de depressão econômica. Era o ambiente do pluralismo cultural de Franz Boas. Tal geração, composta por intelectuais como John Collier, Robert Hrrick , Lewis Mumford e Waldo Frank⁵⁹, criticou o *American way of life* consumista e o caráter segregacionista da sociedade americana, promovendo o interesse por certos grupos sociais do próprio país, como os indígenas e os negros, além dos povos latinos.

Na década de 1930, o contexto norte-americano foi delimitado pela experiência da depressão econômica, pelo crescimento urbano e pela política do New Deal de Roosevelt para a recuperação do país. O interesse pelos temas sociais encontrou ressonância neste período. O meio fotográfico americano foi marcado pelo projeto da

⁵⁹ Ver: Tota, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. SP: Companhia das Letras, 2000.

Farm Security Administration (FSA) de documentação da crise no campo, sendo também o momento de consolidação do fotojornalismo, a fotografia a serviço da narrativa visual das revistas ilustradas da época.

Para Ana Maria Mauad, a vinda de Genevieve Naylor ao Brasil, sob os auspícios do OIAA, pode ser refletida em tais termos:

“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 pelas agências governamentais. Claro que a luta anti-fascista 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.”

A missão de Genevieve no Brasil, no contexto da política de boa vizinhança, consistia em “capturar com sua câmera a essência da sociedade brasileira e a transmiti-la aos cidadãos dos Estados Unidos de forma a aumentar a compreensão cultural”⁶⁰. Dessa forma, esperava-se de seu trabalho no Brasil algo distinto dos outros dois fotógrafos do Office enviados para cá. Kidder Smith obteve a tarefa de fotografar a arquitetura moderna brasileira e Alan Fisher ficou encarregado de registrar o trabalho médico do OCIAA na Amazônia. O público norte-americano conheceu o material produzido pela fotógrafa na exposição do MoMA de 1943 e em uma turnê pelos Estados Unidos.

Em terras brasileiras, a fotógrafa encontrou, no centro do Rio de Janeiro, uma reunião dos Líderes do Eixo (FOTO 1). Eles estavam ali provavelmente para serem ridicularizados em uma manifestação estudantil pró aliados. Tais manifestações eram recorrentes, apoiadas na idéia de que a luta contra o totalitarismo poderia conduzir à democratização do Brasil. No entanto, a imagem é ambígua, podendo simbolizar a presença de Hitler, Mussolini e o Imperador Japonês no Brasil. Talvez esse tenha sido o motivo desta imagem não ter sido incluída na exposição de Genevieve no MOMA, uma vez que não é mencionada no texto de divulgação da mesma.

⁶⁰ Texto sobre a exposição “Brazil 1940-1943: One Woman’s View; the Images of Genevieve Naylor” na Columbia University em 1997. Documento cedido pela professora Ana Maria Mauad. Nossa tradução.



FOTO 1

Em outra imagem de Genevieve o tema da mistura cultural entre Brasil e Estados Unidos pode ser destacado (FOTO 2). Nesta fotografia, um pandeiro emoldura a palavra *standard*, da Standard Oil Company, em meio ao carnaval carioca. O carro alegórico, registrado na fotografia, traz as personagens da Disney, Mickey, Pato Donald e Pateta, mais o Pinóquio, um porquinho e um boneco tocando cuíca juntos na folia. Assim, americanos e brasileiros, em baixo na imagem, participam do que neste momento começou a fazer parte dos símbolos da nossa identidade nacional como a festa maior do calendário brasileiro.



FOTO 2

Com o fim da guerra, a política externa norte-americana rearticulou seus interesses, os quais então se voltaram para a guerra fria e as partes do mundo mais próximas ao perigo do comunismo. No entanto, a política de boa vizinhança produziu trocas culturais efetivas entre os Estados Unidos e a América Latina. O nosso objeto de pesquisa neste trabalho se caracteriza como um exemplo destas trocas. As fotografias de Genevieve fazem parte deste projeto de construir, levar e trazer imagens e estabelecer afinidades entre as duas nações.

4 As imagens brasileiras de Genevieve Naylor

“Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”⁶¹

O Brasil, desde a abertura dos portos, em 1808, vem sendo representado a partir de um olhar estrangeiro. O conjunto, de viajantes que veio para cá em missões culturais, com o intuito de conhecer o diferente e construir uma imagem do outro, é composto por pintores como Debret e Rugendas, no século XIX, e mais tarde, no século XX, por fotógrafos como Gautherot, Verger e o antropólogo Levi- Strauss. Todos buscaram, a sua maneira, uma síntese original do país. Dentro desta tradição de representar o Brasil encontramos a obra da fotógrafa Genevieve Naylor, no início da década de 40 do século XX.

Genevieve Naylor, nascida em 1915, foi criada por uma família pertencente à elite do leste americano. Desde nova interessou-se por artes, tendo estudado desenho e pintura. Misha Reznikoff era seu professor quando primeiro se conheceram antes de se casarem. Em 1933, Genevieve, ao lado de seu então marido Misha, mudou-se para Nova York. Em 1934, nova mudança em sua vida e no rumo artístico de sua carreira. Após assistir a uma exposição que reunia o trabalho de fotógrafos, tais como Henri Cartier-Bresson, Eugene Atget e Berenice Abbott, voltou suas atenções para a fotografia. Ela ingressou na New School for Social Research, instituição que lhe permitiu estudar sob a tutela de Berenice Abbott, em um ambiente em que se valorizava a estética documental e temas pertinentes ao período, a saber: justiça social, questão racial, luta contra o nazi-fascismo, bem como a incorporação de alguns elementos estéticos de vanguarda, em especial do surrealismo. Em 1937, trabalhou para o Work Progress Administration e, em 1939, foi a primeira fotógrafa americana a integrar Associated Press. Suas imagens circularam pelas revistas de maior sucesso no período, tais como “Life”, “Time” e “Fortune”. Durante o período em que trabalhou como fotógrafa documental, Genevieve chamou atenção de Rockefeller, diretor do OIAA, que a convidou, juntamente com seu marido, a compor uma missão cultural no

⁶¹ Sontag, Susan. **Sobre Fotografia**. SP: Companhia das Letras, 2004. Pág. 14.

Brasil, em nome da política de boa vizinhança, no ano de 1940. Genevieve então se transformou em uma das agentes da política de boa vizinhança, responsável pela construção de laços culturais entre as Américas. Sua estadia no Brasil durou de 1940 até 1942. O material produzido deu origem à exposição do MOMA de 1943 que será objeto de análise do próximo capítulo. Depois de 1943, a partir do êxito da exposição do MOMA, Genevieve foi contratada pela Hasper's Bazar para trabalhar com fotografia de moda.

Não podemos dissociar o discurso visual de Genevieve sobre o Brasil dos interesses políticos do governo de Roosevelt e das relações entre Brasil e Estados Unidos estabelecidas durante a década de 1940 sob a vigência da política de boa vizinhança. O seu olhar foi o de uma boa vizinha com o intuito de divulgar ao público norte-americano que o povo brasileiro não optaria pelo lado errado na guerra. No entanto, as imagens de Genevieve contêm uma visão complexa no contexto desta política. Mesmo não se distanciando totalmente da temática do OIAA, e mesmo da temática do DIP, ela teve a capacidade de reconhecer as diferenças entre uma cultura urbana mais cosmopolita e a cultura do interior e ainda deu visibilidade para questões que não constavam das agendas da agência americana e da brasileira mencionadas, como a fila da fome. Tal imagem não correspondia nem ao que o Estado Novo pretendia destacar, nem ao que os americanos pretendiam divulgar de seu bom vizinho. O Estado Novo estava comprometido com a construção da imagem do Brasil em desenvolvimento, calcado em seus fortes trabalhadores. Já aos Estados Unidos não interessava que o público norte-americano acreditasse que o governo queria como aliado na guerra um povo miserável (segunda série).

Brasil que a fotógrafa apresenta é marcado pela pluralidade étnica e cultural das várias regiões do país. Genevieve produziu um conjunto fotográfico marcado pela opção de valorizar as pessoas e os lugares por onde andou. O que para Ana Maria Maud caracteriza a produção de imagens contextualizadas. A fotógrafa elaborou uma alteridade plural, conformando uma imagem do outro preocupada com a valorização do indivíduo, o que pode ser relacionado com o diálogo que estabeleceu com algumas correntes artísticas da década de 1930, especialmente com a fotografia produzida pela *Farm Security Administration* (FSA) e também a produzida pela Photo League. A geração da FSA marcou uma nova forma de fotografia moderna, apontando para uma estética documental que teve por objeto o registro da vida das pessoas comuns durante a depressão econômica do final da década de 1920. A Photo League, motivada pelo

pensamento político de esquerda, foi paradigmática do ideal documental nos Estados Unidos. A liga, em termos estéticos, aproximava-se da fotografia direta e repudiava artistas como Moholy-Nagy e Man Ray.

O saber/poder fotográfico que Genevieve produziu sobre o Brasil se desenhou a partir das tensões estabelecidas com o contexto brasileiro do início da década de 1940, bem como dos interesses americanos da política de boa vizinhança, a qual pretendia estreitar relações com a América Latina ao mesmo tempo em que combatia a expansão nazi-fascista no continente. Temos, portanto, três motivações que permeiam o discurso visual conformado pelo conjunto de fotografias brasileiras de Genevieve, quais sejam: a imagem de Brasil pertinente ao que o OIAA pretendia divulgar nos Estados Unidos durante a guerra; a imagem de Brasil que o Estado Novo pretendia construir visando à conformação de um ideal de identidade nacional; e a terceira motivação, o propósito pessoal da empreitada de Genevieve, sendo este último o item de mais difícil aproximação, uma vez que, diferentemente do OIAA e do Estado Novo, Genevieve não possuía um projeto definido de construção imagética para o Brasil que devesse obedecer a determinadas categorias. Esta característica acabou por lhe conferir certa liberdade discursiva no contexto da disputa simbólica em desenvolvimento em torno do Brasil do início da década de 1940.

A revolução de 30 marcou o início desta década no Brasil. Getúlio Vargas chegou ao poder, contrapondo-se à política da República Velha. Em 1937, instaurou-se o Estado Novo, o golpe promovido por Vargas, após algumas tentativas de implantar a democracia no país. Com o golpe, a representação via congresso foi dissolvida, ressaltando a centralização do poder nas mãos de Vargas e imprimindo tons ditatoriais ao regime brasileiro. Desde a revolução de 30, o governo voltou suas atenções para o projeto de industrialização do Brasil, sendo representativa deste interesse a ênfase no trabalhador da cidade em detrimento do trabalhador rural. O regime de 1937, articulando autoritarismo e modernização, tinha uma grande preocupação com a construção de uma imagem positiva do governo e da figura de Vargas, censurando os meios de comunicação. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) controlava o rádio, cinema, imprensa e teatro, bem como as informações que entravam no país. Neste momento, o Estado Novo promoveu, em consonância com a disputa pelos vocabulários de modernização do país, o reconhecimento da cultura popular, destacando o samba e o carnaval cariocas na

constituição de uma identidade nacional, bem como inventou um olhar específico para o passado nacional sob a ótica do patrimônio cultural, com ênfase no barroco colonial.

O que propomos neste capítulo é analisar o discurso fotográfico de Genevieve a partir da delimitação de séries dentro de seu conjunto; e, num segundo movimento, analisar comparativamente a imagem de Brasil proposta por Genevieve e a proposta na Obra Getuliana, a imagem de Brasil cunhada pelo Ministro Capanema no interior do governo Vargas. As séries que delimitamos, a partir das fotografias publicadas no livro de Robert Levine, feito em colaboração com o filho de Genevieve, e no catálogo da exposição de São Paulo, são: influências e diálogos fotográficos; contrastes e oposições; modernidade brasileira e a figura de Vargas. Ao utilizarmos as séries, o nosso intuito é o de salientar a polifonia deste discurso visual. A comparação entre Genevieve e a obra Getuliana é feita a partir da análise de imagens que reconhecemos como sínteses, tanto do discurso de Genevieve quanto do discurso da Getuliana. Dessa forma, pretendemos contemplar as disputas em torno da construção imagética do Brasil na década de 1940, procurando compreender qual a imagem que ambas as partes queriam divulgar para o futuro.

No Brasil, a primeira parada de Genevieve foi o Rio de Janeiro, local onde passou a maior parte de sua temporada. O Rio de Janeiro que a fotógrafa conheceu era a capital do país durante o Estado Novo. A cidade, no início do século XX, tinha sido o estandarte do processo de modernização idealizado para o Brasil. O país tomava a parte pelo todo. O Rio de Janeiro deveria representar o Brasil como uma Paris tropical. A cidade “ideal”, portadora do sentido de futuro e centralizadora da modernidade no Brasil durante a Belle Époque, agigantou-se sobre a vila colonial de ruas estreitas, projetando através da avenida central o horizonte de progresso urbano. A política de Pereira Passos do início do século XX encontrou eco no documento recebido por Genevieve feito pelo DIP, contendo o que deveria ser fotografado no Rio de Janeiro. O restante do país não era objeto de preocupação para o Estado Novo em termos de visibilidade. Assim, tal documento contemplou somente a cidade do Rio de Janeiro, em sua parte modernizada.

A lista continha 9 itens: 1- arquitetura moderna: edifícios da Esplanada do Castelo, Flamengo, Copacabana, Ministérios da Guerra, Marinha, Trabalho, Fazenda e Educação; 2 – Edifícios residenciais: na Lagoa Rodrigo de Freitas, Gávea e Ipanema; 3 – Interiores de residências brasileiras: Raimundo Castro Maia, E. G. Fontes, José Mariano e alguns apartamentos modernos e ricos no Flamengo; 4 – Vida nas praias:

Copacabana e Ipanema aos domingos, Bar das praias, piscina do Copacabana; 5 – Hipismo: Club Hípico da Praia Vermelha e Quinta da Boa Vista, moças a cavalo; 6 – Golf: Uma manhã de domingo na Gávea e no Itanhangá; 7 – Baía de Guanabara: Um domingo de recreio na Guanabara; 8 – Obras de assistência social da Sra. Darcy Vargas; 9 – Rua do Ouvidor.

Em seu documento de permissão para trabalhar no Brasil constava que lhe era permitida somente fotografar os aspectos turísticos do país. Além da pauta do DIP, outra dificuldade encontrada pela fotógrafa era, conforme seu relato em carta a sua irmã, conseguir filmes no período da guerra, o que a levou a um uso criterioso do material fotográfico num momento de escassez. Fato remediado, segundo Genevieve, pela forma com que os brasileiros se entregavam a sua lente⁶². Genevieve trabalhou com câmeras de médio formato como a Rolliflex e a 4x5 Speed Graphic e com luz natural. A não utilização do flash corresponde a um anseio pela captação da atmosfera local. Apesar da orientação do DIP, o interesse da Genevieve pelo Brasil não ficou restrito ao Rio de Janeiro asséptico do documento recebido, nem ao menos a esta cidade. Sua permanência no país contou com inúmeras viagens pelo interior do Brasil, constando do roteiro o percurso através do rio São Francisco até Pernambuco, passando por São Paulo, Minas Gerais e Bahia.

4.1 Influências e Diálogos Fotográficos:

A delimitação desta primeira série corresponde a uma preocupação com o dispositivo de enunciação utilizado por Genevieve, mas também a constatação de imagens que facilmente remetem ao repertório de alguns fotógrafos documentais, seja em termos de estilo, seja em termos temáticos. A fotografia documental se dá no confronto com o mundo, pressupondo a presença do outro e promovendo uma luta constante para significar, para produzir um sentido. Os fotógrafos modernos operavam na iminência da interrupção que o corte fotográfico imprime ao fluxo das coisas no mundo. Genevieve teve sua formação fotográfica na década de 1930 em Nova York. O seu olhar foi treinado nos termos da fotografia documental e instantânea desta década, com ênfase na estética do realismo e na fotografia comprometida com causas sociais. A consolidação da fotografia documental e

⁶² Levine, Robert M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942.** , Durham and London, Duke University press, 1998.

instantânea na década de 1930 ocorreu concomitantemente à perda de hegemonia por parte do estranhamento proposto pela nova visão das vanguardas, ao mesmo tempo em que foram absorvidas pela cultura visual. O cânone modernista propunha a valorização dos meios próprios à fotografia. A fotografia documental enfatiza a relação com o referente e a adequação entre imagem e mundo. Outro traço característico é a valorização do olhar do fotógrafo, o ângulo de visão como diferencial artístico do meio, o que determinado fotógrafo consegue enxergar que nenhum outro consegue.

A experiência fotográfica de Genevieve se aproximava das de Henri Cartier-Bresson, de Berenice Abbott e de Helen Levitt, no sentido de uma abertura ao surrealismo no âmbito da fotografia documental. A associação do trabalho brasileiro de Genevieve com as cenas de rua de Nova York de Helen Levitt é pertinente, na medida em que há a constatação de temas próximos, como o interesse por crianças. No entanto, a ligação mais forte foi com Berenice Abbott, sua professora e amiga durante toda sua vida (o nome de Berenice Abbott consta da lista de convidados para a abertura da exposição de 1943). Berenice Abbott teve uma trajetória de aprendiz de Man Ray, quando trabalhou como sua assistente em Paris, e de descobridora do trabalho de documentação de Paris feita por Eugene Atget, a qual caiu no gosto dos surrealistas, com suas vitrines, manequins fantasmagóricos e ruas desertas. No período em que trabalhou com Man Ray, Abbott começou a fazer retratos de seus amigos, com o que obteve sucesso, chamando atenção inclusive de Peggy Guggenheim, que a contratou para fotografá-la. O trabalho documental de Abbott na década de 1930 consistiu no registro da cidade de Nova York, focando-se na constante substituição do novo, assim como fizera Atget com relação à Paris, cujo trabalho exerceu grande influência em Abbott⁶³.

⁶³ Ver: coleção Photo Poche.



FOTO 3-Helen Levitt (1940)



FOTO 4-Berenice Abbott (1936)



FOTO 5-Henri Cartier-Bresson (1934)

Henri Cartier-Bresson, considerado um dos mais famosos fotógrafos documentais do século XX, começou seu trabalho como fotógrafo profissional na década de 1930. Ele trabalhou para os mais importantes jornais e revistas do período até que, juntamente com Robert Capa, fundou em 1947 a Magnum, uma cooperativa de fotógrafos independentes. Ao longo de sua carreira, encontramos uma coerência formal marcada por uma luta constante contra o fugidivo. Bresson cunhou o termo “o instante decisivo” para descrever o tipo de fotografia que realizava, gerada, como afirmava, pela confluência da mente, do olho e do coração. A linguagem imprimida por Bresson, em suas fotografias, levava em conta uma relação direta com a realidade, pois o momento só é decisivo quando de sua experimentação. Tal prática apoiava-se formalmente no uso do negativo inteiro, buscando a distância correta em relação ao objeto da fotografia, através do recorte da realidade passageira. O fotógrafo buscava a confluência entre acontecimento e geometria, destacando que: “fotografar é reconhecer, num mesmo instante e numa fração de segundo, um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato”⁶⁴. Tal estética valoriza o flagrante em detrimento da fotografia encenada, bem como busca ressaltar uma essência a partir de uma aparência. Um bom exemplo dessas características é encontrado numa foto de 1932 tirada em Marseille em que vislumbramos um triângulo que alude à pirâmide social, composta na base por um homem pobre, o que se deduz do traje que veste, e no topo por um homem rico, o que se infere, igualmente, de sua vestimenta.

⁶⁴ Citado por Mauricio Lisovsky in: “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999. pág. 96.



FOTO 6

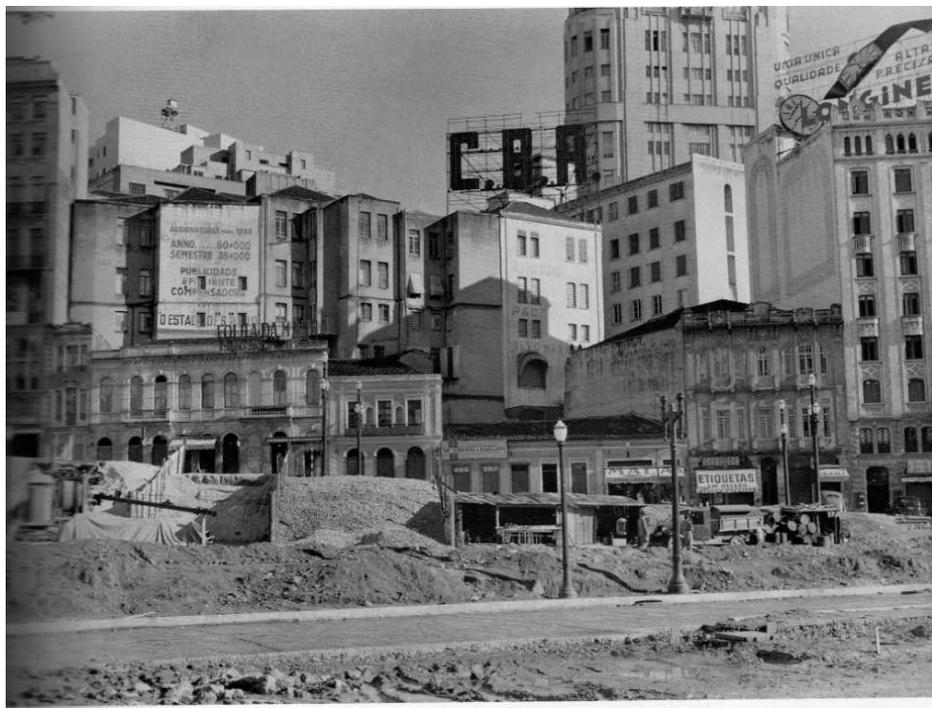


FOTO 7

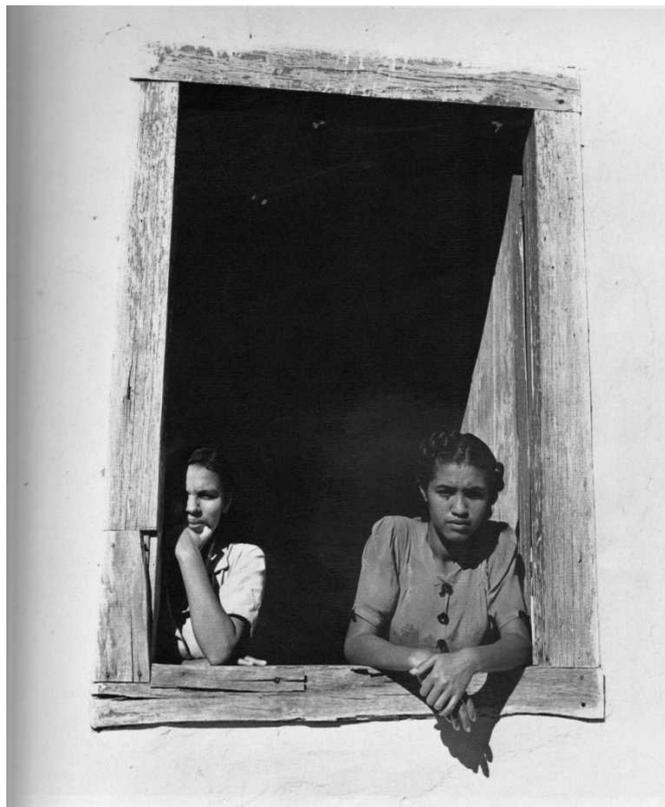


FOTO 8

Nas imagens acima, encontramos, respectivamente, traços da influência dos fotógrafos Helen Levitt (FOTO 6), Berenice Abbott (FOTO 7) e Henri Cartier-Bresson (FOTO 8). Na primeira imagem, o foco nas cenas de rua, contendo crianças, remete para as imagens de Nova York de Levitt. No entanto, se Levitt ressalta tensão em suas fotografias, Genevieve nesta imagem ressalta harmonia, com garotos de várias etnias segurando instrumentos de percussão para o carnaval. Na segunda imagem, como em “Changing New York” de Abbott, vemos a transformação urbana da cidade de São Paulo (há um anúncio do jornal “O Estado de São Paulo” em um dos prédios), a qual se moderniza na medida em que promove a substituição dos sobrados, característicos da arquitetura do século XIX, na parte inferior da imagem, por arranha-céus, último plano da imagem à direita do espectador. Desta forma, o novo encontra-se no horizonte desta metrópole brasileira em transformação. Na terceira imagem, há uma nítida composição bressoniana, em que a disposição das personagens, no limiar do mundo privado e do mundo público, metaforizado pela janela, juntamente com a forma de abertura desta, alude a uma geometrização da cena.

Outra parte desta série aborda as fotografias que correspondem à imagética da FSA, tanto no que diz respeito ao estilo quanto à temática, como nas fotografias a seguir.



FOTO 9



FOTO 10

Nestes dois exemplos, têm-se como referência as imagens de Walker Evans e Dorothea Lange. Na primeira fotografia (FOTO 9), a frontalidade das personagens, a parede com a coleção de retratos e folhinhas de Portugal são elementos explorados por Genevieve no contexto brasileiro que remetem às temáticas de Evans, seus retratos, seus interiores e detalhes da população do campo americano para o projeto da FSA. Tal imagem aborda uma mãe rodeada por seus filhos com uma expressão melancólica no rosto. Na segunda fotografia (FOTO 10), a composição em ângulo baixo, a qual caracteriza uma valorização, um engrandecimento da personagem focada, remete à estética de Dorothea Lange.

Esta série procurou perceber a produção de subjetividade de Genevieve, seu processo de formação fotográfico e a forma pela qual a fotógrafa fez a dobra do de fora. Procuramos, portanto, os enunciados da mesma formação discursiva da qual fazem parte as imagens de Genevieve. Vemos que além da descoberta de um novo país, a fotógrafa estava descobrindo o seu jeito de fotografar, testando seu olhar a partir de várias referências da fotografia documental moderna. Neste particular, seu estilo fotográfico estava se definindo.

4.2 Contrastes e oposições:

A série anterior destacou a intertextualidade formativa do discurso visual de Genevieve, isto é, como as referências fotográficas aparecem nas suas imagens. Desta série em diante, procuramos adentrar um pouco a relação das imagens com os seus objetos e conceitos, conformando o que a fotógrafa viu e percebeu acerca do Brasil do início da década de 1940.

Nas imagens a seguir (FOTO 11 e FOTO 12), deparamo-nos com duas mulheres, em cada fotografia, usufruindo de um mesmo evento. No entanto, a atividade e o entorno são completamente distintos. Enquanto a primeira imagem poderia perfeitamente compor a Obra Getuliana, com a visão de um Brasil próspero e elegante, fazendo parte dos temas da lista do DIP, a segunda causaria constrangimento à visão de progresso almejada.

Postas lado a lado, estas imagens apontam os contrastes de uma sociedade que se pretendia moderna, mas cujo progresso, revelado no projeto de industrialização e urbanização, não punha fim à miséria. A abordagem da pobreza é um aspecto

interessante do discurso visual de Genevieve. Tema suprimido da Obra Getuliana, como também da exposição de 1943, mas que compôs as dicotomias do Brasil percebidas pela fotógrafa.



FOTO 11



FOTO 12

Nas imagens a seguir, vemos novamente visões contrastantes de Genevieve sobre o Brasil, a partir de uma fotografia que provavelmente pertenceu à seleção do MoMA (ver o próximo capítulo) e outra que não encontrou visibilidade naquela exposição. Na primeira imagem (FOTO 13), colegiais devidamente uniformizadas fazem a sua refeição, compondo uma diagonal. Na composição desta fotografia, condizente também com a imagem de Brasil da Obra Getuliana, a verticalidade alcançada pela diagonal pode sugerir uma esperança no futuro, o qual está sendo construído pela ação do Estado sobre as escolares. Na segunda imagem (FOTO 14), a composição em planos distintos enfoca a espera da população pobre por comida, em que a corda, elemento horizontal, separa as pessoas na fila dos alimentos de que elas necessitam. O futuro modernizado não se encontra no horizonte desta fotografia.



FOTO 13



FOTO 14



FOTO 15

Na imagem acima (FOTO 15), vemos dois planos distintos de um mesmo barco. A composição da fotografia marca uma oposição, na qual novamente a separação é marcada por uma linha horizontal, sugerindo uma estratificação social rígida, enquanto as diagonais poderiam sugerir movimento, trânsito entre os estratos. O andar de cima é ocupado por passageiros mais prósperos. Nele não há a lotação encontrada em baixo. As pessoas têm espaço confortável. No entanto, parecem entediadas, as meninas, gêmeas ou pertubadoramente parecidas, vestidas da mesma forma e com o mesmo penteado, encaram o espectador, ao invés de brincarem. Do outro lado da imagem, na parte superior, vemos uma senhora, um devir das meninas, com uma postura corporal e um olhar de quem está extremamente curioso para com o espectador da imagem (lembrando que esse primeiro espectador foi justamente Genevieve, sua autora). Os homens, que aparecem no andar de cima, estão de costas, mas podemos perceber que se vestem com o mesmo padrão. Todos desse andar parecem corresponder ao que se espera de suas imagens na sociedade. No andar de baixo, vemos toda sorte de coisas, bolsa, redes que serão o lugar de dormir e até uma carcaça de um animal. Esse andar está muito mais cheio e não há ninguém que encare o espectador nessa parte do barco, ninguém que “corresponda” ao olhar lançado sobre

a cena em questão. A região de sombra da imagem incide nessa parte, o que impede que tenhamos informações precisas acerca do que se passa lá. A mensagem fotográfica dessa imagem remete a clássica fotografia de Alfred Stieglitz de 1907 (*The Steerage*) que aborda o mesmo tema – da diferença de classes num barco, uma situação social traduzida em imagem.

Na imagem a seguir (FOTO 16), o ângulo levemente baixo associado com a disposição triangular dos elementos da cena compõe uma antítese visual ancorada nos contrastes abordados na fotografia – juventude/maturidade; trajes de banho/formalidade. Copacabana é mostrada a partir de um olhar estrangeiro, o qual se surpreende com as formas diferenciadas de estar neste local. Copacabana, como já vimos, fazia parte dos bairros elegantes a serem abordados pela fotógrafa. No entanto, sua versão do bairro evidencia uma complexidade, além da vida balneária temos também o mundo do trabalho tradicional, como na fotografia dos pescadores (FOTO 17).



FOTO 16



FOTO 17

4.3 A Figura de Vargas:

Nas três fotografias abaixo, Vargas, o chefe da nação, aparece como um ser de imagem. Sua efígie foi espalhada por diversos lugares, estando presente na vida cotidiana (fotografia da cafeteria) e na festa (fotografia do carnaval), uma presença não de carne e osso, mas imagética. Na primeira imagem (FOTO 18), temos Vargas cercado de outros retratos de brasileiros, numa composição em que sua figura se encontra no ápice de um triângulo. Há também outro retrato seu à direita do espectador, ressaltando sua fantasmagoria (duplo do duplo: duas vezes imagem). Na segunda imagem (FOTO 19), Vargas encontra-se envolto pelos elementos da festa, os quais ornaram sua efígie que se encontra ao lado de outra efígie, também ornada para a festa (talvez seja o patrono da escola, alguém importante o suficiente para figurar ao lado de Vargas). É uma fotografia de um ensaio de escola de samba. No Estado Novo o samba ganhou status, as escolas assumiram uma dimensão cívica, com os enredos

de temática nacional, coisa séria com julgamento, requerendo, portanto, ensaios. Na última imagem (FOTO 20), Vargas está acima do quadro que indica os preços do salão e do balcão tão tradicional no Rio de Janeiro da época, local onde as pessoas tomam média com pão antes de ir para o trabalho. Esta série destaca a percepção de Genevieve de que para além das repartições públicas a presença de Vargas se encontrava em diversos âmbitos da vida social brasileira durante o Estado Novo. Algo que se diferenciava da experiência norte-americana, a qual não espalhava a imagem de Roosevelt como a de Vargas.



FOTO 18



FOTO 19



FOTO 20

4.4 Modernidade Brasileira

Esta série visa apreender os índices de modernidade no Brasil articulados por Genevieve em suas fotografias.

Na primeira imagem (FOTO 21), temos o tema da inserção deste grupo social na tradição do retrato fotográfico burguês, uma vez que as pessoas representadas posaram rodeadas por retratos, com destaque para a fotografia do casal em que o homem está ao telefone e a mulher faz um trejeito brejeiro. Outra temática desta fotografia é a da relação entre Brasil e Estados Unidos, representada pela imagem de Shirley Temple. Assim como os demais familiares, a atriz mirim encontra-se no rol de figuras do grupo a serem expostas. Os atores de Hollywood, tal como nos Estados Unidos, também são membros da família.



FOTO 21



FOTO 22

Na imagem a acima (FOTO 22), o enfoque recai sobre o cotidiano urbano de então. A fotografia mostra o bonde elétrico, um meio de transporte que se contrapunha aos meios rurais. No entanto, a imagem parece exprimir, pela lotação do transporte coletivo, que ainda não estávamos preparados para essa modernidade, nem todos tinham um lugar garantido nela.

Encerrando a série da modernidade brasileira, temos esta última fotografia, a qual aborda uma multidão urbana da década de 1940 (FOTO 23). Nela percebemos a diversidade étnica da população brasileira.

A fotografia, a cidade e a massa são os elementos simbólicos que destacamos na visão de Genevieve sobre nossa modernidade. Nesta seleção, a especificidade brasileira se encontra na miscigenação, num progresso questionável e na entrada na cultura de massas ao lado dos Estados Unidos.



FOTO 23

4.5 Confrontando - Obra Getuliana e Genevieve Naylor:

Genevieve veio ao Brasil num momento em que a sua construção imagética se dava em termos de uma modernização do olhar sobre o país. O Estado Novo pretendia tornar visível a modernização do Brasil pós-revolução de 30. A implementação deste olhar moderno ocorria em consonância com a incorporação de várias estéticas modernistas. A Obra Getuliana nasceu de uma encomenda do Ministro Gustavo Capanema, a fim de comemorar os feitos do governo de Vargas. Tal projeto remonta ao final da década de 1930, tendo ficado praticamente esquecido devido ao término do Estado Novo em 1945. Gustavo Capanema tomou posse no Ministério da Educação e Saúde em 1934, pasta que juntamente com a do Trabalho, Indústria e Comércio, conformava uma nova relação entre Estado e Nação – “enquanto no Trabalho

predomina o olho do presente, na Educação importa agir segundo uma visão do futuro na nacionalidade⁶⁵.

A Obra Getuliana contou com a participação de vários fotógrafos estrangeiros, entre os quais Peter Lange, Erich Hess, Marcel Gautherot e ainda alguns brasileiros como Jorge de Castro e Epaminondas. Mauricio Lissovsky e Beatriz Jaguaribe, em texto que analisa as fotografias de propaganda política da Obra Getuliana, apontam que:

“Na Obra Getuliana, a verossimilhança fotográfica assegura ao espectador que o porvir já desponta no presente. O panorama do Brasil que descreve, para quem a contempla nos dias de hoje, surpreende mais pelo que deixa de mostrar do que por aquilo que exhibe. Oblitera a vida privada, cancela a religiosidade e as celebrações populares, renega o hibridismo cultural e racial, e estabelece a equivalência entre vida social e deveres cívicos. O que se vislumbra nas imagens da Getuliana é um projeto de modernidade disciplinada, arianizante e monumental, aplicado a uma nação trabalhadora e muito atenta ao que faz. Ainda que recorra a todo um vocabulário elaborado pelas vanguardas modernistas (desnivelementos, geometrização, objetivismo, monumentalismo, etc.) não se trata apenas de adequar a linguagem visual ao conteúdo (imagens modernas para um país moderno). A estética inovadora ajuda aqui a redimir o passado, afastar espectros da escravatura, do atraso modorrento, da oligarquia espoliativa, para fundir um novo devir nacional.”⁶⁶

O que estava em jogo na Obra Getuliana era a construção de uma pedagogia do olhar para o novo, anunciando que o futuro já se encontrava no presente do Brasil. A Obra Getuliana encena uma visualização dos protagonistas da nação nessa nova fundação do Brasil moderno. No entanto, os autores concluem que a modernidade almejada pela Obra Getuliana perdeu terreno, na medida em que a construção da identidade nacional que se desenhou ao longo do século XX compatibilizou mestiçagem e modernidade. Porém, na década de 1940, essa disputa estava na ordem do dia. Ainda havia em parte da intelectualidade brasileira a crença, herdada das teorias racistas da virada do século XIX, no embranquecimento do Brasil, tornando possível uma visão do país como a vislumbrada por Gustavo Capanema na Obra Getuliana.

⁶⁵ Lissovsky, Mauricio e Sérgio Moraes de Sá, Paulo. “O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 30”. Revista do Rio de Janeiro. Agosto de 1986. Pág. 18

⁶⁶ Lissovsk, Mauricio e Mattos, Beatriz Jaguaribe de. **Imagem Fotográfica e Imaginário Social. A invenção do olhar moderno na Era Vargas**. XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

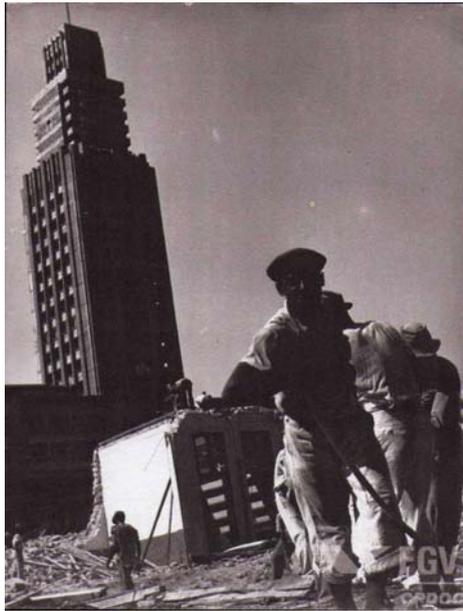


FOTO 24-Peter Lange



FOTO 25- Genevieve Naylor

Na comparação entre a visão de Brasil proposta por Genevieve e aquela esboçada na Obra Getuliana, pretendemos ressaltar que, além da presença de temas ausentes na Getuliana, tais como mestiçagem, religiosidade, vida cotidiana e interior do Brasil, a fotógrafa possuía um olhar estrangeiro sensível ao desconforto de nossa modernidade nos trópicos. Enquanto a fotografia de Peter Lange (FOTO 24) enfatiza a força dos trabalhadores que estão a erguer o prédio da central do Brasil, fazendo uso do vocabulário das vanguardas modernistas com a utilização da verticalidade, a fotografia de Genevieve (FOTO 25) sugere uma modernidade na corda bamba, simbolizada pela improvisação da tábua. As duas fotografias são diametralmente opostas tanto em termos de composição – a primeira imagem possui uma diagonal ascendente e a segunda uma diagonal para baixo –, quanto em termos da modernidade imaginada para o Brasil. A fotografia da Obra Getuliana sugere que o futuro encontrasse em construção, já a fotografia de Genevieve evidencia os percalços de nossa modernidade.

5 Faces and Places in Brazil: a exposição de 1943

“O Brasil não é Longe Daqui”⁶⁷

O museu de arte moderna de Nova York foi o primeiro a valorizar a fotografia enquanto expressão artística, coletando um importante acervo e contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento fotográfico. Dessa forma, o seu espaço foi importante para a consolidação do meio fotográfico, em especial para a fotografia moderna, incluindo as imagens provindas do fotojornalismo. Ao acolher esta corrente em suas exposições, o museu acabou por contribuir para a popularização da fotografia. Edward Steichen, sucessor de Beaumont Newhall como diretor do departamento de fotografia do MoMA, cargo criado no início da década de 1930, foi o responsável pela mudança no foco da investigação formalista da arte fotográfica nas exposições. Se para Newhall o que importava era compreender a especificidade da fotografia no mundo das artes, para Steichen a fotografia deveria aparecer a serviço de uma história, articulando uma narrativa visual, como nas revistas ilustradas. O objetivo de suas exposições era atrair um público mais amplo do que aquele interessado estritamente nas questões referentes ao meio fotográfico.

O MoMA, que, a exemplo do OIAA, era dirigido por Nelson Rockefeller, articulador da política de cooperação entre as Américas durante a Segunda Guerra, foi um local privilegiado também para a manutenção das trocas culturais engendradas pela política de boa vizinhança. Rockefeller, ao dar as boas vindas a Steichen, indicando o direcionamento do departamento de fotografia do MoMA, ressaltou que: “a fotografia não era o tema, mas o meio através do qual as grandes conquistas e grandes momentos são graficamente representados”⁶⁸. Durante o período da Segunda Guerra, o que havia de mais importante a ser retratado era o conflito na Europa, em especial a participação americana. Deste modo, houve uma estreita relação entre curadoria e esforço de guerra permeando suas exposições no período.

Uma exposição emblemática desta orientação foi a “Road to Victory” de 1942, cuja curadoria foi de Edward Steichen. Esta exposição foi um grande empreendimento do museu no sentido de contribuir para que a opinião pública americana apoiasse a

⁶⁷ Título do livro de Flora Süssekind.

⁶⁸ Citado por: Phillips, Christopher. “The Judgment Seat of Photography”. In: Bolton, Richard. **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**. The MIT Press.

entrada dos Estados Unidos na guerra. O tom apelativo foi dominante em “Road to Victory”. O seu espetáculo consistia em uma narrativa, nos moldes de uma revista ilustrada, para contar a saga do povo americano, encarnado na figura do trabalhador rural, em sua luta contra o ataque Japonês à Pearl Harbor. Para a sua composição foram coletadas imagens dos arquivos da “Time” e da “Life”, da Associate Press, da FSA entre outros, as quais foram articuladas com textos, que deveriam demonstrar que o esforço de guerra seria recompensado com a vitória ⁶⁹.

Outra linha da conexão entre curadoria e esforço de guerra seguida pelo museu se deu na atenção concedida aos interesses da política de boa vizinhança. Deste movimento fez parte a exposição intitulada “Faces and Places in Brazil” de Genevieve Naylor, com cerca de cinquenta fotografias, em 1943. Como esclarece o documento confeccionado para os trâmites internos do museu, tal exposição complementava uma que já estava em cartaz no MoMA, a “Brazil Builds”, ocupando um corredor no primeiro andar. A exposição “Brazil Builds” foi organizada pelo arquiteto americano Philip Goodwin, focando tanto a arquitetura antiga quanto a moderna. No seu catálogo havia uma ênfase na contribuição que a experiência da arquitetura moderna brasileira poderia oferecer às grandes capitais do mundo, sendo a própria exposição um importante veículo de divulgação da arquitetura moderna do Brasil ⁷⁰. Os rostos e lugares no Brasil não obtiveram tanto destaque quanto os prédios do Brasil na visão da curadoria do MoMA, mas, mesmo assim, a exposição de Genevieve existiu para contar algo ao público norte-americano no período da guerra. É justamente sobre tal discurso que nos debruçamos neste momento.

A idéia deste capítulo é promover uma reconstituição da exposição de Genevieve no MoMA em 1943, a partir de documentos e textos encontrados no arquivo daquele museu, no ano de 2007 (ver anexo), selecionando as fotografias publicadas no livro de Levine e no catálogo da exposição de São Paulo. A exposição de Genevieve percorreu os Estados Unidos em uma turnê pelos seguintes locais: Boston, Massachusetts, Washington, Seattle e San Francisco. Houve também certa repercussão na imprensa, com matérias a respeito da fotografia do bonde lotado. Como não foi confeccionado um catálogo para a exposição em 1943, recorreremos ao

⁶⁹ Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period.** University of New México Press Albuquerque. Pág. 105.

⁷⁰ Ver: Lisovsky, Mauricio e Sérgio Moraes de Sá, Paulo. “O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 30”. Revista do Rio de Janeiro. Agosto de 1986.

exercício de recriá-la, selecionando as possíveis imagens expostas a partir do que é mencionado no texto que as acompanhou.

Pretendemos também focalizar o movimento de feitura desta exposição. Para tanto, analisamos, de um lado, a primeira proposta de narrativa visual sobre o Brasil feita por Genevieve e, de outro, a que finalmente vingou, feita pela curadoria do museu (documentos – manuscrito da fotógrafa e o texto oficial). Nosso objetivo é o de perceber como a narrativa visual da exposição elaborou os elementos em torno do Brasil do início da década de 1940, qual imagem de Brasil estava em processo de construção, e de que forma tal imagem era pertinente à política externa norte-americana durante a guerra. A série composta pela seleção das imagens expostas pelo MoMA remete ao espaço complementar de ordem extrínseca, que no caso diz respeito à instituição do museu e as preocupações políticas e econômicas do contexto da exposição.

Na primeira proposta da exposição, feita por Genevieve, percebemos que a temporalidade sugerida remete à dimensão pessoal da viagem da fotógrafa pelo Brasil. Assim, os elementos aparecem de acordo com o roteiro dos pontos pelos quais passou Genevieve, partindo do Rio de Janeiro ao interior do país. Nesta proposta, a exposição dividia-se em seis seções: 1- escolares; 2- carnaval; 3- Copacabana; 4- festivais religiosos; 5- tipos do interior e 6- o rio São Francisco. Diferentemente da seleção oficial, esta visão sobre o Brasil não coloca o carnaval em destaque, nem há uma seção destacada para o Rio de Janeiro. O seu texto foi pouco aproveitado na exposição. Do que sobreviveu no texto final consta a informação de que as escolas de samba se localizavam no morro, onde vive a população pobre da cidade. Na parte do rio São Francisco, no entanto, Genevieve parece ter acertado sobre o que a curadoria do museu pretendia ressaltar sobre o povo brasileiro, com a ênfase na bravura dos sobreviventes das condições difíceis da região. Do que foi suprimido de seu texto, destacamos a parte em que Genevieve se refere às viagens com meses de antecedência para o cumprimento de promessas nos festivais religiosos.

Com a intervenção da curadoria do MoMA, a exposição de Genevieve em 1943 passou a ser dividida em sete seções: 1- escolares, 2- o rio São Francisco, 3- festivais religiosos, 4- tipos do interior, 5- Rio de Janeiro, 6- Copacabana, 7- carnaval. Dessa forma, a exposição passou a construir uma imagem de Brasil, a qual propunha que, assim como os Estados Unidos, o país era jovem – representado pelos escolares, sua origem era pobre e rural –, simbolizado pelo rio São Francisco e pelos tipos do

interior, marcado por fortes tradições – como ressaltado pelos festivais religiosos. Entretanto, a exposição deixava transparecer, sobretudo a partir do enfoque dado ao Rio de Janeiro e Copacabana, que estávamos nos modernizando e nos urbanizando. E mais, a nossa peculiaridade estava representada na exposição em nossa alegria e espontaneidade, cujo símbolo maior passava a ser o carnaval, o qual conclui a narrativa sobre o Brasil nesta exposição⁷¹. O intuito da exposição consistia em criar afinidades entre Brasil e Estados Unidos a partir de uma visão positiva do amigo latino, os americanos deveriam ser convencidos de que um povo como este não iria apoiar os alemães na guerra.

A seguir, como não há o registro de quais fotografias foram realmente expostas no museu, exibiremos nossa sugestão acerca do que foi exibido no MoMA em 1943, “Faces and Places in Brazil”:

1- Escolares:



FOTO 26

⁷¹ Agradecimentos ao nosso orientador Mauricio Lisovsky por esta leitura da exposição.



FOTO 27



FOTO 28

2- Rio São Francisco:



FOTO 29



FOTO 30

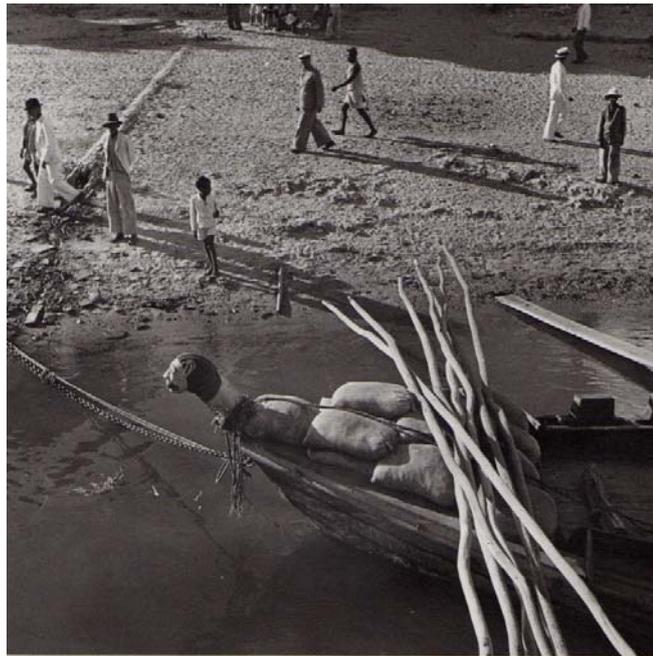


FOTO 31



FOTO 32

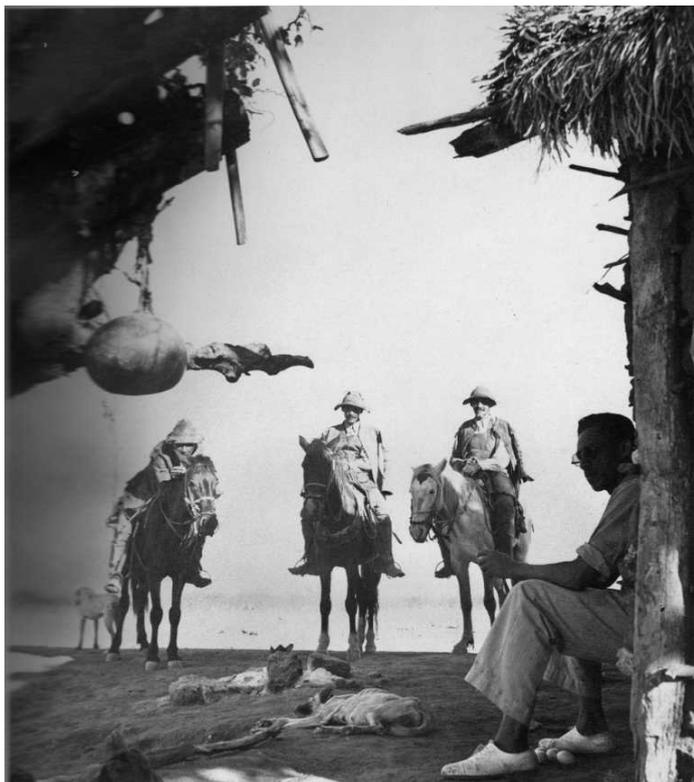


FOTO 33

3- Festivais Religiosos:



FOTO 34



FOTO 35

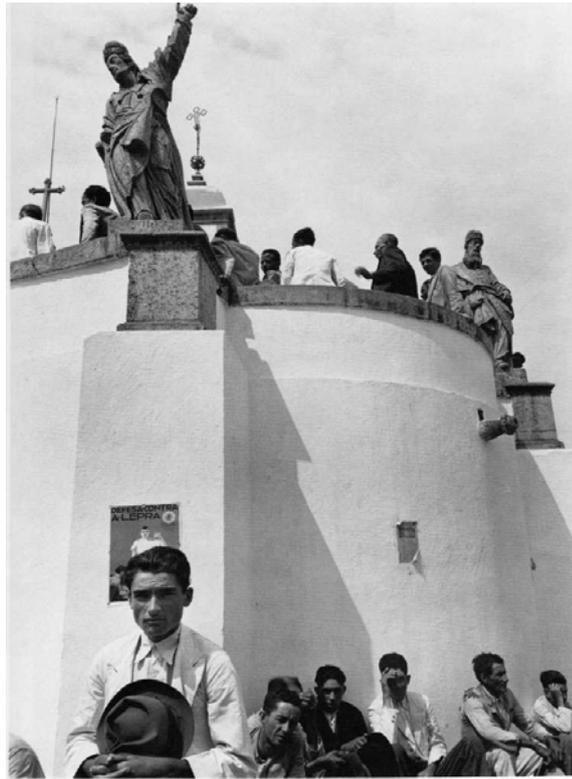


FOTO 36

4- Tipos do Interior:



FOTO 37



FOTO 38

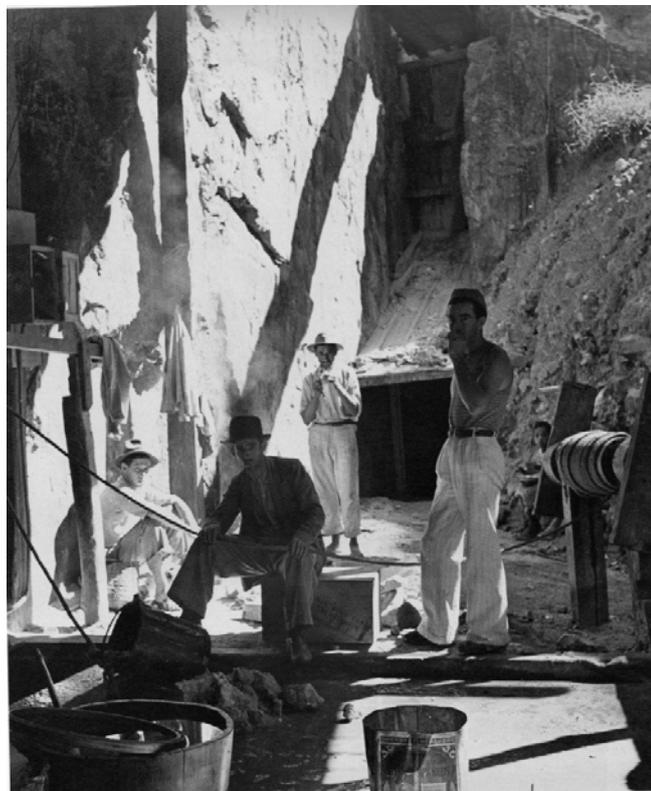


FOTO 39



FOTO 40

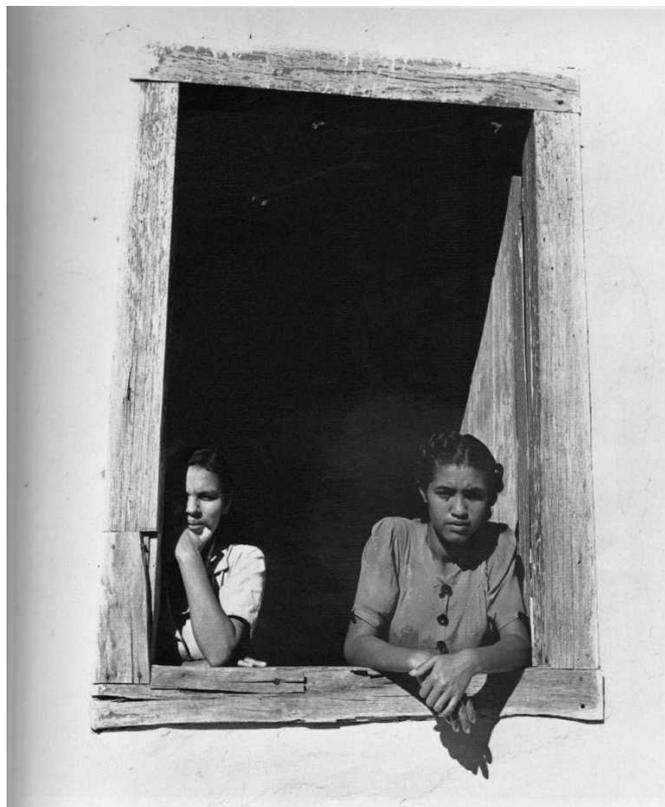


FOTO 41

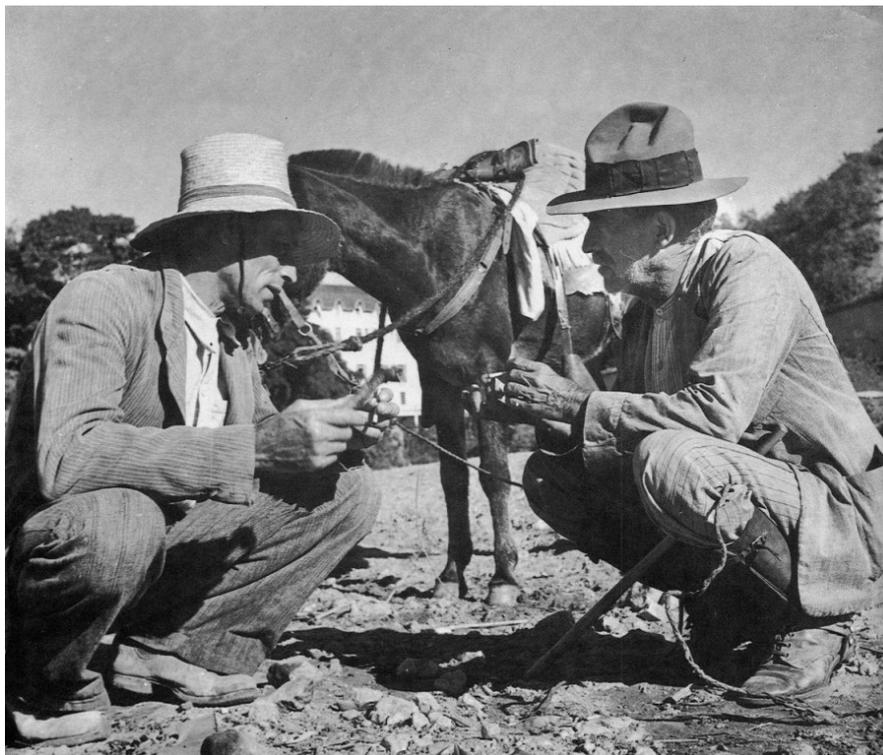


FOTO 42

5- Rio de Janeiro:



FOTO 43



FOTO 44



FOTO 45

6- Copacabana



FOTO 46



FOTO 47

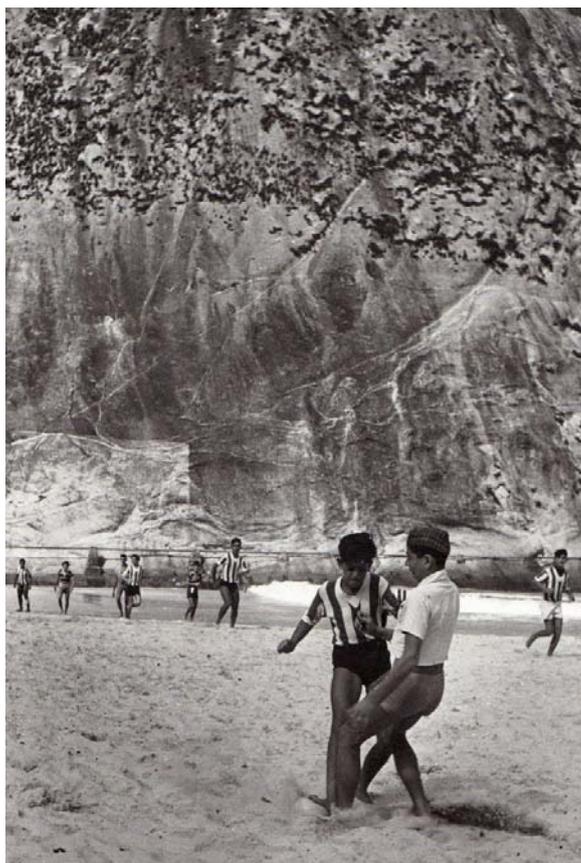


FOTO 48

7- Carnaval:



FOTO 49



FOTO 50



FOTO 51



FOTO 52

Agora passaremos a falar do texto, buscando perceber a articulação feita com as imagens. Na primeira seção, intitulada “escolares”, o texto menciona que: “vários tipos e raças são mostradas tomando sua primeira comunhão, marchando em organizações jovens e comendo seus lanches na escola”. Esta seção articulou elementos religiosos, militares e educacionais, além da ênfase na mestiçagem, para compor uma visão sobre os escolares do Estado Novo. Tais elementos aparecem para construir uma imagem do Brasil como um país tradicional e organizado, mas voltado também para o futuro.

Na segunda seção, nomeada de “rio São Francisco”, temos o texto mais longo que acompanhou as fotografias. Talvez o interesse pelo rio São Francisco encontre-se explicado no próprio texto, quando este expõe que: “Esse grande rio é o mais importante caminho para o interior. Quando a estrada de ferro acaba, barcos são o único meio para seguir para o Norte, a não ser o avião, e muitos lugares ao longo do rio não podem ser alcançados por ele. Hoje, devido aos perigos do transporte oceânico por submarino, o transporte pelo rio é mais importante do que nunca”. O texto deixa transparecer certa paranóia com relação a um possível ataque alemão com submarinos, além do fato de que a região do rio São Francisco ser a ligação com o interior do Brasil, sendo uma região de interesses norte-americanos. No texto há

menção à vida primitiva das margens do rio São Francisco, a qual se assemelharia à das margens do rio Nilo. Outro elemento curioso do texto é a parte em que se fala das sereias que seduzem os pescadores do rio São Francisco, os quais usariam “cabeças de madeiras”, as carrancas na verdade, para afastá-las. Nessas duas passagens, encontramos elementos de uma visão de Brasil pautada por um exotismo. Há ainda uma referência aos “Sertões” de Euclides da Cunha, trazida como vimos por Genevieve, lembrando que aqueles que sobrevivem aos altos índices de mortalidade se tornam os mais fortes e bravos soldados da nação. O texto afirma ainda que o habitante desta região seja o vaqueiro, o qual se veste todo de couro. A última fotografia (FOTO 33) que selecionamos para esta seção faz referência a esta informação. A imagem poderia ser uma ilustração para o “O Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa, em que o moço da cidade vem ao interior escutar as histórias do antigo líder cangaceiro.

Na terceira seção - “festivais religiosos”, o texto menciona as esculturas de Aleijadinho, em especial as que se encontram na cidade de Congonhas do Campo em Minas Gerais, como também temos referência a manifestações religiosas ao ar livre – “Em uma foto, um padre falando a céu aberto”. A fotografia (FOTO 36) que encerra nossa seção dos festivais religiosos traz uma das obras de Aleijadinho, um cartaz contra a lepra e um homem que retirou seu chapéu em sinal de respeito à pregação, olhando diretamente para a câmera. Tal fotografia se apresenta como um palimpsesto, com camadas de significados, os quais aludem à persistência da doença que acometia o autor das esculturas destacadas nessa parte da exposição.

Na quarta seção - “tipos do interior”, o texto informa que as pessoas retratadas não são do interior longínquo, mas de regiões perto da costa ou dos grandes centros. Na descrição das fotografias, fala-se da espera para se ter acesso ao gabinete de um prefeito em uma sala cheia de retratos de prefeitos passados. O texto fala ainda a respeito do traje das pessoas fotografadas – “homens, invariavelmente, vestindo chapéus e as mulheres de meias” (FOTO 38). O texto conta da diversidade de “tipos” retratados, incluindo mineradores (que encontramos uma fotografia representativa) (FOTO 39) e índios (que não encontramos nas fotografias pesquisadas). A categorização de tipos tem a ver com os valores que estavam permeando a construção imagética do Brasil na década de 1940, a qual vê o Brasil como um país exótico, ainda que se pretenda construir uma imagem positiva sua no contexto da política de boa vizinhança.

Na quinta e na sexta seções, respectivamente – “Rio de Janeiro” e “Copacabana”, têm-se a parte da exposição dedicada ao Brasil moderno e urbano. Sobre o Rio de Janeiro, o texto fala que: “a vida de uma cidade agitada é mostrada”. Copacabana é descrita como a praia famosa do Rio e ainda como um “local muito freqüentado e movimentado; no que corresponderia à orla norte-americana pedras claras e escuras são colocadas em faixas alternadas em forma de ondas estilizadas e com milhas de comprimento”. O seu calçadão não passou despercebido, nem seus transeuntes. O texto indica que as fotografias apresentam moças bonitas passeando pela orla (FOTO 46), um vendedor de sorvetes com seu pequeno refrigerador (FOTO 47) e garotos com malhas listadas jogando futebol na praia (FOTO 48).

A sétima seção, “carnaval”, conclui a exposição, afirmando que: “essa alegre seção mostra o ponto alto do ano brasileiro”. Tal ápice do calendário brasileiro refere-se ao carnaval do Rio e não o do resto do país, como ressaltado pelo texto, no entanto, “no qual a nação inteira participa”. O texto informa que as escolas de samba se localizam nos morros da cidade, que as fotografias mostram sambistas com elaboradas fantasias, que meninos e meninas dançam com guarda-sóis de papel (essa imagem de frevo não encontramos) e que mulheres de diversos tipos e formas dançam ornadas de flores (FOTO 50). A penúltima fotografia (FOTO 51) que escolhemos para esta seção traz dois planos, em que as pessoas reais são confrontadas por sua representação idealizada, na qual elas se encontram embranquecidas e com contornos hollywoodianos. A imagem que escolhemos para o encerramento da exposição é uma síntese do que pretendia a política de boa vizinhança, com a demonstração da aproximação entre Brasil e Estados Unidos (FOTO 52).

Não descuidamos, por outro lado, dos restos da exposição de 1943 - o que não entrou na seleção do MoMA. A seleção oficial suprimiu as fotografias de Genevieve que abordavam os temas da pobreza, de uma sexualidade ambígua permitida pelo carnaval (representada por algumas fotografias de homens vestindo roupa de mulher em blocos carnavalescos), como também não há menção no texto à figura de Vargas e nem à guerra. As escolhas constitutivas da narrativa da exposição representam a visão oficial do que os Estados Unidos queriam divulgar ao público norte-americano, em que o Brasil deveria ser apresentado como um bom aliado na guerra e com potenciais democráticos, mesmo não sendo no momento uma democracia. A exposição do MoMA deveria demonstrar que no fundo a alma brasileira era democrática com sua miscigenação e seu carnaval.

A leitura que estamos seguindo para a exposição de Genevieve, leva-nos a concluir que a importância concedida à seção do rio São Francisco, no início da exposição, e o posterior encerramento com o carnaval carioca remetem à temporalidade cíclica construída pela narrativa da exposição para explicar o Brasil ao público norte-americano, em que o rio representa a origem primitiva do país e o carnaval a conclui com o que temos de novo e de específico no contexto internacional. A narrativa da exposição opera uma carnavalização do Brasil que as décadas seguintes do século XX corroboraram. No entanto, a utilização da metáfora carnavalesca para o entendimento do Brasil nem sempre pareceu tão natural. Um autor como Paulo Prado, em 1928, publicou “Retrato do Brasil”, explicando o caráter nacional em termos bem menos festivos. Em seu retrato do povo brasileiro, o autor cunhou a famosa frase: “Numa terra radiosa vive um povo triste”, para ressaltar que a característica principal do brasileiro residia na melancolia⁷². A construção imagética do Brasil em torno da posituação da mestiçagem e do carnaval é algo que começou a se consolidar na década de 1940, tendo seu início com as interpretações da identidade nacional do Brasil feitas na década anterior por Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., as quais foram também influenciadas pelo movimento de arte modernista da década de 1920. Portanto, a imagem de Brasil construída pela exposição de 1943, para contribuir com o esforço de guerra norte-americano, seguia mais a linha dos pensadores brasileiros que se opunham à idéia do embranquecimento do Brasil como solução para o dilema nacional, distanciando-se da imagem do país vislumbrada pela Obra Getuliana.

⁷² Ver: Skidmore, Thomas. **O Brasil visto de fora**. RJ: Paz e Terra, 1994.

6 Considerações Finais

O foco de nossa análise incidiu sobre um momento em que havia uma disputa em torno da imagem de Brasil a ser projetada para o futuro, tendo como objeto as fotografias brasileiras de Genevieve Naylor, com especial atenção à narrativa acerca do Brasil feita na exposição de 1943 no MoMA. Olhamos para as imagens de Genevieve com a preocupação de percebê-las como componentes de um discurso moldado a partir do dispositivo da fotografia documental que se consolidou no meio fotográfico na década de 1930. A fotografia documental moderna pressupunha uma relação específica com o mundo, em que se buscava uma relação com o outro a partir de um saber/poder fotográfico. Outra preocupação girou em torno da observação do contexto de inserção do discurso fotográfico de Genevieve. Com o intuito de contemplar as condições de possibilidade de tal discurso, falamos a respeito do OCIAA, agência financiadora da vinda da fotógrafa ao Brasil, a fim de promover o intercâmbio cultural entre Brasil e Estados Unidos sob a vigência da política de boa vizinhança do governo de Roosevelt. O OCIAA, cujo diretor era Nelson Rockefeller, deveria tanto divulgar os valores do *american way of life* para os latinos quanto criar uma imagem positiva destes últimos para o público norte-americano, apresentando-os como bons aliados na guerra. No início da década de 1940, o Brasil vivia o Estado Novo, regime de tons ditatoriais, o qual censurava os meios de comunicação do país, ao mesmo tempo em que pretendia impor temas sobre o que deveria ser fotografado à Genevieve. No entanto, a marca de seu conjunto fotográfico é o de uma visão plural do Brasil, distanciando-se da imagem de um Brasil com uma modernidade disciplinada e arianizante cunhada pela Obra Getuliana. A exposição de 1943 no MoMA constituiu a visão oficial norte-americana sobre o Brasil no contexto da política de boa vizinhança. A imagem do Brasil que se desenhou foi a de um país que se modernizava, com uma população miscigenada e alma carnavalesca. Nossa hipótese consiste em apontar um pioneirismo do olhar de Genevieve, caracterizado por uma construção imagética do país que pode ser considerada vencedora, na medida em que espelha a forma como nos percebemos ainda hoje. Foi a partir da década de 1940 que se consolidou a imagem de nossa identidade nacional calcada na miscigenação e nos símbolos do carnaval e do samba. É interessante perceber como

um olhar estrangeiro, comprometido com interesses próprios, delimitou tal imagem, a qual acabou por ser incorporada ao nosso imaginário. A indagação que surge é a da autenticidade dessa construção imagética do Brasil.

7 Referências bibliográficas

Amaral, Marcio Tavares d'. **Comunicação diferença: uma filosofia de guerra para o uso dos homens comuns**. R. J.: Editora UFRJ, 2004.

Aumont, Jacques, **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.

Barthes, R. **Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: editora Cultrix, 1964.

Benjamin, Walter. **Magia e técnica , arte e política**. SP, Brasiliense, 1986.

Cardoso, Ciro Flamarion e Mauad, Ana Maria. "história e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema." In Cardoso, C. e Vainfas, R. **Domínios da O cinema e a invenção da vida moderna**. SP: Cosac & Naify, 2004.

Deleuze, Gilles. **Foucault**. SP: Brasiliense, 2006. **história**, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1997.

Certeau, Michel de. **A escrita da história**. R. J.: Forense Universitária, 2006.

Charney, Leo e Schwaetz, Vanessa (org.s).

Crary, Jonathan. **The techniques of the Observer**. MIT, 1992.

Dubois, Philippe. **O ato fotográfico**. Lisboa: Veja, 1992.

Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2001.

_____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1979.

Eisinger, Joel. **Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period**. University of New México Press Albuquerque.

Fairclough, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001. Fatorelli, Antonio e Bruno, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. RJ: Mauad X, 2006.

Flusser, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. R. J.: Relume Dumará, 2002.

Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Ed. Loyola, São Paulo, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. RJ: Edições Graal, 1979.

_____. **As palavras e as coisas**. SP: Martins, 1999.

Frisby, David. **Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. The MIT Press Cambridge Massachusetts.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Editora 34
- Guran, M. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: ed. Gama Filho, 1999.
- Jaguaribe, Beatriz. **O choque do real. Estética, mídia e cultura**. RJ: Rocco, 2007.
- Krauss, Rosalind. **O fotográfico**. Editorial Gustavo Gili. SA, Barcelona, 2002.
- Levine, Robert, **The brazilian photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942** Durhan and London, Duke University press, 1998.
- Lissovsky, Mauricio “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.
- _____ e Sérgio Moraes de Sá, Paulo. “O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetável nos anos 30”. Revista do Rio de Janeiro. Agosto de 1986.
- _____ e Mattos, Beatriz Jaguaribe de. **Imagem Fotográfica e Imaginário Social. A invenção do olhar moderno na Era Vargas**. XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.
- _____. “A fotografia documental no limiar da experiência moderna”. in: Fatorelli, Antonio e Bruno, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. RJ: Mauad X, 2006.
- Martins, Juliana “Imagens brasileiras de Genevieve Naylor” in: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006 / Estado e Comunicação, Brasília – D F.
- Mauad, Ana Maria. **Genevieve Naylor, fotógrafa : impressões de viagem (Brasil, 1941- 42)**, produção do LABHOI, mimeog., 2005.
- _____. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista tempo número 2.
- _____. “Fotografia e História – possibilidades de análise” in : Maria Ciavatta e Nilda (orgs.) **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**, S. P. : Cortez, 2004.
- Morin, E. **Cultura de massas no século XX, vol. 1: a neurose**, 8^a ed. Rio de Janeiro : forense universitária, 1990.
- Moura, Gerson. **Tio Sam chega ao brasil: a penetração cultural americana**, São Paulo: Brasiliense, 1988.

Newhall, B. **The history of photography**, New York: the museun of modern art, 1982.

Petro, Patrice. **Fugitive Images. From Photografy to Vídeo**. Indiana University Press.

Pinto, M. J. **Comunicação e Discurso**. S. P.: Hacker, 1999.

Phillips, Christopher. "The Judgment Seat of Photography". In: Bolton, Richard. **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**. The MIT Press.

Rosenblum, N. **A world history of photography**. New York : Abbeville Press, 1984.

Samain, Etienne (org.) **O fotográfico**. São Paulo: ed. Hucite/ Senac, 2005.

Santos, Boaventura de Sousa. " Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências". in: **Globalização: fatalidade ou utopia?**. Revista Crítica de Ciências Sociais: CES, Coimbra, n. 63 / outubro / 2002

Sanz, Cláudia Linhares." Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna". in: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006 / Estado e Comunicação, Brasília – D F.

Skidmore, Thomas. **O Brasil visto de fora**. RJ: Paz e Terra,1994.

Sodré, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópoles, R. J.: Vozes, 2002.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Tota, P. A. **Imperialismo Sedutor** , São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Trachtenberg, Alan. **Reading American Photographs- Images as History, Mathew Brady to Walker Evans**, Hill and Wang, 1989.

8 Anexo

I School children

The Museum of Modern Art Archives, NY

CE II.1/56(1)

- (C) Each school, from the primary through high school, has its own particular uniform for the pupils. (^{are these public or private schools?})

II Carnival

- (D) Carnival music originates in the so-called "Samba Schools" located in the hills inhabited by the poor. Here children are taught songs for carnival time. Rehearsals start months before carnival. ~~XXXXXXXXXX~~

III Copacabana

- (A) The tiled pavement along this beach. (a) famous all over Rio.

IV Religious Festivals

- (E) Brazilians travel months in advance to reach particular towns where festivals are being held so that they ~~may~~ may keep their promises. ~~XXXXXXXXXX~~

Made the previous year. These promises
are in the form of money to the church
in return for cure from sickness.

↳ Interiors types.

B) The people of the interiors are of fairly
hardy stock in spite of the hardship
of farming life. (maybe because of ?)

↳ The São Francisco River

G) An important means of transportation
into the interior since, outside of aviation,
it is the only means of going north when
the railroad ends. The life here is
primitive, infant mortality is high yet
among the survivors, Brazilians say,
they become the bravest soldiers and
the strongest people.

F) #4 in Release-

The Museum of Modern Art Archives, NY.

CE I. 1/56(1)

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

FOR IMMEDIATE RELEASE

MUSEUM OF MODERN ART OPENS PHOTOGRAPHY EXHIBITION OF FACES AND
PLACES IN BRAZIL

On Wednesday, January 27, the Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, opens an exhibition of about fifty photographs by Genevieve Naylor entitled Faces and Places in Brazil. Supplementary to Brazil Builds, the architecture exhibition which opened January 13, it will be shown in a nearby corridor on the first floor.

The exhibition is divided into seven sections:

1. School Children. Various types and races are shown taking their First Communion, marching in Youth organizations, eating free school lunches.
2. The São Francisco River. This great river is the most important passageway through the deep interior. After the railway ends, river boats are the only means of going north except by airplane, and many places along the river cannot be reached even by plane. Today because of the dangers to ocean transport by submarine, river transportation is more important than over.

The São Francisco was explored by pioneers in search of pasture; later it carried crops and food to sugar plantations. Even today life along this river is primitive, resembling that of the Nile. Infant mortality is high, yet Brazilians say that survivors become the strongest and bravest soldiers of the country.

Fishing boats, which also carry small cargo, serve as dwellings throughout the year. Many of the boats have carved wooden figureheads to frighten away the mermaids who live in the river. River mermaids, it seems, are not of the destructive Lorelei type. Playing beautiful music, they lure fishermen away to eternal bliss on an enchanted island.

Another colorful but thoroughly real inhabitant of this region is the Baia cowboy or Vaqueiro, probably descended from the early pioneers who went up-river. The Vaqueiros are clothed entirely in leather.

3. Religious Festivals. Some of the photographs in this section show sculpture by Aleijadino, whose best work is in the town of Congonhas de Campo, Minas Gerais. He lived toward the end of the 18th century and is believed to have suffered from leprosy, working with a hammer strapped to the stump of his arm.

Other photographs show religious festivals and the carved and painted wooden figures used in them; Easter processions, mass confirmation of children. In one picture, a priest speaking at an outdoor festival warns against women wearing pants, probably because the photographer, busily taking pictures in and of his audience, was attired in slacks.

4. Interior Types. The people in this section are not from the deep interior but from nearer the Coast and large cities. Some are shown in a mayor's outer office, the walls of which are ornamented by portraits of past mayors. waiting for hours

The Museum of Modern Art Archives, NY.
Cuk 215

-2-

famous for his resplendent moustache.

5. Rio de Janeiro. The life of a busy city is shown in this section. Boys who are walking delivery vans carry unwrapped goods on their heads or hung over their shoulders. One photograph shows a boy delivering funeral wreaths: the largest spreads wide over his head and hangs down across his shoulders.
6. Copacabana. This is the famous resort and play beach of Rio where, instead of the North American boardwalk, light and dark stones are laid in alternating strips in a conventionalized wave pattern stretching for miles. Along it Brazilians of all types promenade, the girls in groups of two or three (for no nice girl walks alone); an ice-cream vendor walks past carrying his wares in a small refrigerator on his head; boys in striped sweaters play football; and other typical Brazilians enjoy the beautiful wide beach. The mountains that encircle Rio and in places rise almost sheer from the ocean form a backdrop.
7. Carnival. This gay section shows the high point of the Brazilian year, the famous Carnival (of Rio) in which the entire nation participates. From the Samba schools situated in the mountains where the very poor live come groups of children who for months have practiced Samba songs for the Carnival, where prizes are awarded. The photographs show Samba musicians in the elaborate silk and satin costumes they have designed for themselves; boys and girls in ordinary street clothes twirling small paper parasols as they dance the Samba; women of all sizes and shapes and colors loaded with ornaments and flowers; and even store windows through which smile wooden manikins carved and painted realistically and dressed in Carnival costume.

After the exhibition closes at the Museum of Modern Art February 28 it will be circulated throughout the country.

Genevieve Naylor, formerly of Springfield, Massachusetts, now a resident of New York, studied painting and later decided to take up photography, which ^{she} studied with Berenice Abbott. She has worked as a photographer for the Feature Service of The Associated Press and for Fortune and Time Magazines.

In October 1940 Miss Naylor left for Brazil with the idea of making a series of photographs documentary in type which could be exhibited in the United States. While in Rio she worked for the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, building up their photographic files and giving them material for educational use. She returned to New York in August 1942.