

Título: Imagens Brasileiras de Genevieve Naylor¹

Juliana Martins Evaristo da Silva²

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO-UFRJ

Resumo

O trabalho intitulado “ Imagens Brasileiras de Genevieve Naylor” propõe o estudo do discurso visual da fotógrafa americana sobre o Brasil no início da 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. 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 está inserido.

Palavras-chave

Fotografia; Genevieve Naylor; discurso visual; histórico- semiótico.

Corpo do trabalho

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 Gotherot, Verger e o antropólogo Levi- Strauss. Todos buscavam, a sua maneira, uma síntese original do país.

¹ Trabalho apresentado ao Inrercom, no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UnB

² Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica – PUC/RJ. Especialista em Fotografia Como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Candido Mendes – UCAM. Mestranda do curso de Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Dentro desta tradição de representar o Brasil encontramos a obra da fotógrafa Genevieve Naylor, no início da década de 40 do século XX.

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.

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 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 exportação 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.

O nosso objetivo neste artigo 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 a delimitação e a abordagem dos seus temas.

Nossa análise tem como ponto de partida a leitura do livro “The brazilian photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942”, que nos permite afirmar que o olhar de Genevieve sobre o Brasil contém uma tensão, na medida em que suas fotografias não se propõem a um olhar estereotipado, nem homogêneo, mas pelo contrário buscam enfatizar as características contraditórias do Brasil. Em suas fotografias encontramos um Brasil rural e urbano, com riqueza e com miséria, e a diversidade étnica de nossa população é ressaltada. Com isso o seu discurso visual sobre o país não correspondia à imagem de Brasil que o Estado Novo de Vargas queria construir.

Como este trabalho debruça-se sobre um conjunto fotográfico, mostra-se imprescindível a compreensão das características próprias da linguagem fotográfica. Quando o fotógrafo faz o seu registro, ele está fazendo escolhas dentro dessa linguagem. Estas 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.

Não obstante a importância das escolhas acima transcritas, devemos ter em mente que uma fotografia, além de ser o olhar do fotógrafo, é também o que tecnologicamente ela pode ser.

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 fotográfico³. 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’.⁴

As 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 estabelecem-se nas relações sociais deste contexto.

Faz parte de nossa metodologia analisar o discurso visual de Genevieve sobre o Brasil a partir de sua historicidade. Portanto, com relação à reflexão sobre a dimensão histórica desse conjunto fotográfico, estamos utilizando como referência o texto de Ana

³ Ver: Lissovsky, Mauricio “O refúgio do tempo no tempo do instantâneo.” in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.

⁴ Guran, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**, R. J. : Ed. Gama Filho, 1999. Pág.52

Maria Mauad “Através da imagem: fotografia e história interfaces”⁵, 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.

No texto, Mauad salienta 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/documento⁶. 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. No entanto, como afirma Le Goff, todo documento é um monumento, na medida em que é também um produto de determinada sociedade que o produziu segundo a sua visão de mundo. 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

⁵ Mauad, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista tempo número 2.

⁶ 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.

uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.”⁷

Pelo seu caráter de mensagem historicamente construída, a autora propõe que a análise sobre a fotografia parta da utilização de um instrumental metodológico que denomina de histórico-semiótica. 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. Uma análise semiótica, segundo Mauad, parte do pressuposto de lidar com a fotografia na qualidade de texto, o que demanda saberes de ordem da sua produção e da sua leitura. A competência exigida para a produção e leitura do texto fotográfico demanda familiaridade com o seu código. O texto constitui-se de códigos, os quais são definidos por Umberto Eco como :

“um sistema de convenções comunicativas que constituem as regras de uso e organização de vários significantes.

E prossegue o autor:

“Por convencionais entendemos regras não inatas, ainda que não necessariamente atuante ao nível de consciência. Nesse caso, portanto, entende-se como código, ou melhor, como modelo exemplar de código, uma língua.”⁸

O texto fotográfico comunica-se através de uma mensagem cujo signo é a imagem, ou seja, revela-se como um código icônico. Mauad considera a fotografia como

⁷ Idem, pág. 7

⁸ Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**, ed. Perspectiva, S. P., 2001. Pág.372

uma mensagem que se organiza em torno de dois segmentos, um plano de expressão e um plano de conteúdo. Em suas palavras:

“O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado.”⁹

Para a dimensão histórica das fotografias que compõem o nosso conjunto fotográfico ser de fato contemplada, é preciso que nossa leitura proceda no sentido de contextualizá-las, para que tenhamos pistas do que não está representado nas imagens. Respondendo a essa questão, Mauad desenvolveu o instrumental metodológico que expusemos até agora e em outro texto seu, “Fotografia e História – possibilidades de análise”¹⁰, desenvolveu três premissas para o tratamento crítico de fotografias. Falaremos agora a respeito destas premissas e como elas serão incorporadas a nossa metodologia.

A primeira premissa é a idéia de série ou coleção. Privilegia-se assim a dinâmica e a característica polifônica da série em oposição a noção de exemplo. No caso deste trabalho, a nossa série é composta pelo conjunto de fotografias brasileiras de Genevieve.

A segunda premissa é o princípio de intertextualidade. Com a análise da fotografia como texto é necessário o conhecimento dos outros textos com os quais ela dialoga. Um texto está sempre fazendo referência a outro texto ou ao contexto. A fotografia compõe com outros textos, de caráter verbal ou não, a textualidade de determinada época. Neste aspecto trabalharemos 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

⁹ Mauad, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista tempo número 2, pág.10.

¹⁰ Mauad, Ana Maria. “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.

Security Administration (FSA). Trabalharemos também a relação de suas fotografias com o contexto de sua produção no Brasil. Antes de passar à análise da terceira premissa, é importante registrar algumas considerações sobre este segundo ponto.

No livro “Reading American Photographs-Images as History, Mathew Brady to Walker Evans”¹¹, 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 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.

Durante o período de Depressão, a fotografia norte-americana voltou-se para questões sociais e para uma busca de identidade. No início do século XX, a fotografia norte-americana foi marcada pelas tendências do Camera-Work de Stigliz, movimento de

cunho pictorialista, e do Social Work de Luis Hine, que voltava-se para a utilização da câmera fotográfica como meio de denúncia social. Mesmo com objetivos políticos distintos, tais tendências dialogavam em termos estéticos.

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 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 Vargas¹². 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.

Agora falaremos da terceira premissa que é a do trabalho transdisciplinar. Com esta premissa, Mauad expõe a necessidade de a análise histórica, inerente à ampliação do conceito de documento histórico do qual o trabalho com fotografias faz parte, aproximar-se das diferentes disciplinas das Ciências Sociais, acentuando uma visão antropológica que tem a preocupação de apontar o significado da mensagem fotográfica como sendo convencionalizado culturalmente.

O conjunto fotográfico de Genevieve é analisado como um discurso visual sobre o Brasil, ou seja, contando uma história a partir da sua intertextualidade. Portanto, é importante a compreensão de que todo discurso pressupõe um recorte temático, uma

¹¹ Trachtenberg, Alan. **Reading American Photographs - Images as History, Mathew Brady to Walker Evans**, Hill and Wang, 1989.

¹² Levine, Robert M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942.** , Durhan and London, Duke University press, 1998.

seleção e uma simplificação, que passam por critérios da subjetividade de quem produz tal discurso.

Outro aspecto a ser salientado é o fato de tal conjunto fotográfico ser também entendido como um olhar que possui um sentido histórico e cultural e, portanto, caracterizado como uma representação do mundo a partir da perspectiva da autora. Por isso, é importante ressaltar que esse olhar não é detentor de verdades absolutas, mas corresponde ao ponto de vista de Genevieve que possui características próprias de perceber o mundo, o que tem a ver com o lugar de onde ela vem e sua posição 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.

Na seleção de 101 fotografias, contidas no livro publicado por Robert Levine¹³ em colaboração com o filho da fotógrafa, Peter Reznikoff, encontramos um conjunto fotográfico com o mesmo padrão estético e temático. Ana Maria Mauad¹⁴ afirma que uma chave de leitura possível desse material é pensar a mensagem fotográfica dessas imagens a partir da opção da fotógrafa em valorizar as pessoas e os lugares por onde andou e como essa opção condicionou as suas escolhas técnicas e estéticas. Tal característica acabou por dar título à exposição de Genevieve, no MOMA, em 1943 - "Faces and places in Brazil".

Genevieve trabalhou com câmeras de médio formato como a Rolliflex e a Speed Graphic, sem a utilização de flash e com filmes não muito rápidos. Genevieve em carta a sua irmã, publicada no livro de Robert Levine, relata ainda a dificuldade de se conseguir filmes no período da guerra, o que a levava a ter muito cuidado na escolha do que fotografar.

O modo como Genevieve retratou o Brasil foi marcado por sua trajetória de estudante de artes, de jornalista e de documentarista. Em suas fotografias encontramos a espontaneidade das fotografias não posadas do fotojornalismo, mas com uma preocupação com a composição e com os aspectos estéticos da imagem. De seu lado de documentarista

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

¹⁴ Mauad, Ana Maria. **Genevieve Naylor, fotógrafa : impressões de viagem (Brasil, 1941- 42)**, produção do LABHOI, mimeog., 2005

pode ser destacado uma visão humanista que evidencia uma preocupação em valorizar mais as semelhanças e as afinidades em detrimento do exotismo.

Os temas do conjunto fotográfico de Genevieve giram em torno da representação de pessoas inseridas em seu espaço social, as imagens de suas viagens contendo cidades de interior, as cidades históricas de Minas Gerais e cidades ribeirinhas ao longo do São Francisco, a paisagem urbana e a rural, uma grande presença de crianças, de negros, o carnaval carioca, a presença de Vargas através de seus retratos e um interesse pela vida cotidiana. Para exemplificar, destacaremos algumas imagens do anexo para analisar como alguns temas foram tratados a partir de suas mensagens fotográficas.

Na figura número 1, o objeto central da imagem é composto pelos transeuntes do calçadão de Copacabana. O que é destacado nesta imagem é o contraste das mulheres elegantes vindo na direção do espectador da fotografia e o homem na direção oposta de roupão. O olhar de Genevieve sobre Copacabana é marcado pela percepção de sua complexidade.

Na figura número 2, o objeto central da imagem é a multidão do subúrbio carioca indo para o carnaval de trem. Nesta multidão nosso olhar tende a destacar uma pessoa que pode ser um homem vestido de mulher como fantasia de carnaval. Pelo gesto deste homem que anda segurando um bastão em direção a duas mulheres, nosso olhar transita dele para as mulheres. A maioria das pessoas que compõem a multidão estão de costas para nós, espectadores, e de frente para o trem lotado. Este fato ajuda o nosso olhar a destacar os elementos mencionados anteriormente pois estes estão posicionados de forma diferente. Outro elemento da composição fotográfica que os destaca é a forma como estão distribuídas as massas da imagem. Os elementos da fotografia estão arranjados de forma linear, só encontramos uma quebra nesta composição no destaque do homem e das mulheres. As linhas da imagem começam na parte inferior passando pelas pessoas a frente do trem e terminam na parte superior com o céu tomado pelos fios do trem. Na parte inferior da imagem o arranjo linear é logo quebrado por um clarão na multidão, o que forma uma perpendicular que vai do menino de costas até o homem vestido de mulher e deste para as mulheres conversando. Esta é uma imagem rica, uma vez que destaca personagens dentro da multidão. Podemos imaginar que o homem vestido de mulher está indo de encontro a alguma experiência de carnaval. Ao olhar esta imagem ficamos

pensando o que estas mulheres estão conversando, se sobre o dia anterior ou se sobre o que pode acontecer depois da viagem de trem.

Na figura número 3, os dois músicos com seus pandeiros compõem o objeto central nesta composição. O enquadramento possui um corte interessante, com um ângulo que no cinema chama-se “contra- plogê”(de baixo para cima). O contra- plogê caracteriza-se por uma valorização, um engrandecimento da personagem focada. A relação que o objeto central estabelece com o entorno se dá a partir de uma construção que não destaca outros elementos da cena. Em vez de valorizar o fundo ou o entorno o que é valorizado é a relação do objeto central com nós espectadores, uma relação de extrema proximidade. Na fotografia só o que está completamente em foco é o primeiro plano da imagem. No primeiro plano temos as mãos dos músicos tocando seus pandeiros. A nitidez vai decaindo progressivamente até o fundo que está completamente desfocado. Na imagem temos dois jovens músicos que tocam seus instrumentos compenetrados e tudo converge para o seu destaque.

Na figura número 4, o objeto central da imagem é um bonde, São Januário, lotado. Na imagem temos um primeiro plano com a rua vazia, no centro o bonde e ao fundo construções e um transeunte que passa sem dar maiores atenções para a cena do bonde lotado. O tema da fotografia foca o cotidiano, destacando o transporte urbano da época e em que condições se dava esse transporte. Podemos apontar que a mensagem fotográfica da imagem exprime um questionamento sobre a nossa relação com a modernidade.

Estudar a aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos durante a 2º guerra a partir do conjunto fotográfico de Genevieve é pertinente na medida em que tal conjunto fotográfico não se limitou a atender às expectativas da agência OIAA, ganhando vida própria.

A força do trabalho de Genevieve encontra-se na sua capacidade de reconhecer a mistura da cultura urbana internacionalizada que se formava com a cultura do interior. Outro traço marcante de seu trabalho consiste numa construção de imagens contextualizadas, como coloca Mauad: “Fotografa-se rostos sem desenraizá-los de seus lugares”(Idem pág. 19). Por tais características podemos afirmar que suas imagens contêm uma visão mais complexa no contexto da política de boa vizinhança.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Anexo

Referências bibliográficas

- Aumont, Jacques, **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.
- Barthes, R. **Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Barthes, R. **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 história**, Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1997.
- Dubois, Philippe. **O ato fotográfico**. Lisboa: Veja, 1992.
- Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2001.
- Eco, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1979.
- Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Ed. Loyola, São Paulo, 1996.
- Guran, M. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: ed. Gama Filho, 1999.
- Levine, Robert, **The brazilian photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942**. Durham and London, Duke University press, 1998.
- Lisovsky, Mauricio "O refúgio do tempo no tempo do instantâneo." in: **Lugar Comum**, n. 8, maio/agosto 1999.
- Mauad, Ana Maria. **Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem** (Brasil, 1941- 42), produção do LABHOI, mimeog., 2005.
- Mauad, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. Revista tempo número 2.
- Mauad, Ana Maria. "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**, 8ª 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 museum of modern art, 1982.
- Rosenblum, N. **A world history of photography**. New York: Abbeville Press, 1984.
- Samain, Etienne (org.) **O fotográfico**. São Paulo: ed. Hucite/ Senac, 2005.
- 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.