

## **Imágenes en disputa: fotografía y política en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial**

### **Images in dispute: photography and politics in Brazil during World War II**

**ANA MARIA MAUAD**

Universidade Federal Fluminense  
anammauad@gmail.com

**MAURICIO LISSOVSKY (1959-2022)**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

#### **RESUMEN**

En 1939, tras el inicio de la Segunda Guerra Mundial, la política de no concordancia adoptada por el gobierno Vargas, bajo el Estado Nuevo, puso las imágenes en la disputa. El conflicto ideológico entre democracia y fascismo se demostró en fotografías que también capturaron las transformaciones sociales y culturales de la época, con nuevas percepciones discordantes sobre lo que debería ser Brasil como país en el escenario del hemisferio occidental. El artículo analiza dos lados de ese período de conflicto por medio de las imágenes: de un lado, el país blanco, masculino y ordenado, demostrado en las fotografías del Ministerio de Educación y Salud (MES), producidas por fotógrafos alemanes refugiados contratados por el gobierno para producir el monumental álbum de propaganda que se llamaba *Obra Getuliana*; de otro, un país lleno de vida, místico, sexualizado y carnalizado, fotografiado por la prensa estadounidense, como los corresponsales de la revista *Life* y algunos contratados por el Departamento de los Estados Unidos, entre ellos, Genevieve Naylor. Designada por el Office of Inter-American Affairs, su misión era retratar Brasil como un buen vecino y persuadir al público estadounidense de que los brasileños, en su día a día, estaban mucho más cercanos del liberal "american way of life" que de la rígida disciplina fascista.

**Palabras clave:** fotografía, Brasil, Estado Nuevo, Política de buena vecindad, panamericanismo

#### **ABSTRACT**

In 1939, at the very beginning of the Second World War, Brazil was ruled by Getulio Vargas government under the "Estado Novo" (New State), whose non alignment foreign policy put images in dispute. The ideological conflict between democracy and fascism



was expressed in photographs that also captured social and cultural transformations of that time, profiling divergent visions about what should be Brazil as a country in the scenario of the Western hemisphere. This presentation analyses two sides of this conflict period through images: at one side there were the white, male and ordered country depicted in the photographs from Ministry of Education and Health (MES), produced by German photographers refugees hired by the government to produce the monumental propaganda album called “Obra Getuliana” (Getulian Work); by the other side, a gainful, mystic and cheerfully messy country photographed by US press photographers, such as *Life* magazine correspondents and a few hired by the US Department, among them, Genevieve Naylor. Assigned by the Office of Inter-American Affairs, her mission was to picture Brazil as a good neighbor and to persuade the American audience that Brazilians in their daily life were closer to the liberal “American way of life” rather than the rigid fascist discipline.

**Keywords:** photography, Brazil, New State, Good Neighbor Policy, panamericanism



Aunque Cuando empieza la Segunda Guerra, en 1939, Brasil, bajo el Estado Nuevo liderado por Getúlio Vargas, es una pieza importante que todavía no ha decidido de qué lado estará. Incluso en el ámbito del gobierno, son muchas las divergencias. El Ministerio de Educación y Salud, bajo la dirección de Gustavo Capanema, promovía grandes eventos cívicos en los estadios de fútbol, inspiradas en la estética de los mítines fascistas, para saludar el “Brasil Nuevo”, una nación unida y trabajadora, pero enseguida los estudiantes universitarios saldrán a las calles para reivindicar la entrada de Brasil en el conflicto al lado de las “naciones democráticas”. Todo eso en medio de un proceso de intensa urbanización y modernización del comportamiento y de la cultura que convertirá a Brasil y a los brasileños de la posguerra en muy diferentes de lo que eran antes.



*Celebración Cívica, Estadio de Vasco da Gama, Río de Janeiro, 1941, Peter Lange, Archivo Capanema, CPDOC/FGV*



*Estudiantes afiliados a UNE satirizan el Eje, Cinelandia, Río de Janeiro, 1941, Genevieve Naylor (Copyright Peter Reznikoff)*

**anuario.**



## **Imágenes en disputa: fotografía y política en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial**

---

Ese conflicto ideológico y político también está en las imágenes. Las fotografías que se producen en Brasil en la década de 1930 y en los primeros años de la guerra proponen visiones divergentes respecto al carácter y a la vocación del país. Por un lado, las fotografías de un Brasil conservador, trabajador, educado, predominante blanco y gobernado por un Estado muy bien organizado. Ese es el Brasil de los fotógrafos del poderoso Departamento de Prensa y Propaganda y, principalmente, el Brasil de la *Obra Getuliana*, un impresionante álbum de propaganda política, que ha reunido fotografías, casi todas, hechas por fotógrafos alemanes, refugiados de guerra, que aquí han empleado las mejores técnicas de la fotografía modernista europea – la misma que han utilizado los gobiernos fascistas de Italia, de Alemania e igualmente de la Unión Soviética comunista.

En contraposición a este, otro Brasil, carnavalesco, turístico, religioso y mestizo, alegremente desordenado, musical y hospitalario. Es el Brasil fotografiado por los lentes de los reporteros estadounidenses de la revista *Life* y, especialmente, por los fotógrafos documentales al servicio del Departamento de Estado y del Office of Inter-American Affairs (OCIAA), organismo encargado de convencerles a las naciones latinoamericanas a colaborar con el esfuerzo de guerra de los Estados Unidos. Esas y otras fotografías se han hecho para persuadir el público norteamericano de que esta enorme nación del Sur, pese a su gobierno autoritario, estaba constituida no solo por un pueblo humilde, sino también alegre y de alma democrática. Además, esas fotografías tenían como objetivo mostrar que las ciudades brasileñas eran tan modernas y agitadas como las metrópolis norteamericanas. Por lo tanto, el modo de vida de los brasileños estaba más cerca del liberal “american way of life” que de la rigidez fascista.

Cuando confrontamos esos dos conjuntos de imágenes nos acercamos de la experiencia de ser brasileño en un mundo dividido por la guerra y el conflicto ideológico. Esas imágenes nos revelan, a la vez, los importantes cambios por los que la sociedad brasileña pasaba en la época. El impacto de las imágenes producidas en la disputa por la consciencia de los brasileños en los años de la guerra, por más olvidadas que estén al día de hoy, todavía no se ha extinguido.

### **El Estado Nuevo y la *Obra Getuliana***

El suceso político que se conoció como “Revolución de 1930” inauguró una nueva articulación de las fuerzas políticas en Brasil y puso un punto final, en la tradicional política del alterne de escaño presidencial de los representantes de dos estados brasileños: São Paulo y Minas Gerais. El movimiento que llevó a la ruptura de tal pacto político reunió un conjunto de personajes políticos alrededor de una figura que se destacaría de manera espléndida en la memoria histórica brasileña: Getúlio Dorneles Vargas. Tal proyección se asocia tanto a su capacidad de articulación

**anuario.**



política, manejando las distintas alas en disputa en la estructura de una gobernabilidad centralizada en la figura del presidente de la República, como también al proceso de reorganización del estado brasileño, sobre todo, tras el golpe de 1937, cuando se instauró un régimen autoritario en Brasil, identificado como Estado Nuevo (1937-1945).

El proceso de “modernización” del Estado brasileño que calificó al período del Estado Nuevo tuvo tres frentes: el primero hacia el enfrentamiento de los problemas económicos y aprovechamiento de los recursos minerales para promover la industrialización; el segundo hacia el municionamiento de equipamientos para las fuerzas armadas y, por fin, el tercer frente estaba asociado a la creación del Ministerio del Trabajo y a las leyes laborales, que promovió el orden dentro de la lógica corporativa de los canales de representación de la clase obrera (Martins, 2024). Los tres frentes los apoyaba un cuerpo de intelectuales y técnicos que tenían el ideal de construir una nación moderna.

Getúlio Vargas se mezcló al Estado Nuevo. Se observa, para tal, una gran inversión en la legitimación de una nueva cultura política basada en su máquina de propaganda, concebida dos años después del golpe del Estado Nuevo, por medio de la creación del Departamento de Prensa y Propaganda, en 1939. La glorificación de Vargas como un ‘padre de los pobres’ que les dio derechos a los trabajadores ha sido resultado de una inversión masiva en la divulgación de la figura del presidente, por medio de fotografías, y de la promoción de eventos cívicos en los que se reunían estudiantes, trabajadores y la gente corriente que empezó a ver a Getúlio Vargas como el gran líder. En conformidad con los esfuerzos de la propaganda se hizo una gran inversión política y económica para consolidar Brasil como una nación rica y próspera, en la que cada una de las regiones y de las clases sociales contribuirían hacia el futuro nacional (Martins, 2024).

Frente al desafío de asegurarles el legado del Estado Nuevo a las futuras generaciones brasileñas se concibió la *Obra Getuliana*. La idea ha surgido en los últimos años de la década de 1930 (Lacerda, 1994). Originalmente concebida como un ciclo de conferencias, cuyos textos se publicarían por separado, poco a poco se convierte en un libro conmemorativo del Gobierno Vargas que, en su última elaboración, tenía 4 tomos. Las últimas fotografías de este proyecto forman una impresionante colección de más de 600 imágenes, producidas por profesionales brasileños y europeos (particularmente inmigrantes alemanes), bajo el cuidado del Centro de Investigación y Documentación de la Fundación Getúlio Vargas en Río de Janeiro (CPDOC-FGV).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las fotografías que componen la *Obra Getuliana* pueden verse en línea en el archivo personal de Gustavo Capanema, entonces ministro de educación y salud, en la dirección: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/arquivo-pessoal?fun=GC&tud=AVI&tit=&ftit=2&de=&ate=&assun=7514&fassun=0&aut=&faut=0&ser=&loc=&av=8&itens=30>



Influenciados por las vanguardias fotográficas europeas, desarrollaron un emprendimiento estético radicalmente nuevo en la fotografía brasileña que la caída de Vargas, en 1945, impidió que el público lo supiera.

Mientras los textos de la *Obra Getuliana* tienen un carácter eminentemente burocrático – escritos desaboridos de los hechos gubernamentales –, sus fotografías intentaban ser mucho más que ilustraciones. Forman un enorme emprendimiento pedagógico y propagandístico autónomo, que utiliza varias soluciones modernistas para representar la invención del futuro en el presente. A fin de mostrar el progreso de Brasil tras la revolución de 1930, el libro se concibió implícitamente como una “pedagogía de la mirada”, al apoyar la creencia moderna en la capacidad educativa de la fotografía, ampliamente utilizada por el Departamento de Prensa y Propaganda que tenía sus propios fotógrafos. (Araújo, 2024).

La fotografía debería, a la vez, *mostrar y enseñar a ver*. Entre los fotógrafos que participaron de este esfuerzo, se destacan los alemanes Peter Lange (cuyo extremo rigor formal deja su huella por toda la obra), Erich Hess, Paul Stille y Arno Kikoler, el germano-chileno Erwin Von Dessauer, el francés Jean Manzon y los brasileños Jorge de Castro y Epaminondas Macedo.

La participación de los fotógrafos alemanes, en la misión fotográfica del Estado Nuevo, se asociaba a la fuerte presencia de la fotografía en la cultura visual<sup>2</sup> de los años que anteceden la Segunda Guerra y la persecución a los no arios por el nacionalsocialismo (Freund, 1993, p. 156). Durante la década de 1930, la fotografía amateur había tenido mucho éxito en Alemania y en otros países de la Europa Central (donde la lengua alemana era corriente en los principales centros urbanos). Estimulada por la difusión de las revistas ilustradas y facilitada por la invención de las máquinas de pequeño tamaño, como Ermanox y Leica, centenas de millares de familias alemanas, austriacas, húngaras y checas empiezan a fotografiar y son fotografiadas, con más o menos acuidad técnica y artística. Una ola que enseguida se extenderá hacia Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Leica, que había empezado a producir su cámara revolucionaria en 1927, con cien unidades al año, ya fabricaba cien mil cámaras anuales en 1933. (Lissovsky, 2014, p.80)

El gusto por la fotografía se extiende tan rápidamente que, en 1929, en Stuttgart, ocurre la gigantesca exposición internacional *Film und Foto*, con más de mil fotografías. Gustav Stotz, principal curador de la exposición, subrayaba que la

---

<sup>2</sup> Utilizamos la noción de cultura visual en la línea de W. J. T Mitchell como plataforma de observación tanto de la construcción social de la experiencia visual, como de la elaboración visual de la dinámica social (Mitchell, 2005, p. 344). Por tanto, se considera que las diferentes prácticas fotográficas engendran experiencias históricas específicas que pueden estudiarse porque han sido fotografiadas (y archivadas). Para una revisión historiográfica de la noción de cultura visual, véase Schiavinatto, Costa, 2016.



mirada de las personas había sido afectada por la “nueva percepción” de los fotógrafos:

*Nosotros vemos las cosas de manera distinta de aquí en adelante: no en sentido pictórico o impresionista. Hoy los objetos parecen importantes, de una manera que antes jamás han sido: un lazo del zapato, por ejemplo, una bobina de cable, una tela, una máquina... Nos interesan por su sustancia material, por su sencilla realidad de cosas... (Coke, 1982, p.19)*

En aquel mismo año, *Fifo* – como se dio a conocer la exposición –, viaja a Zúrich, Berlín, Gdansk y Viena. Durante los años 1930, a medida que el espectro de la guerra se acercaba y leyes raciales y políticas del régimen nazi le imponían restricciones al trabajo de los no arios y encarcelaban a los enemigos del régimen, muchos jóvenes, con o sin sus familias, vinieron a Brasil como inmigrantes o refugiados. Sin saber hablar el portugués, la fotografía que, para la mayoría, era solamente un pasatiempo, se convertirá aquí en un medio de vida (Lissofsky, 2014, 80).

Los fotógrafos de la *Getuliana* se encargan, por parte del Estado Nuevo, de una misión modernizadora, una transformación de lo que había para ver: no más la patria (naturalización romántica de la nación, expresada en lengua, territorio, costumbre e historia) sino el estado (como emprendimiento inteligente y ordenado, condición y anticipación de la nación). El papel de la fotografía nunca es el sencillo registro documental de los hechos gubernamentales. Ella debe ser fática, llamar la atención sobre sí misma como mediadora técnica de lo visible. Solamente de esa manera podría ser portadora de las evidencias de lo que es actual e, igualmente, de los signos de lo que vendrá. Solamente de esa manera podría ayudar a una pedagogía de la visibilidad capaz de enseñarles a los brasileños lo que “Brasil verdaderamente será, ya siéndolo” (Jaguaribe; Lissofsky, 2006, p. 91)

Un hecho importante en la formación de la mirada de la *Getuliana* puede haber sido la “Exposición del Estado Nuevo”, que ocurrió a fines de 1938, para celebrar un año del régimen. Idealizada por el ministro de Justicia Francisco Campos, la exposición fue aclamada por el periódico “Correio da Manhã” como “una gran demostración de las actividades del gobierno a partir de 1930”, en el titular que anunciaba su inauguración el 11 de diciembre de 1938, destacando el “Pabellón Anticomunista”, el único que no se refería a uno de los ministerios, sino a la acción represiva contra el movimiento comunista por parte del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP) del Estado Novo (Jornal do Comércio, 11 de diciembre de 1938, p.1). Respecto a esto, la concepción y montaje del pabellón del Ministerio de Educación y Salud (MES) la hizo Oscar Niemeyer, un reconocido arquitecto comunista, y estaba formada principalmente por paneles fotográficos donde el carácter informativo de las imágenes se reforzada con disposiciones formales cuyo montaje valoraba los elementos geométricos de las composiciones. El ministro Gustavo Capanema presumió del resultado – el pabellón del MES es el más bello y moderno de todos. La concepción



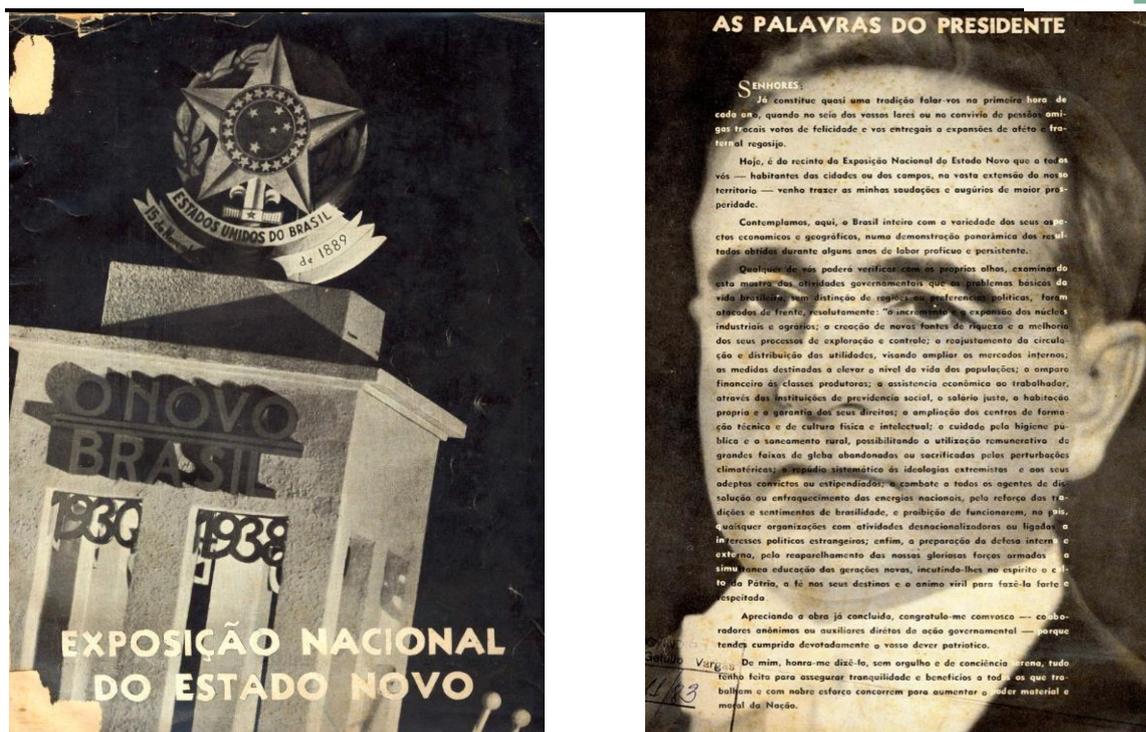
que le dio Niemeyer al pabellón seguramente convenció a Capanema de que la fotografía podía ofrecer algo más que el simple registro de obras públicas.<sup>3</sup>



*Aspectos de la Exposición de 1983, organizada por el Gobierno Vargas para celebrar los hechos del Estado Nuevo, Exposición Virtual, CPDOC (recuperada de: ver nota al pie 3)*

Varias imágenes de esa exposición serán posteriormente utilizadas en la *Getuliana*, que sorprende mucho más por lo que deja de enseñar que por aquello que expone. Oblitera la vida privada, cancela la religiosidad y las celebraciones populares, reniega el hibridismo cultural y racial, y establece la equivalencia entre vida social y deberes cívicos. Lo que se vislumbra es un proyecto de modernidad disciplinada, arianizante y monumental, una nación trabajadora y muy atenta a lo que hace. Aunque utilice un vocabulario elaborado por las vanguardias modernistas (desniveles, geometrización, objetivismo, monumentalismo etc.), los criterios editoriales de la *Getuliana* no pretenden solamente adecuar el lenguaje visual al contenido (imágenes modernas de un país moderno). La estética innovadora colabora para redimir el pasado, alejar a los espectros de la esclavitud, del atraso amodorrado, de la oligarquía expoliadora. La fotografía atestigua sobre todo el triunfo del deseo que comanda, trama y organiza a todos los brasileños, imponiendo la productividad y la disciplina incluso sobre el panorama exuberante de los trópicos. Estas imágenes del sublime estatal, de la utopía sucedida intentan evidenciar, cuanto al rigor formal que las configura, la remoción de los obstáculos hacia el progreso de la nación y de su pueblo, revelando un futuro límpido, liberto del pasado que se interpondría en el camino y del acaso que tumultúa.

<sup>3</sup> La Exposición del Estado Nuevo se presenta en la versión virtual en la página de CPDOC disponible en: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo#:~:text=Em%201938%20ocorre%20a%20Exposi%C3%A7%C3%A3o,os%20ideais%20do%20Estado%20Novo> Acceso: 29/05/2024



Portada y primera página del Catálogo de la Exposición Nacional del Estado Nuevo, Río de Janeiro, 1938, Acervo CPDOC

En la *Getuliana*, no hay pueblo, depositario de un alma, de una tradición, o de cualquier manifestación nativista, sino brasileños que ocupan un lugar específico en el orden social y cumplen cuidadosamente sus responsabilidades. Del mismo modo que, no hay naturaleza en estado bruto, salvaje. Nosotros la vemos siempre domesticada, agriculturada, productiva; o entonces, dedicada al turismo, al veraneo, al ocio civilizado y ordenado – naturaleza desembrutecida.

Es comprensible que mestizos, negros, pobres, marginalizados, indígenas, bohemios u otros sujetos que no tradujeran la acción modernizadora del Estado estuvieran ausentes de esa representación del futuro nacional. Fiestas populares, carnaval y manifestaciones religiosas – excepto una única foto en la que la misa, en honor a la bandera nacional, se celebra en el altar de la patria – también están invisibles. Sin embargo, hay una imagen cuya ausencia sorprende verdaderamente: la del propio Vargas.<sup>4</sup> Como todo estado autoritario empeñado en cultivar la figura del líder, el Estado Nuevo diseminó retratos del presidente por los organismos públicos y escuelas, pero las imágenes del omnipresente jefe de la nación no están en el libro-monumento que pretendía celebrar sus hechos, salvo una fotografía donde se ve el perfil de Getúlio Vargas en un palenque. De todas las invisibilidades de la *Getuliana*, esta es seguramente la más intrigante.

<sup>4</sup> Esta ausencia ya había sido observada por Aline Lopes de Lacerda, en su investigación pionera respecto a las fotografías de la *Getuliana*, cf. Lacerda, 2000; 1994.



Incluso en vísperas de la caída de Vargas, en 1945, capítulos siguen siendo escritos y reescritos, particularmente porque con la entrada de Brasil a la guerra, la mayor parte de lo que se había escrito entre 1939 y 1942 empezó a demandar meticulosa revisión. En efecto, cuanto más pasaba el tiempo, más desactualizados los textos quedaban, profusamente abastecidos de estadísticas. El conjunto de fotografías, no obstante, se mantuvo consistente en una única versión que guardó el ministro Gustavo Capanema en su archivo personal. Corresponde al proyecto original del libro, que se implantó entre 1940/1941. Si recorremos sus imágenes desalentadamente, al hojear el esbozo de la obra, en el que se pegaron las fotografías, nos damos cuenta de que la ausencia de Vargas no es casual. No estamos viendo un álbum de retratos de Brasil, sino una película que se proyecta en las retinas del Jefe: la *Getuliana* es la evidencia “empírica” del poder transformador de la mirada moderna, de la visión como voluntad. O la capacidad del estadista para proyectar en imágenes el futuro de la nación.

Las imágenes más características de la *Getuliana* revelan esta mirada que, repleta de deseo, se materializa en gestos, en *actos-de-ver* (Lissofsky, 2014, p. 103). Son formas adventicias de lo *nuevo*, o sea, modos por los cuales el futuro se podrá ver en el presente. El primero de estos gestos es “desvendar”, “desobstruir” – el horizonte se abre, libre de obstáculos: el vehículo del Servicio Nacional de Malaria cruza las “aguas plácidas” del Río São Francisco y les lleva salud a las tierras más lejanas; los marineros, recostados sobre la amurada de la embarcación, se interponen entre nosotros la línea que divide el cielo y el mar; el tren avanza seguro sobre el istmo que se adentra en el océano. A la mirada que abre caminos y nos ofrece el horizonte y la distancia, se suma este que “eleva”, que proyecta contra el cielo, navíos, cañones, chimeneas, palmeras, edificios públicos y cuerpos de hombres, mujeres y niños. No se trata de producir solamente imágenes “monumentales”; el gesto evidencia sobre todo que hay una mirada capaz de elevarlo todo – o sea, erguir y sostener lo erguido.

En este caso, el acto-de-ver fotográficamente “ordena, organiza” (alinea, enfila, amontona): quesos y cascos; plantaciones de piñas y fábricas de obuses; pilares, submarinos, camas, estudiantes, atletas, soldados y prisioneros. De acuerdo con el paradigma industrial que sirve de modelo para la multiplicación indiferente de los entes del mundo, “clasifica” a personas, submarinos, huevos y papayas. Ninguna imagen de la *Getuliana* individualiza algo o a alguien, salvo la de campeón de su especie: el marinero frente a la bandera, el atleta sobre el trampolín, el toro reproductor orgullosamente galardonado. Respecto al ámbito de la clasificación, debidamente ordenada, las diferencias son sutiles. El gesto-mirada que el fotógrafo moviliza intenta “analizar”: frejoles, huevos, granos de café y seres humanos son objetos de una mirada atenta que investiga, analiza y confirma.

Desvendar, elevar, ordenar, clasificar, examinar. En esos cinco gestos la mirada del fotógrafo revela los caminos que el futuro recorre al presentificarse. La preferencia



por la profundidad de campo y por la estabilidad (en detrimento del desenfoque selectivo de los planos o borrones indicativos de la movilidad de los cuerpos, que operaban como rasgos de modernidad en el futurismo, por ejemplo), acerca la mirada del fotógrafo a este “ojo que todo ve”. Ojo del Jefe, desencarnado, que ve hasta donde su mirada privilegiada alcanza.

La intención pedagógica de la *Getuliana* – enseñar a ver la modernidad de Brasil – hace que la mirada del Jefe se propague por los personajes, por los protagonistas de la nación que habitan la obra. La mirada de los brasileños es el bien más valioso de la *Getuliana*: operarios, agricultores, soldados, estudiantes e, incluso, turistas jamás la desperdician. Están todos atentos a lo que hacen, conscientes de las respectivas actitudes visuales. La élite de esos visualizadores está formada por los “escrutiñadores”. Ellos están dispersados por toda la obra, entre militares, estudiantes y funcionarios. Siempre tienen un aparato óptico delante de ellos y son la representación más evidente de la mirada tecno-moderna que predomina en el país y en su pueblo. Dotados de los más modernos dispositivos ópticos, los brasileños ven más, ven más lejos y más allá de lo que no se podía distinguir a simple vista.

A excepción de raras veces, las fotografías de la *Obra Getuliana* resaltan el perfil de aviadores, operarios de fábrica, escolares, soldados y funcionarios públicos, los rasgos caucasianos de los retratados. Cuando los negros aparecen, es de manera oblicua y están siempre ejerciendo alguna actividad “constructiva”. La preferencia por tipos blancos no expresaba solamente un racismo arraigado, sino también conjugaba la suposición de que el Brasil moderno del futuro sería, necesariamente, más blanco.<sup>5</sup> El típico brasileño de la *Getuliana* es blanco, moreno, ojos oscuros, pelo liso o levemente ondulado. Pero, además de las características “raciales”, la expresión facial de los retratados también es espantosamente homogénea.

Ernst Junger ya había observado, en 1934, que las transformaciones del rostro eran uno de los síntomas más evidentes del nacimiento de una nueva “raza”, a la que él llamaba “trabajador”: “una cara de enfado”, que “mira hacia un punto de mira y es unilateral, objetivo, rígido” (Junger, 1995, p.45). Educación de la mirada y eugenesia coinciden aquí. Los especímenes de la nueva raza, los protagonistas de la nación brasileña, son los cuerpos donde esta mirada encarna. En primer lugar, los “funcionarios”, representación del Estado en su acción seria, competente y disciplinante. Enseguida, los “trabajadores”: invocan al hombre del campo para que atestigüen la modernización, reflejada en la naturaleza seriada, espejismo del objeto industrial en el mundo natural; los campesinos y los obreros, cuya grandeza demuestran más por la dimensión y significado de lo que levantan o transportan, más que por la fuerza de sus propios cuerpos; y, finalmente, el operario de fábrica - el “trabajador”, por excelencia, amalgamado a la técnica. Al contrario de la figura

<sup>5</sup> El blanqueamiento progresivo de la población era una creencia que compartían, con motivos y fundamentos distintos, tanto las elites intelectuales como la población en general, cf. Ortiz 1994.



chaplinesca del operario devorado por la fábrica, no es a través de los músculos que la afinidad hombre-máquina – la “construcción orgánica” de Junger – aparece en la *Getuliana*, sino por la mirada que, atenta, confirma, ajusta, perfecciona. Y también hay “militares” en abundancia. La vigilancia tranquila es uno de sus principales atributos. Es a través de ellos, que, a menudo, nos abrimos a la vastedad, a la amplitud.

Curiosamente, la nación representa las condiciones de su progreso por medio de protagonistas que “miran” mucho y poco “hacen”. Entre los que hacen algo efectivamente, lo hacen solamente para que se les note. Son aprendices industriales o niños en la primaria, que ejecutan sus tareas bajo la mirada gentil y responsable de un educador; o son profesores de la Escuela de Medicina, que realizan una cirugía ante los estudiantes.

No obstante, la nación no estaría completada sin el concurso de los atletas y gimnastas (no hay juego o deporte de equipo en la *Getuliana*, solo hay ejercicio físico). Funcionarios, trabajadores, militares, aprendices y gimnastas: esos son los protagonistas del Brasil moderno que la mirada anticipa.

Una tipología tan restricta, sin embargo, no garantiza la transformación del pueblo amorfo en una comunidad imaginada (Anderson, 2016) proyectada para el futuro. ¿Cómo mostrar que nadie se quedó – o se quedará – fuera? ¿Que nadie está excluido de la modernidad que se avecina? Todos los personajes comentados, hasta aquí, cumplen, cada uno a su manera, el papel que tienen bajo la mirada foto-edificante del demiurgo del orden y del progreso. Sin embargo, hay dos relevantes excepciones: la primera son los “turistas”. En toda la *Getuliana*, los turistas están entre los pocos que no usan uniforme. Pero como fueron representados, en la mayoría de las imágenes, según un paradigma alpino del excursionismo romántico de los fotógrafos alemanes, parecen más tirolese que brasileños.

Al igual que los “militares”, los “turistas” también tienen los ojos puestos en el horizonte, en la distancia. Cuando los ojos están desocupados o de vacaciones, se convierten en miradas sin objeto. No miran; solamente, contemplan, desinteresados. En el extremo opuesto de los “turistas” (respecto al derecho de mirar), están los “prisioneros” de las cárceles modelo, siempre con la cabeza agachada, señal de obediencia y modestia. Mientras expían su pena, los presidiarios no son capaces de evocar el futuro con la mirada, sino que se miran a sí mismos y al pasado que les atormenta y les limita la libertad. “Turistas” y “prisioneros” cumplen en la *Getuliana* más o menos el mismo papel. Sugieren la acción amplia del estado y generan cierto efecto de totalidad que ayuda a encubrir toda una multitud de bohemios, artistas, carnavalescos etc., que permanecen ocultos. Especies de brasileños en extinción, que el futuro habría de hacerles invisibles.



Sin embargo, en el mismo periodo en el que los ojos modernos de la *Getuliana* recorrían el país, otra misión fotográfica, la de los Estados Unidos, desembarca en Río de Janeiro para entrar en la disputa de las imágenes.

### **Brasil en disputa**

El avance de las tropas de Hitler en Europa fortalecería a los Estados Unidos al consolidar su hegemonía y combatir la expansión del nazismo y fascismo en la América Latina. En la óptica de los Estados Unidos, Brasil llegó a ser evaluado como “la más importante y la más peligrosa de todas las Repúblicas del Sur”,<sup>6</sup> debido a la gran colonia alemana en el Sur y el retraso de Vargas en definir de qué lado de la guerra estaría la participación brasileña. (Moura, 1988). Las inversiones diplomáticas de los Estados Unidos contaron con la estructura gubernamental estadounidense y con el apoyo empresarial para definir acciones estratégicas, sentando las bases de los “Good Neighbor years” como explica Sadlier: “ un período único en las relaciones de EE.UU. con América Latina y quizás el único momento en la Historia de EE.UU. en el que los términos ‘Américas’ y ‘americanos’ se emplearon con regularidad para transmitir una imagen de familia Norte-Sur de veintiún repúblicas unidas (Sadlier, 2012, p.2).

La *Buena Vecindad* fue una política internacional propuesta Franklin Delano Roosevelt, durante la Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo en diciembre de 1933. A principios de los años cuarenta se creó la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), dirigida por el millonario Nelson Rockefeller con el objetivo de garantizar la solidaridad latinoamericana para la causa liberal frente a la expansión del nazi-fascismo. Al mismo tiempo, este organismo pretendía establecer una zona de reserva de mercado para los productos estadounidenses ante la pérdida de los mercados europeos durante la Segunda Guerra Mundial (Moura, 1988; Tota, 2000; Sadlier, 2013; Valim, 2017; Candida Smith, 2017, Williams, 2001).

El OCIAA tenía oficinas en los países estratégicos de América del Sur, entre ellos, Argentina, Chile y Brasil. Brasil representaba una pieza clave en las relaciones interamericanas, a causa de la necesidad de que los Estados Unidos construyeran una base militar en la región nordeste del país, hecho que le permitió al gobierno brasileño negociar la construcción de la Compañía Siderúrgica Nacional, punto de partida para la organización de la industria de base en Brasil. El vínculo de Brasil con los Estados Unidos permitió la proyección internacional de la cultura brasileña

---

<sup>6</sup> La reflexión es de W. Guest, funcionario norteamericano, en carta a Nelson Rockefeller, en 1941. El informe sigue afirmando que los alemanes nutren el mismo sentimiento respecto a Brasil (MOTA 1995: 10-11), p. 10-11.



divulgada por el estado, que identificaba de lo nacional a lo popular, valorando la samba, las bellezas naturales y la diversidad étnica de Brasil (Ortiz, 1989; 1994).

En este periodo, aún, se constituyó una nueva relación entre poder y cultura, como la elaboración de una cultura política consolidada en valores asociados a los procesos de internacionalización de la cultura occidental. Las expresiones de este proceso estaban presentes en la producción cinematográfica, especialmente, en las películas protagonizadas por la actriz y cantante Carmen Miranda entre 1941 y 1943 (Mauad, 2020; 2002); en las imágenes publicitarias vehiculadas en las revistas ilustradas durante la Segunda Guerra Mundial bajo la orientación del *Advertising Project* (Monteiro, 2014) y en la imagen fotográfica, sobre todo respecto a la actuación de la fotógrafa estadounidense, Genevieve Naylor, los dos años que actuó en Brasil (1940-1942) (Mauad, 2005). Lo que articula las películas, la publicidad y la fotografía cuanto a los cambios en la cultura política brasileña de los años 1940 es tanto la centralidad de la imagen visual en la configuración de los valores políticos y de los patrones comportamentales, como su capacidad de fomentar la constitución de un espacio público visual.<sup>7</sup>

En este contexto de disputas por los corazones y mentes latinoamericanos, la fotografía tuvo un papel fundamental en las actividades de la agencia con la distribución de alrededor de siete mil fotografías, al mes, a 1250 periódicos y revistas del hemisferio sur (Levine, 1998, p. 21). La distribución en masa de fotografías e informativos a la prensa por la agencia se debía, en gran parte, a las preocupaciones del Departamento del Estado norteamericano con la situación de la prensa brasileña y, obviamente, con las posiciones de los principales periódicos locales sobre la guerra en Europa. A principio de 1940, el gobierno brasileño les había suspendido la censura previa a los periódicos (que, no obstante, estaban sujetos todavía a puniciones siempre que publicaban algo que “sabían” que estaba en contra del régimen). En febrero de este año, la embajada norteamericana le envía un informe a Washington que caracterizaba la decisión como un “avance”, aunque no se consideraba la prensa brasileña, de pleno derecho, “libre”. La correspondencia añadía que el director de prensa del DIP había revelado que la intención del gobierno era disminuir lentamente el número de periódicos que circulaba en Río de Janeiro (negando la renovación de sus licencias).<sup>8</sup> El objetivo del DIP, compartido por los norteamericanos, sería el de “mejorar la situación financiera y la calidad de las agencias de noticias”. (Departamento del Estado 40.02.12) En este sentido, el volumen y el correcto direccionamiento de la publicidad ejercían también como depuradores de la prensa local.

---

<sup>7</sup> En las sociedades modernas, la noción de espacio público visual se refiere al reconocimiento del poder de las imágenes visuales para organizar experiencias colectivas, con énfasis en la producción, circulación, consumo y agencia de imágenes públicas, especialmente las de naturaleza técnica, cf. Mauad, 2018; Harriman; Lucaites, 2016

<sup>8</sup> Solamente en Río de Janeiro, en 1940, circulaban 513 periódicos y 23 periódicos diarios.



Igualmente vital, para el Departamento de Estado de los Estados Unidos, era la actuación de las agencias de noticias y agencias de propaganda de los países europeos en Brasil. Entre el 20 y el 22 de abril de 1940, ocurre en Río de Janeiro una reunión de funcionarios y diplomáticos norteamericanos que trabajaban en las muchas embajadas de América Latina para evaluar la situación general del continente frente al conflicto (incluso los eventuales “teatros de guerra” en América del Sur). Se preparan varios informes, y uno de ellos detalla la situación de la propaganda de guerra extranjera en Brasil.

Mientras la propaganda soviética y comunista, por ejemplo, se considera “ineficaz”, y el trabajo de las agencias de noticias inglesas (BBC y Reuters) con menos importancia y posibilidades, la agencia de noticias alemana – *Trans-Ocean* – disponía de 101 empleados exclusivamente en Río de Janeiro. Su influencia, sin embargo, era reducida, porque los “principales periódicos brasileños parecen ser pro-aliados”. La agencia alemana solo abastecería tres periódicos (“Gazeta de Notícias”, “Meio-dia” y “A Pátria”), que recibían cada uno de ellos “dez contos de réis” (cerca de U\$ 500, al cambio de la época) semanales para vehicular las noticias del *Reich*. El informe comunica que “O Globo”, un “importante vespertino”, había recusado una oferta de U\$ 3.750 (o sea, 275 mil reales) semanales para juntarse a estos. (Departamento de Estado 40.04.19)

Para afrontar la defensiva del eje en los dominios de la imagen, el OCIAA envía a Brasil tres fotógrafos orientados, cada uno, a una misión diferente. Genevieve Naylor, fotógrafa, que cargaba en su equipaje la experiencia de documentar en fotografías los proyectos gubernamentales en la ciudad de Nueva York, como el Harlem Project (Mauad, 2014), quedó encargada de producir una imagen completa de la población brasileña, sus hábitos y sus costumbres; G.E. Kidder Smith, especialista en fotografiar arquitectura y responsable por las fotografías del libro del arquitecto Philip L Goodwin, *Brazil Builds* (Costa, 2022), que también le dio el título a la exposición del fotógrafo en el MOMA, de la cual las fotografías de Naylor fueron el complemento (como lo veremos más adelante); y Alan Fisher, integrante de la división de Salud Pública e Higiene del OCIAA, que se centró en las condiciones médicas e instalaciones militares en la región amazónica (Paula Andrade, 2019). De los tres, vale centrarse en el repertorio visual que ubicó a los brasileños en relación a la población estadounidense, el trabajo de Genevieve Naylor, la fotógrafa de la Buena Vecindad.

Naylor llega a Brasil en octubre de 1940, acompañada de su compañero, el artista visual Misha Reznikoff. En Brasil, para realizar su trabajo de fotógrafa necesitaba un permiso firmado por el director general del Departamento de Prensa y Propaganda, el DIP, organismo censor y represor de las actividades culturales de Brasil. La lentitud de la burocracia retrasa la expedición del permiso que ocurrió solamente en 1942, como se registra en el documento acompañado de su foto: “La señora Genevieve Naylor, de nacionalidad estadounidense, que trabaja para el Coordinator of Inter-



American Affairs, está autorizada por este departamento a sacar fotografías de aspectos turísticos de nuestro país. Río de Janeiro, 7 de junio de 1942” (Documento de autorización, 1942, Departamento de Prensa y Propaganda, Archivo Peter Reznikoff).

Teniendo en cuenta que la gran parte de las fotos de Naylor en Brasil fueron de 1941 y 1942 y que la fotógrafa vuelve a los Estados Unidos en agosto de 1942, la mayor parte del trabajo se ha hecho sin este permiso. Sin embargo, no ha sido esta su única dificultad. En las cartas que le envió a su hermana reclamaba de la resistencia por parte de las autoridades tanto brasileñas como norteamericanas a registrar lo que ella quería, además de la falta de películas, por cuenta de la guerra. En una de sus cartas registró tal escasez: “Film is being rationed to everyone”, le escribió a su hermana. “I don’t have the luxury of shooting anything I want. I have to be damn careful, and choose my images with great care and hope my exposures are correct” (Carta de Genevieve Naylor a su hermana Cinthia Gillipsie, Río de Janeiro, 1941, archivo Peter Reznikoff).

Nada más llegar a Río, Naylor recibió instrucciones claras del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP) sobre lo que debería fotografiar. El documento indicaba que la fotógrafa debería valorar algunos temas, entre ellos: arquitectura moderna (principalmente edificios del gobierno; casas de los barrios de lujo, como Lagoa, Gávea e Ipanema; interior de casas importantes y elegantes, en el barrio de Flamengo, los domingos de sol en las playas de Copacabana e Ipanema; las corridas de caballo en el Jockey Club, los yates y veleros en la bahía de Guanabara, el comercio exclusivo de la calle de Ouvidor y los trabajos de caridad de la primera dama, Dña. Darcy Vargas (DIP, División de Turismo, “Asuntos que deben ser fotografiados en Río de Janeiro”, c. 1941 Archivo Peter Reznikoff)

Instalados en Río de Janeiro, la pareja Genevieve Naylor y Misha Reznikoff empezó a vivir en Leme, barrio costero, cerca de Copacabana, donde Naylor registró buenas imágenes de la vida cotidiana de la ciudad. La fotógrafa llevó consigo una Rolleiflex y una Speed Graphic, cámaras que utilizaba en función de la situación, el acontecimiento o el paisaje que pretendía registrar, ambas compactas y con negativos de 6x6 cm. Durante su estancia en Brasil, entre octubre de 1940 y diciembre de 1942, la fotógrafa produjo alrededor de 1.350 imágenes que componen la colección fotográfica en posesión de su hijo Peter Reznikoff, con 225 copias en la sección Photographs and Prints de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU., archivadas en Archives of Hispanic Culture.

Las elecciones técnicas y estéticas del fotógrafo se inscriben en los principios de la fotografía humanista de los años treinta, valorando la figura humana en su contexto y tratando de reconocer su pertenencia a una comunidad. En el 62% de las fotografías, el paisaje junto con la figura era el objeto central, realzando la escena. Esta tendencia se refuerza al combinar la elección de los planos con la elección de la

iluminación, el contraste y la distribución de los elementos en la foto.

En este sentido, la incidencia del 68% de las fotos (suma de 2, 3 y 4 tomas), combinada con una elección de contrastes marcada por líneas rectas bien definidas, equilibrio entre claros y oscuros, y entre la parte inferior y superior del encuadre, busca construir una composición donde el todo se valora en consonancia con sus partes, a la manera de un mosaico. Es interesante ver lo bien que la fotógrafa manobra con sus elecciones técnicas y estéticas en la creación de una imagen para Brasil. Las personas son fotografiadas sin desarraigarlas de su lugar y de su movimiento.



*Hoja de contacto con imágenes del carnaval de 1941, Rio de Janeiro, Genevieve Naylor, Copyright Peter Reznifoff*

Tal resultado fue notado por Aníbal Machado, crítico y escritor carioca, al comentar en un texto que está en los archivos personales de la fotógrafa, quizás para introducir el libro que sería publicado por la fotógrafa al volver a los Estados Unidos:

*“La veía saliendo de madrugada o por la noche, sin importarle las adversidades, obsesionada por su trabajo”[...] Más que la excelencia técnica, lo que hace falta enaltecer en los trabajos de Miss Genevieve es el sentido sociológico con el que ella utilizó la objetiva, revelando un espíritu corajoso y sincero, y, no rara vez, conmovido frente a la realidad brasileña [...] Los asuntos populares, humildes, los elementos*



## Imágenes en disputa: fotografía y política en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial

*esenciales que componen la fisonomía de nuestro pueblo son captados, por la fotógrafa de la Buena Vecindad. Pero su manera de fijar la realidad no tiene nada de monumental. Ni una de cascadas, de edificios monumentales, de paisajes idílicos. Su visión poética y sarcástica a veces evoca el arte sur-realista. Un país – Brasil – captado por lo tanto con su fuerza real: así, en carnaval, la alegría es antes una vibración convulsiva de la tristeza que intenta trastornarse... como si estuviera buscando el resumen etnográfico. Es importante la mirada, la percepción de las imágenes sencillas, que permite la recuperación de los tiempos históricos acomodados en el cotidiano y que rescata la vida de cada uno en su profundidad e intensidad. No es raro que surja una imagen agónica, áspera y silenciosa, siempre densa. “Ni una de cascadas”... (Aníbal Machado, texto dactilografiado, con correcciones manuscritas, archivo Peter Reznikoff)*

La pareja frecuentaba el piso de Machado en Ipanema, punto de encuentro de periodistas, críticos, poetas y músicos, un ambiente muy parecido a aquel que Misha y Genevieve frecuentaban en Nueva York. La simpatía por Naylor y la admiración por su trabajo, compartida por Vinicius de Moraes y Aníbal Machado, se extendía a los trabajos de Misha que recibió alabanzas por parte de la crítica, en la exposición “Monstruos de la Guerra” realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el centro de Río, en 1941.

A causa del estrecho contacto que estableció con la intelectualidad carioca, la pareja empezó a conectarse con los demás “embajadores de la buena voluntad” que visitaron Brasil. Entre ellos Orson Welles, que además de haber sido fotografiado por Naylor, en la noche carioca, recibió de la pareja Misha y Genevieve buenos consejos hacia dónde ir, en la ciudad de Río de Janeiro, para filmar su documental sobre el Carnaval. En la correspondencia con su hermana Genevieve presume de su conocimiento sobre las “cosas” cariocas: “Welles knew the Avenida Rio Branco and the Avenida Beira Mar were the two major carnaval parade routes, but he didn’t know in the Praça Onze a separate and almost exclusive Negro Carnaval os staged” (Carta de Genevieve Naylor a su hermana Cinthia Gillipsie, Río de Janeiro, 1941, Archivo Peter Reznikoff)

Vinicius de Moraes que en la época era cronista del periódico “A Manhã”, en una de sus crónicas, dice que Genevieve Naylor,

*Parece haber salido de una historia de Robin-Hood, con aire de joven paje, su elegancia bien colorida, una pluma atrevida siempre clavada en el sombrero. Nada se le escapa, sin embargo, a la maquineta de esa hechicera. Cerca de ella no hay ningún momento fotográfico que se le escape y no caiga en su trampa. Genevieve da un saltito – y la vida allí empieza a latir (A Manhã, 19/10/1941)*

Además del cronista y crítico, otros intelectuales formaban parte del circuito de la buena vecindad carioca, cuya sociabilidad fue marcada por el convivio asiduo de personalidades internacionales que vinieron a Brasil en la lógica de la diplomacia cultural. En otra de sus crónicas de la época, Vinicius de Moraes comenta:

*Ayer fui a Cinédia, invitado por Orson Welles, a verlo un poco en acción. Anteayer lo había encontrado en Copacabana y cuando lo encuentro siempre pasa lo mismo, toda la admiración y estima que le tengo se renuevan. Discutimos, como siempre*

anuario.



---

*pasa, en un grupo donde estaban otros amigos y también el pintor Misha y el escritor Aníbal Machado [...] de esa discusión nació la invitación. Me apresuré a ir, naturalmente (A Manhã, 30/04/1942)*

Instalados en Río, la pareja hizo muchos viajes por el interior y a otras capitales brasileñas entre ellas: São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Maceió, Aracaju y Salvador. En un viaje más largo, empezado en febrero de 1942, salió de Río de Janeiro directamente a Belém do Pará, bajando por el nordeste y empezando un viaje por el río São Francisco, en el que se dedicó a fotografiar las pequeñas y anónimas ciudades del sertón. En otra ocasión viajaron a las ciudades barrocas de Minas y desde Pirapora volvieron al río São Francisco en barco. En una carta a los “Dearest Amigos – Ruth y Caloca” escrita en 1942, probablemente de ese viaje en barco, Genevieve describe las aventuras y desventuras de la pareja:

*This Voyage is definitely not a trip from Pirapora [MG] to Joazeiro; it's one from this sand bank to the next. The first time we've got stuck (five minutes after embarking) it was too picturesque – those fine, strong, bronzed MEN, literally lifting us off those unique sand formations – BUT after spending a day knawing (sic) our nails, waiting for the next sand bank (with a little energy trouble thrown in), we finally given over to God and a lone bottle of genuine Gordon's gin and agua tonica (tonic water). The only trouble is there seems to be an unlimited supply of agua tonica and a bottle of gin that just seems to evaporate, God knows where (Carta de Genevieve Naylor a Ruth y Caloca, 1942, Archivo Peter Reznikoff)*

En otro fragmento describe las dificultades de dejar Río, a causa de los permisos para fotografiar que deberían expedir el DIP:

*That last day in Rio was a Heller what with gathering last minute letters of introduction and Lourival's (I hear he is out on his bunda [ass], Graças a Deus [Thank God]) card of permission to take photos and the squeezing of the last minute elephants into match-box suitcases, we finally got off in a terrific rush leaving last minute telephone calls, etc., undone, only to have a first class disaster smack us in the face half away to Bello Horizonte. Misha and I had the last beds in the last car of the train and were killing time and dirt having a drink in the restaurant car when we stopped with a boom in some small station. The xixi (pee) I had decided to take previously simply couldn't wait, so we wandred back to find the back end of our car folded up like an accordion and the rear engine (put on as an aid) puffing and steaming right in the middle of our beds. WELL, I lost ten kilos on the spot because we has previously stored all our baggage including my complete work (negatives) of a year and all of Misha's paintings in a small space in back of the beds and the engine steaming and (as I thought) melting my negatives to a grease spot and the dfp (son of a whore) conductor sayng “well, we will leave the car here and you can get your things tomorrow”, and another fdp calling us quinta columnas [traitors] ( a year of my negatives), so with a few ers on my part, and Misha's gestures on the other, we got the baggage ou safe and OK. After that, B.H was very tame, and Pirapora was a sleeping pill (Carta de Genevieve Naylor a Ruth y Caloca, 1942, Archivo Peter Reznikoff)*

A lo largo de la trayectoria la pareja enfrentó una serie de contratiempos debido a la intromisión del poder local, durante el Estado Nuevo. En algunas localidades, se



exigía el salvoconducto y el cobro de tasas para fotografiar, a la fotógrafa le aprehendieron el equipamiento inúmeras veces, pese al permiso otorgado por Lourival Fontes, jefe del DIP.

Los protocolos de visualidad definidos por el CIAA deberían ser compartidos por el conjunto de sus representantes, en sus viajes por las ‘demás Repúblicas Americanas’. Tras volver de su *tour* de la Buena Vecindad, Walt Disney produjo “Alô Amigos” (1943), un simpático dibujo animado, en el que se relató en colores variados y tonos fuertes, el paseo de los dibujantes en busca de la imagen ideal de América Latina. Para cada país se buscó uno equivalente, uno semejante, para explicar esta comunidad imaginada que se intentaba forjar entre las Américas. En cada país, la alteridad también era definida por la estética de lo pintoresco. Las imágenes de Disney persiguen el modelo de la dicotomía que diferencia -Nosotros de los Otros (Candida Smith, 2017).

Comparando las fotografías que produce Genevieve Naylor con este padrón, se evidencian algunas semejanzas, respecto a la directriz impuesta, en la que se intenta producir imágenes típicas de cada uno de los países latinoamericanos, como parte del mosaico americano, cada país con sus tipos y costumbres. Sin embargo, lo que se descubre en los actos-de-ver de la fotografía es el conjunto de imágenes que apuntan hacia la cierta porosidad de los procesos hegemónicos. Donde se quiere la homogeneidad de lo típico, Naylor trae la diversidad de lo que es propio de cada lugar. Como comentaba Aníbal Machado: “Ni una de cascadas”.

Genevieve Naylor vuelve a los Estados Unidos en agosto de 1942. Durante los meses de enero y febrero de 1943, 50 de sus fotografías sobre Brasil fueron exhibidas en la exposición: *Faces and Places in Brazil*. La prensa norteamericana la anunció como complemento de la exposición *Brazil Builds*, organizada con las fotografías de Kidder Smith, ambas viajaron por los Estados Unidos, a lo largo del acercamiento entre los dos países.

*More about Brazil*

*The Museum of Modern Art supplementing its big architectural exhibition, “Brazil Builds”, has installed in a narrow corridor gallery on the ground floor a show about fifty photographs by Genevieve Naylor, entitled “Faces and Places in Brazil”. This excellent background material for the other show.*

*The camera work is clear, simple, direct and it reveals that Brazil has games and overcrowded trolleys, beautiful girls and puppet shows, festivals and school free lunches and that river vessels play an important part in the life of the interior. There are, furthermore, a number of interesting photographs of façades of buildings along streets conveying more than an impression of Spanish architectural tradition.*

*Miss Naylor worked in South America for the Coordinator of Inter-American Affairs from the Autumn of 1940 until last August.*



---

*The exhibition will continue synchronously with "Brazil builds" until Feb. 28 – not march 7 as previously announced. Both shows will extensively circulate thereafter* (Edward Alden Jewell, New York, NY Times 1/27/43)

El *release* difundido por el MoMA, en 1943, no obstante, intentaba disociar su actividad fotográfica en Brasil como misión diplomática, subrayando la motivación personal de la artista:

En octubre de 1940, la señorita Naylor se fue a Brasil con la idea de hacer una serie de fotografías documentales que se pudieran exhibir en los Estados Unidos. Mientras estuvo en Río, trabajó para el **Office of the Coordinator of Inter-American Affairs**, componiendo su archivo fotográfico y donando este material para fines educativos ("Museum of Modern Art opens photography exhibition of faces and places in Brazil". The Museum of Modern Art Archive, NY, LUR 215)

Además de despistar el compromiso preliminar de la fotógrafa con el Departamento de Estado, el fragmento revela el esfuerzo de contextualizar estéticamente (fotografía "documental" del "tipo" que al norteamericano le gusta/como la que aprecia el norteamericano) y pedagógicamente ("fines educativos") las imágenes expuestas.

Naylor fue advertida por sus superiores en el *Office* para evitar fotografiar tantos "negros, mulatos, chozas de negros, negros en carnaval" (Levine, 1992, p.36), pero el "álbum" señalado por Aníbal Machado, seguido de los comentarios señalados arriba, valora ampliamente los aspectos de un Brasil popular mucho más grande y diversificado que la ruta turística propuesta inicialmente por el DIP. Pese a eso, el texto del crítico intenta "encuadrar" cuidadosamente la selección de las imágenes de Naylor en los marcos de una comprensión panamericana. Allí está la "imagen de un país", en la "espontaneidad de sus costumbres, en su actividad cotidiana, en algunos de los gestos más expresivos de su pueblo". Determina que la fotógrafa despreció los "temas fácilmente brillantes", demostrando "preferencia por los asuntos más sencillos". Sin embargo, lo hizo con "sentido sociológico", en que tipos "marcados por un carácter racial tan fuerte" parecen "el resumen etnográfico de una determinada clase social". Si en las fotografías de Naylor no se ven "el dinamismo de nuestro trabajo y de nuestro deseo de seguir adelante", eso no las empequeñece, pues "todos sabemos que Brasil prospera". Por otro lado, es sensible a los "aspectos humanos" que "singularizan nuestras costumbres en el continente americano". Como si contestara a eventuales críticas de funcionarios de la diplomacia norteamericana y autoridades brasileñas, Aníbal Machado reconoce que:

*Aquí no está por cierto una imagen completa de Brasil, sino la más rara, la menos conocida, de un país que desea y necesita entenderse con sus hermanos de América hacia una más íntima y cordial solidaridad* (Aníbal Machado, 1941, texto dactilografiado, con correcciones manuscritas, archivo Peter Reznikoff)

En algunos momentos, como si participara de una conversación con la pareja Genevieve Naylor y Misha Reznikoff sobre la composición del álbum/libro, el texto de Aníbal Machado, resuena el gesto editorial de Naylor: "ni una de cascadas, de edificios



monumentales, de rincones célebres, de paisajes idílicos”. De esa manera ella le revela un “espíritu valiente y sincero y, no raras veces, conmovido ante la realidad brasileña”. Su trabajo como “espontáneo” – expresión utilizada más de una vez en el texto – señalando uno de los atributos de quien, siendo por sí misma, simpática, nos mira con simpatía.<sup>9</sup>

### **Imágenes en disputa**

Genevieve Naylor no pudo exponer sus fotos en Brasil, tampoco publicar su ‘álbum’ en los Estados Unidos, pues el principal dirigente del Office en el país las consideró inadecuadas: “Hay mucho más en Brasil que meneos de negros, negros en Carnaval, instituciones religiosas y trastos”. Los agentes norteamericanos temían que esa espontaneidad y simpatía les pudiera ofender a algunas autoridades brasileñas. Sin embargo, en los últimos años de la guerra, el Brasil espontáneo de los fotógrafos a servicio del gobierno y de la prensa norteamericana, en cierto modo, predominó, siendo parcialmente incorporado por la prensa brasileña.

La modernidad deseada de la *Obra Getuliana* fue derrotada. La fueron “olvidando” a medida que los esfuerzos de la construcción nacional brasileña a lo largo del siglo XX empezaron a enfatizar la compatibilidad entre el mestizaje y la modernidad, que se refleja en el desplazamiento de esa noción del campo “racial” para el “cultural”. Nada podría estar más alejado del Brasil soñado por la *Obra Getuliana* que la versión “carnavalesca” de la cultura nacional que, en los años siguientes, fue reconocida eventualmente como un componente esencial de la identidad brasileña.

La incompatibilidad de esas fotografías con el Brasil alegre y carnavalesco que observamos en las imágenes de la revista *Life* o en las películas de Carmem Miranda no es la única explicación para el desaparecimiento de la *Getuliana*. Algo más contribuyó para que el libro no hubiera sido concluido, sobre todo el demasiado cuidado del ministro, editor de la *Getuliana*, y la lentitud de los redactores (hay diferentes pruebas tipográficas de la composición de los textos, una en 1942, otra en septiembre de 1945). Sin embargo, las fotografías producidas en 1940 nunca han sido reconstituidas, reafirmando su eficacia respecto al proyecto del Brasil del Estado Nuevo.

En muchos aspectos, las imágenes de la *Obra Getuliana* expresan la fuerte influencia sobre el propio Capanema de un conjunto de referencias de la cultura visual que se organizó alrededor de los grandes programas ideológicos autoritarios y liberales. Se observa la semejanza con la fotografía de la propaganda japonesa, referente a la

---

<sup>9</sup> Un conjunto significativo de fotografías hechas por Genevieve Naylor en Brasil puede ser visualizado en el banco de imagen de Getty Foundation disponible en: <https://www.gettyimages.pt/fotos/genevieve-naylor> Acceso: 29/05/20224.



ocupación de Manchuria, hechas entre 1931 y 1933, con revistas soviéticas como *USSR in Construction* (1930-1941), o la fotografía industrial de Margaret Bourke-White (desde 1927), estuvieron sobre la mesa de Capanema, el periódico artístico francés *Verve* (lanzado en 1937), la revista del congreso de la *Giuventù Italiana del Littorio*, organización fascista creada también en 1937, y el álbum *Neues Deutschland*, publicación de la juventud hitleriana, de 1939, en la que llama la atención, la copia casi exacta de la representación cívica de estudiantes y gimnastas.

No obstante, además de esas referencias internacionales, había una publicación que, de manera pionera en Brasil y, probablemente rara en el resto del mundo, combina textos técnicos densos, llenos de gráficos y estadísticas, y una fotografía moderna que pretende ser más que una simple ilustración: el *Observador Econômico e Financeiro*, periódico mensual, lanzado en Río de Janeiro en 1936. Cuando el ministro deja de cuidar personalmente de la preparación de esa obra monumental, en 1942, es a Olympio Guilherme, redactor jefe de esa revista, al que le encarga la tarea. Entre los fotógrafos que compusieron el equipo de Capanema estaba, precisamente, el fotógrafo alemán Peter Lange que, sin dejar huellas, finaliza su carrera en 1950.

Peter Lange fotografiaba para el *Observador* desde 1937. Era uno de los profesionales de más prestigio en actividad en Río de Janeiro, en la década de 1930. Inmigrante alemán, no sabemos cuándo llegó al país, pero en 1939 empieza a publicar ensayos, como *free lance* en *O Cruzeiro* – siendo prácticamente el único fotógrafo a tener ese privilegio hasta agosto de 1939. Entre las decenas de ensayos producidos en esos tres años, algunos fueron utilizados en la *Getuliana* como en *Na Intimidade da Escola Nacional de Belas Artes* (noviembre/36), *Adeus aulas*, sobre el Instituto de Educación (diciembre/36), *Turistas* (abril/37), *7.300 candidatos!*, sobre las oposiciones (julio/1937) y *Uma escalada na Pedra da Gávea* (agosto/39). También son utilizadas en la *Getuliana*, algunos de sus materiales para el *Observador*, como las ilustraciones de la materia *O Problema ferroviário*, de 1937. Además de *O Cruzeiro*, podemos verlo con frecuencia en las páginas de la *Revista da Semana* y de la *Carioca*, entre 1936 y 1938. En esos dos años, viajó bastante por Brasil, de los pampas del sur al archipiélago de Fernando de Noronha, una temible cárcel en la época. En octubre de 1937, ganó un concurso de reportajes fotográficas sobre el Circuito de Gávea, patrocinado por el periódico *Jornal dos Sports*, lo que le aumentó el prestigio.

No sabemos cuándo se convirtió en el fotógrafo favorito del ministro de Educación y Salud, Gustavo Capanema, pero seguramente lo ha sido, pues es a él que el ministro le encarga algunos preciosos retratos suyos junto a sus hijos. Sin embargo, la reducción de las actividades como ensayista *free lance* coincide con su contratación, en 1940, como jefe del departamento de fotografía del Servicio de Documentación del Ministerio de Educación y Salud. Es razonable suponer que la contratación a tiempo



completo se justificaba, en gran parte, por la preparación de la edición de la *Getuliana*, pues entre octubre y noviembre de 1940, el mismo mes en el que Geneveve Naylor llegaba a Brasil, los demás fotógrafos del equipo fueron llevados a distintas regiones de Brasil para registrar los principales hechos del gobierno. Peter Lange, sin embargo, permanece en Río de Janeiro, encargado de fotografiar las maniobras del Ejército, la fabricación de obuses y otros temas militares.

Cuando Olympio Guilherme asume la edición de la obra, prácticamente concluida, en enero de 1942, la neutralidad de Brasil cuanto al conflicto mundial ya estaba definitivamente comprometida. El 28 de enero de 1942, el país rompió relaciones diplomáticas con las potencias del Eje. Al día siguiente, Olympio Guilherme le informa al ministro la necesidad de nuevas fotografías y le recomienda dos profesionales: el francés Jean Manzon y el húngaro Carlos Moskovics. Habiendo trabajado con Peter Lange desde 1937 y él estando contratado por el ministerio, ¿por qué Olympio Guilherme contrataría a otros profesionales para hacer imágenes complementares? La pregunta puede parecer despropositada, pero, en ese mismo mes de enero, Peter Lange publica por la última vez en el *Observador*, desaparece enseguida del expediente de la revista y es perseguido por ser espía alemán, aunque fuera judío.

El silenciamiento de la *Obra Getuliana*, sobre todo sus fotografías, se asocia, como sugerimos hace poco, a su incompatibilidad con la imagen mestiza y carnavalesca en la que se apoyó la versión panamericana de la identidad nacional. No obstante, habría sido imposible publicar un libro en el que el ejército y sus armamentos, a pedido del propio ministro, habían sido retratados por un fotógrafo que creían que era nazista y sospechoso de trabajar como espía para Alemania. Si las magníficas fotografías que componen ese álbum siguieron encajonadas por casi medio siglo en el archivo del ministro, su principal autor, desaparecido junto a ellas, permanece oculto hasta hoy.

Con la entrada oficial de Brasil en la guerra, en agosto de 1942, la modernidad deseada por la *Obra Getuliana* era inviable. Nada podría estar más alejado del Brasil soñado por ella que la versión “carnavalesca” de la cultura nacional que, en los años siguientes, fue reconocida eventualmente como un componente esencial de la identidad brasileña. Las mejores imágenes de ese Brasil serio y disciplinado fueron encajonadas y reaparecieron solamente cuatro décadas después. El destino del álbum de Naylor no ha sido distinto. Tras volver a los Estados Unidos, abandona la fotografía documental y se convierte en retratista y fotógrafa de moda. También tuvimos que esperar casi medio siglo para que algunas de sus imágenes brasileñas fueran finalmente publicadas (Ermakoff, 2013). En 1942, sin embargo, cuando las tensiones de la guerra estaban más intensas en Brasil, ambos proyectos sucumbieron: la *Getuliana*, por ser demasiado aria, y el álbum de Naylor, demasiado negro.



### Lo que nos quedó...

Brasil ha sido uno de los principales artículos de la primera edición de la revista *Life* el 23 de noviembre de 1936. Río de Janeiro aparece representado por las aceras de piedras portuguesas, por la bahía de Guanabara, conocida como la más bonita del mundo, y por la fiesta de la Penha. Trece años después, los norteamericanos pueden ver, en las páginas de la revista, que las inversiones en cooperación y propaganda habían sido plenamente recompensadas. El 27 de junio de 1949, la revista publica un ensayo fotográfico del refugiado austriaco, Kurt Klagsbrunn, radicado en Río de Janeiro, sobre la inauguración de la tienda Sears en la ciudad. El evento atrajo a multitudes. La revista subrayó que “nunca ha habido una inauguración como la de Río de Janeiro”:

*La masa empezó a juntarse al amanecer y permaneció en la cola por horas hasta que las puertas se abrieran... Un nuncio apostólico bendijo la institución. Los 123 mil compradores se amontonaron para ver los modelos de cocina, se tiraron desesperados sobre las neveras y volvieron a casa con todo lo que pudieron, desde algodón absorbente hasta semillas de zinnia.*

Los electrodomésticos, tal como las cortinas de plástico para las mamparas de ducha representaban las ideas de modernidad, practicidad y comodidad que atraían a los consumidores brasileños de la posguerra, cuyo deseo había sido cuidadosamente cultivado a lo largo de la guerra. Las neveras fueron vendidas el 35% más barato que en cualquier otra tienda de la ciudad y se agotaron en menos de 24 horas. Kurt fotografió, y *Life* publicó, los depósitos abarrotados de la tienda, antes de la inauguración, y completamente vacíos, después. Las escaleras mecánicas, raras en la época, eran una alegría, y también fueron fotografiadas en los variados ángulos. Transportaron 16 mil personas por hora este primer día. Los brasileños habían subido un peldaño en su evolución: no eran más los trabajadores cívicos al servicio de la patria, ni los alegres festeros de un carnaval permanente. Se habían convertido finalmente en los ciudadanos modernos con los que habían soñado. Eran, finalmente, consumidores.

### Bibliografía

Anderson, B. (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.

Araújo, Rejane. (2024). DIP. In: Centro De Pesquisa e Documentação De História Contemporânea Do Brasil. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. Recuperado de <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>>



Cándida Smith, R. (2017). *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812294651>

Coke, V. D. (1982) *Avant-garde photographie en Allemagne 1919-1939*, Paris: Sers.

Costa, E. (2022) *Arquitetura e visualidade: A construção de um moderno em Brazil Builds*, São Paulo: Ed. Anablume

Ermakoff, G. (2013). *Genevieve Naylor: uma fotógrafa norte-americana no Brasil, 1940-1942*, Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial

Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gilli.

Jaguaribe, B.; Lissovsky, M. (2006). A invenção do olhar moderno na Era Vargas, *Eco-Pós*, v. 9, n. 2, ago-dez, p. 88-109.

*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 de diciembre de 1938, Ano XXXVIII, ed. 12526, p.1

Junger, E. (1995) *Sobre el Dolor*. Barcelona: Tusquets.

Harriman, R.; Lucaites, J. L. (2016) *The public image: photography and civic spectatorship*, Chicago: Chicago University Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226343099.001.0001>

Lacerda, A L (2000) *Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial 'Obra Getuliana'*. In: GOMES, A C. (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Lacerda, A L (1994). A 'obra Getuliana' ou como as imagens comemoram o regime." *Estudos Históricos* 7, no 14, p. 241-263.

Levine, R. M. (1998) *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor. 1940-1942*, Durham: Duke University Press.

Lissovsky, M. (2014) *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Martins, L. (2024). *Estado Novo*. In: *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. Recuperado de: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>>



Mauad, A. M. (2002) As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança. In: Transit Circle, Rio de Janeiro, vol.1, p.52-77.

Mauad, A. M. (2005) Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 25, n.49, p. 43-76. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882005000100004>

Mauad, A. M. (2009) America is here: the good-neighbor policy and the cultural influence of north America on Brazilian advertising images (1940-1950). Transit Circle, Rio de Janeiro, v.2, p.12 - 28.

Mauad, A. M. (2010). Na sintonia bananorítmica: cinema e cultura política durante a Era da Boa Vizinhança. In: BEIRED, J. L. B. (org.). Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas. Assis: UNESP Publicações.

Mauad, A. M. (2014). Fotografia e a cultura política nos tempos da Boa Vizinhança, Anais do Museu Paulista (Impresso), v. 22, p. 133-159. <https://doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a05>

Mauad, A. M. (2018). Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. Tempo e Argumento, v.10, p.252 - 285. <https://doi.org/10.5965/2175180310232018252>

Mitchell, W.J.T. (2005) What do Pictures Want? The lives and loves of images, Chicago: Chicago University Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001>

Monteiro, E. G. D. (2014) Quando a guerra é um negócio: F. D. Roosevelt, iniciativa privada e relações interamericanas durante a II Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Ed. Prismas.

Mota, C. G. (1995) Cultura e política da boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil En Coggiola, O (org.) Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico, SP: Xamã/FFLCH/USP.

Moura, G. (1988) Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana, São Paulo: Brasiliense, 5a ed.

Ortiz, R. (1994) Cultura brasileira e identidade nacional, 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, R. (1989). A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1989.



Paula Andrade, R. de. (2019) Saúde, educação e Amazônia na Política da Boa Vizinhança: a trajetória de Alan Fisher no Brasil (1942-1945), *Revista de História* (São Paulo), n.178, a06618. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.145869>

Sadler, D. J. (2013) *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*, Austin: University of Texas Press.

Schiavinatto, I.; Costa, E. A (2016) *Cultura visual: apontamentos sobre um campo disciplinar*, *Cultura Visual e História*, São Paulo: Ed. Alameda, p. 9-30.

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

Valim, A. B. (2017) *O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política da Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial*, São Paulo: Ed. Alameda.

Williams, D. (2001) *Culture Wars In Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*, Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822380962>

**Recibido: 5 de julio de 2024**

**Aceptado: 25 de septiembre de 2024**

**Versión Final: 28 de octubre de 2024**