



XXIX Simpósio Nacional de História

Brasília, 07/2017

A questão da infância e da maternidade na fotografia documental, e a cultura visual no século XX

Erika Zerwes<sup>1</sup>

Esta apresentação pretende se focar em algumas imagens que fazem parte da tradição humanista na fotografia documental, tematizando a infância ou a maternidade entre as décadas de 1930 e 1960, e assim debater aspectos da cultura visual e da cultura política do período em que foram feitas e que circularam.

A crítica costuma localizar o aparecimento de uma significativa quantidade de fotografias com estética e temática associadas a um caráter humanista durante a década de 1930<sup>2</sup>. Suas características estéticas estão relacionadas com o uso de câmeras compactas, de 35mm e com a preferência por temáticas universalistas, que gravitavam em torno da vida cotidiana das pessoas comuns, de anônimos, geralmente no ambiente urbano: a comunidade e a camaradagem, o amor e os amantes, a família, as crianças e a infância (sobre isso ver Beaumont-Maillet *in* Beaumont-Maillet e Denoyelle, 2006, pp. 12-14).

---

<sup>1</sup> Doutora em História pelo IFCH-UNICAMP e Pós Doutoranda no MAC USP. Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da FAPESP.

<sup>2</sup> Como já discutido em outros momentos (Zerwes, 2013; Zerwes, 2014), esta vertente fotográfica apareceu no período politicamente conturbado do entre-guerras europeu, onde se formava uma polarização política bastante expressiva entre os partidos, sindicatos e organizações de esquerda e as crescentes forças fascistas. A fotografia humanista foi assim se desenvolvendo principalmente na imprensa ilustrada europeia de esquerda durante os anos da Frente Popular. União de diferentes partidos de esquerda, a Frente Popular foi uma tentativa de fazer frente à ameaça fascista que pairou sobre a Europa. Tal união ganhou proeminência no começo da década na Alemanha, e, na segunda metade dos anos de 1930, na França e Espanha. Ver Tartakowsky, 1996.



Essa estética ligada à fotografia humanista se adequou, assim, muito bem às demandas narrativas de fotógrafos engajados na luta contra o fascismo da década de 1930. Eles a usaram como um contraponto ao militarismo, ao belicismo e ao apelo à tecnologia que os discursos fascistas mantinham, e que durante a Guerra Civil Espanhola se traduziu em um inimigo frio, desumano e até invisível, bárbaro e incivilizado (ver Zerwes, 2013). Frente a isso, alguns dos fotógrafos de esquerda buscaram retratar os efeitos da guerra na população civil. Aparecem então em imagens de fotógrafos como Augustí Centelles, David Seymour “Chim”, Gerda Taro, Robert Capa, Kati Horna e Margaret Michaelis imagens dos habitantes anônimos dos centros urbanos bombardeados, e, em especial para a nossa discussão aqui, imagens de crianças e sobre a infância durante a guerra, representando sem dúvida a parcela mais inocente desta população anônima.

No caso da obra fotográfica da húngara naturalizada mexicana Kati Horna, e também da austríaca naturalizada australiana Margaret Michaelis, parte significativa do arquivo que as duas fotógrafas salvaram, guardando consigo durante fugas e imigrações, são imagens deste cuidado com as crianças<sup>3</sup>. Elas na grande maioria das vezes ressaltam o papel da ciência e das iniciativas laicas, seja no tratamento médico, como é o caso das Imagens 1 e 2, que mostram duas crianças sendo cuidadas em instituições de saúde, provavelmente com ferimentos causados pela guerra, pelos bombardeios. Seja pelos cuidados com a formação destas crianças, através do ensino formal (outra tema recorrente nos arquivos das duas), ou ainda pela acolhida às crianças refugiadas, que perderam suas casas e muitas vezes seus pais.

---

<sup>3</sup> Sobre o tema específico da maternidade nas fotografia de Kati Horna, ver Zerwes, 2016.

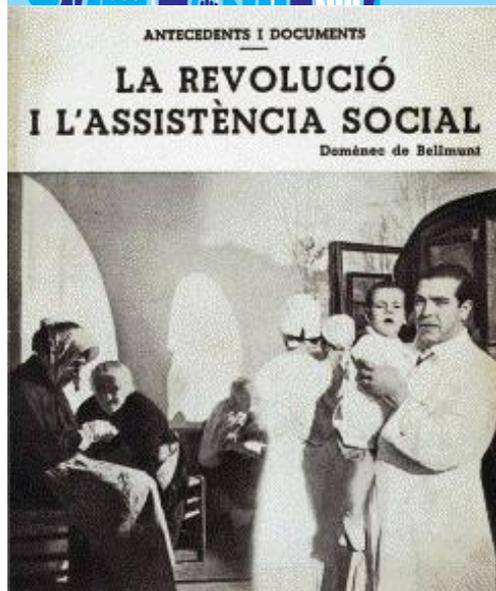


Imagem 1. Livreto *La Revolució I L'Assistència Social* com fotografias de Margaret Michaelis. Barcelona, 1937.

Imagem 2. Matéria da revista *Umbrales* com fotografias de Kati Horna. Barcelona, 1937.

Sem dúvida, são imagens de propaganda republicana. Em sua maioria, as fotografias de crianças realizadas por Michaelis e Horna dizem respeito ou falam sobre o cuidado que o governo republicano tem com elas. Se trata de temáticas sociais, que dizem respeito à classe trabalhadora. As crianças destas imagens fazem portanto parte da esfera pública.

Este tema da infância também ressurgiria com grande força durante as décadas de 1940 e 1950 nos EUA. Uma grande diferença, no entanto, pode ser ressaltada. Enquanto que para Michaelis e Horna a temática do cuidado infantil e da maternidade era uma temática política porque pertencente à esfera da vida pública e das ações do Estado, na passagem do entre-guerras para o pós-Segunda Guerra, esta temática passou a pertencer à esfera privada.

Neste período posterior, a fotografia humanista colocaria estas imagens que falam sobre o cuidado com as crianças dentro de um contexto maior, o da *família*. Duas iniciativas fotográficas ajudam a elucidar como esta temática reformulada da família se estabeleceu firmemente dentro do léxico humanista na fotografia do pós-guerra. Nas décadas de 1940 e 1950 ela pode ser vista nos EUA em uma série de



reportagens fotográficas publicadas na *Ladies' Home Journal*, assim como na exposição *The Family of Man* que é considerada pela bibliografia como um “ápice” da fotografia humanista.

A partir de maio de 1948, a revista norte-americana *Ladies' Home Journal* publicou uma série sobre famílias de diversas partes do mundo. Intitulada “*People are people the world over*”.



Imagem 3. Página dupla da revista *Ladies' Home Journal*, maio de 1948. Fonte: ICP.

A série foi dividida em doze reportagens fotográficas sobre doze famílias provenientes de países diferentes. A ideia nasceu do editor da revista na época, o norte-americano John G. Morris, e do fotógrafo Robert Capa (Morris, 2002, pp. 113-121). Foram fotografadas apenas famílias de agricultores, o que, segundo Morris, traria um denominador comum entre elas. Foi também feito um retrato de cada família, e fotografias mostrando situações envolvendo o trabalho na lavoura, na cozinha, comendo, envolvendo hábitos de higiene, brincando, estudando, fazendo compras, situações ligadas às diferentes religiões, as formas de relaxar em casa, de



viajar e dormindo (Morris, 2002, p. 116). Os objetivos da reportagem são explicitados na edição maio de 1948, que apresenta as famílias e seus retratos, e afirma que “A conclusão de nosso levantamento irá surpreender apenas aqueles que escrevem manchetes de jornais. É simplesmente que as pessoas são basicamente pessoas, não importa onde elas estejam”.

Na página seguinte, esta edição da revista já traz a primeira reportagem, dedicada à cozinha, sua estrutura e utensílios e, ao tratar destes assuntos, se foca nas mulheres e nas crianças. Seu título é “*O mundo da mulher gira em torno da cozinha*”. As doze fotografias mostram cada uma das mães das famílias, algumas com os filhos, em suas cozinhas, as quais têm as mais variadas conformações. Entre outras coisas, o texto da reportagem salienta a escassez de leite para as crianças paquistanesas, e a abundância para as inglesas; relata que a mãe alemã é visitada por pessoas famintas da cidade, e que continua a tradição iniciada durante a guerra de dar uma batata a cada um; afirma que cinco das cozinhas têm chão de terra, e no Paquistão e na África Equatorial a maior parte da comida é feita ao ar livre; diz também que a mãe chinesa nunca teve contato com um enlatado ou uma garrafa. Além deste texto geral, há também uma legenda para cada imagem. A legenda relativa à família norte-americana afirma que esta é a única com geladeira elétrica, e que ela tem fogão a gás e água encanada, mas que a mãe quer ainda assim reformar sua cozinha.

No mesmo ano que saíram estas reportagens, 1948, Edward Steichen, que era o diretor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, montou uma vitrine fotográfica no museu, em comemoração ao aniversário da ONU (Berlier *in* Brennen e Hardt, 1999, p. 210-211). Para tanto, Steichen buscou imagens na imprensa ilustrada, entrando em contato com John G. Morris para solicitar fotografias da série “*People are people the world over*”. Segundo Morris, foi então que Steichen começou a gestar o projeto do que viria a ser a grande exposição fotográfica *Family of Man*, realizada no MoMA em 1955 (Morris, 2002, p. 121).

Tanto o processo de construção narrativa quanto parte significativa das temáticas presentes em *Family of Man* têm correspondência com a série de reportagens *People are people the world over*. Com efeito, pelas características de sua

expografia bem como por seu conteúdo, a mostra foi descrita como “uma versão tridimensional de uma revista ilustrada” (Morris, 2002, p. 216).

A exposição e o catálogo de *Family of Man* foram organizados a partir de subdivisões temáticas, formadas a partir do encadeamento de imagens. A sucessão de blocos temáticos, por sua vez, estabelece uma narrativa visual bastante eficaz. Algumas das temáticas identificadas a partir da sucessão de imagens podem ser enumeradas: o amor entre homem e mulher, o casamento, a gravidez da mulher, o nascimento e o cuidado com recém-nascidos, a grande presença de crianças e da temática da infância, retratos de famílias, o trabalho na agricultura ou na fábrica, os hábitos alimentares e as refeições, o lazer e o estudo, o sofrimento e os rituais funerários, assim como as diferentes práticas religiosas. No prólogo do catálogo, o escritor norte-americano Carl Sandburg se remete à tais temáticas como a forma de estabelecer uma igualdade entre os diversos povos. Segundo ele, “Iguais e sempre iguais nós temos em todos os continentes a necessidade de amor, comida, trabalho, fala, religiosidade, sono, jogos, dança, diversão. Dos trópicos ao ártico, a humanidade vive com estas necessidades tão iguais, tão inexoravelmente iguais” (Sandburg *in* Steichen, 2010, p. 4).

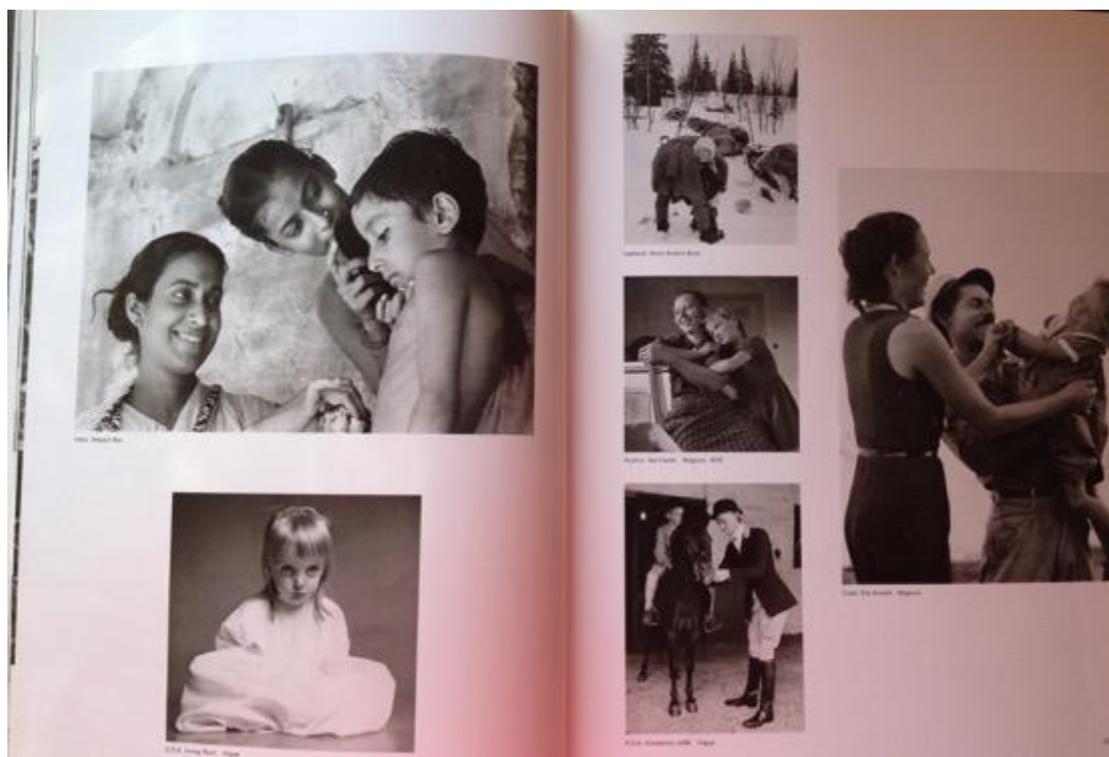




Imagem 4. Página do livro catálogo *Family of Man*. Fonte: Steichen, 2010.



Imagem 5. Página do livro catálogo *Family of Man*. Fonte: Steichen, 2010.

A pretensão universalista de *Family of Man*, e seu total foco no ser humano ao mesmo tempo enquanto indivíduo e enquanto pessoa anônima, de quem o observador não sabe quase nada, mas com quem pode facilmente se identificar, conferiram à ela uma posição central dentro da chamada fotografia humanista. Com efeito, apesar da crítica ter dificuldade em definir o que seria esta vertente fotográfica, ela é praticamente unânime em associa-la à exposição de Steichen (*Osman in Lemagny*, Rouille, 1998, p. 184; De Thézy, 1983, p. 42).

A construção narrativa a partir de múltiplas fotografias documentais, bem como a noção de que o ser humano partilha de uma natureza comum, balizada por aspectos que se repetem em diferentes localidades e origens, tais como o cuidado com a infância, a alimentação e a religiosidade, e que esta natureza comum pode ser mostrada por meio da fotografia, considerada como uma linguagem universal que fala



à todos de forma igual, são pressupostos partilhados não apenas por John Morris e Robert Capa em *People are people the world over* e Edward Steichen em *Family of Man*, mas também por Claudia Andujar em uma série que realizou durante a década de 1960 sobre quatro famílias brasileiras.

A chegada de Claudia Andujar no Brasil, em 1955, mesmo ano da exposição do MoMA, coincidiu também com seu desenvolvimento de um interesse mais concreto pela fotografia. Segundo as próprias palavras de Andujar, a fotografia foi então uma forma de adaptação ao novo país, foi uma possibilidade de conhecer melhor o que para ela ainda era um mundo diferente e desconhecido<sup>4</sup>. Dentro deste esforço de conhecimento do novo país, e talvez – como que ecoando as fotógrafas da década de 1930 – também de busca de inserção profissional, ela desenvolveu um de seus primeiros ensaios de mais vulto, convivendo com quatro famílias de regiões e grupos sociais diferentes. Realizado durante dois anos, entre 1962 e 1964, este ensaio ficou mais tarde conhecido como a série “Famílias brasileiras” (ver Nogueira (org), 2015).

A série leva os observadores para dentro da vida privada de pessoas bastante simples, e de donos de fazenda; de pescadores e de médicos; de casas grandes e repletas de empregados e de casas de chão de terra; de católicos bastante tradicionais e de adventistas do Sétimo Dia; de pessoas brancas, negras e de origem japonesa. No entanto, apesar de tantas disparidades, a fotógrafa engendrou relações de proximidade entre todas as famílias, tais como o trabalho e a profissão dos homens, as formas de religiosidade, as cozinhas como cenário para imagens de convívio, e a constância de crianças em todas as instancias fotografadas, mas principalmente as crianças das famílias selecionadas, cuja presença, poderíamos afirmar, funciona como um elemento de caracterização do que seria uma família.

Em março de 1962, Claudia Andujar fotografou uma família do Recôncavo Baiano. Esta família era dona de uma fazenda, o Engenho D'Água, e a fotógrafa registrou diversos aspectos do cotidiano tanto da vida íntima da família, quanto do trabalho na fazenda. É possível perceber um enfoque grande nas crianças, tanto as brancas, filhas da família, que são retratadas em seu quarto, ou brincando, quanto as

---

<sup>4</sup> Em entrevista concedida à autora e Eduardo Costa, em São Paulo, no dia 5/4/2016.

negras, filhas dos empregados, retratadas na cozinha, tratando dos animais, ou estudando.

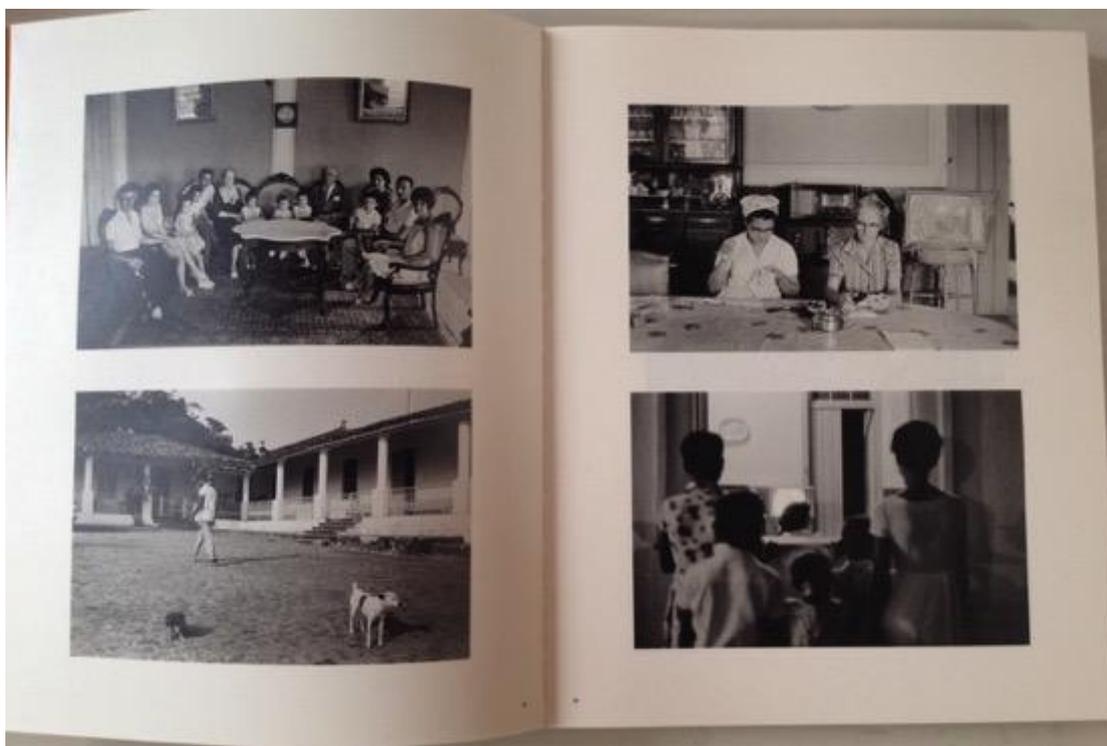


Imagem 6. Fotografias da série sobre a família baiana. Fonte: Nogueira (org), 2015.

A atuação de Andujar como fotógrafa nestes primeiros anos ficou voltada para um circuito internacional, especificamente norte-americano, que adotou como estética privilegiada a fotografia humanista neste período pós Segunda Guerra. Isso fica claro não apenas por sua contribuição para as revistas ilustradas que encamparam esta fotografia, tais como a *Life* e a *Look*, e a tentativa de vender sua versão brasileira de *People are people the world over*, mas também por sua participação em exposições cujos temas são muito próximos de *Family of Man*. Ângelo Manjabosco e Thyago Nogueira nos informam, em uma cronologia da vida da fotógrafa, que ela participou em 1964 de uma exposição coletiva cujo tema era *O homem e seu mundo*, organizada pelo fotógrafo alemão Karl Pawek e exibida em museus europeus e, em 1965, de uma exposição coletiva intitulada *O mundo e seu povo*, que foi realizada no pavilhão da Kodak na Feira Mundial de Nova York (in Nogueira (org), 2015, p. 246).



Neste imediato pós-Segunda Guerra Mundial um cultura política baseada na reconstrução e na reconciliação, feitas por meio de um consenso quanto aos valores humanistas, havia se consolidando em grande parte dos países do ocidente. Ela foi contemporânea à criação de organizações internacionais como a ONU e a UNESCO (1945), a OMS e a UNICEF (1947), bem como à Declaração Universal dos Direitos Humanos, estabelecida pela ONU em 1948. Juntamente com esta cultura política, uma cultura visual tributária do humanismo também floresceu internacionalmente – se tornando o que o historiador da fotografia Peter Hamilton chamou de *paradigma representacional humanista* (Hamilton *in* Hall, 2007, pp. 78-80).

Nesta produção ligada à fotografia humanista norte-americana no pós Segunda Guerra Mundial, a predominância da temática da infância aparece, assim com um enfoque um pouco deslocado em relação às fotografias da década de 1930. Em *People are people*, assim como na exposição *Family of Man* ou no trabalho inicial de Claudia Andujar da década de 1960, as imagens tematizando crianças e mães passaram a tratar estes temas a partir da ideia de família, fazendo portanto parte da esfera privada.

Nesse sentido, é visível a passagem de uma ênfase na classe trabalhadora, que predominava no período entre-guerras, bastante polarizado politicamente entre esquerdas e os fascismos europeus, para uma ênfase na classe popular, como foi identificada pelo crítico inglês Peter Hamilton (*in* Hall, 2007). Segundo este autor, no imediato pós Segunda Guerra os fotógrafos associados à vertente humanista fizeram parte de uma visão de mundo baseada em um consenso unificador, que permitiria então a reconstrução dos países afetados pela guerra. Consenso este que estaria voltado para aspectos abstratos e emocionais, capazes de universalizar a experiência humana, tais como as noções de comunidade, camaradagem, amor, prazeres populares, e, especificamente, infância e família. Trata-se assim de uma mudança de enfoque da cultura política, que pode ser claramente visível em aspectos da cultura visual predominante em cada época.

## Referências



BEAUMONT-MAILLET, Laure, DENOYELLE, Françoise (eds). *La Photographie Humaniste, 1945-1968 Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...* Éditions de la BNF, 2006.

BRENNEN, Bonnie e HARDT, Hanno (eds). *Picturing the Past. Media, history and photography*. Chicago: University of Illinois Press, 1999.

HALL, Stuart (ed). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2007.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André (ed). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998.

MORRIS, John G. *Get The Picture, A personal history of photojournalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.

NOGUEIRA, Thyago (org). *Claudia Andujar. No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015.

STEICHEN, Edward (ed). *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

TARTAKOWSKY, Danielle. *Le Front Populaire. La vie est à nous*. Paris: Gallimard, 1996.

ZERWES, Erika. *A fotografia como testemunha e arquivo: dos sofisticados usos da imagem fotográfica nas coleções de imagens da Primeira Guerra Mundial*. Studium (UNICAMP). v.35, pp. 29-39, 2013.

\_\_\_\_\_. *Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola*. Revista Visualidades, 12: 2, pp. 159-177, 2014.

\_\_\_\_\_. *Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo*. História Unisinos. v.20, pp. 213-225, 2016.