



Estudos Ibero-Americanos

ISSN: 0101-4064

ISSN: 1980-864X

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Zerwes, Erika

As famílias dos homens. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira

Estudos Ibero-Americanos, vol. 44, núm. 1, 2018, Janeiro-Abril, pp. 149-161

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

DOI: 10.15448/1980-864X.2018.1.26642

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134656475013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRGS  
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



## As famílias dos homens. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira

*The families of men. Traffics of humanism in international and Brazilian photography*

*Las familias de los hombres. Los tránsitos del humanismo en la fotografía internacional y brasileña*

Erika Zerwes\*

**Resumo:** Este artigo analisa três iniciativas fotográficas com o objetivo de discutir algumas das manifestações da fotografia humanista no pós Segunda Guerra Mundial, e suas relações com o conflito. Partindo de uma das primeiras séries fotográficas realizada por Claudia Andujar, sobre famílias brasileiras (1960-62), busca-se identificar relações possíveis com a série de reportagens *People are people the world over* (1948-49), e com a exposição *Family of Man* (1955), e assim estabelecer um diálogo entre a trajetória da fotógrafa radicada no Brasil e o movimento da fotografia humanista, especificamente em sua vertente desenvolvida nos EUA.

**Palavras-chave:** fotografia humanista; Claudia Andujar; agência Magnum; Family of Man.

**Abstract:** This article analyses three photographic initiatives with the objective of discussing some of humanist photography's manifestations after the Second World War, and its relations with the conflict. Starting from one of the first photographic series made by Claudia Andujar, on Brazilian families (1960-62), some possible relations with the photographic reportage *People are people the world over* (1948-49) and the exhibition *Family of Man* (1955) are identified, and therefore a dialog is established between the mentioned photographer and the humanist photography movement, especially in its American strand.

**Keywords:** humanist photography; Claudia Andujar; Magnum agency; Family of Man.

**Resumen:** Este artículo analiza tres iniciativas fotográficos con el fin de discutir algunas de las manifestaciones de la fotografía humanista en el posterior a la Segunda Guerra Mundial, y sus relaciones con el conflicto. A partir de una de las primeras series fotográficas realizadas por Claudia Andujar, sobre familias brasileñas (1960-62), se busca identificar posibles relaciones con la serie de reportajes fotográficos *People are people the world over* (1948-49), y la exposición *Family of Man* (1955), y así establecer un diálogo entre la trayectoria de la fotógrafa arraigada en Brasil y el movimiento de la fotografía humanista, específicamente en su marco desarrollado en los EE.UU.

**Palabras clave:** fotografía humanista; Claudia Andujar; agencia Magnum; Family of Man.

---

\* Pós-Doutoranda no MAC-USP, bolsista FAPESP. Doutora em História pelo IFCH-UNICAMP.

## As famílias dos homens brasileiros

A chegada de Claudia Andujar no Brasil, em 1955, coincidiu com o desenvolvimento de seu interesse mais concreto pela fotografia. Nascida em 1931 na cidade suíça de Neuchâtel, terra de sua mãe, ela foi logo em seguida viver na cidade de seu pai, localizada em território disputado entre Romênia e Hungria<sup>1</sup>. Com a escalada antisemita que levou seu pai e boa parte da família paterna à morte nos campos de concentração nazistas, ela fugiu com sua mãe de volta para a Suíça em 1944, e em 1946 deixou a Europa para viver com um tio em Nova York. Como é possível ver, desde sua infância, e levada pelas próprias circunstâncias tanto pessoais quanto políticas, a futura fotógrafa teve uma formação poliglota e internacional. Nesse sentido, parece bastante adequado que um de seus primeiros empregos tenha sido como guia na sede da ONU, localizada naquela cidade estadunidense. Da mesma forma, é também bastante significativo que pouco tempo depois, recém chegada ao Brasil, um dos modos encontrados pela jovem para conhecer o novo país, e para se comunicar quando ainda não dominava a língua portuguesa, tenha sido a fotografia.

Com efeito, considerada por alguns como uma linguagem universal, e de qualquer modo prescindindo da escrita, a fotografia já era há décadas a profissão para a qual se voltaram muitas das pessoas afetadas pelos conflitos da primeira metade do século XX, que foram obrigadas a abandonar seus países e a recomeçar a vida em outro lugar<sup>2</sup>. 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>3</sup>. Dentro deste esforço de conhecimento do novo país, e, podemos imaginar, 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”<sup>4</sup>.

Em março de 1962, Claudia Andujar conviveu por alguns dias com 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 negras, filhas dos empregados, retratadas na cozinha, tratando dos animais, ou estudando. A situação privilegiada da família também é ressaltada, muitas vezes por meio de um contraste com os empregados. Em especial, na fotografia que mostra a família sentada à frente da televisão e as pessoas que inferimos serem os empregados da casa, pois só os vemos de costas, de pé atrás, vendo a mesma televisão a partir da soleira da porta (**Imagem 1**). Também foi fotografado o trabalho do corte da cana e da colheita do cacau.



**Imagem 1.** Fotografias da série sobre a família baiana.  
Fonte: NOGUEIRA, 2015.

Mais de um ano depois, em maio de 1963, Andujar acompanhou uma família de classe média paulistana. As imagens desta família mostram a grande casa em que vivem, tanto de dentro, com vários cômodos diferentes, quanto de fora, onde podemos ver parte do também grande terreno onde ela se encontra. Mostra-se

<sup>1</sup> Quando Claudia Andujar chegou, Oradea era uma cidade romena desde o final da Primeira Guerra Mundial, no entanto, após 1940, ela voltou a ser húngara, e a se chamar Nagyvárad. Esta situação fez com que ela fosse alfabetizada nas duas línguas, húngaro e romeno, além do alemão falado na casa da família paterna, e o francês com a mãe.

<sup>2</sup> Não apenas as imigrações forçadas e as fugas – como no caso de Claudia Andujar – durante a Segunda Guerra Mundial, mas também anteriormente as perseguições políticas e o antisemitismo do período entre-guerras, fizeram com que um grande número de pessoas optassem pelo ofício da fotografia como possibilidade de sustento. Sobre isso, ver ZERWES, 2013.

<sup>3</sup> Em entrevista concedida à autora e Eduardo Costa, em São Paulo, no dia 5/4/2016.

<sup>4</sup> Esta série e alguma informação sobre as imagens estão publicadas em NOGUEIRA, 2015.

a família reunida na sala de estar, na sala de jantar, na cozinha, na sala de televisão. Também o pai da família em seu trabalho, bem como a mãe em seu trabalho, e depois fazendo compras de mantimentos. A filha é mostrada no salão de beleza, e se arrumando para uma festa. Vemos, enfim, uma festa de aniversário do pai da família. Assim como na série baiana, nesta existe uma marcada presença de crianças. No entanto, o que mais salta aos olhos nestas imagens é a presença de pessoas com traços asiáticos. O bairro do Jabaquara, onde a família vivia, é um dos redutos da grande comunidade japonesa na cidade de São Paulo, e ela se faz presente na própria família e em seu cotidiano. No retrato que Andujar fez da família reunida, uma jovem e o bebê em seu colo têm traços japoneses. Quando a mãe da família faz compras na feira livre, embaixo da mesa e fora de seu campo de visão, a fotografia mostra uma criancinha também com feições orientais dentro de uma caixa, provavelmente o filho de um feirante

(**Imagem 2**). Da mesma forma, quando a filha da família está se preparando para a festa, a jovem que arruma seu cabelo também tem traços que demonstram origem japonesa.

Em novembro daquele mesmo ano de 1963, Claudia Andujar esteve com a família de um pescador da vila de Picinguaba, no litoral norte do estado de São Paulo. Esta vila, parte do município de Ubatuba, era na época isolada, acessível por barco, e as imagens mostram a relação bastante próxima destas pessoas com o mar. Vemos o trabalho do pai da família remendando uma rede de pescar, o interior de um barco, o mar, a praia onde a família se reúne, olhando para os barcos que se aproximam. Assim como na série anterior, a fotógrafa mostra a casa da família de fora, mas esta é pequena e de construção rudimentar. Mostra também seu interior, povoado por algumas painéis velhas, e majoritariamente por crianças, que predominam neste interior. Como em todas as séries, existe um

retrato da família, e como em muitas das imagens, este retrato é feito no espaço da cozinha (**Imagem 3**). As imagens mostram, além do trabalho, um outro aspecto da vida da família fora de casa, um culto da igreja que frequentam.

No ano de 1964, Andujar deu continuidade ao projeto acompanhando por duas semanas uma família da cidade de Diamantina, no estado de Minas Gerais. As imagens mostram, por um lado, a atuação profissional do pai da família como médico em um hospital, e por outro, a grande religiosidade da família no espaço privado da casa, comandada pela mãe, que aparece rezando em um retrato. A fotografia do exterior da casa, um sobrado amplo, mostra também o carro da família, e indica que eles



**Imagem 2.** Fotografias da série sobre a família paulistana.  
Fonte: NOGUEIRA, 2015.



**Imagem 3.** Fotografias da série sobre a família caiçara.  
Fonte: NOGUEIRA, 2015.



têm posses. A família é bastante numerosa, e o retrato de seus membros é feito em um pátio. A presença de crianças em grande número é também neste caso marcante. Andujar se demorou fotografando tanto as crianças da família, que aparecem jogando cartas, subindo em árvores, brincando, rezando e participando de uma primeira comunhão (**Imagem 4**), quanto as que eram pacientes do pai da família no hospital.



**Imagem 4.** Fotografias da série sobre a família mineira.  
Fonte: NOGUEIRA, 2015.

Segundo o que afirma a fotógrafa, a ideia por trás desta série que retratou estas quatro famílias era a de melhor conhecer o Brasil e os seus habitantes. Nesse sentido, ela esclarece que procurou retratar famílias de diferentes classes sociais, diferentes lugares e formas de viver<sup>5</sup>. A série nos leva 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 instâncias fotografadas, mas principalmente as crianças das famílias selecionadas, cuja presença, poderíamos afirmar, funciona como um elemento de caracterização do que seria uma família.

<sup>5</sup> Em entrevista concedida à autora e Eduardo Costa, em São Paulo, no dia 5/4/2016. Para comentários da fotógrafa sobre esta série, ver também NOGUEIRA, 2015, p. 241-242.

## As famílias dos homens dos quatro continentes

Vários anos antes de Andujar dar início à sua série das famílias brasileiras, e apenas dois anos após sua chegada aos EUA, a revista norte-americana *Ladies' Home Journal* publicou, a partir de maio de 1948, uma série sobre famílias de diversas partes do mundo.

Intitulada *People are people the world over* [As pessoas são pessoas no mundo todo], a série foi dividida em doze reportagens fotográficas sobre doze famílias provenientes de países diferentes. A ideia nasceu de conversas entre o editor da revista na época, o norte-americano John G. Morris (1916), e o fotógrafo húngaro, naturalizado norte-americano, Robert Capa (1913-1954). Ambos se conheciam desde a Segunda Guerra Mundial, quando trabalhavam para a revista *Life* – Morris como editor de fotografia, e Capa como parte do time de seis fotógrafos que cobriram a invasão da Normandia em 1944<sup>6</sup>.

Para a feitura das imagens de *People are people the world over*, Morris contratou, além de Capa, mais seis fotógrafos, cinco dos quais faziam parte de uma nova agência que Capa estava naquele mesmo momento se esforçando para viabilizar. A agência era uma cooperativa de fotógrafos que ele havia reunido, a partir da capitalização de seus trabalhos durante a Segunda Guerra Mundial, e se chamava Magnum<sup>7</sup>. Esta série de reportagens viria a ser o primeiro grande trabalho da nova agência. Em sua autobiografia, John Morris se lembra de ter finalizado as negociações com Capa em 1947, contratando George Rodger para fotografar famílias no Egito, Paquistão e África Equatorial e David Seymour “Chim” para fotografar famílias na França e Alemanha. Ambos os fotógrafos eram co-fundadores da Magnum. Larry Burrows fotografou uma família na Inglaterra, Marie Hansenuma na Itália, e Phil Schultz uma no México, todos os três na época atuando como *stringers* (membros associados, não plenos) da Magnum. O único fotógrafo que não pertencia à nova agência foi Horace Bristol, que fotografou famílias na China e no Japão, e a quem Morris também conhecia de seus tempos na revista *Life*. No entanto, ao contrário de Capa, Bristol havia deixado a revista durante a Segunda

<sup>6</sup> Ver MORRIS, 2002, p. 113-121. Todas as traduções são traduções livres feitas pela autora.

<sup>7</sup> Sobre a Magnum e sua fundação, ver ZERWES, 2013.

Guerra, para se juntar à unidade da marinha norte-americana comandada pelo fotógrafo Edward Steichen (1879-1973), e desde então se estabeleceu em Tóquio. Finalmente, o próprio Capa, que havia fotografado uma família norte-americana, como uma espécie de “piloto” para a série, também deveria fotografar uma família russa. Porém, durante sua viagem para a União Soviética os guias que o acompanhavam não deixaram ele andar livremente, e ele teve que se contentar em enviar fotos de uma família da Eslováquia, que ao menos também se encontrava atrás da recém-erguida “cortina de ferro”<sup>8</sup>. Segundo Morris, ele passou a todos estes fotógrafos as mesmas instruções: eleger apenas famílias de agricultores, o que traria um denominador comum entre elas, fazer um retrato de cada família, e fotografar situações envolvendo o trabalho na lavoura, na cozinha, comendo, envolvendo hábitos de higiene, brincando, estudando, fazendo compras, situações ligadas as diferentes religiões, as formas de relaxar em casa, de viajar e dormindo (MORRIS, 2002, p. 116).

No processo de edição, no entanto, Morris optou por organizar a série a partir de temas, e não por família. Assim, a cada mês a revista mostrava uma imagem de cada família realizando a mesma tarefa ou ação. Um único *layout* foi mantido nas doze edições consecutivas

da *Ladies' Home Journal*<sup>9</sup>. Os objetivos por trás dessa opção são explicitados na edição de maio de 1948, que apresenta as famílias e seus retratos, e anuncia a série, afirmando em editorial 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 (*Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 5, maio de 1948) (Imagem 5).

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



Imagem 5. Página dupla da revista *Ladies' Home Journal*, maio de 1948.

<sup>8</sup> Sobre a visita de Capa à União Soviética, ver STEINBECK, CAPA, 2003.

<sup>9</sup> A revista norte-americana *Ladies' Home Journal* foi publicada nos EUA de 1883 a 2014, voltada para o público feminino, trazendo conteúdo associado tradicionalmente com este público ao passar do tempo. Na segunda metade da década de 1940, este conteúdo girava em torno de questões de beleza, moda, comportamento e histórias de ficção. A primeira página com o editorial que anunciou o início da publicação da série afirmava: “Announcing

the JOURNAL'S international picture survey of family life. The editors of the JOURNAL are happy to announce a special editorial project: People are People the World Over. With the co-operation of twelve families in as many countries throughout the world, we will present each month a picture spread on one important phase of family life around the world. The JOURNAL thus continues its policy of nonpolitical reporting on the world and its peoples, begun in February with the article Women and Children in Soviet Russia” (*Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 5, maio de 1948).

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 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 (*Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 5, maio de 1948) (**Imagem 6**).

A série continua nos meses seguintes, trazendo imagens de como as doze famílias fazem suas refeições, como elas se locomovem, como tomam banho, como trabalham a terra, como as crianças vão para a escola e estudam, como as mães fazem compra de alimentos nos mercados, como praticam suas diferentes religiões

(**Imagem 7**). O tema da última reportagem, de abril de 1949, é como estas famílias dormem. Ela é intitulada “*Este é o mundo na hora de dormir*” e as imagens mostram retratos em sua maioria dos filhos, de pijamas e em suas camas. O texto que acompanha as imagens é o único nas doze edições que se permite um tom mais floreado, e não informativo, à guisa de encerramento:

Uma a uma, em firme ordem de idade, as crianças do mundo são colocadas na cama para dormir. Há um momento de paz, uma hora para o homem e a esposa renovarem calmamente seu amor. A chama do anoitecer queima fraca, e logo apaga. Um hemisfério já está dormindo (*Ladies' Home Journal*, v. LXVI, n. 4, abril de 1949).



**Imagem 6.** Página dupla da revista *Ladies' Home Journal*, maio de 1948.



**Imagem 7.** Página dupla da revista *Ladies' Home Journal*, dezembro de 1948.



No conjunto, as imagens das reportagens se unem em uma grande narrativa, quase como uma fotonovela. Já as legendas e os textos de autoria de John Morris, com a exceção deste pequeno encerramento, são sempre descritivos e diretos. Por exemplo, na reportagem sobre o trabalho na agricultura são levantadas as maiores dificuldades de cada lugar, como a seca no México, o calor no Paquistão, as pragas no algodão do Egito e a geadas na Eslováquia. Em seguida, o texto informa que o pai da família do Japão se levanta às 5hs, o norte-americano às 6hs e o italiano trabalha muitas vezes até as 22hs (*Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 7, 1948). Assim como no texto que acompanhou a primeira reportagem, sobre a cozinha, em todas elas existe um tom de comparação com a vida e os costumes dos EUA: a família norte-americana se apresentava como medida ou parâmetro, ao mesmo tempo em que é ressaltada sua condição privilegiada frente à pobreza da Ásia e África, e, em especial, dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, ainda fortemente sentidos na Europa<sup>10</sup>.

Como é possível ver, muitos dos temas e das questões exploradas por Andujar na série sobre famílias brasileiras já estariam presentes nas orientações que John Morris passou para os fotógrafos que trabalharam em *People are people the word over*. A busca por uma unidade ou proximidade entre diferentes classes sociais ou entre culturas distanciadas geograficamente é visível nos dois projetos. Também o público das séries seria semelhante. *Ladies' Home Journal* era uma tradicional revista feminina que encerrou sua publicação apenas recentemente, e a série de Andujar era destinada à *Revista Claudia*, que no entanto não se interessou em publicá-la.

Também a experiência da Segunda Guerra Mundial pode ser vista como um ponto de convergência. Apesar da pouca idade, Andujar foi testemunha ao mesmo tempo que vítima do conflito, assim como a grande maioria dos fotógrafos envolvidos no ambicioso projeto de 1948, e o próprio Morris. Eles conheceram em primeira mão a destruição, a escassez e o trauma que permaneceram após o armistício. Alguns aspectos

de *People are people the world over* parecem querer dar a conhecer esta realidade para os norte-americanos que não a experienciaram. Por outro lado, a mensagem que a reportagem declarou querer passar para os seus leitores, de fraternidade e união, estava em perfeita sintonia com a cultura política do pós-guerra que estava sendo trabalhada pelos EUA, voltada para um ideário político não apenas de reconstrução, mas também de reconciliação de certos países e povos que faria um papel importante durante a Guerra Fria e os processos de neocolonialismo, como será tratado mais adiante<sup>11</sup>. Fotograficamente, como se verá, esta cultura política se assentaria na centralidade da família burguesa e na noção de fotografia como uma linguagem universal. Sendo assim, *People are people the world over* estaria localizada em um momento inicial da vertente fotográfica do humanismo, que viveu seu auge durante a década de 1950 e 1960. Na outra ponta estaria a série das famílias brasileiras.

## A família dos homens

Relacionada a esta cultura política de reconstrução e reconciliação – que apontava para um novo rearranjo geopolítico – é marcante a criação de instituições internacionais relevantes no imediato pós-guerra. A Organização das Nações Unidas (ONU) e a UNESCO – esta um braço da ONU para o patrimônio cultural da humanidade – foram fundadas em 1945. No ano seguinte, foram criadas a OMS, Organização Mundial da Saúde, e a UNICEF, cuja missão seria zelar pelas condições de vida das crianças de todo o mundo. Segundo os mesmos princípios, a Declaração Internacional dos Direitos Humanos foi promulgada pela ONU em 1948 (BEAUMONT-MAILLET, DENOYELLE, 2006, p. 14).

A fotografia, e uma cultura visual baseada no fotográfico, foram também protagonistas neste processo. Fotógrafos ligados à fotografia humanista<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Os efeitos da guerra aparecem ainda presentes nas famílias européias, especialmente por meio da falta de comida e de bens de consumo. Além, da primeira reportagem, cujo texto, como foi visto, informa que por vezes pessoas famintas batem à porta da casa da família alemã, e a mãe lhes dá uma batata, também esta reportagem sobre o cultivo da terra levanta o assunto. Ao final, o texto diz: “With the world hungry for food these twelve farmers bear more than family responsibility. But they find it often perplexing. There are landlords and taxes, crazy prices and sudden shortages. And since the war, a German official has paid a monthly visit to the barn of Heinrich Stieglitz at milking time, to set a quota for his cows”. *Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 7, julho de 1948.

<sup>11</sup> Russel Miller, ao tratar da fundação da agência Magnum, também a situa neste momento de reconstrução do pós-guerra, quando floresceram muitos grupos comunitários e cooperativos, que haviam de certo modo herdado uma utopia anticapitalista, liberal ou de esquerda. Segundo o autor, “Humanism, and a philosophy which elevated the individual, was the dominant big idea in a world that had so recently experienced the horrors of totalitarianism” (MILLER, 1997, p. 50).

<sup>12</sup> A chamada fotografia humanista é uma vertente fotográfica que se iniciou na França durante a década de 1930, em um primeiro momento ligada à cultura política de esquerda do entre-guerras. Sua temática gira em torno dos habitantes urbanos anônimos das classes populares, os amantes, as crianças, os trabalhadores. Sua



estiveram envolvidos com estas instituições internacionais desde o início. Já em agosto de 1947, o francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), também membro da Magnum, foi nomeado especialista em fotografia junto ao departamento de informação da ONU, para o qual fotografou o processo de descolonização de países orientais (ASSOULINE, 2008, p. 185). Chim foi contratado pela UNESCO em 1948 para fotografar os efeitos da Segunda Guerra Mundial nas crianças europeias (YOUNG, 2013, p. 43). Como comentado anteriormente, o fotógrafo Edward Steichen havia combatido na Segunda Guerra, comandando um destacamento responsável pela fotografia aérea da Marinha norte-americana. Em seu retorno para os EUA, ao final da guerra, ele passou a ocupar o cargo de diretor de fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA e, naquele mesmo ano de 1948, montou uma vitrine fotográfica no museu, em comemoração ao aniversário da ONU (BERLIER in: BRENNEN, HARDT, 1999, p. 210-211). Para realizá-la, Steichen buscou imagens na imprensa ilustrada, entrando em contato com John 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<sup>13</sup>.

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. 126). Ao mesmo tempo, pode-se considerar que a atuação de Steichen esteve mais próxima dos

editores de fotografia das grandes revistas ilustradas do que dos curadores de fotografia que o antecederam no Museu, nomeadamente Beaumont Newhall. Não por acaso, os dois maiores arquivos fotográficos aos quais Steichen recorreu para montar a exposição foram os da revista *Life* e da agência Magnum, nesta ordem<sup>14</sup>.

O fotógrafo norte-americano Wayne Miller (1918-1913) trabalhou junto com Steichen como curador assistente da exposição *Family of Man*. Miller, que no ano de 1948 se uniria à Magnum, havia lutado na Segunda Guerra Mundial no destacamento comandado por Steichen. Em depoimento sobre os processos de elaboração da exposição do MoMA, ele a relaciona com as experiências vividas durante a guerra. Segundo ele, os temas abordados na exposição já haviam sido suscitados nos últimos momentos da guerra, quando esteve em Hiroshima devastada pelo bombardeio atômico, em uma conversa com seus colegas da marinha sobre a futilidade da guerra.

Muitos de nós sentimos que estávamos lutando no escuro, contra inimigos que não conhecíamos, e que não nos conheciam. Armas e bombas podem ganhar a guerra, mas ignorância certamente causaria a perda da paz. Eu nunca esqueci aquela conversa. Ajudou a me convencer a documentar as coisas que fazem a raça humana uma família. Nós podemos ter diferenças de raça, religião, língua, riqueza e política, mas veja o que temos em comum – sonhos, os confortos de uma casa, a fome de amor. Com fotografias, eu pensei que poderia ajudar alguns de nós a entender melhor o desconhecido que mora do outro lado do mundo – e do outro lado da cidade. (MILLER in: LIGHT, 2000, p. 47)

Esta visão encontra eco no resultado final da exposição, que desde o princípio foi pensada como um projeto transnacional. Os números da exposição deixam claro que Steichen não poupou meios para encontrar imagens que coadunassem com suas propostas. *Family of Man* foi resultado de três anos de preparo, durante os quais ele viajou por onze países e vinte e nove cidades,

estética é a da fotografia documental e direta, com traços de humor ou ironia e foi difundida globalmente pela grande abrangência das revistas ilustradas. Após a Segunda Guerra Mundial, ela se voltou, na França, para a construção de uma identidade nacional francesa e, nos EUA, para um discurso remetendo à irmandade dos povos e dos indivíduos. Embora este seja um movimento complexo e difícil de delimitar conceitualmente, pode-se ler uma análise mais demorada da bibliografia sobre o movimento da fotografia humanista na Europa e a sua vertente internacional posta em perspectiva em ZERWES, 2016.

<sup>13</sup> Segundo Morris, “The series [People are People The World Over] made little stir at the time, but it made me a lasting friend. Edward Steichen took notice. He was then director of photography at the Museum of Modern Art, and he borrowed the pictures to create Fifth Avenue window displays honoring the United Nations on its 1949 birthday. Steichen began to dream, sharing his hopes with me, of an exhibition he would eventually call ‘The Family of Man’” (MORRIS, 2002, p. 121).

<sup>14</sup> Segundo Wayne Miller, “This was not an exhibit of fine photographs. This was an exhibit of photographs that expressed this common theme of oneness of man. Most of the photographs had a relationship to another photograph. So that the photograph itself was not necessarily complete in itself. It depended on the other member of the family to give it meaning. The idea of joining different photographers’ work was unique. It was hard for some photographers to want to be involved in something like this because in the past it always had been the individual on the wall” (MILLER in: LIGHT, 2010, p. 51).

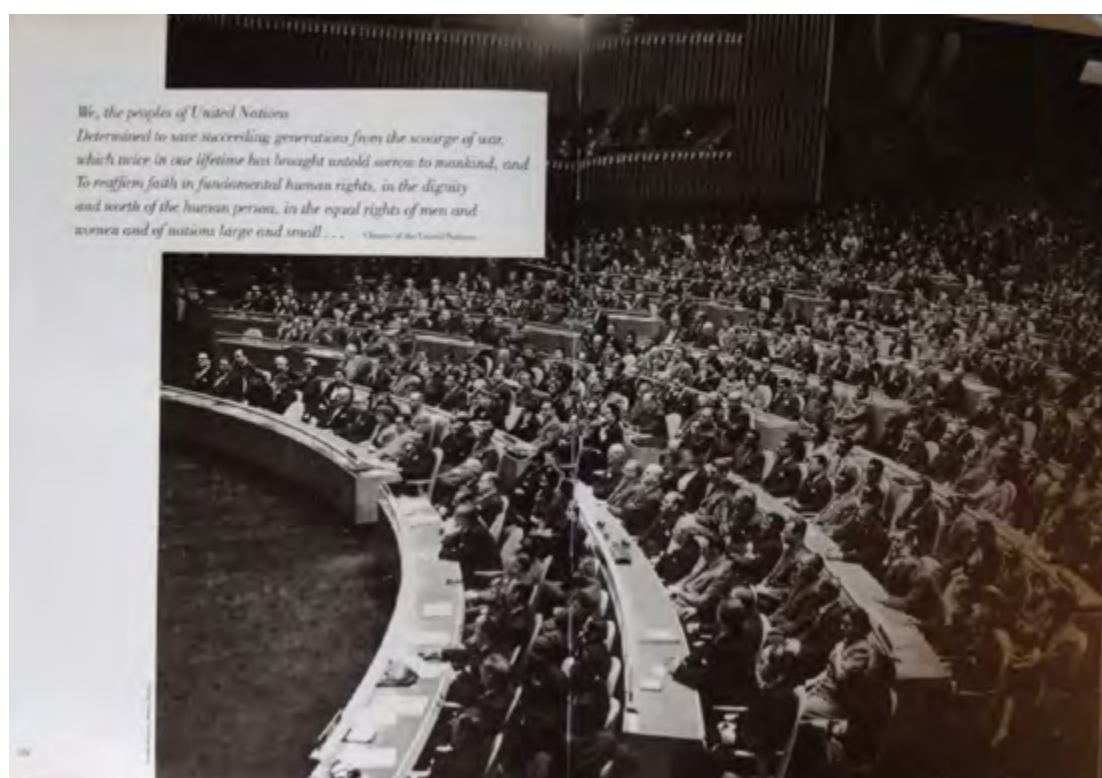
procurando fotografias. Dois milhões de imagens foram avaliadas, dez mil selecionadas e classificadas por tema, 503 efetivamente exibidas, realizadas por 273 fotógrafos de variadas nacionalidades. Da mesma forma, sua circulação também foi pensada para ser internacional. Em Nova York, e depois pelos sessenta e nove países pelos quais viajou, estima-se que tenha sido assistida por mais de dez milhões de expectadores<sup>15</sup>.

O discurso universalista é aprofundado na nota para a imprensa sobre a exposição, divulgada em 1954, onde Steichen afirma que

É essencial termos em mente os elementos e aspectos universais das relações e experiências humanas comuns a toda humanidade, em lugar de situações que representam condições exclusivamente relacionadas ou peculiares à uma raça, um evento, um tempo ou lugar (apud BERLIER in: BRENNEN, HARDT, 1999, p. 213).

Esta mesma ideia esteve presente nas paredes da própria exposição, onde eram visíveis pequenas citações de textos culturalmente significativos de varias regiões, como trechos da Bíblia, de Lao-Tsé, do Bagavad-Gita, de frases de índios norte-americanos, e de vários autores da literatura mundial. Um dos trechos reproduzidos é da Carta das Nações Unidas, relacionando claramente as fotografias expostas à cultura política de unificação e reconstrução<sup>16</sup>. A fotografia que acompanha este trecho, uma das últimas imagens da exposição, e do catálogo, mostra a Assembléia Geral na sede da ONU em Nova York totalmente ocupada pelos delegados e representantes dos países membros (**Imagem 8**).

A exposição e o catálogo de *Family of Man* foram organizados por 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 destacadas:



**Imagem 8.** Página dupla do livro *Family of Man*. Fonte: Steichen, 2010.

<sup>15</sup> Sobre estes e outros números da exposição, ver GAUTRAND in: FRIZOT, 1998, p. 628. Ver também STEICHEN, 2010; SANDEEN, 1995.

<sup>16</sup> O trecho é: "We, the peoples of United Nations / Determined to save succeeding generations from the scourge of war, which

twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and / To reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small..." (in: STEICHEN, 2010, p. 184).

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 a 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).

A pretensão universalista de *Family of Man*, e seu direcionamento inquestionável ao 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 exposição 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 associá-la à exposição de Steichen<sup>17</sup>. No entanto, a exposição também suscitou um debate em torno desta fotografia, que gerou – e continua alimentando – uma

fortuna crítica tão ampla quanto o próprio impacto de *Family of Man*. Boa parte desta fortuna críticas e dedica justamente a desconstruir o discurso universalista tanto da família burguesa quanto da linguagem fotográfica, propagados pela exposição, e foi iniciada pelo crítico francês Roland Barthes quase que imediatamente ao seu aparecimento, ainda em 1956<sup>18</sup>. Mas foi também retomada e ampliada por intelectuais como Susan Sontag, na década de 1970 (SONTAG, 2004, p. 44-46), e Allan Sekula em 1980 (SEKULA, 1981, p. 15-25), entre outros, em um constante debate que tem desdobramentos na história da fotografia até os dias de hoje<sup>19</sup>.

Segundo Sekula, a exposição *Family of Man* poderia ser entendida como o ápice da liberalismo norte-americano na Guerra Fria, promovendo uma visão benéfica dos EUA internacionalmente, e em especial em regiões de interesse geopolítico. Para o autor, esta intensa exibição internacional, patrocinada não apenas pelo MoMA, mas também pelo governo norte-americano e por grandes companhias como a Coca-Cola, seria uma tentativa de alinhar ideologicamente as periferias neocoloniais e de “humanizar” o outro e o diferente, no contexto da Guerra Fria. Para tanto, se teria lançado mão, com sucesso, da noção da fotografia como um discurso universal (SEKULA, 1981, p. 15-25).

A despeito das consistentes críticas, toda a bibliografia que se formou a partir da exposição comprova sua importância para a história da fotografia. Por meio de *The Family of Man* Steichen foi capaz de estabelecer uma versão particular do que seria a fotografia humanista, baseada nesta concepção universalista, exibida em um local legitimador como é o museu de arte. Da mesma forma, sob direção de Steichen, este museu contribuiu para consolidar internacionalmente esta versão da fotografia humanista, cujo impacto seria sentido também no Brasil.

<sup>17</sup> A associação entre a fotografia humanista e a exposição *The Family of Man* parece ser incontornável. Ela é amplamente presente na historiografia da fotografia. A expressão “clímax” é recorrente para caracterizar esta associação. Jean-Claude Gautrand afirma que “Without a doubt, the climax of this great idealistic trend [a fotografia humanista] was the huge exhibition which Edward Steichen organized at the Museum of Modern Art, New York, in 1955, entitled *The Family of Man*”. E, mais a frente, reitera: “The idealism displayed by *The Family of Man*, coming, as it did, a few years after the Marshall Plan, marks the culmination of humanist photo-reportage”. GAUTRAND, 1998, p. 627-628. Colin Osman relaciona este clímax também ao início da perda de visibilidade desta vertente: “The climax of the great humanist and idealist current of photography came with the ‘Family of Man’ exhibition organized by Edward Steichen in 1955. (...) But, as often happens, the climax also turned out to be the limit; and it is fair to say that the later reaction against ‘Family of Man’ ushered in the period of truly contemporary photography”. OSMAN in: LEMAGNY, ROUILLE, 1998, p. 184. Já a curadora francesa Marie de Thézy afirma que os fotógrafos humanistas tinham “ce besoin chaleureux de retrouver l’homme en sa dignité profonde est un phénomène international. Il trouva sa pleine expression dans la grande exposition qui se tiendra en Amérique en 1955 sous le titre: ‘La Grande Famille des Hommes’” (DE THÉZY, 1983, p. 42).

<sup>18</sup> Em *A grande família dos homens*, Barthes fez duras críticas à exposição de Steichen, acima de tudo denunciando o modo com que a noção de humanismo teria sido utilizada na construção de uma narrativa universalista, que deslocaria questões históricas em prol de uma natureza humana comum a todos. Segundo ele, ao observar a exposição, “Eis-nos imediatamente remetidos ao ambíguo mito da ‘comunidade’ humana, cujo álibi alimenta toda uma parte do nosso humanismo”. Esta narrativa não seria mais do que um “mito” (BARTHES, 2003, p. 175. Grifo nosso).

<sup>19</sup> Em 2005, quando a exposição original completou 50 anos, ela gerou amplo debate. Ver, por exemplo, o número especial sobre *The Family of Man* da revista *History of Photography*, n. 29, 2005.



## A espécie humana, e algumas considerações finais

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 sua série sobre as famílias brasileiras.

Claudia Andujar chegou em Nova York em 1946, dois anos antes de *People are people the world over* começar a ser publicada na *Ladies' Home Journal*, o que viria a acontecer entre 1948-49. *Family of Man* ficou aberta no MoMA entre janeiro e maio de 1955; um mês depois, no dia 9 de junho Claudia Andujar aportou em Santos. As quatro famílias brasileiras foram fotografadas por ela entre março de 1962 até 1964. Morris, Capa, Steichen e Andujar, de formas diversas, tiveram uma experiência direta com os horrores da Segunda Guerra Mundial. Tiveram também uma vivência nova-iorquina da cultura política de reconstrução capitaneada pelos EUA no imediato pós guerra, cujo maior símbolo era a ONU, e cujo impacto na cultura visual daquele momento se faz ver por meio da fotografia humanista. Este tempo de convivência é significativo para a carreira de Andujar.

Ela ainda não fotografava quando deixou os EUA e veio para o Brasil, mas, quando iniciou sua carreira como fotógrafa, foi lá que encontrou interlocução. Em 1958 ela realizou uma série de fotografias sobre os índios Karajá, que não ganhou interesse por aqui, mas foi publicada pela revista *Life* em 1960, e teve algumas das imagens compradas para a coleção do MoMA por seu diretor de fotografia, Edward Steichen<sup>20</sup>. Ela teceria a partir de então um círculo de interlocução e amizade com diversos fotógrafos ligados ao humanismo nos EUA, entre eles o responsável pela exposição *Family of Man*.

A série sobre as famílias brasileiras encontrou igual recepção no Brasil. Oferecida para a revista *Claudia*, foi recusada, segundo a fotógrafa, por não ser consi-

derada compatível com o estilo da revista<sup>21</sup>. Assim, a série continuou inédita por muitas décadas, sendo publicada na imprensa somente em 2003, depois fazendo parte de uma exposição retrospectiva, e em seu livro catálogo, em 2015 (NOGUEIRA, 2015, p. 5-76). No entanto, a aproximação da fotógrafa com o humanismo, como demonstrada por esta série, deitou raízes e se manteve em seu olhar e sua prática fotográfica.

A atuação de Andujar durante a década de 1960 em um circuito internacional que adotou como estética privilegiada do documental a fotografia humanista em sua vertente norte-americana fica clara 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 (MANJABOSCO, NOGUEIRA in: NOGUEIRA, 2015, p. 246).

A partir do início da década de 1970, no entanto, sua visão humanista da fotografia sofreria um impacto durante o desenvolvimento de seu trabalho com os povos indígenas, e em especial com os Yanomami, a partir de 1971. Desde que deu início a este trabalho, ela vem repetindo para quem a questiona sobre sua motivação em fotografar os índios que ela não é uma antropóloga. Naquele mesmo ano de 1971 ela já declarava em uma entrevista que “Minha preocupação

<sup>21</sup> Em entrevista concedida em 2010, Claudia Andujar afirma: “Apesar de haver trabalhado muito com fotografia no final dos anos 50 e início dos anos 60, não foi fácil ser reconhecida como fotógrafa no Brasil. Circunstancialmente, era mais fácil fora do país. Comecei a ser reconhecida como profissional no início dos anos 60, na Editora Abril, mais especificamente na revista Realidade. Antes, tentei fazer algumas coisas para a revista Claudia. Propus mostrar o Brasil que havia por trás das famílias brasileiras. Neste sentido, fiz uma reportagem em Diamantina (Minas Gerais) com uma família tradicional e muito religiosa, fiz outra com uma família de classe média paulista, outra com uma família de caiçaras do litoral paulista, e assim sucessivamente. Bom, quando eu mostrei o trabalho para o editor da Claudia, ele disse que poderia aproveitar alguma coisa, apesar de esse tipo de reportagem não ser o estilo da revista... Então, esse foi o meu início como fotojornalista no Brasil” (BONI, 2010, p. 255).

<sup>20</sup> Ver o depoimento de Claudia Andujar para Ana Maria Mauad em MAUAD, s/d, p. 129.



não é fazer etnologia, é registrar o aspecto humano”<sup>22</sup>. Trinta anos depois, ela continua afirmando,

Não sou antropóloga, meu trabalho nunca pretendeu ter um viés antropológico. É fruto de uma curiosidade intrínseca, de desejo de compreensão do outro e de mim mesma. Foi o que propiciou o meu envolvimento, minha dedicação à causa indígena. É um trabalho cheio de emoção. (...) *Considero os yanomami meus parentes...* (in: BONI, 2010, p. 267. Grifo nosso)

A noção de família ainda aparece, de forma significativa, nesta citação. No entanto, o trabalho que a fotógrafa viria a realizar durante as décadas de 1970 e 1980 junto aos Yanomami marca uma mudança ao ultrapassar a documentação e se transformar em ação política. Nesse sentido, Claudia Andujar toca um outro aspecto associado na história da fotografia ao humanismo, a militância<sup>23</sup>.

Segundo o fotógrafo e editor norte-americano Bill Jay, o fotógrafo “humanístico” teria uma visão e uma atitude frente ao mundo, se inserindo naquilo que registra, e nesse sentido só poderia ser reconhecido como tal através do seu trabalho como um todo, e não por meio de imagens individuais<sup>24</sup>. Desenvolvendo esse argumento sobre a colocação pessoal do fotógrafo

em suas imagens, Jay afirma que, em certo sentido, “o humanismo na fotografia é *sempre* um ato político, uma vez que ele perturba o *status quo*” (JAY, 1978, p. 657). É justamente esta perturbação do *status quo* que chamamos aqui de militância. Como conjunto, o trabalho fotográfico de Andujar mostra a partir da década de 1970 uma preocupação coesa com o registro e a divulgação dos modos de vida e dos sofrimentos dos Yanomami. Da mesma forma, sua atuação fotográfica e sua atuação junto a instituições não governamentais perturbaram o *status quo* da política indigenista brasileira.

Outro aspecto que salta aos olhos no texto de Jay, que escreveu ao final da década de 1970, é um descolamento entre a vertente chamada *fotografia humanista*, visível em *Family of Man*, e a presença de um posicionamento humanista no fazer fotográfico, o que o autor caracterizou como atributo do fotógrafo “humanístico”. Ao mesmo tempo em que suas proposições geram um ruído e propõem uma reorganização da noção tradicional de fotografia humanista como foi discutida aqui, elas propiciam um alargamento da noção mesma de fotografia humanista. Em um texto de 2014, o francês Georges Didi-Huberman faz uma operação semelhante, abordando, no entanto, o campo da literatura em relação à presença de uma tradição humanista na história da arte.

O autor afirma que com frequência as interpretações da noção de humanismo caem em dois equívocos opostos, uma que a enaltece, apenas enxergando o humanismo como um garantidor do bem moral, e outra que o rechaça a partir de um determinismo cientificista. No entanto, Didi-Huberman afirma que este dilema teórico não sobrevive à uma leitura da “espécie humana” conforme a fazem Primo Levi, Robert Antelme, Georges Bataille e Maurice Blanchot. Da mesma forma, ele afirma em seguida que o pensamento de Hannah Arendt – que defendia a necessidade de uma visão ligada à *humanitas* em tempos de terror político – é suficiente para evitar este duplo equívoco do encantamento ingênuo, ou do desencantamento radical, referente às interpretações da noção de humanismo (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 54-55). No que se pode então decorrer que, para o autor, a categoria capaz de implodir as interpretações equivocadas de humanismo, ou seja, capaz de perturbar este *status quo*, seria o *testemunho* humano, conforme o erigido por Levi, Antelme, etc. O testemunho seria então a ação política do humanismo por excelência.

A guerra aparece, portanto, como um ponto de inflexão. Tanto a guerra de Hannah Arendt, Primo

<sup>22</sup> *Folha de São Paulo*, 05/07/1971, ‘Ilustrada’, p. 16, citado em MAUAD, s/d, p. 132. Claudia Andujar fez esta mesma afirmação, 45 anos depois, em entrevista para a autora e Eduardo Costa, realizada em São Paulo em 5/4/2016.

<sup>23</sup> Acreditamos que o termo militância melhor circunscreve esta vontade de ação política por meio da fotografia, que pode ou não estar relacionada com um posicionamento partidário, e que é visível durante os diferentes momentos históricos em que a fotografia humanista se desenvolveu. Antes da Segunda Guerra Mundial, muitos destes fotógrafos, especialmente na França, eram partidários do programa político da Frente Popular e apoiaram movimentos sindicais (ver ZERWES, 2013). Já em um momento posterior, Cornel Capa, o irmão de Robert Capa, também fotógrafo da revista *Life* e depois membro da Magnum, associou a tradição visual ligada à fotografia humanista a um posicionamento engajado mas um pouco afastado do fazer político, definindo a prática destes fotógrafos a partir da bem ampla e pouco específica noção de *concerned photography*, em uma exposição e livro catálogo lançados em 1968 (ver CAPA, 1968). Por sua vez, em anos mais recentes, o trabalho de fotógrafos como Sebastião Salgado mostram um comprometimento com questões sociais e ecológicas que também podem ser associadas à esta militância.

<sup>24</sup> O autor afirma que “The humanistic photographer is less concerned, no matter how much he lies, with the specific event or object, but more with his own value system, integrating and incorporating personal volition, value judgements and the *generalized* relationship of himself as a human being with the real world. It is this two-way, infinitely complex process that defines humanism, not a single picture of a specific event” (JAY, 1978, p. 655-656).

Levi, Robert Antelme, Georges Bataille, Maurice Blanchot, quanto a de Robert Capa, John G. Morris, Edward Steichen, Wayne Miller e Claudia Andujar. Assim como a guerra teria trazido um forte impacto para as palavras e escritos daqueles, teria também impactado definitivamente o trabalho imagético destes.

Sem jamais pender para o desencantamento radical, o trabalho de Claudia Andujar parece ter conseguido escapar de um discurso universalista e moralista – da falácia apontada por Didi-Huberman que seria a crença no humanismo como um garantidor do bem moral. Ela evita de cair em um encantamento ingênuo com os povos brasileiros justamente por meio de sua militância, direcionada à causa da demarcação das terras indígenas. A partir do trabalho com os Yanomami, Andujar deslocou seu lugar de visão. Ela deixou de ser uma observadora, com um olhar de fora para famílias brasileiras, enaltecendo suas semelhanças enquanto espécie, e se colocou como testemunha, como parte da família dos seus fotografados, compreendendo sua alteridade a partir de suas particularidades e necessidades sociais e políticas.

## Referências

- ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson, o olhar do século*. São Paulo: L&PM, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise (Eds.). *La Photographie Humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...* Éditions de la BNF, 2006.
- BONI, Paulo César. Entrevista: Claudia Andujar. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, p. 249-273, jul.-dez. 2010.
- BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno (Eds.). *Picturing the Past. Media, history and photography*. Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- CAPA, Cornell (Ed.). *The Concerned Photographer. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner*. New York: Grossman, 1968.
- DE THÉZY, Marie. Le Groupe des XV: Un moment de la photographie française. *Les Cahiers de la Photographie*, n. 9, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- FRIZOT Michel (Ed.). *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.
- History of Photography*, n. 29, 2005.
- JAY, Bill. The Romantic Machine: Towards a Definition of Humanism in Photography. *The Massachusetts Review*, v. 19, n. 4, winter 1978, p. 647-662.
- Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 5, maio 1948; v. LXV, n. 7, jul. 1948; v. LXV, n. 12, dez. 1948; v. LXVI, n. 4, abr. 1949.
- LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André (Eds.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse, 1998.
- LIGHT, Ken (Ed.). *Witness in our Time, Working lives of documentary photographers*. Washington, New York: Smithsonian Book, 2000.
- MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis – Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista EcoPos*, v. 15, n. 1, p. 124-145.
- MILLER, Russel. *Magnum, Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997.
- 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.
- SANDEEN, Eric J. *Picturing An Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- SEKULA, Allan. *The Traffic in Photographs*. Art Journal, v. 41, n. 1, spring 1981.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- STEICHEN, Edward (Ed.). *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- STEINBECK, John; CAPA, Robert. *Um diário russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- YOUNG, Cynthia (Ed.). *We Went Back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*. New York: ICP/Prestel, 2013.
- ZERWES, Erika. *Tempo de Guerra. Cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da Magnum*. Tese de Doutorado. IFCH-UNICAMP, 2013. 2 v.
- ZERWES, Erika. *A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana*. *História: Debates e Tendências*, v. 02, 2016. (no prelo).

## Autora/Author:

ERIKA ZERWES [erikazerwes@gmail.com](mailto:erikazerwes@gmail.com)

- Pós-Doutoranda no MAC-USP, bolsista FAPESP. Doutora em História pelo IFCH-UNICAMP. Autora da Tese de Doutorado *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947* e de diversos artigos e capítulos de livro nas áreas de História Contemporânea e História da Arte, e história da fotografia, cultura visual e cultura política.
- Post-Doctorate at MAC-USP, FAPESP scholarship. PhD in History from IFCH-UNICAMP. Author of the Doctoral Thesis *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947* and of several articles and book chapters in the areas of Contemporary History and Art History, and history of photography, visual culture and political culture.
- Post-doctoranda in el MAC-USP, becaria FAPESP. Doctora en Historia por el IFCH-UNICAMP. Autora de la Tesis de Doctorado, *Tempo de guerra – cultura visual e cultura política nas fotografias de guerra dos fundadores da agência Magnum, 1936-1947* y de diversos artículos y capítulos de libro en las áreas de Historia Contemporánea e Historia del Arte, e historia de la fotografía, cultura visual y cultura política.