

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ÍKARO FABRÍCIO MOREIRA SOARES

FOTOJORNALISMO EM TEMPOS DE CRISE: UMA COMPARAÇÃO ENTRE A
OBRA *ELOGIEMOS OS HOMENS ILUSTRES* DE JAMES AGEE E WALKER
EVANS E A REVISTA *FORTUNE*

UBERLÂNDIA

2018

ÍKARO FABRÍCIO MOREIRA SOARES

FOTOJORNALISMO EM TEMPOS DE CRISE: UMA COMPARAÇÃO ENTRE A
OBRA *ELOGIEMOS OS HOMENS ILUSTRES* DE JAMES AGEE E WALKER
EVANS E A REVISTA *FORTUNE*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt.

UBERLÂNDIA

2018

ÍKARO FABRÍCIO MOREIRA SOARES

FOTOJORNALISMO EM TEMPOS DE CRISE: UMA COMPARAÇÃO ENTRE A
OBRA *ELOGIEMOS OS HOMENS ILUSTRES* DE JAMES AGEE E WALKER
EVANS E A REVISTA *FORTUNE*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em História, do
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel e Licenciado em
História.

Uberlândia, 30 de novembro de 2018.

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – INHIS/UFU

Orientador

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU

Membro

Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais – INHIS/UFU

Membro

RESUMO

Sob encomenda da revista americana *Fortune*, em 1936 o escritor James Agee viajou com o fotógrafo Walker Evans para o Alabama. Ali, escolheram três famílias de colonos brancos que cultivavam algodão e retrataram as condições miseráveis de vida. A *Fortune* nunca publicou a fotorreportagem, que seria publicada na série *Life and Circumstances*. Cinco anos depois, a experiência no Sul dos Estados Unidos resultou na obra *Elogiemos os Homens Ilustres* (1941). O presente trabalho procura mostrar como a relação entre imagens e palavras é entendida na obra de Agee e Evans em comparação com o fotojornalismo praticado pela revista *Fortune*, por meio da compreensão de dois regimes de percepção da arte: o *regime representativo* e o *regime estético*, com base nos trabalhos do filósofo Jacques Rancière. A partir dessa análise comparativa buscamos compreender a possibilidade de relacionar história, estética e política.

Palavras-Chave: História. Fotojornalismo. Revista. Grande Depressão. Estética. Elogiemos os Homens Ilustres. Fortune.

ABSTRACT

By order from the american magazine *Fortune*, in 1936 the writer James Agee traveled with photographer Walker Evans to Alabama. There, they chose three families of white sharecroppers who grew cotton and depicted the miserable conditions of life. *Fortune* never published the photoreports, which would be published in the series *Life and Circumstances*. Five years later, the experience in the Southern United States resulted in the work *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). The present paper tries to show how the relation between images and words is understood in the work of Agee and Evans in comparison with the photojournalism practiced by the *Fortune* magazin, through the understanding of two regimes of perception of the art: the representative regime and the esthetic regime, based on the works of the philosopher Jacques Rancière. From this comparative analysis we seek to understand the possibility of relating history, aesthetics and politics.

Keywords: History. Photojournalism. Magazine. Great Depression. Aesthetics. Let Us Now Prais Famous Men. Fortune.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alabama Tenant Farmer (1936).....	28
Figura 2 – Allie Mae Burroughs, Wife of A Cotton Sharecropper (1936).....	29
Figura 3 – Swift Finished Products (1930).....	45
Figura 4 – Mary Hatalla Makes Goulash (1936).....	55
Figura 5 – Mary Hatalla (1936).....	57
Figura 6 – Steve Hatalla (1936).....	57
Figura 7 – Will Game Jr. (1936).....	60
Figura 8 – The Corkum Library (1935).....	63
Figura 9 – Fireplace in Frank Tangle’s Home (1936).....	65

SUMÁRIO

Introdução.....	8
I – Imagens e palavras em ação: <i>Elogiemos os Homens Ilustres</i>.....	11
1. Detalhamento da obra.....	11
2. O texto.....	15
3. As imagens.....	26
II – Contexto: breve histórico sobre o fotojornalismo e a revista <i>Fortune</i>.....	30
1. Breve histórico sobre o fotojornalismo no Ocidente.....	30
2. <i>Farm Security Administration</i> (FSA).....	36
3. A revista <i>Fortune</i>	41
III – <i>Homens Ilustres</i> e <i>Life and Circumstances</i>: dois regimes de visibilidade da relação entre imagens e texto	51
Considerações Finais.....	78
Referências.....	80
<i>Fontes</i>	80
<i>Bibliografia</i>	81

Introdução

No meio jornalístico, a ampla utilização de fotografias como elemento informativo resulta na prática denominada *fotojornalismo*. Esse gênero assume um papel importante nos modos de percepção da realidade da vida e do mundo cotidiano. Por outro lado, a função do fotojornalismo não se resume simplesmente ao registro dos fatos, mas configura um campo complexo de visibilidade no qual atuam disputas, pactos e distribuição de lugares entre corpos e falas.

A fotografia no meio jornalístico raramente aparece desacompanhada do texto. Se ela não se serve como ilustração do texto jornalístico, este, por último, tenta captar por palavras, para identificar o tempo e o espaço, nomeando personagens e identificando eventos que foram capturados pelas lentes da câmera. Nesse sentido, a forma mais comum de publicar fotografias é por fotorreportagens, isto é, várias imagens apresentadas em forma de livros ou revistas na combinação com palavras de tal maneira que elas podem ser “lidas” e “entendidas”, que elas podem “narrar” e “argumentar”. Em suma, a fotorreportagem opera as imagens a fazer coisas que antes eram restritas à escrita. Certa vez, o famoso *publisher* Henry Luce, criador das revistas *Time* (1923), *Fortune* (1929), *Life* (1936) e *Look* (1937), disse:

Agora você pode imaginar qualquer revista não fotográfica, destinada ao interesse de milhares de leitores, ousando dedicar suas primeiras páginas a uma contemplação descritiva dos trabalhos frutíferos, normais e silenciosos de fazendas e cavalos e colheitadeiras e o próprio trigo amadurecendo sob o sol? (...) É verdade que fazemos grandes esforços para nos manter perto das notícias no sentido convencional da palavra – mas o ângulo fotográfico sobre as notícias é apto para dramatizar tanto o agradável quanto o desagradável da raça humana.¹

Apesar de ainda lermos artigos apenas verbais publicados em periódicos, o imediato e imenso sucesso de revistas ilustradas como a *Fortune* e das fotorreportagens, provou que Luce estava certo. Aliás, na mesma época que Luce disse essas palavras, o fotojornalismo experimentava seu grande momento. Durante a Grande Depressão, vários jornalistas, fotógrafos e escritores, alguns alocados pela política do *New Deal* de incentivo

¹ JESSUP, John K. **The Ideas of Henry Luce**. New York: Atheneum, 1969, p. 44-45 (tradução nossa).

à cultura, descobriam o sofrimento e a pobreza no interior dos Estados Unidos. Um bom exemplo é o livro *You have seen their faces* (1937), do escritor Erskine Caldwell e da primeira fotógrafa da *Fortune*, Margaret Bourke-White. A obra ganhou notoriedade por documentar a vida de famílias pobres de agricultores em alguns estados americanos. O casal Paul Taylor e Dorothea Lange lançou o livro *An American exodus* (1939) composto de fotos e textos a respeito da pobreza das famílias que sofriam os efeitos da Grande Depressão. Em 1941, o escritor James Agee e o fotógrafo Walker Evans publicaram *Elogiemos os Homens Ilustres*, que documentou a vida de três famílias de agricultores do Sul dos Estados Unidos, fruto de uma fotorreportagem encomendada pela *Fortune* em 1936.

Outro ponto alto do fotojornalismo desse período é o *Farm Security Administration* (FSA), criado em 1935, durante a política do *New Deal*. Tornou-se famoso por fomentar um amplo programa de documentar a realidade americana. Criada por Roy E. Stryker², a *Seção Histórica* era formada por uma equipe de fotógrafos (Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee, Carl Mydans, Marian Post, Arthur Rothstein, Walker Evans, entre outros), a quem cabia a função de documentar a realidade da pobreza causada pela recessão econômica que se seguiu ao *crash* da Bolsa de Nova York, em outubro de 1929.³ É nesse contexto – o fotojornalismo americano dos anos 1930 – que problematizamos a questão da relação entre texto e imagem, pois, afinal, o que faz esse gênero tão bem-sucedido? Por que ela é comumente utilizada para retratar a vida de sujeitos que sofrem?

As fotorreportagens, portanto, opera a arte fotográfica com um modo de escrita, fazendo uso de ambos e, ao mesmo tempo, desfocando sua distinção. O que chamamos de texto tem uma certa visibilidade – as palavras são vistas, não ouvidas. O que chamamos de imagem tem uma textualidade implícita – as imagens podem ser “lidas”, podem até ser “decifradas”, como argumentam alguns teóricos. Contudo, uma abordagem ainda mais aguda de relacionar texto e imagem acontece: quando as imagens são apresentadas no mesmo patamar do texto, juntos formam uma apresentação anticonvencional e um modo peculiar de afirmação da visibilidade. Que tipo de afirmação esse “híbrido” entre imagem e palavra cria?

² Professor de economia da Universidade Columbia.

³ SUZUKI Jr., Matinas. O algodão agridoce. In: AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 439.

Para responder a essa questão, a obra *Elogiemos os Homens Ilustres* de James Agee⁴ e Walker Evans⁵ é o objeto desta investigação. O presente trabalho busca no diálogo entre história e fotojornalismo, problematizar a interação entre imagens e palavras por meio da obra de Agee e Evans, considerando a comparação com a série *Life and Circumstances*, publicada pela Fortune na década de 1930 e que deu origem à obra *Elogiemos os Homens Ilustres*. Ambas as partes tratam do mesmo contexto e, por sua vez, de uma mesma temática, assim como combinam as formas narrativas e descritivas elaboradas pela literatura e as artes visuais. Entretanto, há que se considerar que elas partem de diferentes regimes de apresentação e interpretação da arte.

Neste sentido, o trabalho do filósofo Jacques Rancière é importante para esta pesquisa. De acordo com o autor, “um regime de identificação de uma arte é um sistema de relações entre as práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de inteligibilidade”.⁶ Sendo assim, nossa análise comparativa tenta avançar para além da contextualização, investigando o modo como as artes visuais e a literatura foram compreendidas e relacionadas na revista e na obra analisada. A partir disso começamos a levar em consideração o regime de percepção no qual ambas estavam inseridas.

A pesquisa desta forma foi concentrada no arquivo da biblioteca digital Internet Archive⁷, onde se pode encontrar as edições da *Fortune* que foram publicadas na década de 1930. Reunimos algumas fotorreportagens da série *Life and Circumstances* e outras que nos forneceram pistas necessárias para a investigação histórica a respeito do tipo de cobertura fotojornalística praticado pela revista e sobre sua própria história. De outra parte, a pesquisa foi enriquecida através de trechos da obra *Elogiemos os Homens Ilustres*.

O desenvolvimento da pesquisa é dividido em três capítulos. No primeiro, procuramos explorar a complexidade da obra e compreender como o aspecto documental e a abordagem artística são combinados no livro. No segundo capítulo, abordamos o breve histórico do fotojornalismo norte-americano dos anos 1930 e sobre o tipo de

⁴ James Rufus Agee (1909-1955). Nascido em Knoxville, Tennessee, foi um romancista, jornalista, poeta, roteirista, diretor e crítico de cinema. Escreveu para as revistas Fortune, Time e Life. Ganhou o prêmio póstumo Pulitzer em 1958 pela sua obra autobiográfica *Uma Morte Na Família* (1957).

⁵ Walker Evans (1903-1975). Nascido em Saint Louis, Missouri, foi um fotógrafo e fotojornalista mais conhecido pelo extenso trabalho documental sobre a Grande Depressão por meio da Farm Security Administration (FSA).

⁶ RANCIÈRE, J. Política da Literatura. Revista A!, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 5, jan/jul de 2016, p. 110-131. Disponível em: <www.revista-a.org/2017/02/22/politica-da-literatura-de-jacques-ranciere/>. Acesso em: 27/08/2018.

⁷ Disponível em: <www.archive.org>

fotorreportagem produzido pela *Fortune*. No terceiro e último capítulo, no qual se faz a análise do material pesquisado, as fotorreportagens da *Fortune*, buscamos entender os métodos utilizados nas matérias, compreender sobre o regime de percepção ligado à revista e como ele se diferencia da obra de Agee e Evans.

Capítulo I – Imagens e palavras em ação: *Elogiemos os Homens Ilustres*

1. Detalhamento da obra

Homens Ilustres, como iremos chamar agora neste trabalho, tem sido tratado ora como trabalho estético, ora como documentário social. Portanto, estamos interessados em investigar acerca da relação entre dois *regimes* de interpretação sobre a relação entre imagem – neste caso, fotografia – e texto “literário”.

O texto pode ser interpretado como um resultado de uma reportagem social por causa da descrição detalhada sobre três famílias de colonos do Sul dos Estados Unidos – os Ricketts, os Gudger e os Woods. Suas vidas, casas, pertences são representados com uma precisão extraordinária. Esses indivíduos são colonos que trabalham em meias ou terças, ou seja, são arrendatários que pagam o aluguel de suas terras com parte de sua produção, principalmente com a colheita de algodão.

O primeiro encontro ocorreu entre Evans e Fred Ricketts. Essa cena é energicamente narrada por Agee na última parte do livro, chamada *Induções*. Enquanto Agee conversava com o colono, cujo nome real era Frank Tingle, Evans tirou uma série de fotos na porta do tribunal do condado de Hale, no Alabama. A cena chamou a atenção de outros dois protagonistas da obra: os colonos George Gudger (Floyd Burroughs) e Bud Woods (Bud Fields). Presumindo que Agee e Evans eram funcionários públicos que poderiam ajudá-lo na difícil situação que viviam os trabalhadores do campo durante a Grande Depressão, Ricketts os convidou para sua casa. Chegando lá, Evans realiza mais uma sessão de fotos, narrada por Agee como uma cena cruel:

e Walker ajeitando a terrível estrutura do tripé encimado pela negra cabeça quadrada e pesada, perigosa como a de um corcunda, da câmera, recurvo sob

capa e cobertura de cruel tecido, e girando botões; um feitiço preparando, mais frio que o mais duro gelo, e incalculavelmente cruel.⁸

Da mesma maneira, os Gudger foram convocados para uma sessão de retratos. Mas, ao contrário da sessão dos Ricketts, estes têm tempo de se prepararem. George, que tinha conhecimento sobre o gênero de fotografia, pediu para escolher o local que seria o cenário.

Ele não quer que seja aqui na lateral da casa onde tudo é estragado e feio, mas sim com um bom pano de fundo; e quanto a isso e à pose do retrato ele consegue o que quer. (...) O pano de fundo é um arbusto alto descabelado em flores, na frente da casa em pleno sol duro.⁹

Nesta parte do livro, não há detalhes sobre a sessão de fotos da família Woods, mas eles foram igualmente convidados para a sessão na casa dos Ricketts. Alguns dias depois, Agee e Evans lamentaram a respeito:

Eu disse a Ricketts o quanto lamentamos o modo como as coisas acabaram acontecendo uns dias antes, colocando ela e as crianças em fila e tirando retratos sem dar qualquer explicação a ela, e fazendo que todos se atrasassem para o jantar.¹⁰

Solicitado pela revista *Fortune* em 1936, a fotorreportagem, que resultará em *Homens Ilustres*, tinha como objetivo proporcionar um documentário sociológico e “um registro fotográfico e verbal da vida e do ambiente cotidianos de uma típica família de colonos brancos”.¹¹ A matéria seria publicada na série *Life and Circumstances*. Para o trabalho fotográfico, Agee convidou seu amigo Evans, que era funcionário do governo, mais precisamente da *Seção Histórica* da *Farm Security Administration* (FSA), um desdobramento do *New Deal*.

O trabalho de Agee e Evans nunca foi publicado pela revista e o motivo da recusa não foi detalhado no livro. No decorrer deste trabalho, buscaremos dar ênfase em alguns

⁸ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 340.

⁹ *Ibidem*, p. 343-344.

¹⁰ *Ibidem*, p. 359.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

aspectos que podem dar pistas sobre o motivo da rejeição por parte da revista, por meio da análise do próprio livro e de outras reportagens que compõem a série *Life and Circumstances*.

No prefácio, Agee apresenta a obra como um esforço para

reconhecer a estatura de uma parcela da população cuja existência mal se imagina, e conceber técnicas adequadas de registro, comunicação, análise e defesa desse grupo. Mais essencialmente, esta é uma investigação independente de certos dilemas normais da divindade humana. Os instrumentos imediatos são dois: a câmera de instantâneos e a palavra impressa. O instrumento-comandante – que é também um dos centros do tema – é a consciência humana individual e antiautoritária. Por fim, pretende-se que este registro e esta análise sejam exaustivos, sem que nenhum detalhe, por mais que possa parecer trivial, permaneça intocado, ou que seja evitada qualquer relevância que esteja dentro das capacidades da reminiscência manter, da inteligência perceber e de nela o espírito persistir.¹²

Mais adiante, Agee admite que a palavra, seu instrumento imediato, pode não ter a capacidade dar conta do real, de modo que, se a palavra tivesse esse poder, a obra seria uma publicação feita de “fotos, o resto seriam fragmentos de tecido, um pouco de algodão, torrões de terra, registros de fala, peças de ferro e madeira, frascos de odores, pratos de comida e de excremento”.¹³ De qualquer modo, o livro surpreende e confronta o leitor com uma apresentação atípica. A primeira parte é composta por 31 fotografias de Evans, destituídas de legendas.¹⁴

Na obra, a relação entre imagem e texto é bem complexa. Nela, escritor e fotógrafo tratam de delimitar suas diferenças e, ao mesmo tempo, integrar seus resultados em conjunto, como pode ser verificado no prefácio:

As fotografias não são ilustrativas. Elas, e o texto, são coiguais, mutualmente independentes e plenamente colaborativos. Por sua raridade, e pela potência do olho do leitor, este fato não será compreendido pela maior parte daquela minoria que não o ignorar de todo.¹⁵

¹² Ibidem, p. 12-13.

¹³ Ibidem, p. 30.

¹⁴ Na segunda edição do livro realizada em 1960, o número de fotografias foi ampliado, passando para sessenta.

¹⁵ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** op. cit., p. 13.

Em seguida, o *Preâmbulo* narra algumas reflexões acerca da tarefa solicitada pela *Fortune*, bem como o tipo de relato que a obra propõe. O trecho a seguir merece atenção, pois anuncia uma questão fundamental para a obra:

A mim parece curioso, para não dizer obscuro e plenamente aterrador, que possa ocorrer a uma associação de seres humanos reunidos pela necessidade e pelo acaso, e pelo lucro, em uma companhia, um órgão de jornalismo, sondar intimamente as vidas de um grupo de seres humanos indefesos e assustadoramente feridos, uma família rural ignorante e desamparada, com o objetivo de fazer desfilar a nudez, o desfavorecimento e a humilhação dessas vidas diante de um outro grupo de seres humanos, em nome da ciência, do ‘jornalismo honesto’ (seja o que for que esse paradoxo signifique), da humanidade, do destemor social (...).¹⁶

Obviamente, Agee encontrou-se num dilema moral quando ele estava tentando documentar a vida das famílias pobres para uma corporação como a *Time Inc.*, cujo objetivo final era atrair leitores e, assim, lucrar o máximo possível. O trecho também demonstra escolha importante tomada por Agee: a recusa em seguir as convenções do jornalismo. Ele faz isso em nome de um radicalismo político. Quando ficou sabendo da sua encomenda pela revista, Agee confessou para seu amigo e professor, o padre James Harold Flye: “Sinto terrivelmente responsável em relação ao artigo; considerando as dúvidas da minha capacidade de fazê-lo; considerando ainda o ultimato da *Fortune* em usá-lo”.¹⁷ O dilema que Agee revelou ao padre Flye reflete um questionamento ético, isto é, como escrever sobre um assunto tão delicado – invadir e investigar a vida dos pobres –, que seria vendido como produto final para os leitores “bem-sucedidos” da luxuosa revista de negócios. Fala-nos com pesar, que seu trabalho e o de Evans era “espionar” intimamente a vida de pobres colonos, que suas vidas seriam expostas como entretenimento passageiro para o leitor curioso e casual.

Se a obra não merece a alcunha de jornalismo, Agee suplica para que ela não seja “digerida” em arte:

Acima de tudo: pelo amor de Deus não pense nisto aqui como Arte. Todas as fúrias deste planeta foram com o tempo absorvidas, como arte, ou como religião, ou como uma ou outra forma de autoridade. O golpe mais mortal que o inimigo da alma humana pode aplicar é honrar a fúria. Swift, Blake,

¹⁶ Ibidem, p. 25.

¹⁷ BERGREEN, Laurence. **James Agee: A Life**. Nova York: Penguin Books, 1985, p. 159.

Beethoven, Cristo, Joyce, Kafka, deem-me um nome de algum deles que não tenha sido emasculado. A aceitação oficial é o único sintoma inconfundível de que a salvação foi novamente massacrada, e é o sinal mais certo de uma incompreensão fatal, e é o beijo de Judas.¹⁸

Assim como no jornalismo, Agee também enxergava dificuldades e limites no romance e na prosa ficcional. Ele explica que no romance, o sentido e essência de um objeto ou de uma pessoa existem graças ao autor. Sua situação é bem diferente do romancista, pois no seu caso, as coisas e as pessoas tem apenas o mais limitado de seus sentidos e o “verdadeiro sentido é muito mais grandioso”.¹⁹ Ele argumenta que poderia inventar uma série de elementos, acrescentar outros, indicar e resolver coisas importantes nas vidas dos colonos. Mas, para Agee, a única atitude séria é aquela em que o olhar e a palavra não se fundamentam em autoridade. Para isso, seria necessário um estado de consciência que consegue rejeitar a ação de selecionar alguns elementos que são suficientes para mostrar a miséria, e, ao mesmo tempo, consegue rejeitar a seleção dos detalhes da vida dos pobres, como um ponto de vista e objetivo particulares. A intenção de Agee era narrar detalhadamente, porém sem perder a possibilidade da imaginação. Conforme escreve:

Por causa desse peso imensurável na existência real, e por causa do meu, cada palavra que narro a respeito dele tem inevitavelmente uma espécie de imediatismo, uma espécie de significado, de maneira alguma necessariamente superior ao da imaginação, mas de um tipo tão diferente que uma obra da imaginação (por maior a intensidade com que se baseie na “vida”) quando muito pode vagamente imitar sua menor parte.²⁰

2. O texto

Um detalhe curioso na obra é a utilização de citações inusitadas. O prefácio assinado por Agee termina com um trecho de *Rei Lear*²¹, mais precisamente a cena IV do

¹⁸ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** op. cit., p. 32.

¹⁹ Ibidem, p. 29.

²⁰ Ibidem, p. 29.

²¹ Transcrição do trecho: Coitados nus, estejam onde for, pedindo a surra da tormenta má, hão como essas cabeças sem ter casa, troncos esses sem comida, vazados trapos em janelas, de proteger-vos de estações assim? Ah! Cuidei tão pouco! Engole, pompa, o teu remédio; expõe-te, sente o que sentem os fracos, afasta assim o mais que os já atinge e mostra os céus mais justos. Willian Shakespeare, *Rei Lear*, III, iv.

ato III, e com as palavras iniciais do *Manifesto Comunista*²². Agee considera que essas passagens representam, como forma-sonata, os dois temas consecutivos da obra. Essas citações podem remeter a outras duas temáticas que serão convocadas ao longo de toda obra: a compaixão individual e as necessidades básicas da humanidade.

O volume é dividido internamente em dois livros, as fotografias de Evans e o texto de Agee. A parte de Agee é composta pelo prefácio e três partes, que, por sua vez, são intercaladas por três ensaios, intitulados *Na varanda*, que contêm reflexões sobre a concepção da obra. As páginas iniciais consistem em três esboços que detalham as tentativas de contato com as famílias de colonos.

De modo geral, a Parte I, intitulada *Uma carta do interior*, discorre como uma série de poemas em prosa que narram sobre uma família de seres humanos, desde a sua concepção até a reprodução e a criação de outra família. A Parte II, *Certas descobertas e comentários*, dá informações detalhadas sobre dinheiro, abrigo, vestuário, educação e trabalho das famílias de colonos. A Parte III, *Induções*, é uma narrativa sobre a primeira noite que Agee passou na casa do meeiro George Gudger. Ele descreve seu primeiro contato com o tema da obra e seu interesse e reconhecimento sobre as necessidades comuns de uma família humana.

O sumário, intitulado *Projeto do livro*, foi organizado por seções. Existe três divisões principais que são enumeradas e intercaladas entre si. A divisão não segue uma sequência cronológica da experiência dos autores. Os títulos são compostos por caracteres – dois pontos e parênteses que se abrem, mas não se fecham – e por espaçamentos que demonstram a recusa por uma divisão da obra aos moldes tradicionais.

Algumas dessas divisões são dedicadas à exaustiva descrição dos objetos, da casa, dos animais das famílias; outras, relatam as situações cotidianas, a educação das crianças, os aromas dos ambientes, os cômodos e as decorações de móveis e paredes.

Em primeiro lugar, buscaremos verificar a representação da pobreza feita por Agee, observando as maneiras como ele descreve as pessoas e sua realidade física. Depois, analisaremos a relação do escritor com seus retratados. Nesse sentido, tentaremos dar pistas para os seguintes questionamentos: *Quais são os métodos utilizados pelo*

²² Transcrição do trecho: Trabalhadores do mundo, uni-vos e lutai. Tendes nada a perder que não vossas correntes, e um mundo a ganhar.

escritor para retratar a realidade das famílias? Como o escritor interpreta a realidade que ele experimenta? Como o senso de vergonha e culpa é visto no texto?

Como já demonstramos, o escritor recusou respeitar as convenções do jornalismo da época, que classificava os temas da reportagem social e, conseqüentemente, seu texto representa uma revolta contra o automatismo do gênero documentário. Ele escreve:

Pois no mundo imediato, tudo se deve discernir, para aquele capaz de discernir, e de forma central e simples, sem que seja dissecado em ciência ou digerido em arte (...) toda a consciência se desloque do imaginado, do revisivo, para o esforço de perceber de forma simples a cruel resplandescência do que é.²³

Na sua representação acerca das famílias de colonos, Agee viola deliberadamente as expectativas da *Fortune*. Apesar de seu método ser considerado um estudo de caso, não segue a tradição do documentário jornalístico, evitando o uso de generalizações ou estereótipos em relação aos habitantes locais. Por outro lado, ele discute sobre os colonos de acordo com a época que viviam e em “seus próprios termos”.

O escritor não dramatiza ou enfatiza o papel social dos colonos, justamente porque eles podem ser vistos com clareza suficiente a partir do registro de suas vidas pessoais. Esse aspecto pode ser verificado no trecho em que descreve o quarto onde os Gudger dormem:

O corpo vermelho de George, já algo curvo com o fardo de trinta anos, nodoso como madeira de carvalho, em sua limpa roupa de verão branca do sindicato, que usa para dormir; e o de sua mulher a seu lado, o de Annie Mae, esguio, e feito de pontas pelos ossos, que de anos atrás deve ter tido tanta beleza, e agora é riscado de veias no seio e a pele dos seios, translúcida, delicadamente emurhecida, e azul, (...) e o corpinho endurecido de Junior, pele grossa e arenosa, os pés incrustados de machucados; e o leitoso corpo menor e sem-força de Burt, cujas veias brilham tanto nas têmporas; e o murcho e inútil, acima de tudo lamentoso, corpo de Squinchy, que não vai crescer.²⁴

Além da descrição das características físicas, a atenção obsessiva aos detalhes sensoriais também é distintamente verificada na sua descrição dos aspectos materiais e nas atividades dos colonos, isto é, sobre a moradia, o vestuário, a educação, o dinheiro e

²³ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** op. cit., p. 28-29.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

o trabalho. Ele descreve cada item separadamente, procurando criar cenas que combinam a literatura com as artes visuais, como pode ser verificado no seguinte trecho do capítulo *Vestuário*, que discorre sobre os macacões:

As costuras brilhantes perdem sua brancura e são linhas e morros. Todo o tecido se encolhe até ficar do tamanho certo, comprado grande. Toda a forma, textura, cor, finalmente a substância, são todas modificadas. (...) A textura e a cor mudam unidas, pelo suor, o sol, a lavagem, entre as pressões constantes de seu uso e sua idade: ambas, com o tempo, adentram reinos de fina maciez e maravilhas de planejamento e jogos aveludados de luz que camurça e seda podem apenas sugerir, não tocar; e uma região e escala de azuis, sutil, deliciosa e habilidosa mais que o que jamais vi sequer tentado em outros lugares que não raros céus, a luz fumacenta de que se revestem alguns dias, e alguns dos azuis de Cézanne.²⁵

Ao longo desse capítulo, nota-se que cada descrição do vestuário é estritamente personalizada de acordo com a pessoa que utilizava a peça de roupa ou calçado. Do mesmo modo, o escritor elabora distinções entre as famílias, alegando, por exemplo, que “a sra. Woods, vestindo a si própria e a sua família em tão pouco que jamais tivesse sido originalmente concebido para o uso de seres humanos, está ‘abaixo do normal’, e a sra. Ricketts, ‘abaixo’ e até completamente fora dele”.²⁶ Sobre a senhora Gudger, Agee considera que ela está em oposição às outras mulheres, por ter mais autoestima e gosto em cuidar das roupas da sua família,

Eu tenho certeza de que a sra. Gudger sente intensas distinções sociais e talvez “espirituais” entre os tipos de tecido e seus significados: e que com tão pouco dinheiro quanto a sra. Woods e certamente não mais do que a sra. Ricketts tem, seu sucesso em se manter de um só lado dessa linha é resultado de um esforço e de uma tensão tão intensos quanto sua sensação. Nisso ela difere e está “acima” do “normal” como também está no desenho das roupas, e em vários empregos simbólicos dos materiais da classe “mais alta”.²⁷

O lento inventário travado por Agee revela uma distinção com a habitual função da reportagem social em revelar as misérias daqueles que sofrem com os constrangimentos sociais. Ao contrário, o trecho acima pode ser interpretado como um

²⁵ Ibidem, p. 254.

²⁶ Ibidem, p. 260.

²⁷ Ibidem, p. 261.

relato direto do que o escritor realmente viu e, intrigantemente, as texturas e as qualidades das coisas catalogadas por ele vêm à tona para o leitor.

O escritor busca descrever a dificuldade financeira que as famílias enfrentavam a partir da descrição de suas moradias. Para Agee, o fato de que essas famílias nunca poderão ter a sua própria casa, tem um efeito negativo na saúde emocional dos colonos. Depois de documentar sobre algumas fazendas de algodão, ele escreve sua impressão sobre as casas:

Havia mais fazendas pequenas, de proprietários privados, em que muitas estradas por onde eu havia passado, nenhuma delas com aparência mais rica que as dos colonos; e contudo a vida era um pouco diferente nelas e um pouco menos sem sentido. Mesmo na fumaça que se enrugava saindo de suas chaminés e se refestelava preguiçosa como a cauda de um gato satisfeito e nos odores penetrantes de fogo e de café da manhã que ocasionalmente se estendiam pela estrada, havia pouco mais segurança do que nesses mesmos fatores na fazenda de um colono, e um pouco mais da noção de uma família plantada em um só lugar e crescendo como uma árvore, mesmo que fosse uma árvore famélica.²⁸

O escritor busca catalogar sistematicamente as quantias exatas de dinheiro que os colonos ganhavam durante a época de colheita e de descaroçamento do algodão, por exemplo: “Com preços normais, um colono meeiro recebe cerca de seis dólares por fardo de sua cota das sementes de algodão. Um colono meeiro com uma mula consegue em média três fardos”.²⁹ A situação fica totalmente complicada no resto do ano, conforme Agee descreve:

Durante cinco a seis meses do ano, dos quais três são os meses mais duros de qualquer ano, com o pior do clima, a menor adequação dos abrigos, o pior e o mais escasso da comida, o pior da saúde, basicamente normais e inevitáveis, eles com nada podem contar que não o fato de que podem esperar o mínimo possível de ajuda de seus senhorios.³⁰

Para o escritor, a luta pela sobrevivência que os colonos enfrentam afetam seus espíritos e a ética própria de um trabalhador. No trecho a seguir, ele relata como que esse

²⁸ Ibidem, p. 394.

²⁹ Ibidem, p. 123.

³⁰ Ibidem, p. 125.

tipo de trabalho – a colheita de algodão – é destrutivo para a alegria e o prazer da vida humana:

Mas como é apenas um entre os muitos trabalhos através dos quais uma família de colonos deve se manter viva, e desvia todos os outros, e recebe uma luz ainda outra de suas mais pessoais necessidades, recompensas, e valores, seus significados são muito mais complexos que os de quase todos os outros trabalhos: trata-se de um magneto forte e sem viço entre muitos outros mais fracos e que concedem mais vida e esperança. Na mente daquele em quem esses magnetismos são cotidianos e impostos por hábito desde o nascimento, esses significados formam uma só pasta sombria de húmus: e contudo todas as suas díspares forças atraem simultâneas, e por elas o cérebro é completamente tragado e esquartejado.³¹

Em seguida, o escritor associa a dura realidade e as consequências da pobreza na vida dos colonos e de suas crianças. Nesse sentido, no capítulo *Educação*, Agee busca focar no fato de que eles não podem frequentar escolas com a mesma regularidade que as demais crianças da região, devido ao seu dever de ajudar os pais em casa. O grande número de faltas ocorre também devido ao clima chuvoso no inverno, quando as estradas ficam em péssimas condições. Em consequência disso, o ônibus escolar é suspenso e as crianças que moram na zona rural têm que caminhar longas distâncias a pé, “na lama em que em certos trechos uma criança afunda até os joelhos”.³² Outras dificuldades são narradas, conforme a seguir, a respeito das crianças dos Ricketts:

Eles são inocentes demais para compreender os benefícios da docilidade. Eles têm de usar roupas e sapatos que os transformam em piada óbvia de quase todas as crianças. Vêm de uma família que é marcada e é pobre mesmo entre os brancos pobres, e são desprezados até pela maioria dos níveis da classe dos colonos. São incomumente sensíveis, abertos, de boa-fé, fáceis de ferir, e ficam espantados com a maldade e a crueldade, e seu ostracismo não é de um tipo que inspire uma lealdade selvagem entre eles. Eles de fato são “problemas”; e o “problema” não será simplificado na medida em que essas crianças “hiperssexualizadas” e anárquicas passarem à adolescência.³³

Ao fazer o inventário sobre a nutrição dos colonos, Agee não abandona o senso inquiridor do repórter social. O escritor relata uma refeição típica de meeiros, sua textura, cheiro, cor e sabor, de uma forma concreta e exata que não exige muito esforço para o leitor imaginar como essa comida seria:

³¹ Ibidem, p. 306.

³² Ibidem, p. 279.

³³ Ibidem, p. 286.

Os biscoitos são grandes e disformes, sem serem cortados em círculos, e são pálidos, não dourados, e cobertos de farinha. Têm gosto de farinha e de bicarbonato e sal úmido e enchem a boca, grudentos. Ficam melhor com manteiga, e ainda melhor com manteiga e geleia. A manteiga é pálida, macia, e sem sal, mais ou menos com a textura de creme de leite fresco; parece ter delicado sabor de madeira e pano molhado; e tem um gosto “fraco”. (...) A carne é bacon, granulado de sal, encharcado na gordura de sua fritura: há nele muito pouca carne magra. O que há é quase tão duro quanto couro; o resto é pura banha salgada e fibrosa. Os ovos têm gosto de carne de porco também. São fritos naquela gordura dos dois lados até que nada da gema rompida escorra, pesadamente salgados e apimentados enquanto fritam, de modo que chegam à mesa quase pretos, muito pesados, cercados de crocância, quase densos como bifês.³⁴

A família Gudger é a primeira a ser apresentada, além de ser a mais relatada no texto. Agee, descreve cada integrante por meio de um tecido sinuoso que explica a geração das famílias. Ele detalha como funciona a atração de um homem e uma mulher na cama e como resultado, nascem os filhos, que logo darão sequência a mais uma geração: “primeiro são bocas, depois se tornam instrumentos auxiliares da lida: depois são afastados, e tornam-se pais e mães de filhos, que se hão de tornar pais e mães de filhos”.³⁵ Assim, ele fala que essa família deve cuidar de si, pois não tem abrigo próprio, nem recursos, vive no meio da solidão, assim como outras várias famílias.

Ao contar a história de Emma, irmã da esposa de George Gudger, Agee observa com franqueza uma vasta rede de ciúmes e luxúria, orgulho e medo que constituem a situação. Para o escritor, Emma se assemelhava a uma “jovem rainha de uma história mágica de crianças que foi totalmente enrijecida pela vida camponesa”³⁶.

Emma tinha dezesseis anos quando se casou com um homem que tinha quase a mesma idade que seu pai. Em 1936, havia completado dois anos de casamento. Agee relata que a moça era frequentemente agredida pelo marido, que, por sua vez, partiu para o Mississippi em busca de trabalho numa fazenda. Ela acostumava passar alguns dias na casa da irmã Annie Mae quando as coisas pioravam com seu agressor. Quando seu marido arranhou um contrato na fazenda, mandou avisá-la que um caminhão de mudanças iria levar toda a mobília e que era para ela ir junto. Annie era contra a ida da irmã, pois estava certa de que nunca mais a veria. George, esposo de Annie, como observa Agee, estava

³⁴ Ibidem, p. 382.

³⁵ Ibidem, p. 71.

³⁶ Ibidem, p. 74.

“incomutavelmente atraído” por Emma. Essa passagem tem sua trama intensificada quando o próprio escritor assume sua atração pela garota e imagina que ela mesma sentia atração por ele e por Evans, numa espécie de “triste comédia” que prossegue “sem quaisquer comentários, o que vai dar em nada”:

Nós dois somos atraentes para Emma, tanto em proximidade sexual quanto como símbolos ou manifestações de uma vida que ela quer e sabe que jamais terá; e nós dois gostamos dela, e nos sentimos atraídos por ela. Somos não apenas estranhos para ela, mas somos estrangeiros, inexplicáveis, além do que eu possa ainda começar a compreender plenamente. Agimos para com ela com os maiores cuidado e timidez e tranquilos possíveis, e, no entanto, fomos também abertos ou “claros”, de modo que ela sabe que a compreendemos e gostamos dela e nos importamos com ela de uma forma quase íntima.³⁷

Assim, na medida em que Agee não toma parte da situação com Emma, a não ser como observador, não há emoção mais apropriada que a culpa e o peso das “lamentáveis e brutais, furiosas conquanto belas estruturas da vida”.³⁸ Se, por um lado, a arte pode usar a realidade, no caso das famílias de colonos, a realidade e a sua “propriedade é privilégio exclusivo das pessoas do mais baixo daquele mundo”.³⁹ Mas, em grande medida, essa dissonância que existe entre o narrador e os colonos, o que provoca sua “culpa”, é o peso e mistério de sua empreitada.

De fato, a própria jornada de Agee em *Homens Ilustres* começa com um certo mistério. Essa premissa pode ser verificada por meio da análise de três acontecimentos narrados na Parte I, sobre as quais vamos discorrer a seguir.

O primeiro acontecimento, intitulado *Fim da manhã de domingo*, trata-se do encontro que Agee e Evans tiveram com Harmon, um proprietário de terras e executivo do *New Deal*. Harmon apresentou os dois a um fazendeiro, Marion, que era um arrendador da região. Chegaram na casa de um capataz de Marion bem na hora do almoço e com a casa cheia de visitas. A situação se complica, pois, despreziosamente, Agee fez com que o fazendeiro forçasse seus colonos negros a interromper seu almoço para cantar uma música para eles, conforme narra Agee:

³⁷ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** op. cit., p. 76.

³⁸ *Ibidem*, p. 107.

³⁹ *Ibidem*, p. 196.

Enquanto isso e durante todo o canto me enjoava saber que eles sentiam estar aqui ao nosso dispor, meu e de Walker, e que eu nada podia comunicar de diverso; e agora, em uma perversão de autotortura, eu representei até o fim do meu papel.⁴⁰

No segundo acontecimento, *Na encruzilhada*, Agee e Evans estavam perdidos numa estrada de terra quando encontraram uma família que descansava na varanda. A família era formada por um jovem que não podia trabalhar devido a uma asma severa e cujos olhos “tinham as centelhas opalinas do óleo escuro”⁴¹; sua esposa, cujos olhos “tinham cada um o esplendor de um ostensório”⁴²; um homem com cerca de cinquenta anos de idade e mentalmente incapacitado, cuja barba era “espinhenta de um bolchevique de cartuns”⁴³; e sua esposa, que cuidava do marido e do sustento da casa, junto com a nora. Era uma família beneficiária da *Farm Security Administration* (FSA). Agee narra que eles tinham acabado de ganhar do governo um bezerro doente para usar como arado, mas estavam a meses sem receber sementes e adubo. Deviam para o governo as sementes e o adubo, a terra, as ferramentas, a casa e o bezerro doente. Mais adiante, Agee conta que a família sobrevivia como podia e com a ajuda de uma família negra, que lhes doava um pouco de milho e ervilha.

A situação fica embaraçosa para Agee quando o homem mais velho se aproximou dele e lhe entregou uma revista de agricultura, nas suas palavras:

Em meu esforço por lhe dar qualquer que fosse o tipo de atenção que mais o satisfizesse eu fui de novo imbecil; a mera ideia de que havia algo que ele queria que eu lesse; e olhei para ele como que perguntando por isso e sem ainda apanhar o que me oferecia. A mulher, com uma voz que de alguma maneira, apesar de cheia de desprezo (ela implicava, Você é mais burro que ele), cedeu-me pela primeira vez sua amizade, e a de seu marido de modo que dentro de mim eclodiu a felicidade como uma inundação de água doce, disse, Ele quer dar a revista para o senhor. Eu a apanhei e lhe agradei muito, olhando e sorrindo para os olhos francos dele, e ele ficou a meu lado como uma criança, olhando-me carinhosamente enquanto falava com eles.⁴⁴

⁴⁰ Ibidem, p. 48.

⁴¹ Ibidem, p. 50.

⁴² Ibidem, p. 50.

⁴³ Ibidem, p. 51.

⁴⁴ Ibidem, p. 53.

O terceiro acontecimento, *Perto de uma igreja*, apresenta uma igreja que a dupla encontrou no meio de uma estrada. Decidiram parar o carro e montar os equipamentos fotográficos, pois a julgavam bela demais para não ser fotografada. Decidiram fotografá-la por dentro também, mas seria necessário arrombá-la ou esperar alguma pessoa que pudesse lhes abrir a porta. Enquanto decidiam o que fazer, um jovem casal negro passou pela estrada, que “falaram e acenaram com a cabeça, graves, no que passavam, e olharam uma vez para trás, sem disfarce, nem demora, ou diversão”.⁴⁵ Agee narra que depois de alguns minutos, decidiu ir atrás e perguntar-lhes se sabiam de alguém que pudesse abrir a igreja. Mas o casal ficou muito assustado ao ver Agee correndo em sua direção a ponto da moça encher os olhos de lágrimas e quase cair no cascalho da estrada. Essa situação, narra Agee, fez com que ele sentisse horror, pena e ódio de si mesmo. Depois de muito lamentar, Agee perguntou-lhes se estavam bem e voltou para a igreja arrasado:

O mínimo que podia fazer era me jogar de cara no chão e abraçar e beijar seus pés. Esse impulso me dominou tão vigorosamente, a partir de todo meu corpo, não pelo pensamento, que me refreei dele exatamente e por tão pouco quanto você se impede de pular de uma grande altura: aqui, com a percepção de que isso os teria assustado ainda mais (para nem falar de mim) e teria sido ainda menos explicável; de modo que me detive e olhei em seus olhos e os amei, e em nome de Deus desejei estar morto.⁴⁶

Na seção seguinte, Parte I, *Uma carta do interior*, a narrativa é perpassada por um senso paternal, capaz de invadir o sono dos colonos e descrever seus sonhos, de interpretar suas vidas, de presumir que a vida de Emma poderia ser restaurada através do amor. A segunda seção, Parte II, *Certas descobertas e comentários*, discorre sobre as condições de vida das famílias de colonos, como elas adquirem seus abrigos e como estes são feitos, suas roupas, suas decorações feitas de recortes de revistas, sua educação e seus enganos e seu trabalho, sem perder a vertiginosa descrição:

É um baú pequeno, idoso, outrora alegre, hoje sóbrio, e muito bonito, tampa rasamente abobadada, algo alto e estreito e, assim, portando-se com uma espécie de inocência severa como o fazem certas casas revestidas de madeira e certos automóveis arcaicos. Ele é recoberto de folha de flandres que um dia foi de um vermelho brilhante e de um brilhante azul, e esse metal, hoje quase

⁴⁵ Ibidem, p. 56.

⁴⁶ Ibidem, p. 58.

totalmente marrom, e estampado com um espesso complexo de margaridas e cravejado com pequenos pregos arredondados antes dourados.⁴⁷

A parte final, *Induções*, arranca de vez os disfarces e a indignação moral de Agee, e trata de um possível recomeço. Nela, Agee narra seu primeiro encontro com as famílias de colonos, fala sobre a repulsa que ele e Evans pensavam ter em relação à vida no campo, seu retiro na cidade de Birmingham, no Alabama, e finalmente do seu encontro com a família Gudger, na ocasião de uma chuva de verão em que ele foi socorrido e acolhido por George. Nessa parte, Agee narra com franqueza as náuseas que ele teve ao comer pela primeira vez a comida de Annie Mae, mas que foi superada pela simples alegria que a família sentia em alimentá-lo e abrigá-lo conforme descreve:

Apenas no fato de terem sido arrancados da cama para me fazer essa gentileza natural, um de macacão e a outra em um vestido doméstico metido sobre a nudez, e de estarem aqui sentados, um homem e sua esposa, em uma hora cujo avançado lhe é incomum, há um tipo singular de intimidade entre nós três que não é de nossa criação e que nada tem a ver com nossa conversa, que aumenta em nossos tons de voz, em pequenas e caladas tiradas de humor, em relances de olhares, mesmo em como minha comida, em seu conhecimento do quanto me sinto efetivamente um amigo deles, e da seriedade de minha preocupação em ter-lhe causado incômodo, e de deixar que se livrem desse incômodo o mais rápido possível.⁴⁸

Ao analisarmos detidamente a obra, notamos que os autores buscaram sentir o que aquelas famílias sentiam, ao invés de tentar imaginar o que sentiam. Para isso, era necessário sentir a mesma dor, sentir frio num quarto úmido e sem parte do telhado, alimentar-se como pode e ser ferido por percevejos enquanto dorme. Assim, a postura final de Agee sugere, principalmente, que a forma de amar o próximo não é fazer qualquer coisa por ele – projetos de restauração como o *New Deal* ou servir de fato político para uma invencível poesia dos oprimidos –, pois isso seria uma presunção moral. Embora tenha ressaltado que amar e se importar com os outros eram coisas “meramente cansativas para aqueles cuja inteligência se aplica inteiramente a Melhorar o Meeiro, e que sentem que não há tempo a perder com detalhes insignificantes”.⁴⁹ Ao contrário dos “marchadores velozes da vanguarda humana”, Agee percebe que a compaixão existe

⁴⁷ Ibidem, p. 159.

⁴⁸ Ibidem, p. 383-384.

⁴⁹ Ibidem, p. 207.

como um estado de aceitação, baseado no reconhecimento das necessidades básicas da humanidade. Em última análise, essas necessidades especificam-se nas expressões do indivíduo, na sua língua, na moradia, nas roupas, no trabalho, etc.

Os motivos da rejeição pela *Fortune* não foram abordados na obra. Em outra carta para o padre Flye, Agee declarou ser “impossível” construir o artigo “em qualquer forma e quantidade que a *Fortune* possa usar; e agora estou tão cansado tentando fazê-lo, que receio ter perdido a habilidade de fazer de qualquer maneira”.⁵⁰ De fato, Agee quebrou o protocolo da revista de várias formas, dentre elas, a exposição de sua atração pela cunhada de uma das pessoas que era tema da reportagem; a retratação de famílias negras, à revelia da ordem dada pelos editores da revista, que queriam tratar apenas da situação dos brancos;⁵¹ ou ainda o trecho em que Agee examinava a casa dos Gudger enquanto recordava o tempo de sua adolescência em que se masturbava na casa do avô.

Apesar de receoso quanto a aceitação do artigo, Agee mostrou o resultado final para o editor chefe, Eric Hodgins, que rejeitou e devolveu o artigo para que Agee escrevesse algo mais convencional.⁵² A revista queria que ele reescrevesse um artigo mais “sofisticado” e “otimista”.⁵³ Em um texto dedicado a memória de Agee, o poeta Robert Fitzgerald relembra que a decisão da revista era repleta de hipocrisia:

Parecia que a revista, comprometida, é claro, em saber o que era o assunto, tinha tido a humanidade e imaginação e impertinência para enviar um ex-presidente da revista *Advocate* de Harvard para o meio indefeso e sem esperanças das famílias de colonos de algodão, mas que não tem coragem de enfrentar o caso completo que ele apresentou, uma vez que o caso envolveu desconforto não só para as famílias agricultoras, mas para a *Fortune*.⁵⁴

3. As imagens

⁵⁰ BERGREEN, Laurence. **James Agee: A Life...** *op. cit.*, p. 179.

⁵¹ MAHARIDGE, D.; WILLIAMSON, M. **And Their Children After Them: The Legacy Of Let Us Now Praise Famous Men, James Agee, Walker Evans, And The Rise And Fall Of Cotton In The South.** Nova York: Pantheon Books, 1989, p. 20.

⁵² BERGREEN, Laurence. **James Agee: A Life...** *op. cit.*, p. 74.

⁵³ MAHARIDGE; WILLIAMSON, **And Their Children After Them...** *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴ FITZGERALD, Robert. A Memoir. In: MADDEN, D.; FOLKS, J. J. (Org.). **Remembering James Agee.** Athens: 1997, p. 64.

A sequência de fotografias de Evans se inicia com o retrato de um fazendeiro arrendador do condado de Hale, no Alabama. Na sequência, são apresentados os retratos da família Gudger (Burroughs), outras fotos com tomadas do interior da casa, da parte externa e das crianças. O mesmo tipo de apresentação orienta as séries dedicadas aos Woods (Fields) e aos Ricketts (Tingle). O fotógrafo inicia sua documentação com retratos para depois examinar com intimidade os lares, buscando registrar os detalhes ínfimos, como um par de botas, ou uma parede decorada com pedaços de papéis, ou talheres incrustados em tabiques de madeira e uma vassoura encostada no canto de um cômodo. As últimas imagens são marcadas pela ausência da atividade humana, que confrontam aquele que as observa, com um certo ar de abandono, como é o registro dos aspectos urbanos de Hale, o prédio descuidado da prefeitura e uma cova rasa, onde supostamente foi enterrado o corpo de uma criança.

Ao apresentar os colonos em suas realidades específicas, ao entrar em suas casas e ao enquadrar alguns objetos que marcam a história dessas famílias – móveis, prateleiras e paredes nas quais se destacam a decoração e a atividade humana –, o fotógrafo não deixa de seguir uma ideia precisa sobre a fotografia, na qual tentaremos demonstrar com duas imagens extraídas de *Homens Ilustres*.

A primeira (Figura 1), é uma foto tirada por Walker Evans, na região de Hale County, no Alabama, em 1936, que, assim como as demais, é marcada pela ausência de legendas. O homem é George Gudger, cujo nome real era Floyd Burroughs.

Figura 1 – Alabama Tenant Farmer (1936)



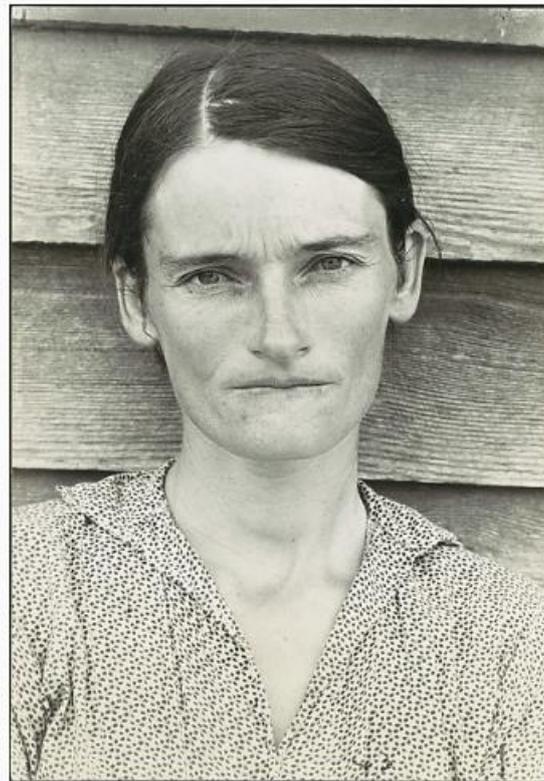
Fonte: Metropolitan Museum of Art. Autor: Walker Evans. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.329/>> Acesso em: 27/08/2018.

O retratado está sozinho, sentado, enquadrado do tórax para cima. Sua presença domina a cena. Ele olha para a câmera, inspirando seriedade como seu olhar profundo. A foto não poderá servir como ilustração de uma categoria, não expressa um fenômeno mais geral, não narra um acontecimento. Não sabemos se o local foi escolhido pelo fotógrafo e, caso o tenha escolhido, não fica claro se o fez preocupado com a visibilidade ou por estilo estético.

Ao analisar detidamente a sequência fotográfica, podemos perceber a preocupação do fotógrafo com uma posição frontal em relação ao retratado, o que torna o mesmo carregado de impessoalidade e sendo apresentado por imagens nítidas e bem delineadas. Se visualizadas individualmente, as fotografias de Evans se apresentam de modo íntimo, transcendental e enigmático, como o retrato de Annie Mae Gudger (Figura 2), esposa de George Gudger, cujo nome real era Allie Mae Burroughs. Evans fez quatro fotografias de Allie Mae contra a parede de madeira de sua casa. Apesar de serem semelhantes na

composição, elas registram expressões faciais diferentes, mas em *Homens Ilustres*, Evans apresentou uma Allie Mae que confronta a câmera, sem obrigatoriamente aceitá-la.

Figura 2 – Allie Mae Burroughs, Wife of A Cotton Sharecropper (1936)



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Autor: Walker Evans. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/275876>> Acesso em: 27/08/2018.

Se a escrita desenfreada de Agee revela uma tentativa de aproximar o leitor às vidas dos agricultores, a fotografia de Evans é fria e distante. Ele comporta-se como um observador que mantém uma distância em relação ao referente. A utilização de uma câmera de grande formato, a preferência pela luminosidade, nitidez e legibilidade da imagem e o tratamento do referente como testemunho neutro são índices da busca por uma fotografia autônoma por Evans.

Desde o início, tratamos de possíveis interpretações sobre a interação entre imagens e palavras. Uma forma exponencial dessa interação está presente na fotorreportagem, isto é, uma série de fotografias que retratam um determinado tema, acompanhada por texto, geralmente publicado em revistas, livros ou na internet. Para

entender o potencial de ambos – palavras e imagens – uma leitura atenta da obra *Homens Ilustres*, mostra que as palavras podem ser desprovidas de lógica argumentativa da linguagem e que as imagens funcionam sem a contextualização por palavras. A obra pode ser considerada uma crítica sobre as fotorreportagens praticadas nas revistas. Esse novo modo de pensar a relação entre jornalismo e arte, revela uma distinção profunda, isto é, a diferença entre dois *regimes de visibilidade e identificação da arte*. Tomaremos como ponto de partida a investigação sobre a rejeição do artigo por parte da *Fortune*, tendo como base a análise acerca do tipo de fotojornalismo produzido pela revista. Em primeiro lugar, faremos um breve histórico sobre o desenvolvimento do fotojornalismo. Em seguida, buscaremos remontar um breve histórico sobre a própria revista *Fortune*.

Capítulo II – Contexto: breve histórico sobre o fotojornalismo e a revista *Fortune*

Neste capítulo, buscaremos compreender melhor sobre o fotojornalismo norte-americano dos anos 1930 e sobre o tipo de fotorreportagem produzido pela revista *Fortune* durante o mesmo período, para isso, partimos de dois modos. Em primeiro lugar, faremos um breve histórico do fotojornalismo. Em segundo, analisaremos o caso da revista *Fortune*, na qual utilizamos como fonte para aprofundarmos sobre a relação entre imagem e texto no fotojornalismo.

1. Breve histórico sobre o fotojornalismo no Ocidente

Segundo o historiador João Pedro Sousa, o conceito de fotojornalismo pode ser definido em *sentido lato* e em *sentido estrito*, contudo, em ambos casos “para se abordar o fotojornalismo se tem de pensar numa combinação de palavras e imagens: as primeiras devem contextualizar e complementar as segundas”.⁵⁵ No *sentido lato*, o fotojornalismo aparece como uma prática de elaboração de fotografias informativas, interpretativas, documentais e ilustrativas para a imprensa. Dessa forma, o autor afirma que essa atividade se caracteriza mais pela finalidade e não tanto pelo produto; tal perspectiva engloba as

⁵⁵ SOUSA, P. João - **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas e UNOESC, 2000, p. 5.

spot news (caracterizadas por uma única fotografia que consiste na representação de um acontecimento), as fotorreportagens mais complexas e delineadas, o fotodocumentalismo, as fotografias “ilustrativas” e as *feature photos* (resultado do perambular de fotógrafos em busca de situações peculiares).⁵⁶ No *sentido estrito*, o fotojornalismo é designado como a atividade que visa “informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vistas (‘opinar’) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico”⁵⁷. Dessa maneira, o fotojornalismo é uma atividade que atende à demanda da produção de um veículo de comunicação e se organiza na sua linha editorial, com a intenção de apresentar com objetividade um determinado acontecimento voltado para o consumo imediato nos periódicos em geral para um público amplo. Já o fotojornalista trabalha com a atualidade, buscando retratar um acontecimento real no calor do momento e com a “linguagem do instante”.

As revistas ilustradas, por sua vez, destacaram-se no seio dos órgãos de imprensa como o veículo onde circularam as primeiras fotorreportagens. De acordo com Sousa, foi na imprensa alemã dos anos 1920 que a fotorreportagem se constitui como prática jornalística. A novidade dessa prática se constitui numa narrativa fundamentada no novo tipo de relação entre imagens e palavras, que ganha nas revistas ilustradas o veículo ideal de sua difusão. O auge do fotojornalismo de revista, segundo o autor, ocorreu durante os anos 1950-1960 com *Time*, *Life*, *Fortune*, *Paris Match*, *L'Express*, *Stern*, *Caras y Caretas* e *Der Spiegel*, entre tantas outras que circularam no Ocidente.

As condições técnicas da emergência do uso da fotografia como mídia informativa já existem desde o último quartel do século XIX, isto é, desde quando entusiastas da fotografia desejaram utilizá-la como o registro de um acontecimento com intenção testemunhal e, sobretudo, divulgar essa imagem para um determinado público. O caso inaugural foi o daguerreótipo do desastre causado por um incêndio que arrasou um bairro de Hamburgo, elaborado por Carl Fiedrich Stelzner, em 1842, para a revista semanal *The Illustrated London News*. Nessa época, a produção de gravuras era feita com recursos simples, como papel, pincel, tinta e madeira.⁵⁸

Outras publicações marcam a década de 1840 como a fase que prenunciava o aparecimento do fotojornalismo. É o caso dos registros de daguerreotipistas anônimos

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, p. 5-6.

⁵⁸ Ibidem, p. 10.

que foram enviados por periódicos para retratar a Guerra Mexicano-Americana (1846-1848); O jornal britânico *The Sunday Times* publicou em 1848 um daguerreótipo que mostra uma multidão de apoiadores do movimento cartista reunidos no *Kennington Common*. Já nos Estados Unidos, a primeira fotografia de “acontecimento público” e utilizada num periódico foi realizada em 1844. Os irmãos William e Frederick Langenheim realizaram um daguerreótipo que mostra uma multidão que se reuniu na cidade de Filadélfia por causa de movimentos anti-imigração.⁵⁹

As primeiras revistas ilustradas também surgiram no mesmo período. Em maio de 1842 começou a circular a *The Illustrated London News*. Em Paris, surge a revista *Illustration* em 1843. A edição e circulação dessas revistas foram essenciais para a configuração de rotinas produtivas e convenções profissionais no que diz respeito ao uso de fotografias em periódicos.⁶⁰ O surgimento da técnica do colódio húmido, por volta de 1851, enterrou de vez o uso do daguerreótipo e permitiu ganhos para o conteúdo das fotografias. Uma série de avanços tecnológicos ocorreram simultaneamente: a melhoria da qualidade das lentes, a diminuição do tempo de exposição, a disseminação do processo negativo-positivo. Todos esses avanços resultaram numa verdadeira conquista do movimento, que possibilitou a captura “congelada” da ação, além da maior facilidade dos fotógrafos em registrar o imprevisto e o instantâneo.

A década de 1850 foi igualmente importante para o avanço da reportagem fotográfica. Em Paris, por volta de 1854, ocorreu a abertura do estúdio de Disderi (1819-1889), que inovou ao criar um sistema que popularizou a fotografia e tornou-as mais baratas, conhecido como *carte-de-visite*. Em 1853, o retratista francês Nadar, monta seu estúdio em Paris. Foram de suas lentes que saíram as primeiras fotografias aéreas, bem como as primeiras fotografias com iluminação artificial e as primeiras de uma entrevista.

É interessante observar que todos esses avanços técnicos, químicos e ópticos, principalmente na metade do século XIX, motivaram uma alteração no meio fotográfico, pois permitiram que os fotógrafos se deslocassem do estúdio para os espaços dos acontecimentos com mais facilidade. Dessa forma, os combates bélicos se sobressaíram como uma temática comum no fotojornalismo ocidental. De acordo com Sousa, a herança cultural consagrava à guerra uma atenção artística, pois esta era considerada como um

⁵⁹ Ibidem, p. 12.

⁶⁰ Ibidem, p. 19.

tema de sucesso junto ao público. Por outro lado, numerosos conflitos bélicos apareceram na segunda metade do século XIX em que se viram envolvidas as potências industrializadas.⁶¹

A Guerra da Crimeia (1854-1855), por exemplo, foi registrada pelas lentes de Roger Fenton, fotógrafo oficial do Museu Britânico. As imagens foram publicadas no *The Illustrated London News* e no *Il Fotógrafo*, de Milão. A mesma guerra foi retratada por James Robertson, que diferentemente de Fenton, deu destaque ao retrato dos mortos durante o combate. Outros combates que foram cobertos por fotógrafos podem ser incluídos nesse campo privilegiado, como o conflito entre a Áustria e a Sardenha, a colonização da Argélia, a intervenção britânica na China, o ataque da Prússia e da Áustria à Dinamarca, a Guerra de Secessão nos Estados Unidos e a Guerra Franco-Prussiana.⁶²

Nos Estados Unidos, a cobertura da Guerra de Secessão pode ser considerada um marco para a “reportagem” fotográfica. Sousa aponta que o evento pode ser considerado como o primeiro a ser “massivamente” coberto por fotógrafos. Com ela também inaugurou-se uma certa “estética” do horror. Embora, a cobertura fotográfica da primeira metade do conflito tenha sido marcada pela ficção de uma imagem idealizada de soldados, tratados como heróis. O retrato das realidades da guerra apareceu durante a segunda metade do conflito, “quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias ‘factuais’ sobre o que realmente acontecia aos combatentes”.⁶³

Os desdobramentos da cobertura fotográfica da Guerra de Secessão foram decisivos para o desenvolvimento do fotojornalismo. Sousa, apontou alguns aspectos importantes desse impacto, e eles merecem atenção nesta pesquisa, a saber:

- a) A descoberta definitiva, por parte dos editores das publicações ilustradas, que os leitores também queriam ser observadores visuais; a fotografia passa a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu ‘realismo’, à verossimilitude;
- b) A percepção de que a velocidade entre o momento de obtenção da foto e o da sua reprodução era fundamental numa esfera de concorrência (...), que terá começado a acentuar a cronamentalidade dos fotojornalistas envolvidos e a tornar a atualidade num critério de valor-notícia (também) fotojornalístico; por vezes, as fotografias das batalhas eram publicadas menos de uma semana após a sua realização;

⁶¹ Ibidem, p. 26.

⁶² Ibidem, p. 27-28.

⁶³ Ibidem, p. 29.

- c) A aquisição da ideia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar (...);
 d) A emergência da noção de que a fotografia possuía uma carga dramática superior à da pintura e que era nisto que residia o poder do novo *medium*; essa carga dramática ser-lhe-ia principalmente outorgada pelo facto de a câmara "registar" o que é focado no visor; assim, o observador tende a intuir que se estivesse lá veria a cena da mesma maneira.⁶⁴

Os fotógrafos que realizavam a cobertura de grandes acontecimentos públicos e de conflitos bélicos não se viam como fotojornalistas, o que muda radicalmente durante os anos finais do século XIX, quando emergiram diversos periódicos populares. Pode-se dizer que um corpo profissional autónomo de fotojornalistas se consolidou com o advento da imprensa popular, resultando em contratações desses profissionais em tempo integral por periódicos de Joseph Pulitzer e William Hearst, por exemplo. As fotografias de guerra e de “acontecimentos públicos” mereceu o lugar privilegiado para a imprensa ocidental, pelo menos na fase inicial do processo de utilização de fotografias em periódicos no ocidente, isto é, no que seria o aparecimento do fotojornalismo. Todavia, interessa-nos localizar na história do fotojornalismo o aparecimento de uma atividade que mistura uma intenção documental e testemunhal a um certo tipo de “compromisso social”, cujos temas são referenciais, ainda hoje, para o fotojornalismo.

Mesmo com os avanços técnicos que permitiam a utilização da fotografia na imprensa no século XIX, os processos de reprodução tipográfico de fotografias não eram apropriados para a imprensa. Até essa altura, a gravação era praticamente artesanal o que dificultava a publicação de uma quantidade maior de fotografias. De acordo com Sousa, a imprensa teve que esperar algumas décadas pela adaptação e difusão da tipografia da gravação fotomecânica, impulsionada pela criação do *halftone*, procedimento que possibilitava simular a imagem numa trama de pontos contínuos, variando em tamanho e espaçamento, gerando um efeito gradiente, que depois de impressos restituem à fotografia o seu tom original.⁶⁵ Dessa maneira, os primeiros trabalhos de fotografia “documental”, como as fotos de Thomson (1837-1921) e Riis (1849-1914), não foram publicadas em periódicos, mas sim em álbuns.

A “conquista” do Oeste, nos EUA, foi o centro da atenção de fotógrafos da época que buscavam elaborar uma documentação fotográfica, cujo mote era a exaltação de

⁶⁴ Ibidem, p. 30.

⁶⁵ Ibidem, p. 44.

orgulhos e identidade nacionais e do caráter de epopeia que davam ao processo de subjugação de povos. O desenvolvimento desse olhar se deu muito em conta da experiência adquirida com a cobertura da Guerra de Secessão. Isso está presente nas fotografias de Alexander Gardner (1821-1882), Timothy O' Sullivan (1840-1882) e William Henry Jackson (1843-1942). Por outro lado, houve também um interesse etnográfico em registrar os indígenas norte-norte-americanos, como é o caso das fotografias de Edward Curtis (1868-1952) e Adam Vroman (1856-1916). Segundo Sousa, Curtis fotografou os nativos norte-americanos entre 1907 e 1937, fazendo-os frequentemente posar para as fotos ao mesmo tempo que encenavam práticas e vestiam trajes que já não faziam parte do costume daqueles povos. Vroman também seguia nessa linha de documentar um “mundo em extinção”, embora respeitasse os usos e costumes dos nativos.⁶⁶

Incurções pelo mundo afora também ocorreram nesse período, como é o caso da fotografia de orientação colonialista europeia de África e do Oriente. Pode-se perceber uma “documentação” fotográfica africana que era norteadada por finalidades científicas, enquanto o “fotodocumentalismo” no Oriente era voltado para fins comerciais, sobretudo no Egito, com a fabricação de cartões postais⁶⁷. Décadas antes, em 1851, o publicitário britânico Henry Mayhew (1812-1887) publicou *London Labour and London Poor*, na forma de fascículos ilustrados com daguerreótipos de Richard Beard, que retratavam o estado dos trabalhadores nas ruas de Londres.

Igualmente importantes são as obras dos fotógrafos que ansiavam o registro da “cultura social” e de cunho “humanista”, como é o caso de John Thomson (1837-1921) que trabalhava em parceria com o jornalista Aldophe Smith (1846-1924) e de Jacob Riis (1849-1921). As obras de ambos fotógrafos tiveram grande significância para a formação dos fotógrafos que fizeram parte da *Farm Security Administration*, principalmente no que diz respeito ao “compromisso social” e ao desejo de intervenção social.

De acordo com Sousa,

A intenção dos fotógrafos referenciados é visível: dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá como é ou o que sucedeu e como sucedeu. Por vezes, exploram um determinado *frame*, isto é, um enquadramento contextualizador no processo de produção de sentidos, como é notório nos

⁶⁶ Ibidem, p. 45.

⁶⁷ Ibidem, p. 37.

fotógrafos do "compromisso social", que tinham uma intenção denunciante e reformadora, que as fotos deviam consubstanciar, atingindo mesmo os que não queriam ou não sabiam ver. Se em Thomson esta tendência não é totalmente visível, com Riis, Hine e o Farm Security Administration já se evidencia essa preocupação denunciante, embora talvez um pouco constringida no FSA.⁶⁸

Face aos dados expostos, podemos concluir que o documentalismo praticado na virada do século XIX para o XX serviu como grande motivação para a utilização da fotografia no desejo de investigar a vida do outro, competindo – embora numa relação complexa que merecerá a devida atenção neste trabalho –, com as palavras.

A proposta da “reportagem social” presente no fotodocumentalismo comprova que a utilização de imagens na prática jornalística se consolidou durante os anos 1920-30. Foi nesse momento que a fotografia se afirmou como parte integrante da imprensa, principalmente por meio das publicações de jornais diários. É também nesse período que se desenvolve um projeto de fotografia documental fomentado pelo governo norte-americano: o *Farm Security Administration* (FSA). Outros fotógrafos do “compromisso social” também atuaram nesse cenário, cujas práticas intencionavam o uso das fotos para além da função testemunhal, tendo como finalidade social por meio da imprensa.

2. *Farm Security Administration* (FSA)

O presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt começou seu primeiro mandato em 1933, quatro anos depois da eclosão da Grande Depressão. Sua equipe econômica era formada principalmente por formuladores do *New Deal*, que já nos primeiros cem dias (*the hundred days*) do governo Roosevelt, foi implementado como um pacote de medidas regulatórias e programas de emergência de geração de emprego e renda.

Os *New Dealers* – assim chamados os formuladores do programa – convergiam em dois aspectos e que estavam na base das suas ideias políticas e econômicas. Em primeiro lugar, eles tinham a convicção do papel central exercido pelo Estado no processo de recuperação econômica, devido à incapacidade do mercado se autorregular em níveis

⁶⁸ Ibidem, p. 46.

satisfatórios de emprego, produção e consumo. Em segundo lugar, eles defendiam a instauração de uma política de renda inovadora, tornando os trabalhadores aptos para o consumo.⁶⁹

Entre as principais medidas dos *cem dias* estavam o *Emergency Banking Act* (EBA), que financiava bancos privados com fundos federais, o *Securities Act*, que regulava o mercado de ações, o *Home Owners Refinancing Act* (HORA), que controlava o pagamento de hipotecas e o *Agricultural Adjustment Act* (AAA), que regulava a produção agrícola.

Tendo como objetivo a ação emergencial, o *New Deal* estruturou uma extensa rede de assistência social para aliviar as necessidades básicas das populações mais afetadas pela Grande Depressão. Os programas sociais tornaram-se de grande importância para o apoio de uma grande parcela da população ao governo Roosevelt, que antes eram ignorados pelos governos anteriores. Segundo o historiador Flávio Limonic, o Partido Democrata de Roosevelt passou a ganhar o apoio de segmentos sociais como negros, mulheres e imigrantes e seus descendentes; todavia, o *New Deal* limitou-se a não os discriminar nos programas sociais financiados com recursos federais⁷⁰. Enquanto o programa atacava os direitos de cada estado no campo da regulação econômica, considerando-os incompatíveis com o combate contra Depressão, ele não interferiu na legislação racial, que no Sul se identificava com o sistema Jim Crow de Segregação Racial. Por outro lado, a exclusão pode ser considerada a marca do *Social Security Act* (SSA), de 1935, uma das mais importantes legislações do *New Deal*. Essa lei, que garantia pensões para idosos e seguro-desemprego, deixou tanto as mulheres quanto os negros sem cobertura ao não contemplar, sob grande influência dos democratas do Sul, os trabalhadores rurais, domésticos e temporários.⁷¹

Ao atribuir ao Estado a função de executor de programas de bem-estar social, o *New Deal* também teve seus desdobramentos no campo da cultura política americana. Segundo Limonic, a afirmação da responsabilidade coletiva, a prioridade do todo em relação à parte, a concepção de que o Estado configurava uma dimensão moral que restauraria a justiça, a democracia, a dignidade e a equidade na vida americana

⁶⁹ LIMONCIC, Flávio; PALOMANES, C. Francisco. **A grande depressão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 205.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 207.

⁷¹ *Ibidem*.

manifestaram em uma profunda inovação estética e temática na arte americana⁷². Nesse sentido, foram criadas agências do governo para fomentar tal produção artística, como a *Federal Arts Project* (FAP), a *Federal Music Project* (FMP) e a *Federal Theatre Project* (FTP).

Outro braço importante do *New Deal* foi o programa que desenvolveu um plano de ajuda aos trabalhadores rurais em crise, o *Resettlement Administration*, de 1935 – uma divisão do Ministério da Agricultura. Em 1937, este órgão passou a se chamar *Farm Security Administration* e ganhou fama graças ao grande projeto fotodocumental que se desenvolveu no seu âmbito. Tal projeto fotográfico, realizado pelo *Farm Security Administration Photographic Corps*, elaborou um extenso programa de documentação da realidade americana e contou com o trabalho de importantes fotógrafos, cuja obra marcou a imagem dos anos da Grande Depressão, como Dorothea Lange, Bem Shahn, Russell Lee, Carl Mydans, Marion Post, Arthur Rothstein e pelo mais significativo de todos, Walker Evans.

O FSA, como órgão governamental, procurou retratar os resultados das políticas restauradoras do *New Deal*, como a repartição de terras para realocar populações rurais, os empréstimos com juros baixos para a compra de terras ou para adquirir animais e ferramentas, o desenvolvimento de programas de preservação do solo e de lavouras experimentais para ocupar o tempo dos trabalhadores sem emprego. O resultado do projeto teve grande repercussão, pois as fotografias foram amplamente divulgadas na imprensa, em livros e em exposições.

Pode-se afirmar que o objetivo geral do FSA era dar assistência a agricultores e outros associados à agricultura – incluindo trabalhadores migrantes, meeiros, colonos e trabalhadores de fazendas experimentais – que passavam por extrema situação de pobreza devido às consequências da Grande Depressão.

Nessa altura, o governo de Roosevelt implementava políticas que visavam distribuir alívios financeiros aos milhares de trabalhadores rurais afastados das lavouras. Nos anos 1930, milhares de trabalhadores rurais dos estados centrais, localizados nas Grandes Planícies, ficaram sem trabalhar por causa do *Dust Bowl*, conhecido como uma série de tempestades de areia, provocadas por práticas inadequadas de manejo do solo e que durou até a década de 1940. Por outro lado, a crescente capacidade produtiva da

⁷² *Ibidem*, p. 208.

agricultura americana, resultado da introdução de fertilizantes químicos e inovações tecnológicas, gerava uma constante deflação nos preços dos produtos agrícolas e, conseqüentemente, na remuneração dos agricultores.⁷³ A situação se agravaria com o fim da demanda europeia por produtos agrícolas norte-americanos, gerada pela Primeira Guerra Mundial.

Diante desse cenário, a intenção do *Farm Security Administration* era registrar a vida na parte profunda e rural dos Estados Unidos, ainda que fosse uma tarefa delicada, que dependia de parâmetros políticos. Em todo caso, os fotógrafos do FSA aproveitaram, de maneira geral, para usar expressivamente a fotografia, acentuando pontos de vista, abordagem que se mostrou importante para que a fotografia se tornasse uma ferramenta com intenção mobilizadora, reveladora e documental a respeito das mazelas sociais.

Os fotógrafos partiam para seu trabalho com base num projeto que, por vezes, demoravam meses para concluir. Buscavam estudar profundamente a documentação disponível, além de discutir os detalhes da empreitada. Era frequente a utilização de listas temáticas que orientavam a cobertura em localidades previamente determinadas. Nessas listas, era comum conter orientações do tipo: fotografar encontros em certos lugares nas ruas, ir a clubes noturnos e salas de jogos, ir à Igreja, fotografar prédios de órgãos públicos, ir a determinados estabelecimentos comerciais e outras vias de circulação como estradas e linhas férreas. O fio condutor comum a todos projetos fazia referência ao principal problema da época: registrar os efeitos da Grande Depressão nas regiões mais remotas dos Estados Unidos. Porventura, era-lhes solicitado o registro sobre os projetos de restauração e geração de empregos financiados pelo Estado. Outras vezes, a ordem era fazer a cobertura de um desastre natural ou os efeitos do clima na agricultura.

Os objetivos do FSA foram atingidos com sucesso num curto espaço de tempo (1935-1944), mesmo assim, o projeto passou por problemas internos e pressões políticas. A veracidade dos documentos fotográficos chegou a ser questionada, visto que práticas de reconstrução ficcional da cena registrada eram empregadas por alguns fotógrafos. Um exemplo dessa controvérsia ocorreu em 1936, quando Arthur Rothstein fotografou um crânio de boi envelhecido com o tempo no local seco e árido em que o tinha encontrado; depois deslocou o crânio para um local mais agradável, verde e com grama. As duas fotos

⁷³ *Ibidem*, p. 207.

foram publicadas num jornal local e depois suscitou um debate na imprensa nacional a respeito do sentido simbólico dado pelo fotógrafo.⁷⁴

De qualquer maneira, boa parte das fotografias do FSA foram publicadas em jornais, justamente porque a imprensa atribuía a elas um carácter humanista com ampla capacidade de difusão; quase sempre eram publicadas na companhia de textos que precisavam o testemunho fotográfico e eram elaborados dentro do próprio projeto. Uma parte considerável também foi publicada em revistas como a *Time*, a *Life* e a *Look*, que, assim como a *Fortune*, faziam parte do mesmo grupo editorial *Time Inc.* Outras fotografias do projeto foram parar em livros-coleções. Esse panorama ilustra a importância do FSA para o desenvolvimento do fotodocumentalismo.

Diante desse quadro, podemos concluir que desde o projeto moderno, que abrigou o objetivo do trabalho da fotografia documental junto às intenções da cobertura de acontecimentos públicos, guerras, crises e catástrofes, que o fotojornalismo parece investido de um dever moral de exibição do sofrimento. É interessante observar que a exibição do sofrimento, nestes moldes, ganha força com a produção e disseminação efetiva da fotografia como documento de denúncia social, em meados do século XIX e que se estende ao longo do século XX. Nesse mesmo período, as políticas do bem-estar social – como o projeto restaurador do *New Deal* – voltavam atenção à pobreza, às desigualdades econômicas marcadas pelas sucessivas crises e onde o conjunto de ações governamentais assumia o papel de regulamentador da vida social, política e econômica.

A exibição do sofrimento das situações miseráveis das classes pobres, as doenças e pestes que assolavam populações, a violência das guerras, as condições de uma massa paupérrima de trabalhadores rurais; tudo isso passou a fazer parte das pautas e discussões dos espaços públicos e os órgãos de imprensa. Os sofrimentos foram tornados visíveis e apareceram para um público indistinto. Contudo, se o próprio projeto da fotografia moderna parecia inventariar as realidades, neste percurso, as imagens dos retratados eram identificados dentro de um *regime de visibilidade*, no qual opera uma necessidade de submeter o corpo social a uma lógica de reconhecimento, classificação, localização e identificação.

⁷⁴ SOUSA, P. João - **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental...** *op. cit.*, p. 98-99.

3. A revista *Fortune*

No prospecto de setembro de 1929, a revista *Fortune* anunciava o seu propósito: “refletir a vida industrial em tinta e papel e palavra e imagem como o melhor arranha-céu reflete em pedra e aço e arquitetura”.⁷⁵ Mensário editado pela Time Inc., em Nova York, a *Fortune* apresenta um grande formato – 35 x 28 cm –, “planejada em uma escala econômica que permite que ela vá além das limitações técnicas da maioria dos periódicos”.⁷⁶ Com cerca de duzentas páginas por número, a revista incorporou seu objetivo.

A *Fortune* foi idealizada pelo famoso *publisher* Henry Robinson Luce. Henry Luce passou sua infância na China com seus pais missionários da igreja presbiteriana americana, mas retornou aos Estados Unidos para ser educado na escola elitista de Hotchkiss e na universidade de Yale. Depois de passar um ano em Oxford e trabalhar como escritor para pequenos periódicos, Luce retornou para Yale como redator do jornal *Daily News*, reencontrando seu amigo e colega de universidade Briton Hadden. Juntos, eles cumpriram um antigo plano de publicar uma nova revista. Em 1923 eles lançaram a *Time*. A revista alcançou uma grande circulação entre a classe média americana. No final dos anos 1930, o grupo editorial Time Inc., era responsável pela publicação das revistas *Time*, *Fortune* e *Life*.

Luce planejou a *Fortune* para ser a revista mais luxuosa e refinada feita até aquele momento. Tal como é descrita no prospecto:

Homens que anunciam estão sempre procurando a forma ideal para veicular suas histórias... Como poderia o publicitário construir a *Ideal Super-Class Magazine* [sic], estritamente do ponto de vista do anunciante que procura efetivamente e economicamente alcançar a maior concentração de pessoas ricas e influentes? Primeiramente, sua *Ideal Super-Class Magazine* [sic] será insuperavelmente bonita. Será tão ricamente ilustrada e distinta em aparência que será instintivo virar as páginas. E tendo virado as páginas, seu leitor descobrirá o conteúdo editorial de vitalidade tão atraente, que mesmo se fosse mimeografado no papel de jornal mais barato, ele ainda pagaria muito caro por ela.⁷⁷

⁷⁵ PROSPECTUS. *Fortune*, Nova York, v. 0, n. 0, p. 1, set. 1930, tradução nossa.

⁷⁶ APPENDIX. *Fortune*, Nova York, v. 1, n. 1, p. 180, feb. 1930, tradução nossa. Disponível em: <<https://archive.org/details/Fortune01febluce>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

⁷⁷ PROSPECTUS. *Fortune*... op. cit., p. 2 tradução nossa.

Com a intenção de criar uma “barreira tão alta que apenas o leitor entusiasmado e bem-sucedido irá comprá-la”⁷⁸, a revista foi lançada com o preço de um dólar a unidade avulsa e dez dólares a assinatura anual.

A *Fortune* era uma revista cara de se produzir. Desde a primeira publicação, o grupo editorial se orgulhou da sua edição refinada. As ilustrações eram impressas através do processo “Intaglio”⁷⁹, que consiste na técnica de impressão por meio de gravura de metal, oferecendo uma melhor reprodução das imagens. Os artigos eram cuidadosamente pesquisados e escritos. Confiantes na precisão do conteúdo da revista, os editores ofereceram aos leitores cinco dólares para cada erro que encontrassem. Encontrando dois erros “genuínos” e “validáveis” o leitor poderia ganhar a assinatura anual como cortesia.⁸⁰

A “*Ideal Super-Class Magazine*” foi concebida na tentativa de preencher uma lacuna existente na seção de negócios da *Time*, que era demasiadamente pequena para publicar o material que o grupo editorial produzia sobre o mundo dos negócios.⁸¹ Entretanto, a *Time* já celebrava os grandes feitos dos homens de negócios. Uma das marcas da revista é a sua tradicional capa com bordas vermelhas, cujo centro é estampado pelo rosto da “pessoa do ano”. O grupo editorial se reunia e decidia qual personalidade mereceria o título, levando em conta as realizações feitas para a sociedade americana e conforme os preceitos estabelecidos pelo grupo editorial. Em 1928, a revista estampou o rosto de alguns homens de negócios, como John D. Rockefeller, da tradicional família petroleira americana, Amadeo Giannini, fundador do *Bank of America*, Harry Sinclair, industrialista do ramo petroleiro e fundador da *Sinclair Oil*, George Eastman, fundador da *Kodak*, entre outros nomes do mercado e da indústria americana.⁸²

Para além da *Time*, a intenção de Luce era criar uma revista que estivesse preocupada não apenas com as necessidades dos leitores e dos produtos que suas casas exigem, “mas também os fabricantes de chapas e tubos de cobre, o banco empreendedor

⁷⁸ FORTUNE’S Wheel. *Fortune*, Nova York, v. 15, n. 5, p. 80, mai. 1937, tradução nossa. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune15aprLuce#page/n291/mode/2up/search/contents>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

⁷⁹ APPENDIX. *Fortune*...op. cit., p. 182.

⁸⁰ FORTUNE’S Wheel. *Fortune*... op. cit., p. 81.

⁸¹ PETERSON, T. *Magazines In The Twentieth Century*. Urbana: The University Of Illinois Press, 1956, p. 224.

⁸² SWANBERG, W. A. *Luce And His Empire*. Nova York: Scribner, 1972, p.75.

que oferece facilidades à indústria, a agência de publicidade, construtores e engenheiros, máquinas e fábricas e produtores de materiais de escritório”.⁸³

Desta maneira, Luce exerceu forte influência na direção da companhia e estabeleceu um departamento experimental em 1928, para trabalhar os planos de uma nova revista. Apesar de grande participação de Luce na companhia, biógrafos apontam que Hadden era quem comandava o grupo editorial da *Time*, desde a criação da revista. Hadden desaprovou a ideia do novo periódico, embora não tenha obstruído o investimento no novo projeto intitulado *Power*. Àquela altura, a Time Inc. já havia se consolidado no mercado editorial. Segundo o historiador Theodore Peterson (1956), em 1927 a circulação da *Time* atingiu a marca de 136.000 cópias, cerca de um terço a mais do que no ano anterior. A receita bruta em publicidade foi de US\$ 501.000, cerca de 77% maior que em 1926. Em 1930, o lucro da companhia alcançou 3 milhões de dólares em publicidade.⁸⁴

Em dezembro de 1929, Hadden contraiu uma forte gripe, internando-se no hospital de Brooklyn, onde contraiu uma grave infecção causada pela bactéria *Streptococci*. Dois meses depois, Hadden faleceu aos 31 anos de idade, em decorrência de uma septicemia. Após a morte de Hadden, Luce se libertou para uma “ideologia-missionária-propagandista”.⁸⁵ A Time Inc. ficou centralizada em suas mãos. Tornou-se o editor chefe da *Time*. O projeto *Power* se transformou na revista *Fortune*.⁸⁶ O número inaugural começou a circular em fevereiro de 1930.

Diante deste breve histórico que remonta ao passado da *Fortune*, este presente capítulo propõe analisar duas reportagens do mesmo período. A primeira a ser analisada trata-se do primeiro artigo publicado no número inaugural da revista. A segunda reportagem aborda um assunto caro à esta pesquisa: a produção de algodão no sul dos Estados Unidos durante a Grande Depressão de 1930. O objetivo é averiguar o tipo de reportagem produzido pela revista, bem como observar a ênfase na temática proposta e verificar a linguagem do conteúdo.

O primeiro artigo publicado, intitulado “*Tsaa-a Tsaa-a Tsaa-a*”, estabelece um tipo de jornalismo que a *Fortune* se especializaria: histórias corporativas. A

⁸³ PROSPECTUS. *Fortune*... op. cit., p. 2.

⁸⁴ SWANBERG, W. A. *Luce And His Empire*... op. cit., p.223.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 81.

⁸⁶ A alteração do nome da revista para *Fortune* foi sugerida pela esposa de Luce, Lila Luce.

fotorreportagem de 18 páginas reverencia uma grande empresa de processamento de alimentos, a Swift and Company.

Segundo o artigo, a empresa conseguiu uma alta lucratividade enquanto a economia americana se esfacelava com os efeitos da Grande Depressão. Uma ilustração estampada na primeira página exhibe um porco que flutua sobre uma mesa de jantar. Algumas pessoas vestidas formalmente estão ao redor da mesa. O porco sorridente está dividido com setas pontilhadas que separam cada corte da carne suína. A legenda traz: “Tal mapa – infinitamente mais detalhado – orienta os embaladores de Packingtown⁸⁷ na medida em que cortam em partes lucrativas, 8 milhões de porcos a cada ano”.⁸⁸

A Swift and Company mereceu a fotorreportagem devido ao lucro alcançado de 1 bilhão de dólares em vendas brutas em 1929, “entrando numa lista extremamente seleta de gigantes corporações dos EUA”.⁸⁹ O escritor, Parker Lloyd-Smith⁹⁰, percebeu o fenômeno da Swift na sua dinâmica “corrida contra o tempo, contra a incerteza dos mercados e a certeza da eventual deterioração”.⁹¹ A revista descreve a produção de carne suína em termos industriais, cujos os resultados são “partes lucrativas”.

As fotografias ficaram por conta de Margaret Bourke-White⁹², que colaborava com a *Fortune* desde a sua fundação. Agee demonstrou, sem rodeios, sua antipatia pela colega de trabalho, ao reproduzir, na parte final de *Homens Ilustres*, um artigo publicado no *New York Post*, no qual a fotógrafa é apresentada como uma celebridade frívola e como “uma das mulheres mais bem pagas dos Estados Unidos”⁹³.

As fotografias de Bourke-White foram organizadas e distribuídas ao longo da matéria e exploram cada aspecto do processo de produção da fábrica. A fotógrafa começa sua sequência com o registro da chegada dos porcos na fábrica para adentrar logo depois no processo de abatimento. Depois, duas fotografias retratam operários da Swift em pleno

⁸⁷ Packingtown é uma área da cidade de Chicago onde se alocaram indústrias que operavam no processamento de alimentos embutidos e enlatados.

⁸⁸ HOGS. *Fortune*, Nova York, v. 1, n. 1, p. 54, feb. 1930. Disponível em: <https://archive.org/details/Fortune01febluce>. Acesso em: 11 dez. 2017.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁹⁰ Editor chefe da *Fortune* de 1930 a 1931.

⁹¹ HOGS. *Fortune*... *op. cit.*, p. 55.

⁹² Fotógrafa norte-americana (1904 – 1971) famosa por ter sido a primeira mulher a ser correspondente de guerra e a única estrangeira presente na União Soviética durante o cerco a Moscou pelos alemães e também por publicar o livro-documento *You Have Seen Their Faces* (1937), em parceria com Erskine Caldwell, acerca de famílias pobres de agricultores e marcado pela presença de relatos ficcionais.

⁹³ AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os Homens Ilustres*... *op. cit.*, p. 415.

trabalho, alguns cortando carnes e outros preparando bacon. As últimas fotografias da matéria retratam o processo e os produtos finais. Na fotografia representada pela figura 3, em virtude da adoção do ângulo superior, Bourke-White transforma os cortes de carne já embalados numa composição geométrica, jogando com as diferentes formas e tamanhos sobre um fundo escuro, procedimento no qual reconduz a imagem a um plano único. A legenda traz: “Bifes embalados, costelas, ombros, ensopado de cordeiro, ameaçam o futuro do açougueiro local”.

Figura 3 – Swift Finished Products (1930)



Fonte: Fortune v. 1, n. 1. Autora: Margaret Bourke-White. Disponível em: <<https://archive.org/details/Fortune01febluce>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

A partir da análise da fotorreportagem, podemos observar que o artigo contém o tipo de fotojornalismo que prevaleceu nos anos iniciais da *Fortune*, que tinha como referência a linha de produção industrial. Para demonstrar a engenhosidade do sistema da Swift, o escritor Lloyd-Smith elaborou uma narrativa que percorre todo o circuito do processamento da carne suína. O texto é acompanhado pelas fotografias, as quais foram selecionadas e ordenadas de acordo com a lógica do processo industrial.

A reportagem da Swift foi inaugural, porém diversas companhias foram analisadas nos volumes consequentes. Qualquer que seja o conteúdo publicado mês a mês,

existe um elemento invariável: o corporativismo norte-americano. Por isso, o que está em jogo na ênfase dessa temática é a ideia de que a ordem comercial, industrialista, financista e corporativa dos Estados Unidos é melhor compreendida como um organismo vital, humanamente compreensível e habitável. Ao contrário, a revista poderia abordar a produção capitalista apenas por meio de um conjunto de estatísticas econômicas. Devido a sua especialização em negócios, ela faz uso demasiado deste conjunto de dados abstratos. Entretanto, a revista busca elaborar uma linguagem que se aproxima de elementos como exploração e conquista. Como escreve Luce no prospecto, “desde que os Estados Unidos é nosso campo, nós devemos encontrar algo que seja (como o governo e império construído para os britânicos) a distinta expressão do gênio norte-americano”.⁹⁴ Desta forma, para a revista, examinar o universo de uma empresa era equivalente a percorrer pelo próprio país, e o mundo dos negócios é um terreno físico a ser mapeado, habitado e colonizado.

A segunda fotorreportagem da revista analisada neste capítulo trata das fazendas de algodão do sul dos Estados Unidos, publicada no volume 1, número 5, de junho de 1930, seis anos antes da empreitada de Agee e Evans. Uma ampla fotografia no topo da página mostra uma plantação de algodão que se perde no horizonte. Nela há dezenas de homens e mulheres colhendo o algodão e o colocando em sacas amarradas em seus corpos. O artigo é dividido em duas partes com títulos diferentes. A primeira parte, intitulada *Cotton: The Word in Revolt*, descreve a situação da produção americana de algodão, que corria sério risco de perder a primazia devido às consequências da Grande Depressão e o crescimento da produção de algodão em outros países. Mas, o artigo não se limita somente aos dados econômicos. No trecho a seguir, a situação dos trabalhadores é descrita:

Próximo, ficam os plantadores, brancos proprietários de terras, negros, colonos. Em alguns casos eles representam quase toda a mão de obra masculina dos estados, além da mão de obra feminina. Em todos os casos eles são pobres, continuamente pobres, como apenas os trabalhadores rurais podem ser. O comprador corta por suas duas amostras. Cansados, precisando de dinheiro, os trabalhadores rurais concordam com o seu preço sem queixas. Um cheque, talvez de US\$ 1,500,000,000, serve para eles.⁹⁵

⁹⁴ PROSPECTUS. *Fortune...* op. cit., p. 1.

⁹⁵ COTTON The World In Revolt. *Fortune*, Nova York, v. 1, n. 5, p. 70, jun. 1930, tradução nossa. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune01aprluce#page/n337/mode/2up/search/contents>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Porém, a segunda parte do artigo revela o motivo de preocupação da revista com a questão do algodão. Com o título *Cotton: Long Live the King*, o texto conta a história de Oliver Max Gardner, que naquela época era o governador do estado da Carolina do Norte. O escritor detalha as principais qualidades do governador, que era um bom jogador de futebol norte-americano e um grande proprietário de terras. O artigo conta que Max Gardner havia comprado uma fazenda de 60 hectares em 1910 e começou a investir na plantação de algodão. Desde lá, o governador teve sucesso suficiente para se tornar a “nova liderança viril do Sul”. Mais adiante, o artigo ressalta que o Sul, sob a liderança de Max Gardner, encarregar-se-ia de restaurar o título de *King Cotton* para os Estados Unidos. Após exaltar a imagem do político latifundiário, o artigo segue examinando os tipos comuns de pragas, as oscilações de demanda de algodão, os principais portos escoadores da matéria-prima e os principais concorrentes da produção americana.

A análise dessas duas amostras de fotorreportagens nos ajudaram a perceber a natureza do conteúdo e linguagem utilizada na revista. Concentrar-se no aspecto glamoroso da *Fortune* deve significar também ressaltar uma relação importante a ser examinada, que trata da congruência entre sua intenção de promover o corporativismo e o interesse crescente e entusiasmado pela exploração da imagem de potência produtiva do capitalismo norte-americano, mesmo durante a Grande Depressão. As fotorreportagens publicadas pela revista ensaiam o mesmo tipo de pensamento que dentro de alguns anos viria a subscrever um esforço amplo e intenso de escritores, intelectuais e acadêmicos para recuperar a história “popular” da nação. Tal esforço incluía os fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA), que eram contratados para registrar as realidades locais e algumas manifestações regionalistas como a situação dos trabalhadores rurais do Sul dos Estados Unidos.

Contudo, esse tipo de narrativa abriu uma visão mais cosmopolita do negócio para seus leitores. A exploração da intimidade de personalidades do capital norte-americano, permitiu que a revista conduzisse as cenas das identidades corporativas para o consumidor médio, colocando as coisas em um contexto amplo. Além disso, o estilo da *Fortune* forneceu a informação e a linguagem necessárias para que os empresários percebessem sua autoimagem no suposto desenvolvimento histórico do capitalismo norte-americano.

Para o historiador Kevin S. Reilly, o tipo de narrativa da *Fortune* tentava criar vínculos de intimidade com a produção capitalista americana. O autor defende a ideia de que a crítica cultural da *Fortune* permitiu que ela funcionasse como um manual de estilo para um corpo crescente de profissionais que ocupavam cargos executivos nas empresas (gerentes, engenheiros, técnicos, professores universitários e pesquisadores).⁹⁶

Reilly define dois tipos de narrativas que marcaram a cobertura dos negócios e da política na década de 1930. A primeira foi parcialmente influenciada por um jornalismo urbano da década de 1920, marcado pelo uso de anedotas pessoais e “fofocas” sobre a vida dos empresários. Já a segunda, era marcada pelo uso de ironia, considerada a peça central na literatura americana após a Primeira Guerra Mundial. Reilly observa que as duas eram perpassadas pela política:

A fofoca tem a capacidade de escandalizar um indivíduo quando circulado entre um grupo com valores compartilhados. Institucionalizado em forma periodista, o conhecimento sobre a vida social de um executivo se tornou parte das histórias dos negócios e sendo assim, desafiando a fronteira entre o público e o privado das figuras dos negócios da mesma maneira como as políticas do *New Deal* desafiavam essa fronteira em nome de uma corporação como entidade legal.⁹⁷

Dessa forma, a fofoca tinha uma intenção clara quanto ao seu uso, pois a narrativa em que ela se insere redefiniu o modo como essa escandalização dos bastidores capitalistas chegou ao público leitor sem gerar algum descontentamento. Para Reilly, isso ocorre devido a “uma confiança na ironia como modo de escrita que permite uma sensação confortável e superior aos escandalizados”.⁹⁸ A sofisticação cultural dos escritores da *Fortune* os permitiam criticar com humor e leve condescendência, o que faziam dos leitores seus confidentes.

No decorrer da nossa investigação, percebemos a necessidade de delinear o grupo responsável pela linha editorial da revista. Como mencionamos anteriormente, James Agee entrou para a redação da *Fortune* em 1932. Outros escritores renomados também

⁹⁶ REILLY, K. S. Dilettantes at the Gate: *Fortune* Magazine and the Cultural Politics of Business Journalism in the 1930s. **Business and Economic History**, Nova York, vol. 28, no. 2, 1999, pp. 213–222. Disponível em: <www.jstor.org/stable/23703333>. Acesso em: 11 dez. 2017.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 220.

⁹⁸ *Ibidem*

passaram pela revista na década de 1930, como Archibald MacLeish, poeta ganhador de três prêmios Pulitzer e Dwight MacDonal, escritor e crítico cultural.

De acordo com o biógrafo William A. Swanberg, Henry Luce queria montar uma equipe editorial jovem para a *Fortune*, com pessoas que tinham curta carreira em outros periódicos, para que não criassem padrões de hábito e que fossem capazes de observar um fenômeno com excitação em vez de tédio do veterano. O primeiro editor chefe da revista foi Paker Lloyd-Smith, que contratou Dwight Macdonald e a fotógrafa Margaret Bourke-White.

Para Reilly, o grupo editorial da revista emergiu de um modernismo boêmio e intelectual. No primeiro ano, boa parte dos gerentes, editores e escritores associados à Time Inc. tinham a idade abaixo dos 33 anos. Muitos deles se formaram em Yale, Harvard e Princeton. Eram homens brancos e jovens, com educação elitista. Embora tivessem origem de diferentes estados, todos se encontravam reunidos em Nova York. Eram jovens que despertaram para um sentimento cosmopolita e rapidamente se especializaram em escrever na publicidade e nos periódicos de políticas radicais. Dessa forma, a redação da revista foi formada por jovens jornalistas que tinham pretensões literárias e participavam dos movimentos de esquerda. Essa incoerência deu ensejo para um espaço criativo e uma visão crítica da revista durante os anos 1930⁹⁹.

Depois de analisar o processo de criação da *Fortune* e os anos iniciais de sua circulação, podemos observar que a revista buscou construir uma coalizão de elite. A ideia de uma sociedade americana e sua diversidade não cabia nos moldes da revista, pois suas ideias centrais refletiam preocupações como a abundância do poder de compra do consumidor, a inovação tecnológica e o poder corporativo. Porém, a partir de 1935, a retórica da *Fortune* sofreu alterações em suas bases e as nuances dessa guinada da revista podem ser observadas numa série de acontecimentos do contexto histórico dos anos 1930 na sociedade americana.

De acordo com o historiador Michael Augspurger, durante a Grande Depressão, a *Fortune* procurou conciliar uma cobertura jornalística com viés cultural com uma visão de justiça social. O autor defende que essa orientação refletia as profundas mudanças que estavam ocorrendo no capitalismo norte-americano. Nesse período, surgiram as grandes

⁹⁹ SUZUKI Jr., Matinas. O algodão agridoce. In: AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. op. cit., p.436.

“corporações liberais”, com seus executivos mais instruídos e democráticos que demandavam publicações mais modernas.¹⁰⁰

Dessa forma, a *Fortune* começou a acrescentar à sua intensa cobertura cultural fotorreportagens que retratavam os interesses das classes trabalhadoras e dos sindicatos, como a cobertura de greves, condições de vida e trabalho e necessidades de políticas públicas. Essa orientação da revista surgiu em um momento específico, como indica Augspurger. Segundo o autor, a partir de 1935 – cinco anos após a criação da revista – a *Fortune* buscou fomentar uma visão de *consenso*, por meio da valorização do discurso de *diversidade e unidade cultural* dos Estados Unidos.

As distinções de classe que haviam prejudicado o desenvolvimento cultural norte-americano e fragmentado a nação, segundo a *Fortune*, estavam desaparecendo e sendo substituídas por uma cultura nacional que exibia a mesma integridade orgânica pela qual os jovens norte-americanos, os críticos regionalistas e os antropólogos boasianos haviam desejado. Assim como as políticas liberais corporativistas prometeram resolver as disjunções criadas pela Segunda Revolução Industrial, a cultura americana, não mais se dividia em categorias artificiais “intelectuais” e “não-intelectuais” oferecidas para curar as comunidades fragmentadas da sociedade moderna.¹⁰¹

Do mesmo modo, segundo o autor, outras organizações acompanhavam essa mudança de perspectiva em relação ao “outro”. O duplo processo de demonstrar a *diversidade* e celebrar a *unidade* também foi praticado pelos idealizadores do *New Deal* e pela Frente Popular nos Estados Unidos. O autor ressalta que, para esses grupos, o conceito de “povo” foi definido em grande parte pela oposição às classes abastadas, enquanto o “povo” para a *Fortune* incluía um espectro mais amplo de americanos. Assim, enquanto o *New Deal* e a esquerda americana visavam um consenso por meio da cultura popular, do trabalho, da cidadania e do ativismo, a revista destacou a cultura da modernidade impulsionada pelos negócios.

As esferas comercial e urbana, e não as influências estrangeiras que haviam corrompido a cultura orgânica dos povos deserdados, eram centrais para o pluralismo consensual da revista (...). Depois que a forma documental revelou a vitalidade heterogênea do público norte-americano, e com o desenvolvimento do processo eleitoral, a revista foi forçada a reconhecer seu

¹⁰⁰ AUGSPURGER, Michael. **An economy of abundant beauty**: Fortune Magazine and Depression America. Ithaca: Cornell University Press, 2004, p. 130.

¹⁰¹ Ibidem, p. 136.

poder político, reconhecer a capacidade de suas publicações para ajudar a entender o clima político da nação.¹⁰²

Essa guinada da revista abriu espaço para séries como a *Life and Circumstances*, que levaria Agee ao Alabama para cobrir a situação de pobreza de trabalhadores rurais. Dentre as incongruências que marcaram os anos iniciais da *Fortune*, encontra-se o fato de que a revista não publicou aquela que talvez seja sua matéria mais famosa, escrita por Agee depois de conviver 2 meses com as famílias de colonos e que serviu como rascunho para a obra *Homens Ilustres*. De fato, Agee escreveu um artigo dez vezes maior que o combinado e cheio de qualidades negativas na visão da revista – “pessimista, não construtivo, nada útil, indignado, lírico e sempre pessoal”.¹⁰³

No próximo capítulo, iremos analisar os detalhes que marcam a diferença entre a proposta da série *Life and Circumstances* com a obra *Homens Ilustres*, da mesma forma que selecionamos as fotorreportagens para investigar o tipo de narrativa da *Fortune*, selecionamos algumas reportagens publicadas na série com o objetivo de demonstrar os resultados esperados pela revista na empreitada de Agee e Evans, bem como tentar inferir pistas sobre os motivos que levaram ao seu insucesso.

Capítulo III – *Homens Ilustres* e *Life and Circumstances*: dois regimes de visibilidade da relação entre imagens e texto

A encomenda feita pela revista *Fortune* ao escritor James Agee e ao fotógrafo Walker Evans – alocado pelo governo norte-americano – seria publicada na série *Life and Circumstances*. Com o avanço da Grande Depressão, a revista procurou olhar além das histórias corporativas para explorar a vida cotidiana dos mais pobres. Diante desse objetivo, o editor-chefe Eric Hodgins concebeu a série que investigava a vida de trabalhadores, desempregados e daqueles que eram beneficiados pelos programas do *New Deal*.¹⁰⁴

¹⁰² Ibidem, p. 136-137.

¹⁰³ SUZUKI Jr., Matinas. O algodão agridoce. In: AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os *Homens Ilustres***. op. cit., p. 440.

¹⁰⁴ AUGSPURGER, Michael. **An economy of abundant beauty...op. cit.**, p. 114.

A série começou a ser publicada de forma esparsa, mas ganhou certa regularidade no final dos anos 1930. Em 1936, o publicitário William Stott assume o cargo de editor-chefe no lugar de Hodgins. Em abril do mesmo ano, Stott designou a um dos seus redatores, James Agee, a tarefa de realizar uma espécie de retrato em palavras e fotografia de uma típica família de colonos brancos do Sul dos Estados Unidos, para a série *Life and Circumstances*. Segundo Stott, os leitores da *Fortune* eram “cabeças-duras, prósperos homens de negócios”, que “ficariam entediados com a vida de pessoas comuns se não fossem estranhas e divertidas”.¹⁰⁵

À medida que avançamos com a pesquisa, notamos a necessidade de investigar qual o tipo de fotorreportagem que a *Fortune* desejava publicar a respeito dessas famílias. Para tal tarefa, resolvemos partir da exploração detalhada de algumas fotorreportagens publicadas na série *Life and Circumstances*, entre 1935 e 1939. Nesse sentido, tentaremos dar pistas para os seguintes questionamentos: Quais são os métodos utilizados pela revista para retratar a realidade das famílias nas fotorreportagens? De que forma se constitui a relação entre as imagens e o texto? Quais são os aspectos do regime de visibilidade das fotorreportagens e como ele se diferencia da obra *Homens Ilustres*?

O trabalho de folhear as páginas da revista em busca de fontes que complementassem esta pesquisa, colocou-nos em contato com o universo de produção do fotojornalismo que, de modo geral, implica no uso ostensivo de fotos na atividade publicitária e jornalística. Essa característica transforma o fotojornalismo num espaço privilegiado que constitui a relação entre imagem e palavra. Essa relação também é pertinente à obra *Homens Ilustres*. Tanto a prática fotojornalística quanto a obra de Agee e Evans possuem no seu cerne essa relação imbricada.

A partir da análise das fontes, verificamos que arranjos de sentido se estabelecem acerca da pobreza e eles podem ser mobilizados de diversas formas através de narrativas, discursos e práticas que retificam percepções e que produzem modos de percepção e apreensão em relação ao “outro” por meio do uso de imagens. O fotojornalismo representa um ramo especializado da prática de produzir e gerir a visibilidade da pobreza e do pobre. Desta maneira, ressaltamos que não são os *objetos* – neste caso as fotografias – imbuídos de unicidade e singularidade, mas as *relações* que podem ser mobilizadas

¹⁰⁵ VANDERLAN, Robert. **Intellectuals Incorporated**: Politics, Art, and Ideas Inside Henry Luce's Media Empire. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010, p. 160. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt3fhh8p>> Acesso em: 27/08/2018.

através deles e de seus dispositivos, que são constituidoras da experiência de visibilidade da pobreza e do pobre por meio da prática fotojornalística.

Diante desse quadro, pretendemos observar como as fotorreportagens capturam e dão visibilidade a corpos e narrativas de indivíduos empobrecidos, de maneira a caracterizar a questão política da vida não como um assunto de políticas governamentais, mas, sobretudo como uma problemática ligada à invenção de “aparências” e como as operações de visibilidade conjugam palavras e imagens, de modo a fazer aparecer alguém em uma *cena polêmica*, na qual o processo de criação de *dissenso* dá a ver um sujeito múltiplo, portador de vários “nomes” e passível de ocupar lugares que, a princípio, não lhe foram designados. Tais operações de visibilidade que configuram a imagem têm, portanto, sua dinâmica assegurada pela tensão entre palavra e imagem. Assim, é importante destacar que, de acordo com Jacques Rancière,

A imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar.¹⁰⁶

Nesta pesquisa, analisamos 3 fotorreportagens da série *Life and Circumstances*, publicadas pela *Fortune* entre 1935 e 1939, além de partes do próprio livro *Elogios os Homens Ilustres*. Procuramos identificar e analisar as formas de “aparência” de indivíduos empobrecidos na relação entre texto e imagens e as possibilidades de ação política.

A primeira fotorreportagem analisada – *Family on Relief* – foi publicada em fevereiro de 1936 e trata da vida de Steve Hatalla, um trabalhador da construção civil da cidade de Harrisburg, no estado da Pennsylvania. Segundo o artigo, Steve perdeu seu emprego na Central Construction Corp. em 1931. Desde então, ele sustentou sua família por meio de empréstimos bancários, doações e com o auxílio do *Work Progress Administration* (WPA). Com o programa, ele trabalhava quatro dias na semana como pedreiro na construção de um hospital psiquiátrico público e ganhava cerca de US\$ 85,00

¹⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 15.

dólares por mês, um valor bem abaixo dos US\$ 200,00 dólares que recebia no seu emprego anterior.¹⁰⁷

É interessante observar que o ponto de partida do artigo é justamente o dia em que Steve perdeu o emprego. Em seguida, uma série de acontecimentos na vida da família Hatalla é desencadeada para demonstrar a dramática situação em que se encontravam, numa sucessão alternada de alívio e sufoco.

Depois de dezoito anos de trabalho na mesma companhia, Steve perdeu seu emprego, sem ser exatamente despedido. A empresa em que trabalhava se encontrava numa situação financeira ruim. Com a crise econômica, o número de construções caiu drasticamente e a construtora prometeu recrutar Steve assim que surgisse uma nova obra, mas ele aguardava há 4 anos na época da reportagem. Sem dinheiro no banco e com alguns empréstimos pendentes, Steve perdeu sua casa confortável de sete cômodos com banheiro e forno e passou a morar de aluguel numa casa simples com a esposa e os quatro filhos na periferia da cidade. Um ano depois de perder o emprego, Steve teve que pedir ajuda para a Cruz Vermelha e recebia 5 dólares por semana para comprar alimentos. Além da caridade, Steve encontrava alívio em alguns trabalhos temporários oferecidos na comunidade local em que vivia.¹⁰⁸ Nas primeiras páginas, o escritor faz a seguinte observação:

A mesma coisa que acontece com Steve Hatalla e sua família tem acontecido com milhões de outras nos últimos quatro anos, mas não há duas famílias que tenham enfrentado situações idênticas nem encontrado tais condições do mesmo jeito. Isso, então, não é a história do desemprego e alívio nos EUA. Isto é simplesmente a história de Steve Hatalla.¹⁰⁹

A equipe da revista passou um dia inteiro com a família Hatalla, com a intenção de retratar seu cotidiano. As fotografias ficaram por conta de R. H. Hoffmann. Elas registram a residência da família, o pequeno mercado que frequentavam, a fachada da empresa que Steve trabalhava, a fachada da filial do WPA, entre outras imagens que mostram as atividades cotidianas da família.

¹⁰⁷ FAMILY on Relief. *Fortune*, New York, v. 13, n. 5, p. 65, fev. 1936, tradução nossa. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune13janluce#page/n223/mode/2up>>. Acesso em: 27/08/2018.

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibidem, p. 63-64.

Dentre as fotografias de Hoffmann, selecionamos 3 sobre as quais vamos discorrer. A figura 4 retrata uma mulher preparando uma refeição. Ela está em pé, enquadrada de perfil, da altura das pernas para cima. O enquadramento e o contraste fazem ressaltar sua expressão de concentração no ato de cozinhar, assim como sobressalta a parte superior do fogão a lenha em pleno funcionamento. Partindo apenas do olhar sobre a imagem, pouca coisa sabemos a respeito dessa mulher. A legenda situada abaixo da fotografia, tem a função de atualizar o leitor:

Em ocasiões especiais Mary Hatalla faz Goulash...o belo goulash húngaro altamente sofisticado do qual ela é tão orgulhosa. Mas o gasto semanal de comida de U\$5 (ou no máximo U\$7,75) para seis pessoas tem sido mais frequentemente gasto em mingau de milho, batatas e chucrute, ou carne enlatada (carne seca) e repolho.¹¹⁰

Figura 4 – Mary Hatalla Makes Goulash (1936)



Fonte: Fortune. v. 13, n. 5. Autor: R. H. Hoffmann. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/Fortune13janluce#page/n223/mode/2up>>. Acesso em: 27/08/2018.

Nessa fotorreportagem, texto e imagem parecem se relacionar numa montagem ajustada. Enquanto a legenda se refere a uma dieta escassa de uma família pobre, a imagem oferece um registro em primeiro plano de uma mulher que cozinha atentamente para a sua família. Trata-se de um encadeamento que se serve de uma história para afirmar

¹¹⁰ Ibidem

um constrangimento, fazendo-se uso da fotografia como forma de comprovação. O texto da matéria dá a entender que a família Hattala não passava necessariamente fome, mas que eles viviam numa situação de subnutrição, dentro de um “nível de subsistência”, ignorando o depoimento dos indivíduos.

Depois de apresentar as características de cada integrante da família Hatalla, o artigo detalha as particularidades do interior da casa, como o calendário religioso pendurado na parede da cozinha e os vasos de plantas na soleira da janela, o pedaço de carpete desgastado, o rádio antigo que remonta dias melhores, o canapé e uma cadeira de carvalho, a bíblia Magyar que comprova a origem húngara da família, os velhos exemplares das revistas *Collier's* e *Pictorial Review*, os livros *The Christian de Hall Caine* e *The Eagle's Feather* de Emily Post.

Já as figuras 5 e 6 são apresentadas lado a lado na mesma página. A primeira retrata Mary Hatalla sentada com os braços apoiados em uma mesa, desta vez concentrada na leitura e uma das mãos apoia sua bíblia magiar. A segunda é de Steve Hatalla, que posa sorridente, segurando o que parece ser uma revista.

Figura 5 – Mary Hatalla (1936)



Fonte: Fortune, v. 13, n. 5. Autor: R. H. Hoffmann. Disponível em:
<<https://archive.org/stream/Fortune13janluce#page/n223/mode/2up>>. Acesso em: 27/08/2018.

Figura 6 – Steve Hatalla (1936)



Fonte: Fortune, v. 13, n. 5. Autor: R. H. Hoffmann. Disponível em:
<<https://archive.org/stream/Fortune13janluce#page/n223/mode/2up>>. Acesso em: 27/08/2018.

A relação entre legenda e fotografia nessas imagens indicam tanto um recurso jornalístico para entreter os leitores quanto uma forma de retificar o sofrimento da família Hatalla, colocando-os numa condição de pertencimento. A legenda da primeira foto é: “Mary Hatalla ainda tem seu Deus”, a segunda traz: “Steve ainda tem uma camisa branca, uma gravata e um sorriso”.

Uma fotografia jornalística tem a capacidade de exhibir os sujeitos a uma dimensão de uma possibilidade de palavra, de enunciação e de formulação de um modo de “aparecer” diante de e para os outros. No regime do fotojornalismo, é comum uma imagem ser acompanhada de um texto que orienta situacionalmente os sujeitos e de uma legenda que pode ou não, se servir da palavra do retratado. A fotografia contextualizada pela palavra pode perder sua potência por meio de estereótipos, porém, pode dar pistas para a leitura acerca dos *modos de partilhar o sensível* que organizam nossas interações políticas e sociais.

A segunda fotorreportagem analisada da série *Life and Circumstances*, narra a vida de William Charles Game Jr, um trabalhador da cidade de Nova York, que ocupava o cargo de supervisor de equipamentos de gravação da New York Telephone Co. O artigo – White-Collar Man – foi publicado em maio de 1936. Diferentemente da família Hatalla que se sustentava com cerca de U\$ 50,00 no mês, Will Game ganhava cerca de U\$ 58,00 por semana, como é descrito no *lead* da matéria. Will foi escolhido pela reportagem como um típico homem de “colarinho branco”, trabalhador de classe média que vivia confortavelmente, sem passar por situação de alívio e sufoco.¹¹¹

O artigo começa detalhando a rotina de Will Game – por vezes chamado de Bill pelos colegas – que termina seu trabalho e caminha a pé até a estação Pennsylvania para pegar o trem das 17:28 em Long Island. No caminho para casa, Will conta com a companhia de outros empregados da companhia telefônica, todos conhecidos. Eles conversam sobre uma palestra que tiveram na empresa, alguns deles ficaram sabendo que iriam fazer um curso de primeiros socorros, perguntam entre si se o futuro vai coincidir com os bons e velhos tempos de 1928 e 1929, quando a demanda do ramo da telefonia era alta e havia muitas horas extras para fazer. Gradualmente, a conversa toma rumo para

¹¹¹ WHITE-COLLAR Man. **Fortune**, New York, v. 13, n. 5, p. 105, mai. 1936. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune13aprluce#page/n295/search/contents>>. Acesso em: 27/08/2018.

assuntos mais gerais: falam de esportes, ensaiam as frases fofas de seus filhos, falam sobre roupas de crianças, concordam quando Will observa que o presidente Roosevelt fez muito pela classe média, admiram a atriz Shirley Temple.

O intuito da reportagem é demonstrar quais foram as “circunstâncias” que tornaram a vida de Will Game única. Para tanto, a revista acompanha um dia inteiro de trabalho e mesmo após, quando ele regressa para casa e encontra sua esposa e seus três filhos. O escritor ressalta a beleza interior e exterior do lar da família Game, que, diferentemente da maioria das casas de sua rua, que têm dois alpendres de madeira, a casa de Will é toda feita de um tijolo vermelho brilhante.

As descrições dos detalhes da casa são intercaladas com as descrições das características físicas e emocionais de cada integrante da família e como eles relacionam entre si. O escritor ressalta o papel de Will como provedor que coordena o ritmo da família, como fica exemplificado no relato sobre castigo aplicado ao filho mais novo, Clement, que iria dormir naquela noite sem ouvir rádio pois se recusou praticar piano durante a manhã; ou quando é hora do jantar só se houve o tilintar dos talheres e só se pode conversar depois que os pratos estiverem quase limpos; após o jantar as crianças se entretêm ouvindo as histórias de Will, que quase sempre relembra histórias passadas do início da sua carreira ou dos primeiros anos de casamento.¹¹²

A matéria conta com as fotografias de Norman Taylor. A figura 7 retrata uma fotografia que pega de surpresa Will, justamente no seu horário de saída da empresa, no momento em que ergue as mãos para ascender um cachimbo. A legenda traz: “Às 17:05 Will Game ascende seu cachimbo e vai para casa”.

¹¹² Ibidem, p. 107.

Figura 7 – Will Game Jr. (1936)



Fonte: *Fortune*, v. 13, n. 5. Autor: Norman Taylor. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune13aprluce#page/n295/search/contents>>. Acesso em: 27/08/2018.

É interessante observar a orientação que a *Fortune* teve em escrever sobre histórias de trabalhadores, procurando nomeá-los e incluir nas legendas detalhes particulares de suas vidas. Essa característica ajuda-nos a compreender o tipo de fotojornalismo praticado na série *Life and Circumstances*. Ao observarmos a prática jornalística aplicada pela revista, percebemos como a descrição de poucos detalhes e alguns traços são suficientes para transmitir uma impressão da totalidade a respeito da vida desses indivíduos.

Assim, a pesquisa biográfica feita pela revista seleciona, reúne e descreve alguns detalhes que são suficientes para verificar a singularidade das ações dos indivíduos retratados que resumem uma infinidade de outras. Dessa forma, a fotografia – que nesse caso não têm êxito sem a legenda – atua como meio de comprovação de ações de tornam a vida dessas pessoas únicas.

Outra fotorreportagem publicada na série *Life and Circumstances* foi publicada em dezembro de 1935, intitulada *Success Story*. A intenção da matéria era investigar a vida de Gerald Corkum e de sua família, que sentiam na pele os efeitos da Grande Depressão.

Na época, Corkum era um pintor automotivo de 42 anos de idade e líder do sindicato local. Para a *Fortune*, ele era um modelo de empregado da indústria automobilística da cidade de Detroit, no Michigan. Além disso, sua carreira e seu modo de vida faziam de Corkum um “típico” representante da classe trabalhadora norte-americana. A matéria o descreve “como um típico da classe que mantém a América sob rodas”.¹¹³

Natural de Massachusetts, Corkum se mudou para Detroit aos 17 anos de idade e começou a trabalhar no ramo de automóveis em 1912. Depois de estabelecer na cidade, ele trabalhou em várias montadoras até se fixar na fábrica da Chrysler como pintor. Em 1935, no ano da reportagem, ele ganhava aproximadamente US\$ 100,00 dólares por mês. Ao longo de sua carreira, ele desempenhou inúmeras funções e tinha habilidades para trabalhar com qualquer parte do carro. Sua esposa trabalhou na Ternstedt Manufacturing Company, uma pequena fábrica de autopeças, onde ela ganhou US\$ 400,00 dólares por cinco meses de trabalho. A renda da família, como reporta a *Fortune*, significava a diferença “entre o grau de conforto e subsistência nua”.¹¹⁴

De início, o artigo procura remontar a experiência profissional de Gerald Corkum, que na época contava com 23 anos de trabalho na indústria automobilística. Ele passou por diversas montadoras que empregavam, em sua maioria, trabalhadores com contratos temporários. Com isso, Corkum se ocupava nos momentos de folga com qualquer coisa que pudesse fazer nas estradas de ferro da região e na extração de madeira e quando o circo chegava na cidade, ele trabalhava como vendedor ambulante como forma de complementar a renda da família. Constantemente, o texto da matéria busca entrelaçar as características pessoais e físicas do trabalhador com seu histórico profissional.

Gerald Corkum não foi escolhido aleatoriamente pela equipe editorial da revista. Para mostrar aos seus leitores como viviam as famílias brancas pobres do Norte durante

¹¹³ SUCCESS Story. *Fortune*, New York, v. 12, n. 6, p. 115, dec. 1935. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune12octluce#page/n433/search/contents>>. Acesso em: 27/08/2018.

¹¹⁴ Ibidem, p. 116.

a Grande Depressão, a revista selecionou um indivíduo que representasse os principais assuntos de interesse da revista. Corkum era um beneficiário da Home Owners' Loan Corporation (HOLC), um programa criado em 1933 e extinto em 1935, sendo um desdobramento do *New Deal*. O objetivo do programa era refinanciar casas para evitar execuções hipotecárias, convertendo empréstimos de curto prazo em empréstimos de longo prazo (geralmente entre 25 e 30 anos).¹¹⁵

Outro aspecto importante que a matéria se interessa é sobre o aumento do poder de compra do trabalhador, mesmo endividado. Além do financiamento pelo programa HOLC, o artigo exhibe os valores da dívida que Corkum contraiu por meio de sucessivos empréstimos com o First National Bank. Entretanto, a Grande Depressão fez com que Corkum acreditasse que seria desvantagem utilizar qualquer dinheiro extra para se salvar das dívidas. Dessa forma, Corkum contou à revista que prefere gastar o dinheiro que sobra comprando qualquer coisa usual e prática, que dá ao seu dinheiro um valor “real”, como pode ser verificado no trecho a seguir:

[...] ele começou no ano passado, assim que sua renda subiu de volta ao normal. Desde então, ele comprou um rádio, uma geladeira e uma máquina de lavar. Quando compra, ele prefere parcelar ao invés de economizar no preço de compra.¹¹⁶

O artigo também relata a opinião de Corkum em relação a assuntos políticos. Segundo o escritor, a filosofia de vida de Corkum era confusa, em parte devido ao efeito de forças exteriores, como seu trabalho, o governo, a Grande Depressão e os problemas financeiros.¹¹⁷ O que explicava sua admiração por Hebert Hoover, adversário político de Roosevelt e pelo padre Coughlin, que fazia declarações racistas e antisemitas e contra o *New Deal* em um programa de rádio de grande audiência. Porém, de acordo com a matéria, Corkum mudou de opinião depois de se tornar um beneficiário do *New Deal*, como pode ser verificado no trecho de depoimento transcrito: “Aquele homem [Roosevelt] abriu meus olhos, mesmo que ele queira ser um ditador, ele tem meu voto agora”.¹¹⁸

¹¹⁵ Ibidem, p.124.

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Ibidem

¹¹⁸ Ibidem

Por fim, o objetivo da matéria era mostrar como que a história de Gerald Corkum se tornou um caso de sucesso. Para a revista, apesar da trajetória de Corkum ser marcada profundamente por uma constante situação de sufoco e alívio, ele se encontrava numa situação de “sucesso moderado”, conforme o trecho a seguir:

Uma série de pequenas vantagens é suficiente para colocá-lo sensivelmente acima da média. A média do salário por hora na indústria é de 73,7 centavos, ele ganha 95. A média de rendimento anual é de \$1.050; nos últimos quatro anos, ele conseguiu uma média com cem dólares a mais. O fato de ele não ter filhos permitiu que sua esposa trabalhasse. (...) Ele merece o sucesso: até mesmo o mais rigoroso padrão é quase inexplicável. Ele é sóbrio, trabalha pesado, aprendeu seu próprio ofício e estuda para se destacar nele; até mesmo suas atividades sindicais são, em sua essência, uma forma de garantir a dignidade na sua posição de operário”.¹¹⁹

Assim, como nas demais fotorreportagens, a equipe da revista passou um dia inteiro com a família Corkum, acompanhando o seu cotidiano. As fotografias ficaram por conta de Margaret Bourke-White. Seleccionamos uma fotografia, representada na figura 8, extraída da primeira página da matéria.

Figura 8 – The Corkum Library (1935)



Fonte: Fortune, v. 12, n. 6. Autora: Margaret Bourke-White. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune12octluce#page/n433/search/contents>>. Acesso em: 27/08/2018.

¹¹⁹ Ibidem, p. 125-126.

Chama-nos a atenção a composição da fotografia, que traz um enquadramento ligeiramente inclinado que destaca objetos que decoram a mesa de vidro da sala de estar da família Corkum. Podemos ver os detalhes de um forro bordado sob um pote de guloseimas, um cinzeiro adornado que contrasta com um pano adornado ao fundo. Também notamos alguns objetos de leitura, que, conforme o artigo, compõe o repertório de leitura de Corkum: “Ele lê o jornal Hearst, Detroit Times e Saturday Evening Post; (...) Ele também é assinante do Detroit Labor News, um jornal sindical. Exceto por um dicionário Webster, não há livros na sua casa”. A legenda traz: “A BIBLIOTECA DE CORKUM”.

A imagem parece ser utilizada como um recurso para que os leitores da revista não ficassem entediados com a história de uma pessoa comum. Por um lado, a imagem prova que a fotojornalista esteve ali, comprovando seu testemunho escolhendo fotografar objetos triviais, que, devido sua própria banalidade, demonstram a realidade que não foi inventada. De outro, texto e imagem são conjugados de modo a demonstrar os traços que fazem sentido à trama, que são capazes de apresentar a pobreza e comunicar sua percepção aos leitores que, por sua vez, podem reconhecer tal situação sem a necessidade de presenciá-la.

De certo modo, o retrato dos detalhes da casa de Corkum, tirada por Margaret Bourke-White, nos remete a uma outra, tirada por Walker Evans e extraída de *Homens Ilustres* (Figura 9).

Figura 9 – Fireplace in Frank Tangle’s Home (1936)



Fonte: The Museum of Modern Art (MOMA). Autor: Walker Evans. Disponível em:
 <<https://www.moma.org/collection/works/190646>>. Acesso em: 27/08/2018.

Nela, podemos ver uma lareira, alguns objetos apoiados na parte superior e vários fragmentos de papel colados na parede de madeira, como se fosse uma *collage* decorativa. A foto está inserida numa sequência de outras fotografias sem qualquer tipo de referência textual que explica e contextualiza a imagem. Porém, podemos verificar alguns aspectos da ideia de fotografia para Evans. Aparentemente, seu estilo é documental, assim como se esperaria de fotógrafo da Farm Security Administration. As linhas retas dominam e tudo é foco, ou seja, o centro da imagem é o centro das atenções. Os objetos retratados são mostrados como são, ou como parecem ser.

Por um lado, a imagem de uma lareira desgastada encostada numa parede decorada com pedaços de papel pode representar bem o cenário de vida miserável das famílias de agricultores do Alabama. Porém, ela nos instiga a fazer o seguinte

questionamento: para mostrar essa miséria, será que Evans precisava realmente tirar essa foto enquadrando esses elementos? Não é possível afirmar qual foi a real intenção do autor em registrar tais elementos em detrimento de outros, ou se o registro foi por acaso ou para demonstrar os gostos dos habitantes da casa. No entanto, sabemos que Evans tinha uma ideia precisa sobre fotografia, que ultrapassa as questões técnicas de enquadramento, planaridade, luminosidade, etc. Aqui, os elementos que comprovam a situação de miséria constituem ao mesmo tempo um conceito de decoração artística. Os agricultores, suas casas e até seus objetos decorativos e utensílios domésticos são elogiados como seres por serem eles mesmos, sua existência é glorificada de acordo com a realidade, de modo que afirma a dignidade humana como fato.

A ideia precisa de Evans sobre fotografia e arte foi o que atraiu a atenção de Agee, para quem a fotografia, “manejada de forma limpa e literal em seus próprios termos, como um gélido, em certos sentidos limitado, em certos sentidos mais capaz, olho”, possibilitava “registrar nada que não a verdade absoluta, seca”, assim como a gravação fonográfica e os instrumentos científicos.¹²⁰ A fotografia que fala por si só, não está submetida a um texto explicativo, como já mostramos. Porém, sabemos que a fotografia de Evans pertence agora a uma coletânea de fotografias vistas em museus como obra de arte autônoma de um fotógrafo. A partir desse fato, sabemos que a lareira e a parede de madeira representada na fotografia eram da casa de Fred Ricketts (Frank Tingle), dessa forma podemos localizar no livro a descrição feita por Agee, sobre os mesmos objetos, conforme o trecho:

A lareira diante dessas camas é larga e alta, e bela em seus painéis helênicos. Os Ricketts são muito mais ativamente dedicados a coisas bonitas que as outras famílias, e moram aqui há mais tempo que elas, e em obediência a essas equações a parede da lareira é profundamente incrustada de atraentes pedaços de papel no intrincado esplendor de um bolo de casamento ou do leque de um pavão branco: calendários de cenas nevadas ou de caça ao veado moldados em um baixo-relevo de polpa branca e reluzentes de uma areia de lantejoulas vermelhas e azuis e verdes e douradas, e delicadamente pintados; outros calendários e capas de revistas agrícolas ou anúncios de cinofilia; a santa domesticidade ao-pé-do-fogo das casas dos pobres; índias virgens observando seus seios em lagoas ou remando por cursos enluarados entre as folhagens. Louras exuberantes em vestidos luminosos reclinadas em balanço, ou bebendo Coca-Cola com canudinhos, ou sob frondes de palmeiras ao entardecer, aceitando cigarros de rapazes com casacos de pele de macaco, jovens donas de casa felizes diante de fogões resplandecentes em cozinhas que o sol adora, maridos de smoking mostrando uma fôrnalha a óleo a seus convidados, velhas senhoras reclinadas em cadeiras de balanço, mão relaxadas em seu bordado, rostos intrigados à luz do lampião, menininhos e menininhas felizes ou traquinas ou acompanhado de cães ou rezado, grandes bebês rosados de olhos

¹²⁰ AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os Homens Ilustres... op. cit.*, p. 224.

azuis chupando os polegares até o osso em nuvens de azul ou cor-de-rosa, close-ups de moças que brava e candidamente encaram os mais graves problemas da vida sob o abrigo de Lysol.

Podemos observar que a apresentação anticonvencional da colaboração entre Agee e Evans se diferenciava da proposta fotojornalística sobre a temática da Grande Depressão promovida pela *Fortune* com a publicação da série *Life and Circumstances*, assim como se contrasta com a proposta documental promovida pela Farm Security Administration.

Bem diferente, como é possível perceber, o modo como Agee/Evans retratam a vida das famílias pobres do Alabama. Na obra *Elogiemos os Homens Ilustres* há, justamente, uma espécie de descontinuidade entre as fotografias de Evans, que são gélidas e distantes, e o texto de Agee, com excesso de palavras. O texto de Agee entra, por assim dizer, em cada um dos pequenos objetos da decoração dos pobres e descreve tudo o que contém, ressaltando todos os traços de atividade humana. Dessa maneira, em comparação com o regime dominante da fotorreportagem em que a imagem e o texto se confirmam um ao outro, existe em *Homens Ilustres* uma completa descontinuidade.

Poderíamos, à primeira vista, concluir que ambas as partes – o fotojornalismo da *Fortune* e a obra *Elogiemos os Homens Ilustres* – tratam do mesmo contexto e, por sua vez, de uma mesma temática, assim como combinam as formas narrativas e descritivas elaboradas pela literatura e as artes visuais. Entretanto, há que se considerar que elas partem de diferentes regimes de apresentação e interpretação da arte. Como isso se evidencia?

Para entendermos um pouco mais sobre esses diferentes regimes de interpretação da arte, o trabalho do filósofo Jacques Rancière é fundamental. Em seu livro *A partilha do sensível*¹²¹ ele nos apresenta diferentes regimes de identificação da arte que podem ser percebidos na tradição ocidental, dentre eles, dois nos interessam particularmente nesse trabalho, a saber: o *regime representativo* e o *regime estético*.

Começemos nossa análise discorrendo sobre o regime representativo. Segundo Rancière, a *Poética* de Aristóteles, propõe um modelo acabado desse regime. Nesse regime, as obras de arte pertencem à esfera da *imitação (mimesis)*, e por isso não estão

¹²¹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

mais sujeitas às leis da verdade ou às regras comuns de utilidade. Não são cópias da realidade, mas maneiras de impor uma forma à matéria. Como tal, estão submetidas a um conjunto de normas intrínsecas: uma hierarquia de gêneros, a adequação da expressão ao assunto, a correspondência entre as artes, etc. Acreditamos que a prática fotojornalística da revista *Fortune* – mais precisamente na série *Life and Circumstances* – possa estar relacionada com esse regime, como tentaremos evidenciar a seguir.

O regime representativo pode ser melhor compreendido à medida que percebemos como acontece nele, a identificação das artes. Rancière nomeou este regime devido ao princípio pragmático nele inserido que isola, entre as diversas “artes” – no sentido de “atividades técnicas” –, o domínio particular das artes da imitação, dissociando-as dos ditames éticos sobre a sua verdade e seus efeitos morais. Em contrapartida, este regime submete as artes às regras de verossimilhança e de consistência interna, por meio do par *poiesis/mimesis*. Segundo o autor, a afirmação de Aristóteles é feita em comparação com os ideais platônicos sobre as imagens:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, próprias do regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na *Poética* de Aristóteles. As formas da *mimesis* poética são subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro.¹²²

A partir do princípio mimético, é possível definir em que aspectos as artes podem ser apreciadas como boas ou más, adequadas ou inadequadas. Segundo o autor, trata-se do feito do poema com a fabricação de uma intriga que orchestra ações, representando homens agindo. Por um lado, tal regime pode ser chamado de *poético*, pois a arte é identificada no interior de uma classificação de maneiras de fazer e de apreciar, por outro, é *representativo*, pois é a noção de *mimesis* que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar. De tal modo, o autor salienta que não se trata de um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade da arte.

¹²² *Ibidem*, p. 53.

É importante ressaltar que quando falamos de *mimesis* não estamos referindo às normas que possibilitam uma imitação fiel de um modelo, mas sim sobre uma “imitação” de algo que poderia ocorrer, conforme Rancière:

Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. Nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica. É o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo.¹²³

Dessa maneira, a consistência do princípio mimético é concebida pelo *continuum* próprio do regime representativo da arte, isto é, a pressuposição de uma relação contínua entre as formas de produção artística (*poiesis*) e as formas de afeição, de sensibilidade e de pensabilidade do espectador (*aisthesis*). Em outros termos:

Esse modelo supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe. Assim, supunha-se que a cena teatral clássica deveria ser um espelho ampliador em que os espectadores eram convidados a ver, nas formas de ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos. O teatro propunha lógicas de situações que deveriam ser reconhecidas para a orientação no mundo e modelos de pensamento e ação por imitar ou evitar.¹²⁴

A partir das constatações de Rancière, como a imagem se relacionaria com o regime representativo? Em *O Destino das Imagens*, o autor ressalta que

Imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis...¹²⁵

¹²³ Ibidem

¹²⁴ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 53.

¹²⁵ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens... op. cit.**, p. 15.

A partir dessa definição de imagem e de acordo com as normas de funcionamento do regime representativo, o autor ressalta que neste existe um “sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível” com base na ideia da picturalidade do poema – manifestada na fórmula clássica *Ut pictura poesis* – a qual define duas relações importantes:

Primeiramente, a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. Essa dupla função da imagem supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhista traduz aquele e transpõe estes.¹²⁶

Deste modo, a imagem no regime representativo seria uma *representação*, ou seja, uma “expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento”¹²⁷, fundamentada pela retórica e a poética aristotélica. Assim, partimos dessa definição de imagem no regime representativo para demonstrarmos de que forma a prática fotojornalística que examinamos se relaciona com este regime e se distingue da obra de Agee e Evans.

Em primeiro lugar, percebemos um traço comum entre todas as fotorreportagens analisadas neste trabalho: *a dependência da imagem em relação à palavra*. Essa relação de dependência ocorre tanto pela utilização de legendas que nomeiam os retratados e contextualizam o visível quanto pela utilização de recursos narrativos e descritivos no texto jornalístico que acompanham as imagens.

A submissão do visível à palavra é apreendida por Rancière como um critério que regula a *representação*. A palavra assume a função de organizar o visível, criando uma relação de dependência. Ao destrinchar essa relação, observa-se uma dupla retenção ou duas operações que constituem a ordem representativa:

uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é

¹²⁶ Ibidem, p. 21.

¹²⁷ Ibidem, p. 22.

intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos).¹²⁸

De fato, se analisarmos as descrições sobre a dieta da família Hatalla em tempos de crise, elas nos “faz ver”, convocando o dado ausente na fotografia e revelando informações ocultas. Mas a despeito de sua efetividade gráfica, as imagens de Mary e Steve Hatalla (figuras 4, 5 e 6) apontam para outro lugar, para além delas mesmas, pois elas oferecem outros elementos que não só aqueles da restrição e das limitações. Ou seja, se atentarmos apenas para a fotografia, o compromisso entre o “fazer ver” e o “não fazer ver” da palavra cai por terra.

Outro aspecto destacável que relaciona o fotojornalismo com o *regime representativo* condiz com outras duas “regulagens” que Rancière observa acerca do funcionamento da *representação*. A primeira regulação remete para a relação entre saber e não saber, entre agir e padecer, entre o que se compreender e o que se antecipa. Já a segunda diz respeito a uma *regulagem da realidade*, que relaciona a questão “empírica” do público e da lógica autônoma da representação por meio da “invenção de ações”.¹²⁹

Partindo das nossas constatações sobre a lógica interna do fotojornalismo, percebemos algumas características que são essenciais para o próprio funcionamento da prática jornalística. Para demonstrar a situação de vida de um grupo social, a escrita jornalística deve se voltar para a cuidadosa seleção de elementos que se preserva de dizer o todo e, ao mesmo tempo, seja capaz de demonstrar os efeitos de um assunto – neste caso os efeitos da miséria – a um público que reconhecerá essa miséria sem necessariamente experimentá-la. Essa operação é feita a partir da *representação*, entendida como “um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que vem de surpresa”.¹³⁰ O jornalismo, como é praticado pela *Fortune*, se insere nessa regulação do “saber e não saber, agir e padecer” fazendo uso da lógica de revelação progressiva, que lentamente apresenta e faz reconhecer a história de vida dos trabalhadores, assim como suas habitações, seus pertences, a cidade onde moram, o que comem e o que vestem. Este mesmo desenlace tem intenção resumir a vida desses indivíduos e imprimir seus sentimentos e preocupações.

¹²⁸ Ibidem, p. 123.

¹²⁹ Ibidem, p. 124 -126.

¹³⁰ Ibidem.

A regulação da realidade opera por meio da “invenção de ações”. Ao formular essa ideia, Rancière resgata o conceito de *ação* presente na *Poética* de Aristóteles e que pode ser entendido também como *drama*. Este conceito constitui o que o autor chama de “dupla contenção”: “a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à sua irrealidade”.¹³¹ Essa formulação constitui uma terceira regulação que explica o funcionamento da lógica representativa. A partir dela, podemos refletir como que a prática fotojornalística pode se relacionar com o regime representativo. Podemos deduzir que a cobertura jornalística sobre a vida dos pobres é feita a partir da definição de elementos que demonstram compatibilidades e incompatibilidades para mostrar a singularidade da existência dessas vidas que resumem uma multidão de outras – assim como define condições de recepção e critérios de não recepção a partir do desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis.

Desta forma, podemos perceber que a imagem no regime representativo se confunde com uma “expressão codificada de um pensamento e de um sentimento”. Ela é entendida como uma “semelhança” dentro de um conjunto de regras, que a regulam num conjunto de relações entre o visível e o inteligível, concebendo *representações de ações*. Assim, o que tentamos demonstrar é que o fotojornalismo praticado pela *Fortune* se relaciona com um modo de apresentação *consensual* no sentido da representação social, onde se dão imagens e palavras, seguidas de uma narrativa textual que explicam o que são essas imagens. Ao mesmo tempo, essa representação social estrutura um *dever* sobre um setor da sociedade e, em seguida, as imagens são usadas para confirmá-lo.

Por outro lado, a obra *Homens Ilustres* possui características bem diversas dessas que evidenciamos nos exemplos de fotorreportagens da *Fortune*. A colaboração entre Agee e Evans não se distingue apenas pela apresentação anticonvencional, na qual as fotografias e texto são independentes. Ao analisar essa relação, percebemos que a obra pode ser compreendida na relação com outro regime de identificação da arte – o *regime estético*.

Assim como quando discorremos sobre o regime representativo, achamos importante começar essa parte da análise, buscando compreender um pouco melhor no que consiste o *regime estético*, elaborado por Rancière. Quando o autor nos apresenta

¹³¹ Ibidem, p. 127.

esse regime, logo procura explicar o motivo de seu nome, demonstrando que nele, as distinções entre as artes são possíveis a partir da percepção de um modo de *ser* dos objetos da arte, não mais a partir do modo de *fazer* as mesmas. Nas suas palavras:

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Remete, propriamente, ao modo específico de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.¹³²

Ainda, em *A partilha do sensível*, o autor apresenta mais uma definição do que é o regime estético, conforme o trecho:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.¹³³

A partir de tais constatações, o que seria uma imagem no interior do regime estético? Ao contrário do regime representativo, as imagens podem falar no mesmo patamar das palavras, pois a potência da imagem estética emudece aquilo que as palavras têm a dizer. Essa mudança própria da imagem tem a ver com aquilo que Rancière distingue como “palavra muda”, isto é, a forma como as coisas falam e se calam.

Palavra muda deve ser entendida em dois sentidos. No primeiro, a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente sobre os corpos, sua linguagem visível a ser decifrada. [...] é então a eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos num corpo, as marcas diretamente gravadas por sua história, mais verídicas que todo discurso oralmente proferido. [...] No segundo sentido, porém, a palavra muda das coisas é, ao contrário, seu mutismo obstinado. [...] Portanto, não há lugar para opor à arte das imagens sabe-se lá qual intransitividade das palavras do poema ou das pinceladas do quadro.¹³⁴

¹³² RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível...** *op. cit.* p. 32.

¹³³ *Ibidem*, p. 33-34.

¹³⁴ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens...** *op. cit.*, p. 22.

Os excessos narrativos de Agee contrasta com a linguagem direta das fotografias de Evans. Para Agee, a fotografia era “capaz de registrar a verdade absoluta, seca”, e as palavras seriam “o mais inevitavelmente impreciso de todos os meios de registro e comunicação”¹³⁵. Essa questão é fundamental visto que a independência entre texto e imagem pode ser percebida como recurso importante de justificativa na escrita de Agee quando narra sobre as famílias do Alabama. Aqui, fotógrafo e escritor tratam de demarcar as diferenças existentes entre ambos e, ao mesmo tempo integrá-los em conjunto. É o que pode ser verificado no prefácio assinado por Agee, para quem as fotografias “não são ilustrativas. Elas, e o texto são coiguais, mutualmente independentes e plenamente colaborativos”.¹³⁶ A escusa do uso de regras específicas e da criação de hierarquia entre as artes é parte de uma mudança, que cria uma outra relação entre as palavras e as coisas, diferente daquela estabelecida pela ordem representativa.

Se voltarmos às fotografias de Evans, percebemos que, ao invés de tentar focar nos elementos que comprovam a miséria daquelas famílias, ele busca, ao contrário, elementos próximos ao insignificante – figuras (1, 2 e 9) – como uma lareira desgastada, uma cadeira encostada no canto, alguns montes de lenha, panelas penduradas, garfos incrustados em tabiques, uma criança segurando um cachorro no colo. O fotógrafo contratado pelo governo norte-americano para mostrar as mazelas, mostra muito pouco se considerarmos a expectativa da revista. Em contrapartida, a escrita de Agee, que deveria contextualizar, escapa de sua função e parte para a descrição extensa de cada objeto, como verificamos no trecho sobre a lareira dos Ricketts. Dessa forma, podemos verificar na obra uma função *dissensual* sobre a representação social.

Como vimos, a arte entendida fora de uma obrigação em seguir regras específicas e fora de uma hierarquia de gêneros da representação é uma característica marcante do *regime estético*. Essa questão pode ser verificada em outro aspecto marcante da colaboração de Agee e Evans, que diz respeito ao tratamento dos sujeitos retratados. A desobrigação das regras representativas pode ser considerada como parte de uma mudança nos modos de escrita em geral, mas pode ser percebida com clareza na literatura.

Para Rancière, essas mudanças podem ser verificadas a partir da alteração do uso do termo *literatura*, antes entendida como um saber, que permitia a apreciação das *belles-*

¹³⁵ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** *op. cit.*, p. 226.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 13.

lettres, mas que agora designa seu objeto em si, tornando-se arte.¹³⁷ O autor identifica essa mudança a partir do século XIX, quando as regras da retórica/poética deixaram de ordenar os modos de escrita. Não se trata apenas de uma alteração no nome de uma arte, é uma mudança no objeto que é por ela designado. O autor explica essa questão quando fala acerca da conquista de autonomia da linguagem pela literatura quando a arte da escrita deixa de se submeter aos gêneros retóricos/poéticos. Nas suas palavras:

Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica, situada a margem da grande poesia - épica e dramática -, e o romance, situado a margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem.¹³⁸

Contudo, como essa alteração se relaciona com a obra *Homens Ilustres* e sua composição de imagens e textos? Essa relação pode ser percebida na ascensão do *qualquer um*, isto é, no modo como o anônimo tornou-se um tema artístico, como diz Rancière,

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico.¹³⁹

Ao narrar acerca da vida cotidiana de três famílias representativas do universo de meeiros, Agee não se preocupa em identificá-los com os nomes reais, referindo-se a eles como seres humanos:

A única coisa que me é profundamente empolgante a respeito de George Gudger é que ele é de verdade, está vivendo, neste instante. Ele não é a invenção de algum artista ou jornalista ou propagandista: ele é um ser humano: e no grau em que eu seja capaz é minha tarefa reproduzi-lo como o ser humano

¹³⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 25.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível...** *op. cit.* p. 49.

que é; não simplesmente amalgamá-lo em alguma imitação inventada e literária de um ser humano.¹⁴⁰

Os sujeitos são importantes na medida em que possuem uma espécie de grandeza que é oriunda do fato de não serem abordados como representantes de um setor social, são tratados como singulares, mas com dramas cósmicos. Ao contrário, a lógica oratória das fotorreportagens que examinamos não faz sentido se não identificar os sujeitos, nomeando-os com seus nomes reais, enquadrando-os no seu pertencimento a uma hierarquia social dada *a priori*.

Partimos da ideia de que a chave de compreensão da obra de Agee e Evans reside na própria decisão de ruptura com o modelo fotojornalístico praticado pela *Fortune*, isto é, com o *regime representativo*. Essa decisão de ruptura tem a ver, por sua vez, com outra tensão mais profunda, ligada à ruptura da ordem representativa. Como já demonstramos, para Rancière, a ruptura com a ordem representativa ocorreu primeiramente na literatura. Nesse sentido, a noção de literatura ganha o papel central – em particular no conjunto de obras habitualmente chamado por *realismo* – a partir do deslocamento do “*qualquer um*” para um tema plausível das artes em geral. Segundo o autor,

o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história.¹⁴¹

Mais adiante, o autor assevera que o regime estético não começou com decisões de ruptura artística, mas com decisões de reinterpretação sobre as coisas da arte:

Vico descobrindo o “verdadeiro Homero”, isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos antigos; Hegel assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem ou descrições de interiores, e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz; Hölderlin reinventando a tragédia grega; Balzac contrapondo a poesia do geólogo que reconstitui mundos a partir de vestígios e de fósseis àquela que se contenta em

¹⁴⁰ AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os Homens Ilustres...* *op. cit.*, p. 229-230.

¹⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível...* *op. cit.*, p. 35.

reproduzir algumas agitações na alma; Mendelssohn recompondo a *Paixão segundo São Mateus*, etc.¹⁴²

Diante desse quadro, a obra de Agee e Evans se relaciona com o regime estético não apenas na medida em que o anônimo se torna objeto de arte, mas esse *qualquer um* é entendido como depositário de uma beleza específica. Para isso, Agee descartou as fórmulas jornalísticas, pois entendia que “o próprio sangue e o sêmen do jornalismo (...) são uma ampla e bem-sucedida forma de mentir”.¹⁴³ Apesar de trazer inúmeras referências de escritores como James Joyce, Marcel Proust, Céline e Balzac, o autor intuiu que o romance e a prosa de ficção também se encontravam em perigo.

Deem-me o nome de uma só verdade dentro do alcance do homem que não seja relativa e eu me sentirei um grau mais propenso a me desculpar por isso. Por essa razão e por outras, eu faria tão mal em simplesmente me eliminar do retrato quanto em simplificar ou inventar personagens, lugares ou atmosferas. Uma cadeia de verdades de fato acabou por se tecer e entretecer: é a textura delas que quero representar, não trair, nem enfeitar e fazer virar arte.¹⁴⁴

Desta maneira, Agee se colocou no vão entre as duas formas de escrita, recorrendo à utilização exaustiva da *descrição*. Utilizando-se de longas descrições, recheadas de detalhes que intentam contar como eram aquelas casas e objetos desprovido de qualquer disfarce. Cada um dos momentos descritivos é marcado também por uma cena visual: a luz limpa e fresca de um lampião de vidro sob a mesa, o odor das paredes de pinho de um cômodo da casa dos Gudger, os grãos de café que boiam na água fria, um espelho cego refletindo a cegueira de uma cama, os insetos frios que correm velozes na pele das crianças, um baú de lata, uma vassoura no canto da cozinha. São essas cenas que desencadeiam as observações sobre a vida dos pobres colonos.

Relacionar os detalhes insignificantes ao tratamento da vida dos colonos, também significa elogiar estes últimos, justamente por não poderem deixar sua marca na história, atribuindo-lhes uma espécie de grandeza, que, por sua vez, reside do fato de não serem mais representantes de um setor da sociedade. Contudo, podemos verificar que a descrição exaustiva não são complementos de expressividade trazidos à narração. Ela

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres...** *op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 229.

revela uma relação sem autoridade entre a descrição e a narração, entre o visível e a palavra.

Nesse sentido, percebemos uma aproximação com o regime estético, na medida que os quadros descritivos compõem um tecido do sensível que vem substituir o encadeamento das causas e efeitos, rompendo com a problemática clássica que submete os sujeitos ao seu entorno econômico e social e com fins definidos. Por outro lado, a questão que nos importa é como se configura um mundo comum e como se configura o lugar dos indivíduos nesse mundo comum.

O regime estético culmina na suspensão das regras da representação, na implosão das divisões entre as artes, na destruição do elo entre causa e efeito que acorrentava o espectador aos efeitos pretendidos pelos autores. O que Rancière chama de *estética* pode ser enunciado pelo conceito de *dissenso*: “a política rompe a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, ver ou dizer”.¹⁴⁵ Entendemos, desse modo, como que a obra de Agee e Evans toca a política: o *dissenso*, entendido como “o conflito de vários regimes de sensorialidade” é o cerne da política, que por sua vez, tem como questão primordial a intromissão do “*qualquer um*” na turba desconexa nos próprios assuntos da política.

Considerações Finais

No primeiro contato com a obra de Agee e Evans, percebemos a vontade de dois artistas em arriscar pela necessidade de registrar estranha e honestamente histórias reais de uma época de degradação. Em direções diferentes, propuseram um dilema ético para o fotojornalismo, isto é, como retratar com consciência e formalidade, sendo membros de uma elite e com a possibilidade de lucrar, as vidas de famílias que sofrem? Diante dessa questão, e com a compreensão que esses autores também são capazes de contar a história, nossa pesquisa parte de uma abordagem historiográfica que reconhece a importância da relação entre história e arte sem a necessidade de submetê-las entre si.

¹⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado...** *op. cit.*, p. 59.

No uso da revista *Fortune* como fonte de investigação histórica, percebemos que o fotojornalismo pode se relacionar com diferentes regimes de percepção da arte. Entretanto, a questão mais relevante é que a discussão acerca dos regimes estético e representativo revela a relação imbricada entre a estética e a política, tal como Rancière as descreve. A disposição dos gêneros e das práticas artísticas, a relação ente imagens e palavras, o lugar da imagem em livros ou nas páginas de revista, tornam-se questões que decorrem de um regime cuja falta de hierarquias e classificações leva a uma reinterpretção dos conceitos, das atividades e das ocupações dos indivíduos.

A dimensão da nossa pesquisa para o assunto abordado é um primeiro passo no caminho de um maior aprofundamento da questão. A complexidade da obra *Elogiemos os Homens Ilustres* não se restringe apenas ao campo da história ou como objeto de estudo do fotojornalismo. Da mesma forma, o retrato das consequências da Grande Depressão através da arte se manifestou em diversas formas de criação, como no teatro, no cinema e na literatura ficcional. O próprio legado de Agee e Evans para as revistas da *Time Inc.* vai além da fotorreportagem mais famosa não publicada, que poderia ser pesquisada com abordagens diferentes.

Referências

- *Fontes:*

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os *Homens Ilustres***. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

APPENDIX. **Fortune**, Nova York, v. 1, n. 1, p. 180, feb. 1930. Disponível em: <<https://archive.org/details/Fortune01febluce>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

PROSPECTUS. **Fortune**, Nova York, v. 0, n. 0, p. 1, set. 1930.

FORTUNE'S Wheel. **Fortune**, Nova York, v. 15, n. 5, p. 80, mai. 1937. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune15aprluce#page/n291/mode/2up/search/contents>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

HOGS. **Fortune**, Nova York, v. 1, n. 1, p. 54, feb. 1930. Disponível em: <<https://archive.org/details/Fortune01febluce>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

COTTON The World In Revolt. **Fortune**, Nova York, v. 1, n. 5, p. 70, jun. 1930. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune01aprluce#page/n337/mode/2up/search/contents>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

FAMILY on Relief. **Fortune**, New York, v. 13, n. 5, p. 65, fev. 1936. Disponível em: <<https://archive.org/stream/Fortune13janluce#page/n223/mode/2up> >. Acesso em: 27/08/2018.

WHITE-COLLAR Man. **Fortune**, New York, v. 13, n. 5, p. 105, mai. 1936. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune13aprluce#page/n295/search/contents> >. Acesso em: 27/08/2018.

SUCCESS Story. **Fortune**, New York, v. 12, n. 6, p. 115, dec. 1935. Disponível em: <<https://archive.org/stream/fortune12octluce#page/n433/search/contents>>. Acesso em: 27/08/2018.

- *Bibliografia:*

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AUGSPURGER, Michael. **An economy of abundant beauty**: Fortune Magazine and Depression America. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

BERGREEN, Laurence. **James Agee: A Life**. Nova York: Penguin Books, 1985.

FITZGERALD, Robert. A Memoir. In: MADDEN, D.; FOLKS, J. J. (Org.). **Remembering James Agee**. Athens: 1997.

JESSUP, John K. **The Ideas of Henry Luce**. New York: Atheneum, 1969.

LIMONCIC, Flávio; PALOMANES, C. Francisco. **A grande depressão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MAHARIDGE, D.; WILLIAMSON, M. **And Their Children After Them**: The Legacy Of Let Us Now Praise Famous Men, James Agee, Walker Evans, And The Rise And Fall Of Cotton In The South. Nova York: Pantheon Books.

PETERSON, T. **Magazines In The Twentieth Century**. Urbana: The University Of Illinois Press, 1956.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Política da Literatura**. Revista A!, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 5, jan/jul de 2016, p. 110-131. Disponível em: <www.revista-a.org/2017/02/22/politica-da-literatura-de-jacques-ranciere/>. Acesso em: 27/08/2018.

REILLY, K. S. Dilettantes at the Gate: Fortune Magazine and the Cultural Politics of Business Journalism in the 1930s. **Business and Economic History**, Nova York, vol. 28, no. 2, 1999, pp. 213–222. Disponível em: <www.jstor.org/stable/23703333>. Acesso em: 11 dez. 2017.

SOUSA, P. João - **Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas e UNOESC, 2000.

SUZUKI Jr., Matinas. O algodão agridoce. In: AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os Homens Ilustres**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SWANBERG, W. A. **Luce And His Empire**. Nova York: Scribner, 1972.

VANDERLAN, Robert. **Intellectuals Incorporated: Politics, Art, and Ideas Inside Henry Luce's Media Empire**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010, p. 160. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt3fhh8p>> Acesso em: 27/08/2018.