

A verdade da criação fotográfica: Walker Evans e a invenção da grande depressão

Rafaela Cruz¹
(UFPE)

Resumo:

Nos anos 40, os Estados Unidos ainda viviam a forte crise econômica gerada pela quebra da bolsa de Nova York em 29, período que ficou conhecido como “A Grande Depressão”. O fotógrafo Walker Evans foi contratado pelo Ministério da Fazenda e pela New York Magazine para documentar a vida dos arrendatários camponeses sulistas, como eles viviam e os esforços do poder público para remediar a situação. As fotografias, que resultaram da viagem de Evans com o seu amigo e escritor James Agee, foram reunidas no livro *Let us now praise famous men* e fazem parte do imaginário americano deste período. O presente trabalho pretende investigar qual o papel da criação subjetiva neste material que se pretende como documento do real.

Palavras-chave: *Walker Evans, Grande Depressão, Truth Claim, Fotografia, Criação.*

Abstract

During the 40s the United States was still living the vicious economic crisis caused by the Stock Market Crash in 1929, period that was eternized by the name Great Depression. Photographer Walker Evans was hired by both the FSA (Farm Security Administration) and New York Magazine to document the lives of the southern tenants' families, how they lived and also the governmental efforts to alleviate their sufferings. The photographs resulting of Walker and his friend, writer and Journalist, James Agee's journey across the south were gathered in the book *Let us now praise famous men*, and are up to this day very much present in the American Imaginary of said period. This paper aims to investigate the role of subjective creativity in this work that is supposed to be a document of reality.

Keywords: *Walker Evans, Great Depression, Truth Claim, Photography, Creation.*

1. Mestranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista da FACEPE.

Em preto e branco, o retrato frio de um menino cujo olhar parece ter sido perturbado pelo clique da câmera, seus olhos olham para lugar nenhum e, embora quem o olhe seja bom caçador o suficiente para reconhecer em tal figura algo do belo convencional, a dureza da ausência de sombras não permite que a feiúra de todo o quadro fique evidente. Importante aqui deixar claro que, no retrato de que falamos, a feiúra é a irmã idêntica e siamesa da pobreza. O suporte de tal rosto, com sua cabeleira sem vida e olhos desfocados, transformam, mesmo que não fosse esta a intenção primeira (ou segunda, ou terceira...) do retratista, as irmãs siamesas feiúra e pobreza num signo icônico e inevitavelmente estilizado. Barthes já nos havia dito que a fotografia, deferente de outras artes representativas, conta com a inevitável materialidade do referente, a existência palpável de algo que, de fato, existiu no que conhecemos por continuum real. Assim, sabemos que aquele menino existiu; que a porta de madeira ao fundo esteve em algum lugar deste planeta, que seu macacão jeans foi de fato cortado e costurado por máquina e mãos que tocaram outros seres e objetos do factual. Contudo, apenas ao olharmos a foto, não podemos ter certeza que a melancolia pesada de seu semblante baixo era *real*, isto é, se não havia sido cuidadosamente encenada por um jovem ator assustadoramente convincente. Ainda assim, aquele olhar em particular existiu num momento específico e a nossa discussão cairia, então, numa cansativa empreitada de discernir entre o “real” e o “legítimo”.

Os anos que nos afastam do livro *Let us now praise famous men*, escrito em colaboração do escritor e jornalista James Agee e o fotógrafo Walker Evans, garantiram para ele a legitimação oficial que seus autores tanto temeram jamais receber.² Hoje, a obra é considerada um tesouro histórico, um documento sobre a vida das famílias que viviam no sul dos Estados Unidos durante o período conhecido como

2. “Above all else: in God’s name don’t think of it as Art. Every fury on earth has been absorbed in time, as art, or as religion, or as authority in one form or another. The deadliest blow the enemy of the human soul can strike is to do fury honor. Swift, Blake, Beethoven, Christ, Joyce, Kafka, name me a one who has not been thus castrated. Official acceptance is the one unmistakable symptom that salvation is beaten again, and is the one surest sign of fatal misunderstanding, and is the kiss of Judas”.

“A Grande Depressão”, que se seguiu à quebra da bolsa de Nova York em 1929. Tendo originalmente sido uma viagem a resultar numa matéria encomendada pela New York Magazine, a empreitada de Agee e Evans (que fora *emprestado* à revista pelo Ministério da Fazenda), teria como objetivo levar ao conhecimento do povo americano a *realidade* dos trabalhadores rurais sulistas e de suas famílias, que estariam enfrentando, de uma maneira tão particular, as repercussões e consequências de um acidente econômico que aparentemente havia ocorrido tão distante de suas realidades.

A matéria não chegou a ser publicada, e o livro que resultou das viagens de Agee e Evans demorou a ser impresso e distribuído, muito pela enfática posição dos autores, que desejavam, como desde o início ficamos cientes, evitar a espetacularização da fome e da dor das famílias retratadas; mostrando-se extremamente críticos frente às intenções dos homens responsáveis pela publicação que os havia contratado. Contudo, o produto que chegou às livrarias e conseqüentemente às mãos de quem teve o interesse de comprá-lo, acabou por tornar-se a antologia imagética trazia a conhecimento do público a dureza de vida do campesinato sulista.

Este ensaio tem como objetivo propor um questionamento acerca da porção criativa presente deste documento, que são as fotografias de Evans, e o quão a mediação do fotógrafo é responsável pela criação do sentido na fotografia realista jornalística. Milhas e milhas separavam os corpos reais presentes nas fotografias daqueles que os encaravam através das páginas impressas do trabalho de Evans. Parece-nos indispensável, na mesma medida que é inquietante, questionar em que extensão é a vida da família campesina do sul dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, ou o que se entende dela, uma criação de Walker Evans como fotógrafo.

Durante o século XIX, quando dava seus primeiros grandes passos na vida da humanidade, a fotografia assumia uma posição quase irrepreensível enquanto detentora de uma capacidade de apreensão do real, tomando para si a função documental que antes dependia primordialmente das palavras de uma pessoa (seja o historiador ou jornalista) cuja posição subjetiva lançava uma

sombra sobre a confiabilidade de seu relato. A fotografia, como produto de uma intervenção mecânica, parecia surgir como uma forma representativa pouco suscetível a imposição da subjetividade humana, isto é, a fotografia é um produto, diferente da escrita ou da pintura, que não resulta de um processamento mental. Com certeza, nasce do dedo que toca o obturador num dado momento, mas as reações físicas e químicas, responsáveis por captar a luz e deixar o rastro do papel, são maquinações extra-humanas. A fotografia como sendo capaz de apreender ou refletir ‘ uma configuração energética literal do mundo real’ (LEVINSON, 1997 p 37). A reivindicação da verdade para fotografia tradicional, fortemente dependente da ideia de indexação trazida da clássica teoria semiótica de Pierce, ou seja, que a foto mantinha uma relação de índice com o seu referente. Uma ligação de natureza física, um rastro do real que não existe nas outras duas categorias, o ícone e o símbolo. A foto sendo o resultado da marca que a luz, refletida no objeto, deixa sobre o negativo é, para os defensores da teoria da verdade na fotografia, análogo do clássico exemplo de índice: a pegada no chão, onde, uma vez, o pé de fato esteve.

Os anos em que foram produzidas as imagens que nos são relevantes foram testemunhas, nos Estados Unidos ao menos, de uma tenaz mudança no papel da fotografia. Enquanto Walker Evans trabalhava para o ministério da fazenda, com a incumbência de documentar a grande depressão e, principalmente, os esforços que o governo estava fazendo para saná-los, a indústria publicitária, com as propagandas de cigarro como carro chefe, começava a substituir as ilustrações de seus anúncios por fotografias. Sintoma feroz do reconhecimento de que os homens e mulheres vivendo as mazelas da decadência econômica não se identificavam mais com rostos demasiados coloridos, irreais e, conseqüentemente, distantes. A ilusão que o corpo *real* produzia no consumidor era de proximidade, de relação, de sedução. A instabilidade do período fez com que o Americano médio quisesse se ver, ainda que em outros rostos, em pé, erguido, com a promessa de que as coisas estavam para melhorar e, ao mesmo tempo, a exaltação de um espírito de união nacional que surge em períodos históricos difíceis, criou uma ideia plástica

de empatia que ansiava por ver e conhecer todos os rostos do país. Ver como viviam todos os outros “irmãos e irmãs do mundo”.

Assim, nos lançaremos sobre as imagens do sul fotografadas (flagradas?) por Evans tendo em mente a necessidade de recriar-se e, principalmente, redescobrir-se que estava presente na sociedade Americana durante os anos cinzentos da Grande Depressão.

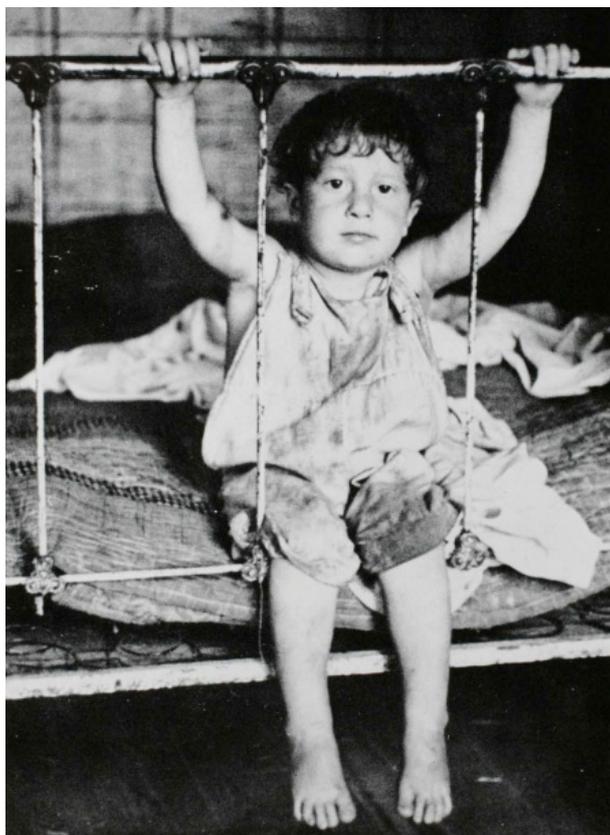


Em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin nos dirá que a fotografia permite algo que o olhar não nos pode dar, ela permite, em poucos termos, uma transcendência da ausência na presença. Isto é dizer que nosso olhar, pelo limitadíssimo tempo que ele tem para observar cada quadro do tempo real, registra primordialmente o que está presente de caráter mais imediato, porém:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. (BENJAMIN, 2011, p. 94).

Ainda que o observador esteja para sempre tentando, como também nos lembra Benjamin, a buscar na foto a ‘centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual

a realidade chamuscou a imagem’ (BENJAMIN, 2011, p. 94), no caso a referência direta a pobreza e a infância, a imagem que nos confronta é produto direto da maestria de Evans, de sua sensibilidade, sua elegante técnica de luz e contraste e da natureza politizada (embora não política) de sua estética neorrealista. A foto das duas crianças com expressões graves afasta-se do óbvio que o nosso olhar tenta registrar, não é a infância que Evans quer representar, mas sim a ausência dela. O rosto do menino parece o de um homem velho sobre um corpo infantil, as linhas dos olhos da garota são tão ou mais rígidas que o dos outros rostos femininos presentes no livro. O instante imóvel roubado do tempo e impresso na fotografia parece ser esticado ad infinitum. O retrato da vida imóvel dessas pessoas, como se os anos não tivessem nenhuma importância, pois tudo permanece o mesmo, como se as crianças já nascessem velhas, nada em seu comportamento ou dia-a-dia que as diferenciasses dos adultos com quem conviviam.



A expressão quase adulta do bebê, por trás das grades da velha cama de ferro com seus adornos vitorianos, como numa cela – ou jaula, talvez – encarcerado pelo

metal sujo de outra era, preso no tempo e pelo tempo. Não no sentido esperançoso, ainda que melancólico, de um Peter Pan que recusa envelhecer; não há recusas aqui, não há escolhas. Não é uma opção e sim uma condição. Não vai crescer, pois a foto desenha num mundo onde não há crescimento. Não há, no mundo da foto, nem se quer melancolia, pois para isso é preciso esperança e anseio.



A curiosidade pelo dramático e a nostalgia pelo bucólico, primitivo e original parece ser natural ao ser humano. O estudo dos gêneros dramáticos nos ensina desde Aristóteles que a tragédia é, em si, superior a comédia. E, por sua vez, ao notar a desolação do homem quando fadidamente separado da unidade cósmica que o mantinha em acordo com o todo ao redor, Lukács fala em sua teoria do romance desse herói perdido, agora solitário, eternamente a procura de algo que não pode achar. Como o herói de Proust ele está sempre em busca do tempo perdido, esse tempo essencialmente helênico onde todos eram, de fato, um. Essa busca da unidade que criou o ideal nacionalista durante o Romantismo, que nada mais é que a vontade de voltar ao ponto de harmonia um passo de cada vez, é a mesma – em certa medida – que a do leitor médio da New York Magazine, ainda que o seja inconscientemente.

Não é a toa que os filmes mais premiados, a literatura mais aclamada, as canções mais icônicas não poderiam ser descritas como felizes – que é, por sinal, um adjetivo bastante curioso – ou divertidos/engraçados. A empatia que a dor

causa é muito maior, a sensibilização para com as agruras dos outro parece ser um exercício de devir humano. Enquanto uma comédia nos agrada por nos fazer rir, e o riso é um exercício extremamente solipsista, pois ele nos causa um prazer direto, o trágico provoca a conscientização da condição de ser humano. Ao confrontarmos com tal tipo de obra representativa reconhecemos o sofrimento de um ser outro, não por um deslocamento do *self*, mas por sua fixidez. Isto é dizer que não nos humanizamos – no sentido perceber-se parte desse conjunto “humanos” – ao sentir a dor como se fossemos nós mesmos, mas sim ao perceber a dor do outro, reconhecendo-a de alguma maneira como particular a esse outro, e ainda assim sentir, comover-se. Choro, não por sentir como se fosse eu a padecer; choro antes pelo outro, meu irmão de universo, aflito e desamparado. O prazer pela beleza, ou melhor, estética, do dolorido é um exercício de volta à unidade transcendental que precedeu em milênios o nosso tempo, como se houvesse uma voz quase genética nos chamando de volta para casa.

É essa voz que nos convoca que segue ecoando nas fotos de Evans. Ela, a voz, não está nas colunas gregas que ainda sustentam a memória de um tempo próspero e suntuoso. Ora, tais colunas serviriam primeiramente a possibilidade de uma análise medíocre, i.e mediana, sobre o uso de influências clássicas nas mansões dentro das *plantations* do séc. XIX ou sobre como eram uma maneira dos grandes latifundiários desfilarem seu dinheiro e conseqüentemente o seu poder, numa batalha semi-silenciosa de ego e influência. Tais tipos de preocupação concernem, como dirá Barthes, ao *studium* que não significa, pelo menos imediatamente, o estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular (BARTHES, p. 34), pois são calculadas cuidadosamente, racionalizadas e não naturais e por isso nada tem que ver com o inconsciente (e, se me arrisco dizer, natural) anseio de voltar à harmonia dos tempos mitológicos.

A voz está, porém, na árvore que, apesar de ser ainda mais altiva que as colunas gregas, está morta. A voz está na porta aberta de uma gigantesca casa vazia. A árvore e a porta não querem dizer nada além delas mesmas, não querem levantar

dados ou apontar para conclusões, elas são e isso basta. Há nelas a presença e a ausência que dispensa um detalhamento analítico ou uma cadeia infindável de sentidos possíveis. Elas são o que são e nada mais, por isso dizem tanto. Aí está o *punctum* do qual Barthes nos fala com tanta sensibilidade e afeto, como espectador da foto, ele não a vê como uma questão (um tema), mas como ferida que se vê, sente, repara, olha e pensa (BARTHES, 2009 p. 30):

A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum*: porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala) (BARTHES, 2009 p. 35)

Claro que o desejo de humanizar-se é altamente satisfatório para o *self*, mas é de uma natureza de prazer mais difícil de ser alcançada, sendo assim menos egoísta que o prazer do riso. O *punctum*, esse pequeno corte, agudo, na solidão da casa grande abandonada, assim como nos rostos envelhecidos das crianças, é o da empatia transcendental.



Como estamos acostumados a dizer que a criação da literatura nacional não é apenas sintoma, mas sim causa do despertar do espírito nacional e do nascimento sócio-sentimental da nação – ouvimos sempre que o Brasil, por exemplo, nasceu como ânsia de ser pátria no uso da cor local do romantismo indianista – talvez valha a pena perguntar então se a antologia imagética nacional não teria o mesmo poder. Historicamente a imagem goza de uma primazia em relação ao signo verbal, seja ele oral ou escrito. Contudo, é claro em nossa sociedade que a palavra goza de um prestígio legitimador. Vilém Flusser nos dirá, em seu livro *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, que o a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente:

Na Idade Média, assume a luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagético; na idade Moderna, a luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas. A luta, porém, é dialética. À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio absorve imagens e se paganiza; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, ele própria absorve imagens e se ideologiza. Por que isso ocorre? Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. (FLUSSER, 2002. p.10)

Walker Evans e James Agee entendiam bem a dialética entre imagem-texto, tanto que *Let us now praise famous men*, apesar de contar com relatos textuais e ensaios profundos sobre a experiência que estava sendo documentada, se inicia com uma sequência de páginas trazendo apenas imagens, na maior parte uma foto por página, sem nenhuma legenda. O signo imagético respirando sem ajuda de aparelhos linguísticos. Evans então nos dirá que exatamente isso, que as fotos não são, em nenhuma instância, ilustrativas, mas sim que estabelecem com o texto uma relação colaborativa. Assim as fotos são, por elas mesmas, responsáveis pela criação desses personagens: as crianças que já nascem velhas, a casa sempre vazia, a cadeia de grades vitorianas, a melancólica assepsia de uma cozinha sem comida.

Ao apresentar as intenções do livro, eles escreveram: em nossas viagens devemos desejar aprender sobre o que nossos irmãos e irmãs do mundo comem e de onde sua

comida vem. Tal declaração, em toda a sua força, torna-se por vezes supérflua. O olho de um observador sensível, minimamente alfabetizado para ler imagens, captará ao primeiro contado – não através do *studium* que fala ao gozo do saber, mas ao *punctum* que fala da angústia de sentir impreterivelmente – a brutal delicadeza com a qual Evans nos mostra os dias, nunca as noites, mas os dias intermináveis, do campesinato sulista durando os anos da depressão. Eles haviam sido contratados com uma outra intenção: a de documentar os esforços que estavam sendo feitos pelo conjunto da nação, para que as feridas de miséria causadas pela quebra da bolsa em Nova York pudessem ser sanadas. O que Evans mostra, porém, está além da possibilidade de reparo e ainda assim não há escatologia, não há fome pela carne pútrida. Há somente o caloroso olhar de quem ama as cicatrizes, não as feridas, mas as cicatrizes.

A fotografia, como imagem técnica, pode facilmente nos enganar ao pretender-se verdade absoluta, pois como nos dirá Flusser ela é dificilmente decifrável pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Contudo, a um olho mais experiente e crítico, o posicionamento, a ideologia em cada quadro transparece, sem que seja necessário ler a epígrafe convocatória de Marx que abre o livro, “Trabalhadores do mundo, uni-vos, vós não tendes nada a perder a não ser vossos grilhões”. As fotos de Evans presentes em *Let us now praise famous men* estão na memória da grande depressão Americana com a mesma pungência que estão os romances de Faulkner. Não por serem foto-verdade ou imagem-documento, mas por serem criação, posicionamento subjetivo, *punctum* para o humano que sente, aliás para humanos que sentem. A coleção de bens simbólicos sobre tal período que é compartilhada por toda uma nação é um trabalho de autoria múltipla e coletiva, sobre o como o projeto deveria ser entendido Agee deixa bem claro: É um esforço na verdade humana de que o leitor não é menos centralmente envolvido que os autores e aqueles de quem as fotos falam.

O Trabalho fotográfico de Evans se eternizou ao assumir seu posicionamento icônico dos anos da Grande Depressão, não por ser documento do real – pois o real é, em sua forma ideológica absoluta, sempre falacioso – mas por pertencer em essência a aquela substância que paira sobre uma mente coletiva, esperando para ser traduzida em uma forma inteligível.

Referencial

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2009

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

EVANS, Walker; AGEE, James. *Let us now praise famous men*. Mariner Books, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEVINSON, Peter: *The soft edge: a natural history and future of the information revolution*. Routledge, 1997.