

O DOCUMENTARISMO SOCIAL COMO ESTÉTICA E POLÍTICA NA ARTE DA  
DECADA DE 1930: OS RETRATOS DA GRANDE DEPRESSÃO NOS EUA NAS  
FOTOGRAFIAS DO FARM SECURITY ADMINISTRATION

SOCIAL DOCUMENTARY AS AESTHETICS AND POLITICS IN THE ART OF THE 30'S:  
THE PORTRAITS OF THE GREAT DEPRESSION IN THE USA IN THE PHOTOGRAPHS  
OF THE FARM SECURITY ADMINISTRATION

Flávia da Rosa Melo<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é de contextualizar as produções culturais como *loci* de representação de gênero e de questões políticas durante a década de 1930 nos EUA, pensando-as igualmente como instrumento de diálogo com a sociedade e com um verdadeiro campo cultural de mídias de massa no começo do século XX. Para tanto, foi escolhida uma série fotográfica de Dorothea Lange que, ao ser analisada, auxilia a reflexão sobre variadas questões de ordem social, política, econômica e de gênero desta época. O artigo está dividido em quatro partes, mais a conclusão. Após uma introdução de caráter teórico, iniciamos situando com mais atenção o campo cultural e artístico dos Estados Unidos durante a Grande Depressão. Em seguida, a partir das produções e de ensaios produzidos por artistas e intelectuais ligados a agências estatais, vemos como a estética documental teve uma permeabilidade social muito ampla e significativa, com diversos usos políticos no passado e no presente. Analisamos na sequência mais especificamente os retratos de Dorothea Lange para pensar questões políticas e de gênero. Por fim, concluímos como o diálogo das produções culturais com o seu tempo, bem como os usos que delas são feitos em outros momentos, são exemplos de que os conteúdos e discursos que tais obras instrumentalizam são potenciais críticos da ordem, de verdades e de naturalizações de um meio social; apontando também para a importância de acervos imagéticos online e de livre acesso - como a *Library of Congress* - como ferramentas de pesquisa e reflexão contemporâneas.

**Palavras-chave:** Grande Depressão. Fotografias. Estética.

**Abstract:** The aim of this article is to contextualize cultural productions as a *loci* of gender representation and political issues during the 1930s in the USA, thinking them as both places of

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História pela UFPR. Possui graduação em História - Licenciatura e Bacharelado (2014) pela UFPR. Mestrado em História pelo PPGHIS- UFPR (2017) com pesquisa na área dos Estudos de Gênero, História Contemporânea e História Cultural. No doutorado segue com esta abordagem e filiação teórico-crítica para pensar as matizações de gênero presentes nas narrativas dos e das pacientes de um hospital psiquiátrico, através do estudo dos prontuários médicos do Hospital Nossa Senhora da Luz, em Curitiba - Paraná (século XX). Acadêmica da Escola de Direito da PUC-PR. E-mail: rmelo.flavia@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-6392-4353>

dialogue with the society and with a real cultural field of mass media in the early 20<sup>th</sup> century. One of Dorothea Lange's photo series was chosen for this purpose, and when analyzed, supports a reflection of many social, political, economical and gender issues. The article is divided in four sessions plus the conclusion. After the theoretical introduction, we commence locating more accurately the cultural and political fields of the United States of America during the Great Depression. Then, as of the productions and essays created by artists and intellectuals connected to state agencies, we see how the documentary aesthetics had a very wide social permeability and significance, with political uses in the past and the present. After that, the portraits of Dorothea Lange are analyzed to reflect upon political and gender questions. Lastly, we conclude how the dialogue of cultural productions with their time, as well as the uses that are made of them at other times, are examples that the contents and discourses that such works instrumentalize are potential critics of the order, truths and naturalizations of a social field; pointing out, also, the importance of free-access online image collection - such as the *Library of Congress* - as contemporary tools of research and reflection.

**Keywords:** Great Depression. Photographs. Aesthetics.

### Introdução

A crítica feminista produzida principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970 possibilitou a abertura para uma série de novos problemas e temáticas à crítica cultural. Tal esforço contribuiu para transformar e explicitar as variadas formas pelas quais a cultura ocidental colaborou para a reprodução da desigualdade entre homens e mulheres através do reconhecimento de categorias reflexivas como “masculino” e “feminino”, por exemplo, como centrais (PEDRO, 2005, p.87). Foi nesse contexto que surgiram os primeiros estudos críticos sobre a representação das mulheres na literatura, no cinema e nas Artes Visuais como um todo, preocupados em historicizar as construções culturais e a forma como a feminilidade foi transformada em objeto do olhar e do interesse do masculino e de sua manutenção do poder, questões centrais para um estudo como este que será feito adiante.

Tal lugar da cultura e das produções culturais é tão relevante no século XX que para Teresa de Lauretis (1987, p. IX), tais tecnologias de gênero pelas quais as formas de se ser mulher e homem são construídas, encontram nas mídias *loci* de produção de discursos e representações privilegiados. As tecnologias de gênero - tais como o cinema, a fotografia, a televisão e o rádio no século XX - são responsáveis diversas vezes por mediar a relação dos sujeitos com as transformações de seu cotidiano. É por

tal que as produções culturais não deixam de ser responsáveis também pela construção de sentidos nos processos históricos em que os sujeitos estão inseridos (RIBEIRO; FERREIRA, 2007, p. 7). Esta pesquisa entende gênero enquanto uma categoria histórica (SCOTT, 1995), de complexo caráter reiterado “através de processos culturais, pelos quais se define o que é - ou não - natural;” (LOURO, 2013, p. 11). Guacira Lopes Louro leciona com propriedade a este respeito:

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade - das formas de expressar os desejos e prazeres - também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO, 2013, p. 11)

Desde Simone de Beauvoir, a crítica feminista vem movendo esforços pela desnaturalização da suposta “essência feminina” das mulheres. Todavia, a binaridade masculino-feminino ainda é marcante nas reflexões desta filósofa e coube às feministas das futuras gerações ler e elaborar seus escritos e proposições, desnaturalizando não só a ontologia de um feminino pré-social, como também a ideia de existência de só duas performances possíveis de gênero e sexo (BUTLER, 1990). Assim sendo, os principais pontos da crítica feminista, dos Estudos de Gênero e *queer* à ciência incorrem na denúncia do caráter particularista, ideológico, racista e sexista no qual o saber ocidental opera usando da lógica da identidade, incapaz de pensar a diferença, e, com isso, promovendo modelos ideais e normativos a serem tidos como parâmetros do “normal” (RAGO, 1998, p. 28).

Tal apresentação teórica é fundamental porque a Grande Depressão é um dos temas da história dos EUA mais estudados e revisitados, seja por historiadores e historiadoras, seja por economistas, jornalistas e/ou sociólogas e sociólogos, como exemplo. Porém, deve-se a outros fatores, que não são somente econômicos, a sensibilidade compartilhada a respeito dessa época como algo que compõe um “retrato” do século XX.

A cultura visual desse período tem uma participação ativa na identificação e empatia com este passado. Diversas vezes vemos as fotografias dessa época que ilustram e comunicam a respeito de uma situação de excepcionalidade e novidade extremas. Muito do que acionamos para informação sobre a Grande Depressão traz à tona, de súbito, as fotografias de pessoas vagando em busca de emprego ou em formação de fila para pegar a sopa dos pobres nas organizações filantrópicas e religiosas – ou ainda, os retratos de ex-combatentes e desempregados vendendo maçãs e lápis de escrever nas metrópoles estadunidenses na década de 30.

A Depressão Econômica de 1930 foi global. Ao mesmo tempo em que a Crise Econômica assolava os Estados Unidos desde 1929 fechando indústrias, bancos e formando nos grandes centros urbanos uma multidão de desempregados e miseráveis, o país passou pela pior crise ecológica da história até então. O interior do país foi assolado pela seca e pelas *Dust Bowl*, tempestades de poeira e terra que varreram os campos e plantações, levando ao colapso o meio rural estadunidense. Tal catástrofe ecológica ocasionou a maior onda migratória interna do país, já que milhares de famílias do centro-sul perderam a posse das terras e migraram para a Califórnia, em busca de trabalho sazonal colhendo frutas.

No *New Deal*, extensa parte dos projetos foi voltada à reforma e recuperação da economia e da sociedade estadunidense. Todavia, existiu ainda um desejo de registrar aquela época, como se viveu e como se “saiu” daquela situação. A partir de 1933, ano que Franklin Delano Roosevelt assumiu o governo, criaram-se agências e equipes com o objetivo de montar um material de consulta sobre os anos 30 do século XX, tornando-os conhecidos para a posteridade. Através de filmes, fotografias e ensaios tomou forma um verdadeiro desejo de documentar aquela situação descrevendo quem eram e como viviam os norte-americanos. Este intento alocava também a política do período como referencial, isto é: o Estado foi o produtor referencial de imagens para estudo e propaganda política.

A luz do exposto, o objetivo deste artigo é de contextualizar as produções culturais como *loci* de representação de gênero e de questões políticas durante a década de 1930 nos EUA. A partir de um estudo de caso, a proposta seria a de pensar as

fotografias daquele período como locais de diálogo com a sociedade e com um verdadeiro campo cultural de mídias de massa no começo do século XX. Tal análise filia-se aos Estudos de Gênero e à teoria feminista por fornecerem as ferramentas analíticas fundamentais para a reflexão aqui apresentada. Tais estudos evidenciaram, como já brevemente apresentado, as fragilidades conceituais com que a História e demais saberes construíram por tanto tempo as pretensas verdades universais, tão essenciais para a formação de um cânone ocidental e masculino (ADELMAN, 2016, p. 80).

Pensando em diálogo com a História Cultural, os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero para considerar, portanto, que o documentarismo social foi durante a Grande Depressão um projeto estético que teve usos e problemas políticos a ele entrelaçados, este estudo está dividido em três partes, mais a conclusão. Na primeira parte localizamos com mais atenção o campo cultural e artístico dos Estados Unidos durante a Grande Depressão. Em seguida, tratamos especificamente das questões políticas levantadas por artistas e intelectuais ligados a agências estatais, detalhando como uma estética documental teve uma permeabilidade social muito ampla e significativa. Em seguida abordamos como esta arte engajada relaciona-se com a categoria gênero pensando com as produções de Dorothea Lange. Concluímos sobre os usos políticos no passado e no presente que permeiam a cultura visual de uma época, nos instigando a sempre questionar a respeito das fotografias e seus usos.

### **Os usos políticos de uma cultura visual**

O filósofo e crítico cultural Walter Benjamin afirmou em 1936, em um ensaio que pensou o estado da arte e sua relação com o mundo social, que a evolução tecnológica nas artes alterava o caráter perceptivo das sociedades e assim, pensar a arte na era da reprodução mecânica seria algo inseparável de pensar uma prática política (BENJAMIN, 2013, p. 53). O potencial das mídias de massa de dialogar com a sociedade e o alcance de público que a insurgente tecnologia do período permitiu foi extensamente aproveitada pelo governo estadunidense na década de 1930.

Roosevelt foi o 32º presidente dos Estados Unidos. Eleito em 1932, foi o primeiro presidente a usar o rádio (que se firmava como uma tecnologia acessível) como meio para um contato direto, quase pessoal com a sociedade.<sup>2</sup> O historiador William Stott afirma que Roosevelt falava no rádio com um tom natural, remetendo-se à audiência como se fossem “amigos” para explicar de forma clara e concreta a situação política, econômica e social que o Estado estava passando. Nessas transmissões, Roosevelt explanava de forma simples e direta para a população sobre o que era possível ser feito, isto é: quais os limites das ações de resgate e auxílio social que eram cabíveis de ser tomadas pelo Estado frente à Grande Depressão (STOTT, 1986, p. 96).

Com esse intento de diálogo, Roosevelt usava o rádio como uma forma de propaganda política, visando tornar-se um sujeito cúmplice e empático aos cidadãos. Especialistas entendem que o presidente se dirigia aos seus compatriotas com a mesma crença com a qual ele guiou a formação de todo o projeto do *New Deal*, bastante distante daquela que seu predecessor (Hoover) ficou conhecido. Defendeu como projeto de governo uma filosofia de que seres humanos não podiam ser sacrificados por interesses, ideais e conveniências. Julgava, portanto, que pessoas não podiam ser sacrificadas pelo enriquecimento da nação ou de poucos sujeitos (STOTT, 1986, pp. 97-98). Assim, a compreensão da ação política e percepção de mundo daquela sociedade foi construída pelas mídias de comunicação de massa, e esta imagem de que o presidente sabia qual era a realidade da nação era algo além da mera empatia e desejada aprovação da gestão. Havia um uso político, populista.

A utilização de referências humanitárias, da vida real e do sofrimento individual daqueles sujeitos que viviam e passavam pela Grande Depressão foi, todavia, um uso

---

<sup>2</sup> Entre 1933 e 1944, período em que Roosevelt esteve à frente da presidência dos Estados Unidos, ocorreu uma série de 30 transmissões oficiais feitas pelo presidente para dialogar com a sociedade. Todas estas seções noturnas ficaram conhecidas como *Fireside chats* – que poderíamos traduzir para “Conversas ao pé da lareira”. Isto é: o presidente se postava em um diálogo íntimo e oficial com a população norte-americana. No site da *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso dos EUA) é possível acessar estas transmissões – é o repositório do *National Recording Preservation Board*, o órgão responsável pela preservação do material sonoro oficial norte-americano. Lá existem mais de 50 gravações destas transmissões oficiais. Todas as fotografias reproduzidas nesse artigo podem ser encontradas no mesmo repositório, de acesso livre. Para saber mais: <https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/about-this-program/board/> Acesso em 19 de janeiro de 2017.

retórico. A partir do relato das experiências reais que Roosevelt conhecia através de seus comícios, cartas e programas de assistência, ele argumentava a favor dos seus interesses e de sua agenda. Como exemplo, podemos citar as histórias e relatos de idosos pobres passando frio e fome que eram comuns nos programas radiofônicos, geralmente acompanhados e usados como justificativa para tratar das escolhas feitas pelo Estado para o plano de seguro social. Usar de uma cultura visual e sonora para falar da realidade e da *experiência humana* fez parte de uma estratégia política utilizada como um argumento de legitimação de agendas de governo (STOTT, 1986, p. 99).

O rádio não foi o único suporte de comunicação de massa no começo do século XX. As novas condições tecnológicas e a emergência de mídias acessíveis para a população transformaram a relação da sociedade com a política e a cultura nesta época, nos Estados Unidos e no mundo. A comunicação de massa transformou a opinião pública em algo a ser moldado e direcionado, e diversos governos com um viés populista usaram das mídias de massa e da promoção cultural para criar condições de adesão aos seus projetos de poder (WILLIAMS, 2011, p. 326).

Concordamos com a perspectiva do sociólogo Raymond Williams (2011, p. 328) de que o que caracteriza a “comunicação de massa” é muito mais a intenção do orador, (daquele que enuncia), do que a técnica específica que é utilizada. Se pensarmos para além das fronteiras norte-americanas nesta época, diversos governos totalitários e paternalistas estavam tomando forma, ancorados na propaganda política feita através destas novas mídias de massa: o cinema, os jornais, revistas e fotografias tornaram-se aliadas de projetos que ultrapassaram as fronteiras da ação cultural.

A forma como os discursos passam a ser apresentados, bem como a responsabilidade imediata que eles implicam e operacionalizam nestas mídias, demonstram que numa era de “democracia de massas” e “comunicação de massas”, a própria existência destes meios de comunicação e seu potencial de alcance são significativas formas de se moldar e questionar a opinião pública, por vezes com fins questionáveis (WILLIAMS, 2011, p. 324). O Estado norte-americano teve um projeto cultural que utilizou o rádio, a televisão, o cinema e a fotografia para documentar e dialogar com a sociedade em um período em que a fragilidade do sistema político,

econômico e da própria ordem patriarcal devia ser enfrentado. De tal antropologia visual foram feitos usos específicos, como veremos adiante.

Diversos olhares para o mundo foram edificados de acordo com vertentes artísticas e estéticas das artes plásticas, audiovisuais, teatrais e da literatura. Na década de 30, a forma e a visão que foram essencialmente as mais evidentes foi a da estética documental. Face às vivências urbanas, de amplos contingentes populacionais estabelecendo trocas e relações, um referencial estético marcante desta época em particular foi aquele guiado pelo propósito de catalogar e construir uma proposta artística voltada para “as massas” enquanto objeto do olhar.

É claro que os pobres e os pouco notáveis não foram uma invenção do período, mas o tamanho e os perigos que este contingente gigante de milhões de indivíduos sinalizava para o Estado era específico: se devia olhar e compreender como viviam o que era chamado de os *ordinary* ou *damaged people* (pessoas comuns ou em extrema situação de miséria) (STOTT, 1986, p. x).

É por tal que afirmamos que o olhar desta era de crise e o discurso político americano que a ela se relacionou nas produções culturais foi o de racionalização e interesse pela tomada humano – principalmente o humano pobre – como problema. Isto é o que o historiador William Sttot (1986) chamou de “*the human interest*” (o interesse humano). Em sua análise, devido a essa sensibilidade e comprometimento estético e político expressos no cinema, na literatura, na fotografia, enfim, nas artes, Sttot conclui que

(...) a expressão primária dos anos 30 na América não foi a ficção, mas sim seu oposto. Este gênero da realidade eu chamo pelo nome dado a ele: documentário. E eu vejo como sua essência a comunicação, não de coisas imaginárias, mas expressamente do real (STOTT, 1986, p. xi) [Tradução nossa].

Conhecer a experiência das pessoas e quem eram os norte-americanos que viviam durante a Grande Depressão foi o *mote* da arte no período. A preocupação com o “*human interest*” ou “*human document*” (“o interesse pelo humano” e o “documento humano”, de agora em diante). As remissões e adjetivações de obras de então como *realistas* ou então como um *retrato fidedigno de sua época* tornaram-se constantes por



ser a própria marca da proposta estética de então. O uso da adjetivação *humano*, bastante presente nesta época, foi um recurso empregado na literatura e nas artes como chave para uma questão emocional, comovente, da sinceridade da experiência humana: o adjetivo e os simbolismos e analogias que a ele se relacionaram eram como um atestado para o verídico, algo pleno de realidade e de uma “essência humana” (STOTT, 1986, p. 6).

O estilo documental como detentor de uma chancela de verdade é, portanto, uma questão paradigmática para se esmiuçar diversas representações nas produções culturais desta época. A operacionalização da carga emocional e as imagens edificadas de tais obras dialogavam com o público, eternizando e colaborando para se naturalizar representações a partir de um local de poder bastante formal, uma vez que o que tal arte pretendia (re)produzir era “A Verdade”. Para ser arte, era preciso que fosse *humano*<sup>3</sup>.

Tal pensamento filosófico e estético a respeito do próprio propósito e local da arte na sociedade esteve presente nas políticas do Estado e em outras instituições norte-americanas, como anunciado na introdução deste estudo. Por exemplo, dentro da política de Roosevelt, durante os três estágios principais de medidas que compunham o *New Deal*, a meta foi aumentar e garantir os recursos de ajuda aos desempregados. Promoveu-se obras públicas para incentivar a contratação e o mercado de trabalho e também a criação de agências – como o *Farm Security Administration* (FSA) – que tinham como incumbência ajudar os trabalhadores rurais, donos de terras, arrendatários e a

---

<sup>3</sup> Chamamos a atenção de que o uso do termo *humano* é significativo dentro da cultura e da linguagem política estadunidense durante a Grande Depressão por mais uma razão. Para Stott, o emprego recorrente deste termo nas produções culturais da década de 30 sugere que a despeito da intelectualidade corrente tributária do marxismo, a maior parte dos americanos durante a Grande Depressão entendia que a faculdade humana essencial não era a razão – as pessoas seriam criaturas emocionais. Portanto, os documentos preocupados com o humano como objeto e problema foram carregados de uma linguagem de sentimentos e drama; uma obra cultural ser “humana” significava destaque e uma classificação de distinção e reconhecimento, e a primazia estética do documentário nas artes neste período foi a do esforço para retratar pessoas comuns, em sua maioria pobres, vivendo o mundo real: como era ser homem, mulher, criança, idoso, negro, branco, mãe, pai, desempregado, enfim, como era ser e sobreviver como um cidadão norte-americano nos anos do *New Deal* (STOTT, 1986, pp. 6-8).

população migrante a saírem do estado de calamidade que se instaurou com a Crise Econômica e as *Dust Bowl* (SELLERS; MAY; MCMILLEN, 1990, p. 218).

O FSA teve também o encargo, dentre vários, de estudar e buscar soluções para os problemas que afetavam as populações rurais. Mas era necessário conhecer esta massa de pessoas, como viviam e qual era a realidade social da América rural. Uma das marcas mais destacadas deste esforço estatal são as séries fotográficas que documentaram a pobreza no campo e nas cidades (FSA, 2013). Essas fotografias tornaram-se muito famosas e referenciais dentro da própria história da fotografia. Diversas exposições e mostras em alguns dos mais renomados museus e galerias de arte pelo mundo montaram exposições com fotogramas deste catálogo. Na próxima seção, vamos problematizar com mais cuidado este intento.

### **Os fotógrafos do êxodo: os problemas políticos de fotografar *humanos*.**

A equipe de fotógrafos do FSA teve a missão de viajar pelos Estados Unidos para documentar e tornar conhecidas as pessoas: como estavam vivendo todos os homens, mulheres e crianças que resistiam às adversidades geradas pelas crises econômica e ecológica da década de 1930.

Para o historiador John Raeburn, a fotografia nesta época não foi pensada/utilizada apenas como uma nova possibilidade de documentar: ela foi singular por ser ao mesmo tempo algo da elite e algo popular no começo do século XX. Da mesma forma que as artes no século XIX alcançaram uma popularidade e envolvimento social revolucionários, Raeburn compreende que a fotografia foi uma revolução na década de 30. Ela era uma possível arte popular, com uma audiência heterogênea, que levava a arte para locais onde antes ela era algo deslocado - como o caso dos acampamentos na beira da estrada nos Estados Unidos, ou nas regiões desérticas surgidas com as *Dust Bowl* (RAEBURN, 2010, p. 32).

Cabe frisar que a importância deste projeto do FSA é única na história da fotografia por dois motivos. O primeiro, por ser até então o maior projeto fotográfico coletivo de uma instituição governamental dos Estados Unidos, responsável por fazer um tipo de “enciclopédia visual América”; o segundo, por ser a primeira tentativa

sistemática de fazer um inventário de uma situação utilizando a câmera fotográfica e de filmagem, produzindo material referencial para o estudo e auxílio aos necessitados. Toda esta série visual com milhares de imagens é muito reconhecida pelo trabalho coletivo, mas alguns nomes específicos se destacam, como o de Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Russell Lee, Marion Post Walcott, Gordon Parks e Dorothea Lange (BURN; DUNCAN, 2012, p. 154). Junto com outras produções culturais de então, as fotografias da FSA constituíram a memória sobre o período por sua fotojornalismo e pela já apresentada proposta estética documental.

Estima-se que somente durante o verão de 1938, no auge da Crise Econômica e do trabalho do *New Deal*, os laboratórios de fotografia da FSA tenham processado 7 mil fotos. O catálogo disponível no site Biblioteca do Congresso norte-americano conta com cerca de 175 mil negativos em preto-e-branco e com aproximadamente 1.600 fotografias coloridas. O número total de registros fotográficos produzidos pela equipe da FSA durante a Grande Depressão passa dos 250 mil, entre negativos e fotografias impressas.<sup>4</sup>

Roy Striker foi o chefe deste órgão. Guiou o projeto imagético com a crença do poder das fotografias como ferramentas para mostrar ao público não só a dimensão da situação e os múltiplos problemas enfrentados pela população rural, mas também o potencial de propaganda destas imagens. Ao publicizar as fotos em jornais e filmes, mostrava-se à população que o governo Roosevelt estava fazendo “algo a respeito” (BURN; DUNCAN, 2012, pp. 152-154).

Quando analisamos as fotografias e documentários produzidos no período, é possível entender o êxito da proposta de Striker de que “seus fotógrafos” fossem a campo para documentar a vida e o que a população estava sofrendo. Entendemos a partir desta extensa série de fotos como a fotografia foi uma arte democrática nos anos 30: não apenas porque alguns dos seus maiores artistas direcionaram seu olhar e câmera para as pessoas comuns e para documentar a Depressão. Ela foi democrática

---

<sup>4</sup> Informações disponíveis no site da mostra *The Bitter Years (1935-1941): Rural America Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*, disponível em <http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years>. Acesso em 31 de julho de 2016.

porque sua audiência tornou-se popular, algo bastante inovador numa cultura que até poucas décadas era marcada pela divisão entre o público e os retratados nas “artes finas”. A elite cultural e econômica dos Estados Unidos não detinha o domínio ou o controle de acesso às câmeras. Esta foi uma estética e um movimento artístico voltado, portanto, para o popular como objeto, com realizadores que não pertenciam mais a uma classe exclusiva – alguns estudaram fotografia em cursos especiais e universidades, mas houve também fotógrafos que se fizeram artistas trabalhando diretamente nestes projetos (RAEBURN, 2010, p. 26).

Este é o caso, por exemplo, de Arthur Rothstein que havia acabado de se graduar na *Columbia University* em Nova York onde participou de grupos de estudo sobre fotografia quando foi contatado por Washington para trabalhar a serviço do FSA. Foi o primeiro dos fotógrafos vinculados ao *New Deal* a ser enviado a campo para documentar a situação da América rural. A partir da consulta ao acervo disponível na Biblioteca do Congresso<sup>5</sup>, podemos analisar que o que Rothstein e toda a equipe do FSA capturaram a partir de 1936 foi uma situação de desolação social e ecológica. Não é possível aqui versar com a dedicação necessária a respeito das trajetórias individuais de todos os fotógrafos do FSA, bem como tratar detalhadamente sobre as implicações de caráter formal, semântico e social que circundam tais imagens artísticas (FREITAS, 2004, p.6-7). Todavia, é importante para a análise que fazemos aqui a consideração a respeito da visualidade de tais fotografias. Ana Maria Mauad afirma ser preciso “entender que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente” (MAUAD, 2005, p.136). Assim, para pensar os procedimentos necessários para uma análise teórica e metodológica das fotografias, não pode faltar a reconstrução do circuito social da produção de tais imagens técnicas, que enfatiza como afirma Mauad (2005, p.134), a historicidade dos regimes visuais.

À época, tais fotografias foram utilizadas como prova do real, como comprovação da existência do referente em um amplo aspecto: tanto da catástrofe

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=arthur%20rothstein%20> Acesso em 29 de julho de 2016.

ecológica, quanto da pobreza extrema por ela avultada. A utilização do documentarismo enquanto uma estética foi proposta, como afirma Stott, a ser uma “chamada de verdade”: promovia o engajamento emocional e movia opinião pública a favor do Estado e de suas ações, referindo-se às dificuldades em que adultos, crianças e animais viviam na América rural (STOTT, 1986, p. 5).

Assim, a partir de tais fotografias, a imagem da Crise Econômica e ecológica não era mais algo abstrato, existente somente na dimensão numérica de areia e dinheiro que varreram os Estados Unidos. Entretanto, não é possível deixar de citar um ponto importante: estas fotografias e a perspectiva estética realista e dramática não agradavam os retratados. Uma reclamação comum foi que tais imagens e o imaginário construído a respeito das populações das zonas afetadas pelas *Dust Bowl* eram difamatórias. Especialistas nesta catástrofe ambiental afirmam que algumas pessoas se queixavam de que os fotógrafos do governo eram *outsiders* que se atinham às desgraças e à situação ruim, colaborando para construir uma ideia de que o povo retratado era composto por pobres coitados com pouca capacidade e inteligência para gerirem as próprias vidas (EGAN, 2006, p. 156).

O movimento e a estética documentária desta década contaram ainda com a participação de artistas trabalhando em projetos dissociados do Estado. Até 1936 a maioria das fotografias produzidas sobre a crise rural foi de repórteres e fotógrafos vinculados a jornais e revistas que já estavam fazendo a cobertura da situação, produzindo edições especiais.

Em 1936, Walker Evans e James Agee foram enviados pela revista *Fortune* a campo. Considerando o respeito do público e da crítica que esta revista detinha, é interessante notar que apenas em 1936 uma reportagem dedicada ao tema da fome e da pobreza causada pela quebra do sistema econômico pudesse surgir. Em 1932 um artigo intitulado “*No One Has Starved ... which is not true*” (Ninguém morreu de fome... o que não é verdade) foi publicado na *Fortune* (ainda na gestão de Hoover). Tratou-se de um texto que já apontava que a mídia, o Estado e a própria sociedade não sabiam o que realmente acontecia com os mais pobres – denúncia muito significativa, visto que a *Fortune* era uma revista bastante moderada politicamente. Diferente da maioria dos

periódicos e revistas norte-americanos, este foi um dos únicos casos de artigos publicados antes de 1936 que não minimizavam a situação de pobreza e de pessoas morrendo de fome. Para Sttot (1986, pp. 68-69), salvo algumas raras exceções, a imprensa norte-americana esforçou-se por muitos anos para ignorar a Depressão Econômica.

Evans já era um dos fotógrafos mais famosos e produtivos do FSA quando foi contratado pela *Fortune*, e Agee era um escritor recém-graduado em Harvard, que dava seus primeiros passos na trajetória de se firmar como um dos críticos de cinema mais reconhecidos do século XX. Partiram de Nova York para viver durante um mês com três famílias de meeiros na região sul dos Estados Unidos. O objetivo era fazer uma grande reportagem sobre as condições de vida dos trabalhadores rurais, pobres e brancos.

A revista *Fortune* não utilizou os textos produzidos – o resultado da experiência foi uma série de ensaios e de fotografias que não se encaixavam na linha editorial. Assim, em 1941, a dupla lançou o livro *Elogiemos os Homens Ilustres*, contendo as fotografias e textos produzidos anos antes. Este livro tornou-se uma das reportagens de fotojornalismo mais reconhecidas, louvadas e estudadas pela crítica especializada no século XX (AGEE; EVANS, 2009).

A apresentação do trabalho que Agee faz no começo da obra ajuda a formar um quadro das razões pelas quais o primeiro material foi recusado pela *Fortune*. Conhecemos ali sobre o que este documentário fotográfico e literário se preocupou:

Este volume é concebido com duas intenções: como o início de uma obra maior; e para se manter por si só, independente de qualquer trabalho que ainda possa vir a ser feito.

O título deste volume é *Elogiemos os homens ilustres*.

O título da obra como um todo, incluindo este volume, é *Três famílias de colonos brancos*.

Na verdade, o esforço é 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 anti-autoritária* (AGEE; EVANS, 2009, p. 12). [Friso nosso].

Vemos como Evans e Agee compreendiam a fotografia e a literatura como duas artes políticas, com potencial de comunicar uma situação e incitar seu público leitor para se posicionar sobre o que estava conhecendo. Este caráter das mídias como ferramentas de conscientização e crítica social está explícito no início da obra, em que os autores expressam a obra se direcionava: “aqueles que podem pagar o preço da capa”, pois desejavam que o leitor “possa se sentir bondosamente inclinado a quaisquer esforços liberais muito bem planejados, com o objetivo de retificar a situação desagradável lá do sul, e que venha a apreciar um pouco melhor e mais culpado a próxima boa refeição que fizer; (...)” (AGEE; EVANS, 2009, p.31).

No interior do estado do Alabama, Evans e Agee viveram com as famílias Gudger, Ricketts e Woods (codinomes) para expor, em um ensaio documental, em que consistia viver nas regiões afetadas pela seca das *Dust Bowl*. Foi um relato minucioso dos dramas domésticos que o Estado não conseguia enfrentar através das medidas, leis e valores investidos. Descreveram as roupas, as moradias, os parques cultivados, os sacrifícios necessários, a fome, a desnutrição: construíram para a América o retrato de algo próximo da impossibilidade de se acreditar em um futuro diferente para uma parcela dos cidadãos. A partir de tal obra, ficava claro como “o sonho americano” não era possível para todos.

Nas fotografias quem compõem o livro, Evans e Agee utilizaram da referida estética documental e de um discurso imagético e literário que não tinham lugar dentro da política editorial e do pensamento político conversador da imprensa norte-americana da década de 30. O controle sobre a cultura visual era um elemento de interesse político *per se*. O que eles documentaram manifestou posições coléricas: não se tratava de uma situação e de cidadãos vivendo com chances efetivas de sobrevivência plena a curto prazo. O Estado norte-americano estava falhando com o auxílio, e mais esforços e dinheiro precisavam ser direcionados para que a crise ecológica e a situação dos migrantes indo para a Califórnia chegasse próxima de ser solucionada.

Para concluirmos esta parte do estudo, é importante citar que o livro *Elogiemos os Homens Ilustres* não foi o único a ser lançado aliando fotografia e por vezes literatura para a crítica social. O primeiro livro preocupado em documentar a década através de fotografias foi o *The Roosevelt Year - a photographic record* (1934) (O ano de Roosevelt - um registro fotográfico) do documentarista Pare Lorentz. Nele o autor reúne fotografias de diversos autores para documentar o primeiro ano da gestão Roosevelt. São 198 páginas com fotografias preocupadas em mostrar a realidade que o presidente teve de lidar em seu primeiro ano de gestão e de *New Deal*: desempregados nas metrópoles dormindo debaixo de viadutos; as filas de distribuição de comida; as manifestações de fazendeiros nos congressos por todo o país solicitando auxílio econômico para o mercado rural; as grandes obras que estavam sendo feitas para empregar trabalhadores; e as greves violentamente reprimidas com bombas de gás<sup>6</sup> estão entre os retratos reunidos por Lorentz. Mas, fica a questão: como as mulheres eram representadas neste universo de pobreza?

### **Pobreza rural, pobreza urbana: a estética realista no retratismo de Dorothea Lange**

A mais famosa de todas estas obras foi um livro lançado em 1939, produzido a partir das fotografias de Dorothea Lange e da colaboração de Paul Taylor, seu esposo a época. No livro *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (O Êxodo Americano: um retrato da erosão humana), Lange combinou as fotografias que tirou durante a década com os testemunhos orais transcritos de quem era fotografado e vivenciava aquela situação. Buscando compreender a condição humana em meio à pobreza rural e a questão ecológica da década de 30, Lange e Taylor construíram um documento com as vozes e os retratos de alguns dos 300 mil migrantes que compunham o que chamaram alegoricamente de *êxodo americano*. Tais produções audiovisuais também divulgaram

---

<sup>6</sup> Esta série fotográfica merece especial análise que não poderá ser feita neste estudo, pois reúne vários artistas e porque Lorentz legenda as fotografias. A legenda da fotografia da repressão aos grevistas é singular para pensarmos o cenário político internacional e o caráter de crítica governamental que aqueles intelectuais propunham com sua arte. A legenda desta fotografia da repressão com bombas de gás é *"in Germany one calls it atrocity"* (na Alemanha eles chamam isso de atrocidade) (LORENTZ, 1934, p. 124). Adolf Hitler já era chanceler quando o livro foi lançado.



imagens da miséria dos desempregados e dos *okies*<sup>7</sup> como problemas dificilmente solucionáveis a curto prazo.

Como apresentado até aqui, é claro, portanto, que os fotógrafos a serviço do governo norte-americano faziam parte de uma rede de produção e crítica social popularizada e muito prolífica, responsável por uma década de uma cultura de massa tributária do documentarismo estético. Tais fotografias e textos vinculavam uma mesma carga política: fotógrafos e escritores estavam contando para a população norte-americana aquilo que testemunharam. É o “isto foi” de que afirma Roland Barthes (1980) ao refletir sobre a fotografia e sobre as necessárias considerações teórico-metodológicas para a análise e crítica dos seus usos. Se era necessário ver para acreditar e posicionar-se a respeito da política e da organização social norte-americana, todas as mídias de massa da época forneciam argumentos para uma crítica bastante contundente a respeito das instituições do país, *loci* de enunciação sobre novas informações a respeito de como o mundo estava se transformando e adquirindo novos traçados. Aquilo que Lange e Taylor explicitamente chamaram de “êxodo” (numa explícita referência religiosa) para uma terra prometida, eram pessoas que não podiam ser com facilidade “retiradas” de suas terras. A promessa de terra prometida era esfacelada pelas fotografias que compunham o livro.

Diferentemente dos trabalhadores sazonais que foram empregados na Califórnia desde fins do século XIX (mexicanos, chineses, japoneses e a população negra norte-americana), estes migrantes *eram norte-americanos*. Não tinham para onde retornar ou para onde serem deportados (como ocorreu com frequência com os estrangeiros) (HUDSON, 2007). Portanto, tais fotografias construíram uma narrativa crítica ao próprio Estado e sociedade estadunidense, pois os *okies* partiam para ser trabalhadores sazonais no agronegócio, mas eles não eram uma população de uma ou duas temporadas, residentes por um período. Eram cidadãos norte-americanos que não podiam ser deportados, expulsos ou abandonados. Eles continuariam na Califórnia

---

<sup>7</sup> *Okie* é um termo que remonta ao começo do século XX que denota um indivíduo residente ou nativo do estado de Oklahoma, nos EUA. Durante o período de migração que se segue à *Dust Bowl* este termo adquiriu uma conotação e uso preconceituoso, de não pertencimento, de pessoas pobres, retirantes.

independentemente do fim das temporadas de colheita, participando de uma sociedade com um histórico posicionamento de discriminação, hostilidade, xenofobia e violência dirigidos a minorias étnicas, políticas, raciais e sexuais.

Vemos com esse quadro supracitado que o esforço documental e do realismo estético fomentou não só o olhar para os pobres e necessitados, para a massa social, mas também a necessidade de se atentar ao que Stuart Hall (1997, p. 20) chamou de uma “política cultural”. Tal qual o rádio foi uma das mídias e instrumentos de propaganda política do governo estadunidense na época, as obras culturais de então demonstram que as lutas pelo poder se estenderam para o campo da narrativa sobre a arte e seus usos durante a Depressão Econômica, um campo cultural muito amplo, completamente perpassado por esforços para controlar ou promover representações, discursos e imagens.

As fotografias de Dorothea Lange são objeto de análise privilegiada neste estudo por serem aquelas em que há mais presença de mulheres e crianças como elemento principal. Em 1933, Lange tinha um estúdio fotográfico especializado em fazer retratos no segundo andar de um prédio em São Francisco. De lá podia ver toda a situação que eternizou nas fotografias. Lange costumava dizer que havia uma discrepância muito grande entre o que seu trabalho se propunha, que era retratar famílias norte-americanas, e o que ela fez a serviço do FSA. Se antes da Crise Econômica seu trabalho era o de retratar e eternizar as famílias mais ricas e abastadas de São Francisco, o que ela via e o que documentou nas ruas abaixo de seu estúdio era o extremo oposto: homens desempregados vagando, o número de moradores de rua cada vez maior. Via o tamanho das filas de caridade cada vez mais longas e mães com suas crianças mendigando alimento (GORDON, 2010, p. 103).

É essencial pormenorizar com maior cuidado sobre o que retratava essa que é uma das mais renomadas fotógrafas do século passado. Existe uma miríade ampla de questões políticas e de gênero que se enredam a tal produção, mas são poucos os trabalhos feitos no Brasil (ou traduzidos) que dedicam-se a pensar sobre sua obra. Para a historiadora Linda Gordon, biógrafa de Dorothea Lange, a carreira desta fotógrafa na década de 30 se desenvolveu em um período político de fortalecimento da democracia

norte-americana. Seu trabalho a serviço do FSA – tal qual o dos outros membros do projeto – não deve ser entendido somente enquanto um instrumento político, mas sim como algo movido por um propósito social e uma mensagem com profundas implicações políticas (GORDON, 2010, pp. xiii-xv).

Um primeiro exemplo da dimensão que o trabalho de Lange atinge e que se entrelaça à questão política em pauta é a fotografia intitulada *The White Angel Breadline* (O Anjo Branco da Fila de Pão), de 1933, tirada em São Francisco. Esta fotografia foi tirada antes de Lange se vincular ao projeto fotográfico do FSA. Como já apresentado, Lange era retratista, e tal particularidade estética é marcante em suas obras. Optava por explorar expressões individuais para dar conta de transmitir sentimentos e situações coletivas. Para Gordon, *White Angel Breadline* é um dos primeiros grandes retratos da Depressão Econômica (GORDON, 2014, p.12).

Fotografia 1. *White Angel Breadline* (O Anjo Branco da Fila de Pão), São Francisco. 1933



Fonte: Dorothea Lange. Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange>. Acesso em 29 de julho de 2016.

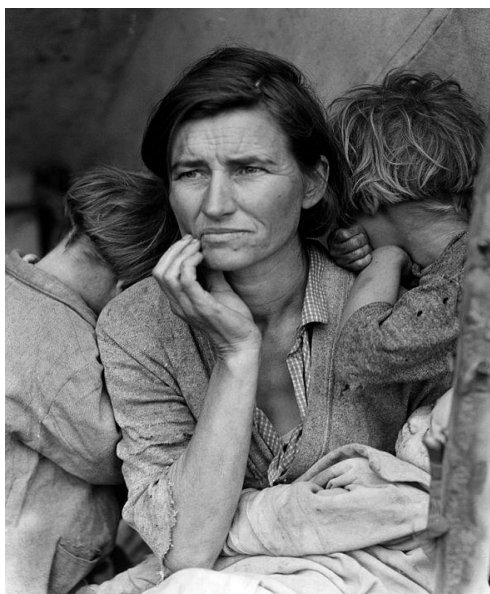
Pensando nas interconexões semânticas entre as fotografias de Gordon com as demais representações culturais deste período, alguns pontos devem ser destacados. No campo formal vemos trabalhadores nas famosas filas para conseguir alimentos fornecidos pelas organizações filantrópicas. Observamos do alto que a expressão de tristeza, desolamento e introspecção do homem ao centro da fotografia é maximizada

pela existência do único pertence evidente deste desempregado, além de suas roupas: a lata que serve como vasilha para pegar a sopa e qualquer outro alimento que fosse servido no dia. Ao mesmo tempo, atrás e ao redor deste homem temos a dimensão da miséria urbana que configura, junto a este homem, o ponto de interesse da captura. Ele não está sozinho nesta fila, há cercas para ordenar a multidão de desempregados, como ele, que estão à espera.

É fundamental marcar que só vemos homens nesta imagem: o que é objeto de destaque do enquadramento fotográfica frente aparenta ter mais idade, mas há ainda outros que podemos ver que são mais jovens e partilham desta situação. Ao mesmo tempo em que este homem faz parte da multidão, a fotografia é um retrato individual de sua angústia e solidão, do tamanho da pobreza e da massa de desempregados para a qual o governo e a sociedade norte-americana tinham de encontrar uma solução. Uma nação com jovens e velhos, homens e mulheres estava vivendo na miséria.

A segunda fotografia de Lange que se tornou uma das mais famosas e revisitadas do século XX para falar da Grande Depressão e do *crash* da Bolsa de Nova York em 1929 é a *Migrant Mother*.

Fotografia 2. *Migrant Mother* (Mãe Migrante). Nipomo, Califórnia. 1936



Fonte: Dorothea Lange. Disponível em <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Como já citado, é uma marca para Lange o retratismo e a prevalência da temática da maternidade em suas fotografias. Esta fotografia não é somente a mais famosa de Lange, como também é com frequência citada como a mais famosa dos Estados Unidos. *Migrant Mother* é o retrato de Florence Thompson e três de seus filhos.

Nesta composição em um plano médio curto vemos uma mulher ainda jovem, com evidentes marcas faciais e de expressão de alguém que trabalhou no sol e na terra durante anos. Seu olhar e sua fisionomia são de alguém que em pouco tempo viveu inúmeras dificuldades e preocupações. O desassossego e a ansiedade que estão presentes no olhar desta mulher são direcionados para algo: uma preocupação que está para além do campo da foto. Thompson e seus filhos são os elementos centrais ali. Usam roupas puídas, as crianças acanhadas nela buscam amparo. Importante ressaltar que mesmo buscando o detalhe e o retrato, nesta fotografia as crianças não mostram a face, e não vemos de todo o bebê que dorme nos braços da mãe.

Para o historiador Michael Kazin (2011, p. 176), existe um tipo diferente de tristeza nestas fotografias do FSA que as fez permanecerem icônicas mesmo após os 80 anos que transcorrem de quando foram tiradas. A escolha de composição, temática e estética feita por Lange faz a pobreza ser enobrecedora, algo que fortalece aqueles que não têm qualquer responsabilidade pela situação em que estão. Pelo caso da fotografia específica de Florence Thompson e os usos políticos que dela foram feitos, é possível afirmar que também a maternidade e a capacidade de resiliência feminina se tornaram marcas do “norte-americanismo” alimentado pelo *New Deal* nessa década (MELO, 2017).<sup>8</sup>

Este apreço por contar a história das “*the common people*” (as pessoas comuns) é, como já citado, significativo na arte do período. Todos aqueles que sofriam e foram

---

<sup>8</sup> Este artigo é parte de uma dissertação de mestrado que analisou e problematizou as representações e discursos sobre o feminino e as mulheres em produções culturais (fílmicas, fotográficas e literárias) estadunidenses na Grande Depressão. Para ver mais a este respeito e como as fotografias do FSA estão diálogo com um amplo campo de disputas em torno do feminino e da maternidade, ver: MELO, Flávia da Rosa. *Mulheres da grande depressão: a itinerância das representações femininas e maternas no romance e filme As vinhas da Ira - Estados Unidos (1930-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p.253, 2017.

categorizados como de uma subclasse, ou não-pertencentes aos Estados Unidos – como os mexicanos e seus filhos nascidos no país, ou os migrantes das *Dust Bowl* – tornam-se sujeitos e objetos destas fotografias. Para Kazin, a fotografia de Lange e dos demais fotógrafos do FSA são exemplos de artistas que não hesitaram na década de 30 em se engajar a formas de expressão que uma esquerda radical chamaria de burguesa ou “cultura de massa”, conceitos abertamente usados como adjetivos pejorativos (KAZIN, 2011, pp. 178-179).

Chamamos a atenção específica neste artigo para as obras de Lange porque, como visto, *Migrant Mother* é um importante referencial para pensarmos “as mulheres comuns”. Primeiro, porque Florence Thompson e seus filhos são *okies*, membros de uma família de colhedores de frutas que ao fim de um inverno miserável em 1936 estavam em Nipomo, Califórnia (GORDON, 2014, p.30). Viviam em uma tenda precária e estavam presos ali porque o carro da família quebrou no meio de dias com geada e chuva. Lange utilizou a fotografia como arma política e propagandística para forçar o auxílio governamental àquelas pessoas. *Migrant Mother* e outras diversas fotografias tomadas neste dia foram enviadas para o jornal *San Francisco News* na expectativa de que a publicidade desse cenário resultasse em socorro governamental. Lange conseguiu o que queria e poucos dias depois o governo federal enviou 20 mil quilos de comida para os acampamentos na Califórnia (PARTRIDGE, 1994, p. 9).

Este retrato faz parte de uma de uma série específica de seis poses. Tomadas em conjunto, fica possível entender que a situação que esta mulher em específico vivia era coletiva e bem menos romantizada em torno da maternidade – ou melhor, dos usos sobre a maternidade que dela foram feitos.

Fotografia 3. Uma das fotos da série *Migrant Mother*. Nipomo, Califórnia. 1936



Fonte: Dorothea Lange. <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Tomando como referência a imagem acima, em plano aberto, vemos que Florence tem mais filhos, e que a miséria e desolação são maiores do que o retrato anterior, em plano médio, deu conta de capturar. Não é difícil imaginar a comoção que tais fotografias causaram. Ver uma mãe com seus filhos em um local desolado, cobertos por uma precária tenda de lona surtiu o efeito que Lange desejava ao tirar essas fotografias. Apenas ali em Nipomo, um acampamento dentro de centenas espalhados pela Califórnia naquela época, 2.500 pessoas estavam vivendo no mesmo campo em que Lange tirou a foto (GORDON, 2010, p.237).

Retomamos aqui a reflexão já feita sobre o potencial das produções culturais que foi reconhecido pelo Estado norte-americano durante a Depressão Econômica. Sua fotografia foi uma arte engajada. O documental encoraja o desejo de transformação social, e ele foi usado como uma forma de “educação pública” (STOTT, 1986, p. 21). Tal qual a primeira utilização feita do retrato *Migrant Mother* e também daqueles que Walker Evans tirou (citando aqui somente a título de exemplo estes dois profissionais), vemos que o documentarismo funcionou como uma forma de moldar através das emoções da audiência suas atitudes a respeito de certos assuntos. Nós já atentamos

para esta questão, haja visto que o próprio Estado norte-americano utilizou o rádio e o trabalho do FSA para a promoção e legitimação de agendas políticas. Como bem aponta William Sttot (1986, p. 23), algumas propagandas voltadas para as massas no começo do século XX induziram e trabalharam para advogar por erros. O caso dos fascismos alemão e italiano, por exemplo, evidenciam os perigos dos usos e do conteúdo transmitidos nestas mídias de massa.

Encaminhamo-nos para a conclusão de nossa reflexão reiterando que a imposição de uma verdade sobre a situação histórica que foi construída principalmente nas representações de mulheres incomodou uma sociedade patriarcal e reacionária. Relacionam-se a isto os próprios usos que Lange fez de *Migrant Mother* – como chamariz para sensibilizar a opinião pública e o Estado –, o que torna possível reafirmar que imagens e discursos sobre a maternidade tenham sido objeto dos discursos políticos durante a Depressão Econômica.

Nos anos que se seguiram a esta foto, *Migrant Mother* foi usada em selos comemorativos; como material em campanhas políticas; em anúncios para todo tipo de mercadoria; como propaganda para fundos de caridade e tantas outras capas de revista. Os Panteras Negras recriaram a foto com uma mãe e crianças afrodescendentes. *Migrant Mother* tornou-se um *aide-memoire* de todo um imaginário sobre a nação e sobre uma estrutura sentimental que não se restringe apenas ao sofrimento dos *okies* (GORDON, 2010. p. 238). É o arquétipo do norte-americanismo resiliente e corajoso.

É muito cara a afirmação de Linda Gordon (2010, p. 241) de que não podemos perder de vista que esta fotografia evoca *clichês* e essencialismos sobre a maternidade que a tornam extremamente ideológica, fato reconhecido e tangível vista a quantidade de usos que se fez dela. Todos nesta série fotográfica (que não pode ser reproduzida em sua totalidade neste estudo) estão unidos à mãe, reiterando sua figura como a de um pilar ideológico. A própria expressão de preocupação e cansaço da foto pode ser interpretada como a de uma mãe que se preocupa em como alimentar e manter os



filhos em vista a extrema adversidade em que vivem.<sup>9</sup> No argumento de Gordon, esta expressão e determinação é também de uma mulher que não abandonaria seus filhos, posição condizente a de uma boa mãe (2010, p. 238), o que a nosso ver justifica a publicidade que a foto teve.

Todavia, é possível pensar que Lange capturou uma tensão social: apesar dos usos desta fotografia louvarem uma idealização de feminino e maternidade desejada, trata-se de um quadro da maternidade como função *ou trabalho* extremamente difícil naquelas condições. À luz das reflexões em torno do mito do amor materno feitas por Elisabeth Badinter (1985), podemos levantar a hipótese de que talvez a série fotográfica que *Migrant Mother* compõe, expõe a maternidade como uma missão: isto torna possível a leitura de que o sentimento de amor e responsabilidade pelos filhos seja, também, aprisionador.

Não há como negar que *paripassu* ao esforço de Lange de documentar a resiliência e a força de adultos e crianças que sobrevivem em meio à fome e ao frio, existe uma sensibilidade específica sobre a maternidade e sobre o peso desta responsabilidade. Este tom é marcante principalmente nas fotografias de Dorothea Lange tiradas nas estradas e nos acampamentos onde ficavam os *okies*. Tais fotografias evidenciam um tema da produção artística de Lange: a heroína. São mulheres fortes, que trabalham no campo e cuidam dos filhos. Lange não afronta os papéis sociais e de gênero: as mulheres não substituem os homens, nem causam problemas à família patriarcal (GORDON, 2010. p. 246). Mesmo assim, devido a herança histórica de décadas de lutas feministas e pelos direitos das mulheres que são marca do começo do

---

<sup>9</sup> Gordon (2010) aponta uma importante problematização que citamos aqui, ainda que não seja possível pormenorizar a questão. Em 1955, *Migrant Mother* foi exposta no Museu de Arte Moderna (MoMA) na exposição *The Family of Man* em Nova York. Nesta época, tal retrato já havia se tornado conhecido em todo o mundo. Três anos depois, a própria Florence Thompson viu a fotografia na revista *U.S Camera* e escreveu uma carta para o editorial. Thompson deixou claro seu descontentamento pelos usos que fizeram dela e de suas filhas através dessa fotografia; afirmou não ter sido consultada sobre aquele retrato e tudo que ele simboliza, e solicitava que a revista que circulava sua imagem e de suas filhas fossem retiradas de circulação, pois ela não aceitava este uso. Pedia ainda que o editorial enviasse seu endereço a Lange, dado que se situações como aquela continuassem a ocorrer, publicizando de forma inadequada sua imagem e sofrimento, ela e sua família não hesitariam em procurar as medidas legais para proteger a si próprios.

século XX nos EUA, este ato de olhar, tomando as mulheres e a maternidade como objeto, é algo muito singular e inegavelmente afrontador.

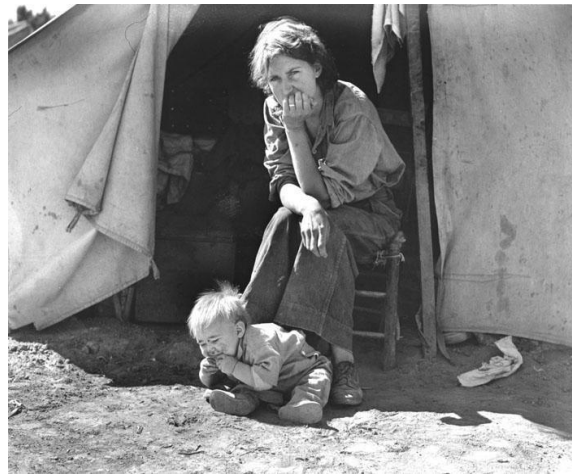
Cabe frisar que as fotografias de Lange que permitem uma interpretação mais questionadora a respeito da maternagem não foram tão mobilizadas com fins ideológicos como foi *Migrant Mother*. Nestes outros retratos vemos a maternidade mais fragilizada. São mulheres jovens exercendo a maternidade em meio à pobreza.

Fotografia 4. *Drought refugees from Oklahoma camping by the road side (Refugiados da seca de Oklahoma acampando na beira da Estrada)*. Blythe, Califórnia. 1936



Fonte: Dorothea Lange. Disponível em <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

Fotografia 5. *Eighteen year-old mother from Oklahoma (Mãe de 18 anos de idade de Oklahoma)* 1937



Fonte: Dorothea Lange. Disponível em: <https://www.loc.gov/photos/?q=dorothea%20lange> Acesso em 29 de julho de 2016.

É essencial salientar que de forma alguma cabe julgar a maternidade e os sentimentos dos indivíduos retratados neste período. A relação entre a História e a História da Arte, bem como entre as fontes e tais historiografias, sempre foi complexa e permeada de disputas internas (e pouco produtivas) do próprio campo (FREITAS, 2004, p.4). Todavia, a proposta da História Cultural e dos Estudos Culturais, bem como dos Estudos de Gênero, não permite deixar marca de um julgamento ou descrédito a respeito das relações e questões (inter)subjetivas dos protagonistas de tais obras. A dor e a dificuldade da vida destas pessoas não podem nunca ser esquecidas quando

analisamos suas representações e os usos que delas foram feitos. Ademais, estas fotografias fazem parte de uma produção cultural e imagética de fotógrafos formados nas tensões sociais dos anos de 1920 e 1930 nos Estados Unidos da América. Suas subjetividades também estão presentes nestas fotografias, como é o caso de Lange, mãe que se divorciou e teve de prover alguma forma de sustento para si e para os seus (GORDON, 2010, p. 108).

Concluimos que as fotografias do FSA também veicularam representações estigmatizadas sobre a família norte-americana e a maternidade que, para o Estado, iam na contramão dos valores e das ideias relativos ao “norte-americanismo”: muitas das fotografias em que as mulheres estavam amamentando não podiam ser expostas ou enviadas a jornais e revistas para fazer parte de especiais e reportagens. Ainda que o maior desejo estético fosse o de documentar a vida como ela era, os corpos das mulheres e os tabus correlatos a elas, bem como ao exercício da maternidade, foram mantidos. A esfera do privado, aquela das mulheres e das crianças, era usada de maneira comedida para os fins do “público”, mesmo quando não havia casa ou privacidade alguma para tais mulheres e seus filhos, como no caso dos acampamentos em beira de estrada.

### Considerações Finais

A questão da propaganda e sua relação com as mídias de massa e a cultura de massa delinea-se como central na crítica sobre as representações das relações políticas, de gênero no cinema, na literatura e na fotografia da Grande Depressão, como visto. Se a boa arte na década de 30 foi aquela que também era uma boa propaganda, o conteúdo e o discurso que estavam sendo propagados eram necessariamente um objeto de disputa.

Concluimos assim que as fotografias do FSA são representações e discursos ambivalentes. Ao mesmo tempo em que se pretende que sejam a imagem da resiliência, força e fé no futuro do cidadão norte-americano, não deixam de ser lembranças do que poderia ocorrer a todos; reminiscência da desilusão que também rondava o *american dream* (sonho americano) e da existência de formas novas e alternativas para se ser

homem e mulher no século XX. Eram evidência – e objeto de alerta – ao perigo político relativo à massa de trabalhadores e desempregados.

É fundamental reiterar que todas essas fotografias analisadas aqui são parte do repositório da Biblioteca do Congresso dos EUA, o maior do mundo atualmente, que permite livre acesso e estudo. É possível e desejável, portanto, que continuamente nos debruçemos a refletir sobre a importância de acervos *on-line* como esse serem públicos. A partir do estudo de uma pequena parcela deste acervo, ficou claro como estas fotografias do FSA exprimem incertezas e inseguranças não apenas daqueles que são retratados: as representações e narrativas sobre a maternidade, a família, os Estados Unidos e a pobreza, assim como os usos que são feitos destas imagens, foram parte de uma cultura visual ampla e dinâmica há quase um século, mas que reverberam até nossos dias.

É preciso dizer, por fim, que a partir das centenas de milhares de fotografias produzidas nesta antropologia visual, os mais variados usos ou silenciamentos foram e ainda são feitos. *Migrant Mother* é tida como uma “obra-prima”: em uma rápida busca na internet podemos ver um exemplo do que isso significa e de como os usos que dela são feitos são políticos, mesmo quando contraditórios a própria estética e conteúdo da imagem.

Ao mesmo tempo em que foram produzidos recentes documentários a respeito da história desta fotografia e de como Thompson e suas filhas envelheceram, essa fotografia foi também editada várias vezes, para servir, por exemplo, de propaganda política na eleição presidencial de Donald Trump em 2016 – a despeito da história de migração, preconceito, de exclusão de trabalhadores e trabalhadoras de suas terras e de abandono estatal em que foi produzida, em uma intervenção artística, nela foi adicionado um boné com os dizeres “*Make America Great Again*” (Tornar a América Grande Novamente). Dentro dos processos de construção de sentido, a necessidade de vigiar e (re)escrever histórias e obras culturais é premissa para aqueles grupos que pretendem manter o mundo e as relações de gênero tal qual intenta o paradigma dominante. O diálogo das produções culturais com o seu tempo, bem como os usos que delas são feitos em outros momentos, são exemplos de que os conteúdos e discursos

que tais obras instrumentalizam são potenciais críticos da ordem, de verdades e de naturalizações de um meio social.

### Referências

ADELMAN, Miriam. *A Voz e a Escuta. Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. Editora Blucher, 2ª edição. 2016.

AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BURN, Ken. DUNCAN, Dayton. *The Dust Bowl: Na Illustrated History*. Chronicle Books, 2012.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. routledge, 2011.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. EUA: Indiana University Press, 1987.

EGAN, Timothy. *The worst hard time: The untold story of those who survived the great American dust bowl*. Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

*FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana - A Study Guide*. Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013.

FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 34, p. 3-21, 2004.

GORDON, Linda. (intro. and commentary). *Aperture Masters of Photography: Dorothea Lange*. Aperture, 2014.

\_\_\_\_\_. *Dorothea Lange: A life beyond limits*. WW Norton & Company, 2010.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & realidade, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HUDSON, Berkley. *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment* by Linda Gordon and Gary Y. Okihiro. New York: WW Norton, 2006. 205 pp. 2007.

KAZIN, Michael. *American dreamers: How the left changed a nation*. Knopf, 2011.

LORENTZ, Pare (Ed.). *The Roosevelt year: a photographic record*. Funk & Wagnalls Company, 1934.

LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado - pedagogias da sexualidade*. Ed. Autêntica, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

MELO, Flávia da Rosa. *Mulheres da grande depressão: a itinerância das representações femininas e maternas no romance e filme As vinhas da Ira - Estados Unidos (1930-1940)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p.253, 2017.

MELTZER, Milton. *Dorothea Lange: a photographer's life*. Syracuse University Press, 1978.

PARTRIDGE, Elizabeth (Ed.). *Dorothea Lange: A visual life*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994.

PEDRO, Joana M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *Revista História*. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005.

RAEBURN, John. The Rebirth of Photography in the Thirties. pp. 25-41. In: *A staggering revolution: a cultural history of thirties photography*. University of Illinois Press, 2010.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Mauad Editora Ltda, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

STOTT, William. *Documentary expression and thirties America*. University of Chicago Press, segunda edição, 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis, RJ: vozes, 2011.

## **Sites consultados**

*Library of Congress Catalog*

<https://catalog.loc.gov/vwebv/searchBrowse>

Mostra *The Bitter Years (1935-1941): Rural America Seen by the Protographers of the Farm Security Administration*

<http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years>

Enviado em: 12.09.2020

Aceito em: 09.12.2020