UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA

A FOTOGRAFIA COMO ARTE MODERNA: O ESTILO DOCUMENTÁRIO DE WALKER EVANS EM *AMERICAN PHOTOGRAPHS*

VITÓRIA
2013

CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA

A FOTOGRAFIA COMO ARTE MODERNA: O ESTILO DOCUMENTÁRIO DE WALKER EVANS EM *AMERICAN PHOTOGRAPHS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.
Professor orientador: Dr. Alexandre Emerick Neves.

VITÓRIA
2013

CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA

A FOTOGRAFIA COMO ARTE MODERNA: O ESTILO DOCUMENTÁRIO DE WALKER EVANS EM *AMERICAN PHOTOGRAPHS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovado em 02 de abril de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

_____

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
Universidade Federal do Espírito Santo

_____

Prof. Dr. Alexandre Ricardo Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A Simone Neiva, pelo amor expresso no carinho, no incentivo e no companheirismo vida afora.

A meus pais, Pedro e Lea, e aos meus irmãos, Douglas, Leda e Neu, pelo amor e cuidado de uma vida inteira.

Aos meus sobrinhos Nayara, Gabriel, Leonardo, Matheus, Breno, Amanda e Arthur, por trazerem sempre a felicidade do novo.

A Ângelo Segatto e Ricardo Papp, pelo apoio incondicional.

Aos amigos, pelo mistério de amizades duradouras, próximas e longínquas.

“Não há nada tão misterioso quanto um fato claramente descrito.”

Garry Winogrand

RESUMO

Investiga o “estilo documentário” do fotógrafo americano Walker Evans na exposição e no livro *American Photographs*, de 1938. Analisa as fotografias do autor a partir de textos críticos de diversos autores, dentre eles Walter Benjamin, Michel Foucault, Rosalind Krauss, John Szarkowski e Alan Trachtenberg. Identifica e aborda as principais influências literárias e fotográficas na construção do estilo documentário: o não-aparecimento do autor defendido por Gustave Flaubert; o espírito de modernidade de Charles Baudelaire; o repertório e a abordagem direta de Eugène Atget; a construção de uma tradição fotográfica americana em Mathew Brady e em Paul Strand. Ao tratar da exposição, aborda os principais temas desenvolvidos ali pelo artista e ainda como trabalhou a sequência fotográfica contra a ideia modernista da fotografia como imagem singular e contra a pompa da expografia museográfica. Aborda a relação entre o artista e o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, instituição que patrocinou a publicação e abrigou a mostra. Ao tratar do livro *American Photographs*, aborda separadamente parte um e dois da publicação, ressaltando os diferentes temas e sequências desenvolvidos pelo artista.

Palavras-chave: Fotografia. Walker Evans. Estilo documentário. *American Photographs*. MoMA.

ABSTRACT

This dissertation investigates the “documentary style” of American photographer Walker Evans in the exhibition and in the book *American Photographs*, 1938. It analyzes the author’s photographs by approaching critical texts by various authors, including Walter Benjamin, Michel Foucault, Rosalind Krauss, John Szarkowski and Alan Trachtenberg. It identifies and addresses the major photographic and literary influences in the construction of the documentary style: the non-appearance of the author advocated by Gustave Flaubert; the spirit of modernity in Charles Baudelaire; the repertoire and the direct approach of Eugène Atget; the construction of an American photographic tradition in Mathew Brady and in Paul Strand. When addressing the exhibition, it approaches the main themes developed by the artist and also how he worked the photographic sequence against the modernist idea of modern photography as a singular image and against the pomp of museographical expography. It discusses the relationship between the artist and the Museum of Modern Art in New York, MoMA, as the institution that sponsored the publication and hosted the show. When addressing the book *American Photographs*, it approaches part one and two of the publication separately, highlighting the different themes and sequences presented by the artist.

Keywords: Photography. Walker Evans. Documentary style. *American Photographs*. MoMA.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1. **Outdoor Advertising, Florida, 1934** 28

Fotografia 2. **Migrant Mother** 32

Fotografia 3. **Alabama Tenant Farmer Wife** 32

Fotografia 4. **Stamped Tin Relic** 35

Fotografia 5. **Joe's Auto Graveyard** 36

Fotografia 6. **The Auto Junkyard** 36

Fotografia 7. Negativos 35mm, 1929-30 39

Fotografia 8. **Girl in Fulton Street** 40

Fotografia 9. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 41

Fotografia 10. **Interior of Negro Preacher's House, Florida** 44

Fotografia 11. **Bedroom of a Female Worker, Rue de Belleville** 45

Fotografia 12. **Coiffeur, Palais Royal** 46

Fotografia 13. ***Torn Movie Poster*** 46

Fotografia 14. **Minstrel Showbill** 47

Fotografia 15. **Penny Picture Display, Savannah** 47

Fotografia 16. **Voiture** 48

Fotografia 17. **Paris, n.d.** 49

Fotografia 18. **Sidewalk and Shopfront, New Orleans** 50

Fotografia 19. **Crépy-en-Valois, vielle demeure XVIe siècle** 51

Fotografia 20. **Room in Louisiana Plantation House** 51

Fotografia 21. **Lewis Payne, Lincoln assassination conspirator** 54

Fotografia 22. **Blind Woman** 56

Fotografia 23. **Alabama Tenant Farmer Wife** 56

Fotografia 24. **Automat** 60

Fotografia 25. Imagem de divulgação da exposição Machine Art, de 1934. Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA ……..……. 60

Fotografia 26. **People in Summer** 62

Fotografia 27. **Greek Temple Building** 63

Fotografia 28. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 71

Fotografia 29. Sequência de fotografias publicada no livro American Photographs, 1938 71

Fotografia 30. Sequência de fotografias publicada em *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941 72

Fotografia 31. **Moving Truck and Bureau Mirror** 73

Fotografia 32. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 73

Fotografia 33. **Grave** 75

Fotografia 34. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 76

Fotografia 35. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 77

Fotografia 36. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 77

Fotografia 37. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 79

Fotografia 38. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938 80

Fotografia 39. Esboço feito por Walker Evans com indicações para formatação do livro *American Photographs*, reproduzido em *Walker Evans at Work* 83

Fotografia 40. **License Photo Studio, New York** 85

Fotografia 41. **Penny Picture Display, Savannah** 85

Fotografia 42. Índice da Parte Um de *American Photographs*, contendo sequência numérica, local e data de cada fotografia 88

Fotografia 43. **Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania Town** 90

Fotografia 44. **Roadside Gas Sign** 90

Fotografia 45. **Lunch Wagon Detail, New York** 91

Fotografia 46. **Parked Car, Small Town Main Street** 91

Fotografia 47. **Sidewalk in Vicksburg, Mississippi** 92

Fotografia 48. **Garage in Southern City Outskirts** 93

Fotografia 49. **Main Street of County Seat, Alabama** 93

Fotografia 50. **Main Street, Saratoga Springs, New York** 93

Fotografia 51. **Coney Island Boardwalk** 94

Fotografia 52. **A Bench in the Bronx on Sunday** 95

Fotografia 53. **Torn Movie Poster** 95

Fotografia 54. **Alabama Cotton Tenant Farmer Wife** 96

Fotografia 55. **New York State Farm Interior** 96

Fotografia 56. **Child in Backyard** 97

Fotografia 57. **Girl in Fulton Street** 97

Fotografia 58. **Interior of Negro Preacher's House, Florida** 98

Fotografia 59. **42nd St.** 99

Fotografia 60. **Citizen in Downtown Havana** 99

Fotografia 61. **Main Street of Pennsylvania Town** 101

Fotografia 62. **Battlefield Monument, Vicksburg, Mississippi** 101

Fotografia 63. **Havana Policeman** 102

Fotografia 64. **Sons of The American Legion** 102

Fotografia 65. **American Legionnaire** 103

Fotografia 66. **Legionnaire, Bethlehem, Pennsylvania** 103

Fotografia 67. **Coal Dock Worker** 104

Fotografia 68. **Lousiana Plantation House**..... 105

Fotografia 69. **View of Easton, Pennsylvania** 107

Fotografia 70. **Part of Phillipsburg, New Jersey** 107

Fotografia 71. **Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania** 108

Fotografia 72. **Two-family houses in Bethlehem, Pennsylvania** 108

Fotografia 73. **Louisiana Factory and Houses** 109

Fotografia 74. **Birmingham Steel Mill and workers' houses** 109

Fotografia 75. **Country Store and Gas Station, Alabama** 110

Fotografia 76. **Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi** 110

Fotografia 77. **Wooden Gothic House, Massachusetts** 111

Fotografia 78. **American Gothic** 111

Fotografia 79. **Main Street Block, Selma, Alabama** 113

Fotografia 80. **Early Sunday Morning** 113

Fotografia 81. **Church of the Nazarene, Tennessee** 115

Fotografia 82. **Wooden Church, South Carolina** 115

Fotografia 83. **Negro Church, South Carolina** ……..…….... 116

Fotografia 84. **Maine Pump** 116

Fotografia 85. **Greek Temple Building, Natchez, Mississippi** 117

Fotografia 86. **Tin Relic** 117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

2 A CONSTRUÇÃO DO ESTILO DOCUMENTÁRIO DE WALKER EVANS 19
2.1 A INFLUÊNCIA DE GUSTAVE FLAUBERT EM WALKER EVANS: O NÃO-APARECIMENTO DO AUTOR 26
2.2 A INFLUÊNCIA DE CHARLES BAUDELAIRE EM WALKER EVANS: O ESPÍRITO DE MODERNIDADE 30
2.2.1 O herói 31
2.2.2 O lixo 34
2.2.3 A cidade e a moda 37
2.3 A INFLUÊNCIA DE EUGÈNE ATGET EM WALKER EVANS: A QUIETUDE DO VAZIO 42
2.4 A INFLUÊNCIA DE MATHEW BRADY E DE PAUL STRAND EM WALKER EVANS: POR UMA TRADIÇÃO AMERICANA 52

3 A EXPOSIÇÃO *AMERICAN PHOTOGRAPHS* 58
3.1 O MoMA EM BUSCA DE UM MODERNISMO AMERICANO 59
3.2 O MoMA E WALKER EVANS: A FOTOGRAFIA LEGITIMADA COMO ARTE MODERNA 63
3.3 WALKER EVANS E O MoMA: UMA LONGA RELAÇÃO CONFLITUOSA 66
3.4 WALKER EVANS E A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO 69

4 O LIVRO *AMERICAN PHOTOGRAPHS* 81
4.1 O LIVRO CONTRA A IMAGEM SINGULAR 84
4.2 O LIVRO COMO DISCURSO 86
4.3 PARTE UM: PESSOAS PELA FOTOGRAFIA 89
4.4 PARTE DOIS: UMA EXPRESSÃO AMERICANA 106

5 CONCLUSÃO 118

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 120
6.1 REFERÊNCIAS DE IMAGENS 123

ANEXOS 133

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação propõe uma investigação sobre o “estilo documentário” de Walker Evans na exposição e no livro *American Photographs*, de 1938. A partir do termo, cunhado pelo próprio fotógrafo americano, busco as principais influências na sua construção e procuro identificar como o estilo documentário se apresenta na exposição e no livro em questão.

Meu primeiro contato com as fotografias de Evans aconteceu no período em que vivi e estudei na cidade de Nova York, entre 1993 e 1997. Ali, como aluno no *International Center of Photography* e através de visitas constantes a galerias e museus, em particular o Museu de Arte Moderna, o MoMA, pude conhecer de perto parte da produção do artista, considerado um dos maiores nomes da fotografia moderna americana.

Catorze anos mais tarde, trabalhei como tema de monografia de Graduação as fotografias *Polaroids* produzidas por Evans entre 1972 e 1974. Naquele momento pude detectar a ausência de monografias, dissertações ou teses produzidas no Brasil sobre o fotógrafo. Também é possível afirmar que, ao menos no campo da arte, não temos até o momento nenhuma bibliografia brasileira que trate especificamente da obra de Evans, ainda que seu nome e sua produção fotográfica da década de 1930 sejam mencionados em textos panorâmicos que abordam a história da fotografia moderna americana.

Apesar de Evans ter sua obra publicada em formato de livro desde a década de 1930, foi apenas em 2009 que tivemos a primeira publicação no Brasil de um único título: Elogiemos os Homens Ilustres, tradução em português de *Let Us Now Praise Famous Men*, livro publicado originalmente em 1941 com 31 fotografias de Evans e texto de James Agee. Vale notar que a edição brasileira segue a segunda edição americana de 1960, com 61 fotografias.

Tal escassez bibliográfica contrasta com a vasta produção editorial e acadêmica acerca do autor encontrada em outros idiomas, em particular na língua inglesa, razão pela qual esse estudo remete sistematicamente a textos e a autores

estrangeiros, por vezes, pouco conhecidos no Brasil. Por compreender essa dissertação com uma contribuição para o acesso ao material pesquisado, todas as citações que aparecem traduzidas no corpo do texto trazem sua versão na língua original em notas de rodapé. A grande maioria dos livros estrangeiros citados foram adquiridos graças a recursos disponibilizados pela CAPES na forma de bolsa de estudos. Dentre as publicações utilizadas nessa dissertação, destaco *American Photographs*, objeto de estudo dessa dissertação e *Walker Evans: The Hungry Eye*, de John Hill e Gilles Mora, no qual é possível encontrar todas as fotografias expostas em *American Photographs*, na mesma ordem disposta no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1938.

No primeiro capítulo dessa dissertação apresento o documentário como um movimento cultural nos Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930, para então abordar definições do termo “estilo documentário” a partir de fala do próprio artista e de estudiosos e críticos como Alan Trachtenberg, William Stott, Maria Morris Hambourg e Leo Rubinfien. A fim de investigar a construção do estilo documentário de Evans, problematizo seu discurso em *The Reappearance of Photography*, texto de 1931, confrontando-o com as considerações de Rosalind Krauss em *Os Espaços discursivos da Fotografia*, texto no qual a autora trata da inserção da fotografia do século XIX no museu de arte moderna já no século XX.

Ainda no mesmo capítulo procuro identificar as principais influências que tenham contribuído na construção do estilo documentário de Evans. Destaco a influência de Gustave Flaubert, de Charles Baudelaire, de Eugène Atget, de Mathew Brady e de Paul Strand. Em Gustave Flaubert discuto o conceito de não-aparecimento do autor a partir da fala de Michel Foucault em sua conferência *O que é um autor?*. Ao tratar da modernidade em Baudelaire, além de textos do próprio poeta e crítico francês, trabalho com textos de Walter Benjamin e de Ivan Junqueira, tradutor de Baudelaire para o português. A partir de Benjamin, identifico alguns temas baudelairianos em Evans, tais como: o herói, o lixo, a cidade e a moda. Faço uso ainda de textos críticos de Maria Hambourg, de John Szarkowski e de Peter Galassi, além de outros nomes já citados acima. A partir das considerações de Szarkowski identifico nas fotografias americanas de Evans diversos temas já desenvolvidos por Atget em Paris. Aqui recorro a textos que discutem a história da fotografia, como *Pequena História da Fotografia*, de Benjamin, e *Bystander: a history of Street Photography*, de

Joel Meyerowitz e Colin Westerbeck. Ao pesquisar a influência de Brady e de Strand em Evans, trato especificamente da busca por uma tradição americana, salientada por Trachtenberg em seu livro *Reading American Photographs*. Em *Lyric Documentary* encontro uma análise pormenorizada feita por Hill de palestra dada por Evans, na qual o artista menciona a influência de Brady em sua obra. Sobre a obra de Strand destaco o recém-lançado livro *A Poética Fotográfica de Paul* Strand, da autora brasileira Regina Maurício da Rocha.

No capítulo seguinte, intitulado *A exposição American Photographs*, abordo a relação entre o MoMA e Evans e ainda a relação de ambos com a fotografia moderna e suas especificidades. Para tal, utilizo a fala de Kristina Wilson, autora de *The Modern Eye*, e também declarações do teórico americano Clement Greenberg e de críticos como Lincoln Kirstein e Szarkowski sobre a fotografia de Evans. Ao abordar a inserção da fotografia no museu de arte moderna trago a crítica que Christopher Philliphs faz em seu artigo *The Judgment Seat of Photography*. Na última parte do capítulo analiso a montagem da exposição a partir de seus aspectos expositivos e das sequências criadas por Evans, nas quais identifico temas e possíveis relações entre as fotografias.

No último capítulo discuto especificamente o livro *American Photographs*. Aponto para a relevância da publicação para a fotografia moderna, segundo Hill, Mora e Trachtenberg, e para a importância dada por Evans a esse projeto, considerando o grau de controle exercido pelo fotógrafo em seu planejamento e execução. A partir da relação entre modernismo e realismo nas décadas de 1920 e 1930, apresentada por John Roberts e exemplificada pelo autor com *Let Us Now Praise Famous Men*, associo também *American Photographs* a uma prática que busca romper com a ideia da fotografia moderna como imagem singular. A partir da análise de textos do próprio livro e da leitura proposta por Trachtenberg em *Reading American Photographs*, argumento que a elaborada sequência de imagens construída por Evans confirma *American Photographs* como um livro de fotografias que reivindica o discurso autoral do fotógrafo. Na segunda metade do capítulo procuro identificar quais temas Evans aborda e como desenvolve a sequência fotográfica nas duas partes do livro: na primeira parte, que Evans chamará de “Pessoas pela fotografia” e na parte dois, na qual busca uma expressão americana nativa, expressa primordialmente na arquitetura vernacular.

Nos anexos poderão ser vistas todas as fotografias publicadas e expostas em *American Photographs*. No ANEXO A é possível ter acesso às fotografias publicadas no livro *American Photographs*, além de reprodução da capa e das páginas de rosto da publicação. As imagens são apresentadas na mesma ordem e com as mesmas dimensões da obra original, ainda que o formato do livro seja diferente do formato A4 utilizado aqui. O ANEXO B traz o texto de divulgação da exposição *American Photographs* enviado para a imprensa em setembro de 1938 e disponível nos arquivos *online* do MoMA. O ANEXO C apresenta 29 fotografias que registram a montagem e a sequência, na íntegra, da exposição *American Photographs*. Essas fotografias fazem parte do *Walker Evans Archive*, acervo com fotografias, negativos e correspondências do artista, mantido pelo *Metropolitan Museum of Art* e parcialmente acessível via Internet. O ANEXO D traz, também na íntegra, cada uma das 100 fotografias expostas em *American Photographs*, conforme publicado por Hill e Mora em *Walker Evans: The Hungry Eye*.

Essa dissertação justifica-se não apenas pelo ineditismo do tema no campo da produção acadêmica brasileira, mas pela relevância da obra de Walker Evans para a fotografia mundial e em particular pela importância de *American Photographs* ao estabelecer o estilo documentário no campo da arte.

2 A CONSTRUÇÃO DO ESTILO DOCUMENTÁRIO DE WALKER EVANS

American Photographs foi apresentada ao público, em setembro de 1938, como a primeira exposição individual de um fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. Simultaneamente à exposição, o museu publicou o livro *American Photographs*, que, apesar de seu título homônimo, não se apresenta como catálogo, mas sim como um trabalho autônomo, distinto da exposição. É considerado por John Hill e Gilles Mora "o primeiro livro moderno de fotografias"[1] (HILL; MORA, 1993, p. 161, tradução nossa). O conjunto de fotografias apresentado tanto na exposição, com 100 imagens, quanto no livro, com 87, resulta dos dez primeiros anos de carreira de Evans. A maioria das imagens foi produzida na década de 1930, mais especificamente entre 1935 e 1937, período em que Evans trabalhou como fotógrafo contratado pela agência governamental americana *Farm Security Administration* a fim de documentar os diversos aspectos econômicos e sociais do sudeste americano durante o período que ficou conhecido como a Grande Depressão.

Foi também durante a década de 1930 que o documentário, para além de um gênero, estabeleceu-se como um movimento na produção cultural nos Estados Unidos (STOTT, 1986). William Stott cita diversas produções teatrais, literárias, fotográficas e cinematográficas produzidas a partir de 1931, consideradas documentários: a peça *Can You Hear Their Voices?*, de Hallie Flanagan; livros que combinam texto e fotografias como *You Have Seen Their Faces*, de Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, e *An American Exodus*, de Dorothea Lange e Paul Taylor; os filmes de Pare Lorentz como *The Plow that Broke the Plains*, *The River* e *The Fight for Life*.

O termo *documentário* teria sido usado pela primeira vez em 1926 pelo crítico inglês John Grierson. Ao escrever sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty, Grierson afirmou que a obra "por ser um relato visual de eventos na vida de um jovem polinésio, tem valor documentário"[2] (GRIERSON, 1926, apud STOTT, 1983, p. 9, tradução nossa). A partir de então *documentário* tornou-se sinônimo de produções

[1] "[...] the first modern book of photographs". HILL; MORA. **Walker Evans**: the hungry eye. New York: Harry N. Abrams, 1993. p. 161.

[2] "[...] being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has documentary value". STOTT, William. **Documentary Expression and Thirties America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. p. 9.

que, utilizando fatos, documentos, ou relatos da vida real, transmitiam para a sociedade "[...] a informação necessária para uma vida organizada e harmoniosa"[3] (GRIERSON, 1926, apud STOTT, 1983, p. 9, tradução nossa).

Em entrevista a Paul Cummings, em 1971, Evans ressaltou a importância de *American Photographs* ao afirmar que "[...] estabeleceu o estilo documentário como arte na fotografia" [4] (EVANS, 1971, n.p., tradução nossa). É preciso observar que o fotógrafo modifica o termo *documentário*. Para definir seu processo de criação, Evans cunha o termo *estilo documentário*:

> Eu uso a palavra "estilo" especialmente porque ao se falar sobre isso muitas pessoas dizem "fotografia documental". Bem, literalmente, uma fotografia documental é um relatório de polícia de um corpo morto ou um acidente automobilístico ou algo parecido. Mas o estilo de desapego e registro é outra questão. Isso aplicado ao mundo que nos rodeia é o que eu faço com a câmera, o que eu quero ver feito com a câmera[5] (EVANS, 1971, tradução nossa).

Evans cria, assim, uma expressão aparentemente contraditória, se considerarmos que *estilo* denota um modo particular de produção ao mesmo tempo que introduz um certo grau de subjetividade e de participação autoral, enquanto *documentário* pretende apresentar uma suposta realidade a partir de fatos, de documentos e de relatos fidedignos apresentados de modo lógico e convincente. O que Evans propõe como estilo documentário é uma produção autoral que se utiliza de imagens que remetem ao documentário, seja por seu tema ou por sua abordagem direta. É como se Evans dissesse que sua fotografia é produzida *ao* estilo documentário, com a aparência ou aspecto de um documentário, mas que de fato, é uma visão pessoal, autoral daquilo que se apresenta como realidade.

Em *Walker Evans: Lyric Documentary*, Alan Trachtenberg fala do estilo documentário de Evans como um método, cuja "[...] aparência de objetividade, de franqueza, simplicidade e autenticidade vernacular [...] dá às suas fotos sua

---

[3] "[...] the information necessary to organized and harmonious living". STOTT, 1986, p. 9.

[4] "[…] it established the documentary style as art in photography". EVANS, Walker. **Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution**. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721#transcript>. Acesso em: 28 maio 2011.

[5] "I use the word 'style' particularly because in talking about it many people say 'documentary photograph'. Well, literally a documentary photograph is a police report of a dead body or an automobile accident or something like that. But the style of detachment and record is another matter. That applied to the world around us is what I do with the camera, what I want to see done with the camera". Ibid.

autoridade persuasiva"[6] (2006, p. 229, tradução nossa). O autor adverte que "[...] essa aparência, obviamente, é um outro tipo de pose que disfarça fins mais complexos para além de simplesmente registrar a aparência superficial das coisas" (2006, p. 229, tradução nossa).

Leo Rubinfien (2000) entende o estilo documentário defendido por Evans como o reconhecimento das possibilidades poéticas de uma visão ordinária, clara, sem ornamentação, que o crítico chamará de *plain seeing*. Em artigo para a revista *Art in America*, Rubinfien constata: "Evans chegou ao estilo austero e transparente pelo qual é famoso, ele não começou lá"[7] (RUBINFIEN, 2000, tradução nossa). Cabe então perguntar: como Evans chegou ao estilo documentário?

Em *The Reappearance of Photography*, texto crítico de 1931 publicado na revista *Hound and Horn*, Evans, ao escrever sobre livros de fotografia publicados na época, faz colocações contundentes sobre a história da fotografia e sobre a própria prática fotográfica e acaba por apresentar um "[...] manifesto pessoal"[8] (HAMBOURG, 2000, p. 21, tradução nossa). Logo na primeira frase o autor declara: "O real significado da fotografia foi submerso logo após sua descoberta. O evento foi simplesmente a vinculação de uma câmara já existente com a revelação e a fixação da imagem"[9] (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185, tradução nossa).

Em seguida, Evans responsabiliza tal submersão às práticas pictorialistas da segunda metade do século XIX, ligadas, segundo ele, a uma "peculiar desonestidade de visão de sua época"[10] (1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185, tradução nossa). Completa seu ataque ao chamado fotógrafo-artista ao descrevê-lo como "aquela figura fantástica, [...] de fato um malsucedido pintor com uma sacola de truques misteriosos"[11] (1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185,

---

[6] "[...] look of objectivity, of directness, simplicity, and vernacular authenticity [...] gives his pictures their persuasive authority. TRANCHTENBERG, Alan. In: HILL, John. **Walker Evans**: Lyric Documentary. Göttingen: Steidl, 2006. p. 229.

[7] "Evans arrived at the austere, transparent style for which he is famous, he did not begin there." RUBINFIEN, Leo. The poetry of plain seeing. **Art in America**, New York, v. 88, n. 12, p. 74-85, 132-135, dezembro. 2000. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

[8] "[...] personal manifesto". HAMBOURG, et al. **Walker Evans**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. p. 21.

[9] "The real significance of photography was submerged soon after its discovery. The event was simply the linking of an already extant camera with development and fixation of image". EVANS, Walker. The Reappearance of Photography. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 185.

[10] "[...] peculiar dishonesty of vision of its period". Ibid.

[11] "[...] that fantastic figure, [...] really an unsuccessful painter with a bag of mysterious tricks". Ibid.

tradução nossa). Faz então uma critica direta à tradição pictorialista dos anos 1920 – liderada então por ninguém menos que Alfred Stieglitz – ao ironizar: "[...] de modo algum uma tradição morta, mesmo agora, ainda reunidos em clubes para exibir fotografias de ruas enevoadas de outubro, cenas de neve, reflexos na água, jovens meninas com bolas de cristal"[12] (1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185, tradução nossa). Evans explicita seu menosprezo por uma prática fotográfica que busque legitimar-se como meio artístico através da imitação da pintura. Acredita que tal prática vai contra o que entende ser "o real significado da fotografia": sua capacidade de registrar, revelar e fixar imagens do mundo real através da câmera.

Evans irá então destacar a figura de Eugène Atget como um fotógrafo que se manteve à parte do que chama de "confusão". Afirma não ser possível identificar com clareza as intenções de Atget em sua ferrenha documentação de Paris e admite ser possível leituras de sua obra que o próprio fotógrafo francês nunca teria formulado. No entanto, após acusar os surrealistas de tirarem vantagem da obra do fotógrafo, o próprio Evans faz sua leitura particular de Atget ao declarar:

> Seu comentário geral é o entendimento lírico da rua, sua observação treinada, sentimento especial pela pátina, olho para o detalhe revelador, sobre os quais é lançada uma poesia que não é "a poesia da rua" ou "a poesia de Paris", mas a projeção da pessoa de Atget[13] (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185-186, tradução nossa).

É pertinente analisar o discurso de Evans a partir das considerações de Rosalind Krauss em seu artigo *Os espaços discursivos da fotografia*. A autora aponta para a "assimilação deste trabalho de documentação por um discurso especificamente estético" (2002, p.51). Discorre sobre como a fotografia do século XIX, e em particular a fotografia de Atget, é incorporada ao sistema de arte – especificamente ao museu e ao mercado – e que, para tal, as imagens são desvinculadas de qualquer função técnica, documental ou jornalística, afim de atingirem a autonomia requerida à obra de arte moderna. Evans faz exatamente isso: aplica sobre as fotografias de Atget uma subjetividade que, talvez, o próprio Atget não reconheceria. Afinal, não devemos esquecer que na porta do estúdio do fotógrafo francês, lia-se

[12] "[...] by no means a dead tradition even now, still gathered into clubs to exhibit pictures of misty October lanes, snow scenes, *reflets dans l'eau*, young girls with crystal balls". TRACHTENBERG, 1980. p. 185.

[13] "His general note is lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for revealing detail, over all of which is thrown a poetry which is not 'the poetry of the street' or 'the poetry of Paris', but the projection of Atget's person". Ibid., p. 185-186.

"documentos para artistas"[14] (ABBOTT, 1925, apud BALDWIN, 2000, p. 118, tradução nossa). Parafraseando Evans, poderíamos ler nas entrelinhas de sua afirmação que a poesia vista por ele é, de fato, a projeção da pessoa de Evans sobre a fotografia de Atget.

Krauss chama atenção para o modo como a produção fotográfica de Atget é deslocada do catálogo para o museu através de seleções parciais de um arquivo com 10.000 fotografias. Evans muito provavelmente conheceu a obra de Atget através de Berenice Abbott, fotógrafa americana que levou a obra do fotógrafo francês para os Estados Unidos ainda em 1929 e que fazia parte do seu círculo de amizades (HAMBOURG, 2000). Vale notar também que os surrealistas já haviam exposto fotografias de Atget em 1925 (KRAUSS, 2002, p. 51). Sendo assim, Evans teve acesso não à produção de Atget em sua totalidade, mas sim a uma seleção "destinada a demonstrar um determinado aspecto formal ou estético" (KRAUSS, 2002, p.51).

Krauss critica também a aplicação de conceitos como artista, obra e carreira sobre a fotografia do século XIX, de modo a inseri-la no "modelo da história da arte". Para a escritora "a palavra *artista* está [...] ligada à noção de vocação [o que] implica em iniciação, obras de juventude, uma aprendizagem das tradições [...] e a conquista de uma visão individual [...]" (KRAUSS, 2002, p.49). Junte-se ao conceito de artista:

> [...] a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos de *carreira* [e] a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiriam desse *corpus* coletivo que [...] constituiriam [...] a unidade de uma *obra* (KRAUSS, 2002, p. 49).

Assim, o estilo documentário de Evans reflete o momento histórico que Krauss identifica como aquele em que o sistema de arte começa a apropriar-se da fotografia como uma arte autônoma. Como tal, a fotografia deve estar desligada de outros meios artísticos, como a pintura, e também de suas funções jornalísticas ou técnicas, tidas como por demais mundanas. Evans combina em seu trabalho a ideia

[14] "documents pour artistes". BALDWIN, Gordon; ATGET, Eugene. **In Focus: Eugene Atget** : photographs from the J. Paul Getty Museum. Los Angeles: Getty Publications. 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=PxKaEm6CgC8C&pg=PA118&dq=documents +pour+artistes%22+atget&hl=ptBR&ei=ktF8TvvWAcrLgQeBsrmKBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum =3&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=documents%20pour%20artistes%22%20atget&f=false>. Acesso em: 23 set 2011.

de registro da fotografia documental do século XIX com a noção de autor e de obra na fotografia moderna como "resultado de uma perseverança na intenção e o fato de que tenha um vínculo orgânico com o esforço daquele que a produz", como coloca Krauss (2002, p. 50).

Em *The Reappearance of Photography* Evans defende a fotografia como obra autônoma, original, vinculada ao autor, mas também como documento, registro antropológico de uma dada sociedade numa determinada época. É importante notar como o autor constrói seu raciocínio: menospreza a tradição pictorialista na figura de Edward Steichen e a Nova Objetividade de Renger-Patzsch com seus grafismos formalistas, enquanto eleva os registros diretos de Atget e de August Sander. Nos primeiros vê a "fotografia fora dos trilhos em nosso próprio modo reiterado de imponência técnica e não-existência espiritual"[15]. Nos últimos admira a "[...] edição fotográfica da sociedade"[16] (EVANS, 1931 apud, TRACHTENBERG, 1980, p. 188, tradução nossa) e profetiza ser esse o futuro da fotografia.

Aos poucos, Evans seleciona os elementos que irão compor seu estilo documentário. Diferentemente de Atget, que não se entendia artista por produzir, como mencionado anteriormente, "documentos para artistas", Evans compreende a possibilidade de uma fotografia autoral com um discurso estético que tira partido e dialoga com o aspecto documental da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo que busca examinar, registrar e catalogar a sociedade, almeja o reconhecimento como artista.

Assim, Evans tipifica a fotografia moderna como apresentada por Krauss. Apropria-se das características documentais da fotografia do século XIX, através da influência de Eugène Atget e Mathew Brady, e as traz para compor seu método produtivo, que tem em sua essência a ideia modernista de autoria e de obra. Na primeira página de *American Photographs*, lemos:

> A responsabilidade pela seleção das imagens utilizadas neste livro repousa no autor e a escolha foi determinada por sua opinião; portanto, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com os programas, estéticos ou políticos, de qualquer das instituições, publicações e agências

[15] "[...] Photography off its track in our own reiterated way of technical impressiveness and spiritual non-existence. TRACHTENBERG, p. 188.
[16] "[...] photographic editing of society [...]". Ibid, p. 188.

> governamentais para quais parte do trabalho tenha sido feito[17] (EVANS, 2012, tradução nossa).

Ao aceitar o convite do MoMA e, ao mesmo tempo, desassociar suas fotografias de possíveis conexões políticas ou ideológicas, Evans busca deslocar sua produção do campo discursivo da sociologia e da propaganda ideológica e inseri-la no campo da arte. Já não é o sistema de arte que incorpora ao seu campo de ação um fotógrafo que estaria alheio a tal empreendimento, como sugere Krauss ao tratar das fotografias de Atget. Aqui, é o próprio Evans que constrói seu discurso sobre uma produção autoral. O próprio fotógrafo entende-se como artista e reivindica seu espaço no campo da arte.

Na construção de seu estilo documentário, Evans sofreu a influência fotográfica de Atget e Brady, já mencionados e também de Paul Strand, um dos poucos fotógrafos cuja influência Evans irá reconhecer. Trouxe ainda da literatura "[...] o não-aparecimento do autor [...]"[18] (EVANS; THOMPSON, 1982, p. 70, tradução nossa) defendido por Gustave Flaubert e o espírito de modernidade de Charles Baudelaire. Seja em *The Reappearance of Photography*, texto já mencionado, seja em outras falas ou textos do artista, essas são as principais influências que Evans reconheceu. Certamente não foram as únicas. Numa lista mais ampla, autores como Hill e Mora (1993) e Hambourg (2000) incluem escritores como T.S. Eliot, James Joyce e Ernest Hemingway; dentre os fotógrafos, Alfred Stieglitz, August Sander e Ralph Steiner; os pintores Francisco Goya, Gustave Courbet e Honoré Daumier e o cineasta Serguei Eisenstein.

No entanto, ao apresentar a construção do estilo documentário de Evans tratarei aqui apenas da influência fotográfica de Atget, Brady e Strand, e da influência literária de Flaubert e Baudelaire. Este recorte justifica-se pela envergadura dessa dissertação, mas também por entender que são essas, de fato, as principais influências sobre Evans que contribuem para o estudo aqui proposto.

---

[17] "The responsibility for the selection of the pictures used in this book has rested with the author, and the choice has been determined by his opinion: therefore they are presented without sponsorship or connection with the policies, aesthetic or political, of any of the institutions, publications or government agencies for which some of the work has been done". EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. p. 1.

[18] "[...] the non appearance of the author [...]". EVANS, Walker. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins, 1994. p. 70.

2.1 A INFLUÊNCIA DE GUSTAVE FLAUBERT EM WALKER EVANS: O NÃO-APARECIMENTO DO AUTOR

As *American Photographs* de Evans – 100 delas expostas no MoMA e 87 publicadas em livro – foram feitas em sua grande maioria nos Estados Unidos. Apenas cinco fotografias expostas e uma publicada no livro foram feitas em Cuba. Entretanto, as maiores influências literárias na obra de Evans vieram da Europa. Ainda em 1926, decidido a tornar-se escritor, o jovem americano partiu para Paris, onde viveu por um ano e teve um maior contato com a obra de Gustave Flaubert e de Charles Baudelaire, dentre tantos outros autores.

Em entrevista a Leslie Katz, Evans avalia a influência de Gustave Flaubert em sua obra do seguinte modo:

> [...] Penso que incorporei o método de Flaubert quase inconscientemente, mas de qualquer maneira eu o usei de duas formas; tanto o seu realismo, ou naturalismo, e sua objetividade de tratamento. O não aparecimento do autor. A não subjetividade. Isso é literalmente aplicável à maneira como eu quero usar a câmera e o faço[19] (EVANS, 1971, apud GOLDBERG, 1988, p. 360, tradução nossa).

No conjunto de fotografias apresentado por Evans em *American Photographs*, o fotógrafo parece querer trazer o realismo e o naturalismo da literatura de Flaubert para a fotografia no modo direto que aborda seus assuntos, quase sempre num enquadramento frontal, muitas vezes enfatizando a simetria ou a centralidade nas composições. A partir da década de 1930 Evans elimina o uso dos ângulos baixos e das vistas de cima, forte influência construtivista encontrada nas suas primeiras imagens de 1928 e 1929 (HILL; MORA, 1993). Com exceção de alguns poucos retratos, a maioria das fotografias de Evans apresenta uma grande profundidade de campo, fruto de sua escolha pelas câmeras de grande e médio formato, ainda que em alguns momentos opte pelas câmeras 35mm. A nitidez nos diversos planos da imagem também remete à opção de eliminar o foco seletivo e a pouca profundidade

[19] "I think I incorporated Flaubert's method almost unconsciously, but anyway I used it in two ways; both his realism, or naturalism, and his objectivity of treatment. The non-appearance of the author. The non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use the camera and do." KATZ, Leslie. An Interview with Walker Evans. In: GOLDBERG, Vicki (Ed.). **Photography in Print**: Writings from 1876 to the Present. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1988. p. 360.

de campo, efeitos óticos associados então ao pictorialismo e às fotografias categorizadas na época como *fine-art*. Através de suas escolhas formais e técnicas, Evans busca convencer o espectador de que suas fotografias descrevem sucintamente cada detalhe da arquitetura, do rosto ou do interior retratado.

Ao mencionar o não aparecimento do autor, Evans provavelmente refere-se à seguinte sentença de Flaubert: "Um artista deve ser em sua obra como Deus na Criação, invisível e todo-poderoso; deve ser sentido em toda parte, mas em nenhum lugar visto"[20] (FLAUBERT, apud SZARKOWSKI, 1971, p. 11, tradução nossa). Jeff Rosenheim (2000) associa o desaparecimento do autor à estratégia que Evans utiliza, por exemplo, em *Outdoor Advertising, Florida*, de 1934 (figura 1). O crítico americano discorre sobre como o fotógrafo enquadra uma placa de outdoor de modo que o que vemos são dois homens inseridos na imagem já planificada da ilustração publicitária e parte do topo de uma árvore que se confunde com a perspectiva da pintura. O resultado final provoca um estranhamento ao fundir a planaridade e artificialidade da paisagem pintada à tridimensionalidade da árvore que sobressai logo atrás. Tal contexto, ao ser transformado em fotografia, apresenta-se também como representação bidimensional. No canto direito inferior da imagem lemos *Bache Signs*. O que antes significaria apenas *Placas Bache*, agora, na imagem fotográfica, pode ser lido também como *Bache assina*. Rosenheim afirma: "Evans desapareceu efetivamente, não por trás do pano escuro da câmera[21], mas no próprio assunto"[22] (2000, p. 57, tradução nossa).

[20] "An artist must be in his work like God in Creation, invisible and all powerful; he should be everywhere felt, but nowhere seen". EVANS, Walker; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971, p. 11.

[21] Rosenheim refere-se ao pano preto usado em câmeras de grande formato para cobrir o fotógrafo e bloquear a luz natural durante o processo de enquadramento da imagem.

[22] "Evans had effectively disappeared, not behind the camera's dark cloth, but into the subject itself". ROSENHEIM, J. "The Cruel Radiance of What Is": Walker Evans and the South. In: HAMBOURG, M. et al. **Walker Evans**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. p. 57.



Figura 1. EVANS, Walker. **Outdoor Advertising, Florida**. 1934. 1 fotografia preto e branco. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Assim, o não aparecimento do autor em Evans é defendido por curadores e pelo próprio fotógrafo pela escolha de seus assuntos corriqueiros, cotidianos e pelo modo direto de abordá-los. No entanto, a própria ideia de um estilo documentário problematiza a possibilidade do não aparecimento do autor. O próprio Evans ao enaltecer a fotografia de Atget, o faz apontando para a "projeção da pessoa de Atget", como citado anteriormente. Na mesma entrevista em que afirma ser influenciado por Flaubert, Evans, ao falar de seu processo criativo, declara: "É como se houvesse um segredo maravilhoso em um determinado lugar e eu pudesse capturá-lo. Só eu posso fazê-lo nesse momento, apenas nesse momento e apenas eu"[23] (EVANS, 1971, apud GOLDBERG, 1981, p. 365, tradução nossa).

Michel Foucault em sua conferência *O que é um autor?*, de 1969, também cita Flaubert ao falar da morte do autor. Foucault diagnostica o

[23] "It's as though there is a wonderful secret in a certain place and I can capture it. Only I can do it at this moment, only this moment and only me". GOLDBERG, 1981, p. 365.

> "[...] desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita" (p. 269, 1969).

Assim, Evans, que critica o fotógrafo-artista pictorialista por sua "sacola de truques misteriosos"[24] (1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185, tradução nossa), seleciona seus próprios truques ao fazer escolhas técnicas que lhe trarão resultados formais bastante precisos. Se ao abandonar a distorção de enquadramentos oblíquos de influência construtivista Evans evita chamar atenção para o ponto de vista da câmera, e consequentemente para o autor, ao fotografar frontalmente cenas corriqueiras encontradas nas ruas ou em locais considerados comuns o fotógrafo busca efetivar sua ausência, já que "um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, [mas] não terá um autor" (FOUCAULT, 1969, p. 274). Ao fotografar cenas comuns, próximas do cotidiano, de um modo aparentemente indiferente, Evans faz o papel de morto, como no jogo descrito por Foucault.

Porém, o próprio Foucault declara que "[...] há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função 'autor'". E aqui surge um paradoxo nas escolhas de Evans. Ao fotografar sistematicamente temas anônimos, tais como a arquitetura vernacular, pessoas e textos publicitários encontrados na rua – logo, desprovidos da função autor – o fotógrafo defende uma suposta não subjetividade e alega efetivar seu não aparecimento. No entanto, ao sistematizar a escolha de temas específicos e desenvolver uma abordagem formal e técnica também específica para esses temas, Evans constrói uma coerência e um sentido para esse *corpus* coletivo que o constituirá como obra, parafraseando Krauss (2002, p. 49). O que era anônimo tornou-se obra, e como obra, possui um autor. Assim, o não aparecimento do autor em Evans estaria mais próximo de uma tentativa de ocultação do autor, do que de seu desaparecimento de fato.

[24] "[...] that fantastic figure, [...] really an unsuccessful painter with a bag of mysterious tricks". TRACHTENBERG, 1980, p. 185.

2.2 A INFLUÊNCIA DE CHARLES BAUDELAIRE EM WALKER EVANS: O ESPÍRITO DE MODERNIDADE

Em 1971, ao recordar suas primeiras influências, Evans declarou: “Espiritualmente [...] é Baudelaire quem é a influência sobre mim. [...] Eu o considero o pai da literatura moderna, de todo o movimento moderno, tal como é”[25] (EVANS, apud KATZ, p.360, tradução nossa).

Vários autores confirmam essa influência. Maria Morris Hambourg, curadora do *Metropolitan Museum of Art*, ao descrever a estadia de Evans em Paris, escreve:

> Andando por “aquela vasta galeria de quadros” da vida com sobretudo e chapéu coco, examinando com seus olhos de falcão os pedestres e clientes dos cafés, observando suas vulgaridades, idiossincrasias, modas, e características, Evans era nato no papel baudelairiano[26] (HAMBOURG, 2000, p.11, tradução nossa).

Leo Rubinfien afirma ser possível “encontrar nele [Evans] a emoção central de Baudelaire por todos os lugares”[27] (RUBINFIEN, 2000). Peter Galassi, curador da exposição *Walker Evans & Company*, cogita a importância do escritor francês na obra de Evans pelo fato de “[...] Baudelaire ter feito do engajamento urgente com a vida moderna o chamado do artista moderno”[28] (GALASSI, 2000, p. 15, tradução nossa).

Em quais aspectos, temas ou abordagens na obra de Evans, podemos, então, reconhecer a modernidade de Baudelaire? Veremos a seguir algumas das influências que Evans tenha sofrido ao trazer o pensamento baudelairiano acerca da modernidade para sua produção em solo americano. Alguns dos temas abordados por Baudelaire ao tratar a modernidade são também encontrados em *American Photographs*. Dentre eles destaco: o herói; o lixo; a cidade e a moda. Abordarei os dois primeiros temas individualmente; os dois últimos serão vistos em conjunto, já

---

[25] “Spiritually [...] it is Baudelaire who is the influence on me. [...] I consider him the father of modern literature, the whole modern movement, such as it is”. GOLDBERG, 1988, p. 360.

[26] “Walking through ‘that vast picture-gallery’ of life in topcoat and bowler, scrutinizing with his hawk’s eye the pedestrians and patrons of the cafés, noting their vulgarities, idiosyncracies, fashions, and features, Evans was a natural in the Baudelairean role”. HAMBOURG, 2000, p. 11.

[27] “[…] to find the central emotion of Baudelaire in him everywhere”. RUBINFIEN, 2000, n.p.

[28] “[…] Baudelaire had made urgent engagement with modern life the calling of the modern artist”. GALASSI, P. **Walker Evans & Company**. New York: The Museum of Modern Art, 2000. p. 15.

que, por vezes, se entrecruzam e se sobrepõem em Evans.

2.2.1 O herói

Walter Benjamin declara que em Baudelaire "o herói é o verdadeiro objeto da modernidade" (BENJAMIN, 1989, p. 73). Argumenta que o autor encontra seu herói no proletariado, no trabalhador assalariado que luta contra as imposições desproporcionais da modernidade. Evans, por sua vez, encontra seu herói em meio à Grande Depressão, nas pequenas cidades do sul estadunidense, no meio rural, mais especificamente, em Hale County, Alabama. Ali, na companhia do escritor James Agee, Evans fotografou em 1936 três famílias de meeiros. O que inicialmente deveria resultar numa matéria para a revista *Fortune* tornou-se um dos grandes clássicos americanos da fotografia e da literatura dos anos 1930: *Let Us Now Praise Famous Men*[29]. Em *American Photographs* Evans já apresenta 14 das 31 fotografias impressas no livro de 1941, ainda que com pequenas variações de corte ou de negativos. Em Hale County, Evans encontra o trabalhador atingido pela crise financeira – fruto da modernidade – que permanece à margem do progresso americano. Ali, o herói que sobrevive precariamente sofre a modernidade sem, contudo, usufruir das facilidades da industrialização ou das promessas do consumismo das grandes cidades. O herói moderno em Evans se confunde com a figura dos primeiros desbravadores – heróis ancestrais que tipificam uma versão americana de Antiguidade.

Evans não foi o único a fotografar a dura realidade do sul americano entre os anos de 1935 e 1938. Sob o comando de Roy Stryker, vários fotógrafos, além do próprio Evans, foram comissionados pela *Farm Security Administration*, a *FSA*, para produzir uma vasta documentação fotográfica sobre a região. Porém, Evans opta por fazê-lo de modo desapaixonado. Em 1935 escreve em seu diário: "nunca fazer declarações fotográficas para o governo ou cumprir tarefas fotográficas para o

[29] Sob o título *Elogiemos os homens ilustres*, o livro é o único título do autor publicado no Brasil. A edição brasileira, lançada em 2009 pela Companhia das Letras, reproduz a reedição americana de 1960, com 62 fotografias. Como faço uso da primeira versão, publicada em 1941 e que apresenta apenas 31 fotografias, utilizo no texto o título original em inglês.

governo ou qualquer um no governo, não importa quão poderoso. Nenhuma política seja ela qual for"[30] (EVANS, 1935, apud MELLOW, 1999, p. 256, tradução nossa). Em 1974, em entrevista a William Stott, o fotógrafo declarou: "Eu não iria politizar minha mente ou trabalho [...] Eu não penso que um artista é diretamente capaz de aliviar a condição humana" [31] (EVANS, 1974, apud STOTT, 1986, p. 320, tradução nossa). É válido comparar aqui duas imagens produzidas para a *FSA: Migrant Mother*, de 1936, feita por Dorothea Lange (figura 2) e *Alabama Tenant Farmer Wife*, de Evans, também de 1936 (figura 3).

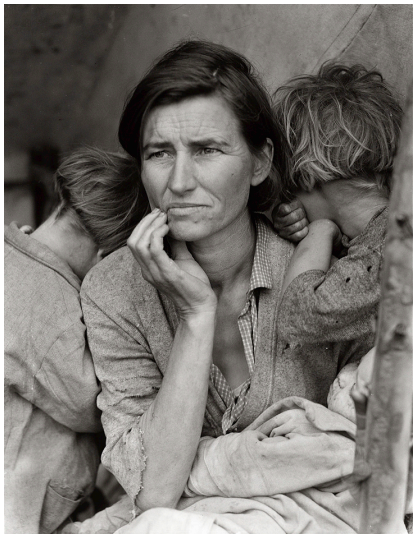


Figura 2. LANGE, Dorothea. **Migrant Mother**. 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 4x5 pol. Hallmark Photographic Collection.

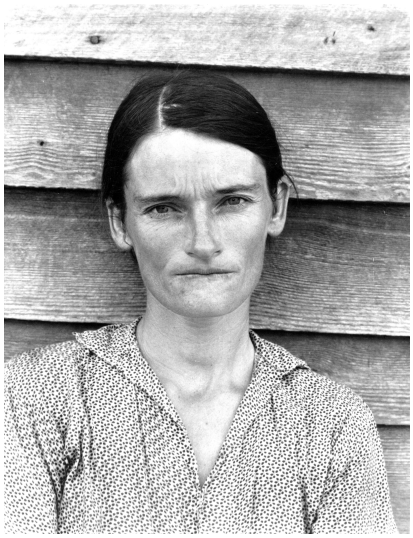


Figura 3. EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife.** 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 8x10 pol. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

[30] "[…] never [to] make photographic statements for the government or do photographic chores for gov or anyone in gov, no matter how powerful. No politics whatever." MELLOW, J. **Walker Evans**. New York: Basic Books, 1999. p. 256.

[31] "I would not politicize my mind or work [...] I don't think an artist is directly able to alleviate the human condition". STOTT, 1986, p. 320.

Ao vermos as duas imagens lado a lado é possível reconhecer algumas diferenças, tanto na postura de cada mulher quanto nas escolhas feitas pelos fotógrafos. Lange opta por fotografar com uma câmera menor, mais ágil. A portabilidade do equipamento possibilita à fotógrafa alguma flexibilidade, de modo a poder capturar uma cena qualquer, cotidiana. Já Evans, ao escolher um equipamento de grande formato, o qual emprega negativos unitários de 8x10 polegadas e exige um lento processo de foco e de enquadramento, sabe que para fotografar pessoas necessitará da pose explícita, negociada, arranjada.

A Mãe Migrante de Lange sofre a ação da fotografia. O processo de captura de sua imagem é quase imediato, parece passar desapercebido, sem que ela tenha qualquer decisão sobre isso. O resultado é uma personagem passiva, tanto em sua relação com a fotografia quanto com sua realidade. Aqui ela sofre a ação do lugar, das circunstâncias, das privações. Suas roupas são rotas; seus filhos, maltrapilhos; seu olhar é perdido. Já não lhe cabe nem mesmo a reação do desespero frenético, enfurecido; sua expressão é de uma falta de esperança instaurada que a paralisa. Lange parece querer a piedade do observador ao apresentar uma mãe solitária, empobrecida, sofrida, resignada, que não possui mais forças ou as mínimas condições para lutar. O título da fotografia ressalta sua condição instável, precária, de uma mãe que migra com seus filhos em busca da sobrevivência. Lange cumpre sua missão de sensibilizar o público americano acerca das mazelas sofridas por seus conterrâneos no interior do país. Em Lange, a mãe migrante precisa da ajuda do Estado e de seus conterrâneos.

Em Evans o enquadramento é frontal, direto. Allie Mae, a mulher do meeiro do Alabama, encara a câmera e através da lente alcança o fotógrafo e o observador. Posicionada entre o aparato fotográfico de grande formato e a parede, seu olhar é de reação. O fato da fotografia ter sido necessariamente organizada previamente lhe permitiu um mínimo de controle sobre sua imagem. Seu rosto, ainda que sofrido, está limpo; seu cabelo, penteado; sua roupa, mesmo que ordinária, está em bom estado. Sua expressão facial é forte, seu olhar não foge da câmera. O enquadramento de Evans, ainda que mostre as típicas paredes de madeiras sobrepostas da arquitetura vernacular americana da época, retira sua heroína de um contexto de miséria. Aqui, por um instante, Evans lhe restitui alguma dignidade, parece tratá-la sem comiseração; a legenda apresenta uma mulher, ainda que

pobre, inserida numa estrutura familiar, cujo esposo possui uma profissão, uma casa e um endereço. Assim como Benjamin (1989, p. 73) detecta em Baudelaire, Evans valoriza em seu herói o poder decisório em detrimento da renúncia e da entrega – consideradas românticas por Benjamin. Em Evans, a esposa do meeiro parece recusar a comiseração alheia.

O fotógrafo assume uma postura cética para com a realidade que retrata. Recusa-se a romantizar ou mitificar seu herói moderno, "que fadado à decadência, dispensa [...] qualquer poeta trágico para descrever a fatalidade da queda" (BENJAMIN, 1989, p. 80). Para Rubinfien (2000), Evans traz em sua obra o *spleen* baudelairiano. Seu modo distanciado e desapaixonado de representar a realidade faz jus ao menosprezo que o fotógrafo declara em seu diário; um menosprezo apartidário, que alcança desde comunistas intelectuais até "o que quer que signifique o Espírito Americano"[32] (EVANS, 1937, apud ROSENHEIM, 2000, p. 73, tradução nossa). Rubinfien não vê sentimentalismo nas fotografias das famílias do Alabama. Ao contrário, detecta em Evans uma "[...] atenuada aliança, tornando sua simplicidade [dos fotografados] a medida contra a qual as pretensões de tudo mais na América deve ser julgado"[33] (RUBINFIEN, 2000, n.p., tradução nossa).

2.2.2 O lixo

O trapeiro é outra figura baudelairiana que também pode ser associada à obra de Evans. Aqui, tem-se a impressão de que o texto de Baudelaire descreve em prosa o procedimento do próprio Evans, tal sua semelhança:

> Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. [...] se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 1989, p. 78).

---

[32] "whatever is meant by The American Spirit […]". ROSENHEIM, Jeff; SCHWARZENBACH, Alexis. **Unclassified**: A Walker Evans Anthology. New York: The Metropolitan Museum of Art. 2000. p. 73.

[33] "[…] attenuated alliance, making their simplicity the measure against which the pretensions of everything else in America must be judged". RUBINFIEN, 2000, n.p.

Evans abre a segunda parte do livro *American Photographs* com uma fotografia de lixo (figura 4). Porém, não escolhe um lixo qualquer para abrir o conjunto de imagens. A fotografia apresenta, em meio a pedaços de madeira e de concreto, restos amassados de folhas-de-flandres prensadas com motivos gregos – colunas com capitéis jônicos e folhas de acanto. Numa única imagem Evans toca de modo crítico diversos aspectos da modernidade americana. Aponta para uma sociedade que se relaciona de modo bastante peculiar com a Antiguidade, como se fora uma herdeira bastarda além-mar de tradições alheias. Embora pareça mostrar "os ossos secos do fato", Evans apresenta uma "descrição bastante precisa de percepções bastante pessoais"[34] (SZARKOWSKI, 1971, p. 18, tradução nossa). Em Evans, a contradição de uma Antiguidade americana se explicita no *kitsch*, na cultura do falso, da imitação – do *fake* – encontrada no lixo da modernidade.



Figura 4. EVANS, Walker. **Stamped Tin Relic.** 1929. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7 pol. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Evans também fotografa ferros-velhos, sucatas de automóveis, restos de propagandas. Em 1935 Evans fotografa *Joe's Auto Graveyard* (figura 5). Em *Walker Evans at Work*, Jerry L. Thompson relata os detalhes técnicos dessa fotografia. Usando uma câmera de grande formato, com negativos de 8x10 polegadas (aproximadamente 20x25cm) e uma lente com distância focal de 69cm (equivalente a uma lente 83mm em equipamentos de 35mm), Evans aproxima os planos da

[34] "[...] the dry bones of fact [...] precise descriptions of very personal perceptions". EVANS; SZARKOWSKI, 1971, p. 18.

imagem. Automóveis e natureza fundem-se num único plano. O espectador distraído poderá erroneamente ter a sensação de que os automóveis estão empilhados verticalmente, efeito dado à fotografia pelo uso de uma lente com distância focal mais longa. Ao recortar a cena, Evans subverte a fotografia de natureza. Despojos da tecnologia, essas sucatas abandonadas atravessam a paisagem. Seu alinhamento combinado à iluminação lateral os coloca em movimento uniforme, da direita para a esquerda da cena, num sinistro desfile de modernidade recente e já ultrapassada.

Quase 30 anos mais tarde, em abril de 1962, Evans revisita o tema e publica na revista *Fortune* um ensaio fotográfico intitulado *The Auto Junkyard* – o ferro-velho (figura 6). Ao apresentar o refugo de uma modernidade consumista, o artista mantém sua crítica ao sistema capitalista americano, cujos beneficiados Evans chamava de "*fleurs du capitalist mal*" (EVANS, 1931, apud MELLOW, 1999, p. 149) em alusão às *Flores do Mal* de Baudelaire.



Figura 5. EVANS, Walker. **Joe's Auto Graveyard**. 1936. 10.7x22.2 cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

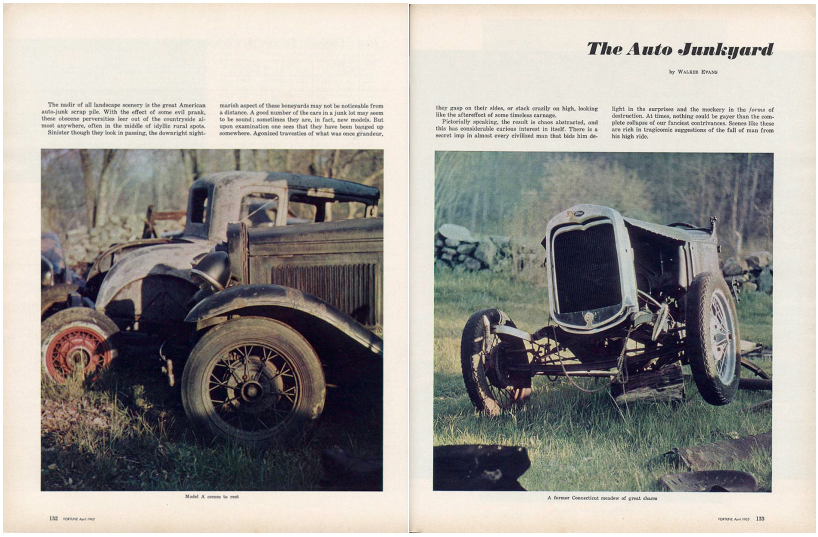


Figura 6. EVANS, Walker. **The Auto Junkyard**. 1962. Parte do portfólio publicado na revista *Fortune* em abril de 1962.

2.2.3 A cidade e a moda

Em Baudelaire, Evans reconhece o ceticismo e a desilusão em relação ao progresso, mas também uma forte atração pela cidade – seus personagens, seu anonimato, sua velocidade e fragmentação, suas inúmeras camadas e tempos que se atravessam. Ivan Junqueira, tradutor para o português de *As Flores do Mal*, obra-prima de Baudelaire, afirma:

> Extremamente importantes para a compreensão da modernidade de Baudelaire são, afinal, os temas urbanos explorados nos 'Tableux parisiens', nos quais o poeta aparece como o grande precursor da cidade contemporânea [...] O autor se debruça aqui sobre a multidão parisiense, esse caótico e perplexo rebanho humano [...] (JUNQUEIRA, apud BAUDELAIRE, 1985, p. 89).

Também a obra de Evans será marcada essencialmente pela experiência humana. Em *American Photographs,* apenas 15 das 100 fotografias expostas mostram recortes do cotidiano rural no Alabama. Em sua grande maioria as fotografias de Evans registram a face urbana americana, seja em pequenas cidades, seja em metrópoles como Nova York. Como Baudelaire, é na rua que Evans encontra seu *habitat* natural, é nela que descobre os modelos para seus retratos, a arquitetura popular e as placas, os textos e as sinalizações que povoam seu repertório visual.

Em um de seus quadros parisienses intitulado *A uma passante*, Baudelaire declara sua paixão pela pedestre que não conhece e que, provavelmente, jamais voltará a ver:

> A rua em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
>
> Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
> Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
> No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
> A doçura que envolve e o prazer que assassina.
>
> Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de te ver senão na eternidade?
>
> Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
> Pois de tí já me fui, de mim tu já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste![35]

[35] BAUDELAIRE. Charles. **As Flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 345.

Assim como Baudelaire, Evans não é o simples *flaneur*, que busca apenas "o prazer efêmero da circunstância" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Como o artista baudelairiano, "homem do mundo e das multidões", Evans, ao deixar-se impactar pela cidade, busca "tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, [...] extrair o eterno do transitório" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Em Nova York, Evans produzirá uma fotografia de rua – *street photography* – marcada pela mesma ideia de velocidade, sensualidade e desencanto. Em *Walker Evans at Work* temos acesso a negativos 35mm produzidos entre 1929 e 1930 (figura 7). As sequências são rápidas e os encontros, fortuitos. Os retratos mostram pessoas comuns em situações banais, cotidianas – nenhum flagrante ou acontecimento espetacular. O comentário do artista acerca de seus retratos do metrô, feitos entre 1938 e 1941, cabe também para seus personagens de rua. Segundo Evans, dentre eles não veremos "[...] o rosto de um juiz, senador ou presidente de banco. O que se vê é ao mesmo tempo sóbrio, surpreendente e óbvio: estes são as senhoras e senhores do júri"[36] (EVANS, 1994, p. 160, tradução nossa). Em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire declara que "a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). Na fotografia intitulada *Girl in Fulton Street* (figura 8) Evans parece seguir os passos de Baudelaire. Sem rebuscamentos plásticos, a imagem aparenta ser apenas um instante qualquer de rua. De modo direto, Evans registra a vestimenta, o gesto, o penteado, o porte e o olhar de sua modernidade.

[36] "[…] the face of a judge or a senator or a bank president. What you do see is at once sobering, startling, and obvious: these are the ladies and gentlemen of the jury." EVANS, 1994, p. 160.



Figura 7. EVANS, Walker. Negativos 35mm. 1929-30. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 8. EVANS, Walker. **Girl in Fulton Street**. 1929. 1 fotografia, p&b, 23,8x15,3cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Assim como em Baudelaire, o grande personagem de Evans é a própria cidade. Não a cidade dos cartões postais, dos pontos turísticos, das edificações oficiais, mas sim dos subúrbios, das indústrias, dos bairros operários, dos cortiços, dos pequenos comércios. Dentre todos os temas, a arquitetura é o mais abordado por Evans em *American Photographs*. Das 100 fotografias expostas, mais de 60 mostram algum tipo de arquitetura. Das 87 fotografias publicadas, 57 mostram vistas urbanas, fachadas, interiores ou detalhes arquitetônicos. Com exceção dos meeiros em Hale County, todos os demais personagens são fotografados no contexto urbano.

A sequência abaixo (figura 9) exemplifica como Evans trata a cidade em *American Photographs*. Como no livro, as fotografias são expostas numa sequência em que as imagens dialogam entre si em detrimento de sua cronologia ou local de origem. Tanto no livro quanto na exposição, as fotografias são apresentadas sem suas legendas (ANEXO A e B). O fotógrafo apresenta *South Street, New York*, feita em Manhattan, em 1932, ao lado de *View of Easton, Pennsylvania*, de 1936. Numa imagem frontal, simétrica, vemos três homens sentados na soleiras de portas de estabelecimentos comerciais. As lojas, fechadas, parecem abandonadas; os homens, com seus ternos e sapatos gastos, parecem desempregados. Cada um numa pose, congelados pela fotografia, tornam-se esculturas vivas, monumentos à

Grande Depressão. Uma placa entre eles informa: produtos de cobre, latão e bronze. Na fotografia seguinte, uma vista panorâmica nos apresenta uma cidade vista de longe. Vemos casas, telhados de fábricas e chaminés, uma cidade americana qualquer parece funcionar ordinariamente, alheia às suas próprias mazelas. Como numa montagem cinematográfica, Evans apresenta "o espetáculo da vida mundana [...] que habita o subterrâneo de uma cidade grande" (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 1989, p.77).

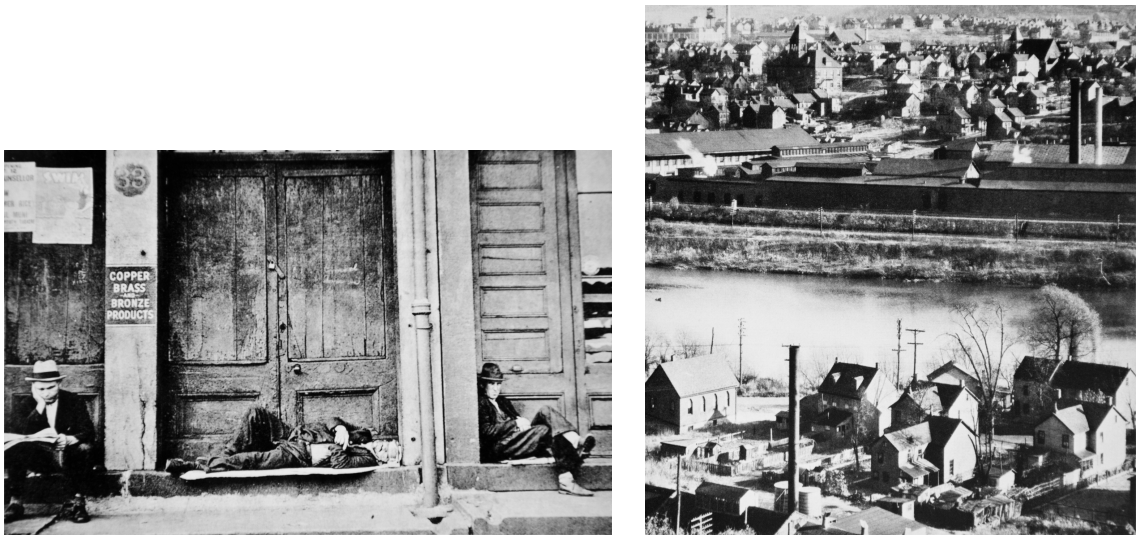


Figura 9. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

Em trecho de nota introdutória do autor para a reedição de 1961 de *American Photographs*, publicada em *Walker Evans at Work*, lemos:

> A imagem objetiva da América na década de 1930 feita por Evans não foi nem jornalística nem política na técnica e na intenção. Reflexiva em vez de tendenciosa e, de certa forma, desinteressada... Evans estava, e está, interessado em como o tempo atual aparentará como passado[37] (EVANS, 1994, p. 151).

Talvez a maior marca da influência baudelairiana sobre Evans seja o entendimento de que a tarefa da arte, como analisa Benjamim (1989), estaria descrita na aspiração de Baudelaire de que "toda modernidade mereça um dia se tornar antiguidade" (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN,1989, p. 80). Assim, o fotógrafo buscou registrar sua época nos retratos de trabalhadores, nas cenas de rua das

[37] "The objective picture of America in the 1930's made by Evans was neither journalistic nor political in technique and intention. It was reflective rather than tendentious and, in a certain way, disinterested... Evans was, and is, interested in what present time will look like as the past". EVANS, 1994, p. 151.

grandes e pequenas cidades, no lixo e nos refugos industriais, nas fachadas e nos interiores da arquitetura vernacular americana. Szarkowski confirma que Evans foi bem sucedido no registro de sua modernidade ao concluir: “É difícil saber agora com certeza se Evans registrou a América de sua juventude ou a inventou. [...] Se aquele trabalho e seu julgamento foi fato ou artifício, ou um pouco de cada, é agora parte da nossa história”[38] (SZARKOWSKI, 2000, p. 20, tradução nossa). Se considerarmos a fala de Szarkowski, Evans de fato conseguiu nos apresentar sua modernidade como passado, ou, como queria Baudelaire, como Antiguidade.

2.3 A INFLUÊNCIA DE EUGÈNE ATGET EM WALKER EVANS: A QUIETUDE DO VAZIO

Não é possível definir com exatidão quando ou como Evans teve contato com a fotografia de Atget. É bem provável que a tenha conhecido por volta de 1929 através de Berenice Abbott, fotógrafa americana que difundiu a obra de Atget nos Estados Unidos. Fotógrafo francês que produziu mais de 10.000 negativos da cidade de Paris entre as décadas de 1890 e 1920, Eugène Atget tornou-se um ícone da fotografia documental no século XX (JOHNSON, 2004). Os surrealistas, dentre eles Man Ray, foram os primeiros a chamar atenção para Atget, ao publicarem duas de suas fotografias em 1926 na revista *La Révolution Surréaliste* (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 1994). Walter Benjamin o considerou o precursor da fotografia surrealista. Em sua *Pequena História da Fotografia*, Benjamin afirma que Atget

> [...] foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante [da] fotografia convencional. [...] Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda (BENJAMIN, 1931, p.100-101).

[38] “It is difficult to know now with certainty whether Evans recorded the America of his youth, or invented it. [...] Whether that work and its judgment was fact or artifice, or half of each, it is now part of our history”. EVANS; SZARKOWSKI, 1971, p.20.

Evans parece compartilhar da opinião de Benjamin no que diz respeito ao modo direto com o qual Atget aborda e enquadra seus temas. Evans vê em tal abordagem um contraponto a uma estética que aponta demasiadamente para o que ele considera *artiness*, termo definido por Szarkowski (1971, p. 10) como "preocupação exagerada com a natureza autográfica de um estilo pessoal"[39]. Galassi, autor de *Walker Evans & Company* e diretor do Departamento de Fotografia do MoMA entre 1991 e 2011, argumenta que Evans encontrou em Atget um modelo de fotografia que, ao contrário do Pictorialismo americano capitaneado por Alfred Stieglitz, abordava temas vernaculares como a expressão coletiva de uma cultura (2000, p. 13). Ainda segundo Galassi, as fotografias de Atget mostraram a Evans o potencial artístico de uma fotografia descritiva. Sem recorrer ao uso dos truques pictorialistas da época, Evans viu em Atget o "[...] entendimento lírico da rua, sua observação treinada, sentimento especial pela pátina, olho para o detalhe revelador [...]"[40] (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185-186, tradução nossa).

John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA de 1962 a 1991 e autor do livro *Atget*, publicado em 2000, detalha a influência deste sobre a obra do artista americano:

> [...] Maior aluno de Atget – e o fotógrafo que chegou mais perto de se tornar seu sucessor artístico – foi certamente Walker Evans. Parece hoje que Evans trabalhou através de todo o catálogo iconográfico de Atget, salvo apenas os parques. Evans fez os quartos e as cozinhas, as boutiques, as placas, os veículos de rodas, os comércios de rua e as ruínas da alta ambição [...][41] (SZARKOWSKI, 2000, p. 16, tradução nossa).

Já em *American Photographs* é possível identificar, com exceção das boutiques e dos parques, todos os demais temas de Atget em Evans. Afora as famílias de meeiros do Alabama, as demais fotografias de Evans apresentadas tanto na exposição quanto no livro repetem o principal tema de Atget: a cidade e seus cidadãos – os interiores domésticos, os personagens de rua, os veículos, os

---

[39] "[...] an exaggerated concern for the autographic nature of a personal style." EVANS; SZARKOWSKI, 1971, p. 10.

[40] "[...] lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for revealing detail". Ibid., p. 185-186.

[41] "Atget's greatest student – and the photographer who came closest to becoming his artistic successor – was surely Walker Evans. It seems now that Evans worked his way through Atget's whole iconographical catalogue, save only the parks. Evans did the bedrooms and the kitchens, the boutiques, the signs, the wheeled vehicles, the street trades, and the ruins of high ambition". SZARKOWSKI, John. **Atget**. New York: The Museum of Modern Art; Callaway, 2000. p. 16.

comércios, a publicidade, as fachadas e as ruínas. Veremos a seguir exemplos de cada um desses temas abordados por Evans.

Um dos exemplos da influência de Atget sobre Evans é *Interior of Negro Preacher's House*, *Florida*, de 1933 (figura 10), quando comparada a *Bedroom of a Female Worker, Rue de Belleville*, fotografia de Atget de 1910 (figura 11). Ambas as imagens mostram o quarto de dormir de pessoas de classes sociais mais baixas. Atget mostra o quarto de uma mulher trabalhadora na França da primeira década do século XX. Evans identifica seu personagem como sendo um pregador negro no sul dos Estados Unidos em plena Depressão Americana. Assim como Atget, Evans escolhe o espelho como elemento central da composição. Repete também o ângulo do enquadramento, saindo de sua tradicional frontalidade. Ambos os fotógrafos têm acesso privilegiado à intimidade de seus personagens, os quais se fazem presentes nas imagens somente através de seus objetos pessoais.



Figura 10. EVANS, Walker. **Interior of Negro Preacher's House, Florida**. 1933. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 11. ATGET, Eugène. **Bedroom of a Female Worker, Rue de Belleville**. 1910. 1 fotografia.

Em Atget as placas aparecem inseridas nas fachadas e nas vitrines, como em *Coiffeur, Palais Royal*, de 1926-27 (figura 12). Ainda que em diversas ocasiões repita o mesmo procedimento de Atget, Evans irá por vezes apropriar-se da imagem publicitária recortando-a por completo de seu entorno, como vemos em *Torn Movie Poster*, de 1930 (figura 13) ou ainda em *Minstrel Showbill*, de 1936 (figura 14). Em *Penny Picture Display, Savannah* (figura 15), Evans repetirá o mesmo procedimento. No entanto, se nas primeiras, Evans recorta uma ilustração, na última, o fotógrafo apropria-se de fotografias. Aqui, Evans já apresenta procedimentos e proposições que serão recorrentes apenas décadas mais tarde, a partir das obras chamadas neo-dadaistas e da Pop Art. É irônico notar que quarenta anos mais tarde, Sherry Levine irá chocar o campo da arte com o caráter apropriacionista de *After Walker Evans*, de 1979. Em Evans a apropriação é feita sobre imagens públicas e anônimas. Assim como o texto publicitário encontrado nas ruas, essas imagens públicas e anônimas são destituídas de qualquer autoria, como assinala Foucault. Tais imagens tiveram sua aura sugada pela reprodutibilidade técnica, como aponta Benjamin. Levine, por sua vez, irá apropriar-se de uma imagem já inserida no campo da arte, logo, autoral, e elevada não apenas ao estatuto de obra de arte, mas imbuída da aura modernista impregnada na fotografia que entra no museu (PHILLIPS, 1982).



Figura 12. ATGET, Eugène. **Coiffeur, Palais Royal**. 1926-27. 1 fotografia. The Victoria and Albert Museum.



Figura 13. EVANS, Walker. **Torn Movie Poster**. 1930. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

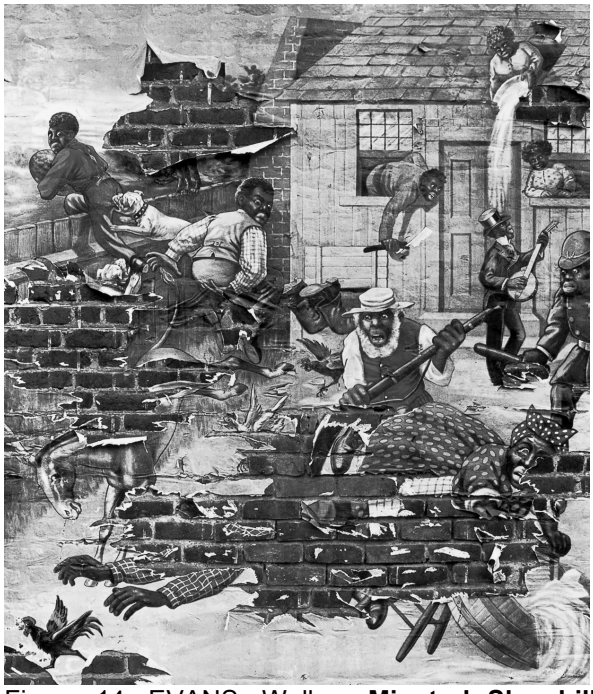


Figura 14. EVANS, Walker. **Minstrel Showbill**. 1936. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

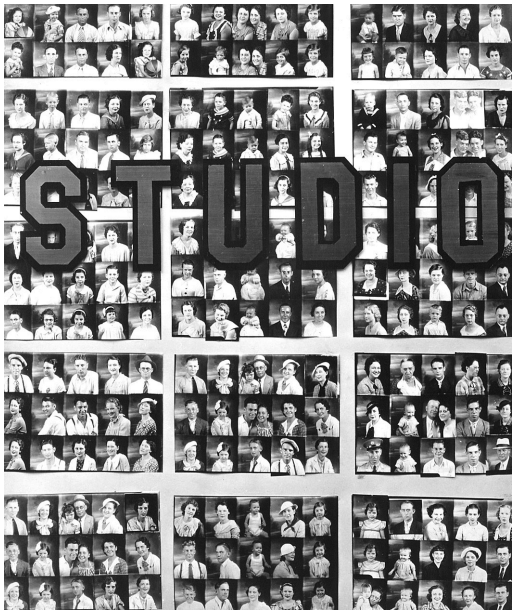


Figura 15. EVANS, Walker. **Penny Picture Display, Savannah**. 1936. Fotografia exposta e publicada em *American Photographs*, 1938.

No que diz respeito aos veículos de rodas, em *American Photographs* as carruagens e carroças da Paris de Atget (figura 16) são substituídas por automóveis. Evans dá atenção especial ao automóvel como um dos grandes ícones da cultura americana. Na exposição, Evans inclui várias cenas de automóveis, ora com seus usuários, ora estacionados, ou ainda como sucatas. No livro, Evans tratará o assunto criando

duas sequências com fotografias de automóveis. Abordarei tais sequências no último capítulo, quando tratarei mais especificamente do livro como suporte.



Figura 16. ATGET, Eugène. **Voiture**. 1910. 1 fotografia. The Museum of Modern Art.

Na fotografia intitulada *Paris, n.d.* (figura 17), Atget mostra a fachada de um pequeno comércio de rua. Na cena, uma pequena quitanda com legumes, frutas e grãos divide espaço com uma mulher. A imagem fotográfica – que uniformiza tudo em tons de cinza, elimina a tridimensionalidade e congela o movimento – faz a indumentária da mulher parecer seu próprio pelo. No conjunto, a fotografia dá à mulher um aspecto outro, estranho à sua natureza humana – parte mulher, parte bicho, parte uma grande leguminosa. A composição de Atget mantêm um rigoroso paralelismo vertical com as paredes da edificação. Os demais elementos arquitetônicos e urbanísticos – a janela do andar superior, a placa no canto esquerdo superior, a calçada, o meio-fio, a pavimentação da rua no primeiro plano, o poste na esquina à direita – são cortados pelo enquadramento oblíquo da câmera.



Figura 17. ATGET, Eugène. **Paris, n.d.**. Sem data. 1 fotografia, p&b. © Archive Photographique Paris/ S.P.A.D.E.M.

Em *Sidewalk and Shopfront, New Orleans*, de 1935 (figura 18), Evans também fotografa um comércio de rua: a fachada de uma barbearia e seu típico poste listrado. Nessa barbearia em particular, as listras espalham-se pela fachada e pela luminária. Uma mulher em pé, na porta, encara a câmera. Sua roupa, com listras concêntricas, parece também tomada pelo mesmo padrão de listras que, por sua vez, parece se adequar organicamente ao corpo da mulher. Como na fotografia de Atget, a figura feminina causa estranhamento em sua aparente simbiose com seu entorno. O enquadramento é frontal, o poste listrado centralizado reforça o rigor do paralelismo na composição. Entretanto, Evans ultrapassa as listras em seu enquadramento, ainda que de modo bastante equilibrado. Assim como Atget, fragmenta os vários elementos arquitetônicos em torno do assunto principal; tais elementos, ao mesmo tempo que emolduram o padrão geométrico das listras da barbearia centralizada, tensionam as margens da composição e mantêm a geometria das listras diagonais e verticais da barbearia inseridas em seu contexto de rua. Impedem ainda que o grafismo das listras torne a imagem excessivamente formalista e abstrata. O rosto sensual de uma modelo, recortado por um fundo branco numa propaganda rente à margem esquerda da fotografia, se contrapõe à expressão ordinária da mulher, cujo rosto recortado pelo fundo escuro aparece posicionado exatamente à direita do elemento central da fotografia.



Figura 18. EVANS, Walker. **Sidewalk and Shopfront, New Orleans**. 1935. 1 fotografia, p&b, 22,5x18,5cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

As “ruínas da alta ambição”, tanto em Atget quanto em Evans, remetem a uma pretensa Antiguidade Greco-Romana. Em *Crépy-en-Valois, vielle demeure XVIe siècle* (figura 19), de 1921, Atget mostra um busto ao estilo romano sobre o que um dia fora uma porta, uma janela ou algum tipo de nicho. Um frontão excede sobre uma porta lateral, cuja escala não suporta elementos que sugerem uma pompa e um luxo desproporcional. Evans irá encontrar sua versão americana na Louisiana, em meio aos latifúndios de monocultura conhecidos como *plantations*. Em *Room in Louisiana Plantation House*, de 1935 (figura 20), a sala de uma casa de fazenda, vazia e abandonada, ostenta falsas colunas com capitéis que se projetam da parede em alto-relevo. Duas colunas que se pretendem coríntias ornamentam a passagem em direção à porta. Em ambas as fotografias, a arquitetura fala de um período de decadência e de uma civilização que valoriza o que Evans chamará de “cultura do falso” (EVANS, 1994).



Figura 19. ATGET, Eugène. **Crépy-en-Valois, vielle demeure XVIe siècle**. 1921. 1 fotografia. 17.5 x 23.5 cm. Coleção Abbott-Levy. The Museum of Modern Art.



Figura 20. EVANS, Walker. **Room in Louisiana Plantation House**. 1935. 1 fotografia. 17.2 x 23.4 cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Westerbeck e Meyerowitz argumentam que "[...] as imagens de quietude e abandono que Evans fez [...] assumem o tipo de força solitária que o trabalho de Atget tem no seu melhor"[42] (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 1994, p. 274, tradução nossa). Para Benjamin, "o que há de extraordinário nas fotos [de Atget]... é seu vazio" (apud CRIMP, 2005).

Assim, Evans trará para seu repertório, tanto o catálogo iconográfico de Atget, "[...] os quartos e as cozinhas, [...] as placas, os veículos de rodas, os comércios de rua e

[42] "The images of quietness and abandonment Evans made […] take on the kind of desolate power Atget's work has at its best". WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. **Bystander**: A History of Street Photography. Boston: Bulfinch Press, 1994, p. 274.

as ruínas da alta ambição [...]"[43] descritos por Szarkowski, quanto a quietude, o abandono e o vazio apontados por Westerbeck, Meyerowitz e Benjamin. Afinal, apenas 34 das 87 fotografias publicadas em *American Photographs* mostram pessoas; das 100 fotografias expostas, apenas 41. E mesmo dentro desses subgrupos, nem sempre a figura humana é o principal elemento na composição. Assim como Atget, Evans utilizará a arquitetura e os objetos vernaculares como fonte de expressão da experiência humana.

2.4 A INFLUÊNCIA DE MATHEW BRADY E DE PAUL STRAND EM WALKER EVANS: POR UMA TRADIÇÃO AMERICANA

Em *Reading American Photographs*, Trachtenberg discorre sobre como Lincoln Kerstein, amigo íntimo de Evans, financiador da publicação de *American Photographs* e editor da revista *Hound and Horn*, dedicou-se durante a Depressão Americana na difusão das fotografias de Mathew Brady e de sua "[...] visão clássica [...]" [44] (KIRSTEIN, apud TRACHTENBERG, 1989, p. 231, tradução nossa). Trachtenberg afirma que "conforme a Depressão se agravou, o próprio significado e identidade da nação foram questionados, e uma busca articulada começou na academia, bem como na cultura popular, pelas tradições americanas"[45] (1989, p. 231, tradução nossa). Em artigo de Charles Flato, publicado por Kirstein em 1935, o autor apresenta as fotografias de guerra de Brady como "[...] exemplares na Fotografia Americana [...] das enormes possibilidades da simplicidade e da franqueza, uma fonte a ser aproveitada"[46] (FLATO, 1935, apud TRACHTENBERG, 231-232).

---

[43] "[…] the bedrooms and the kitchens, […] the signs, the wheeled vehicles, the street trades, and the ruins of high ambition". SZARKOWSKI, 2000, p. 16.

[44] "[...] classic vision [...]". TRACHTENBERG, Alan. **Reading American Photographs**: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans. New York: Hill and Wang, 1989. p. 231.

[45] "As the Depression deepened, the very meaning and identity of the nation were questioned, and a concerted search began in scholarship as well as popular culture for American traditions". Ibid.

[46] "[...] exemplars in American Photography [...] of the enormous possibilities of simplicity and directness, a source to be tapped". TRACHTENBERG, 1989, p. 231-232.

Mathew Brady é considerado um dos maiores fotógrafos retratistas americanos do século XIX. Trachtenberg afirma que “na elaboração de mito do retrato público, que incluiu uma imagem pública do criador de imagens, nenhum americano desempenhou um papel maior do que Mathew Brady”[47] (TRACHTENBERG, 1989, p. 33, tradução nossa). Tendo iniciado sua carreira ainda em 1844 – apenas cinco anos após a descoberta da fotografia – e estabelecido uma bem sucedida carreira como retratista comercial com estúdios em Nova York e Washington, Brady tornou-se um dos grandes nomes da fotografia documental da Guerra Civil Americana.

Já com a visão debilitada, o americano dedicou-se à documentação fotográfica da Guerra Civil arregimentando uma equipe de fotógrafos que atuavam em diversos campos de batalha no território americano. Trachtenberg explica que, apesar de não ser o autor da maioria das imagens de guerra produzidas por sua empresa, como pensava Flato, Brady via-se no direito de assinar todas as imagens pelo fato de financiar a empreitada, dirigir os aspectos logísticos e técnicos e impor um padrão estético que tornou-se uma marca pessoal.

Em palestra de 1965, proferida na Universidade de Yale e intitulada *Lyric Documentary*, Evans apresentou Brady como um de seus mentores na criação de seu estilo documentário (HILL, 2006). No que diz respeito às fotografias de guerra, Hill afirma que “não era possível para Evans distinguir os diversos fotógrafos envolvidos, assim ele os aglomerou numa *persona* coletiva Brady, ou, mais precisamente, numa *Bradymania*”[48]. Usando como exemplo dois dos maiores discípulos de Brady, Alexander Gardner e Timothy O’Sullivan, Evans argumentou que “[...] estes homens, exercendo as funções de Brady, trabalharam sob condições extremas sem pensar em arte, mas determinados exclusivamente em gravar as marcas da guerra”[49] (HILL, 2006, p.20, tradução nossa).

[47] “In the crafting of the mythos of the public portrait, which included a public image of the image maker, no American played a greater role than Mathew Brady”. Ibid., p. 33.
[48] “It was not possible for Evans to distinguish the various photographers involved, so he lumped them into one collective Brady persona, or more precisely a Bradymania”. HILL, 2006, p. 20.
[49] “[...] these men, acting for Brady, worked under extreme conditions with no thought of art, but fixed solely on recording the marks of war”. HILL, 2006, p. 20.

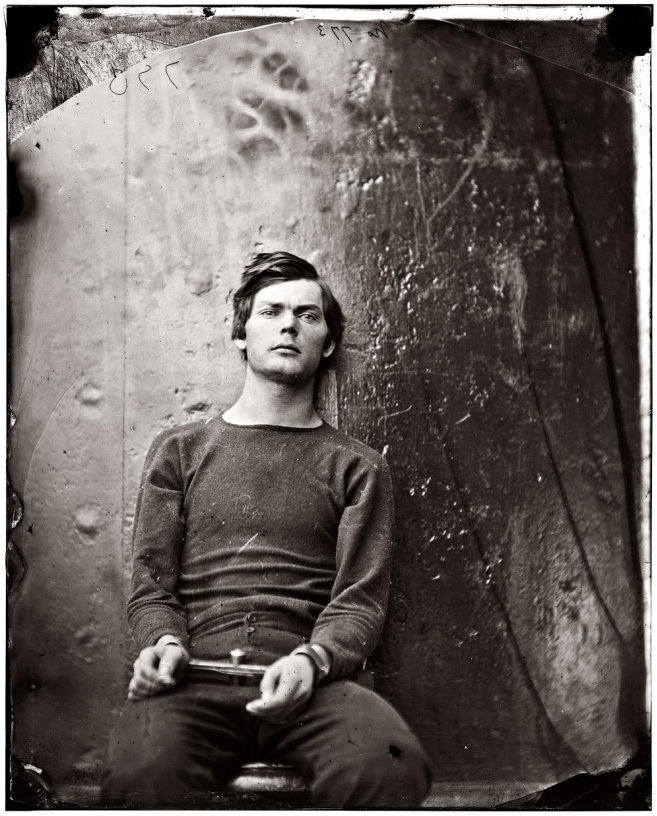


Figura 21. GARDNER, Alexander. **Lewis Payne, Lincoln assassination conspirator**. 1865. 1 fotografia. p&b. Biblioteca do Congresso Americano, Washington D.C.

Evans não identifica poesia ou subjetividade na fotografia do século XIX de Brady ou de seus discípulos, ao contrário do que fizera ao abordar as fotografias de Atget. A profusão de imagens produzidas por diferentes fotógrafos sob a alcunha de Brady permite cogitar que sua maior influência sobre Evans seja de caráter conceitual e não formal ou temático. Vale repetir que Evans, ao apresentar Brady como influência, mostra ao público uma fotografia produzida por Gardner (figura 21) (HILL, 2006). Evans encontra em Brady e seus discípulos a simplicidade e a franqueza mencionadas por Flato. Também encontra uma tradição americana forte o bastante para se contrapor ao Pictorialismo, que para Evans, está personalizado na figura de Stieglitz, ainda que mais tarde este venha abandonar as práticas pictorialistas e aproxime-se da temática e da abordagem direta do próprio Evans.

Ainda que Trachtenberg estivesse se referindo à Brady ao mencionar a busca de Evans por uma tradição americana, Evans buscou essa mesma tradição fotográfica americana também em outras fontes. Em entrevista a Cummings Evans afirmou que o fotógrafo Paul Strand o influenciou positivamente com sua fotografia *Blind Woman* (figura 22), de 1916:

> Eu fiquei entusiasmado com uma foto de Paul Strand. Lembro-me de que sua famosa *Blind Woman* me entusiasmou muito. Eu disse: esta é a coisa a se fazer [...] Era forte e real, pareceu-me. E um pouco chocante, brutal.[50] (EVANS, 1971, tradução nossa).

Nessa mesma entrevista Evans alegou que Stieglitz teria sido uma influência negativa: "Fui estimulado por Stieglitz [...] encontrei nele alguém contra quem trabalhar. [...] Deu-me uma estética contra a qual afiar a minha – uma contraestética.[51] (EVANS, apud GOLDBERG, 1988, p. 362, tradução nossa). Ao eleger Strand como uma influência positiva, Evans reforça seu conflito com Stieglitz, já que tanto Strand quanto Stieglitz são normalmente associados ao Pictorialismo Americano e mais tarde ambos voltam-se para uma fotografia documental que busca retratar a realidade americana. Evans, no entanto, congela a figura de Stieglitz como a personalização do fotógrafo pictorialista e desvia a crítica positiva para Strand. Anos mais tarde, em entrevista a Leslie Katz de 1971, Evans irá amenizar sua crítica a Stiegliz e fará elogios à luta do fotógrafo em favor da fotografia como arte (KATZ, 1971 apud, GOLDBERG, 1981).

Em *Blind Woman* (figura 22), de Strand, a mulher é enquadrada frontalmente. Como numa fotografia policial, um broche metálico oficializa: "Pedinte licenciada 2622, Cidade de Nova York". A placa logo abaixo do broche exclama com letras maiúsculas: CEGA. Tanto a imagem da mulher quanto as palavras presentes na fotografia identificam e categorizam: cega, pedinte, licença número 2622, Nova York. No entanto, a fotografia apresenta um quê de estranhamento: no retrato de meio corpo de uma mulher declarada cega, um olho que vê e que desvia o olhar para fora da composição. Assim como em algumas fotografias de Evans, a cena, após capturada pela câmera e transformada em imagem fotográfica, remeterá ao próprio ato fotográfico: o olhar ciclope, meio vidente, meio cego, o ver e ser visto.

Assim como Strand, Evans busca "penetrar a realidade" (STRAND apud, ROCHA, 2012, p. 143) em *Alabama Tenant Farmer Wife* (figura 23). Apesar da influência de Strand sobre Evans e das semelhanças no enquadramento e na escolha de personagens, os procedimentos técnicos de Strand e de Evans são completamente

---

[50] "I did get excited over one Paul Strand picture. I remember his famous Blind Woman excited me very much. I said that's the thing you do [...] It was strong and real it seemed to me. And a little bit shocking; brutal". EVANS, 1971, n.p.

[51] "I was stimulated by Stieglitz […] I found him somebody to work against. […] It gave me an esthetic to sharpen my own against – a counter-esthetic." GOLDBERG, 1988, p. 362.

distintos nas duas fotografias. E ainda que resultem em enquadramentos semelhantes, permitem leituras também bastante distintas entre si. Strand utiliza uma câmera com uma segunda lente falsa, montada num ângulo reto em relação à verdadeira lente do equipamento. Assim, o fotógrafo finge mirar com a falsa lente, enquanto, num ângulo reto, por entre seu tronco e o braço, a lente verdadeira aponta para o assunto que lhe interessa. Já Evans utiliza um equipamento de grande formato, com negativos individuais de aproximadamente 20x25cm, com o tripé e a enorme caixa preta.



Figura 22. STRAND, Paul. **Blind Woman.** 1916. 1 fotografia, impressão em preto e branco a partir de negativo 8x10 polegadas. Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive.

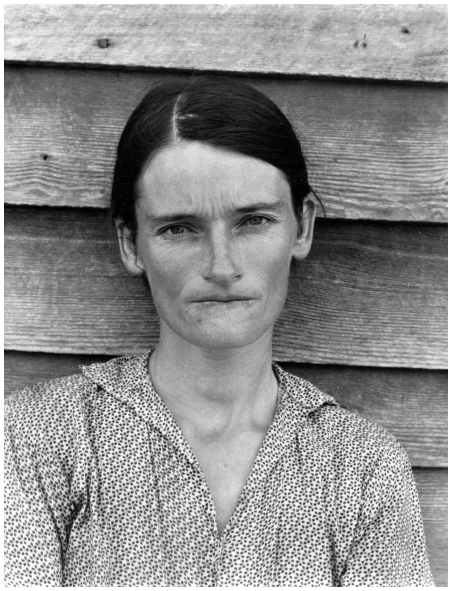


Figura 23. EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife.** 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 8x10 pol. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Em Strand, a presença do dispositivo fotográfico e a relação com o modelo são veladas. O processo demanda frieza por parte do fotógrafo, sendo o personagem fotografado inadvertidamente. Em Evans vemos a imposição do dispositivo e o ato fotográfico torna-se um ritual que impõe uma relação de forças entre fotógrafo e fotografado. Na imagem de Strand a cena tem um toque surrealista: uma mulher, cujo “nome” é CEGA, olha para algo que se apresenta além da composição, para o qual, nós, espectadores, estamos como que cegos. O desvio do olhar da mulher cria um ponto de fuga, um escape tanto para o fotografado quanto para o observador. Em Evans, a imagem se apresenta de forma direta. A simetria do olhar frontal da mulher reforça o enquadramento centralizado, como num alvo. Allie Mae Burroughs, a esposa do meeiro do Alabama, reage a Evans e a seu aparato e encara a lente. Seu olhar é vivo e, ao mesmo tempo, triste e questionador. A frontalidade da imagem e o enquadramento do estilo documentário de Evans encontram na mulher do meeiro um olhar fixo, que devolve ao fotógrafo – e ao espectador – outras tantas perguntas, sem oferecer nenhuma resposta. Se na mulher cega de Strand a realidade apresenta alguma dualidade, um outro lugar para onde se possa escapar, em Evans a realidade de Allie Mae se apresenta demasiadamente dura e sem escape, próxima da realidade de Lewis Payne, condenado pela conspiração que levou ao assassinato do presidente americano Abraham Lincoln, fotografado por Gardner (figura 21) .

Na fotografia direta de Brady e nos temas ordinários de Strand, Evans encontra uma fotografia americana que remete tanto ao passado, em contraposição ao progresso e em sua busca por uma tradição, quanto a uma austeridade que oculta seu autor. Ao reunir as influências literárias e fotográficas investigadas acima, Evans constrói seu estilo documentário que, segundo o próprio fotógrafo, será estabelecido como arte na exposição e no livro *American Photographs*.

3 A EXPOSICAO *AMERICAN PHOTOGRAPHS*

Em setembro de 1938, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, anunciava para a imprensa:

> A primeira exposição individual de fotografia a ser apresentada pelo Museu de Arte Moderna [...] abrirá para o público na quarta-feira, 28 de setembro. Será *American Photographs*, de Walker Evans, e consistirá de mais de 100 fotografias selecionadas das milhares tiradas durante a última década por um homem considerado por seus admiradores um dos maiores fotógrafos americanos vivos[52] (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1938, p. 3, tradução nossa).

Nem o museu, nem o artista levaram em consideração as exposições *Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses*, de 1933, e *African Negro Art: a Corpus of Photographs by Walker Evans*, de 1935, que também aconteceram no MoMA e precederam *American Photographs*. A primeira apresentava fotos de arquitetura vitoriana do nordeste americano, encomendadas a Evans por Kirstein, curador do MoMA, e pelo arquiteto John Brooks Wheelwright (HILL; MORA, 1993, p. 54). Em 1971, Evans afirmou: "Eu não considero aquele negócio sobre arquitetura uma exposição"[53] (EVANS, 1971, tradução nossa). A segunda exposição, listada por Hill e Mora em *The Hungry Eye*, não consta na lista de exposições dos arquivos *online* do MoMA. *African Negro Art* era composta por fotos de objetos de arte africana que haviam sido expostos no museu naquele mesmo ano. Embora ambas as mostras tragam o nome do artista em seus títulos e subtítulos, a fotografia de Evans parece ser considerada apenas um registro de imagens. As obras de arte são a arquitetura, as máscaras e os objetos ali representados, e não a fotografia em si.

Contratado pela agência governamental americana *Farm Security Administration*, a *FSA*, entre 1935 e 1937, a fotografia de Evans até aquele momento concentrava-se

---

[52] "The first one-man photography exhibition ever given by the Museum of Modern Art […] will open to the public Wednesday, September 28. It will be AMERICAN PHOTOGRAPHS BY WALKER EVANS and will consist of more than 100 pictures selected from the many thousands taken during the past decade by a man thought by his admirers to be one of the greatest living American photographers". THE MUSEUM OF MODERN ART. **For release Saturday afternoon or Sunday morning, September 24 or 25, 1938**. p. 3. Disponível em: <www.moma.org/docs/press_archives/456/releases/MOMA_1938_0036_1938-09-19_38919-24.pdf>. Acesso em: 28 maio 2011.

[53] "I don't consider that business about architecture a show". EVANS, 1971, n.p.

em cenas urbanas e rurais, retratos de trabalhadores, detalhes de interiores e fachadas da arquitetura vernacular americana. Embora tenha produzido uma vasta obra até 1974, fotografando até poucos meses antes de sua morte, aos 72 anos, Evans ainda hoje é visto por muitos como um fotógrafo associado ao realismo social americano da década de 1930. Sendo assim, como uma instituição modernista viu em Evans um artista paradigmático? Afinal, é através do MoMA, com *American Photographs*, que sua fotografia é reconhecida como obra de arte.

3.1 O MoMA EM BUSCA DE UM MODERNISMO AMERICANO

Kristina Wilson, autora do livro *The Modern Eye*, defende que o modernismo dos primeiros anos do MoMA – personificado em seu diretor Alfred Barr – estava bastante vinculado ao realismo americano da década de 1930. Wilson esclarece que Barr, em memorando de 1930 no qual propõe ao Conselho de Curadores do MoMA uma exposição de pinturas da Cena Americana, defende que "[...] uma exposição dedicada ao tema descobrindo a América, ao buscar uma forma visual para expressar uma identidade nacional, [...] contribuiria grandemente para o diálogo artístico nacional"[54] (BARR, 1930, apud WILSON, 2011, tradução nossa). Wilson aponta que Barr "[...] queria mostrar uma arte que transmitisse um conteúdo social, assim como uma arte que tivesse penetrado para além dos muros institucionais em direção à esfera da práxis diária" [55] (WILSON, 2011, tradução nossa). A fim de comprovar seu argumento, a autora apresenta dois exemplos. Em *Automat* de Edward Hopper (figura 24), exposta no MoMA em 1929 na exposição *Nineteen Living Americans,* chama atenção para o sentimento de piedade ou de identificação que a obra poderia suscitar junto ao público local ao trazer para o museu a experiência cotidiana americana. O segundo exemplo é a mostra *Machine Art* (figura

[54] "[…] an exhibition devoted to the theme of […] discovering America, finding visual form to express a national identity […] would contribute greatly to the national artistic dialogue." WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Eldredge à autora pelo *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em <http://wordpress.clarku.edu/krwilson/lectures/>. Acesso em 24 jun 2012.

[55] "[…] wanted to show art that conveyed social content as well as art that had penetrated beyond the institutional walls to enter into the realm of daily praxis." Ibid.

25), de 1934, cujo conceito central era celebrar a estética de peças e de produtos industrializados como arte (WILSON, 2011).

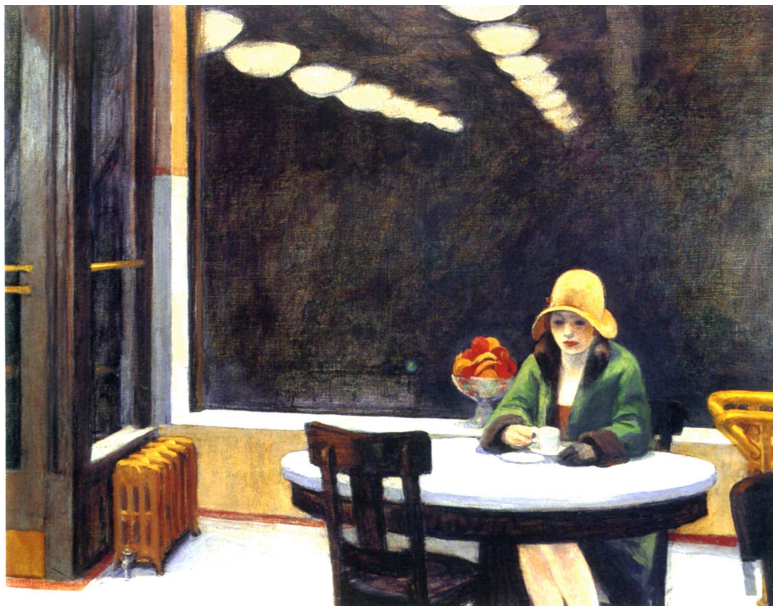


Figura 24. HOPPER, Edward. **Automat**. 1927. Óleo sobre tela. Des Moines Art Center, Iowa.



Figura 25. Imagem de divulgação da exposição Machine Art, de 1934. Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA.

Neste sentido, *American Photographs* atende perfeitamente à agenda modernista de Barr. A fotografia funciona como ferramenta ideal para propagar a união entre máquina, arte moderna e o cotidiano americano. Afinal, é ainda nas primeiras décadas do Século XX que a fotografia amadora se estabelece nos Estados Unidos com diversos produtos voltados para o grande público, como as câmeras portáteis *Brownie* e as câmeras de rolos de filme 35mm da Kodak. Além disso, assim como

Hopper, Evans apresenta sistematicamente aspectos ordinários da realidade americana. Em *People in Summer*, de 1930 (figura 26), o fotógrafo mostra uma cena corriqueira do verão americano numa cidade qualquer no estado de Nova York. Pessoas comuns e anônimas tornam-se tipos, personagens – o gordo, o magro, a mulher na janela. Tanto a arquitetura típica da periferia nova-iorquina quanto as vestimentas – sujas e gastas – comprovam o ordinário. O rigor formal que divide o enquadramento em três partes verticais enquadra cada personagem num elemento arquitetônico – as ripas da parede, a janela guilhotina, a porta. Entretanto, ao apresentar os retratados em poses descontraídas, ainda que cientes do fotógrafo, Evans dá à cena a sensação de instantâneo, como se feita por um amador. A própria fotografia se quer ordinária, cotidiana. Se na obra de Hopper a identificação vem através da piedade em relação à solidão da personagem, em Evans, o cotidiano aproxima-se do banal, do corriqueiro, do trivial.

Caberia aqui problematizar o vulgar em Evans. O próprio fotógrafo nega o vulgar em sua obra. Rubinfien relata ter apresentado fotografias para a apreciação de Evans, as quais teriam sido criticadas exatamente por apresentarem, segundo Evans, um assunto vulgar (RUBINFIEN, 2000). Noutra ocasião, Evans afirmou que num período de sua vida entendia "[...] que a [fotografia em] cor é vulgar e não deveria ser experimentada sob quaisquer circunstâncias"[56] (EVANS, 1974, tradução nossa). T. J. Clark, ao abordar a questão da vulgaridade, distingue o "popular" do "vulgar". O autor afirma:

> "[...] devemos compreender o popular na arte dos séculos XIX e XX como uma série de figuras de *esquivamento* do vulgar, [...] uma perpétua variação e invocação das formas da simplicidade, do imediatismo, da ingenuidade, [...] da força emocional e material" (CLARK, 2007, p. 14-15).

De fato, encontramos em *American Photographs* várias imagens nas quais Evans parece aproximar-se do cotidiano em sua simplicidade e em sua materialidade, como em *People in Summer* (figura 26), já mencionada acima. A grande maioria das imagens em *American Photographs* chama atenção para uma cultura popular, para aquilo que Evans encontra nas ruas, de um modo crítico, porém sem ridicularizar o assunto. Entretanto, há momentos em que Evans ressalta sim o vulgar na cultura

[56] "[...] that color is vulgar and should never be tried under any circumstances." EVANS, 1994, p. 234.

americana, seu "caráter [...] desagradavelmente mesquinho; [...] carente de refinamento ou bom gosto" (CLARK, 2007) como em *Greek Temple Building*, de 1936 (figura 27). Rubinfien (2000) chega a afirmar que "Evans abrira a vulgaridade americana como assunto para fotógrafos"[57] (tradução nossa). Para comprovar sua afirmação, o autor cita o posfácio de *American Photographs*, onde Kirstein, ao falar das imagens de Evans, afirma que essas "[...] existem para testificar dos sintomas de desperdício e de egoísmo que causaram a ruína"[58] (KIRSTEIN, 2012, p.198, tradução nossa).



Figura 26. EVANS, Walker. **People in Summer**. 1930. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7pol. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

[57] "Evans had opened up American vulgarity as a subject for photographers". RUBINFIEN, L. The poetry of plain seeing. **Art in America**, New York, v. 88, n. 12, p. 74-85, 132-135, dezembro. 2000. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

[58] "[...] exist to testify to the symptoms of waste and selfishness that caused the ruin". KIRSTEIN, Lincoln. In: EVANS, Walker. **Walker Evans: American Photographs**. New York: The Museum of Modern Art. Seventy-Fifth-Anniversary edition. 2012. p. 198.



Figura 27. EVANS, Walker. **Greek Temple Building**. 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7pol. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

O texto de divulgação do MoMA direciona a atenção da imprensa – e do público leitor – para aspectos específicos da exposição: um museu de arte moderna irá pela primeira fez expor fotografias de um único artista; esse artista é americano, está vivo e suas fotografias são americanas. É notório que o MoMA pretende, assim, associar a então emergente arte moderna à uma produção artística nacional, essencialmente ligada ao cotidiano do grande público, produzida por um americano, considerado por um seleto grupo como um dos maiores em sua atividade.

3.2 O MoMA E WALKER EVANS: A FOTOGRAFIA LEGITIMADA COMO ARTE MODERNA

Em 1971, mais de 30 anos após *American Photographs*, John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, ao escrever sobre a retrospectiva *Walker Evans*, reforça a ideia do artista genial e argumenta a favor da originalidade do artista e de seu poder de criação ao afirmar:

> É difícil saber agora com certeza se Evans registrou a América de sua

> juventude ou a inventou. Sem dúvida o mito aceito de nosso passado recente é, em alguma medida, a criação deste fotógrafo, cujo trabalho nos persuadiu da validade de um novo conjunto de pistas e símbolos que levantam questões sobre quem somos nós. Se esse trabalho e seu julgamento foi fato ou artifício, ou um pouco de cada, é agora parte da nossa história"[59] (SZARKOWSKI, 1971, p. 20, tradução nossa).

Em 1938, Lincoln Kirstein semelhantemente já afirmara:

> [...] O poder da obra de Evans está no fato de que ele tanto detalha o efeito das circunstâncias em amostras familiares que um rosto, uma casa, uma rua, atinge, com o vigor de números esmagadores, a terrível força acumulada de milhares de rostos, casas e ruas[60] (KIRSTEIN, apud THE MUSEUM OF MODERN ART, 1938, p. 3, tradução nossa).

Tanto o MoMA, na figura de Kirstein e de Szarkowski, quanto Evans, ao legitimarem em *American Photographs* a fotografia documentária como obra de arte moderna, reivindicam o olhar do fotógrafo sobre a realidade para o campo da arte.

Entretanto, no livro que acompanha a exposição, ainda que determinados trechos apontem para aspectos sociológicos em Evans (HILL; MORA, 1993, p. 161), Kirstein ressalta aspectos formais da fotografia documentária. Convida o leitor a observar nas fotografias "o detalhe claro, hediondo e belo, sua insanidade declarada e sua grandiosidade deplorável"[61] (KIRSTEIN, 1938, apud EVANS, 2012, p.195, tradução nossa). Ao argumentar sobre o que é característico na obra de Evans, afirma:

> O traço mais característico [...] é a sua pureza, ou mesmo seu puritanismo. É *straight photography* não só na técnica mas na retidão rigorosa de seu modo de olhar. Por todas as imagens deste livro você vai procurar em vão por um enquadramento oblíquo. Cada objeto é encarado de frente com a franqueza impiedosa de um ícone russo ou um retrato Flamengo[62] (KIRSTEIN, 1938, apud EVANS, 2012, p.198, tradução nossa).

---

[59] "It is difficult to know now with certainty whether Evans recorded the America of his youth or invented it. Beyond doubt the accepted myth of our recent past is in some measure the creation of this photographer, whose work has persuaded us of the validity of a new set of clues and symbols, bearing on the questions of who we are. Whether that work and its judgment was fact or artifice, or half of each, it is now part of our history." SZARKOWSKI, John; EVANS, Walker. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971. p. 20.

[60] "The power of Evans' work lies in the fact that he so details the effect of circumstances on familiar specimens that the single face, the single house, the single street, strikes with the strength of overwhelming numbers, the terrible cumulative force of thousands of faces, houses and streets". THE MUSEUM OF MODERN ART, 1938, p. 3.

[61] "[...] clear, hideous and beautiful detail, their open insanity and pitful grandeur [...]". EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: Museum of Modern Art, 2012, p. 195.

[62] "The most characteristic single feature of Evans' work is its purity, or even its puritanism. It is straight photography not only in technique but in the rigorous directness of its way of looking. All through the pictures in this book you will search in vain for an angle shot. Every object is regarded head-on with the unsparing frankness of a Russian ikon or a Flemish portrait. The facts pile up with the prints." Ibid, n.p.

As declarações de Kirstein remetem ao que mais tarde Beaumont Newhall, organizador de *American Photographs* e futuro diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, irá designar como qualidades intrínsecas da fotografia: o detalhe ótico e a fidelidade tonal (PHILLIPS, 1982). Já podemos ver aqui a construção do conceito de especificidade do meio fotográfico, através do qual, a fotografia, incluindo a obra de Evans, será incorporada ao discurso modernista do MoMA. Aos poucos, a fotografia assume o discurso modernista de Clement Greenberg, teórico americano que defendeu haver especificidades para cada meio de expressão artística. Em texto de 1946, o próprio Greenberg decretou Evans como o melhor fotógrafo moderno ao reconhecer em sua obra características como transparência, proximidade com a literatura e com o anedótico (GREENBERG, 1946). No entanto, é preciso atentar para o elogio de Greenberg com ressalvas. Maior arauto do expressionismo abstrato americano como auge da arte moderna, Greenberg, ainda que reconheça a possibilidade da fotografia como meio de expressão artística, ao transferir para esta as mesmas características que abomina na pintura moderna, parece confirmar a ideia de uma superioridade da pintura sobre a fotografia.

Evans, por sua vez, ao abordar a legitimação da fotografia documentária no campo da arte, irá associá-la à intenção e à originalidade do artista. Na introdução de *American Photographs*, cujo conceito gráfico, diagramação e escolha das imagens foram controlados pelo fotógrafo, lemos:

> A responsabilidade pela seleção das imagens utilizadas neste livro repousa no autor e a escolha foi determinada por sua opinião; portanto, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com os programas, estéticos ou políticos, de qualquer das instituições, publicações e agências governamentais para quais parte do trabalho tenha sido feito[63] (EVANS, 2012, tradução nossa).

[63] "The responsibility for the selection of the pictures used in this book has rested with the author, and the choice has been determined by his opinion: therefore they are presented without sponsorship or connection with the policies, aesthetic or political, of any of the institutions, publications or government agencies for which some of the work has been done". Ibid, n.p.

Aqui Evans tenta dissociar sua obra de qualquer teor político ou de denúncia social. Acredita que não cabe ao artista "aliviar a condição humana"[64] (EVANS, 1971, apud RUBINFIEN, 2000, n.p., tradução nossa). "Nada de política, seja o que for"[65] (EVANS, 1994, p.112, tradução nossa). Para ele, são suas qualidades como artista que definirão a força de sua fotografia. Em texto de 1931, Evans reconhece – e enaltece – em Eugène Atget o "[...] entendimento lírico da rua, observação treinada, [...] olho para o detalhe revelador, [...] uma poesia que não é 'a poesia da rua' ou 'a poesia de Paris', mas a projeção da pessoa de Atget [...]"[66] (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980, p. 185, tradução nossa). Assim, Evans entende que a fotografia pode assumir um caráter artístico ou documentário, conforme a relação que lhe é imposta pelo autor.

3.3 WALKER EVANS E O MoMA: UMA LONGA RELAÇÃO CONFLITUOSA

Para Christopher Phillips, a fotografia, ao ser incorporada pelo museu como obra de arte genuinamente moderna, perde seu potencial dessacralizador – reivindicado por Walter Benjamim – exatamente por ter sido elevada ao patamar de obra singular, única. Ainda que Evans comungue com o MoMA sobre a ideia modernista de uma originalidade vinda do autor, o fotógrafo despreza o acabamento impecável, tanto na impressão fotográfica quanto na expografia do museu.

Em 1937, Evans e Agee escreveram textos onde ambos listavam coisas, temas, assuntos ou pessoas que menosprezavam. Evans dedicou boa parte de sua lista ao meio artístico americano: "menosprezo por: [...] arte na América, o artista da América, os amantes da arte da América, os patronos de arte da América, os

[64] "I don't think an artist is directly able to alleviate the human condition". EVANS apud RUBINFIEN, L. The poetry of plain seeing. **Art in America**, New York, v. 88, n. 12, p. 74-85, 132-135, dezembro. 2000. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

[65] "No politics whatever". EVANS, 1994, p.112.

[66] "His general note is lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for revealing detail, over all of which is thrown a poetry which is not 'the poetry of the street' or 'the poetry of Paris', but the projection of Atget's person". EVANS, The Reappearance of Photography. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. 1st ed. New York: Leete's Island Books, 1980, p. 185.

museus de arte da América"[67] (EVANS apud RUBINFIEN 2000, tradução nossa). James Agee, em correspondência com Evans de 1938, manifesta uma visão altamente crítica em relação ao museu como instituição. O tom do texto leva a crer que o escritor reitera uma opinião compartilhada por Evans:

> Quanto aos museus, onde Objetos de Arte [...] são como presentes de casamento armazenados em sótãos, o mundo não tem a menor ideia do que fazer com essas produções, não consegue jogá-las fora, nem tê-las por perto, e assim inventou um tipo de creche ou de campo de concentração para elas, para que não fiquem soltas, encarando o mundo de frente [...][68] (AGEE, 1938, apud DAVIS, 2008, p. 106, tradução nossa).

Evans manteve durante toda sua vida profissional uma relação conturbada com hierarquias e instituições. Recusava-se a aceitar que suas fotografias fossem usadas como propaganda política – quer para um governo, ideologia ou movimento estético. Entretanto, a partir de 1935, quase sempre esteve inserido em alguma estrutura: de 1935 a 1938 trabalhou para a *FSA*; de 1943 a 1945 trabalhou como crítico literário para a revista *Times*; de 1945 a 1965 foi fotógrafo especial da revista *Fortune*, com poder de editor para definir e diagramar suas próprias pautas; de 1965 a 1974 foi professor no departamento de fotografia da Universidade de Yale (HILL; MORA, 1993).

Em *American Photographs*, Evans manteve a mesma tensão em sua relação com o MoMA. Na noite do dia 28 de setembro, *American Photographs* foi aberta ao público. Rathbone e Mellow afirmam: o fotógrafo não esteve presente no evento oficial. Apesar de suas reservas em relação ao museu, Evans tirou proveito das oportunidades em favor de sua produção autoral.

Quanto ao MoMA, o museu foi a primeira instituição americana a criar um departamento dedicado especialmente à fotografia, poucos anos após *American Photographs*, em 1940. Phillips resume o modo como a fotografia foi inserida no

---

[67] "Contempt for: [...] art in America, the artist of America, the art lovers of America, the art patrons of America, the art museums of America […]".RUBINFIEN, L. The poetry of plain seeing. **Art in America**, New York, v. 88, n. 12, p. 74-85, 132-135, dezembro. 2000. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

[68] "As with museums, where the Art-Objects […] are like wedding presents stored in attics, the world has not the slightest idea what to do with these productions, can neither throw them away nor have them around, and so has invented a sort of high-honorable day-nursery or concentration camp for them, so that they will not be at large, staring the world in the face […]". DAVIS, Hugh. **The making of James Agee**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2008.

museu e os desdobramentos de tal empreitada ao diagnosticar:

> [O Departamento de Fotografia do MoMA] [...] por quase meio século, através de suas influentes exposições e publicações, tem com crescente autoridade definido nosso "horizonte de expectativa" no que diz respeito à fotografia. A assimilação da fotografia pelo MoMA deu-se de fato, por um lado, através da investidura da fotografia com o que Walter Benjamin chamou de "aura" da arte tradicional –alcançada, neste caso, com a reestruturação de antigas noções de um conhecimento especializado da impressão, a transposição de categorias hierarquizantes da história da arte para um novo suporte e a confirmação do fotógrafo ordinário como artista criativo[69] (PHILLIPS, 1982, p. 28, tradução nossa).

Se em *American Photographs* o MoMA buscou ressaltar a originalidade do autor, seu rigor formal e certas especificidades de uma fotografia moderna, Evans por sua vez questionou a imparcialidade do documento, buscou relações mais complexas e sofisticadas na sequência fotográfica em detrimento da imagem singular e menosprezou o acabamento primoroso da fotografia artística. Assim como Evans aproveitou as oportunidades, certamente sua obra foi utilizada pelo museu como importante instrumento no processo de sacralização da fotografia descrito acima por Phillips. Tanto o MoMA quanto Evans souberam lucrar com *American Photographs*. Para o MoMA foram os primeiros passos para a institucionalização da fotografia moderna americana. Para Evans, foi o cartão de visitas de uma longa e próspera carreira artística e a oportunidade de produzir o livro de fotografias que planejava desde 1934.

[69] "[…] which for nearly half a century, through its influential exhibitions and publications, has with increasing authority set our general 'horizon of expectation' with respect to photography. MoMA's assimilation of photography has indeed proceeded, on the one hand, through an investing of photography with what Walter Benjamin called the 'aura' of traditional art – accomplished, in this case, by revamping older notions of print connoisseurship, transposing the ordering categories of art history to a new register, and confirming the workaday photographer as creative artist. PHILLIPS, 1982, p. 28.

3.4 WALKER EVANS E A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO

Belinda Rathbone (1995) e James Mellow (1999), biógrafos do artista, assim como Hill e Mora (1993), afirmam que na noite do dia 27 de setembro de 1938, Evans pernoitou dentro da galeria, trabalhando durante toda a noite na remontagem da exposição, modificando completamente a montagem inicial feita sob orientação de Beaumont Newhall.

Hill e Mora (1993) falam de como Evans desconstruiu a pompa da exposição ao acrescentar fotografias que não seguiam o padrão expositivo do museu que consistia em fotografias emolduradas com *passe-partout* e vidro. A essas fotografias, Evans adicionou fotografias emolduras apenas em vidro e outras ainda apenas coladas sobre placas que, cortadas rente a foto, eram coladas diretamente na parede (ANEXO C).

Como já mencionado, a exposição apresentou 100 fotografias numa sequência diferente tanto em conteúdo quanto em ordenação das 87 fotografias publicadas no livro, ainda que parte das imagens estejam presentes em ambas as apresentações. Segundo Hill e Mora:

> Das 100 fotografias expostas, 47 não aparecem no livro. E das 87 fotografias incluídas [no livro], 33 [...] não aparecem na exposição. Dentre as fotografias comuns à exposição e ao livro existem inúmeras diferenças de corte ou variação de negativos.[70] (HILL; MORA, 1993, p.160, tradução nossa)

Assim como no livro, que será abordado no próximo capítulo, Evans trata a exposição como uma grande sequência de imagens. Ainda que cada fotografia permita uma leitura individual, o fotógrafo cria grupos que dialogam entre si, ora por uma coerência temática, ora por semelhanças formais. Noutros momentos, Evans cria sequências cuja coerência nasce a partir do encadeamento feito pelo próprio fotógrafo.

---

[70] "Of the one hundred photographs in the exhibiton, forty-seven do not appear in the book. And of the eight-seven shots included in the latter, thirty-three [...] do not appear in the exhibition. Among the photographs common to both exhibition and book are numerous differences of cropping or the use of variant negatives". MORA:HILL, 1993, p.160.

O famoso retrato de Allie Mae Burroughs exemplifica como Evans incorpora a prática da sequência fotográfica em sua obra, para além de *American Photographs*. Nas paredes do MoMA a imagem de Allie Mae está inserida num bloco de 14 fotografias que apresentam retratos de meeiros e detalhes da arquitetura sulistas. Da imagem frontal da mulher em meio corpo, passamos para uma sequência de duas fotografias de grupos de uma outra família, criando uma sensação de movimento cinematográfico (figura 28).

Uma segunda combinação aparece no livro *American Photographs* (figura 29). Ali, Evans escolhe outra imagem de Allie Mae, ainda que oriunda da mesma sessão fotográfica. O rosto franzido dá lugar a uma expressão mais serena; Allie Mae parece querer sorrir, parece também esconder os dentes, ou talvez a falta deles. Na sequência vemos o interior de uma casa pobre, onde um pequeno adorno na parede afirma que *O Senhor Proverá*. O leve sorriso de Allie Mae parece refletir a esperança de dias melhores expressa na promessa bíblica. Unidas apenas pela sequência das páginas e pela pobreza em comum, as duas fotografias foram feitas num intervalo de 5 anos e com aproximadamente 1.600 quilômetros de distância entre si – a primeira, no Alabama em 1936, a segunda, no estado de Nova Iorque em 1931. Allie Mae muito provavelmente nunca esteve naquela casa.

Já em *Let Us Now Praise Famous Men* a imagem aparece sem qualquer legenda ao lado da imagem do marido, Floyd Burroughs (figura 30). Ambos são fotografados de maneira semelhante: vemos apenas o rosto e parte do tronco. Ambos apresentam uma expressão facial tensa; encaram a câmera – ou seria o fotógrafo, ou ainda o leitor?



Figura 28. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

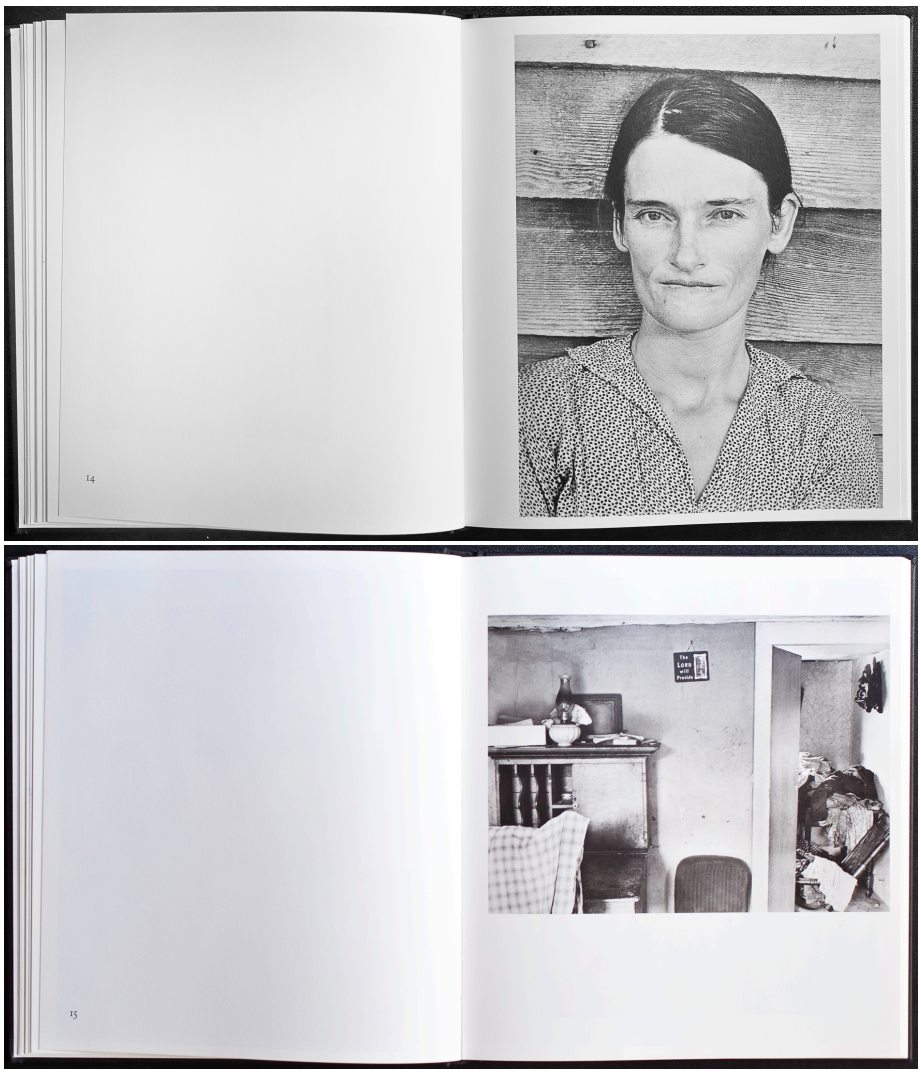


Figura 29. EVANS, Walker. Sequência de fotografias publicada no livro *American Photographs*, 1938.

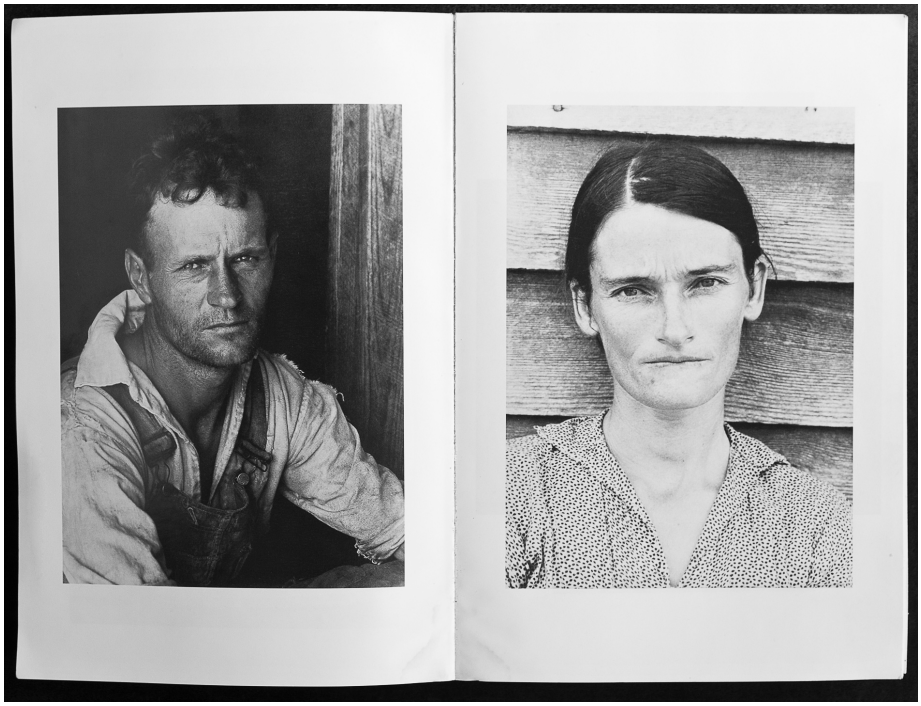


Figura 30. EVANS, Walker. Sequência de fotografias publicada em *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941.

Se no livro *American Photographs* Evans cria duas partes distintas com um grande tema para cada uma delas, na exposição o fotógrafo apresentará menores ou maiores grupos em sequências contínuas. Não pretendo aqui analisar todas as 100 fotografias expostas. Proponho destacar alguns dos temas abordados por Evans na exposição: a arquitetura vernacular; cartazes e placas; meeiros do Alabama; retratos de rua.

Das 100 fotografias expostas, mais de dois terços apresentam alguma relação com arquitetura, seja como assunto principal da imagem ou como cenário para a figura humana alí retratada. A exposição começa e termina com fotos de arquitetura vernacular americana (ANEXO D, p. 256 e 290). Evans abre a exposição com duas fotografias posicionadas uma acima da outra, o que já impõe um movimento e uma dualidade ao conjunto. A sequência das seis primeiras fotografias cria um movimento que remete à montagem cinematográfica ao encadear diferentes perspectivas, planos e enquadramentos de um mesmo tema.

As nove fotografias seguintes (ANEXO D, p. 258 e 259) formam um bloco que reúne: detalhes de cartazes; um pintura artesanal feita diretamente numa parede; ornamentos figurativos de funilaria produzidos artesanalmente e a partir de prensas industriais; a sobreposição de escritas artesanais e técnicas; o reflexo no espelho de

uma penteadeira fotografada na rua (figura 31). Evans, ao fotografar imagens técnicas, artesanais, textos e imagens refletidas, trata da indicialidade e da iconicidade da própria imagem fotográfica e aponta para sua relação com outros signos e com outras linguagens. Reforça a ideia da fotografia como imagem retirada do mundo, ao levar para as paredes do museu imagens publicitárias, produzidas por esse próprio mundo que já não precisa da mão do artista para fazê-lo.

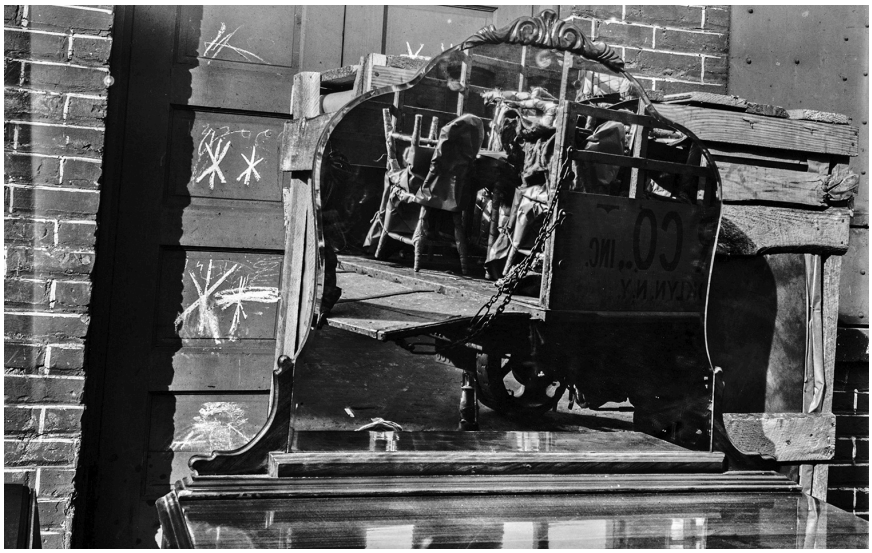


Figura 31. EVANS, Walker. **Moving Truck and Bureau Mirror.** 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

Noutro momento Evans irá construir associações de imagens ao criar padrões de repetição. Numa sequência de quatro fotografias, intercala duas imagens que registram de modo frontal exemplares de uma imponente arquitetura do século XIX com outras duas que mostram cenas de rua (figura 32). Ao repetir o mesmo tema nas imagens “ímpares” do conjunto, Evans propõe uma associação semelhante das imagens “pares”, de modo que a imagem de homens negros e pobres fotografados numa calçada em Vicksburg, no estado do Mississipi, é associada à fotografia de homens carregando um letreiro que diz *damaged* – danificado, numa referência direta à dura realidade da Depressão Americana da década de 1930.



Figura 32. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

É possível identificar no corpo da exposição um bloco de quatorze fotografias, das quais treze serão encontradas no livro *Let Us Now Praise Famous Men*, publicado apenas em 1941. A publicação, com fotografias de Evans e texto de Agee, irá se tornar um dos clássicos da fotografia e da literatura americana da década de 1930. Já na exposição Evans dá atenção especial a esse conjunto. Inserido entre a 37ª e a 52ª fotografia da exposição (ANEXO D, p. 268 a 271), este grupo se destaca por sua unidade temática que se mostra distinta dentro da própria mostra, se considerarmos que quase todas as demais fotografias remetem a um contexto urbano ou a cenas externas. Aqui Evans apresenta seus personagens e os contextualiza em seu ambiente doméstico. Além das treze fotografias feitas no estado do Alabama, numa única estadia de três semanas em Hale County, o fotógrafo adiciona ao grupo uma fotografia produzida em West Virginia. Isso só é possível detectar pelas legendas das fotografias que, na exposição, estavam listadas à parte (HILL; MORA, 1993). A semelhança na arquitetura e no tipo físico dos personagens torna tal inserção visualmente imperceptível.

Evans fotografa esses personagens, em sua maioria, em enquadramentos frontais, sejam eles individuais ou em grupo. Do mesmo modo, a arquitetura doméstica é enquadrada sempre de frente, gerando uma repetição dura e cadenciada. Em meio ao conjunto de retratos e de fotografias de interiores, precedida pela imagem de uma criança, uma única fotografia externa mostra, também de modo seco e direto, uma sepultura coberta com terra, isolada e centralizada na composição (figura 33). A luz lateral realça a textura do solo e projeta sobre o monte de terra a sombra da lápide. Por cima da sepultura, um prato vazio.



Figura 33. EVANS, Walker. **Grave.** 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

Se no livro *American Photographs* a primeira parte recebe na sobrecapa o subtítulo de “Pessoas pela Fotografia”, na exposição o fotógrafo concentra a grande maioria dos retratos numa única sequência. Logo após o conjunto de fotografias de meeiros do Alabama que já traz oito fotografias com pessoas, Evans apresenta outras 18 fotografias consecutivas que alternam entre retratos ou fotos de pessoas no contexto urbano ou doméstico. Esse grupo de fotografias de pessoas parece subdivido em pares e trios agrupados ora por afinidade, ora por oposição (ANEXO D, p. 272 a 278).

A fotografia *A Bench in the Bronx on Sunday* é colocada lado a lado com *Starving Cuban Family* (figura 34). Assim, usando o recorrente raciocínio da montagem cinematográfica, Evans provoca o espectador a unir mentalmente as duas imagens. A linguagem corporal de cada um dos personagens produz leituras bastante explícitas. A mulher da primeira fotografia parece virar-se em direção à família da imagem seguinte, enquanto os homens, com suas posturas rígidas e expressões taciturnas, parecem dar as costas à miséria alheia. A mãe, com um de seus filhos ao colo, olha para a direita da composição, como se, envergonhada por sua situação de penúria, fugisse da atenção de estranhos.



Figura 34. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

Noutra sequência, Evans agrupa três fotografias feitas em Havana em 1933 (figura 35). Cada uma delas apresenta, de modo distinto, personagens masculinos com seus característicos chapéus de palha. A disposição das fotografias produz um movimento de câmera que sai de um enquadramento frontal fechado para uma cena mais aberta, na qual os personagens são congelados como se numa coreografia. A postura do personagem da terceira imagem, olhando em direção às imagens anteriores, fecha o conjunto. O fotógrafo cria um intrincado jogo de afinidades e de oposições que se atraem. A imagem central, com personagens que apontam para ambos os lados, funciona como um elo de ligação entre as duas fotografias que a cercam. O primeiro e o último personagem do grupo, opostos tanto na diagramação como no vestuário, assemelham-se na postura elegante que assumem perante a câmera. Simultaneamente, Evans trabalha com o formato das fotografias da esquerda para a direita. As ampliações fotográficas possuem alturas variadas, criando um *crescendo* que culminará na sequência seguinte, formada por outras três fotografias com personagens masculinos dispostas na vertical (figura 36) (ANEXO D, p 277 e 278).



Figura 35. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

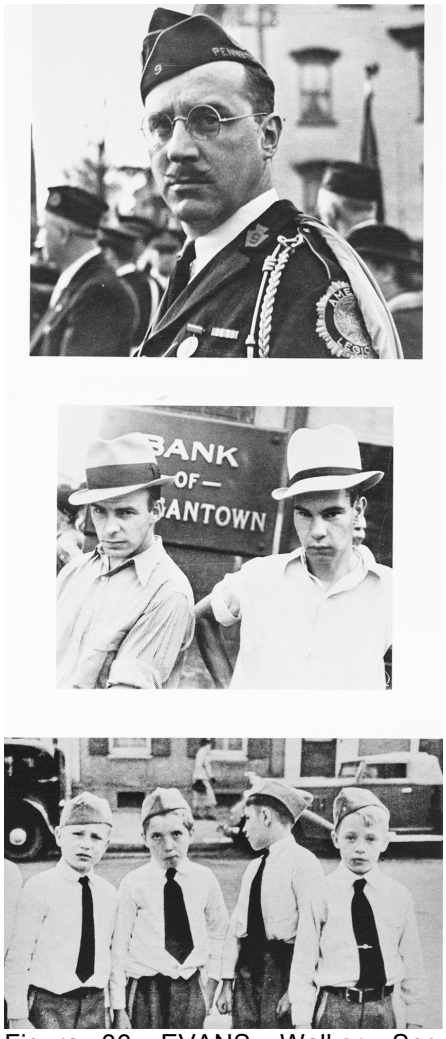


Figura 36. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

Novamente vemos três fotografias com personagens masculinos. Também estes portam chapéus ou quepes sobre suas cabeças. A cada fotografia, os personagens mudam de faixa etária, como se as crianças se tornassem os jovens da fotografia central para finalmente assumirem, na maturidade, seu lugar como herói de guerra da nação. A realidade econômica da década de 1930, a estreita relação de Evans com a literatura e sua vasta produção que trata do texto na imagem fotográfica impedem que a frase *Bank of ...antown*, na fotografia central, passe desapercebida. A placa de fato diz *Bank of Morgantown*, cidade em West Virginia. Mas o que podemos ler é *Bank of ...antown,* que poderia ser entendido como "Banco de uma cidade". É notória a relação que Evans propõe entre a economia do país e sua cultura bélica. Se considerarmos ainda a influência da cultura protestante na sociedade americana e na obra de Evans, encontrada nos títulos de seus livros que remetem a passagens bíblicas, como *Let Us Now Praise Famous Men* (Eclesiasticus 44:1) e *Many are Called* (Mateus 22:14), a sequência acima poderia ser legendada, ironicamente, com o provérbio de Salomão: "Instrui o menino no caminho em que deve andar, e até quando envelhecer não se desviará dele" (Provérbios 22:6).

Essas três imagens fecham o conjunto de fotografias de pessoas. Assim como fizera com as duas primeiras fotografias da exposição, Evans cria aqui uma pausa posicionando as fotografias, excepcionalmente, numa sequência vertical. Tal atitude explicita uma postura do fotógrafo que vai contra a ideia de uma fotografia moderna autorreferente que deva ser lida apenas em sua autonomia, isolada do mundo pela moldura, pelo *passe-partout* e pelo museu. Evans propõe que as fotografias sejam lidas também a partir de ideias e de conceitos presentes não apenas na imagem em si, mas nas possíveis relações entre a fotografia e o que lhe é externo, sejam outras imagens, seu contexto expositivo ou seu meio de circulação.

Após o conjunto de fotografias de pessoas, Evans volta a tratar, primordialmente, de uma arquitetura vernacular americana encontrada ao sul dos Estados Unidos. São vinte e seis fotografias que mostram pequenas igrejas de comunidades negras, comércios de beira de estrada, residências feitas em madeira, sucatas de automóveis e vistas de pequenas cidades. Todas elas desertas, vazias e atravessadas pelas noções de ruína e de decadência. Outras seis imagens com pessoas aparecem intercaladas no conjunto. Também estas retratam homens maltrapilhos abandonados sobre soleiras de lojas fechadas. Numa sequência com

três imagens, Evans combina dois retratos femininos e uma fotografia de um grupo de homens (figura 37), todos num contexto urbano. Num astuto jogo de plano e contra-plano, as mulheres, isoladas, objetificadas, tornam-se alvo de olhares bestificados de homens que saciam suas necessidades básicas. Como em exemplos anteriores, a relação entre homens e mulheres é apresentada também em ruínas e decadente.

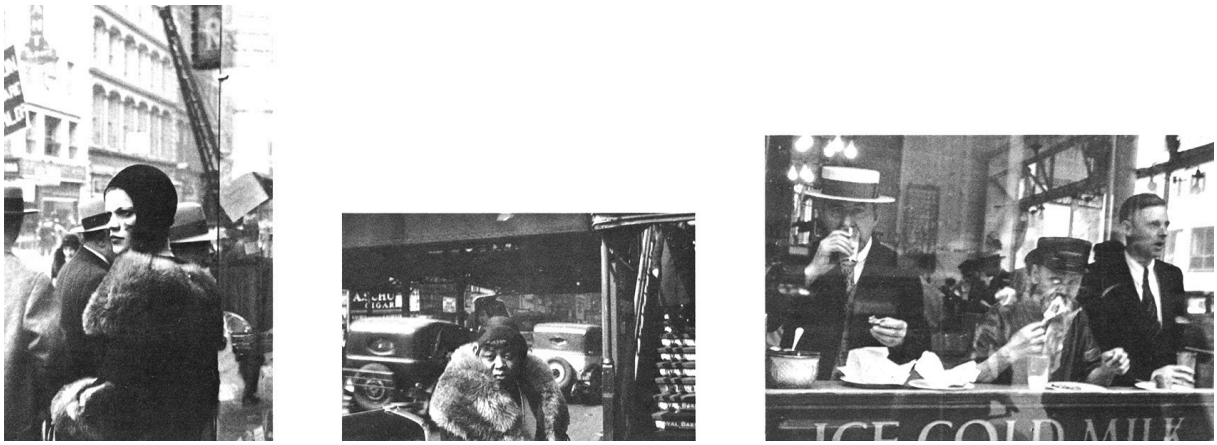


Figura 37. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

Após mostrar algumas vistas de pequenas cidades, Evans parte para as três imagens finais da exposição (figura 38). Um barco a vapor conduz o espectador à cena seguinte, também ímpar no conjunto: uma estrada de terra ladeada por casas de operários leva o olhar para uma bateria de altos fornos de uma siderúrgica. O progresso e a industrialização são retratados de modo árido e aprisionador. A última fotografia da exposição repete o tema de abertura. Mais uma vez, a arquitetura vernacular americana. Na exposição *American Photographs*, Evans apresenta ao público não mais o registro documental de uma arquitetura americana, como em *Photographs of 19th Century Houses*, de 1933. Aqui, vemos a Cidade Americana e seus personagens, suas contradições e suas expressões nativas nas relações criadas por Evans com seu estilo documentário, assim como fará ao conceber e publicar o livro *American Photographs*.



Figura 38. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.

4 O LIVRO *AMERICAN PHOTOGRAPHS*

Vários autores falam da importância do livro *American Photographs* e de sua autonomia em relação à exposição que originou sua publicação. Como já mencionamos, Hill e Mora chegam a tratá-lo como "[...] um livro de verdade, certamente o primeiro livro moderno de fotografias, contra o qual todos os outros devem ser medidos"[71] (1993, p.161, tradução nossa). Trachtenberg afirma que "em sua unidade e coerência, *American Photographs* representa um feito notável – de uma tradição tanto quanto um triunfo pessoal"[72] (TRACHTENBERG, 1989. p. 235, tradução nossa). Em correspondência de 1934, Evans afirmara:

> Eu sei que agora é o momento para livros de fotografias. [...] A Cidade Americana é o que eu estou buscando. Assim, talvez use várias, mantendo as coisas típicas. [...] Automóveis e a paisagem do automóvel. Arquitetura, o gosto urbano americano, o comércio, em pequena escala, em grande escala, a atmosfera das ruas da cidade, o cheiro da rua, as coisas odiosas, clubes de mulheres, a cultura do falso, a má educação, a religião em decadência[73] (EVANS, 1994, p. 98, tradução nossa).

É possível identificar em *American Photographs*, de 1938, vários tópicos listados por Evans quatro anos antes no trecho acima: os automóveis e sua relação com a paisagem e a cultura americana; a arquitetura vernacular e os pequenos comércios; a atmosfera das ruas; a cultura do falso. Evans provavelmente reconheceu no convite do MoMA sua grande chance para por em prática "[...] o momento para livros de fotografias" e, apesar de seu menosprezo pelos museus de arte da América, não a desperdiçou. A exposição num dos mais influentes museus americanos iria finalmente proporcionar não apenas a projeção de sua obra, mas também viabilizar a produção de seu primeiro livro já com a chancela e a influência de uma das mais renomadas instituições de arte nos Estados Unidos. Sua longa amizade com Kirstein – um dos grandes incentivadores da exposição e, segundo Hill e Mora (1993), quem

---

[71] "[...] a real book, certainly the first modern book of photographs, against which all others must be measured." HILL; MORA, 1993, p.161.

[72] "In its unity and coherence, *American Photographs* represents a remarkable achievement – of a tradition as much as a personal triumph". TRACHTENBERG, 1989. p. 235.

[73] "I know now is the time for picture books.[...] American city is what I am after. So might use several, keeping things typical.[...] Automobiles and the automobile landscape. Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale, the city street atmosphere, the street smell, the hateful stuff, womens' clubs, fake culture, bad education, religion in decay." EVANS, 1994, p. 98.

pessoalmente financiou a produção do livro – permitiu o grande controle que Evans manteve sobre a publicação. Sobre o livro, Hill e Mora afirmam que

> [Evans] decidiu: sua apresentação; seu formato quase quadrado; a sobrecapa impressa apenas com o título e o nome do autor; a austera monocromia em preto e branco; a diagramação das páginas, com uma página em branco à esquerda de frente para a fotografia da página oposta; a divisão das fotografias em duas partes (retratos de americanos, e da América); a mudança das legendas para o final do livro, diagramadas como um índice; e finalmente, a apresentação do texto de Kirstein[74] (HILL; MORA, 1993, p. 161, tradução nossa).

Em *Walker Evans at Work* temos acesso a um detalhado rascunho que apresenta instruções bastante precisas sobre a formatação do livro (figura 39). Apesar de sua busca por controle sobre ambos os projetos, ao compararmos a dedicação de Evans ao livro à sua dedicação à exposição, montada numa única noite à véspera de sua abertura, poderemos supor que Evans considerou a mostra menos importante que o livro, um meio a fim de alcançar seu objetivo maior: perenizar sua obra numa publicação autoral que duraria mais do que o período de exposição das fotografias no MoMA.

[74] "He decided: its presentation; its nearly square format; its plain jacket printed only with the title and author's name; the strict monochrome of black and white; the page arrangement of a blank left-hand page facing the photograph opposite; the division of the Photographs into two parts (portraits of Americans, and of America); the removal of captions to the back of the book, arranged as an index; and finally, the appearance of Kirstein's text. HILL; MORA, 1993, p. 161.

PLAN or ARRANGEMENT OF MUSEUM BOOK

TITLE	American Photographs Walker Evans Museum of Modern Art
JACKET	No reproduction. Two colors if possible. Words on back should run across, not along the length. Nothing on inside flaps; * perhaps a list of museum publications on back. Paper, color, type to be chosen in conference with J.B. [Joseph Blumenthal] Perhaps enlarged typewriter lettering, or the thin Roman of [? ? ? ?]
TITLE PAGE	Same as jacket, in black only
BINDING	Settled
ARRANGEMENT	Title page List of identifications Page: PART ONE Photos of part one, general, numbered Page: PART TWO Page: note by W.E., perhaps unsigned Photos of part two, people, numbered Blank page Kirstein piece, which must be given a title Blank page Colophon
*INSIDE FRONT FLAP might have:	This book contains a selection, made by the photographer, of pictures made during the past ten years. W.E. has been working more or less independently in photography. . . . [Whole sentence crossed out]
	Perhaps: "with an essay by L.K." "interpretation"? "note"?
	Bibliography gov't permission: plates no's so and so have been reproduced with the kind permission of Farm Sec.

Handwritten draft of plan for American Photographs.

Figura 39. Esboço feito por Walker Evans com indicações para formatação do livro *American Photographs*, reproduzido em *Walker Evans at Work*.

4.1 O LIVRO CONTRA A IMAGEM SINGULAR

John Roberts aponta para uma estreita relação entre modernismo e realismo durante as décadas de 1920 e 1930. O autor alega que, ainda que os meios de distribuição cultural praticados no capitalismo ocidental na década de 1930 tenham buscado converter a fotografia documentária em momentos únicos para o consumo de massas, muitos fotógrafos adotaram o livro como uma prática que se contrapôs à ideia da imagem singular (ROBERTS, 2008). Roberts cita como exemplo *Let Us Now Praise Famous Men*, livro publicado em 1941 com texto de James Agee e fotografias de Walker Evans produzidas em 1936. Vale lembrar que em *American Photographs* Evans já apresenta 14 das 31 fotografias impressas no livro de 1941, ainda que com pequenas variações de corte ou de negativos. O artista subverte a ideia de uma fotografia documentária que ateste uma realidade uníssona ou defenda uma veracidade imparcial de fatos. Em *Let Us Now Praise Famous Men* as fotografias formam um bloco conciso e explícito sobre as famílias retratadas. Já em *American Photographs*, tanto na exposição quanto no livro, as fotografias formam sequências distintas, o que resulta em discursos também distintos. Sem respeitar cronologia ou local de origem, as imagens dialogam entre si, suscitando diferentes ideias e conceitos a cada novo arranjo. Ainda que inserido no museu, Evans reafirma assim a "pluralidade de discursos" da fotografia, defendida por Douglas Crimp (2005, p. 66) e já discutida aqui a partir das proposições de Rosalind Krauss.

A primeira fotografia do livro, *License Photo Studio, New York, 1934* (figura 40), mostra um pequeno estúdio fotográfico especializado em fotografias para documentos. Placas que repetem a palavra *photos*, presentes na fotografia, apresentam, de fato, o conteúdo do próprio livro. Evans aponta para o leitor-observador que ali não encontrará pessoas, rostos, arquitetura ou paisagem, mas sim, fotografias de pessoas, de rostos, de arquitetura e de paisagens. Na mesma imagem vemos desenhos de mãos que indicam uma passagem para um espaço negro e aparentemente vazio: convidam o leitor a "entrar" no livro. Na segunda imagem do livro, *Penny Picture Display, Savannah, 1936* (figura 41), Evans também usa de metalinguagem: uma fotografia de fotografias, retratos individuais ou aos pares produzidos por outro, ou outros fotógrafos, também anônimos.



Figura 40. EVANS, Walker. **License Photo Studio, New York**. 1934. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

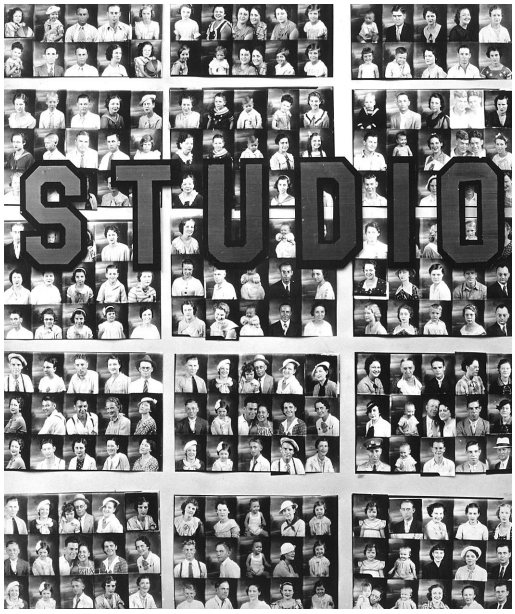


Figura 41. EVANS, Walker. **Penny Picture Display, Savannah**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Aqui, Evans já questiona a noção de autoria na obra de arte, como fará em várias outras imagens em que se apropria de cartazes, placas, textos publicitários e desenhos. Reforça para o leitor a ideia de que o livro é, sobretudo, de fotografias. A palavra *studio* explicita ainda o quanto realidade e ficção se misturam, se sobrepõem, se confundem. *Penny Picture Display* mostra um compêndio, uma coleção de rostos de uma América ordinária – uma amostra parcial de uma classe média branca, limpa, orgulhosa, onde quase todos aparecem sorrindo. Nas páginas seguintes o que vemos são imagens que mostram uma outra América: negros e

brancos, todos pobres; casebres, pequenas cidades, mansões decadentes; automóveis e sucatas. Embora acredite na ideia da obra de arte que nasce do autor, Evans não aceita a imagem singular. Constrói seu discurso acerca dos Estados Unidos selecionando e combinando fragmentos do cotidiano. As mesmas fotografias usadas pelo governo americano como documentos e como material de propaganda serão usadas por Evans na construção de uma produção autoral que apresenta o fotógrafo como o único responsável, tanto por sua autoria, quanto pela edição e sequência das imagens. Assim, *American Photographs* apresenta-se como o discurso autoral de Evans que busca "[estabelecer] o estilo documentário como arte na fotografia".[75]

4.2 O LIVRO COMO DISCURSO

Na edição comemorativa de 75 anos de *American Photographs*, publicada em 2012 pelo MoMA e que reproduz pela primeira vez a mesma diagramação e conteúdo da primeira edição de 1938, temos acesso ao texto original publicado na sobrecapa:

> As reproduções apresentadas neste livro têm a intenção de serem vistas em sua sequência dada. Elas foram divididas em duas seções [...]. Na primeira parte, a qual pode ser rotulada de "Pessoas pela Fotografia" temos um aspecto da América para o qual seria difícil reivindicar demais: a fisionomia de uma nação é colocada sobre sua mesa. Na segunda parte, estão imagens que se referem ao fato contínuo de uma expressão americana nativa, [...] seja na escultura, na pintura ou na arquitetura [...][76] (EVANS, 2012, sobrecapa, tradução nossa).

O texto atenta para o fato das fotografias possuírem uma ordem determinada pelo autor, o que confirma que Evans trabalhou deliberadamente a sequência fotográfica de modo a romper com a ideia da fotografia como imagem singular, única. Como

[75] "[…] established the documentary style as art in photography". EVANS, 1971, n.p.

[76] "The reproductions presented in this book are intended to be looked at in their given sequence. They have been divided into two sections […]. In the first part, which might be labeled 'People by Photography' we have an aspect of America for which it would be difficult to claim too much: the physiognomy of a nation is laid on your table. In the second part are pictures which refer to the continuous fact of an indigenous American expression, […] whether in sculpture, paint or architecture […]". EVANS, 2012, sobrecapa.

afirma Trachtenberg, " [...] mais que uma compilação de fotografias individuais, [o livro apresenta] uma ordem intencional de fotografias, um discurso de imagens"[77] (1989, p. 233, tradução nossa). Ao definir a sequência das imagens, Evans desconsidera qualquer relação baseada no local de origem ou na cronologia das fotografias. Ainda que as imagens apresentem individualmente possibilidades de leituras semânticas e formais, Evans trabalha a relação delas entre si, criando um sofisticado diálogo polissêmico e multifacetado por todo o livro. Nas duas primeiras imagens (figuras 40 e 41), já abordadas, Evans apresenta fotografias que tratam da própria fotografia como documento – um estúdio para fotos de carteira de motorista – e como registro – um mostruário com retratos individuais ou em duplas. Mais que isso, o fotógrafo explicita a relação dúbia entre o real e a fotografia.

Trachtenberg aponta para a importância da eliminação das legendas junto às fotografias no corpo do livro. As legendas são apresentadas apenas ao final das partes Um e Dois, em formato de índice, com local e ano de cada fotografia (figura 42). Ao comentar sobre o procedimento de Evans ao combinar fotografias de locais e datas diferentes, apresentadas sem legendas, o autor afirma:

> Suas sequências não têm nada a ver com cronologia ou lugar; a inclusão de uma data com cada título [no índice], e a justaposição de imagens feitas em diferentes locais, desafia as expectativas de um jornalismo popular. Cada imagem aparece como um "agora" [...]. Assim como datas não importam no fluxo de imagens no livro de Evans, tampouco lugares. Na lógica do livro, todos os lugares são "aqui"[78] (TRACHTENBERG, 1989, p. 252, tradução nossa).

Evans rompe tanto com a ideia de uma fotografia-arte modernista e sua noção da imagem fotográfica singular, auto-referente e autônoma, quanto com a ideia do ensaio fotográfico documental e sua linearidade, que respeita uma cronologia ou uma geografia definida. Mesmo que cada fotografia convide o leitor/espectador a uma leitura particular, o trabalho se fortalece no conjunto, nas possíveis relações entre as imagens. Em *American Photographs* não existem imagens espetaculosas. Evans constrói por todo o livro – e também na exposição – uma sequência

[77] "[...] more than a compilation of individual photographs; [...] a deliberate order of pictures, a discourse of images". TRACHTENBERG, 1989. p. 233.

[78] "His sequences have nothing to do with chronology or place; the inclusion of a date with each title [...], and the juxtaposition of images made in different locations, defies the expectations of popular journalism. Each picture appears as a 'now' [...]. Just as dates do not matter in the flow of images in Evans's book, neither do places. In the logic of the book, all places are 'here'". TRACHTENBERG, 1989, p. 252.

sistemática de fotografias que tratam temas aparentemente banais e cotidianos de um modo direto. Seu estilo documentário – que explora a suposta transparência das imagens cotidianas com a mesma abordagem direta e enquadramentos quase sempre frontais e simétricos – contribui, assim, para que a experiência do leitor-observador aconteça de modo acumulativo.

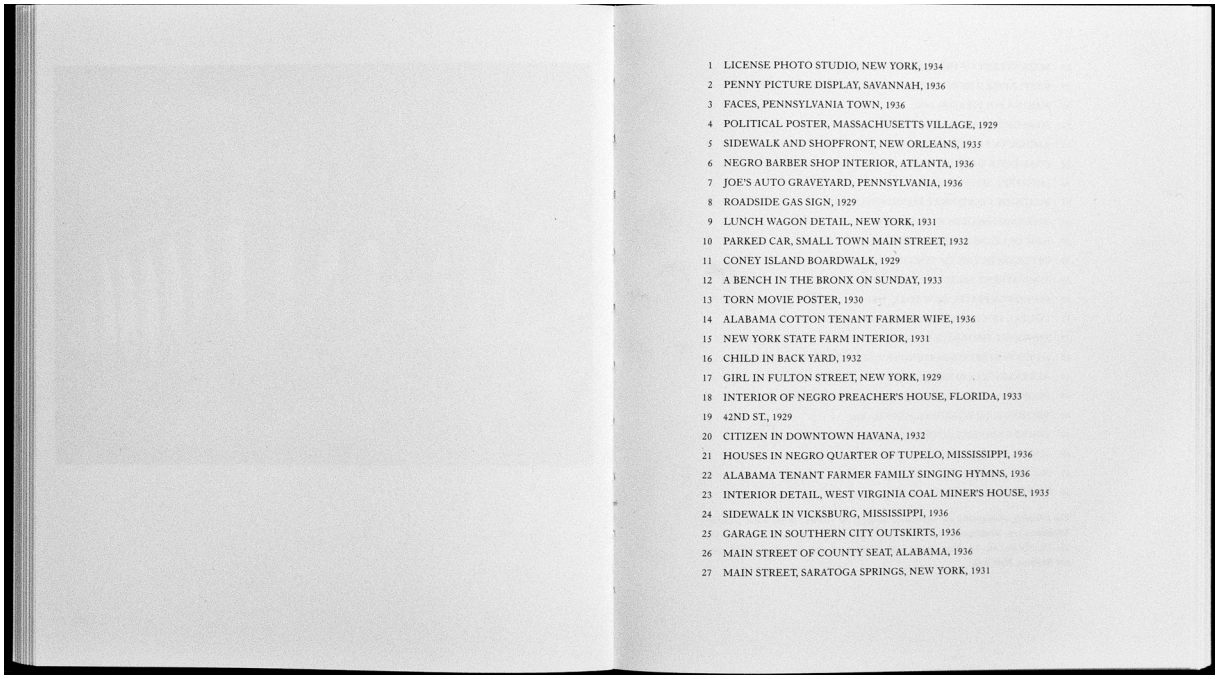


Figura 42. Índice da Parte Um de *American Photographs*, contendo sequência numérica, local e data de cada fotografia.

Trachtenberg entende que

> O próprio caráter de abertura de *American Photographs* implica num ceticismo em relação a formas fechadas e significados fixos. O livro convida seus leitores a descobrirem por eles mesmos significados, a quebrarem a cabeça sobre o arranjo de imagens e descobrirem como e por que elas aparecem do modo que aparecem[79] (TRACHTENBERG, 1989, p. 258, tradução nossa).

Ao romper com a cronologia e com a linearidade geográfica, eliminando a possibilidade de uma leitura jornalística, Evans também convida o espectador a

[79] "The very openness of *American Photographs* implies skepticism toward closed forms and fixed meanings. The book invites its readers to discover meanings for themselves, to puzzle over the arrangement of pictures and figure out how and why they appear as they do". Ibid., p. 258.

questionar o significado das sequências apresentadas. Ao folhear o livro ou observar a sequência das imagens expostas é difícil não concordar com Kirstein quando afirma que:

> Aqui estão os registros da época antes de um colapso iminente. Suas fotografias existem para testemunhar os sintomas de desperdício e egoísmo que causaram a ruína e para salvar o que quer que fosse esplêndido para a referência futura dos sobreviventes[80] (KIRSTEIN, 2012, p. 198, tradução nossa).

A escolha dos temas, dos personagens e a intrincada sequência de imagens criada por Evans são atravessadas por uma noção constante de ruína. Como se, em Evans, a sociedade americana permanecesse – agora em seu desperdício e egoísmo cotidiano, mesmo na mais corriqueira atividade, na mais pacata cidade do interior – ainda entre as ruínas dos campos de batalha de Brady.

4.3 PARTE UM: PESSOAS PELA FOTOGRAFIA

Na primeira parte do livro, composta por 50 fotografias e descrita na própria publicação como "Pessoas pela fotografia"[81] (EVANS, 2012, sobrecapa, tradução nossa), ao menos nove imagens não apresentam quaisquer pessoas ou figuração humana. Nas fotografias da sequência abaixo temos um desses exemplos (figuras 43 e 44). Numa das diversas sequências que compõem a Parte Um, Evans aborda a temática do automóvel na cultura americana. Inicia a sequência com restos de automóveis sucateados, ruínas da tecnologia. A segunda imagem apresenta uma sobreposição de textos, letras e texturas que também remetem a ruína. Além da letra *A*, que em inglês pode ser lida como um ou uma, as únicas palavras legíveis são *any, old* e *gas* – qualquer, velho(a), gasolina. A terceira fotografia (figura 45) mostra uma propaganda pintada artesanalmente que retrata um casal comendo sanduíches num automóvel. Por último, uma fotografia de um casal num automóvel

[80] "Here are the records of the age before an imminent collapse. His pictures exist to testify to the symptoms of waste and selfishness that caused the ruin and to salvage whatever was splendid for the future reference of survivors". EVANS, 2012, p. 198.

[81] "People by Photography". EVANS, 2012, sobrecapa.

(figura 46) semelhante ao da imagem anterior. Nessa mesma imagem, outros dois veículos se sobrepõem ao fundo. O casal apresenta um olhar desconfiado, menos amigável que a versão idealizada pela publicidade na fotografia anterior. Evans constrói com as três primeiras imagens um contexto para finalmente apresentar suas "pessoas pela fotografia". O olhar intrigado do casal, provavelmente uma reação ao desconhecido que lhes aponta a câmera no meio da rua, ganha novos contornos. Ao observarmos o jovem casal em seu automóvel, nosso olhar chega marcado pelas imagens anteriores. Evans já nos mostrou a ruína e o consumismo atrelados à cultura do automóvel. O fotógrafo afirmaria em 1962, ao revisitar o tema: "Cenas como essas são ricas em sugestões tragicômicas da queda do homem de seu elevado percurso"[82] (EVANS, 1962, p. 133, tradução nossa).



Figura 43. EVANS, Walker. **Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania Town**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

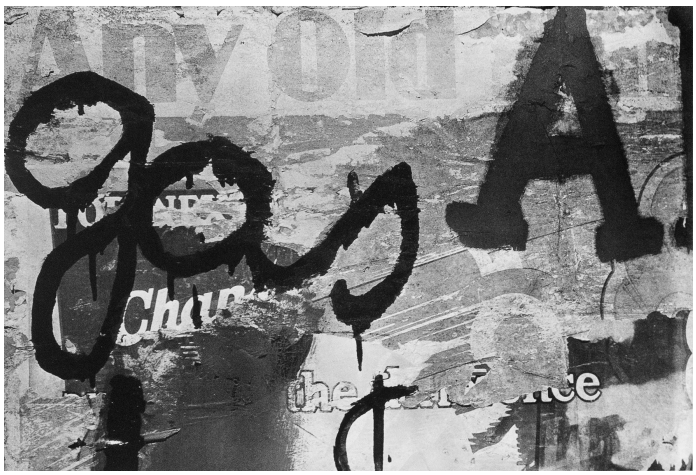


Figura 44. EVANS, Walker. **Roadside Gas Sign**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

[82] "Scenes like these are rich in tragicomic suggestions of the fall of man from his high ride". EVANS, 1962, p. 133.



Figura 45. EVANS, Walker. **Lunch Wagon Detail, New York**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 46. EVANS, Walker. **Parked Car, Small Town Main Street**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Evans volta a abordar o automóvel na paisagem americana, numa outra sequência, ainda na Parte Um (figuras 47 a 50). É interessante notar como a sequência de imagens é apresentada de modo a criar uma sensação de movimento de câmera cinematográfico. Saímos de uma primeira imagem mais fechada, frontal, até uma última, na qual o fotógrafo apresenta uma vista geral da paisagem urbana. Mais que um mero meio de transporte, Evans transforma os automóveis em personagens no cotidiano da cidade. Nas duas primeiras imagens ainda é possível identificar as pessoas. Na figura 47, vemos três homens negros na calçada de um bairro pobre da cidade de Vicksburg. É possível identificar um quarto personagem, um homem

branco dentro do carro, separado, protegido. A fotografia seguinte (figura 48), com a mesma frontalidade, num enquadramento um pouco mais aberto, também apresenta quatro personagens e um automóvel. Assim como na fotografia anterior, três deles estão de perfil, enquanto um quarto personagem encara a câmera. Também aqui uma das personagens – a mulher branca à esquerda do quadro – aparece isolada, separada do grupo. As semelhanças nos elementos formais das composições realçam as diferenças racial, econômica e de gênero entre homens e mulheres, negros e brancos. Nas duas fotografias seguintes (figuras 49 e 50), a câmera se desloca para uma vista de cima, cada vez mais ampla. Em *Main Street, Saratoga Springs*, já não é possível identificar figuras humanas – tampouco suas relações e conflitos – e os automóveis povoam a cena de um modo homogeneizante. A imagem, que quando vista isoladamente apresenta um formalismo e um grafismo rigoroso em sua repetição e perspectiva, nos chega agora impregnada pelo que já vimos anteriormente. Em Evans, a assepsia da rua principal de Saratoga Springs, uma pequena cidade no estado de Nova York em 1931, nos é apresentada já contaminada pela ruína de um bairro negro do Alabama de 1936.



Figura 47. EVANS, Walker. **Sidewalk in Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 48. EVANS, Walker. **Garage in Southern City Outskirts**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 49. EVANS, Walker. **Main Street of County Seat, Alabama**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 50. EVANS, Walker. **Main Street, Saratoga Springs, New York**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

É possível apontar ao menos outras duas sequências com temas claramente desenvolvidos ainda na Parte Um: o universo feminino e a cultura militaresca. Entre as fotografias 11 e 19 de *American Photographs* (figuras 51 a 59), com exceção de duas imagens, todas as demais mostram alguma personagem feminina. Evans inicia a sequência com uma mulher de costas (figura 51). Aparentemente sozinha, o fotógrafo opta por deixar apenas um pedaço da silhueta de um braço masculino à direita. Parece destacar o figurino estampado e os acessórios da mulher. Uma segunda imagem apresenta dois casais num ambiente externo (figura 52). Os homens possuem expressões ao mesmo tempo taciturnas e caricatas. A mulher, que olha para algum ponto distante também assume aspecto caricato. A linguagem corporal dos personagens denota tédio e enfado. Na terceira imagem da sequência (figura 53), Evans enquadra parte de um cartaz rasgado que mostra um casal. A mulher tem um olhar assustado. Seu rosto, rasgado no cartaz, parece mutilado, como se sangue escorresse por entre os olhos. Estaria a jovem mulher assustada com a ideia de um matrimônio que culmina no tédio e na solidão apresentados na imagem anterior? Evans apresenta até aqui um universo feminino aparentemente deslocado ou insatisfeito em sua relação com o mundo.



Figura 51. EVANS, Walker. **Coney Island Boardwalk**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 52. EVANS, Walker. **A Bench in the Bronx on Sunday**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 53. EVANS, Walker. **Torn Movie Poster**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Na sequência, a figura de Allie Mae (figura 54) assume um ar sereno, maternal, reforçado pelas fotografias seguintes: uma cena de um cômodo doméstico com a promessa bíblica na parede “O Senhor proverá”, seguida de um rosto de uma criança (figuras 55 e 56). Ao mesmo tempo, a menina de cabelos curtos e roupa

maltrapilha parece contemplar a mulher de chapéu e cabelos também curtos da página seguinte, que por sua vez a olha de volta (figura 57). Esse é o intrincado jogo do autor que, como Flaubert, faz o papel de morto apontado por Foucault. As fotografias se sucedem numa aparente naturalidade e suas possíveis relações são inúmeras. Ao separar as fotografias de suas legendas, Evans propõe uma sequência que se liberta dos fatos e da temporalidade. É possível associar a imagem de Allie Mae à mãe que, na certeza da providência divina, acredita num futuro melhor para a filha. Ou que a menina da figura 56, viria se tornar a moça da *Fulton Street* da imagem seguinte, ainda que esta última tenha sido fotografada três anos antes da criança que a precede.



Figura 54. EVANS, Walker. **Alabama Cotton Tenant Farmer Wife**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 55. EVANS, Walker. **New York State Farm Interior**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 56. EVANS, Walker. **Child in Backyard**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 57. EVANS, Walker. **Girl in Fulton Street**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

A sequência é intercalada por outro ambiente doméstico (figura 58), onde se vê uma penteadeira num quarto de dormir. Dali, Evans retorna às ruas e nos mostra uma mulher negra com seu enorme casaco, chapéu e colar (figura 59). Novamente o fotógrafo associa os olhares de seus personagens através da sequência das imagens. A mulher parece flertar com o homem negro de terno branco e chapéu de palha da fotografia seguinte (figura 60). Ainda que em suas montagens Evans despreze o local de origem das imagens, é curioso que a fotografia da mulher negra (figura 59) receba como legenda o endereço *42 St* – Rua 42. Afinal, esse é o famoso endereço nova-iorquino de Times Square, local conhecido não apenas pelos teatros e seus musicais, mas também por ter sido uma região de intensa prostituição e boemia já no começo do século XX.



Figura 58. EVANS, Walker. **Interior of Negro Preacher's House, Florida**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 59. EVANS, Walker. **42nd St.**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 60. EVANS, Walker. **Citizen in Downtown Havana**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Entre as fotografias 28 e 32 de *American Photographs* (figuras 61 a 65), Evans apresenta seu comentário sobre a cultura militarista americana. As duas primeiras fotografias mostram monumentos públicos (figura 61 e 62). A estátua de um soldado da Primeira Guerra parece manter guarda sobre uma pacata rua de comércio de uma cidade americana. A segunda estátua representa um militar da Guerra Civil Americana que com braços abertos e espada em punho segura seu cavalo num gesto heroico. Ambos – homem e montaria – parecem congelados no tempo. As duas fotografias, feitas de um ângulo mais baixo, elevam seus personagens principais.

É apenas a partir da terceira imagem que a ironia de Evans se explicita. Nas três imagens seguintes, o que vemos são personagens caricatos. Um soldado cubano é fotografado no mesmo modo que outros tantos personagens de Evans: enquadramento frontal, centralizado, meio corpo (figura 63). Aqui, porém, o retratado assume um aspecto boçal. Sua farda mais parece um uniforme profissional, quem sabe uma fantasia. Sua expressão não possui a mesma valentia ou vigor da imagem anterior. O mesmo se dá com as três crianças da figura 64. Nem seus uniformes, tampouco suas posturas ou expressões possuem o rigor ou a rigidez militar. Ainda que vestidos como miniaturas de legionários, mantêm a linguagem corporal, a expressão de surpresa e a curiosidade da infância.

Por último, Evans apresenta um autêntico Legionário Americano: a farda impecável, com suas medalhas e divisas (figura 65). A partir de um negativo originalmente horizontal[83] (figura 66) podemos perceber outros militares, possivelmente reunidos para um desfile. Na imagem publicada no livro e também apresentada na exposição Evans reenquadra o personagem num recorrente retrato de plano curto, preenchendo todo o primeiro plano da composição com apenas o rosto e a parte superior do busto, destacando-o do fundo com a pouca profundidade de campo. Ao fotografa-lo num ângulo levemente inferior, Evans eleva seu personagem, assim como fizera com os monumentos. No entanto, aqui, produz um efeito dúbio: sua expressão parece ao mesmo tempo de orgulho, de desconfiança e de reprovação – a imagem transmite uma certa arrogância.

[83] O negativo original faz parte do catálogo de fotografias da FSA, pertencente à Biblioteca do Congresso Americano. A data da fotografia em *American Photographs* contradiz a informação governamental.



Figura 61. EVANS, Walker. **Main Street of Pennsylvania Town**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 62. EVANS, Walker. **Battlefield Monument, Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 63. EVANS, Walker. **Havana Policeman**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 64. EVANS, Walker. **Sons of The American Legion**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 65. EVANS, Walker. **American Legionnaire**. 1936. 1 fotografia, p&b. Biblioteca do Congresso Americano.



Figura 66. EVANS, Walker. **Legionnaire, Bethlehem, Pennsylvania**. 1935. 1 fotografia, p&b. Biblioteca do Congresso Americano.

Novamente vemos Evans construir seu discurso no encadeamento das imagens. Além de anteceder a fotografia do Legionário Americano com duas fotografias caricaturais, o fotógrafo reforça seu menosprezo pela figura da autoridade militar com a imagem seguinte (figura 67). Outro retrato de plano curto. Porém, aqui, Evans contrapõe a altivez do militar com a figura de um trabalhador braçal. Visto de cima pela câmera, o personagem tem realçada sua posição inferior na escala social, mas ainda assim mantêm um olhar questionador. Os dois personagens são apresentados como opostos. A imagem do herói de guerra americano – homem branco, imponente, com seu rosto liso, seu vaidoso bigode, sua farda irretocável e seu olhar de cima – é colocada em cheque pelo olhar firme e frontal de um trabalhador braçal – homem negro, pobre, com rosto enrugado e envelhecido, barba completamente branca e roupas gastas. Colocado entre monumentos ao passado, caricaturas militares e a dura realidade do trabalho braçal diário, a imagem da arrogância bélica americana é ridicularizada por Evans.

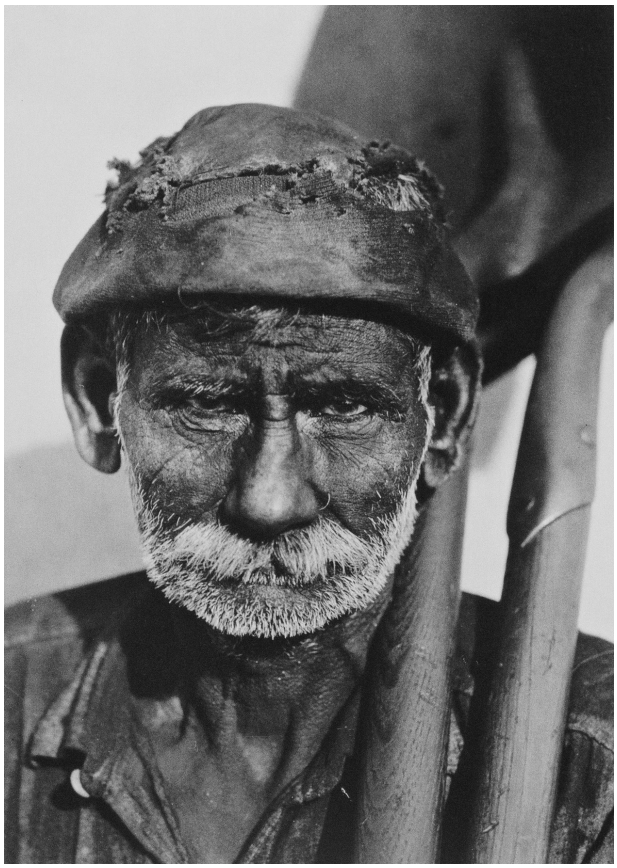


Figura 67. EVANS, Walker. **Coal Dock Worker**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Evans conclui a primeira parte do livro com mais uma fotografia sem pessoas. Escolhe a fotografia de uma *plantation house*, a casa grande de uma fazenda de monocultura americana (figura 68). A imagem de uma arquitetura *antebellum* – ícone da cultura sulista americana –, apresentada aqui completamente abandonada, remete mais uma vez à ruína. Não apenas à ruína econômica, mas à decadência dos valores atrelados à monocultura sulista americana: a cultura do falso, a pompa, a ostentação, o conservadorismo político e social, o racismo.

A primeira parte do livro abre com fotografias que tratam da própria representação fotográfica para então nos apresentar uma sociedade moderna, cujo progresso, na figura do automóvel, se transforma em ruína. A imagem de declínio fecha a primeira parte do livro de modo sombrio. Apresenta uma ruína que, em sua tentativa de se aproximar da Antiguidade, remete a uma atemporalidade. A última fotografia da Parte Um funciona ainda como elo de ligação com a Parte Dois, na qual, Evans pretende apresentar "[...] imagens que se referem ao fato contínuo de uma expressão americana nativa [...]"[84] (EVANS, 2012, sobrecapa, tradução nossa), como veremos a seguir.



Figura 68. EVANS, Walker. **Louisiana Plantation House**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

[84] "[…] pictures which refer to the continuous fact of an indigenous American expression […]". EVANS, 2012, sobrecapa.

4.4 PARTE DOIS: UMA EXPRESSÃO AMERICANA

Se na primeira parte do livro Evans trabalha com uma certa diversidade de elementos e de personagens, na segunda parte o fotógrafo prioriza a arquitetura vernacular americana. Aqui é possível reconhecer, sem sombra de dúvidas, a Cidade Americana roteirizada por Evans ainda em 1934. Vale repetir a citação do fotógrafo, que em correspondência com Ernestine Evans, dizia: "[...] A Cidade Americana é o que eu estou buscando. Assim, talvez use várias, mantendo as coisas típicas. [...] Arquitetura, o gosto urbano americano, o comércio, em pequena escala, em grande escala, a atmosfera das ruas da cidade, o cheiro da rua [...]"[85] (EVANS, 1994, p. 98, tradução nossa).

É exatamente isso que vemos nessa segunda parte. Como já abordado no Capítulo Dois dessa dissertação, o fotógrafo abre a sequência com uma fotografia de uma folha de flandres prensada com representações de colunas com capitéis jônicos e folhas de acanto (figura 4). Repete aqui a mesma ideia de ruína que fecha a primeira parte do livro e reforça a cultura do falso tão presente nas cidades americanas. Essa primeira fotografia da parte dois, distinta das demais que virão a seguir, funciona também como uma introdução, como um elemento de abertura para o tema que será desenvolvido até o final do livro.

A partir da segunda fotografia, as imagens parecem conduzir o leitor por entre as ruas de uma mesma cidade. De fato, essa Cidade Americana criada por Evans é resultado de um uso bastante elaborado da sequência fotográfica. A figura 69 nos apresenta uma vista panorâmica de uma cidade qualquer. Não vemos aqui nenhum elemento proeminente que caracterize a localidade como uma metrópole ou um grande centro. Vemos chaminés, fábricas, casas e o rio que atravessa a cidade. A vista de cima ainda nos permite perceber os trilhos de uma ferrovia que margeia o rio, elemento que ocupa praticamente um quarto da altura da fotografia e se estende por toda sua largura. Já na imagem seguinte (figura 70), Evans enquadra uma ponte que entra na composição da fotografia pelo lado esquerdo, conduzindo nosso olhar

[85] " [...] American city is what I am after. So might use several, keeping things typical.[...] Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale, the city street atmosphere, the street smell [...]" EVANS, 1994, p. 98.

para uma paisagem formada por casas e por uma edificação na qual lemos *Pennsylvania Railroad*, Ferrovia Pensilvânia, o que nos remete imediatamente à ferrovia e às casas da cena anterior. É como se agora, à margem do rio, estivéssemos prestes a entrar na cidade que acabamos de ver na fotografia anterior. No entanto, a figura 69 é uma vista da cidade de Easton, na Pennsylvania, enquanto a figura 70 foi feita em Phillipsburg, cidade vizinha já no estado de New Jersey.



Figura 69. EVANS, Walker. **View of Easton, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

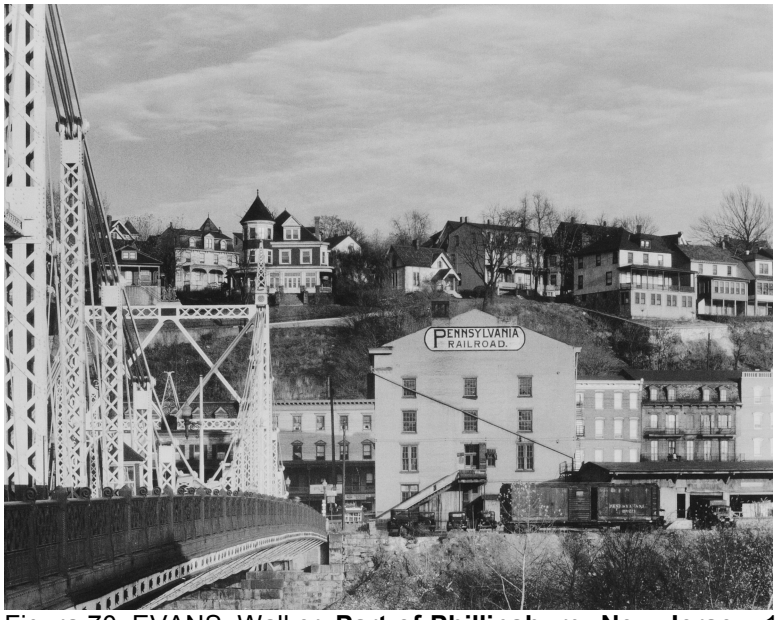


Figura 70. EVANS, Walker. **Part of Phillipsburg, New Jersey**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Evans também faz uso de cenas de uma mesma localidade com enquadramentos semelhantes. A figura 71 mostra um cemitério em primeiro plano e uma rua com residências multifamiliares que desce numa pequena ladeira. Ao fundo vemos a torre de uma igreja. A ideia de movimento dada pela rua, cuja linha diagonal cruza a composição, é reforçada pela imagem seguinte (figura 72), que mostra, num ângulo mais fechado, uma cena semelhante, com o mesmo tipo de casario e uma igreja com torre ao pé da ladeira. Noutra sequência, movimento semelhante pode ser percebido quando, na figura 73, Evans apresenta uma vista panorâmica com chaminés ao fundo para, na página seguinte (figura 74), repetir as mesmas estruturas verticais, agora de modo frontal e num ângulo bem mais próximo.



Figura 71. EVANS, Walker. **Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 72. EVANS, Walker. **Two-family houses in Bethlehem, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

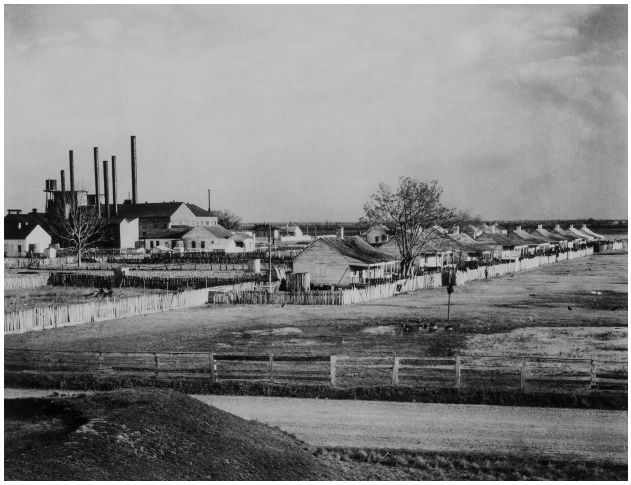


Figura 73. EVANS, Walker. **Louisiana Factory and Houses**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 74. EVANS, Walker. **Birmingham Steel Mill and workers' houses**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Assim, Evans segue intercalando vistas e perspectivas, convidando o leitor a passear por sua cidade, até que a câmera enquadra um comércio (figura 75). Aqui, a vista frontal cria uma pausa no movimento e realça tanto a planaridade da fachada vernacular quanto o formalismo da composição. O descampado ao fundo, à esquerda da composição, e a bomba de gasolina à beira da estrada, à direita, deslocam o leitor para as margens da cidade. A figura humana, como nas únicas outras três imagens em que aparece em toda a segunda parte do livro, permanece secundária na escala da fotografia. Evans apresenta então a única imagem nessa segunda metade que não traz elementos de arquitetura (figura 76). O barco a vapor, assim como a imagem anterior, cria um ponto de transição. Parece deslocar a sequência, como se agora fossemos para a outra margem do rio que supostamente cruzamos ainda no início da segunda parte. Daí em diante, o fotógrafo irá, com

poucas exceções, enquadrar de modo mais fechado e exaustivamente conjuntos ou exemplares unitários da arquitetura vernacular americana.



Figura 75. EVANS, Walker. **Country Store and Gas Station, Alabama**. 1936. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 76. EVANS, Walker. **Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

O texto da sobrecapa lembra o leitor que a expressão americana encontrada em Evans possuem outras fontes além da arquitetura, como a pintura e a escultura. John Harris, em *Modernismo em Disputa, a arte desde os anos quarenta,* associa ao realismo americano uma tradição vernácula produzida nos anos 1930 que buscava registrar a “fala ou dialeto nativo de um povo” (1998, p. 18). Harris fala de uma arte

vernacular que aborda tanto temas agrícolas quanto urbanos. Não pretendo aqui esgotar o assunto, mas sim apontar para o fato de que é possível reconhecer nas fotografias de Evans uma forte influência do realismo americano das décadas de 1920 e 1930, ainda que o próprio fotógrafo recuse o rótulo de reformista social normalmente associado aos realistas americanos da época.

Elementos da arquitetura gótica americana que se repetem em ao menos quatro fotografias na segunda parte do livro, e em particular na fotografia *Wooden Gothic House* (figura 77), podem ser vistos também em *American Gothic* (figura 78), pintura de Grant Wood, de 1930. Como nos retratos de meeiros sulistas produzidos por Evans, vemos ainda em Wood fazendeiros brancos do meio-oeste americano retratados frontalmente. Já a rua principal de uma pequena cidade do Alabama retratada por Evans em 1936 (figura 79) possui fortes semelhanças com *Early Sunday Morning*, de Edward Hopper, de 1930 (figura 80). Ambos os artistas produzem representações frontais de pequenos comércios de rua. A luz lateral ressalta os volumes e projeta sombras sobre as fachadas. Como nas fotografias de Atget, a arquitetura se apresenta vazia, deserta. No entanto, aqui, excepcionalmente em Evans, a clareza de detalhes, a luminosidade da luz natural e a sensação de que o fotógrafo é o único a presenciar a cena remetem mais à manifestação da aura num momento singular de uma tarde de verão do que ao local de um crime das cenas parisienses de Atget, como coloca Benjamin em sua *Pequena História da Fotografia* (1985, p.101 e 107).



Figura 77. EVANS, Walker. **Wooden Gothic House, Massachusetts**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 78. WOOD, Grant. **American Gothic**. 1930. Óleo sobre chapa de madeira. 76 x 63 cm. The Art Institute of Chicago.

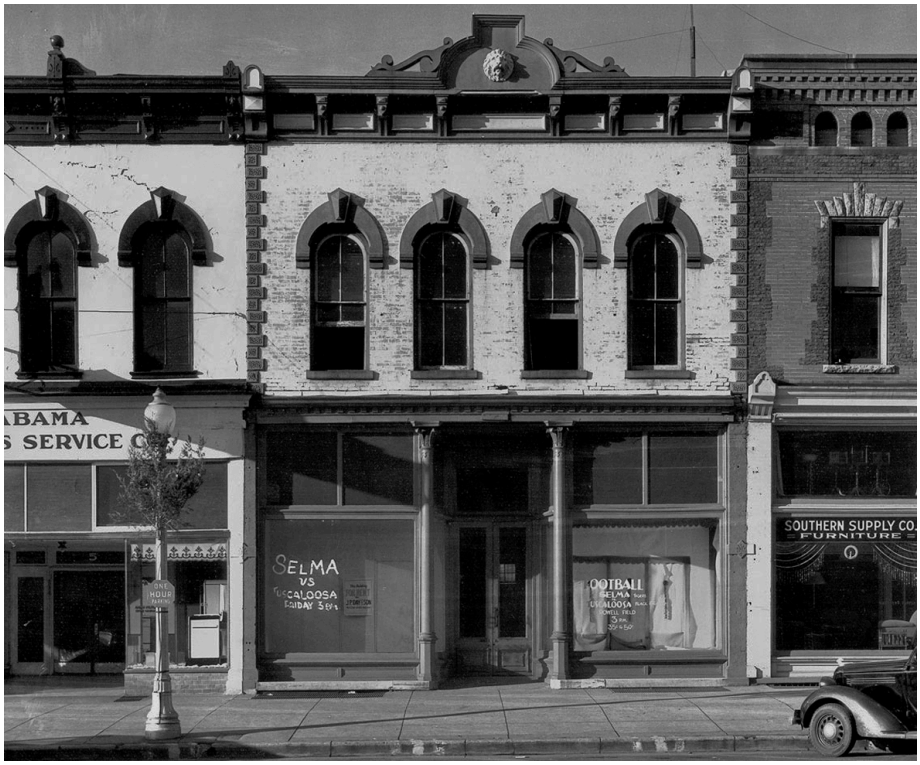


Figura 79. EVANS, Walker. **Main Street Block, Selma, Alabama**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 80. HOPPER, Edward. **Early Sunday Morning**. 1930. Óleo sobre tela. 89,4 x 153 cm. Whitney Museum of American Art.

Além de uma arquitetura americana com influência europeia, Evans também destaca exemplos de igrejas em comunidades negras no sul dos Estados Unidos (figuras 81 a 83). Em contraste com a elaborada ornamentação artesanal vista em fotografias como *Maine Pump* (figura 84) ou ainda contra a pompa de um suposto templo grego em pleno Mississipi (figura 85), essas igrejas, fotografadas frontalmente, apresentam uma simplicidade e uma economia de elementos que revelam tanto as condições econômicas quanto a austeridade religiosa dessas comunidades. Aqui o paralelismo rigoroso e a escolha de um horário de luz que projeta sombras diagonais sobre as fachadas explicita o formalismo de Evans.

Assim como fizera na abertura dessa segunda parte, Evans ao conclui-la, fecha o conjunto com outra fotografia de um detalhe arquitetônico (figura 86). Ambas as fotografias são intituladas “relíquias”. A primeira apresenta elementos da arquitetura antiga prensados numa folha de flandres; a última, um ornamento artesanal feito com chapas de metal. O fotógrafo parece buscar nessas duas imagens uma síntese do tema desenvolvido: uma expressão nativa americana que transita entre o passado e o futuro, entre a sofisticação do trabalho manual e a cultura do falso imposta pela industrialização. Ao começar e terminar o bloco com imagens tão semelhantes entre si – tanto em seu título, quanto no conteúdo e na forma – e tão formalmente distintas das demais, Evans aproxima início e fim, de modo a sugerir um ciclo que se refaz e que ultrapassa uma linearidade cronológica ou narrativa.

Ao apresentar a fisionomia de uma nação e sua expressão vernacular, Evans apresenta seu estilo documentário de modo elaborado e sutil. A aparente transparência dessas fotografias, em seus personagens comuns, em seus temas corriqueiros e em enquadramentos diretos, adequa-se impecavelmente à sequência fotográfica que o artista desenvolve. As imagens se sucedem numa aparente naturalidade e não encontramos aqui nenhum momento épico ou espetaculoso. Se em *The Reappearance of Photography* temos o manifesto pessoal do fotógrafo através da escrita, em *American Photographs* Evans apresenta sua visão pessoal da América através de seu estilo documentário.

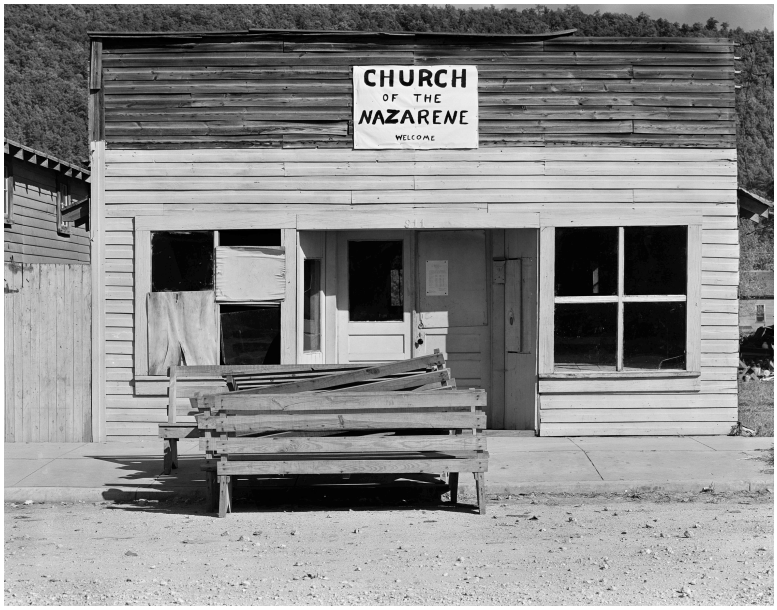


Figura 81. EVANS, Walker. **Church of the Nazarene, Tennessee**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

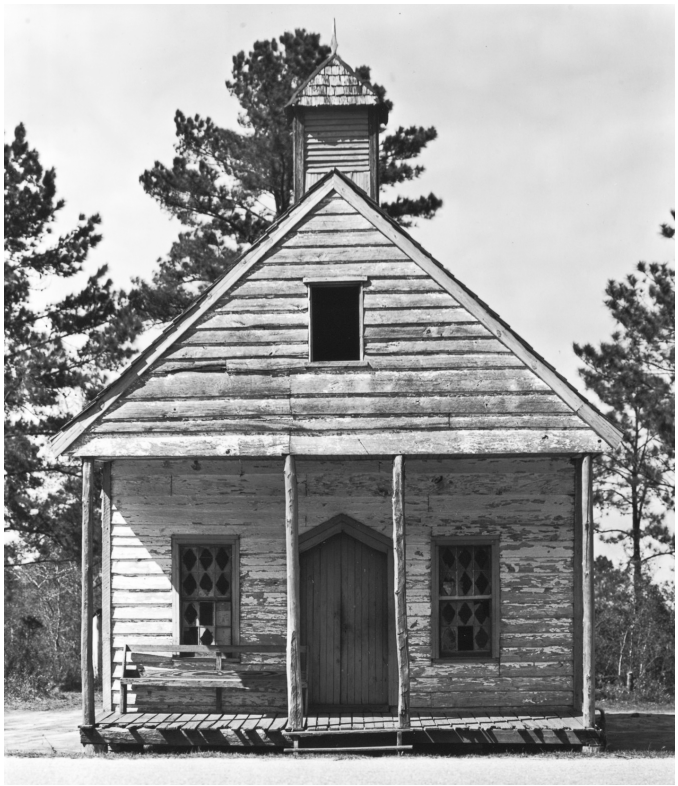


Figura 82. EVANS, Walker. **Wooden Church, South Carolina**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 83. EVANS, Walker. **Negro Church, South Carolina**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 84. EVANS, Walker. **Maine Pump**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 85. EVANS, Walker. **Greek Temple Building, Natchez, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

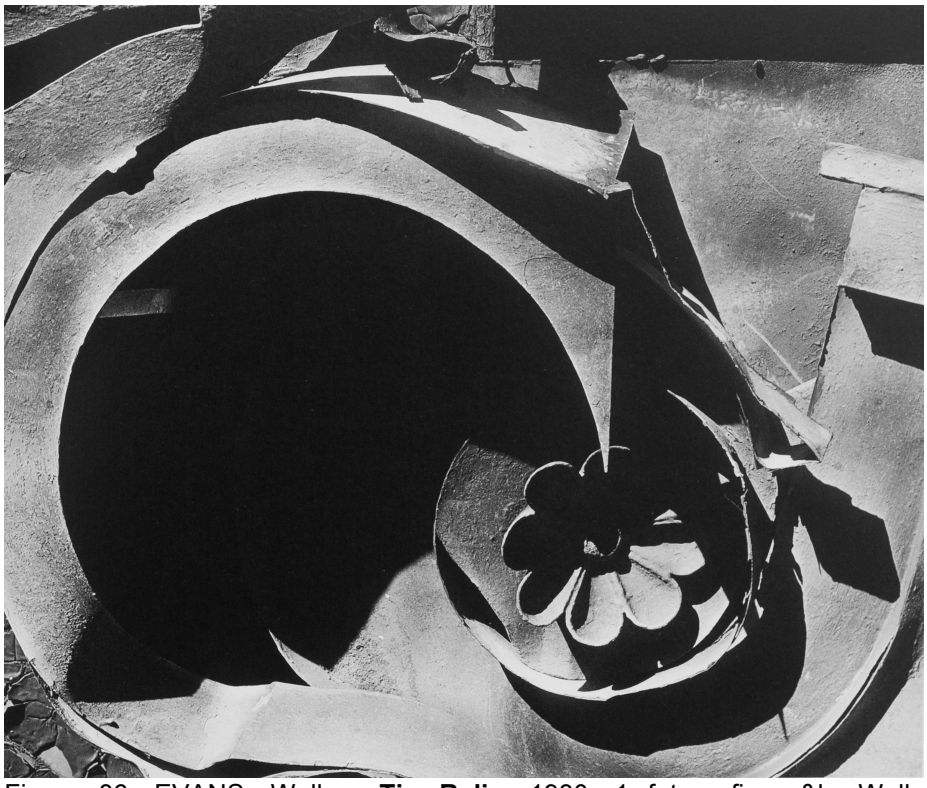


Figura 86. EVANS, Walker. **Tin Relic**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

5 CONCLUSÃO

Essa dissertação investigou o estilo documentário de Walker Evans, as principais influências em sua construção e como o fotógrafo o aplicou na exposição e no livro *American Photographs*. Buscou ainda tratar da relação do artista com o MoMA, instituição que patrocinou a publicação e abrigou a mostra em 1938.

Como apontam Trachtenberg e Rubinfien, o estilo documentário de Evans apresenta-se como uma produção fotográfica autoral que, ao abordar temas ordinários e apresentá-los de modo direto, sugere ao espectador uma abordagem aparentemente não-subjetiva por parte do fotógrafo. Na construção de seu estilo documentário o fotógrafo reuniu principalmente influências literárias e fotográficas. Trouxe de Flaubert o não-aparecimento do autor que de modo algum, assim como apontou Foucault, significaria sua ausência, mas sim o uso de estratégias a fim de disfarçar sua presença. De Baudelaire, Evans guardou a ideia do eterno no efêmero, buscou registrar em seu tempo vestígios do que viria se tornar passado e manteve uma postura crítica em relação ao progresso. Para tal, assim como Baudelaire, lançou-se na cidade e registrou temas e personagens como o herói, o lixo, a moda e a arquitetura. Em Atget, Evans encontrou o exemplo de uma fotografia que era, ao mesmo tempo, descritiva e autoral, sem as afetações ou os truques pictorialistas. Também aprendeu com Atget a potencialidade poética da arquitetura vernacular, dos temas corriqueiros e dos enquadramentos diretos. Em Brady e em Strand, Evans viu uma tradição americana que se construía longe do Pictorialismo e assim como em Atget, absorveu desses fotógrafos seu gosto pela rua e por seus personagens comuns.

Como defende Wilson, o modernismo dos primeiros anos do MoMA apresentava-se atrelado ao realismo americano da década de 1930. Assim, *American Photographs* contribuiu na inserção da fotografia moderna no museu ao apresentar, já em 1938, uma produção fotográfica autoral que abordava temas americanos de um modo direto, afinado com o formalismo e com a ideia de originalidade modernista. Para Evans, o convite foi a oportunidade para estabelecer seu estilo documentário como arte e também produzir o livro de fotografias que planejava desde 1934.

Contudo, Evans faz uso, tanto na exposição quanto no livro, da sequência fotográfica e rompe com a ideia da imagem singular e com a pompa de fotografia modernista autorreferente. Ao propor um diálogo entre as fotografias e sugerir relações que extrapolam a moldura e a imagem única, Evans tira proveito de imagens que tratam de temas cotidianos e que se apresentam ao espectador sem afetação ou espetáculo. A aparente transparência das fotografias acaba por ocultar o autor, o que potencializa a força do seu estilo documentário.

Não pretendi em momento algum esgotar os temas abordados nessa dissertação. Ao contrário, as investigações feitas aqui contribuem também ao levantar diversas questões para estudos futuros. Apesar de ter tangenciado as relações institucionais entre artista e museu, é bastante relevante uma abordagem mais profunda sobre os aspectos políticos da inserção da fotografia moderna no museu e seus desdobramentos nos dias atuais. A relação de Evans com a literatura sugere investigações acerca das possíveis aproximações entre o pensamento fotográfico e o literário. O uso de fotografias comissionadas originalmente para fins documentais pede um aprofundamento sobre os conceitos de autoria, ficção e realismo na fotografia. A influência do cinema nas sequências de Evans também merece atenção, assim como uma análise sobre a influência de Evans sobre livros de artistas produzidos após *American Photographs*, como os trabalhos de Robert Frank e de Ed Ruscha, dentre tantos outros.

Numa aproximação com a produção contemporânea, seria relevante investigar ainda estratégias, procedimentos e temas já trabalhados por Evans em *American Photographs* que se apresentam de modo recorrente na produção artística atual, como por exemplo a apropriação da imagem publicitária, a relação da fotografia que transita entre o museu e os meios de comunicação de massa e os modos de circulação do objeto de arte que ultrapassam o museu e a galeria, como o livro de fotografia.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDWIN, Gordon; ATGET, Eugène. **In Focus: Eugène Atget**: Photographs from the J. Paul Getty Museum. Los Angeles: Getty Publications. 2000. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=PxKaEm6CgC8C&pg=PA118&dq=documents+pour+artistes%22+atget&hl=ptBR&ei=ktF8TvvWAcrLgQeBsrmKBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=documents%20pour%20artistes%22%20atget&f=false>. Acesso em: 23 set. 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo (Obras Escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA. Inglês. **King James Bible**. Disponível em <http://www.kingjamesbibleonline.org>. Acesso em: 16 mar. 2013.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Vida Nova**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 7 ed. São Paulo: S.R. Edições Vida Nova, 1985.

CLARK, T.J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAVIS, Hugh. **The making of James Agee**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2008.

EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

_____; AGEE, James. **Let Us Now Praise Famous Men**: three tenant families. Boston: Mariner Books, 2001.

_____; AGEE, James. **Elogiemos os Homens Ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971.

_____. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins. 1994.

_____. **Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution**. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721# transcript>. Acesso em: 28 maio 2011.

_____. The Auto Junkyard. **Fortune Magazine**. New York, abril 1962, p. 133. Disponível em: <http://www.fulltable.com/VTS/f/fortune/wet.html>. Acesso em: 17 set. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GALASSI, Peter. **Walker Evans & Company**. New York: The Museum of Modern Art, 2000.

GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism**, Volume II: Arrogant Purpose, 1945-1949. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=NfLC8X4CWfsC&pg=PA63&dq=#v=onepage & q&f=false>. Acesso em: 3 set. 2011.

HAMBOURG, Maria Morris. et al. **Walker Evans**. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

HILL, John; MORA, Gilles. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Harry N. Abrams, 2003.

_____. **Walker Evans**: Lyric Documentary. Gottingen: Steidl, 2006.

JOHNSON, Brooks. **Photography Speaks**: 150 photographers on their art. New York: Aperture, 2004.

KATZ, Leslie. An Interview with Walker Evans. In: GOLDBERG, V. (Org.). **Photography in Print**: writings from 1816 to the present. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

MELLOW, James. **Walker Evans**. New York: Basic Books, 1999.

PHILLIPS, Christopher. The Judgment Seat of Photography. **October**, Cambridge, v. 22 (Fall), p. 27-63,1982.

ROBERTS, John. 'Fragment, experimente, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument. **Quaderns portàtils**, Barcelona, n.26, 2011. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-john-roberts>. Acesso em: 25 jul. 2012.

ROCHA, Regina Maurício da. **A Poética Fotográfica de Paul Strand**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

RATHBONE, Belinda. **Walker Evans**: a biography. New York: Houghton Mifflin, 1995.

ROSENHEIM, Jeff; SCHWARZENBACH, Alexis (Ed). **Unclassified**: A Walker Evans Anthology. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUBINFIEN, Leo. **The Poetry of Plain Seeing**. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2008/01/theory-poetry-of-plain-seeing.html>. Acesso em: 31 maio 2011.

STOTT, W. **Documentary Expression and Thirties America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **For release Saturday afternoon or Sunday morning, September 24 or 25, 1938**. Disponível em: <www.moma.org/docs/press_archives/456/releases/MOMA_1938_0036_1938-09-19_38919-24.pdf>. Acesso em: 28 maio 2011.

TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. New York: Leete's Island Books, 1980.

_____. **Reading American Photographs**: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans. New York: Hill and Wang, 1989.

_____. Walker Evan's "Message from the Interior": A Reading. **October**. Vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), p. 5-29. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss /778233>. Acesso em: 9 out. 2011.

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. **Bystander**: A History of Street Photography. Boston: Bulfinch Press, 1994.

WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Eldredge à autora no *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em: <http://wordpress.clarku.edu/krwilson/lectures/>. Acesso em: 24 jun. 2012. 6.1

WOODS, Paul. et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos 40. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

6.1 REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1. EVANS, Walker. **Outdoor Advertising, Florida, 1934**. 1 fotografia preto e branco. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971. p. 57.

Figura 2. LANGE, Dorothea. **Migrant Mother**. 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 4x5 pol. Hallmark Photographic Collection.
Fonte: DAVIS. Keith F. **The Photographs of Dorothea Lange**. Kansas City: Hallmark Cards, Inc, 1995. p. 45.

Figura 3. EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife.** 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 8x10pol.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 4. EVANS, Walker. **Stamped Tin Relic.** 1929. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7 pol. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 5. EVANS, Walker. **Joe's Auto Graveyard**. 1936. 10.7x22.2 cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 6. EVANS, Walker. **The Auto Junkyard**. 1962. Parte do portfólio publicado na revista *Fortune* em abril de 1962.
Fonte: The Visual Telling of Stories Website. Disponível em: <http://www.fulltable.com/VTS/f/fortune/xd/10.jpg> e <http://www.fulltable.com/VTS/f/fortune/xd/11.jpg>. Acesso em: 20 set. 2011.

Figura 7. EVANS, Walker. Negativos 35mm. 1929-30.
Fonte: EVANS, Walker. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins, 1994, p. 45.

Figura 8. EVANS, Walker. **Girl at Fulton Street**. 1929. 1 fotografia, p&b, 23,8x15,3cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 9. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 193.

Figura 10. EVANS, Walker. **Interior of Negro Preacher's House, Florida**. 1933. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 11. ATGET, Eugène. **Bedroom of a Female Worker, Rue de Belleville**. 1910. 1 fotografia.
Fonte: HAMBOURG, M et. al. **Walker Evans**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, p. 20.

Figura 12. ATGET, Eugène. **Coiffeur, Palais Royal**. 1926-27. 1 fotografia. The Museum of Modern Art.
Fonte: Victoria and Albert Museum. Disponível em: <http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2008BV/2008BV9462_jpg_l.jpg>. Acesso em: 17.jan.2013.

Figura 13. EVANS, Walker. ***Torn Movie Poster***. 1930. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 14. EVANS, Walker. **Minstrel Showbill**. 1936. 1 fotografia. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 15. EVANS, Walker. **Penny Picture Display, Savannah**. 1936. Fotografia exposta e publicada em *American Photographs*, 1938.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 16. ATGET, Eugène. **Voiture**. 1910. 1 fotografia. The Museum of Modern Art.
Fonte: The Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=43778>. Acesso em: 17.jan.2013.

Figura 17. ATGET, Eugène. **Paris, n.d.**. Sem data. 1 fotografia, p&b. © Archive Photographique Paris/ S.P.A.D.E.M.
Fonte: lejournaldelaphotographie. Disponível em: <http://lejournaldelaphotographie.com/fullscreen/6525>. Acesso em: 17 jan. 2011.

Figura 18. EVANS, Walker. **Sidewalk and Shopfront, New Orleans**. 1935. 1 fotografia, p&b, 22,5x18,5cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 19. ATGET, Eugène. **Crépy-en-Valois, vielle demeure XVIe siècle**. 1921. 1 fotografia. 17.5 x 23.5 cm. Coleção Abbott-Levy. The Museum of Modern Art.
Fonte: The Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=40079 >. Acesso em: 17.jan.2013.

Figura 20. EVANS, Walker. **Room in Louisiana Plantation House**. 1935. 1 fotografia. 17.2 x 23.4 cm. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 21. GARDNER, Alexander. **Lewis Payne, Lincoln assassination conspirator**. 1865. 1 fotografia. p&b. Biblioteca do Congresso Americano, Washington D.C.
Fonte: HILL, John. **Walker Evans**: Lyric Documentary. Gottingen: Steidl, 2006. p. 21.

Figura 22. STRAND, Paul. **Blind Woman.** 1916. 1 fotografia, p&b, negativo 8x10pol.
Fonte: Aperture Foundation Inc. Paul Strand Archive. Disponível em: <http://artblart. files.wordpress.com/2011/04/14_strand_blind_1916_72dpi.jpg>. Acesso em: 19 set. 2011.

Figura 23. EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife**. 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 8x10 pol. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 24. HOPPER, Edward. **Automat**. 1927. Óleo sobre tela. Des Moines Art Center, Iowa.
Fonte: RENNER, Rolf Günter. **Edward Hopper, 1882-1967**: Transformações do Real. Colônia: Taschen, 1992. p. 64.

Figura 25. Imagem de divulgação da exposição Machine Art, de 1934. Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA.
Fonte: New York Magazine. Disponível em: <http://images.nymag.com/arts/art/features/moma060403_560.jpg>. Acesso em: 17.jan.2013.

Figura 26. EVANS, Walker. **People in Summer**. 1930. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7pol. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 27. EVANS, Walker. **Greek Temple Building**. 1936. 1 fotografia, p&b, negativo 5x7pol. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 28. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 177.

Figura 29. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada no livro *American Photographs*, 1938.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 30. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada em *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941.
Fonte: EVANS, Walker; AGEE, James. Let Us Now Praise Famous Men. First Mariner Books Edition. Boston: Houghton Mifflin, 2001. p. 2-3.

Figura 31. EVANS, Walker. **Moving Truck and Bureau Mirror.** 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/PH2244.jpg>. Acesso em 17 mar 2013.

Figura 32. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 166.

Figura 33. EVANS, Walker. **Grave.** 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP69014.jpg>. Acesso em 17 mar 2013.

Figura 34. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 179.

Figura 35. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 183.

Figura 36. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 185.

Figura 37. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 194.

Figura 38. EVANS, Walker. Sequência de fotografias apresentada na exposição *American Photographs*, MoMA, 1938.
Fonte: MORA, Giles; HILL, John. **Walker Evans**: The Hungry Eye. New York: Abrams, 1993, p. 197.

Figura 39. Esboço feito por Walker Evans com indicações para formatação do livro *American Photographs*, reproduzido em *Walker Evans at Work*.
Fonte: EVANS, Walker. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins. 1994. p. 150.

Figura 40. EVANS, Walker. **License Photo Studio, New York**. 1934. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Figura 41. EVANS, Walker. **Penny Picture Display, Savannah**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.

Figura 42. Índice da Parte Um de *American Photographs*, contendo sequência numérica, local e data de cada fotografia.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 43. EVANS, Walker. **Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania Town**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 44. EVANS, Walker. **Roadside Gas Sign**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 45. EVANS, Walker. **Lunch Wagon Detail, New York**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 46. EVANS, Walker. **Parked Car, Small Town Main Street**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 47. EVANS, Walker. **Sidewalk in Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 48. EVANS, Walker. **Garage in Southern City Outskirts**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 49. EVANS, Walker. **Main Street of County Seat, Alabama**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 50. EVANS, Walker. **Main Street, Saratoga Springs, New York**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 51. EVANS, Walker. **Coney Island Boardwalk**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 52. EVANS, Walker. **A Bench in the Bronx on Sunday**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 53. EVANS, Walker. **Torn Movie Poster**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 54. EVANS, Walker. **Alabama Cotton Tenant Farmer Wife**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 55. EVANS, Walker. **New York State Farm Interior**. 1931. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 56. EVANS, Walker. **Child in Backyard**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 57. EVANS, Walker. **Girl in Fulton Street**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 58. EVANS, Walker. **Interior of Negro Preacher's House, Florida**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 59. EVANS, Walker. **42nd St.**. 1929. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 60. EVANS, Walker. **Citizen in Downtown Havana**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 61. EVANS, Walker. **Main Street of Pennsylvania Town**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 62. EVANS, Walker. **Battlefield Monument, Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 63. EVANS, Walker. **Havana Policeman**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 64. EVANS, Walker. **Sons of The American Legion**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 65. EVANS, Walker. **American Legionnaire**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 66. EVANS, Walker. **Legionnaire, Bethlehem, Pennsylvania**. 1935. 1 fotografia, p&b. Biblioteca do Congresso Americano.
Fonte: Biblioteca do Congresso Americano. *Prints and Photographs Online Catalog*. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/master/pnp/fsa/8a19000/8a19500/8a19591u.tif>. Acesso em: 19.jan.2013.

Figura 67. EVANS, Walker. **Coal Dock Worker**. 1932. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 68. EVANS, Walker. **Louisiana Plantation House**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 69. EVANS, Walker. **View of Easton, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 70. EVANS, Walker. **Part of Phillipsburg, New Jersey**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 71. EVANS, Walker. **Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 72. EVANS, Walker. **Two-family houses in Bethlehem, Pennsylvania**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 73. EVANS, Walker. **Louisiana Factory and Houses**. 1935. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 74. EVANS, Walker. **Birmingham Steel Mill and workers' houses**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 75. EVANS, Walker. **Country Store and Gas Station, Alabama**. 1936. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 76. EVANS, Walker. **Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 77. EVANS, Walker. **Wooden Gothic House, Massachusetts**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 78. WOOD, Grant. **American Gothic**. 1930. Óleo sobre chapa de madeira. 76 x 63 cm. The Art Institute of Chicago.
Fonte: The Art Institute of Chigaco. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000132/50629_1357814.jpg>. Acesso em: 20.jan.2013.

Figura 79. EVANS, Walker. **Main Street Block, Selma, Alabama**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 80. HOPPER, Edward. **Early Sunday Morning**. 1930. Óleo sobre tela. 89,4 x 153 cm. Whitney Museum of American Art. Fonte: The Whitney Museum of American Art.
Fonte: The Whitney Museum of American Art. Disponível em: <http://whitney.org/image_columns/0005/2844/31.426_hopper_imageprimacy_800.jpg>. Acesso em 20.jan.2013.

Figura 81. EVANS, Walker. **Church of the Nazarene, Tennessee**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 82. EVANS, Walker. **Wooden Church, South Carolina**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 83. EVANS, Walker. **Negro Church, South Carolina**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 84. EVANS, Walker. **Maine Pump**. 1933. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 85. EVANS, Walker. **Greek Temple Building, Natchez, Mississippi**. 1936. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

Figura 86. EVANS, Walker. **Tin Relic**. 1930. 1 fotografia, p&b. Walker Evans Archive. The Metropolitan Museum of Art.
Fonte: EVANS, Walker. **American Photographs**. 75th Anniversary Edition. New York: The Museum of Modern Art, 2012. n.p.

ANEXO A

O ANEXO A apresenta na mesma sequência e no mesmo tamanho todas as fotografias publicadas no livro American Photographs. Assim como na publicação original, as fotografias são aqui apresentadas em dois blocos, PART ONE e PART TWO, sempre intercaladas por uma página branca à esquerda, com legendas ao final de cada bloco. Cada parte possui uma numeração sequencial própria, de modo que a primeira parte do livro vai de 1 a 50 e a segunda parte de 1 a 37. A numeração é sempre impressa no canto esquerdo inferior da página branca à esquerda de cada fotografia. Todas as fotografias aqui reproduzidas foram digitalizadas a partir da edição comemorativa de 75 anos de American Photographs, publicada pelo MoMA em 2012. Ainda que as fotografias deste anexo apresentem as mesmas dimensões encontradas em American Photographs, as páginas internas da publicação original apresentam um formato distinto da formatação deste anexo, o qual segue as normas da ABNT para apresentação de trabalhos acadêmicos. A saber, as páginas do livro possuem o formato de 22,3x19,6cm e esse anexo possui o formato de 29,7x21cm. Não estão incluídos aqui o texto de Lincoln Kerstein, publicado como posfácio já primeira edição, tampouco o texto comemorativo de 75 anos, publicado pelo MoMA na edição de 2012.

WALKER EVANS

AMERICAN PHOTO-GRAPHS

THE MUSEUM OF MODERN ART

WALKER EVANS
AMERICAN PHOTOGRAPHS

WITH AN ESSAY BY LINCOLN KIRSTEIN

THE MUSEUM OF MODERN ART

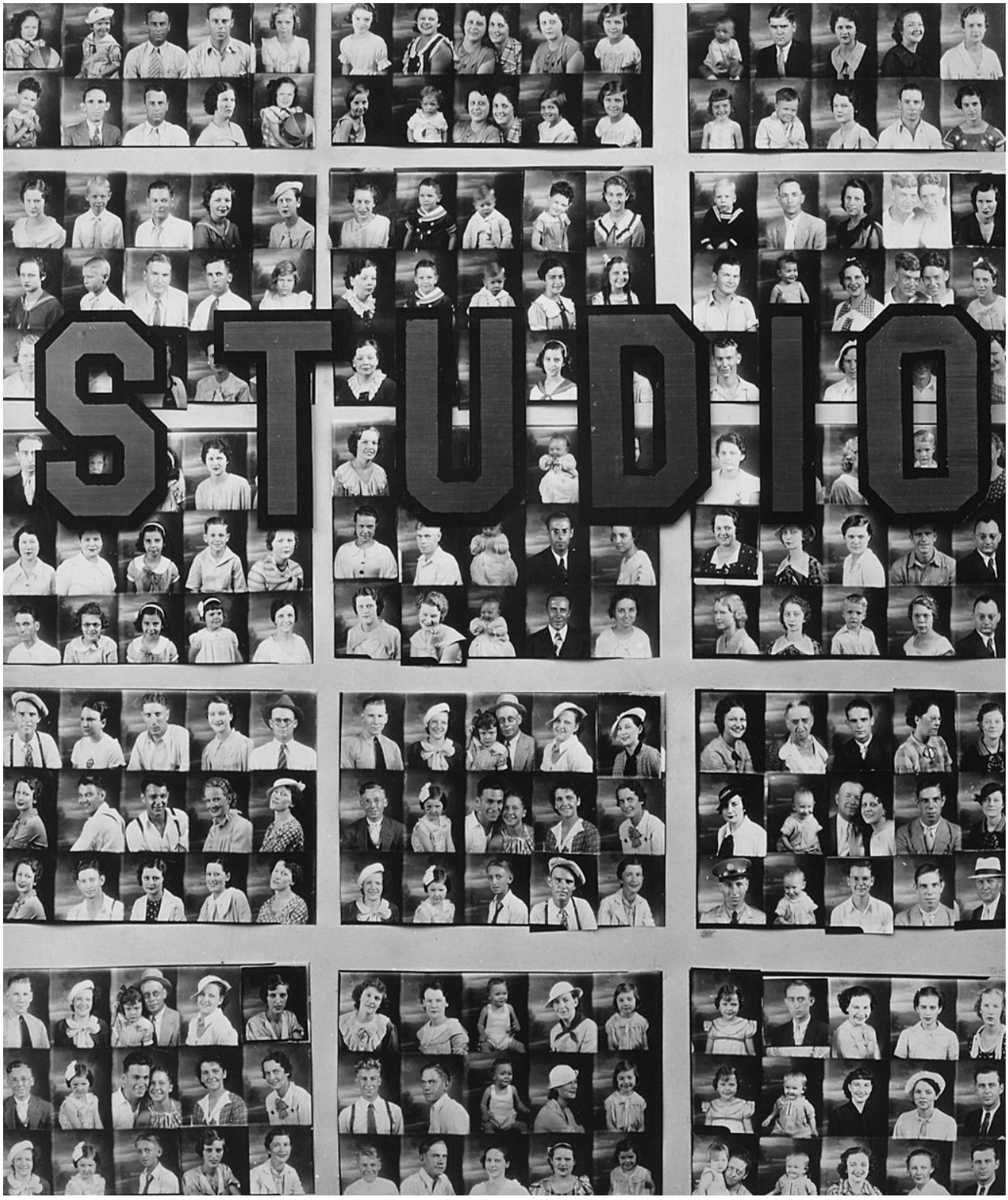
For permission to reproduce certain designated photographs, acknowledgment is due the Farm Security Administration, Washington, D.C., and Harper and Brothers, New York. Acknowledgment is also due the editors of *The Hound and Horn* for permission to reprint several photographs which originally appeared in that magazine.

The responsibility for the selection of the pictures used in this book has rested with the author, and the choice has been determined by his opinion: therefore they are presented without sponsorship or connection with the policies, aesthetic or political, of any of the institutions, publications or government agencies for which some of the work has been done.

J. S. N.

PART ONE


PHOTOS
5
LICENSE PHOTO STUDIO
PHOTOS
5
PHOTOS
APPLICATIONS
CARS FOR ROAD TEST
NOTARY PUBLIC
PHOTOS
APPLICATIONS
PLATES
HERE
DRIVING
$10


STUDIO

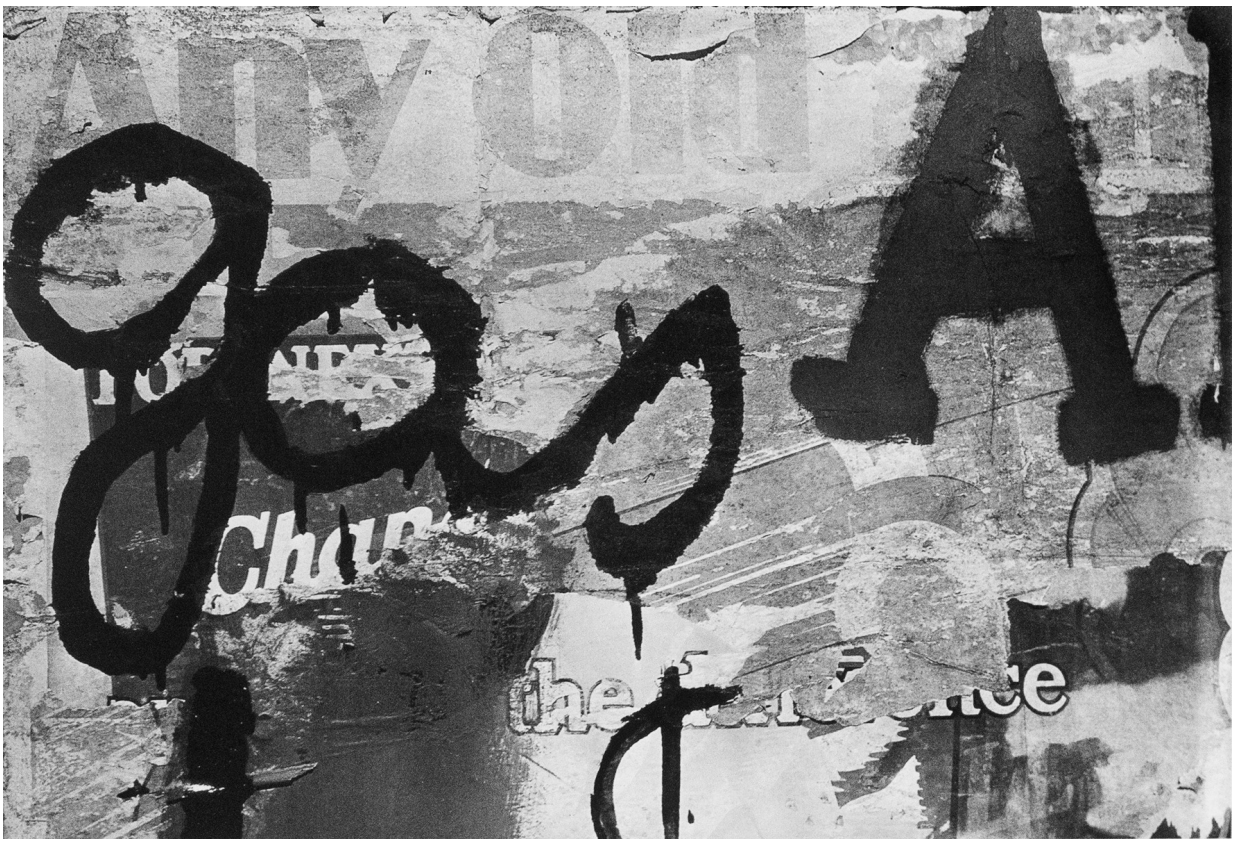





URBON
G STORE
CIGARS
FRENCH OPERA
BARBER
LADIES NECK TRIM 15¢
SHOP
LADIES HAIR BOB 25¢
HOME OF
PERFECTO
HAIR RESTORER
SHAVE - 15¢
PHONE MAIN 8799
HAIR CUT - 25¢


YEOMANS-TALMADGE
RUMORED AT STATE




Any Old


HAMBURGER STEAK AND ONIONS 35
Good food
Painted By J. Demarais
40-11 - 28th Ave
BELL SYSTEM








SA



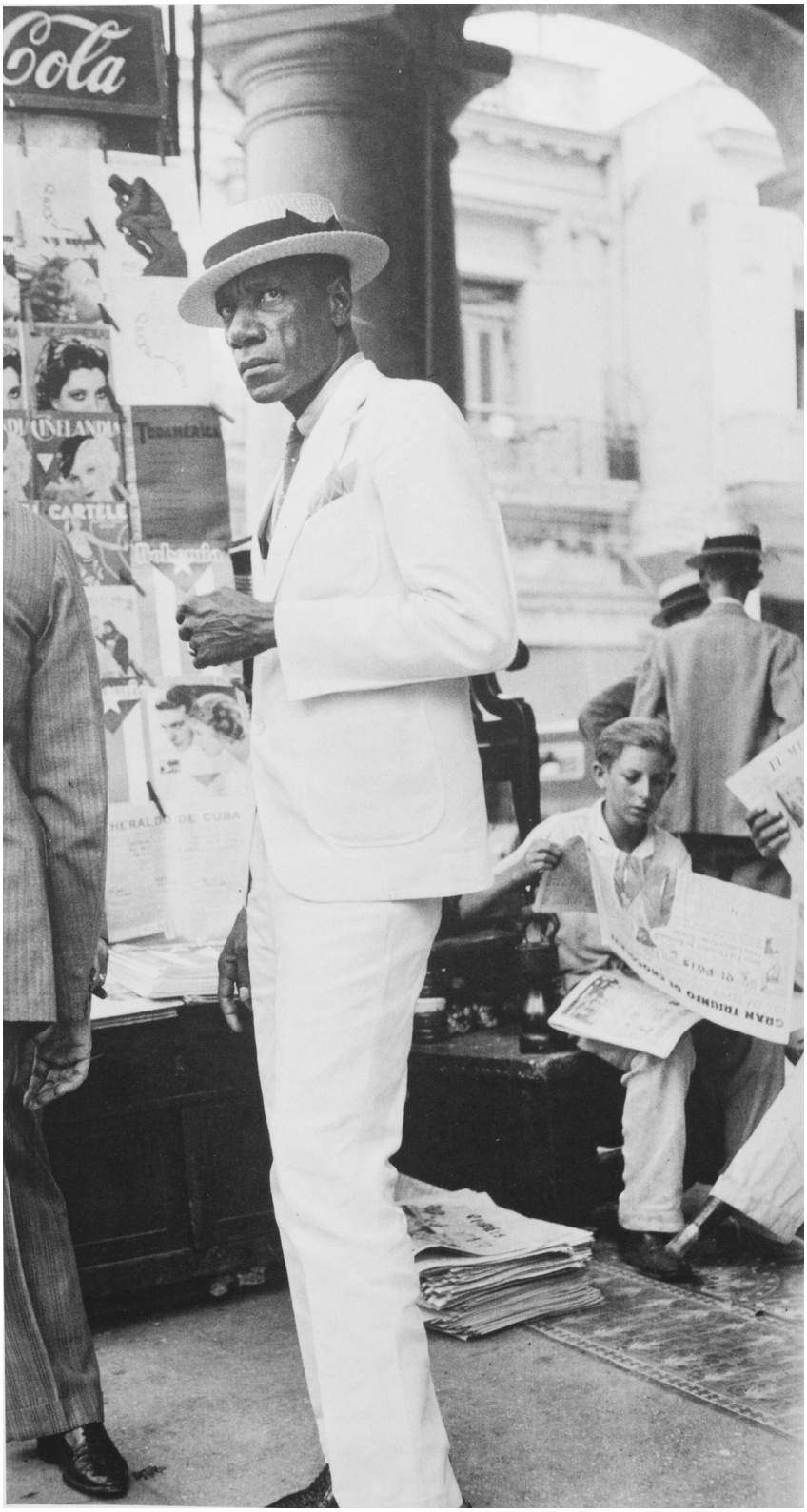

The
LORD
will
Provide








CIGAR
ROYAL BAKIN


Cola
CARTELES
HERALDO DE CUBA






..The pause
that keeps
you going
BUY
GRADUATION
GIFTS
HERE
You can always shop to advantage at the
drug store


BARBER
SHOP
SHOE SHINE
I'D WALK A MILE
FOR A
Camel


CHEROKEE PARTS STORE
GARAGE WORK
973
USED


C.A.JOHNSON & SON
McCOLLUM
GROCERY CO.
LOFTIS CAFE
Coca-Cola
GULF



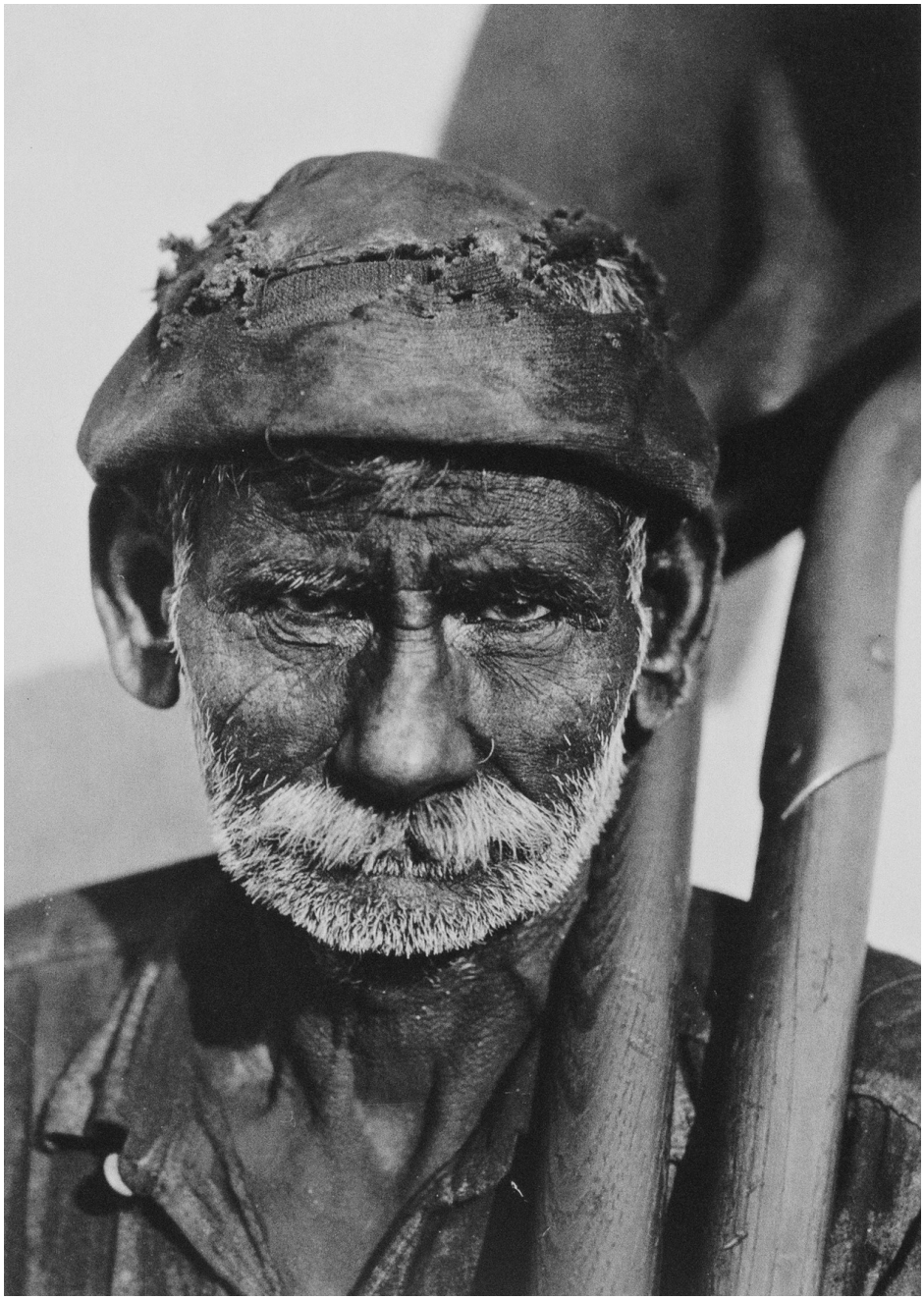

STORE
1917 – 1918
GREENSBURG
CONNELLSVILLE
UNIONTOWN

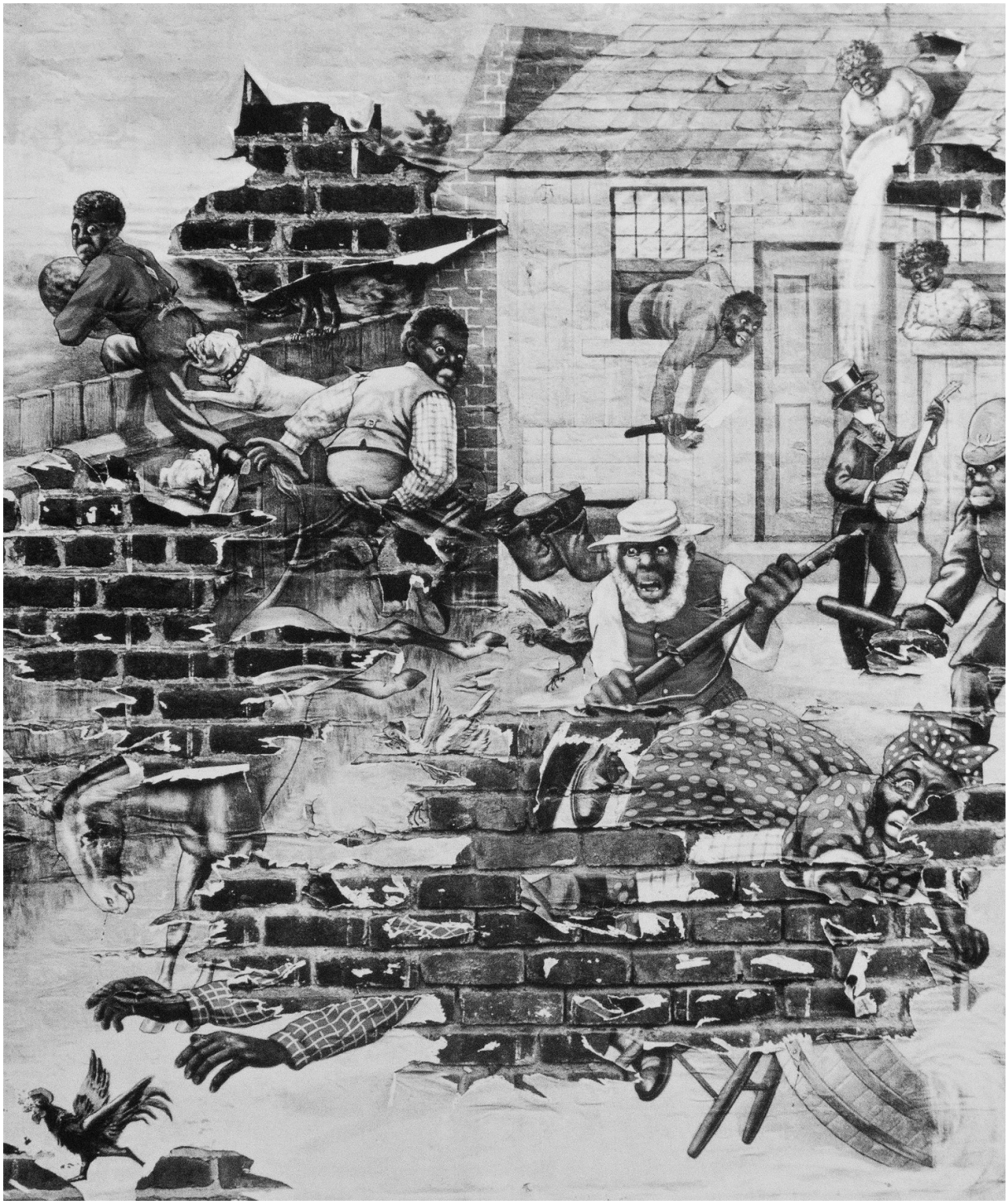



878




9
AME
LEGIO





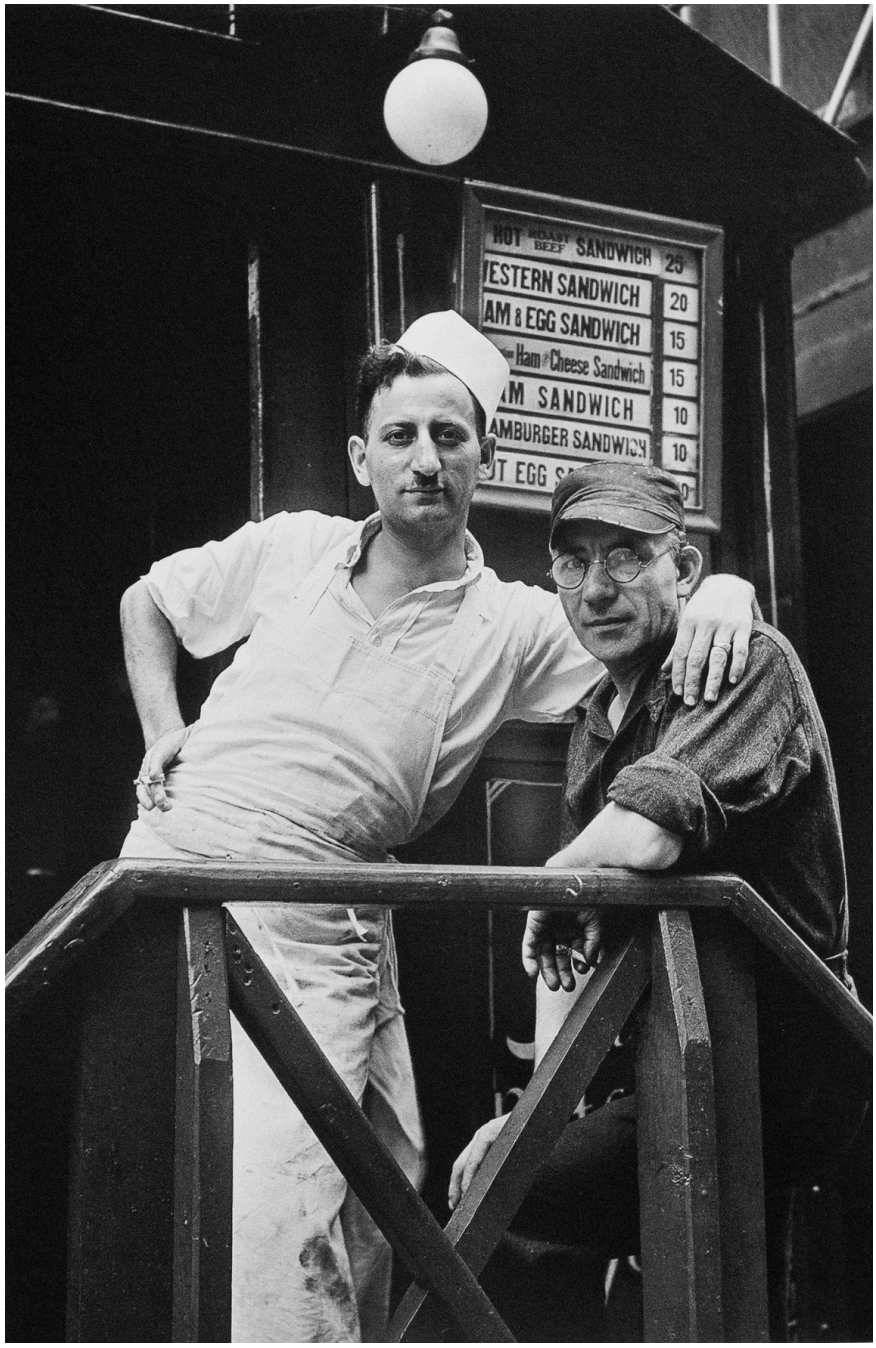

PHONE 3-9596
F.M. POINTER
The Old Reliable
HOUSE MOVER
LAKE
FISH
&
Weights, Square Dealings
SPECIAL'
TO DAY
RIVER FISH
CAT FISH 20
TROUT
PERCH 15
DRUM 15
BUFFALO 15
EEL 20
FRESH YARD EGGS
SPECIAL'
TO-DAY
RIVER FISH
CAT FISH 20
TROUT
15
15
15
20
15¢


BAY ST. CONFECTIONERY
Coca-Cola
Cascade
GINGER ALE


LIGHTHOUSE
KEEPING ROOMS
ROOMS

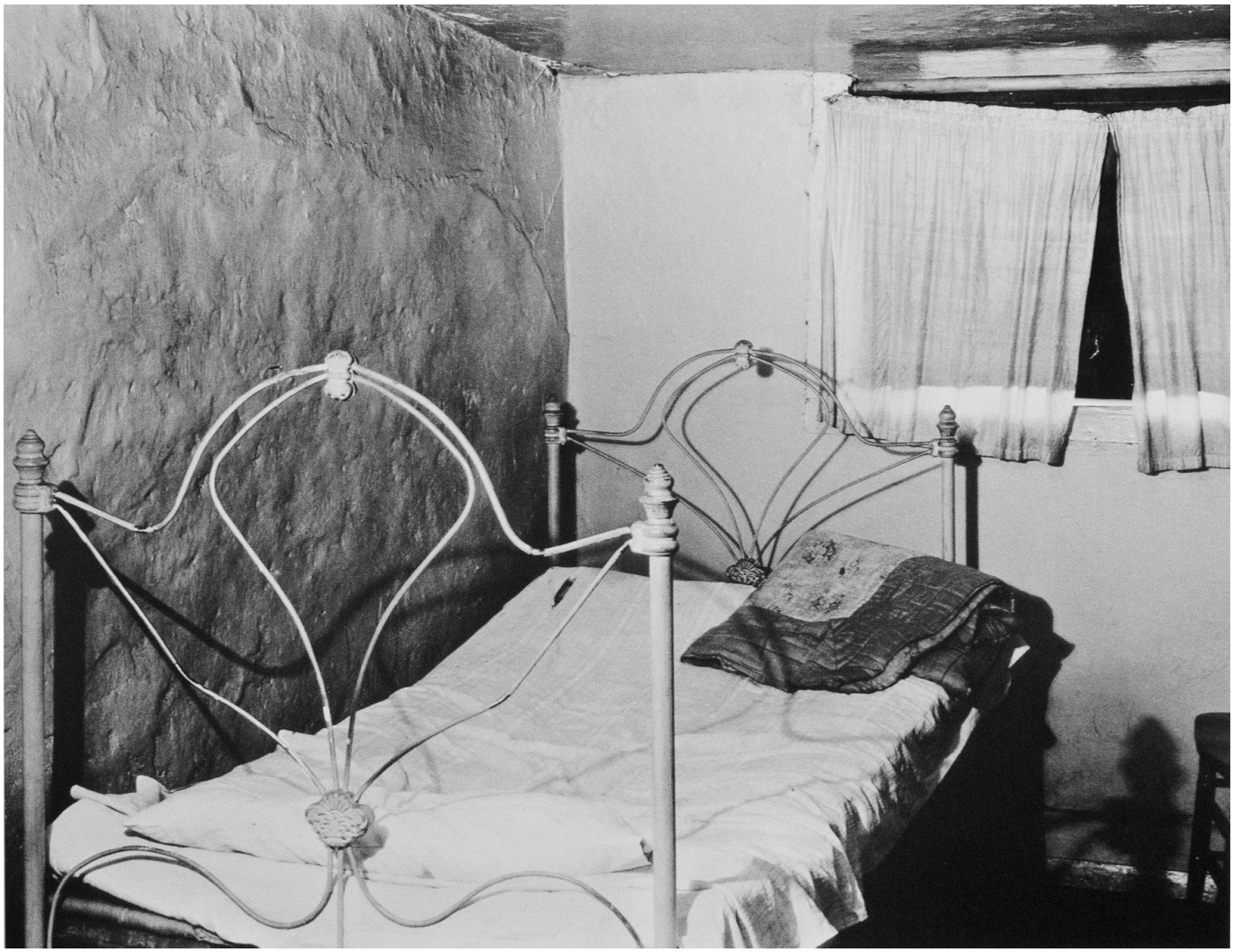


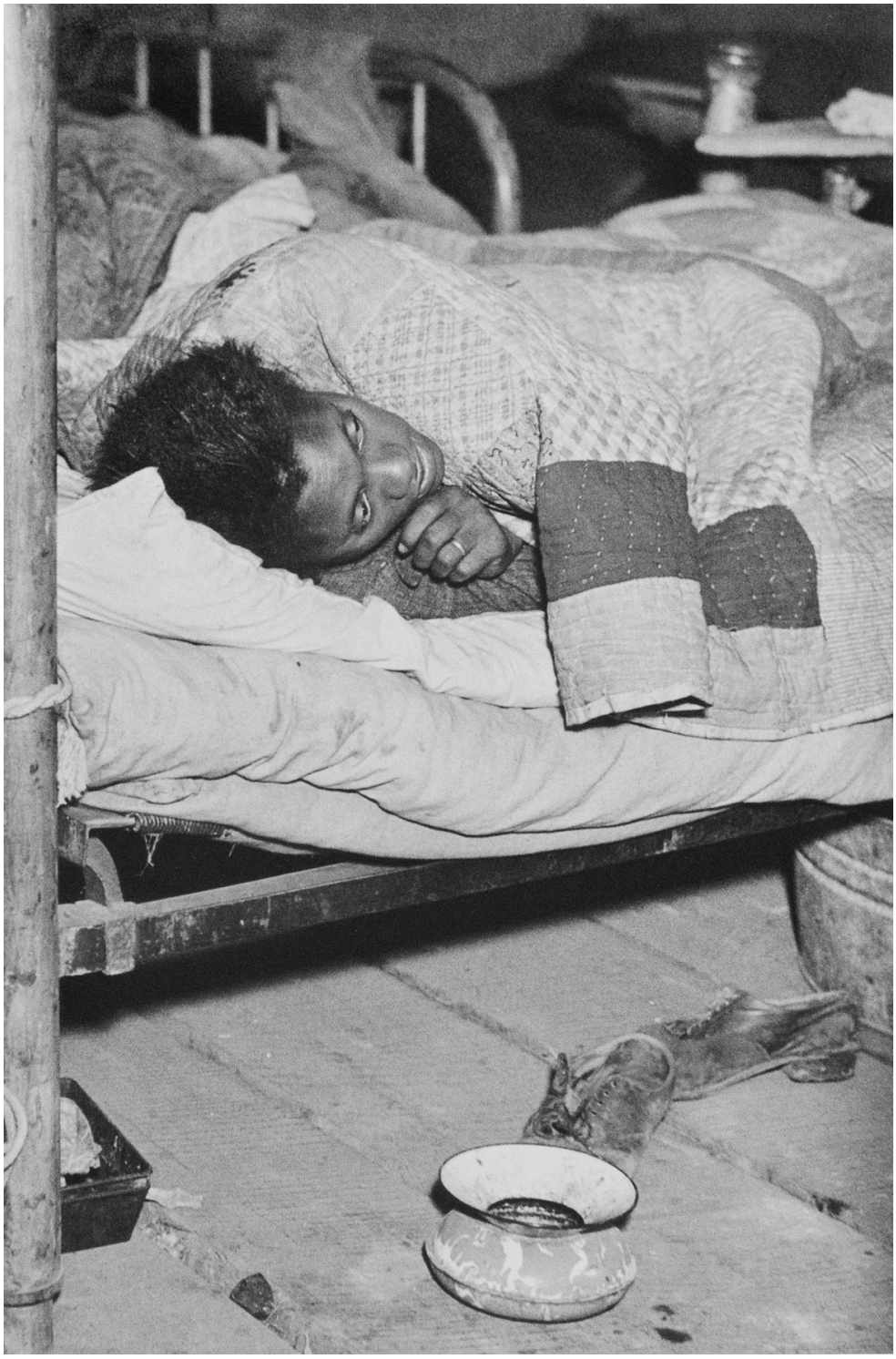

BANK
OF —
ANTOWN


HOT ROAST BEEF SANDWICH 25
ESTERN SANDWICH 20
AM & EGG SANDWICH 15
Ham & Cheese Sandwich 15
M SANDWICH 10
AMBURGER SANDWICH 10










LB
LOVES


2416


ANNE SHIRLEY
IN
CHATTERBOX
VIRTUES
REWARD
with
PHILLIPS HOLMES
EDWARD ELLIS • ERIK RHODES
MARGARET HAMILTON
Paramount
THEATRE
STARTING
FRIDAY
MAR
20
CARL LAEMMLE
Carole
LOMBARD
Faith Baldwin's
"LOVE BEFORE BREAKFAST"
with
PRESTON FOSTER
Wilson's
THE SATISFACTION OF WILSON'S QUALITY — STYLE WILL BRING YOU BACK FOR YOUR NEXT SUIT
CAPITOL
Theatre
EVERY WEEK!
8 BIG ACTS VODVIL
Plus SCREEN PROGRAM!


RE-OPENING
SEPT. 12
COUNSELLOR
AT
LAW
ELMER RICE
PAUL MUNI
PLYMOUTH THEATRE
SWIM
33
COPPER
BRASS
AND
BRONZE
PRODUCTS





1 LICENSE PHOTO STUDIO, NEW YORK, 1934

2 PENNY PICTURE DISPLAY, SAVANNAH, 1936

3 FACES, PENNSYLVANIA TOWN, 1936

4 POLITICAL POSTER, MASSACHUSSETS VILLAGE, 1929

5 SIDEWALK AND SHOPFRONT, NEW ORLEANS, 1935

6 NEGRO BARBER SHOP INTERIOR, ATLANTA, 1936

7 JOE'S AUTO GRAVEYARD, PENNSYLVANIA, 1936

8 ROADSIDE GAS SIGN, 1929

9 LUNCH WAGON DETAIL, NEW YORK, 1931

10 PARKED CAR, SMALL TOWN MAIN STREET, 1932

11 CONEY ISLAND BOARDWALK, 1929

12 A BENCH IN THE BRONX ON SUNDAY, 1933

13 TORN MOVIE POSTER, 1930

14 ALABAMA COTTON TENANT FARMER WIFE, 1936

15 NEW YORK STATE FARM INTERIOR, 1931

16 CHILD IN BACK YARD, 1932

17 GIRL IN FULTON STREET, NEW YORK, 1929

18 INTERIOR OF NEGRO PREACHER'S HOUSE, FLORIDA, 1933

19 42ND ST., 1929

20 CITIZEN IN DOWNTOWN HAVANA, 1932

21 HOUSES IN NEGRO QUARTER OF TUPELO, MISSISSIPI, 1936

22 ALABAMA TENANT FARMER FAMILY SINGING HYMNS, 1936

23 INTERIOR DETAIL, WEST VIRGINIA COAL MINER'S HOUSE, 1935

24 SIDEWALK IN VICKSBURG, MISSISSIPI, 1936

25 GARAGE IN SOUTHERN CITY OUTSKIRTS, 1936

26 MAIN STREET OF COUNTY SEAT, ALABAMA, 1936

27 MAIN STREET, SARATOGA SPRINGS, NEW YORK, 1931

28 MAIN STREET OF PENNSYLVANIA TOWN, 1935

29 BATTLEFIELD MONUMENT, VICKSBURG, MISSISSIPI, 1936

30 HAVANA POLICEMAN, 1932

31 SONS OF THE AMERICAN LEGION, 1936

32 AMERICAN LEGIONNAIRE, 1936

33 COAL DOCK WORKER, 1932

34 MINSTREL SHOWBILL, 1936

35 ROADSIDE STAND NEAR BIRMINGHAM, 1936

36 SAVANNAH NEGRO QUARTER, 1935

37 NEW ORLEANS, BOARDING HOUSE, 1935

38 INTERIOR DETAIL OF PORTUGUESE HOUSE, 1930

39 MAIN STREET FACES, 1935

40 POSED PORTRAITS, NEW YORK, 1931

41 COUPLE AT CONEY ISLAND, NEW YORK, 1928

42 MINSTREL SHOWBILL DETAIL, 1936

43 HUDSON STREET BOARDING HOUSE DETAIL, NE YORK, 1931

44 ARKANSAS FLOOD REFUGEE, 1937

45 PEOPLE IN SUMMER, NEW YORK STATE TOWN, 1930

46 BIRMINGHAM BOARDING HOUSE, 1936

47 HOUSES AND BILLBOARDS IN ATLANTA, 1936

48 SOUTH STREET, NEW YORK, 1932

49 SOUTH STREET, NEW YORK, 1932

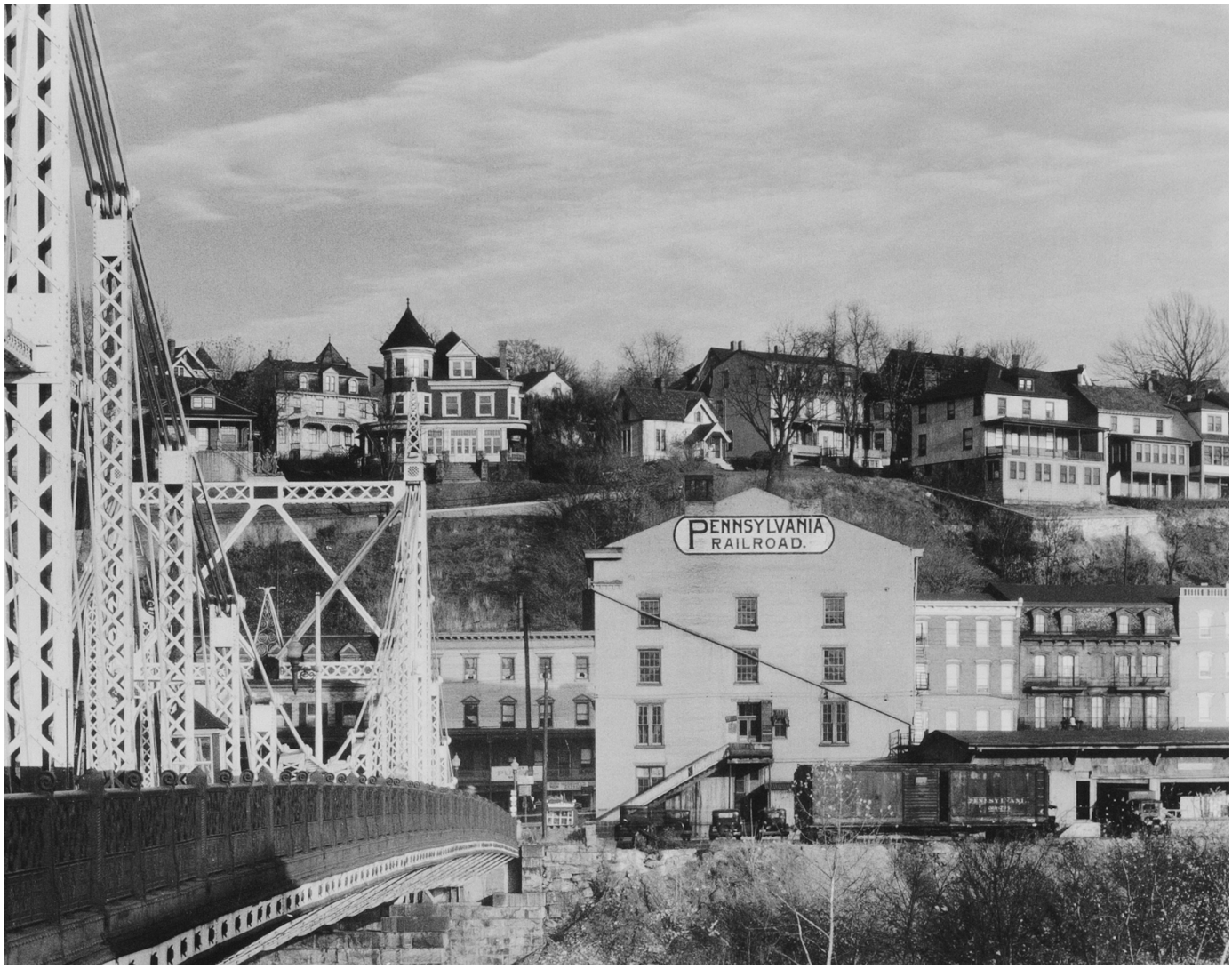
50 LOUISIANA PLANTATION HOUSE, 1935

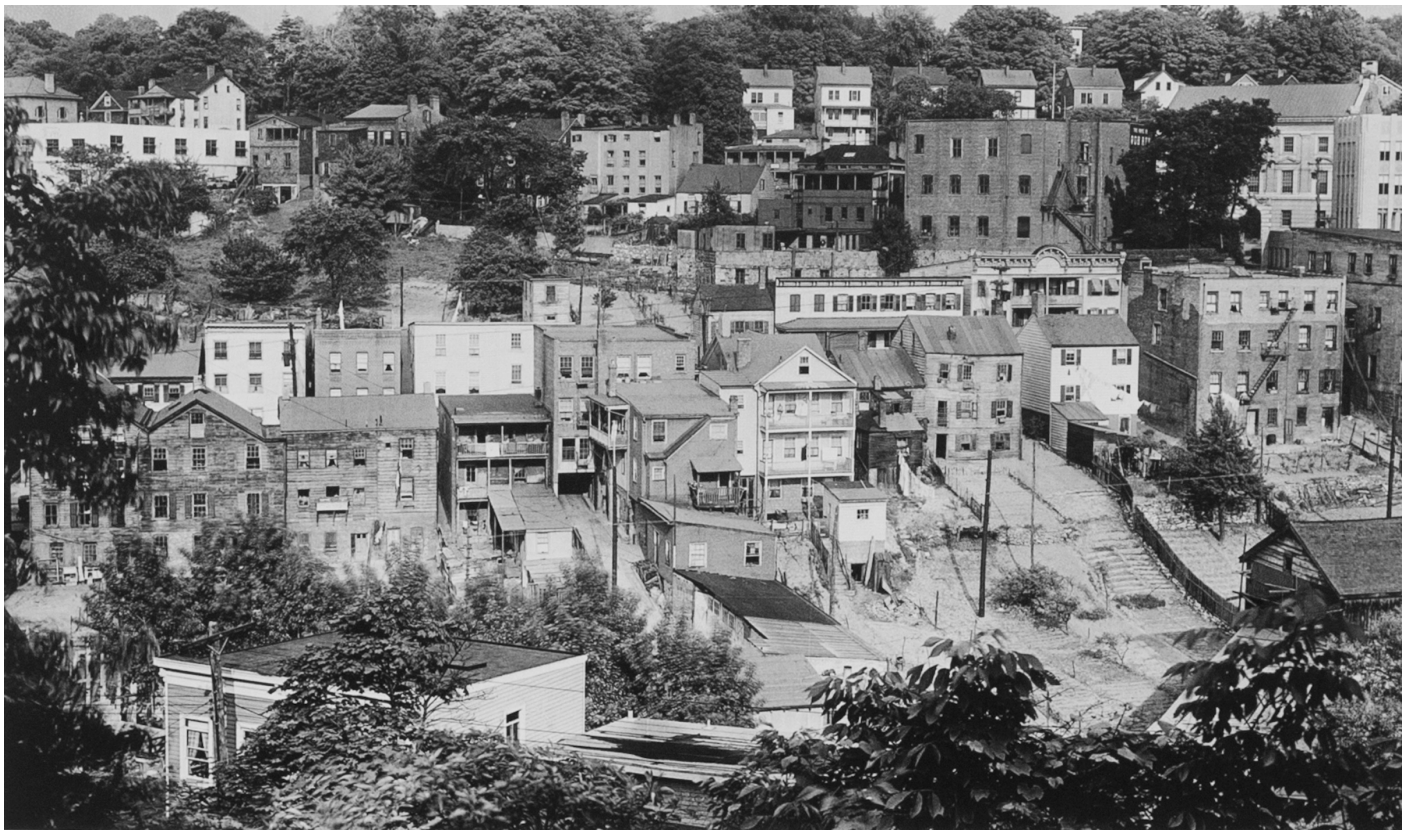
The following photographs are reproduced through the courtesy of the Farm Security Administration, Washington D.C.: 2, 3, 6, 7, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 34, 35, 39, 42, 44, 46, 47. Nos. 14, 22 and 26 are used with permission of Harper and Brothers, New York.

PART TWO






PENNSYLVANIA
RAILROAD.



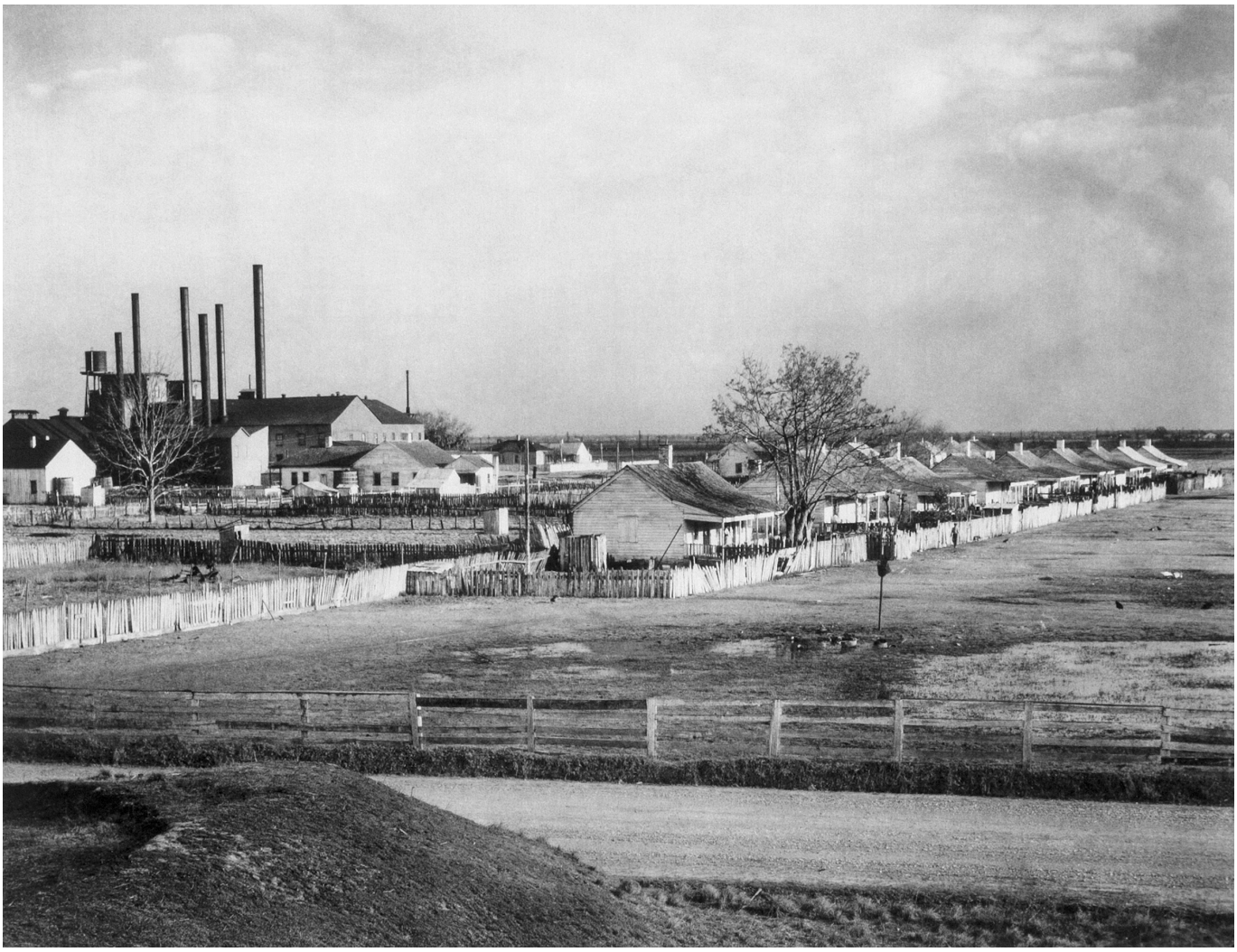





GAS
LOSS
BENZOL
GASOLINE







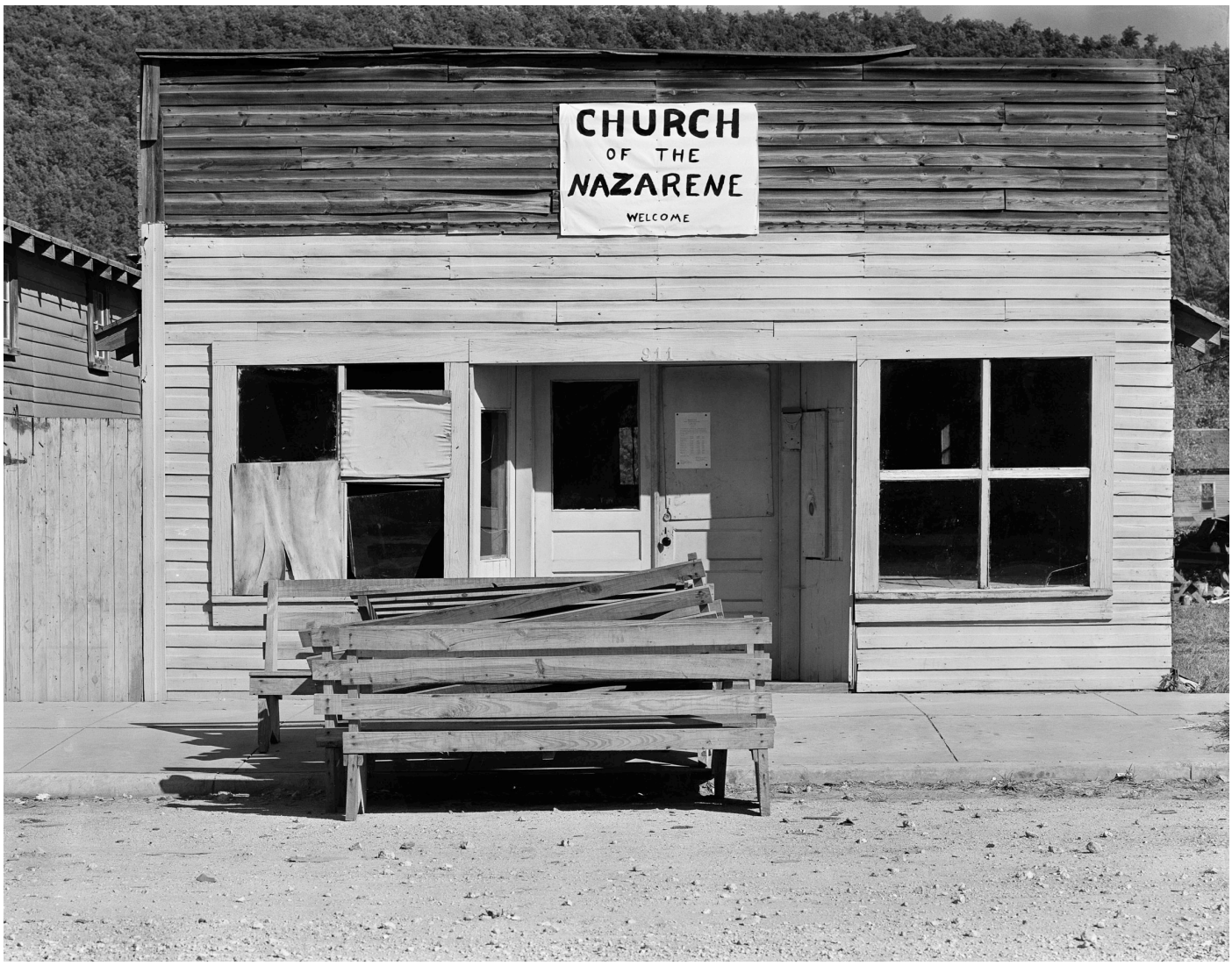



SLOW
KEEP
RIGHT
SLOW
KEEP
RIGHT


PRR
144879
PRR
726478


Ice-Cold
Ice-Cold


ARLES J. MILLER


CHURCH
OF THE
NAZARENE
WELCOME













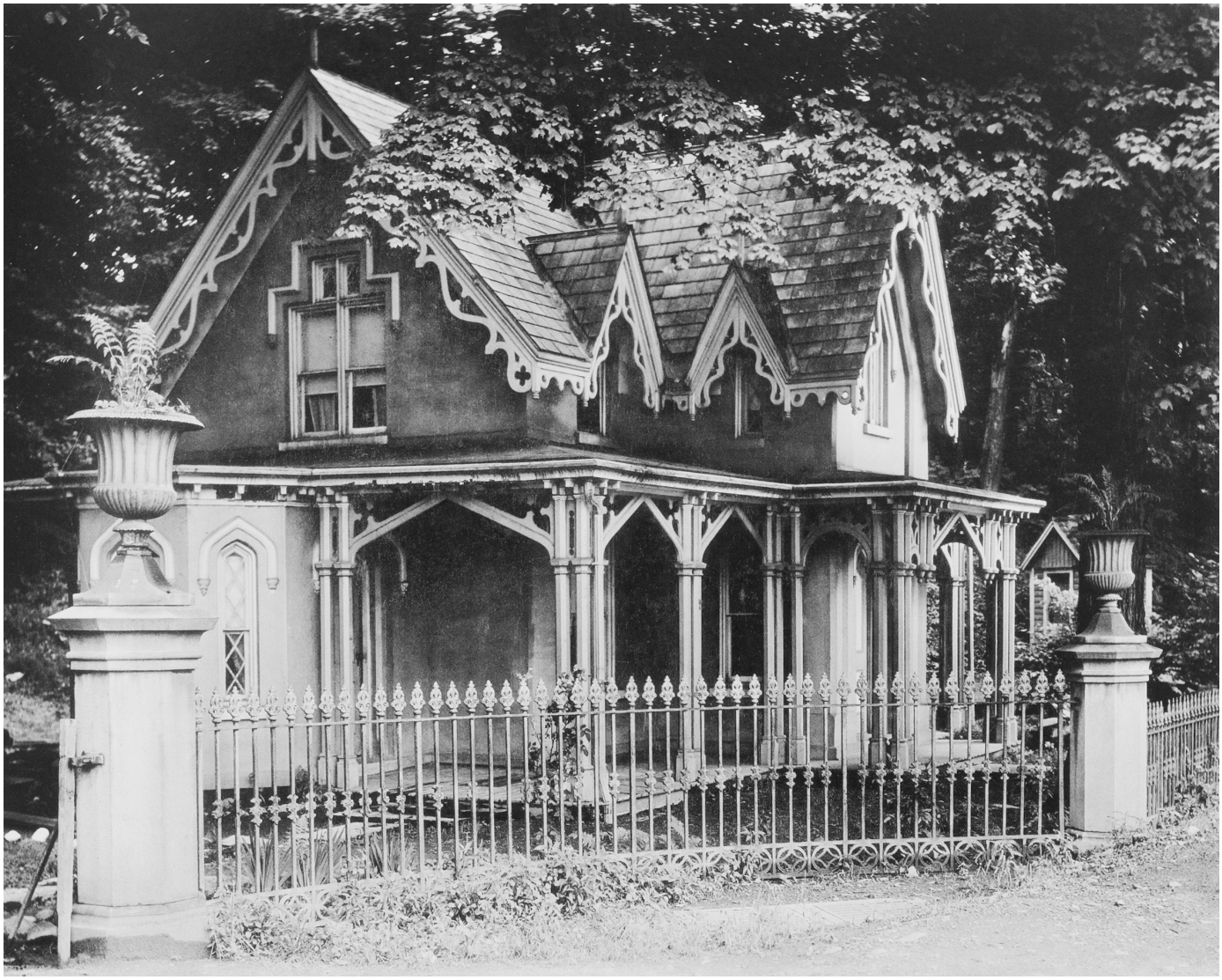





290-2

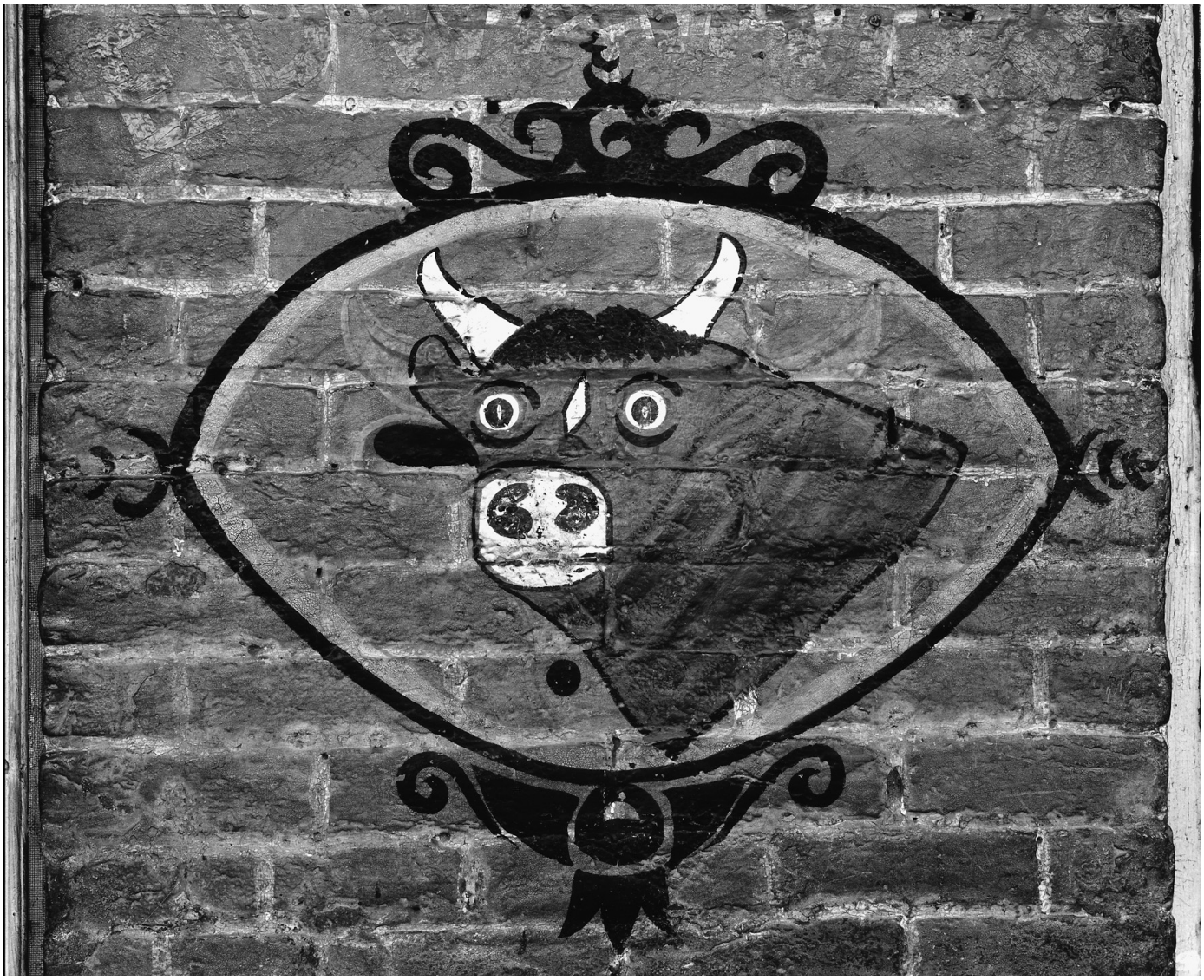

FOR SALE
RODNEY W. LONG








SELMA
VS
TUSCALOOSA
FRIDAY 3PM
SOUTHERN SUPPLY CO.
FURNITURE
ONE HOUR PARKING



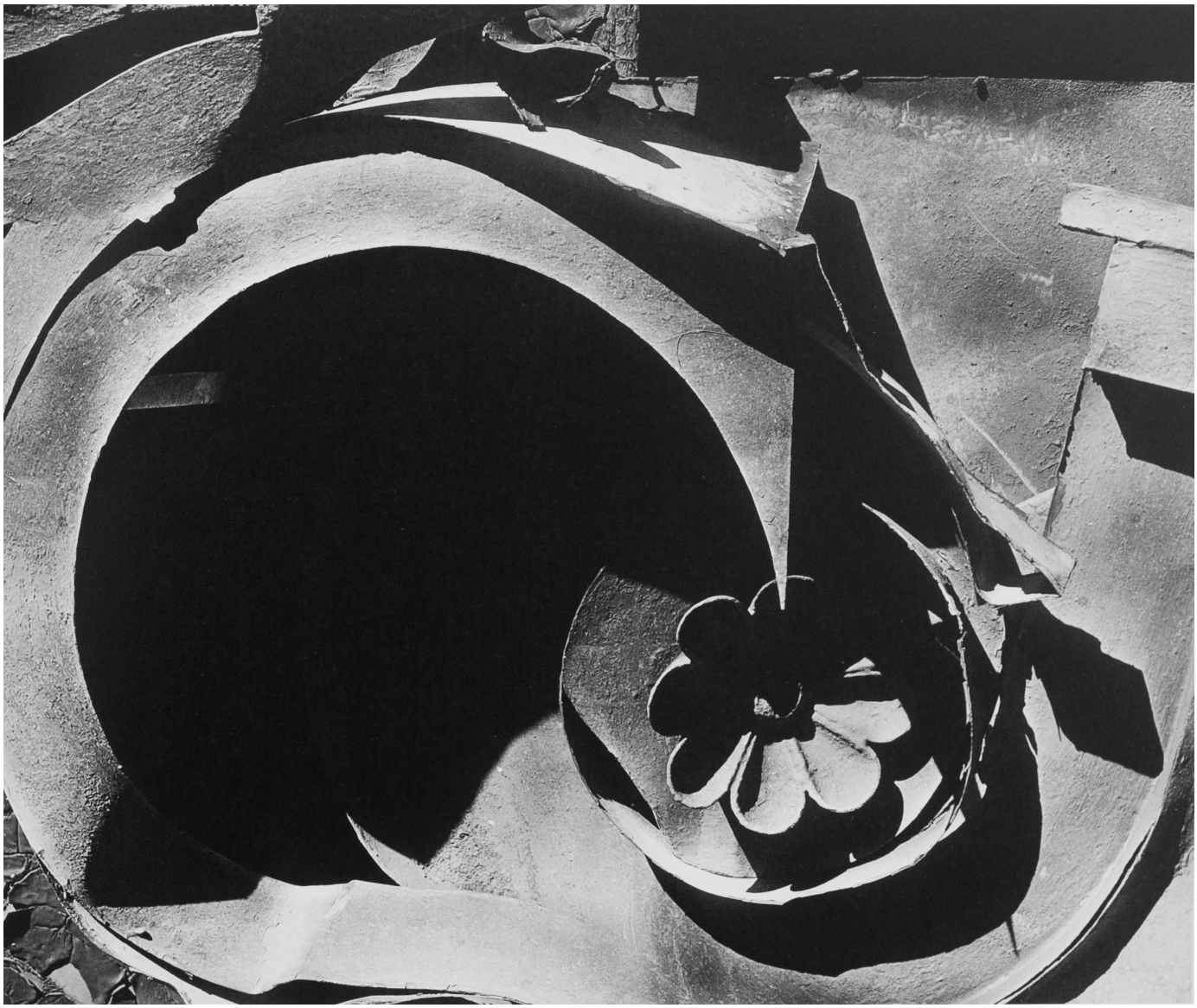









BEER
ONE WAY
STREET
BOURBON ST



1 STAMPED TIN RELIC, 1929

2 VIEW OF EASTON, PENNSYLVANIA, 1936

3 PART OF PHILLIPSBURG, NEW JERSEY, 1936

4 VIEW OF OSSINING, NEW YORK, 1930

5 STREET AND GRAVEYARD IN BETHLEHEM, PENNSYLVANIA, 1936

6 TWO-FAMILY HOUSES IN BETHLEHEM, PENNSYLVANIA, 1936

7 ROADSIDE VIEW, ALABAMA COAL AREA COMPANY TOWN, 1936

8 WESTCHESTER, NEW YORK, FARMHOUSE, 1931

9 MISSISSIPI LAND, 1936

10 LOUISIANA FACTORY AND HOUSES, 1935

11 BIRMINGHAM STEEL MILL AND WORKERS' HOUSES, 1936

12 FACTORY STREET IN AMSTERDAM, NEW YORK, 1930

13 COMPANY HOUSES, SCOTT'S RUN, WEST VIRGINIA, 1935

14 COUNTRY STORE AND GAS STATION, ALABAMA, 1936

15 MISSISSIPI STERNWHEELER AT VICKSBURG, MISSISSIPI, 1936

16 CHURCH OF THE NAZARENE, TENNESSEE, 1936

17 WOODEN CHURCH, SOUTH CAROLINA, 1936

18 GREEK TEMPLE BUILDING, NATCHEZ, MISSISSIPI, 1936

19 NEGRO CHURCH, SOUTH CAROLINA, 1936

20 CONNECTICUT FRAME HOUSE, 1933

21 MILLWORKERS' HOUSES IN WILLIMANTIC, CONNECTICUT, 1931

22 FRAME HOUSES IN VIRGINIA, 1936

23 FRAME HOUSES IN VIRGINIA, 1936

24 NEW ORLEANS HOUSES, 1935

25 GREEK REVIVAL DOORWAY, NEW YORK CITY, 1934

26 WOODEN GOTHIC HOUSE, MASSACHUSSETS, 1930

27 WOODEN HOUSES, BOSTON, 1930

28 GOTHCI GATE COTTAGE NEAR POUGHKEPSIE, NEW YORK, 1931

29 DETAIL OF A FRAME HOUSE IN OSSINING, NEW YORK, 1931

30 MAIN STREET BLOCK, SELMA, ALABAMA, 1936

31 BUTCHER SIGN, MISSISSIPI, 1936

32 MAINE PUMP, 1933

33 JIGSAW HOUSE AT OCEAN CITY, NEW JERSEY, 1931

34 HOTEL PORCH, SARATOGA SPRINGS, NEW YORK, 1930

35 WOODEN GOTHIC HOUSE NEAR NYACK, NEW YORK, 1931

36 FRENCH QUARTER HOUSE IN NEW ORLEANS, 1935

37 TIN RELIC, 1930

The following photographs are reproduced through the courtesy of the Farm Security Administration, Washington D.C.: 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 30, 31.

ANEXO B

O ANEXO B traz o texto de divulgação da exposição *American Photographs* disponibilizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York para a imprensa em Setembro de 1938.

Disponível em:

<www.moma.org/docs/press_archives/456/releases/MOMA_1938_0036_1938-09-19_38919-24.pdf>. Acesso em: 28 maio 2011

The Museum of Modern Art

For Immediate Release
January 1988

WALKER EVANS: AMERICAN PHOTOGRAPHS
January 19 - April 11, 1989

To celebrate its publication of the fiftieth-anniversary edition of Walker Evans's landmark book, American Photographs, The Museum of Modern Art presents an exhibition of photographs by Evans. Widely regarded as one of the most important and influential of all photography books, American Photographs has been long out of print. The exhibition, WALKER EVANS: AMERICAN PHOTOGRAPHS comprises approximately seventy original prints from the Museum's collection and is on view from January 19 through April 11.

The Museum first published American Photographs in 1938 and issued a second edition in 1962. On both occasions, the publication was accompanied by an exhibition of Evans's work. Peter Galassi, curator, Department of Photography, and organizer of the present exhibition, notes that "quite apart from Evans's remarkable pictures, the conception of the book was radical in itself; and Lincoln Kirstein's essay is one of the most brilliant pieces of on-the-spot art criticism in this century." The new edition reprints Kirstein's essay and concludes with a note by Galassi tracing the publication history of the book.

Traveling throughout the East and South in the early thirties, Evans photographed icons of ordinary America: the commercial environment, automobile culture, anonymous architecture, the citizen in the street. Straightforward, even austere in style, his pictures gave a new poetic power to bare fact. Collectively, they defined an image of essential America that has lost none of its original bite. Evans's work of the thirties, presented in stark and prototypical form in American Photographs, has had a profound impact not only on subsequent photography, but also on film, literature, and the visual arts.

- more -

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019-5498 Tel: 212-708-9400 Cable: MODERNART Telex: 62370 MODART

In his bold essay, Lincoln Kirstein observed, "Walker Evans is giving us the contemporary civilization of eastern America and its dependencies as Atget gave us Paris before the war and Brady gave us the War between the States. . . . after looking at these pictures with all their clear, hideous and beautiful detail, their open insanity and pitiful grandeur, compare this vision of a continent as it is, not as it might be or as it was, with any other coherent vision that we have had since World War I. What poet has said as much? What painter has shown as much?" Kirstein concluded, "The power of Evans's work lies in the fact that he so details the effect of circumstances on familiar specimens that the single face, the single house, the single street, strikes with the strength of overwhelming numbers, the terrible cumulative force of thousands of faces, houses and streets."

When it first appeared in 1938, American Photographs was a new kind of book. Each of the eighty-seven photographs stands alone on the page, facing a blank page. In the carefully organized sequence, the pictures comment upon each other, building a whole greater than the sum of its parts. Neither an exhibition catalogue nor a compendium of illustrations, the book presents itself as self-sufficient work of creative imagination.

While the present exhibition does not attempt to recreate the 1938 show, the new publication scrupulously follows the first edition of American Photographs. Eighty-seven new duotone plates, all but a handful from original prints, emulate the clarity and legibility of the original letterpress reproductions.

Impresario, scholar and writer, Linclon Kirstein is best known for his leading role in the development of ballet in the United States. He was a founder and first director of the School of American Ballet and served as general director of the New York City Ballet. Among his extensive writings on

the visual arts are several important essays on photography, including the essay on Walker Evans in American Photographs and another on Henri Cartier-Bresson, published by The Museum of Modern Art in 1947.

After it closes in New York, WALKER EVANS: AMERICAN PHOTOGRAPHS will be shown at Allentown Art Museum, Pennsylvania (October 1 - November 26, 1989). An international tour will follow.

* * *

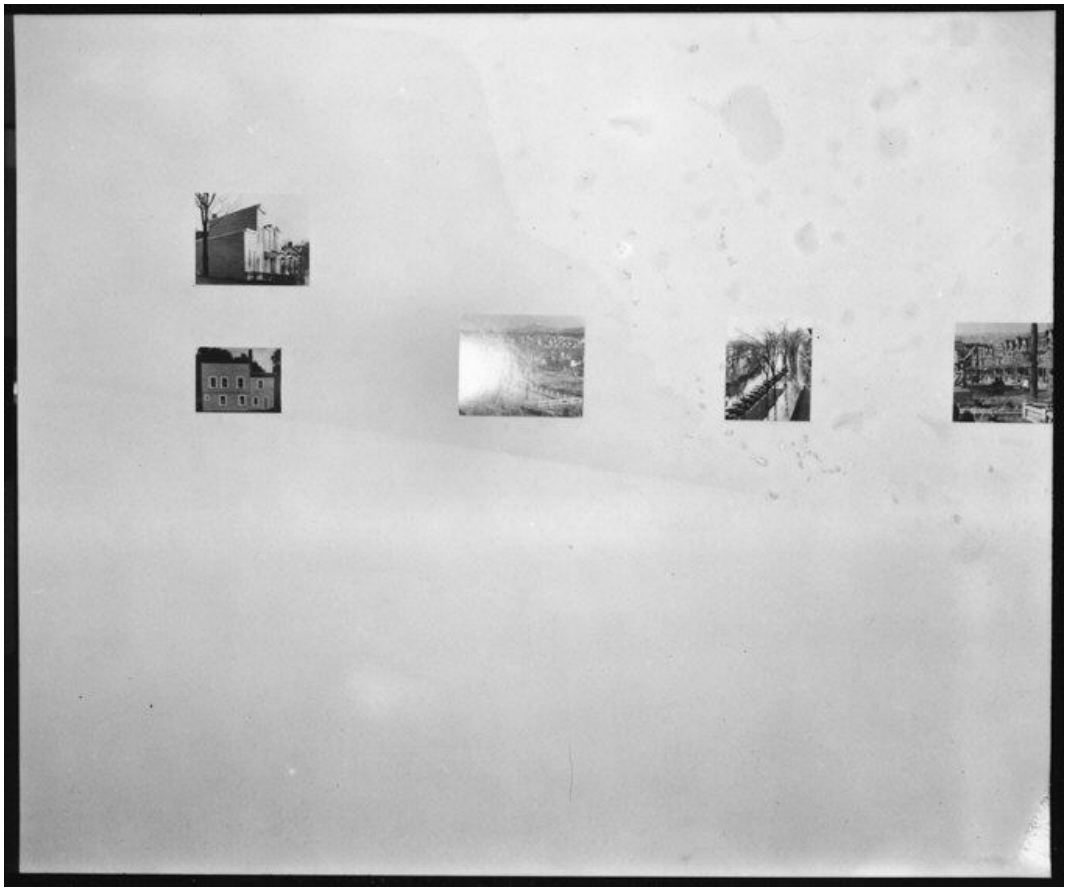
PUBLICATION American Photographs. Fiftieth-anniversary edition. Afterword by Lincoln Kirstein. 208 pages. 87 duotone plates. Published by The Museum of Modern Art, New York. Clothbound, $40.00; paperbound, $18.95; available in the Museum Store. Distributed by Bulfinch Press/Little, Brown and Company, Boston. January 1989.

No. 2

For further information or photographic material, contact the Department of Public Information, 212/708-9750.

ANEXO C

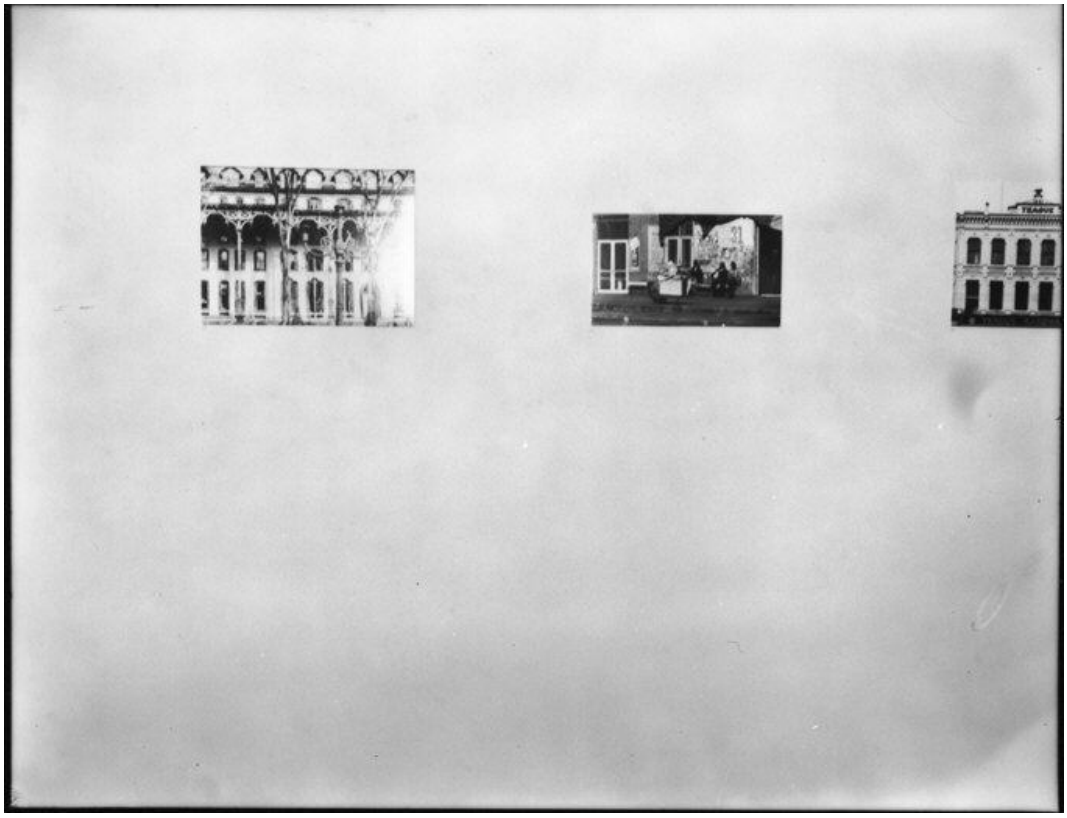
O ANEXO C apresenta 29 fotografias que registram a montagem e a sequência, na íntegra, da exposição *American Photographs*. Essas fotografias fazem parte do *Walker Evans Archive*, mantido pelo *Metropolitan Museum of Art* e parcialmente acessível via Internet.



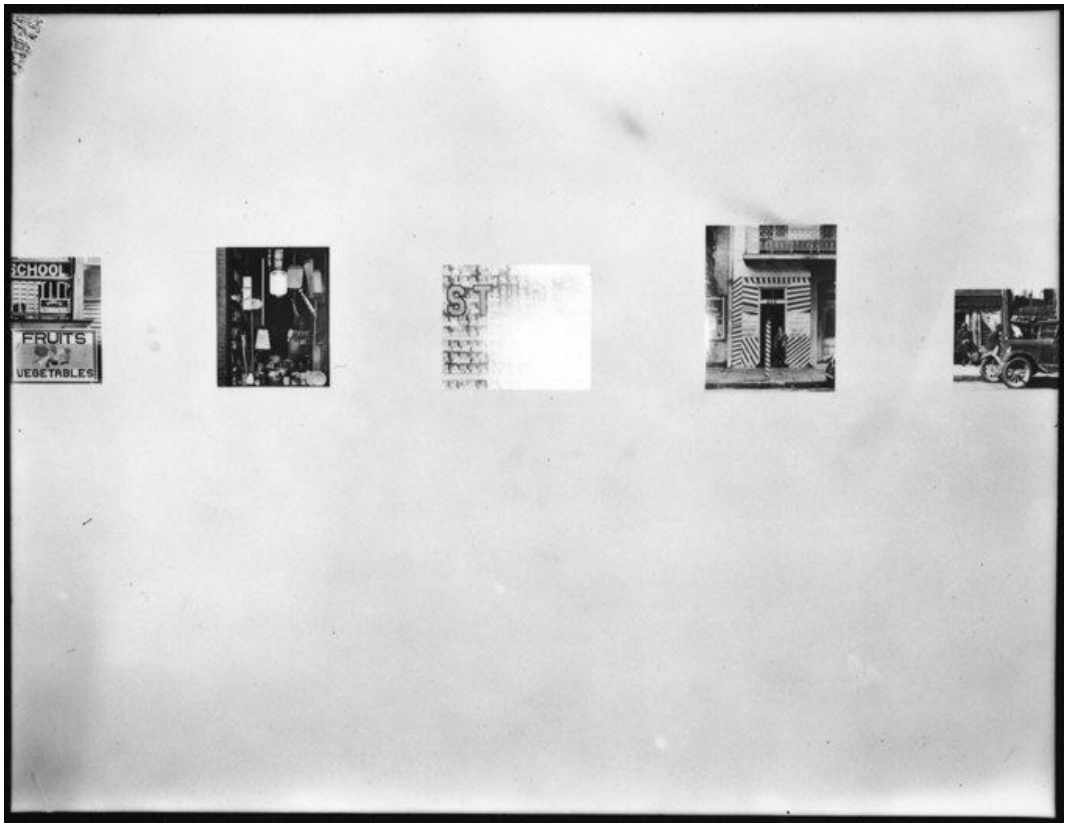

AUTO PARTS
Tuscaloosa Wrecking Co.



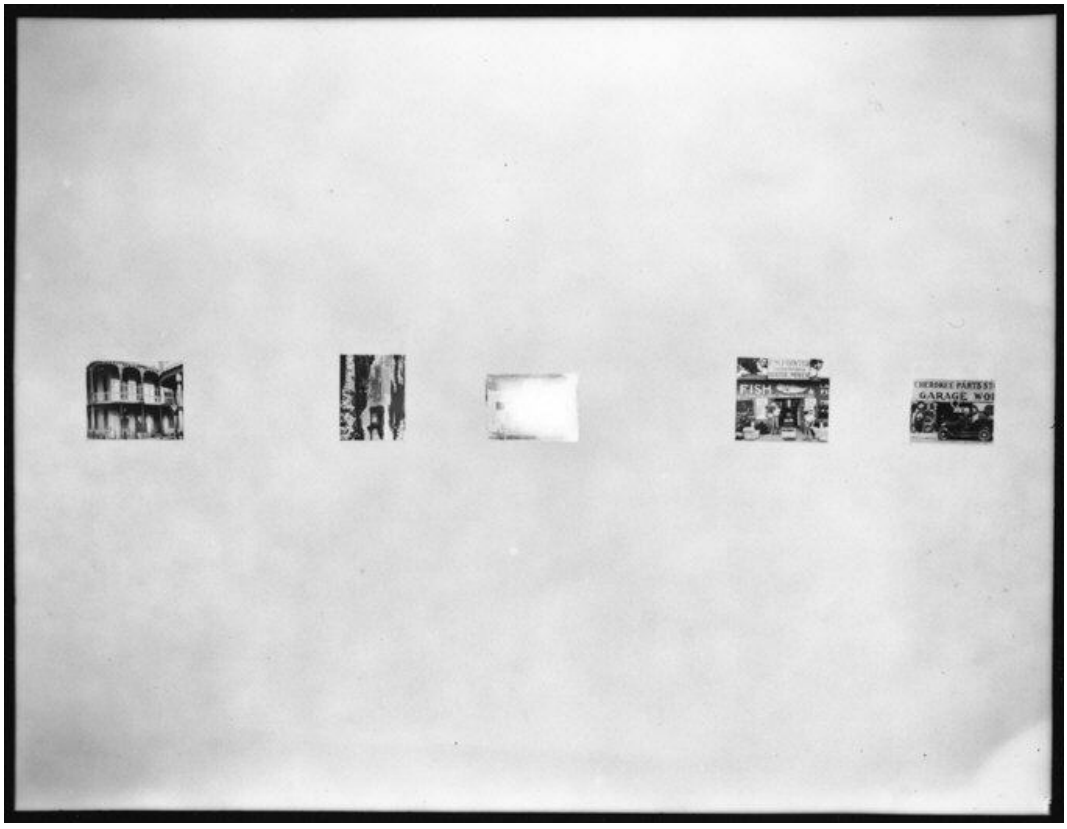

J. C. HIGGINS'
MINSTRELS

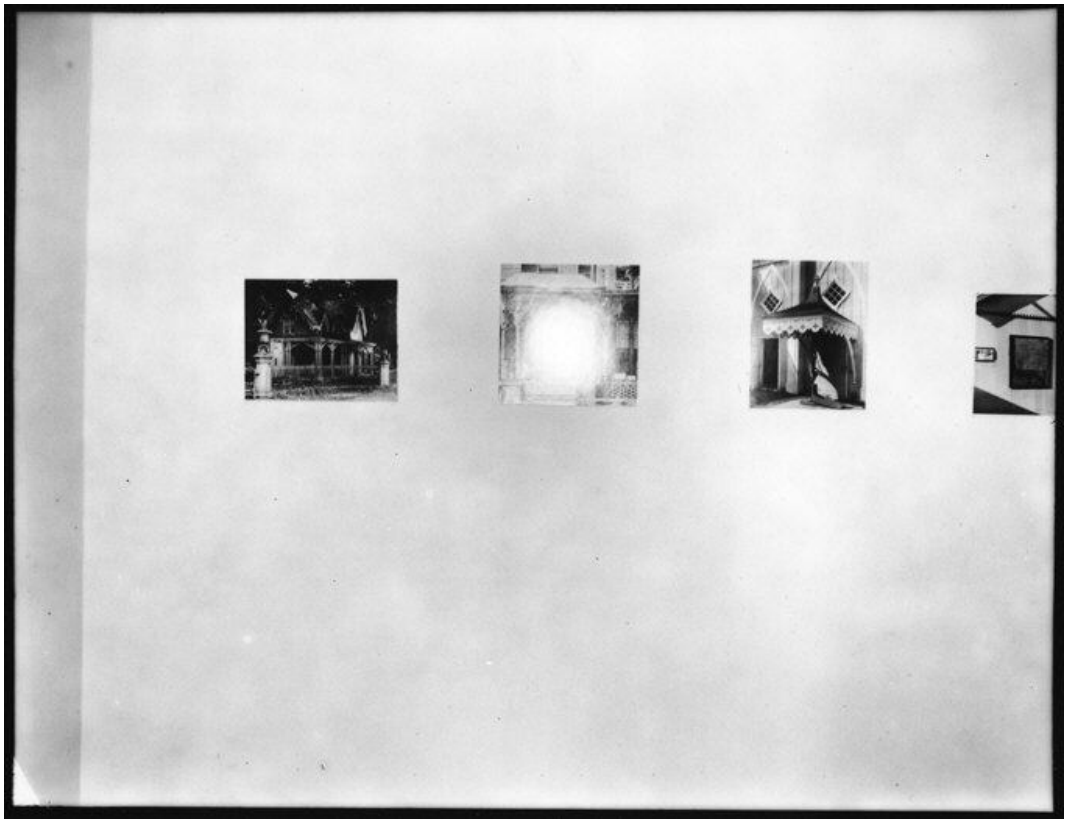


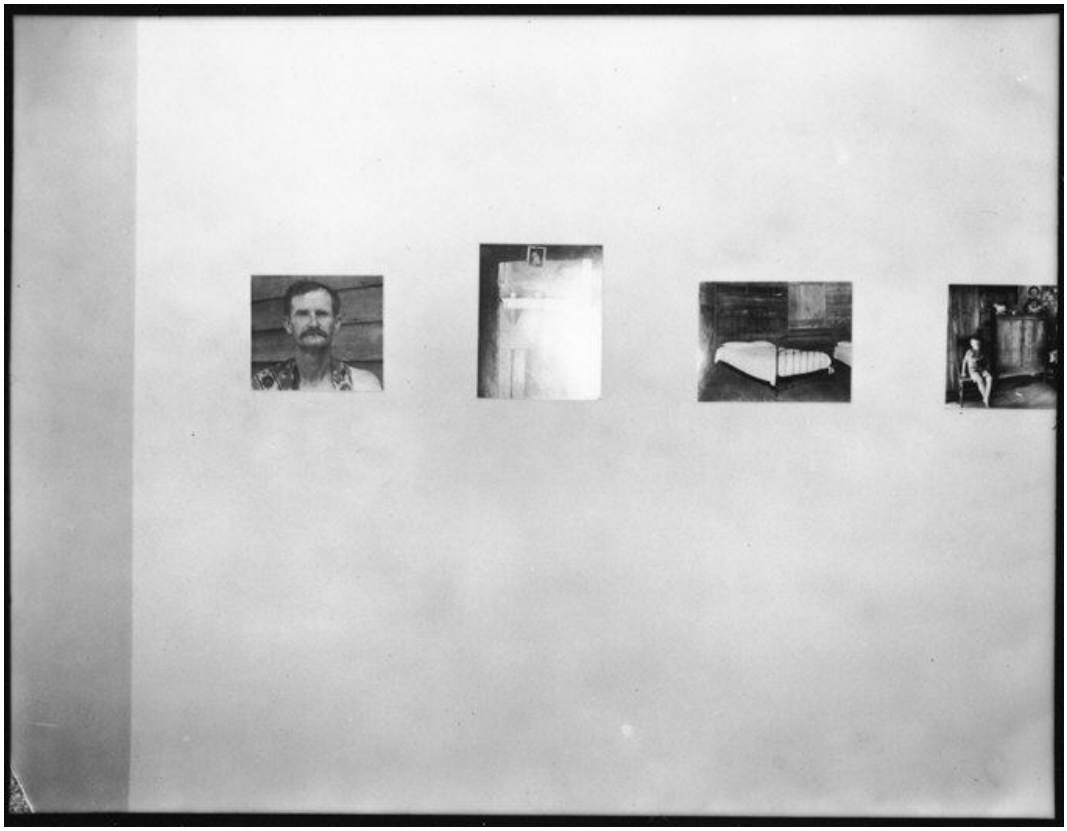

DAMAGE!
ART SCHOOL


CHOOL
FRUITS
VEGETABLES
ST




FISH
GARAGE

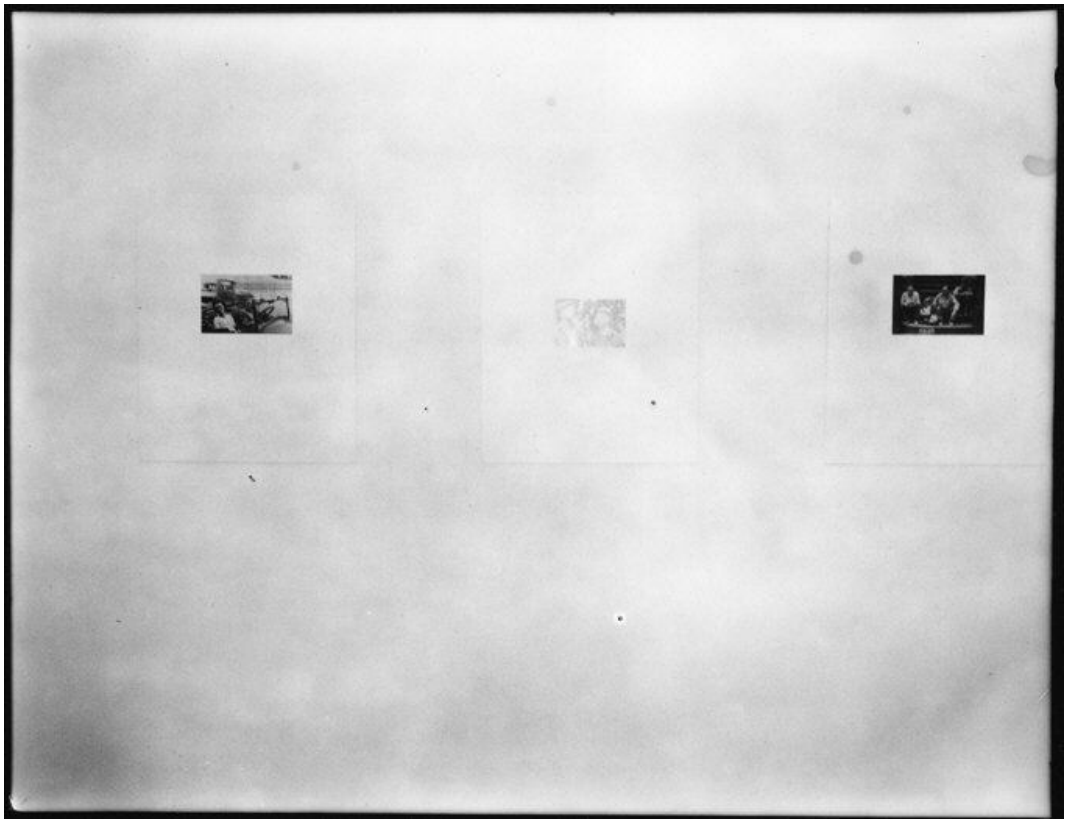


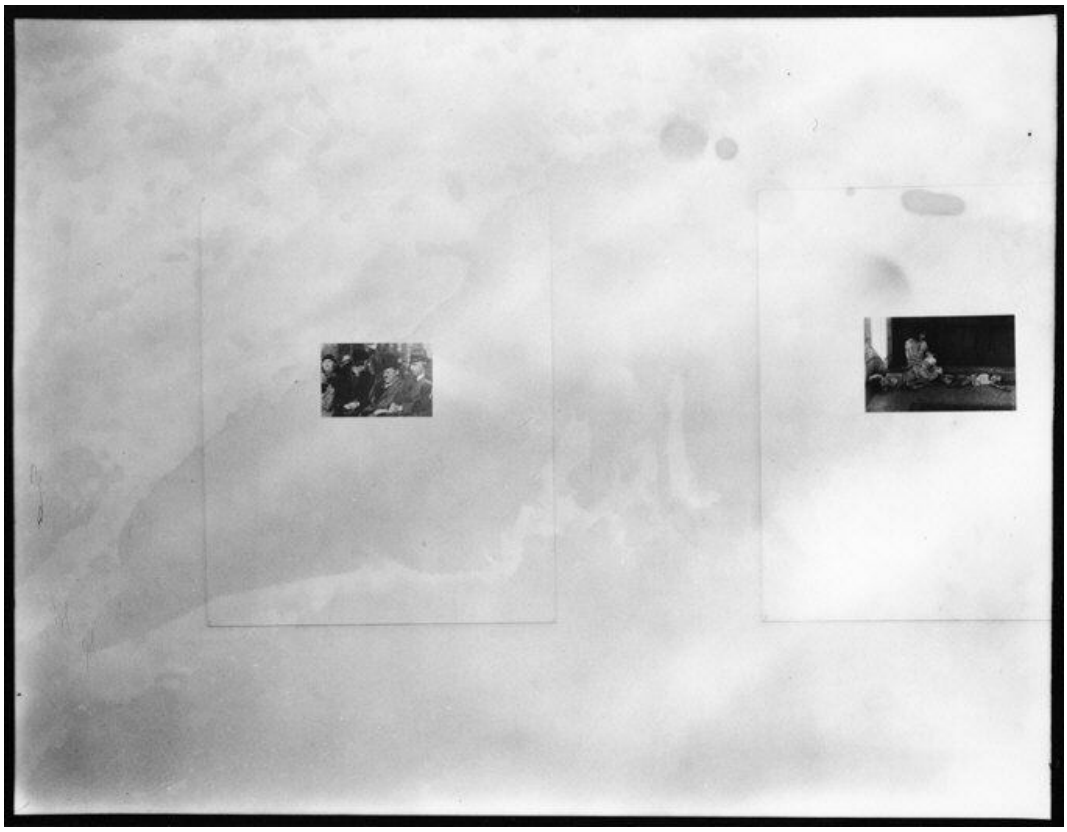








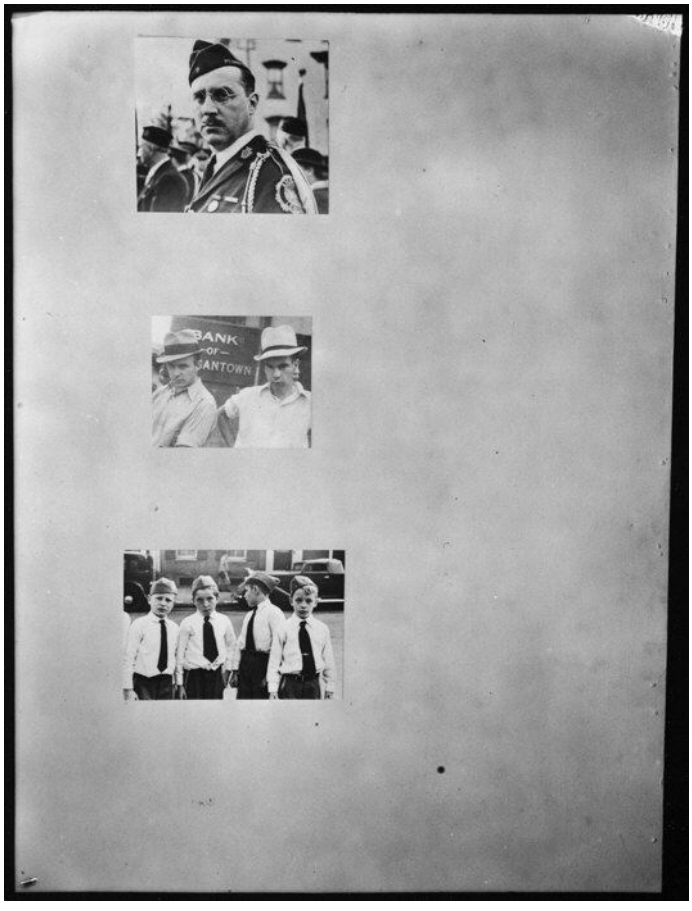


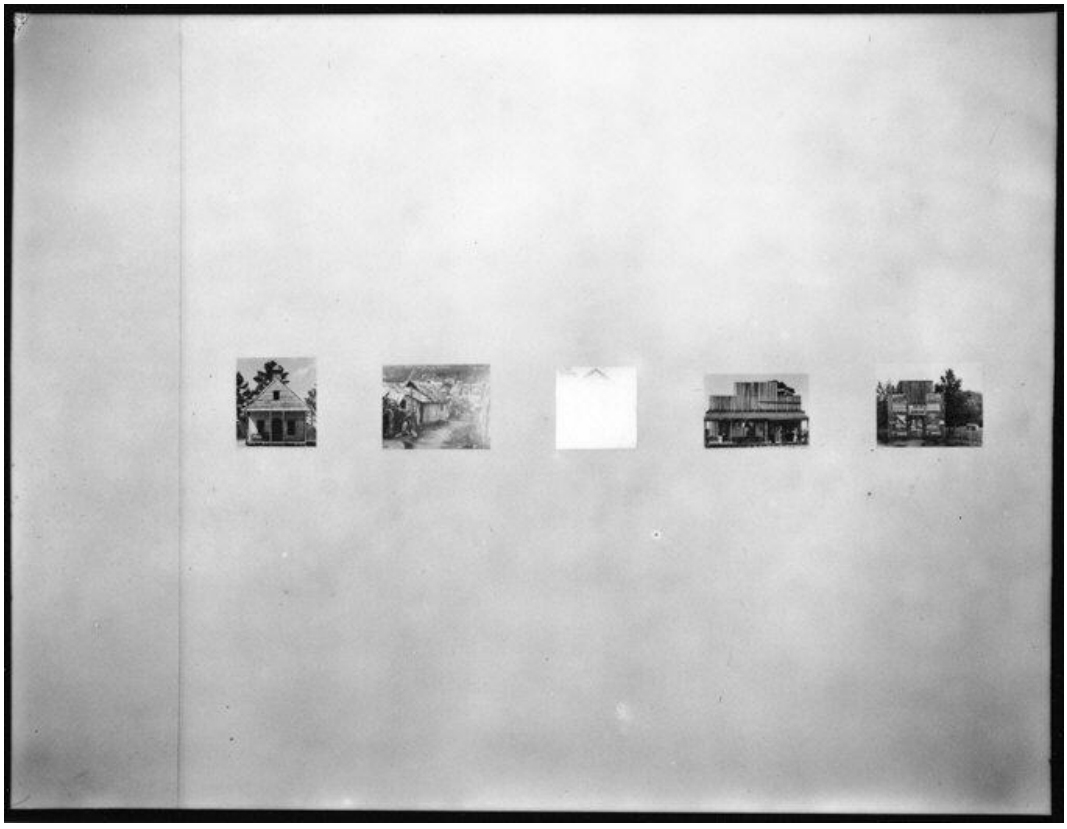


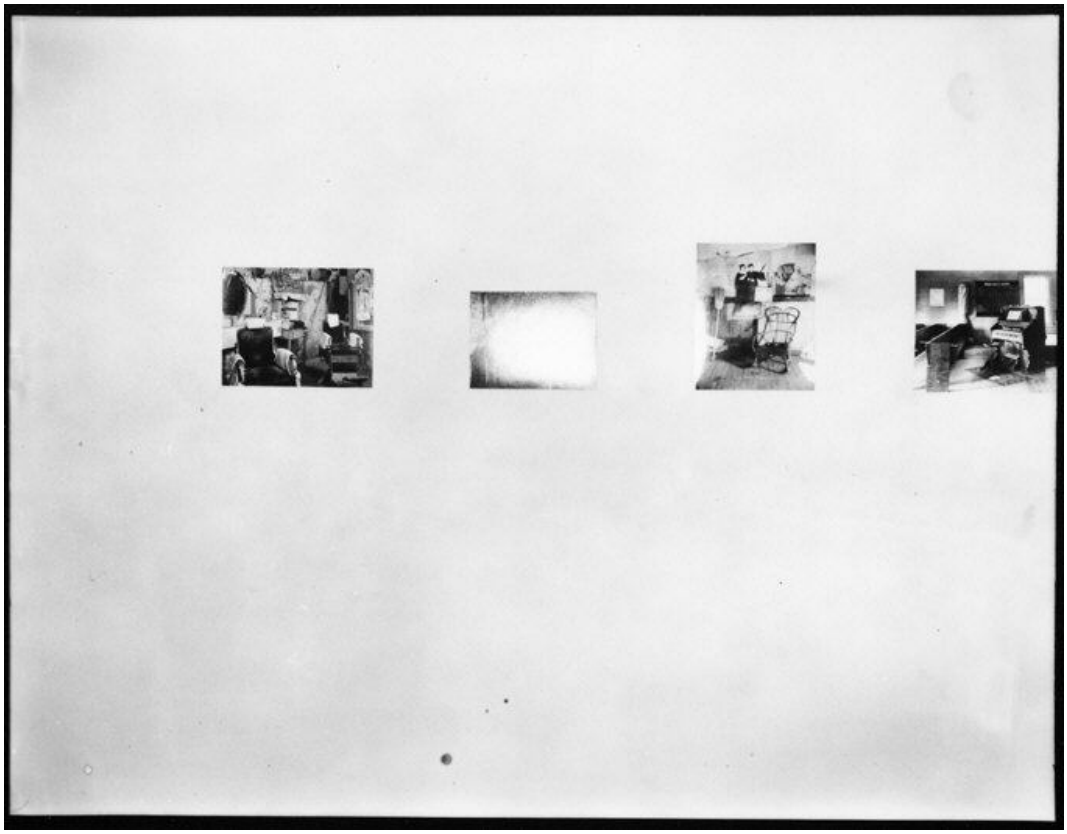




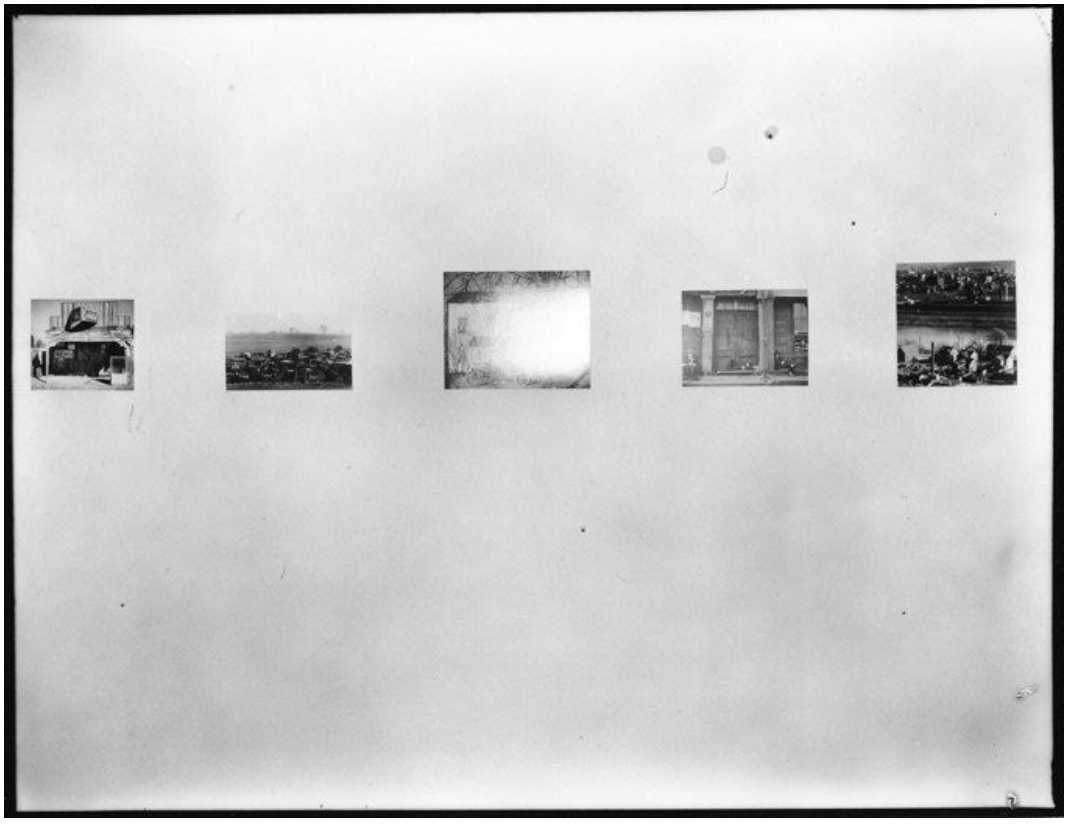


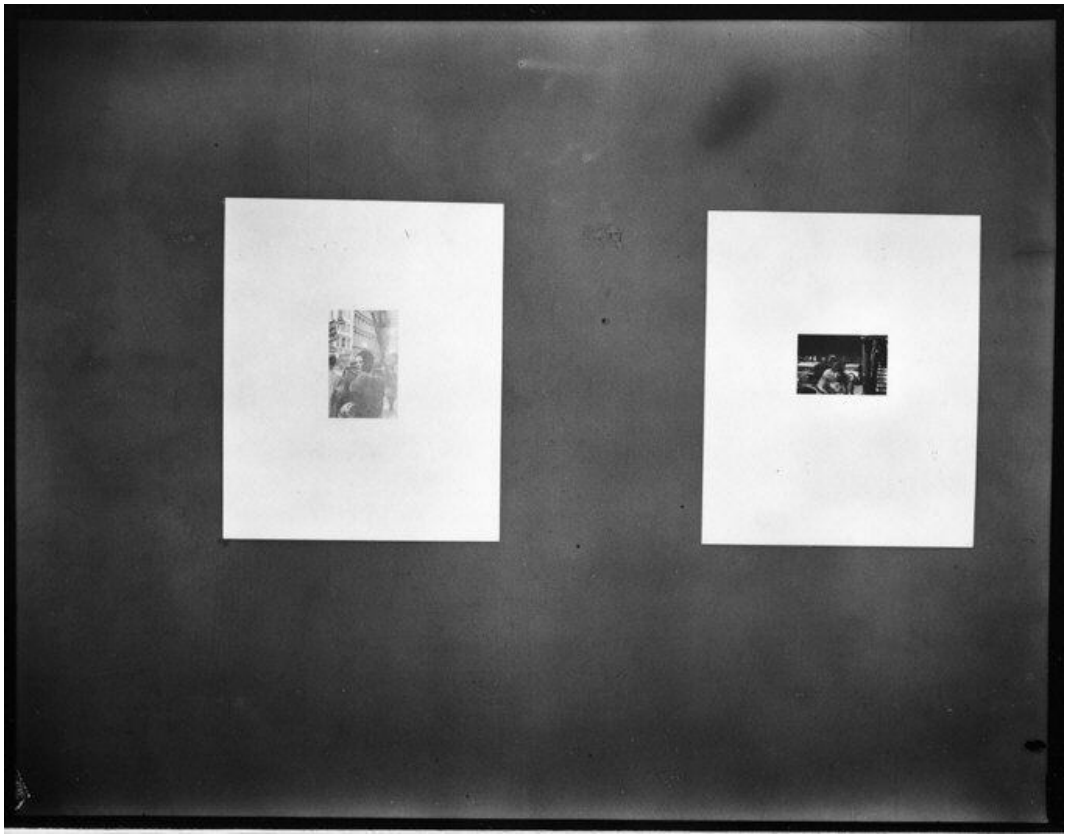

BANK
OF
SANTOWN

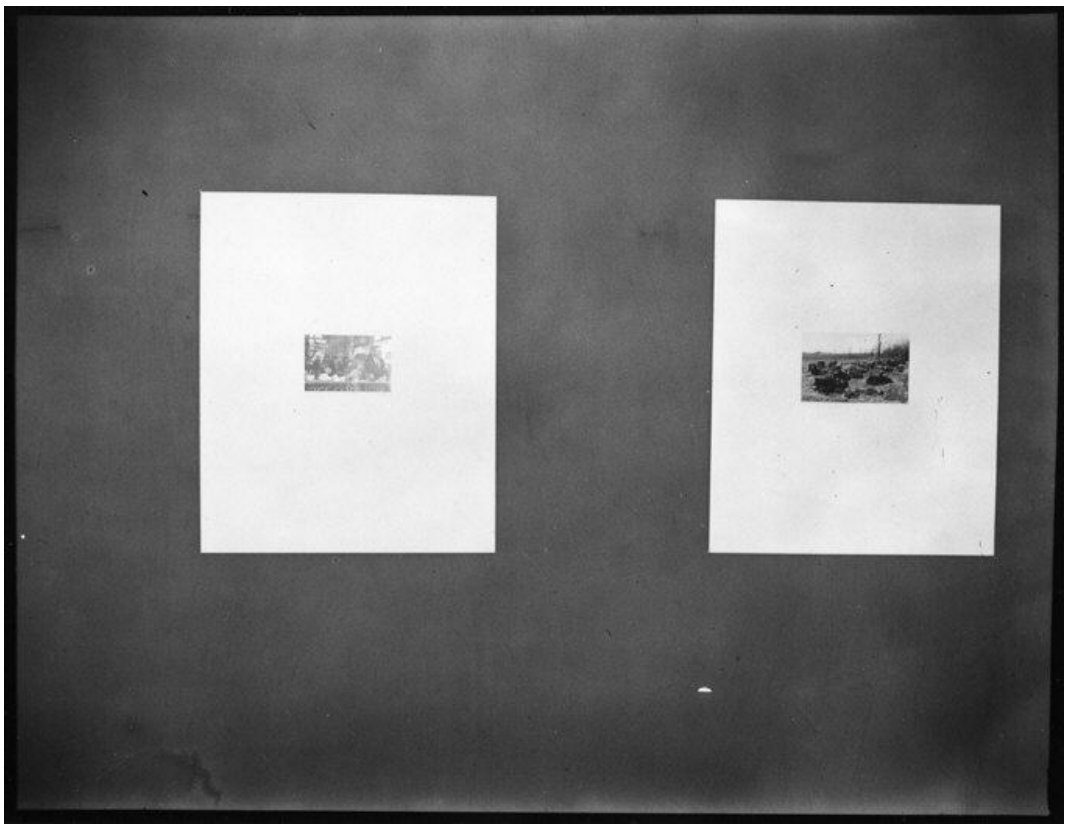


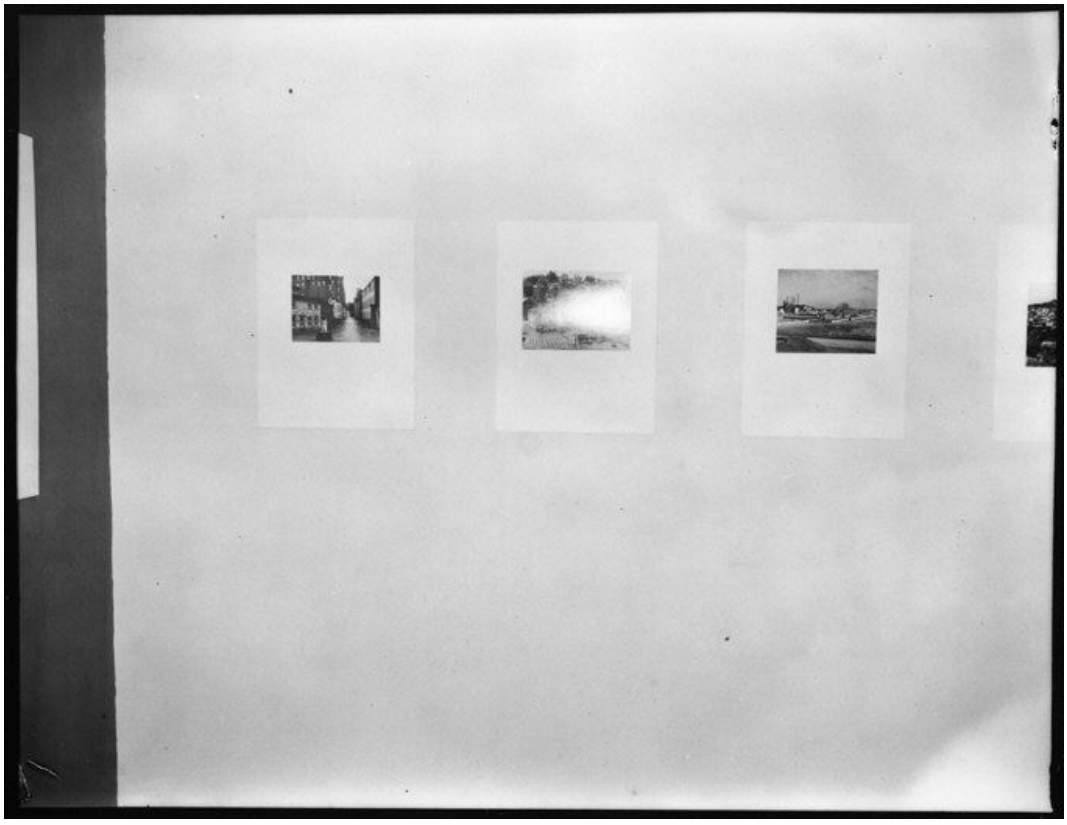














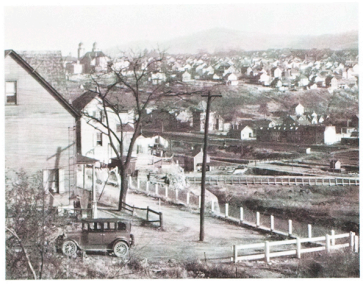


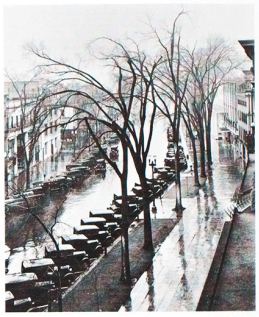
ANEXO D

O ANEXO D traz, na íntegra, as cem fotografias expostas em *American Photographs*, conforme publicado por John Hill e Gilles Mora em *Walker Evans: The Hungry Eye*. Ainda segundo Hill e Mora (1993), assim como no livro *American Photographs*, as legendas das fotografias foram apresentadas numa lista ao final da exposição.







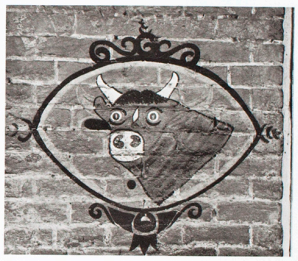





AUTO PARTS
Tuscaloosa Wrecking Co.



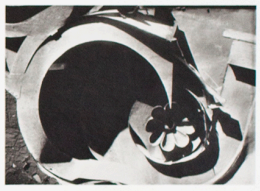




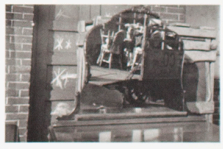





J. C. LINCOLN'S SUNNY SOUTH MINSTRELS





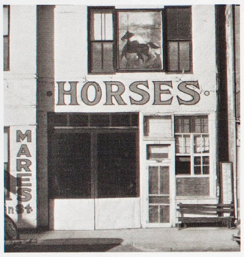





ALL YOU CAN
DRINK


1891
TEAGUE
TEAGUE HARDWARE CO.


UTLER
DAMAGED
GLOBE ELEC.SIGN
108 WEST 11th ST.


HORSES
MARES


PHOTOS
PHOTOS
PHOTOS
APPLICATIONS
CARS FOR ROAD TEST


ART SCHOOL
FISH CO.
FRUITS
VEGETABLES




STUDIO







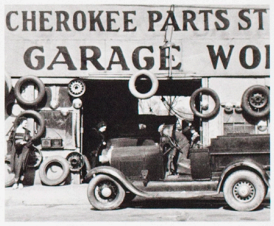







CHURCH
NAZARENE


F.M.POINTER
The Old Reliable
HOUSE MOVER
FISH
&
Honest Weights, Square Dealings
SPECIAL
TO DAY
RIVER FISH
CAT FISH 25
TROUT
PERCH
DRUM
BUFFALO
EEL 15
SPECIAL
TO-DA
RIVER FISH
CAT FISH
TROUT

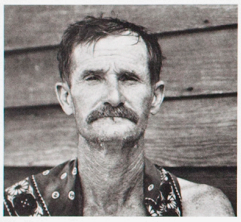

CHEROKEE PARTS ST
GARAGE

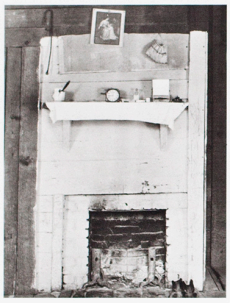







HOUSE
TO LET

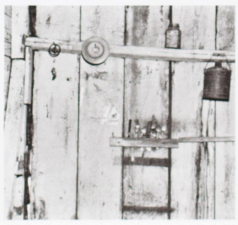










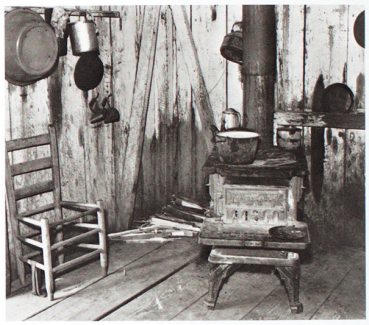


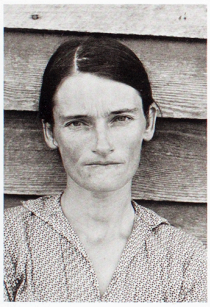
















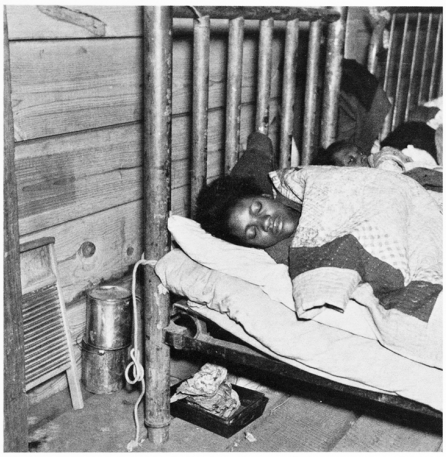










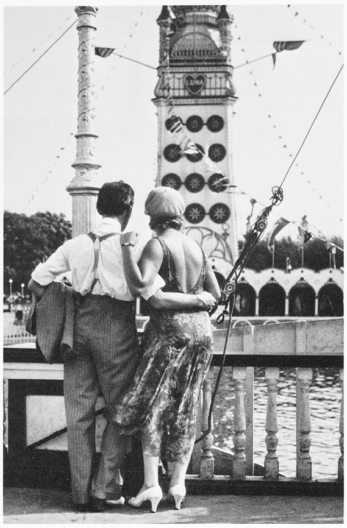




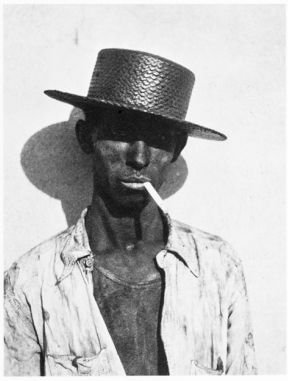


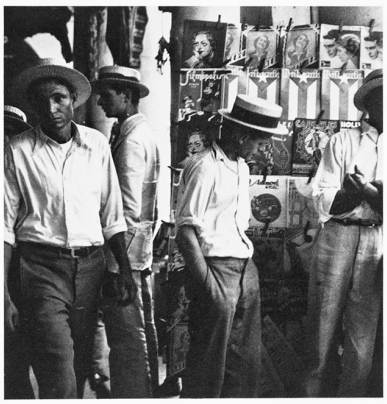


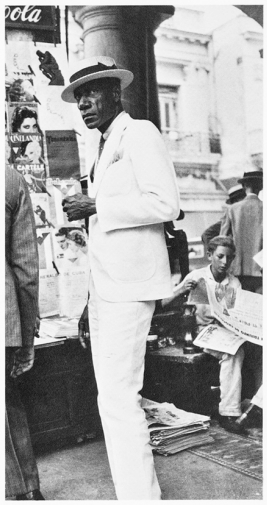






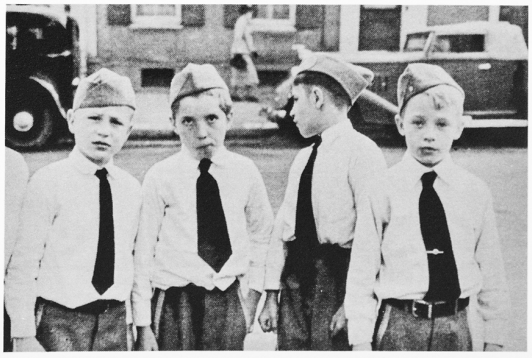


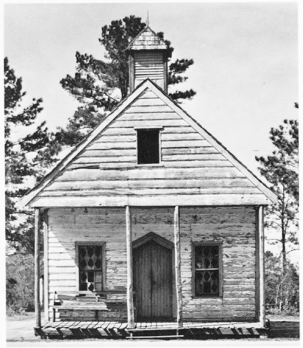



ola

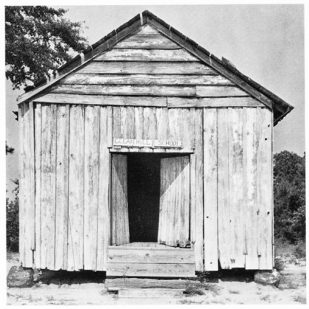



BANK
OF —
ANTOWN





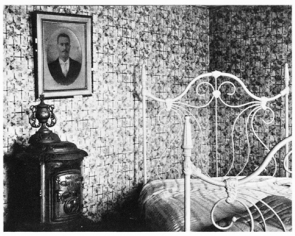







BROMO QUININE
GROVE'S
CHILL TONIC
CAPUDINE
Coca-Cola
656
665



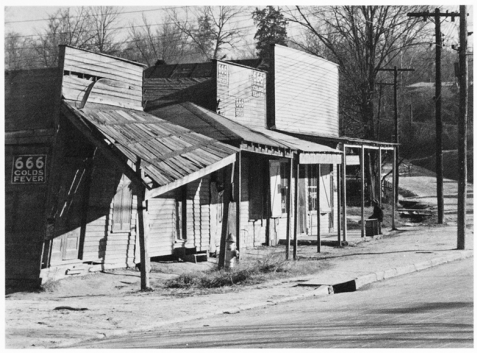





SECRETARY'S REPORT



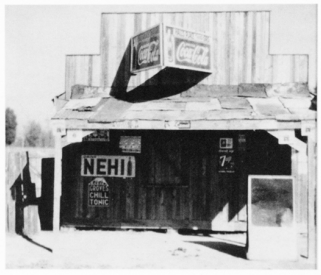


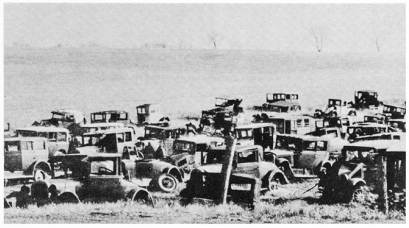

666
COLDS
FEVER

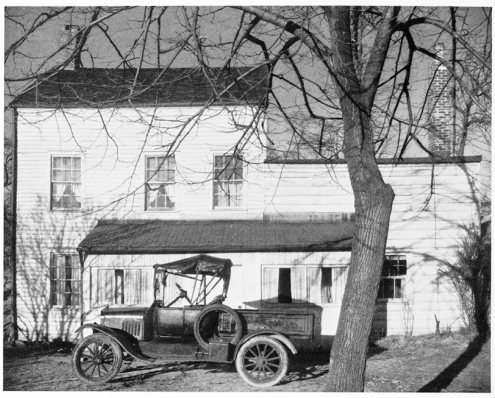




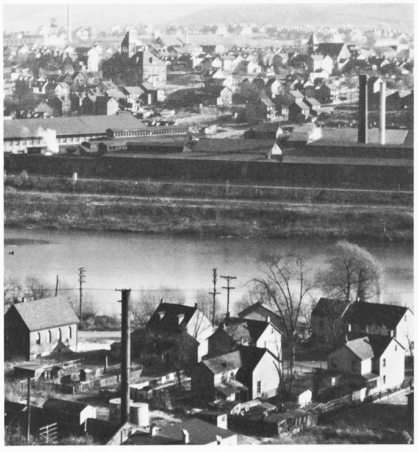


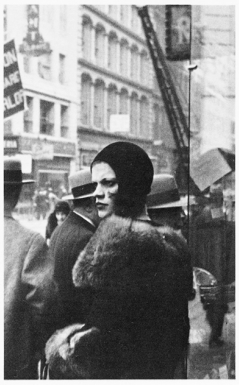

NEHI














ICE COLD MILK







