

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA

***Sobre o anonimato:***

política espacial das imagens e experiência cidadina  
(narrativas poéticas a partir da fotografia de rua de Walker Evans)

VITÓRIA  
2022



CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA

***Sobre o anonimato:***

política espacial das imagens e experiência cidadina  
(narrativas poéticas a partir da fotografia de rua de Walker Evans)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Geografia, na área de concentração Natureza, Produção do espaço e Território.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho.

VITÓRIA  
2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

O48s OLIVEIRA, CLERISTON, 1971-  
Sobre o anonimato : política espacial das imagens e  
experiência citadina (narrativas poéticas a partir da fotografia  
de rua de Walker Evans) / CLERISTON OLIVEIRA. - 2022.  
143 f. : il.

Orientador: Antonio Carlos Queiroz Filho.  
Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Geografia humana. 2. Artes. 3. Fotografia de rua. I.  
Queiroz Filho, Antonio Carlos. II. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 91

---

Cleriston Boechat de Oliveira

**“Sobre o anonimato: política espacial das imagens e  
experiência cidadina (narrativas poéticas a partir da  
fotografia de rua de Walker Evans)”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Geografia.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2022.

Comissão Examinadora:

**Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz do Ó Filho (UFES)**  
Orientador e Presidente da Sessão

**Profa. Dra. Gisele Girardi (UFES)**  
Examinadora Interna

**Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (UFES)**  
Examinador Externo

Prof. Dr. Rafael de Castro Catão (UFES)

**Por: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior (Unicamp)**  
Examinador Externo

Prof. Dr. Rafael de Castro Catão (UFES)

**Dr. Rafael Henrique Meneghelli Fafá Borges (Rasuras)**  
Examinador Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ANTONIO CARLOS QUEIROZ DO O FILHO - SIAPE 1715605  
Departamento de Geografia - DG/CCHN  
Em 24/02/2022 às 07:06

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/366790?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
GISELE GIRARDI - SIAPE 2286315  
Departamento de Geografia - DG/CCHN  
Em 24/02/2022 às 12:15

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/367121?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ALEXANDRE EMERICK NEVES - SIAPE 1455156  
Departamento de Teoria da Arte e Música - DTAM/CAr  
Em 25/02/2022 às 12:34

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/368228?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
RAFAEL DE CASTRO CATÃO - SIAPE 1416049  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Geografia  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Geografia - PPGG/CCHN  
Em 25/02/2022 às 15:18

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/368433?tipoArquivo=O>



## DEDICATÓRIA

À Simone, companheira de vida.

A João, fruto de uma escolha pelo amor e pela vida.



## AGRADECIMENTOS

À Simone Neiva, pelo apoio constante, antes, durante e depois de tudo.

A Antonio Carlos Queiroz Filho pelo acolhimento e pela generosidade na orientação dessa tese.

Ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais pela confiança.

A Rafael Borges e Lorena Aranha pelo apoio constante e pelas sugestões e considerações sempre precisas, desde antes do começo.

À Ludmila Martins, Janaina Martini, Gustavo Pimenta e Dara Nogueira por compartilharem suas pesquisas no Grupo de Pesquisa Rasuras e pela escuta atenta e honesta.

A Herbert Farias pela revisão minuciosa.

A Fabio Birous pela diagramação da tese e do livro.

A Saulo Dias pela encadernação e montagem do livro.

A Victor De Pra e toda a equipe do Studio BASE 40 pela produção e edição do vídeo.

Aos amigos Bruno Zorzal, Humberto Capai e Tony Queiroga pelas conversas.



*Eu sei que agora é a hora dos livros de fotografias. Uma cidade americana é o melhor [...]. Eu gostaria de visitar várias [...] antes de decidir. [...] Não tenho certeza se um livro de fotos deve ser identificado localmente. A cidade americana é o que eu estou procurando. Então, pode ser que use várias, mantendo as coisas típicas. As coisas certas podem ser encontradas em Pittsburgh, Toledo, Detroit (muito em Detroit, eu quero entrar em alguns buracos sujos, Detroit é cheia de chances). Coisas de negócios de Chicago, provavelmente nada de Nova Iorque, mas os subúrbios da Filadélfia são presunçosos e intermináveis: pessoas, de todas as classes, cercadas por um monte dos novos fracassados.*

*Automóveis e a paisagem do automóvel.*

*Arquitetura, o gosto urbano americano, comércio, pequena escala, grande escala, a atmosfera das ruas da cidade, o cheiro das ruas, as coisas odiosas, clubes de mulheres, a cultura do falso, má educação, religião em decadência.*

*Os cinemas.*

*Mostras do que as pessoas da cidade leem, comem, veem por diversão, fazem para relaxar e não conseguem.*

*Sexo.*

*Propaganda.*

*Muito mais, você entende o que quero dizer.*

(Walker Evans)

## RESUMO

Como a fotografia de rua, em particular aquela legitimada como arte, participa na construção de um certo entendimento acerca da cidade moderna? A partir desse questionamento tratamos do papel político das imagens sobre a ideia de espaço –política espacial das imagens – e ainda da imaginação espacial produzida pela fotografia de rua por meio de um diálogo com as proposições de Doreen Massey acerca da espacialidade e com o aspecto estético político da arte proposto por Jacques Rancière. Abordamos distintos aspectos na construção da cidade moderna e, em particular, o anonimato citadino ao investigarmos dois livros e um artigo assinados pelo fotógrafo estadunidense Walker Evans, a saber: *American Photographs*, de 1938; *Many Are Called*, de 1966; *Labor Anonymous*, de 1946. O autor apresenta como parte integrante da tese o livro de fotografia intitulado *Sobre o anonimato*, o qual dialoga com a obra de Evans investigada na tese. A construção do aspecto ficcional da cidade presente na imagem fotográfica é tratada na apresentação do processo de criação da publicação, a qual é entendida como desdobramento artístico que atualiza para contemporaneidade as questões aqui investigadas, dentre elas a política espacial das imagens, a experiência citadina e o anonimato citadino.

Palavras-chave: política espacial das imagens; imaginação espacial; anonimato; fotografia de rua; Walker Evans.

## ABSTRACT

How does street photography, particularly when legitimated as modern art, participate in the construction of a certain understanding of the modern city? From this question, this thesis deals with the political role of images on the idea of space, the spatial politics of images. It approaches the concept of spatial imagination, as presented on Doreen Massey's propositions about spatiality, in a dialogue with Jacques Rancière, as he touches on the subject of the aesthetic political aspect of art. The work approaches different aspects in the building of the idea of the modern city and, in particular, the city's anonymity as we investigate two books and an article by American photographer Walker Evans. These are: *American Photographs*, from 1938; *Many Are Called*, from 1966; *Labor Anonymous*, from 1946. The author presents as an integral part of the thesis the photography book entitled *Sobre o anonimato* [On Anonymity], which dialogues with Evans' work investigated in the thesis. The construction of the fictional aspect of the city present in the photographic image is dealt when presenting the creative process of the publication, which is understood as an artistic unfolding that updates issues investigated here: spatial politics of images, city experience and urban anonymity.

Keywords: spatial politics of images; spatial imagination; anonymity; street photography; Walker Evans.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mosaico com três fotografias da série Underground Cats, produzida por Tom Boechat, em 1995, em Nova Iorque, EUA. . . . .	23
Figura 2. Mosaico com quatro fotografias da série Toquiotas, produzida por Tom Boechat, 2005-2006, em Tóquio, Japão. . . . .	23
Figura 3. Quadro com três proposições de Doreen Massey encontradas em seu livro Pelo espaço: uma nova política da espacialidade, publicado pela Bertrand Brasil, em 2008. . . . .	28
Figura 4. RIIS, Jacob. Fotografia intitulada Inquilinos num cortiço da Bayard Street, cinco centavos a vaga. 1889. 1 fotografia preto e branco. The Museum of Modern Art. . . . .	35
Figura 5. WEEGEE. Fotografia intitulada Pessoas em torno do corpo de um homem morto na Mulberry Street em Nova Iorque, 21 de setembro de 1939. Fotografia preto e branco (AP Images). . . . .	36
Figura 6. AUSTEN, Alice. Tipos de rua de Nova Iorque: 2 trapeiros. c. 1896. Biblioteca do Congresso (EUA). . . . .	37
Figura 7. BRASSÁI. Páginas 9 e 10 do livro Paris de nuit [Paris à noite]. 1933. . . . .	38
Figura 8. KRULL, Germaine. Da série Métal. 1933. 1 fotografia preto e branco. . . . .	39
Figura 9. KRULL, Germaine. Sem título.1926–28. 1 fotografia preto e branco. The Museum of Modern Art. . . . .	39
Figura 10. ATGET, Eugene. Pátio, 41, Rue Broca, 1912. 1 fotografia preto e branco. The Museum of Modern Art. . . . .	40
Figura 11. STRAND, Paul. Blind. 1916. 1 fotografia preto e branco. The Museum of Modern Art. . . . .	42
Figura 12. ROSLER, Martha. The Bowery in two inadequate descriptive systems [O Bowery em dois inadequados sistemas descritivos]. 1974-75. 45 impressões em papel fotográfico preto e branco de texto e imagem em 24 molduras. The Whitney Museum of American Art . . . . .	47
Figura 13. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966. Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. . . . .	50
Figura 14. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966. Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. . . . .	50
Figura 15. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. . . . .	51
Figura 16. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia (detalhe). 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. . . . .	51
Figura 17. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia (detalhe). 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. . . . .	5152
Figura 18. Captura de tela do Google Street View para 8150, Sunset Boulevard. . . . .	52
Figura 19. Diagramação das fotografias em American Photographs, de Walker Evans. . . . .	61
Figura 20. EVANS, Walker. License Photo Studio, New York, 1934. . . . .	63
Figura 21. EVANS, Walker. Penny Picture Display, Savannah, 1936. . . . .	63
Figura 22. EVANS, Walker. Faces, Pennsylvania Town, 1936. . . . .	64
Figura 23. EVANS, Walker. Political Poster, Massachusetts Village, 1929. . . . .	64
Figura 24. Capa do livro American Photographs, de Walker Evans, 1938. . . . .	65
Figura 25. EVANS, Walker. Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania, 1936. . . . .	69
Figura 26. EVANS, Walker. Roadside Gas Sign, 1929. . . . .	69
Figura 27. EVANS, Walker. Lunch wagon Detail, New York, 1931. . . . .	70
Figura 28. EVANS, Walker. Parked car, Small Town Main Street, 1932. . . . .	70
Figura 29. EVANS, Walker. Sidewalk in Vicksburg, Mississippi, 1936. . . . .	71
Figura 30. EVANS, Walker. Garage in Southern City Outskirts, 1936. . . . .	71
Figura 31. EVANS, Walker. Main Street of County Seat, Alabama, 1936. . . . .	72
Figura 32. EVANS, Walker. Main Street, Saratoga Springs, New York, 1931. . . . .	72
Figura 33. EVANS, Walker. Birmingham Boarding House, 1936. . . . .	80
Figura 34. EVANS, Walker. Houses and Billboards in Atlanta, 1936. . . . .	80
Figura 35. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932. . . . .	81
Figura 36. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932. . . . .	81
Figura 37. EVANS, Walker. Louisiana Plantation House, 1935. . . . .	82
Figura 38. EVANS, Walker. View of Easton, Pennsylvania, 1936. . . . .	87
Figura 39. EVANS, Walker. Part of Phillipsburg, New Jersey, 1936. . . . .	87
Figura 40. EVANS, Walker. View of Ossining, New York, 1930. . . . .	88
Figura 41. EVANS, Walker. Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936. . . . .	88
Figura 42. EVANS, Walker. Two-family Houses in Bethlehem, Pennsylvania, 1936. . . . .	89
Figura 43. EVANS, Walker. Roadside View, Alabama Coal Area Company Town, 1936. . . . .	89

Figura 44. EVANS, Walker. Louisiana Factory and Houses, 1935. ....	90	Figura 77. EVANS, Walker. Main Street Faces, 1935. ....	111
Figura 45. EVANS, Walker. Birmingham Steel Mill and Workers' Houses, 1936. ....	90	Figura 78. EVANS, Walker. Posed Portraits, New York, 1931. ....	112
Figura 46. EVANS, Walker. Factory Street in Amsterdam, New York, 1930. ....	91	Figura 79. EVANS, Walker. Couple at Coney Island, New York, 1928. ....	112
Figura 47. EVANS, Walker. Company Houses, Scott's Run, West Virginia, 1935. ....	91	Figura 80. EVANS, Walker. People in Summer, New York State Town. ....	113
Figura 48. EVANS, Walker. Country Store and Gas Station, Alabama, 1935. ....	92	Figura 81. Mosaico com as 89 fotografias do livro <i>Many Are Called</i> , publicado por Walker Evans em 1966. ....	120
Figura 49. EVANS, Walker. Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi, 1936. ....	92	Figura 82. EVANS, Walker. Fotografia nº 16 do livro <i>Many Are Called</i> , de Walker Evans, de 1966. ....	122
Figura 50. EVANS, Walker. Church of The Nazarene, Tennessee, 1936. ....	93	Figura 83. EVANS, Walker. Fotografia nº 89 do livro <i>Many Are Called</i> , de Walker Evans, de 1966. ....	123
Figura 51. EVANS, Walker. Wooden Church, South Carolina, 1936. ....	93	Figura 84. Reprodução do artigo Labor Anonymous [Mão de obra Anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946. ....	129
Figura 52. EVANS, Walker. Greek Temple Building, Natchez, Mississippi, 1936. ....	94	Figura 85. Texto escrito por Walker Evans para acompanhar o artigo Labor Anonymous [Mão de obra Anônima] e rejeitado pela revista Fortune. ....	131
Figura 53. EVANS, Walker. Negro Church, South Carolina, 1936. ....	94	Figura 86. Mosaico composto pelo autor a partir das 150 fotografias feitas por Walker Evans para o artigo Labor Anonymous [Mão de obra anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946. ....	136
Figura 54. EVANS, Walker. Connecticut Frame House, 1933. ....	95	Figura 87. Capa do livro <i>Sobre o Anonimato</i> , produzido por Tom Boechat e parte integrante dessa tese. ....	139
Figura 55. EVANS, Walker. Millworkers' Houses in Willimantic, Connecticut, 1931. ....	95		
Figura 56. EVANS, Walker. Frame Houses in Virginia, 1936. ....	96		
Figura 57. EVANS, Walker. Frame Houses in Virginia, 1936. ....	96		
Figura 58. EVANS, Walker. New Orleans Houses, 1935. ....	97		
Figura 59. EVANS, Walker. Greek Revival Doorway, New York City, 1934. ....	97		
Figura 60. EVANS, Walker. Wooden Gothic House, Massachusetts, 1930. ....	98		
Figura 61. EVANS, Walker. Wooden Houses, Boston, 1930. ....	98		
Figura 62. EVANS, Walker. Gothic Gate Cottage Near Poughkeepsie, New York, 1931. ....	99		
Figura 63. EVANS, Walker. Detail of a Frame House in Ossining, New York, 1931. ....	99		
Figura 64. EVANS, Walker. Main Street Block, Selma, Alabama, 1936. ....	100		
Figura 65. EVANS, Walker. Maine Pump, 1933. ....	100		
Figura 66. EVANS, Walker. Jigsaw House at Ocean City, New Jersey, 1931. ....	101		
Figura 67. EVANS, Walker. Hotel Porch, Saratoga Springs, New York, 1930. ....	101		
Figura 68. EVANS, Walker. Wooden Gothic House Near Nyack, New York, 1931. ....	102		
Figura 69. EVANS, Walker. French Quarter House in New Orleans, 1933. ....	102		
Figura 70. Mosaico com as 37 fotografias da Parte Dois de <i>American Photographs</i> . ....	104		
Figura 71. EVANS, Walker. Sidewalk and Shopfront, New Orleans, 1935. ....	108		
Figura 72. EVANS, Walker. Coney Island Boardwalk, 1929. ....	109		
Figura 73. EVANS, Walker. A Bench in the Bronx on Sunday, 1933. ....	109		
Figura 74. EVANS, Walker. Girl in Fulton Street, New York, 1929. ....	110		
Figura 75. EVANS, Walker. 42nd Street, 1929. ....	110		
Figura 76. EVANS, Walker. Citizen in Downtown Havana, 1932. ....	111		

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	22
1. POLÍTICA ESPACIAL DAS IMAGENS NUMA FOTOGRAFIA DE RUA .....	26
1.1. Imaginação espacial e a política espacial das imagens .....	26
1.2. Ficções: narrativas hegemônicas e narrativas de resistência .....	30
1.3. A fotografia de rua como narrativa urbana da modernidade .....	32
2. GRAFIAS DE MUNDO NAS NARRATIVAS DA FOTOGRAFIA DE RUA COMO ARTE MODERNA .....	41
2.1. A inserção da fotografia de rua na narrativa da arte moderna .....	41
2.2. Fotografia de rua como narrativa crítica à arte moderna .....	45
2.3. A fotografia de Walker Evans como grafia de mundo no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. ....	54
3. <i>AMERICAN PHOTOGRAPHS</i> : UMA FOTOGRAFIA DE RUA COMO FICÇÃO DE UMA CIDADE MODERNA .....	57
3.1. Uma cidade feita de imagens .....	63
3.2. O automóvel, essa máquina de deslocamento pela cidade .....	69
3.3. Imagens de decadência no cotidiano citadino .....	80
3.4. Imagens de edificações como tipologia de um cotidiano proletário .....	87
3.5. O anonimato citadino. ....	108
4. <i>MANY ARE CALLED E LABOR ANONYMOUS</i> : A FOTOGRAFIA COMO COMPOSIÇÃO DO ANONIMATO NA CIDADE MODERNA .....	120
4.1. <i>Many Are Called</i> : o anonimato no metrô de Nova Iorque .....	120
4.2. Labor Anonymous: fotografias de anônimos numa calçada em Detroit .....	128
5. SÉRIE FOTOGRÁFICA <i>SOBRE O ANONIMATO</i> : UMA EXPERIÊNCIA CITADINA .....	137
5.1. O ato fotográfico como experiência citadina .....	137
5.2. A série <i>Sobre o anonimato</i> .....	139
5.3. Apontamentos sobre uma experiência citadina .....	139
CONCLUSÃO .....	145
REFERÊNCIAS .....	147



## INTRODUÇÃO

Como a maioria das teses, esta é o desdobramento de um percurso acadêmico. Mas também é fruto de inquietações vindas da produção fotográfica de seu autor, acumulada nos últimos trinta e cinco anos. Tal imbricamento entre academia e produção autoral de fotografia num período de mais de três décadas me leva a crer que alguns parágrafos com traços autobiográficos se justificam aqui, e quiçá ajudem na leitura deste trabalho.

No que diz respeito à minha produção fotográfica, ela confunde-se com a trajetória de toda a minha vida adulta e apresenta-se ora como trabalho de cunho comercial – o que me permitiu a sobrevivência por cerca de dezesseis anos – ora como produção de cunho artístico que, por sua vez, atende a uma necessidade pessoal de produzir trabalhos autorais no campo da Fotografia, já que minha produção autoral nunca foi pensada como produto para o mercado de arte, ainda que nele circule minimamente.

É principalmente tal produção autoral que explicita minha relação com temáticas relacionadas à cidade e melhor contextualiza minha caminhada até o doutorado num programa de pós-graduação em Geografia, considerando minha formação anterior em Artes Visuais. Chamo atenção para dois momentos específicos na minha relação com a fotografia autoral e a cidade. Morei em Nova Iorque entre setembro de 1993 e abril de 1997, com o intuito de estudar Fotografia. Nesse período, trabalhei em dois empregos: nos três primeiros meses, fui entregador de comida, cafés e afins de uma *delicatessen*<sup>1</sup> localizada na 5ª Avenida, esquina com a Rua 19. A grande maioria das entregas era feita a pé, num raio de até seis quadras de distância, num vaivém constante pelas ruas da cidade. O segundo emprego, no qual trabalhei pelo restante dos quase quatro anos em que vivi na cidade, foi num café, na mesma avenida, numa área então conhecida como *Photo District*, dada a quantidade de agências de modelos e estúdios de fotografia ali localizados. Assim, passava cerca de oito horas por dia fazendo sanduíches e saladas,

<sup>1</sup> Tipo de loja que vende produtos alimentícios como massas, embutidos, enlatados, cafés, chás e vinhos, assim como comidas prontas, cafés, itens de padaria e de confeitaria para consumo fora da loja.

circulando constantemente entre a cozinha e o salão do café, cercado por fotografias, todas alheias, espalhadas nas mesas dos clientes.

Nesse período iniciei meus estudos de Fotografia no *ICP, International Center of Photography*. Num dos cursos que fiz com o fotógrafo e professor David H. Wells, intitulado *The Photo Essay* [O Ensaio Fotográfico], produzi a série *Underground Cats* [Gatos do Subterrâneo] (Figura 1), na qual retratei *performances* de músicos de rua nas estações de metrô da cidade. Para além do aspecto estético da *performance* no espaço público, me chamava atenção o fato de aqueles músicos driblarem a lei a fim de sobreviver por meio da arte – a ilegalidade que acompanha também certos imigrantes e seus sonhos, como o de tornar-se fotógrafo. Ainda que fosse ilegal a apresentação musical nas estações, os músicos reivindicavam o direito de livre expressão e justificavam o fato de o dinheiro recebido ser doado, não se configurando assim atividade comercial. Os músicos do metrô – gatos do subterrâneo – propõem e promovem outras relações no e com o espaço público subterrâneo das grandes cidades: um espaço inóspito em sua arquitetura, sonoramente ruidoso, com temperaturas extremas no inverno e no verão, no qual as pessoas estão, na grande maioria, em trânsito.

Nesse mesmo período estudei fotografia de rua com o fotógrafo Richard Sandler, que me apresentou diversos nomes consagrados da fotografia de rua produzida na cidade de Nova Iorque no século XX, entre eles Walker Evans. Sandler propunha o ato fotográfico nas ruas como enfrentamento do desconhecido, do anônimo, em prol da construção de uma imagem que reorganiza e ressignifica a cidade a partir da experiência do fotógrafo com as ruas e seus transeuntes. Para ele, os transeuntes e a arquitetura da cidade são partes a serem reordenadas na construção da imagem fotográfica em si mesma. Não há a intenção de retratar a cidade, mas de construir imagens ficcionais a partir da urbe e, a partir das imagens, questionar nossa própria relação com ela. Numa de suas aulas, ao alegarmos certa preocupação com a permissão de desconhecidos ao serem fotografados, Sandler nos provocou com sua ironia e humor ácido: “Vocês estão na rua para fazer fotos, e não amigos!”

Com Wells aprendi a necessidade da disciplina – o esforço, a constância, a regularidade do ato fotográfico – e da estruturação de um pré-proje-



Figura 1. Mosaico com três fotografias da série *Underground Cats*, produzida por Tom Boechat, em 1995, em Nova Iorque, EUA.  
Fonte: Acervo do autor.

to para a construção de uma narrativa visual coerente e forte. Com Sandler, descobri o que é andar por uma grande cidade desconhecida em busca de imagens construídas na interação direta do fotógrafo com as ruas, os transeuntes, a arquitetura, consigo mesmo, nesses encontros, desencontros, presenças e ausências. A construção de uma ficção na interação com a cidade no instante do ato fotográfico.

No retorno ao Brasil, a fotografia autoral foi substituída compulsoriamente pela fotografia comercial – a da sobrevivência – até que, em 2005, tive a oportunidade de morar um ano em Tóquio, custeado por uma bolsa de pesquisa oferecida a Simone Neiva, com quem sou casado – daí eu sempre afirmar que fui para Tóquio com visto de marido. Nesse período pude fotografar sem quaisquer amarras comerciais ou editoriais. Novamente a interação com uma grande cidade desconhecida por meio da fotografia de rua. Dali nasceu a série *Toquiotas*, composta por fotografias feitas exclusivamente à noite, sempre nas ruas da área metropolitana de Tóquio e seguindo um procedimento padrão, certo protocolo: escolher aleatoriamente uma das estações de metrô da linha circular Yamanote; andar a partir da estação; e perder-se e fotografar a arquitetura da cidade sob a luz artificial da noite. Ao lado, vemos quatro fotografias da série (Figura 2).

De volta ao Brasil, com as tais *Toquiotas* no portfólio, não sabia como categorizá-las a fim de dar andamento à divulgação do trabalho. Fotografia documental? Fotografia de viagem? Fotografia de cunho autobiográfico? Jornalismo? Arte? Suspeitando que tais categorizações já não se sustentavam como estanques, decidi retornar à universidade em busca de respostas e de um diploma, este para a tal sobrevivência. Resolvi então que buscaria as respostas a partir da graduação em Artes Visuais: encontrei outras tantas perguntas.

Na academia, meu percurso até aqui aconteceu em etapas contínuas: graduação (2008-2011), mestrado (2012-2013), ingresso e período probatório na docência universitária (2013-2017) e, agora, doutorado (2018-2022). Tais etapas foram cumpridas numa sequência ininterrupta de aproximadamente 14 anos. Para além de alguns artigos, a pesquisa nos anos anteriores ao doutorado materializou-se principalmente na monografia de conclusão de curso



Figura 2. Mosaico com quatro fotografias da série *Toquiotas*, produzida por Tom Boechat, 2005-2006, em Tóquio, Japão.  
Fonte: Acervo do autor.

de Licenciatura em Artes Visuais, apresentada em 2011, e na dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes, defendida em 2013, ambas sob orientação do professor Dr. Alexandre Emerick Neves, na Universidade Federal do Espírito Santo.

Na monografia intitulada *O estilo documental e as Polaroids de Walker Evans*, busquei identificar as influências fotográficas e literárias na construção do estilo documental de Walker Evans, termo cunhado pelo fotógrafo para se referir à sua obra<sup>2</sup>. A partir daí, tratei de temas recorrentes na extensa obra de Evans, em particular um conjunto de fotografias polaroides<sup>3</sup>, último corpo de trabalho produzido pelo fotógrafo entre 1973 e 1974. Os temas são: retratos; arquitetura popular; placas e sinalizações; e lixo e sucatas.

Na dissertação de mestrado busquei aprofundar a investigação das influências do realismo literário de Gustave Flaubert, da modernidade de Charles Baudelaire e das fotografias de Mathew Brady, Eugene Atget e Paul Strand em Evans. Especificamente tratei da relação do fotógrafo com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, em sua primeira exposição individual naquela instituição, intitulada *American Photographs*, a qual propiciou a publicação de seu primeiro livro, de mesmo título, ambos em 1938.

Tais pesquisas tiveram como questão central a relação da fotografia com a arte moderna, ou ainda, a inserção da fotografia na chamada arte moderna. Para tal, propus tratar especificamente a obra de Evans por sua abrangência e presença no discurso hegemônico da história da fotografia mundial, e em particular sua importância na história da fotografia inserida no campo da arte moderna e eventualmente na arte contemporânea.

Por meio dessas investigações, pude constatar a relevância da temática da cidade em sua obra. Ainda que um de seus trabalhos mais conhecidos

---

2 O termo original em inglês é *documentary style*. Como em português usa-se regularmente o termo fotografia documental para referir-se ao tipo de fotografia produzido por Evans, optei à época por traduzir o termo como estilo documental. No entanto, já durante a escrita da dissertação de mestrado, percebi que o termo estilo documental seria mais apropriado.

3 As chamadas fotografias polaroides – assim nomeadas pelo fabricante – são produzidas por câmeras que, com o uso de filme específico, fazem a revelação imediata da imagem logo após o clique do disparador. No caso das fotografias produzidas por Evans, o fotógrafo usou exclusivamente uma câmera de modelo SX-70, equipamento que produzia imagens num formato de aproximadamente 8x8cm, expelidas automaticamente da câmera. Optei por manter a escrita original Polaroids no título da monografia e sua versão em português no corpo do texto.

seja *Let Us Now Praise Famous Men*<sup>4</sup>, livro no qual apresenta fotografias de três famílias de meeiros no ambiente rural do Alabama de 1936, tanto sua temática quanto seu modo de produzir fotografias estão intimamente associados à cidade moderna, como veremos nos capítulos 2, 3 e 4 desta tese.

Foi a partir da relação da fotografia documental com a arte moderna e contemporânea, e delas com a temática da cidade, que cheguei até o Programa de Pós-Graduação em Geografia, e em particular até o trabalho de pesquisa e orientação do professor Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho. Ao ler seus artigos, cogitei desenvolver uma pesquisa de doutorado em Geografia junto ao Grupo de Pesquisa Rasuras, na intenção de “esticar os horizontes” de minha produção fotográfica – numa citação a Manoel de Barros que me foi apresentada pelo professor Queiroz Filho, ele próprio um esticador de geografias. Vislumbrei a possibilidade de investigar outras relações entre a cidade e a fotografia produzidas no campo autoral e artístico e pensar questões, presentes nas imagens e nas cidades, que extrapolam os campos da Fotografia e da Arte e que dialogam com a Geografia.

Certamente são muitas as possibilidades de diálogos entre Geografia, Fotografia e Arte. Aqui propomos um diálogo a partir da obra de Walker Evans, especificamente os livros *American Photographs*, de 1938, *Many Are Called*, de 1966, e a série *Labor Anonymous*, publicada na Revista Fortune em 1946. Particularmente em *American Photographs*, fotografias de paisagens são recorrentes e explícitas. No entanto, aqui, ao abordarmos a obra de Evans desde o campo da Geografia, optamos por tratar outras questões, a saber, a política espacial das imagens e a imaginação espacial presentes nessas fotografias. Os dois termos são tratados com mais vagar no capítulo 1 da tese. Por isso não enveredamos nos estudos geográficos da paisagem e sua relação com a fotografia, o que certamente poderá ser tratado num outro momento e noutras pesquisas.

A tese está estruturada em cinco capítulos. No capítulo um, investiga-

---

4 O livro é composto pelo ensaio fotográfico, assinado por Walker Evans, e pelo texto de James Agee. As fotografias são apresentadas em sequência antes do texto. Ambos os autores acompanharam durante quatro semanas a vida de três famílias de trabalhadores rurais pobres no Alabama em 1936. Originalmente publicado em 1941, o livro só foi traduzido para o português em 2009 e lançado pela Companhia das Letras com o título *Elogiem os Homens Ilustres*.

mos o modo como as imagens atuam politicamente em nossa relação com o espaço. Tratamos, em particular, da fotografia e de seu papel estético-político, especificamente no que diz respeito às versões de mundo que essas imagens produzem. Abordamos o aspecto ficcional das narrativas que utilizam a fotografia para, em seguida, discutirmos a construção de uma imaginação espacial urbana na Modernidade a partir da obra dos fotógrafos Jacob Riis, Weegee, Alice Austen, Brassai, Germaine Krull e Eugene Atget.

No capítulo dois, examinamos a fotografia de rua como grafia de mundo e a construção do discurso que a insere no campo da Arte Moderna. Abordamos tanto obras que legitimam certo discurso modernista – desde a primeira metade do século XX, defensor de uma pureza dos meios artísticos também na fotografia – quanto obras que atuam como narrativa de resistência ao purismo modernista. Chegamos então à obra de Evans, em sua relação com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, um dos precursores e mais influentes museus de arte a tratar a fotografia como Arte Moderna e o primeiro a criar um departamento especificamente dedicado à fotografia.

Nos capítulos três e quatro, nos debruçamos sobre determinados trabalhos de Evans a fim de investigarmos a imaginação espacial que tais imagens constroem da cidade moderna. Tratamos dos livros *American Photographs* [Fotografias americanas], de 1938, *Many Are Called* [Muitos são chamados], de 1966, e da série *Labor Anonymous* [Mão de obra anônima], de 1946.

Em *American Photographs* abordamos questões distintas da construção ficcional da cidade americana, dentre elas: o automóvel como máquina de deslocamento na cidade moderna; a decadência no cotidiano citadino; a tipologia das edificações como retrato da cidade e dos cidadãos; o anonimato citadino. Já em *Many Are Called* [Muitos são chamados] e em *Labor Anonymous* [Mão de obra anônima] tratamos especificamente da construção do anonimato na cidade moderna, seja por meio de retratos produzidos em vagões de metrô na cidade de Nova Iorque ou numa calçada na cidade de Detroit no pós-guerra.

No capítulo cinco, tratamos o ato fotográfico como experiência citadina. A partir da obra de Evans, produzimos uma série fotográfica que culmina no livro de fotografia intitulado *Sobre o anonimato*, componente da tese e aqui

apresentado. Concluímos o capítulo com apontamentos acerca de nossas intencionalidades na produção da série e ainda sobre a relação dessas imagens e do objeto livro com a questão do anonimato citadino na contemporaneidade.

## 1. POLÍTICA ESPACIAL DAS IMAGENS NUMA FOTOGRAFIA DE RUA

### 1.1. Imaginação espacial e a política espacial das imagens

Em agosto de 2008 o jornal *O Estado de São Paulo* publicou o segundo número de sua revista *Grandes Reportagens*, cujo tema foram as megacidades mundiais. Em artigo publicado no sítio *online* da Associação Brasileira de Imprensa, Mariângela Hamu, editora-executiva do projeto, afirma que a publicação pretendia “[...] mostrar como as cidades mais populosas estão resolvendo seus problemas e planejando o futuro” (2008). Fotografias de Londres, Lagos, Xangai, Moscou, Tóquio, Nova Iorque, Mumbai, Cidade do México e São Paulo compuseram as reportagens que abordaram cada uma dessas cidades.

Em artigo publicado em 2014, Wenceslao Machado de Oliveira Junior investiga o modo como essas fotografias participam “[...] na produção e manutenção da ideia de que o espaço geográfico atual é plenamente globalizado [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 257). A partir de Doreen Massey (2008), o autor afirma que tal “[...] imaginação espacial é obra da cultura na qual estamos inseridos, construída e ratificada pelos discursos e imagens que circulam por nossa sociedade” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 257). Numa análise das imagens introdutórias de cada cidade na publicação, o autor argumenta “[...] que as fotos apresentadas das cidades ratificam esta imaginação deliberadamente, utilizando-se de elementos da própria linguagem fotográfica” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 258).

Para o autor, essas imagens, aliadas aos títulos e legendas que as acompanham, reforçam o discurso de que “[...] temos sim lugares adiantados e lugares atrasados no fluxo dessa (única) história” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 257). Assim, cada cidade é introduzida a partir de determinada imagem fotográfica, cujos elementos – ângulos, enquadramentos, iluminação – direcionam a leitura de modo a categorizar a cidade entre atrasada ou adiantada num parâmetro único para todo o planeta.

Aqui, sobretudo, interessa-nos o pensamento de Oliveira Junior acer-

ca da relevância da fotografia e sua participação na construção de uma dada imaginação espacial, e ainda o uso de elementos da linguagem fotográfica para tal. O autor constrói sua argumentação sobre a fotografia amparado nos escritos de Susan Sontag, que afirma:

A força das imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra (SONTAG, 2004, p.196 apud OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 260).

A característica indicial da fotografia é relacionada a certa continuidade entre “[...] a coisa e a imagem dela [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 259). Ou seja, o fato de a imagem fotográfica analógica ser necessariamente constituída da sensibilização físico-química de um suporte a partir da presença da coisa fotografada confere a essa imagem um estatuto de verdade. Mais ainda, o processo intermediado pela câmera, ao combinar a perspectiva renascentista a tecnologias modernas, insere-se num contexto de modernidade que “[...] adere à crença na visualidade (verdade) dos instrumentos [os quais] nos revelam a realidade [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 259). Assim, o ato fotográfico, para além da imagem e do objeto que produz, para além de um modo de ver o mundo, impõe-se como modo de conhecer o mundo, logo, de pensarmos o mundo, afirma o autor.

Alinhado com Oliveira Junior, Queiroz Filho argumenta que imagens, entendidas como obras da cultura, produzem narrativas, versões de mundo, carregadas de intencionalidades, tanto pela carga autoral quanto pelo modo característico de apontar para o mundo. Tais narrativas visuais, ao se imporem entre nós e o mundo, produzem certa grafia de mundo e determinado modo de nos relacionarmos com o espaço e nele agirmos a partir das imagens ou por meio delas (QUEIROZ FILHO, 2010).

Referindo-se especificamente à imagem fotográfica, Queiroz Filho dialoga com Sontag, que argumenta:

[...] as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem [...] uma ética de ver. Por fim, [nos dão] a sensação de que podemos reter o mundo inteiro [...] como uma antologia de imagens (SONTAG, 2004, p. 13).

Os autores reconhecem a força da imagem fotográfica – e de seus desdobramentos tecnológicos – nas sociedades moderna e contemporânea e atentam para a maneira como a fotografia intervém diretamente no modo de imaginar o mundo. Eles alertam do risco de vermos fotografias como se víssemos o próprio mundo. A constatação de Sontag se coaduna à de Oliveira Junior de que a fotografia acaba por produzir uma educação do olhar, a qual “[leva] mesmo a acreditar que ver é conhecer o real” (OLIVEIRA JUNIOR, 2009, p. 19). Todavia, o autor adverte:

as fotografias [devem ser] tomadas como obras humanas, portanto, mais do que mostrando, produzindo alguma realidade, alguma verdade visual, mas nunca a realidade ou a verdade (OLIVEIRA JUNIOR, [s.d.], p. 5).

O que as imagens apresentam como narrativas, grafias de histórias, são mais que visões, são em si versões de mundo. Por estarem presentes como objetos da cultura, elas mostram-se também como elementos do e no mundo, e participam das relações travadas com os demais atores e o próprio mundo. As imagens, e a fotográfica em particular, alimentam as imaginações e os entendimentos do mundo, e eis aí um dos aspectos do caráter político das imagens na relação com o espaço, como proposto por Doreen Massey (2008).

É de Massey o entendimento de que “[...] pensar no espacial de um modo específico pode perturbar a maneira em que certas questões políticas são formuladas” (MASSEY, 2008, p. 30). Assim, Queiroz Filho propõe uma investigação da *política espacial das imagens* “[...] para pensar quais modos de imaginar o espaço são criados ou sustentados pela cultura visual” (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2015, p. 318). Para tal, o autor concilia o pensamento de

Massey com o de Jacque Rancière, como veremos abaixo.

Em texto de 2013, ao abordar o termo *imaginação espacial*, Queiroz Filho explicita uma estreita relação entre política e imaginação ao balizar seus estudos da seguinte forma:

[...] busco analisar, compreender e problematizar o papel político que as imagens têm efetivado na relação das pessoas com os lugares, com as coisas e com elas mesmas, numa perspectiva que toma a Geografia como uma Grafia, uma escrita, uma linguagem que dá a ver, dá existência a algo, nesse caso, uma *imaginação espacial*. Esse é o termo que nos interessa. O vi pela primeira vez no livro “Pelo Espaço”, da geógrafa inglesa Doreen Massey (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 199-200).

Ora, uma imaginação espacial nomeada a partir de Massey, e em particular de sua obra *Pelo espaço*, incita – se é que não obriga – a analisar o modo como nos relacionamos com o espaço. Portanto, para tratar do caráter político das imagens, como dito por Queiroz Filho, será imprescindível ocupar-se da ideia de espaço em Massey.

A fim de pensar o espaço, a autora primeiro apresenta dois pontos de vista distintos da queda do Império Asteca no Ano 1 Junco do calendário asteca, ou no ano de Nosso Senhor de 1519 se datada no calendário gregoriano. Para os astecas, os “estrangeiros sentavam-se em corças da altura de telhados [...] e chegavam da direção geográfica que, nesses tempo-espacos, era considerada como sendo aquela do poder” (MASSEY, 2008, p. 19-20). Já o exército de Fernão Cortés vislumbrava, pela primeira vez, a cidade de Tenochtitlán, “[...] cinco vezes o tamanho de Madri [...]” à época, localizada entre dois vulcões, sendo que “[...] o Popocatepetl fumegava sem cessar” (MASSEY, 2008, p. 22).

Massey argumenta que, frequentemente, o modo como se contam tais “[...] relatos de ‘viagens de descoberta’ é em termos de cruzamento e conquista do espaço. Cortés viajou através do espaço, encontrou Tenochti-

tlán e tomou-a” (MASSEY, 2008, p. 22). Isso pode levar a pensar “[...] o espaço como solo e mar, como a terra que se estende ao nosso redor. Implicitamente, [...] faz o espaço parecer uma superfície, contínuo e tido como algo dado” (MASSEY, 2008, p. 23).

Aponta ainda que, ao acatar a ideia de superfície para pensar o espaço, corre-se o risco de “[...] conceber outros lugares, povos, culturas, simplesmente como um fenômeno ‘sobre’ essa superfície” (MASSEY, 2008, p. 23). Conclui seu raciocínio acerca do modo de imaginar o espaço com a seguinte proposição: “O que poderia significar reorientar essa imaginação [...]? Se [ao pensarmos o espaço] concebêssemos um encontro de histórias, o que aconteceria às nossas imaginações implícitas de tempo e espaço?” (MASSEY, 2008, p. 23).

Semelhantemente, a autora refere-se a uma narrativa mais recente:

[...] uma história da inevitabilidade da globalização [...] – aquela dupla combinação da glorificação do (desigualmente) livre movimento do capital, por um lado, com o firme controle do movimento do trabalho, por outro. E se apontarmos para as diferenças ao redor do mundo, para Moçambique, Mali, ou a Nicarágua, eles dirão que tais países estão apenas “atrasados”; que, eventualmente, seguirão o caminho que o Ocidente capitalista abriu (MASSEY, 2008, p. 23).

A ideia de que existam países atrasados do ponto de vista social, econômico e mesmo cultural sugere certa linha evolutiva que situa a trajetória dos países ricos como a única história (MASSEY, 2008; OLIVEIRA JUNIOR, 2014). São apagadas, assim, “[...] as multiplicidades, as heterogeneidades contemporâneas do espaço” (MASSEY, 2008, p. 24). Tais narrativas participam de entendimentos do espaço produtores de posturas e efeitos políticos, modos de estar e de participar da esfera comum, das relações com os outros e o mundo. Massey reforça, assim, que o modo de tratar ou imaginar o espaço influencia diretamente a maneira de lidar com o mundo e o comum.

A geógrafa propõe deixar de pensar o espaço como mera superfície contínua e previamente dada, e considerá-lo ainda “[...] como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem” (MASSEY, 2008, p. 29). Resume suas considerações acerca de uma abordagem alternativa do espaço em três proposições, sintetizadas no quadro abaixo (Figura 3).

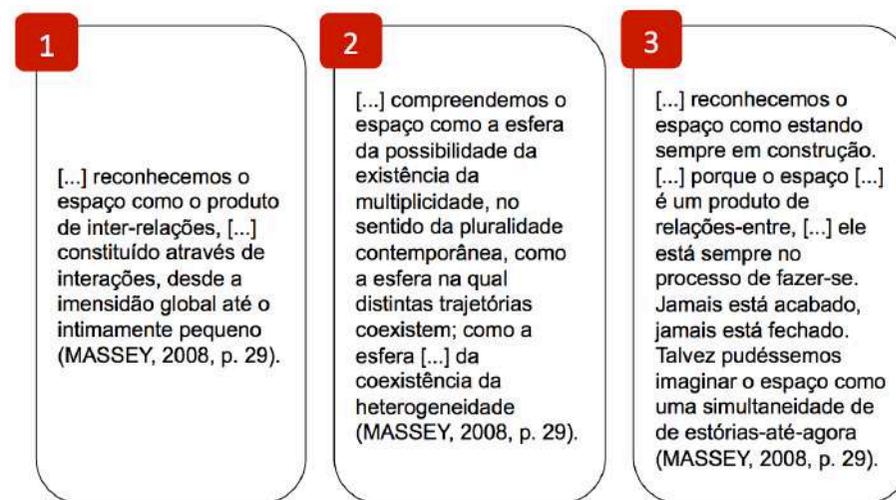


Figura 3. Quadro com três proposições de Doreen Massey encontradas em seu livro *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, publicado pela Bertrand Brasil, em 2008.

Considerar o espaço como constituído pelas relações e interações nele travadas – de consenso e/ou de dissenso – é aceitar que ele se modifica continuamente e, assim, está em aberto. Implica admitir uma multiplicidade de relações simultâneas – encontros, acordos e antagonismos – entre os mais diversos atores, num fazer e desfazer constantes.

Assim, pensar o espaço como constituído por encontros (e desencontros) de histórias aponta para as inúmeras narrativas possíveis a partir de cada uma dessas histórias e de seus atores. Nesse sentido, tais narrativas se expressam como versões distintas e potencialmente complementares, ou semelhantes ou contraditórias entre si. De todo modo, as histórias ou narrativas trazidas ou produzidas não dão conta de uma objetividade ou de totalidades,

dado seu caráter de multiplicidade e abertura. Já que resulta das tantas relações simultâneas, coetâneas e heterogêneas, o espaço acaba por engendrar uma multiplicidade de pontos de vista, sendo eles distintos e precários.

Se o espaço é constituído na interação e na inter-relação de múltiplas trajetórias simultâneas, a identidade desses atores também é afetada e (co) constituída nas relações. Consequentemente, o próprio jogo político se constitui e se constrói na interação de identidades variáveis em si mesmas. Ou seja, a identidade dos atores políticos se constrói nas interações mútuas e com o próprio espaço no qual atuam.

A proposta de constituição do espaço por uma multiplicidade de trajetórias, histórias e identidades não definitivas, mas sempre relacionais, aponta ainda para uma política que reconhece “[...] a coexistência simultânea de outros” (MASSEY, 2008, p. 31). Portanto, cada identidade, em constante construção, traz sua própria história, distinta em suas particularidades, em sua trajetória e com suas próprias narrativas. Logo, qualquer narrativa que reforce a universalidade de uma identidade ou o determinismo que tome uma única história como principal ou modelo a ser seguido ou reproduzido é problematizada.

O entendimento de constante construção do espaço aponta para um futuro em aberto, uma política que acredita na abertura como possibilidade de fazer a diferença. As proposições de Massey acerca de uma imaginação espacial que reflete a política no modo de imaginar se aproximam, assim, do entendimento de política de Jacques Rancière.

Rancière parte de Platão e Aristóteles para tratar da política: o cidadão toma parte no governo da cidade, enquanto o artesão, ocupado com o trabalho, não participa das coisas comuns. Assim, “[as ocupações] definem competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16) e especificam quem é ou não visível no espaço comum, quem é ou não “[...] dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). O que é tornado visível no comum, o que é dito no comum é, assim, uma afirmação política. Na acepção de Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17). Para o autor, tratar da política é

tratar do visível e do dizível na esfera comum.

No entanto, Rancière também associa à política uma *partilha do sensível*, assim definida:

Uma partilha do sensível é [...] o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível. [...] uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve [...] em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer (RANCIÈRE, 2017, p. 8).

É também a partir de Platão que Rancière, por meio de uma abordagem da escrita e da pintura, constrói seu pensamento acerca da partilha do sensível e de certos aspectos da política. Para Platão, a escrita e a pintura são entendidas como “[...] superfícies equivalentes de signos mudos [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 21), em oposição à palavra falada, dita pelo locutor ao destinatário adequado. Para o filósofo grego, a escrita e a pintura incorrem numa mesma limitação: a ausência do sopro da palavra viva. Mudadas, estão indiscriminadamente disponíveis a qualquer interlocutor. Para Rancière, aí se revela o caráter político da escrita e da pintura: “[...] seu regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 18), isto é, sua postura democrática.

O autor reconhece na literatura realista europeia do século XIX e na fotografia essa mesma postura democrática, aqui em contraposição aos rígidos códigos da literatura e da pintura clássicas. “Não é por ser o instrumento do poder [...] que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). A escrita, no gesto democrático de estar disponível a qualquer um, revela no romance moderno outro aspecto democrático: sua temática inclui agora o que Rancière chama de *qualquer um*, a vida do indivíduo anônimo (2009).

Se até então a literatura europeia atendia a um regime que impunha

uma hierarquia de gêneros, o romance moderno propõe “que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer, [...] que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Para o autor, ao inserir em sua temática o anônimo, o *qualquer um*, a literatura moderna abre a possibilidade de esse anônimo tornar-se tema artístico também para a fotografia. Assim, tanto a escrita como a imagem criam narrativas que tratam do ordinário e o inserem no que é visível e dizível, numa outra política, numa outra partilha da escrita e da imagem.

Essa democratização, efetuada pela escrita e pela imagem num regime artístico que abandona qualquer hierarquização de temas ou personagens, como apontado por Rancière (2009), dialoga com a multiplicidade heterogênea e coetânea de narrativas que (co)constituem o espaço e sua imaginação e se coaduna com a proposta de Massey (2008) de política não-essencialista na qual a identidade dos atores está, ela própria, em constante construção. Nesses termos, as imagens efetivam seu papel político ao atuarem como versões de mundo, como aquilo que pode ser visto, e por quem, mas também como o que pode ser mostrado, partilhado, por quem e para quem.

Quando entendidas como versões de mundo, as imagens contribuem para explicitar a multiplicidade e a heterogeneidade de narrativas presentes no espaço e a respeito do espaço, como proposto por Massey (2008). Atentar para tal multiplicidade permite problematizar narrativas que, em sua hegemonia, pretendem o estatuto de únicas ou superiores numa suposta universalidade ou hierarquia, e refletir sobre a construção de qualquer discurso projetado como detentor de verdade única ou objetividade imparcial.

Tratar de uma política espacial das imagens é tratar do papel político de certa imaginação espacial de “[...] obras da cultura [...] as quais estão por realizar [...] uma ‘grafia’ do espaço” (QUEIROZ FILHO, 2012, p. 107); é, sobretudo, investigar o que é permitido ver e mostrar, e o que pode ser dito sobre o que vemos na esfera comum e quem tem esse poder. Tratar as imagens como obras da cultura em sua multiplicidade e heterogeneidade significa conferir importância política aos diversos usos da imagem na sociedade, o que também inclui as narrativas visuais e suas ficções.

## 1.2. Ficções: narrativas hegemônicas e narrativas de resistência

Abordamos aqui a ideia de ficção no aspecto ficcional de discursos que se apresentam como narrativas hegemônicas e reclamam para si o estatuto de verdade sobre a realidade; e o caráter ficcional de criações artísticas que problematizam tanto a noção de verdade como o próprio real e atuam como narrativas de resistência a uma história única.

Gianni Vattimo aborda a relação entre ficção e realidade, ao tratar da pós-modernidade, considerando o pós-moderno como o fim daquilo que seria um aspecto essencial da modernidade: “[...] quando já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário” (VATTIMO, 1992, p. 8). Argumenta que é a Filosofia, a partir do século XIX, que critica “[...] radicalmente a ideia de história unitária revelando precisamente [seu] caráter ideológico [...]” (VATTIMO, 1992, p. 8). O autor traz de Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*, o entendimento de que “[...] não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros” (VATTIMO, 1992, p. 9).

Em Vattimo, a multiplicidade de histórias até aqui remete a múltiplas imagens que, por sua vez, produzem ou participam de distintas imaginações, distintas versões de mundo. Aqui, o suposto fim da crença numa narrativa única está associado ao que o autor chama de “[...] advento da sociedade de comunicação” (VATTIMO, 1992, p. 10). Vattimo reivindica para os meios de comunicação de massa a efetiva propagação das variadas visões de mundo de minorias e de povos colonizados pela Europa, apesar da hegemonia do grande capital.

Segundo o autor, a vertiginosa disseminação de informação nessa *sociedade dos meios de comunicação de massa* não teria produzido a emancipação política desses atores minoritários, mas contribuído para instaurar uma sociedade caótica, na qual a ideia de realidade resulta “[...] da contaminação das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem” (VATTIMO, 1992, p. 13).

Esse caos possibilitaria o que Vattimo chama de *desenraizamento*, a libertação das diferenças presentes nas tantas visões de mundo, como dialetos que agora [...] tomam a palavra [...] (VATTIMO, 1992, p. 15). O reconhecimento da multiplicidade de valores presentes nas narrativas em seus distintos dialetos resultaria, enfim, numa tomada de consciência da “[...] historicidade, contingência e limitação [...]” (VATTIMO, 1992, p. 15) das tantas versões daquilo que se apresenta como verdade.

Se Vattimo vê nas múltiplas narrativas pós-modernas se não o fim, mas ao menos o enfraquecimento de discursos defensores de verdades únicas, Eduardo Pellejero, por sua vez, aponta, já na modernidade, uma crítica à vontade de verdade. Identifica desde Platão a separação entre o verdadeiro e a ficção, esta última tida pelo filósofo grego como falsa e enganosa. Pellejero propõe uma genealogia dessa crítica e cita, entre outros pensadores, Friedrich Nietzsche, questionador da primazia da verdade sobre a vida; Michel Foucault, que trata o próprio pensamento filosófico não como verdade dada, mas como construção de um pensamento que pode vir a tornar-se verdade; Jean-François Lyotard, que defende o fim da hegemonia dos grandes relatos ou metanarrativas. Pellejero argumenta:

Independentemente das problematizações, reavaliações e reconstruções da própria ideia de verdade às quais há dado lugar, a crítica da vontade de verdade abre assim o caminho a um novo paradigma de pensamento conceptual, que alenta não a procura da verdade, mas a produção de ficções (regulativas, heurísticas, críticas, vinculadoras, etc.) (PELLEJERO, 2009, p. 11-12).

Para o autor, a ênfase não reside em negar esta ou aquela verdade, ou ainda em buscar a versão mais fidedigna de verdade, mas em assumir que os discursos instaurados como verdade são, de fato, a produção de uma “[...] ficção hegemônica ou privilegiada” (PELLEJERO, 2009, p. 14). Reconhecer os grandes relatos como ficções hegemônicas que se pretendem universais e absolutas é evidenciar a construção de tais discursos, mas também admitir

o caráter político de toda e qualquer ficção.

Nesse contexto, ficção deixa de ser sinônimo de mentira, como defendeu Platão, para tornar-se elemento constitutivo da própria ideia de verdade, já reconhecida aqui como ficção hegemônica, dominante, consensual. Mas para além da versão hegemônica, há outras, e por isso Pellejero traz à tona a literatura, no âmbito da arte em geral, como ficção que “[...] opõe resistência aos valores e aos projectos instituídos de facto como norma maioritária, [...] às ideias herdadas e às verdades instituídas, fissurando a ordem estabelecida e abrindo [...] novos campos de possíveis” (PELLEJERO, 2009, p. 29).

Se o Estado necessita, para além da coerção, criar ficções consensuais a fim de governar, Pellejero argumenta que é também pela via da ficção que a literatura apresenta uma pluralidade de novos possíveis, “[...] um universo antagônico ao das ficções estatais, procurando fragmentar o espaço narrativo, para tornar patente que a história não existe, ou, melhor, [...] que existem sempre várias histórias a circular na sociedade” (PELLEJERO, 2009, p. 43). Ao discutir a questão poética na literatura, Pellejero opta por tratar a interferência da ficção literária nos discursos hegemônicos ou, se preferirmos, no domínio do real. Para tal, dialoga com o pensamento de Juan José Saer, escritor argentino contemporâneo, autor de *El concepto de ficción*:

[...] a ficção não pede para ser tida como verdade, mas como ficção. Esse desejo não é um capricho do artista, mas a primeira condição de sua existência, porque, apenas sendo aceita como tal, entender-se-á que a ficção não é a exibição novelada dessa ou daquela ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável daquilo que trata. [...] A ficção se mantém distante tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso (SAER, 2014, p. 12, tradução nossa).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Do original: “Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. [...] La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (PELLEJERO, 2014, p. 12).

Aqui é preciso esclarecer que Saer aborda a ficção literária não aliada à narrativa estatal e/ou hegemônica; trata aqui da ficção que não pretende se passar por verdade unívoca. O autor afirma que, exatamente por não pretender o estatuto de verdade, a ficção é capaz de conferir tratamento específico ao mundo. Para ele, tal especificidade seria dada pelo autor da ficção na relação com o mundo.

Para Saer, a literatura existe não por ilustrar verdades ou propagar ideologias – o que, diríamos nós, muitas versões de literatura certamente o fazem –, mas como resultado do enfrentamento do autor com o mundo. É na interação com o mundo e o espaço que a literatura existe. Ou seja, a literatura pode ser ficção que resulta em narrativa, num entendimento de mundo que não se quer único, absoluto, total. É ao não pretender se impor como verdade que a ficção ganha a força das múltiplas histórias, de promover aberturas e novas possibilidades daquilo que se pode ver, dizer e fazer na esfera comum.

Defendemos a validade de tais considerações acerca da literatura para as práticas artísticas em geral, e em particular para a fotografia. Ou seja, assim como a literatura, a fotografia tem sido utilizada para a produção de ficções questionadoras dos discursos hegemônicos que reclamam o domínio do real; ficções que atuam estética e politicamente no espaço comum de modo a problematizar o visível, o dizível e o factível.

Para Rancière, o caráter político da arte não está em que esta reproduza, represente ou simbolize mensagens moralizantes ou ainda que seja capaz de, ao denunciar ou explicitar determinada questão, provocar uma reação específica no espectador. Rancière descarta a chance de a arte reproduzir ou mimetizar questões políticas. A aproximação entre política e arte estaria exatamente na distância entre a intenção do artista e o espectador, nesse estranhamento, no dissenso que a arte possa produzir, nessas “[...] operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012a, p. 63). Isso porque, para o autor, a política é também uma produção de dissenso, quando

[...] seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho [...] tomam o tempo que não têm para afirmar-

-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2012a, p. 60).

Portanto, seja nas ficções dispostas como narrativas hegemônicas, seja naquelas expostas como narrativas de resistência, as imagens participam do nosso entendimento de mundo. A fotografia em particular participa desde seu advento na construção de narrativas visuais que tanto reforçam discursos hegemônicos como os problematizam.

O amplo uso da imagem fotográfica em diferentes áreas do conhecimento e da cultura desde meados do século XIX explicita seu hibridismo e adaptabilidade, reforçando a impossibilidade de uma história única também na fotografia. Nesse sentido, participa das diversas narrativas ditas modernas. Abordaremos a seguir a relação que a fotografia de rua trava especificamente com a cidade ao se consolidar como imagem eminentemente moderna.

### 1.3. A fotografia de rua como narrativa urbana da modernidade

Ainda na segunda metade do século XIX, a relação da fotografia com a cidade se intensifica com o advento de novas tecnologias, como a fotografia aérea. Em *Photography and Flight* [Fotografia e voo], de 2010, Denis Cosgrove e William L. Fox atentam para o modo como o aspecto tecnológico da fotografia participa em sua inserção na modernidade do século XIX:

O objetivo da fotografia [como a conhecemos, com sua invenção e aperfeiçoamento tecnológico no século XIX] é ao mesmo tempo protético e estético [...]: ampliar a capacidade do olho humano de perceber o mundo e capturar e congelar um momento no espaço e no tempo, documentando-o e arquivando-o, e tornando-o móvel por meio da imagem impressa ou transmitida (COSGROVE;

FOX, 2010, p. 8, tradução nossa)<sup>6</sup>.

A máquina fotográfica gradativamente se consolida como prótese da visão moderna, com o surgimento de equipamentos cada vez mais sofisticados, menores e de mais fácil manuseio técnico, permitindo maior disseminação do uso da fotografia por amadores ou profissionais das mais diversas áreas da ciência e da cultura. André Rouillé ressalta que o aparato fotográfico – dispositivo mecânico que fixa imagens bidimensionais ao combinar processos físico-químicos – “[...] aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imposta ao Ocidente a partir do século XV: a forma simbólica da perspectiva, o hábito perceptivo que ela suscita, e o dispositivo da *camera obscura*” (ROUILLÉ, 2009, p. 63). A fotografia atualiza a perspectiva renascentista e incorpora a velocidade, a multiplicidade e a exatidão da máquina, presentes na lógica industrial. Oliveira Júnior acrescenta que a fotografia torna-se “[...] herdeira da modernidade do século XVI, a qual [...] adere à crença na visualidade (verdade) dos instrumentos” (OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 247). Ademais, a difusão da imagem fotográfica em larga escala na imprensa contribuiu decisivamente no estabelecimento da fotografia como imagem técnica e científica, mas também como retrato eminentemente urbano da modernidade.

Para Rouillé a fotografia nasce eminentemente urbana. O autor justifica a urbanidade da fotografia pela origem nas cidades modernas, conteúdos citadinos e técnica voltada para a nitidez, a precisão e a velocidade, entendidas como elementos de uma lógica urbana presente nas grandes cidades europeias do século XIX (ROUILLÉ, 2009). “Mas a fotografia é urbana sobretudo porque mecanismos análogos operam na grande cidade moderna e nos documentos fotográficos” (ROUILLÉ, 2009, p. 44). A partir de Georg Simmel, Rouillé aponta semelhanças entre a cidade moderna e a fotografia: “[...] a cultura moderna das grandes cidades [...] caracteriza-se pela [...] pontualidade [...], a confiabilidade, a exatidão, a precisão, a extrema impessoalidade [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 44). O autor argumenta:

---

6 Do original: “Photography’s purpose is at once prosthetic and aesthetic [...]: to extend the capacity of the human eye to perceive the world, and to capture and freeze a moment in space and time, documenting and archiving it, and rendering it mobile through the printed or transmitted image” (COSGROVE; FOX, 2010, p. 8).

Como não classificar o uso do obturador no fenômeno de generalização dos relógios? E não ver que a “pontualidade” é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. E o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? [...] a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que [...] estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais (ROUILLÉ, 2009, p. 44-45).

Rouillé vê no processo fotográfico a incorporação de valores caros aos habitantes das grandes cidades do século XIX, e ainda mecanismos semelhantes aos da cidade moderna. No entanto, admite que até por volta de 1870 a fotografia ignorava a agitação das ruas e a “[...] emergência da multidão, tão emblemática da modernidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 45). As limitações dos longos tempos de exposição do aparato fotográfico explicam tecnicamente a ausência da multidão urbana como personagem principal nas fotografias de rua, mas o autor afirma que, de fato, a fotografia estava a serviço do poder ao focar principalmente “[...] os monumentos que o fixam no passado e as grandes obras urbanas que o projetam no futuro” (ROUILLÉ, 2009, p. 45).

Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, autores de *Bystander: a history of street photography* [Transeunte: uma história da fotografia de rua], buscam em escritores como Victor Hugo e Charles Baudelaire uma genealogia do fotógrafo de rua. Argumentam que, assim como o poeta moderno flana pela grande cidade – a Paris de meados do século XIX –, o fotógrafo de rua se mistura na multidão e é impactado por ela (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 1994). Procuram desse modo confirmar a fotografia como imagem da experiência citadina moderna e apontam para a relação sugerida por Walter Benjamin entre a fotografia e o mover-se nas grandes cidades metropolitanas, em suas análises dos temas abordados pelo poeta Charles Baudelaire:

[...] o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas conse-

quências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. [...] Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de “um caleidoscópio dotado de consciência” (BENJAMIN, 1989, p. 124-125).

Trataremos do conceito de experiência no Capítulo 5. Aqui interessa a associação entre a fotografia e a circulação nas grandes cidades modernas apresentada por esses autores. Westerbeck e Meyerowitz encontram numa certa literatura francesa do século XIX, que tem a multidão como tema, os precursores desse tipo específico de fotógrafo: o fotógrafo de rua. Os autores apontam a proximidade entre a fotografia de rua e a literatura a partir do modo como certos escritores e fotógrafos se relacionam com a multidão e a grande cidade.

O escritor que mergulha na multidão é comparado ao fotógrafo de rua que caminha pela multidão na busca por imagens. Porém, nem todos os fotógrafos de rua se lançam na multidão ou atuam da mesma maneira. Cada um a seu modo, fotógrafos distintos produzem distintas relações com a cidade e, conseqüentemente, distintas imaginações espaciais dessa cidade.

O trabalho de fotógrafos e fotógrafas apresentados por Westerbeck e Meyerowitz (1994), por Rouillé (2009) e por Juliet Hacking (2012) atestam algumas dessas relações cidadinas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Os trabalhos são muito distintos, produzidos por Jacob Riis, Weegee, Alice Austen, Brassai, Germaine Krull e Eugene Atget, responsáveis por extensos empreendimentos fotográficos sobre Nova Iorque e Paris nos séculos XIX e XX. Como veremos a seguir, esses autores evidenciam o quanto a fotografia participa, desde muito, na construção de

certa imaginação espacial das cidades e como se relaciona diretamente com a política, ao participar do visível e do dizível no comum, como já visto.

Os contemporâneos Riis e Austen fotografaram em Nova Iorque na virada do século XIX, enquanto Weegee o fez já na primeira metade do século XX. Atget fotografou nas ruas de Paris desde o final do século XIX, antecedendo Brassai e Krull, que o fizeram no período entre guerras da primeira metade do século seguinte.

As fotografias noturnas de Riis, feitas de madrugada nas ruas e cortiços nova-iorquinos, assemelham-se às imagens produzidas décadas depois por Weegee, fotojornalista especializado em cenas de crimes e acidentes noturnos na Nova Iorque das décadas de 1930 e 1940.

As imagens de ambos os fotógrafos enfatizam e relacionam pobreza, marginalidade e criminalidade como características da vida na grande cidade moderna, tipificada aqui por Nova Iorque. O que Rouillé comenta acerca de Weegee, de certo modo, caberia também para seu antecessor Riis: “A luz crua de seu flash faz surgir da noite a porção maldita da sociedade, o avesso tenebroso e sangrento das metrópoles modernas” (ROUILLÉ, 2009, p. 46-47).

Riis, ele mesmo imigrante em situação de rua em Nova Iorque no final do século XIX, tornou-se repórter policial e em 1890 publicou *How the Other Half Lives* [Como vive a outra metade]. A publicação, considerada pioneira no gênero do fotojornalismo, traz relatos e fotografias das condições de vida em cortiços do *Lower East Side*, área empobrecida, insalubre e superpovoada – “[...] em 1890 meio milhão de pessoas viviam na área de 1,29 km<sup>2</sup> [...]” (HACKING, 2012, p. 155) –, destino de imigrantes pobres na Nova Iorque do final do século XIX (HACKING, 2012).

Westerbeck e Meyerowitz explicam que, com o advento do *flash*, Riis viu na fotografia a ferramenta para sensibilizar a sociedade com suas propostas reformistas. Afirmam que Riis não possuía formação como fotógrafo e reforçam “[...] o quão indiferente ele era à fotografia por ela mesma ou a quaisquer regras de composição como eram então entendidas (1994, p. 241, tradução nossa)<sup>7</sup>. Argumentam que, exatamente por não se ater a técnicas de

7 Do original: “[...] how indifferent he was to photography for its own sake or to any rules of composition as they were then understood” (WESTERBECK, MEYEROWITZ, 1994, p. 241).

enquadramentos, suas fotografias ganhavam eficácia pela aparente autenticidade. Ao lado, uma de suas fotografias, *Inquilinos num cortiço da Bayard Street, cinco centavos a vaga*, de 1889 (Figura 4).

Com o uso do *flash*, Riis pôde fotografar ocupantes de um quarto de cortiço durante a noite. Ainda que um dos retratados encare a câmera, o olhar e as expressões corporais de sonolência dos demais sugerem que foram surpreendidos pelo fotógrafo.

O enquadramento direto e frontal dos retratados reforça o flagrante. Baús e trouxas sobre uma pequena mesa, um par de botas e uma pequena estante na parede, à esquerda da imagem, ocupam um terço da imagem e aparecem destacados, em detrimento dos pequenos rostos espalhados pela fotografia. A imagem de corpos amontoados em meio a objetos pessoais e móveis velhos e sujos corrobora a infame insalubridade dos prédios do bairro. A superlotação é enfatizada: além dos dois ocupantes num tipo de beliche rústico e dos quatro homens deitados em colchões espalhados pelo chão, as cobertas no canto direito inferior da imagem indicam a presença de, ao menos, outro ocupante.

A proximidade dos fotografados é acentuada pela tomada com lente grande angular, sugerindo ao espectador a mirada de testemunha ocular. A luz direta do *flash* ilumina uniformemente a cena e cria uma imagem crua e instantânea, características visuais associadas à suposta imparcialidade documental. Fotografia e legenda se justapõem para enfatizar certos aspectos da vida nessa área da cidade: sujeira, insalubridade, pobreza, superlotação e péssimas condições habitacionais.

Cerca de cinco décadas depois, entre os anos 1930 e 1940, as fotografias também noturnas de Weegee são recorrentes nas capas de jornais sensacionalistas nova-iorquinos. Com o avanço da tecnologia que permite o uso do *flash* com tempos de exposição mais rápidos e negativos de 4 x 5 polegadas, o fotógrafo oferece imagens extremamente nítidas à imprensa da época.

Especializado em cobrir as atividades policiais durante a noite nas ruas da cidade, Weegee inclui nas fotos cenas de crimes, acidentes automobilísticos, incêndios e suicídios. Essa fotografia com aspectos de flagrante jornalístico diante do espectador, expõe imagens que funcionam como prova

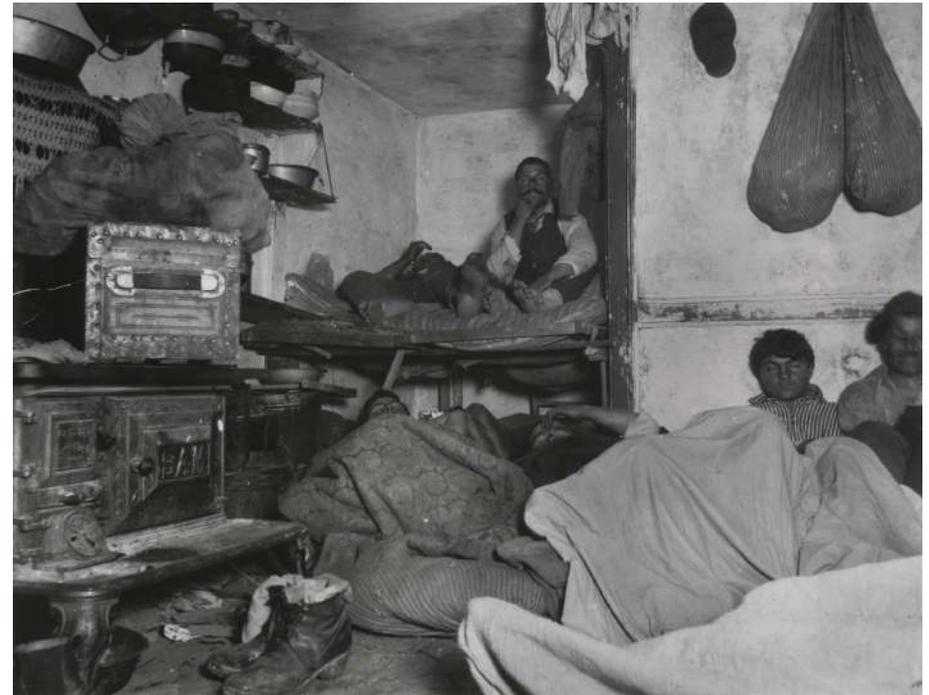


Figura 4. RIIS, Jacob. Fotografia intitulada *Inquilinos num cortiço da Bayard Street, cinco centavos a vaga*. 1889. 1 fotografia preto e branco. *The Museum of Modern Art*.  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/51194>



Figura 5. WEEGEE. Fotografia intitulada *Pessoas em torno do corpo de um homem morto na Mulberry Street em Nova Iorque, 21 de setembro de 1939*. Fotografia preto e branco (AP Images).

Fonte: <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2018/10/10/review-famous-weegee-close-and-personal>

inquestionável de fatos presenciados pelo fotógrafo. A fotografia de Weegee, veiculada diariamente nos jornais sensacionalistas, constrói assim certo entendimento da vida noturna da cidade. Tomemos a fotografia *Pessoas em torno do corpo de um homem morto na Mulberry Street em Nova Iorque, 21 de setembro de 1939* (Figura 5).

O *flash* ilumina a cena com luz frontal, produzindo uma imagem semelhante às fotografias de perícia policial cujo aspecto é associado à ideia de flagrante e de documento jurídico. A tomada com lente grande angular permite evidenciar o contexto citadino do local do crime. Assim, na fotografia de diversos planos, certos elementos e personagens constroem a narrativa do fotógrafo como testemunha ocular da cidade moderna violenta e insegura.

De costas para a câmera e afastado do corpo estirado na rua, um policial no primeiro plano da imagem, à esquerda, assiste à cena com as mãos nos bolsos, numa postura que sugere a impotência da força policial frente aos homicídios cometidos nas ruas da cidade.

Numa placa logo acima do policial as palavras “O Sole Mio, [Sc]jungilli” e “food” caracterizam o estabelecimento como restaurante de comida italiana. Em escala local, o restaurante na fotografia – assim como o nome da rua na legenda – situa o crime na região conhecida ainda hoje como Little Italy e reforça a ligação do bairro com a violência da máfia nova-iorquina de ascendência italiana.

As pequenas lâmpadas formando arcos se fundem com os prédios em torno da cena do crime, contrastando com o corpo no chão. A decoração festiva produz na imagem um comentário social, de certo modo irônico: a grande cidade moderna não para pelo assassinato de um cidadão qualquer.

As imagens de Weegee, ao explicitarem corpos em calçadas e pessoas em situações limítrofes no espaço público, retratam uma cidade de ruas povoadas ora por criminosos, ora por vítimas; uma fotografia de rua que confirma a violência como marca de um mundo cão instaurado, em particular, na noite da cidade moderna.

De outro modo, Alice Austen fotografa tipos urbanos nas ruas da cidade de Nova Iorque, mais especificamente na ilha de Manhattan. Ainda que, segundo Jackie Higgins, “nas imagens de Austen [...] os miseráveis e destituí-

dos finalmente reconquistam um orgulho discreto, cheio de dignidade” (HACKING, 2012, p. 151), questionamos que tipo de imagem da cidade moderna e seus transeuntes essa fotografia produz. Vejamos o retrato feito por Austen de dois trapeiros nova-iorquinos do final do século XIX (Figura 6).

Os dois homens são vistos a distância. Os corpos são tornados pequenos na escala da imagem. As placas publicitárias ao fundo ocupam mais da metade do enquadramento, encobrem o céu, planificam o horizonte e competem por nossa atenção. Para além de sua função primeira, o texto publicitário, agora transformado em imagem junto com os retratados e o entorno, permite outras leituras. O título de um espetáculo publicado repetidamente em três cartazes distintos adere ao retrato e torna-se um comentário sarcástico da atividade dos trapeiros. A frase se repete logo atrás dos homens e de suas cargas, como se ecoasse na rua: “perdido, extraviado ou roubado; perdido, extraviado [...]”; perdido, extraviado [...]”.

Se as placas ao fundo permitem associações entre o texto nas ruas e a atividade dos retratados, no primeiro plano a lente grande angular explicita a rua que separa a fotógrafa dos modelos, mas não a impede de fotografá-los; uma distância que denuncia outras separações mais profundas de gênero e classe nas ruas da cidade.

O contexto de produção da fotografia traz à tona os tantos antagonismos nas múltiplas e coetâneas inter-relações da cidade moderna (MASSEY, 1994; 2008). Ao tratar da relação da mulher com a rua da cidade novecentista, Massey afirma que essa é, primordialmente, “[...] uma cidade para os homens” (MASSEY, 1994, p. 233, tradução nossa). Para a autora, “[...] uma das figuras-chave [na] experiência dessa [...] modernidade é o *flâneur*, o andarilho na multidão, que observa sem ser observado [...] irremediavelmente masculino” (MASSEY, 1994, p. 234, tradução nossa).

Aqui, Austen, estadunidense abastada e pioneira na fotografia de rua, subverte essa relação de gênero ao se posicionar como mulher e fotógrafa que flana pela cidade. No entanto, sua produção de imagens no espaço público é ainda atrelada a uma elite detentora dos recursos financeiros que lhe permitem acesso à tecnologia e disponibilidade de tempo e de deslocamento para flunar e fotografar pela cidade. Seus retratos de rua tratam dessa tenta-



Figura 6. AUSTEN, Alice. *Tipos de rua de Nova Iorque: 2 trapeiros*. c. 1896. Biblioteca do Congresso (EUA).

Fonte: <https://www.loc.gov/resource/cph.3b24128/>

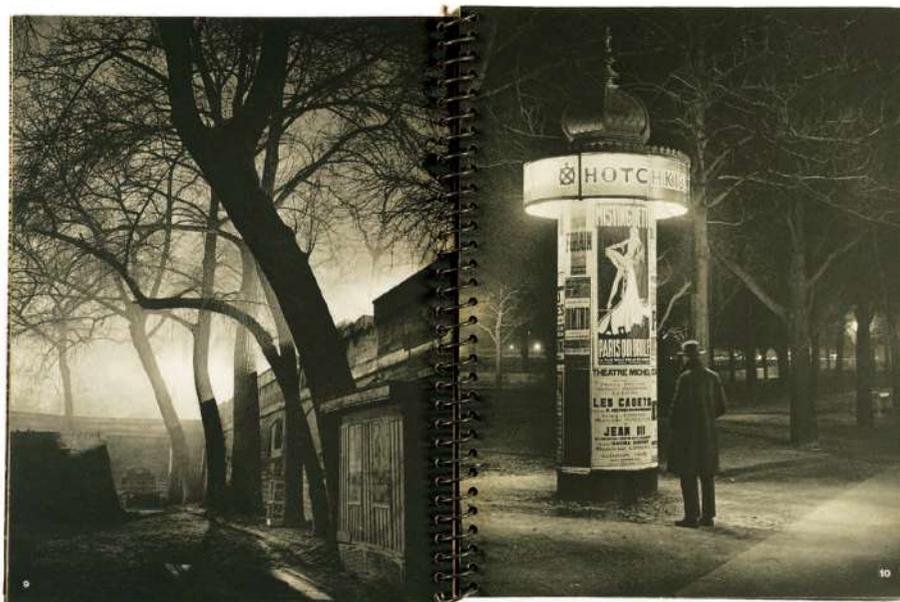


Figura 7. BRASSAÏ. Páginas 9 e 10 do livro *Paris de nuit* [Paris à noite]. 1933.  
Fonte: [https://drouotstatic.zonesecure.org/images/perso/zoomsrc/LOT/49/80623/125\\_2.jpg](https://drouotstatic.zonesecure.org/images/perso/zoomsrc/LOT/49/80623/125_2.jpg)

tiva de empatia e da curiosidade frente ao transeunte cidadão desconhecido; retratam empaticamente pessoas de outras classes sociais e econômicas, mas a distância, vistas do outro lado da rua.

Por sua vez, são bastante distintas entre si, mas de certo modo complementares, as versões de Brassai e Krull de uma Paris do começo do século XX. Ambos tomam a arquitetura e a própria rua como protagonistas e optam pela sequência fotográfica em formato de livro ou álbum.

Brassai publica em 1933 *Paris de nuit* [Paris à noite]<sup>8</sup> (Figura 7). Das 62 fotografias da publicação, ao menos 53 retratam a noite de Paris a partir das ruas, enquanto as demais apontam para cenas internas de espetáculos e outras atividades noturnas. Primordialmente, o que vemos são ruas vazias, tomadas por uma neblina que remete a um surrealismo onírico, como pontua Rouillé (2009). Enquadramentos abertos e na contraluz criam cenas formadas por silhuetas, sombras projetadas e pontos de luz. Edificações e penumbra se confundem; as construções se amalgamam às sombras e a cidade torna-se sinônimo de escuridão, acentuada pelo preto e branco contrastante das fotografias.

Personagens solitários vagam pelas ruas escuras, e apesar do suspense nas imagens, a violência não é explícita, como em Weegee. Muitas vezes as poucas pessoas fotografadas resultam em silhuetas fantasmagóricas, mas inserem uma noção de escala humana nas protagonistas dessas imagens externas: as ruas de Paris e a noite urbana.

Krull publica o álbum *Métal* em 1928<sup>9</sup>. De modo distinto, opta por fotografar especificamente “a Torre Eiffel, os guindastes e as pontes de Amsterdam, Rotterdam, Marseille e Saint-Malo [...]” (KRULL, 2003, s.p., tradução nossa)<sup>10</sup>. As 64 fotografias ora tendem à abstração, ora ressaltam aspectos escultóricos e monumentais dos elementos fotografados. A diagramação do álbum, com fotografias sempre isoladas entre páginas em branco, alterna

8 Um vídeo disponível em <https://vimeo.com/68394699> apresenta o conteúdo integral da publicação original.

9 O álbum pode ser visualizado integralmente em formato pdf na página <[https://monoskop.org/images/5/59/Krull\\_Germaine\\_Metal\\_1928\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Krull_Germaine_Metal_1928_2003.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2020.

10 Do original: “La Tour Eiffel, les grues et ponts transbordeurs d'Amsterdam, Rotterdam, Marseille et Saint-Malo [...]” (KRULL, 2003, s.p.).

detalhes, cenas abertas e recortes abstratos que sugerem um cenário urbano tomado por máquinas. Composições de enquadramentos fechados, com tomadas de baixo para cima de grandes construções como a Torre Eiffel em Paris ou guindastes em Amsterdam assemelham-se ao elogio às estruturas metálicas que parecem sustentar a própria modernidade (Figura 8).

Numa outra imagem a cidade é vista de cima (Figura 9). Uma estrutura metálica abriga um letreiro ligado por fios a baterias elétricas e preenche todo o primeiro plano da imagem. Somos obrigados a olhar por entre ferros, letras invertidas e fios para enfim identificarmos a cidade e seus transeuntes abaixo. As ruas, as calçadas, as pessoas, os carros e até mesmo os prédios estão abaixo da estrutura metálica através da qual vemos a cidade. Oscilamos entre o elogio às novas tecnologias e uma visão distópica da cidade moderna.

Eugene Atget é conhecido por fotografar, a partir dos últimos anos de 1900, uma Paris que desaparecia sob a renovação urbanística de Haussmann desde a década de 1850. Com o intuito de produzir referências visuais para pintores e escultores, Atget tratava suas fotografias como “*documentos para artistas*”, conforme dizia a placa na porta de seu ateliê (HACKING, 2012). Desse modo, fotografou temas específicos em Paris, dentre eles, “[...] os veículos de rodas, os comércios de rua e as ruínas da alta ambição” (SZARKOWSKI, 2000, p. 16, tradução nossa)<sup>11</sup>, como em *Pátio, 41, Rue Broca, 1912* (Figura 10).

A Paris de Atget contrasta com a do poeta Baudelaire, que se perde na multidão e se apaixona por uma passante entre bulevares e cafés. As imagens do fotógrafo exibem uma cidade semideserta, em ruínas. Na imagem da página seguinte, Atget fotografa a fachada de um pequeno prédio a partir de um pátio interno. Aberturas retangulares no térreo da edificação cumprem a função de portas e o estado dilapidado da arquitetura é explícito. Enquadradas hermeticamente na imagem, as muitas portas e janelas causam uma sensação labiríntica e, de certo modo, claustrofóbica.

Tapetes repousam em algumas janelas e denunciam a presença



Figura 8. KRULL, Germaine. Da série *Métal*. 1933. 1 fotografia preto e branco.

Fonte: <https://artblart.files.wordpress.com/2018/11/krull-metal-26-web.jpg>

Figura 9. KRULL, Germaine. Sem título.1926–28. 1 fotografia preto e branco. *The Museum of Modern Art*.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/83820>

<sup>11</sup> Do original: “[...] the wheeled vehicles, the street trades, and the ruins of high ambition” (SZARKOWSKI, 2000, p. 16).



Figura 10. ATGET, Eugene. *Pátio, 41, Rue Broca*, 1912. 1 fotografia preto e branco. *The Museum of Modern Art*.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/40207>

de moradores. Aos poucos, nossos olhos dão conta dos pequenos rostos infantis enquadrados isoladamente nas janelas à esquerda. Um grupo de adultos e crianças é visto no parapeito improvisado à direita. Olham para a câmera como se pudessem permanecer tão anônimos quanto o fotógrafo. Graças à variação de nitidez e iluminação dos corpos, a fotografia lhes confere um aspecto fantasmagórico, como se, num conto de Ítalo Calvino, também eles desaparecessem com a destruição dessa cidade que dará lugar a outra de mesmo nome.

Assim, seja nas empreitadas por mudanças sociais e urbanísticas, no fotojornalismo ou como trabalho autoral, a fotografia participa da construção da imagem da cidade moderna desde seu advento, no século XIX. É como imagem tecnológica, popular, secular e múltipla na capacidade de reprodução e nos diversos usos que a fotografia inicia sua admissão na arte moderna na primeira metade do século XX (ROUILLÉ, 2009; BENJAMIN, 2017).

## 2. GRAFIAS DE MUNDO NAS NARRATIVAS DA FOTOGRAFIA DE RUA COMO ARTE MODERNA

### 2.1. A inserção da fotografia de rua na narrativa da arte moderna

O diálogo entre fotografia e arte entabula-se simultaneamente em vários centros de produção artística desde o século XIX, como confirmam obras de fotógrafos como o húngaro Andre Kertesz ou o mexicano Manuel Álvares Bravo (WESTERBECK, MEYEROWITZ, 1994). No Brasil, nas últimas duas décadas, autores como Tadeu Chiarelli (2002), Helouise Costa e Renato Rodrigues (2004) resgataram a obra de fotógrafos como o novecentista Valério Vieira, nascido em 1862, e a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante, já de meados da década de 1940.

No entanto, no que diz respeito ao diálogo entre arte e especificamente à fotografia de rua, a historiografia da arte e da fotografia aponta para a produção, ainda na virada do século XIX para o XX, em países da Europa, nos Estados Unidos e na Rússia. Na Europa e na Rússia, essa aproximação é mais explícita entre artistas associados a distintos movimentos artísticos, dentre eles o Surrealismo, o Construtivismo Russo e a chamada Nova Visão Alemã (ROUILLÉ, 2004; FOSTER et al., 2016).

Ainda que não tratemos aqui desses movimentos artísticos, parece importante mencioná-los a fim de ressaltar que o Modernismo no campo das artes visuais no início do século XX apresenta-se múltiplo e heterogêneo. Apesar de suas diferenças programáticas, ideológicas e estéticas, artistas vinculados a diferentes movimentos mantêm em comum o entendimento da fotografia como imagem que preconiza a modernidade e exalta ora seu caráter mundano e ordinário, ora sua natureza mecânica e reproduzibilidade.

Nos Estados Unidos, a partir dos primeiros anos do século XX, constrói-se uma narrativa que legitima a fotografia como arte moderna. Destaca-se então certa produção fotográfica conhecida como *straight photography*, termo traduzido para o português como fotografia direta (HACKING, 2012).

Paul Strand, um de seus maiores expoentes, argumenta, em texto de 1917 publicado na aclamada revista *Camera Work* [Trabalho de câmera], que

“a força potencial de todo meio depende da pureza de seu uso” (ROBERTS; STIEGLITZ, 1997, p. 780, tradução nossa).<sup>12</sup> Para ele, a pureza do meio fotográfico, aquilo que lhe é específico, estaria conceitualmente associada a uma ideia de objetividade e, esteticamente, à variação dos tons de cinza da fotografia em preto e branco – essas seriam características próprias da fotografia –, e “sua realização mais completa é alcançada sem truques de processo ou manipulação pelo uso de métodos fotográficos diretos” (ROBERTS; STIEGLITZ, 1997, p. 780, tradução nossa)<sup>13</sup>.

A defesa de Strand de especificidades na fotografia insere-se num certo discurso modernista, segundo o qual cada meio artístico abriga especificidades e cada artista deveria alcançar essa pureza em seu meio. Ao associarem a fotografia a uma suposta objetividade, os adeptos da fotografia direta trazem ao campo da arte um atributo até então considerado demasiadamente mundano para legitimar a fotografia como arte: o aspecto documental.

Mais adiante a questão documental da fotografia receberá maior aprofundamento. Por ora, interessa apontar que o estatuto documental da fotografia, para Rouillé, é “[sua] capacidade [...] para inspirar confiança no valor documental das imagens, não se apoia somente em seu dispositivo técnico, mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade [moderna] (ROUILLÉ, 2008, p. 51), [que compreende uma] racionalidade instrumental, a mecanização [e] a urbanização” (ROUILLÉ, 2008, p. 51).

Retratos anônimos feitos por Strand em 1916 nas ruas de Nova Iorque, como *Blind* (Figura 11), explicitam o discurso da objetividade documental defendida pela fotografia direta. No entanto, ao nos debruçarmos sobre a imagem, concluímos que tal objetividade participa de uma construção ficcional da fotografia.

O enquadramento frontal da imagem assemelha-se ao da fotografia de cunho documental, como as que compõem fichas criminais em delegacias e prisões, ainda que feita nas ruas da ilha de Manhattan. “Não será cada um

<sup>12</sup> Do original: “The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use” (ROBERTS; STIEGLITZ, 1997, p. 780).

<sup>13</sup> Do original: “The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic methods” (ROBERTS; STIEGLITZ, 1997, p. 780).



Figura 11. STRAND, Paul. *Blind*. 1916. 1 fotografia preto e branco. *The Museum of Modern Art*.  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/54299>

de seus transeuntes um criminoso?” (BENJAMIN, 2017, p. 70) – pergunta Benjamin vinte anos mais tarde, ao tratar da fotografia de rua de Atget. O broche com a numeração de licença para mendicância, emitido pela municipalidade no controle dos corpos na cidade, e a placa que repousa sobre o colo da mulher parecem legendá-la. Antes de ser convertida numa imagem fotográfica, ela mesma já fazia parte dessa grande exposição de corpos e tipos citadinos na rua, identificada como a pedinte cega, devidamente registrada e autorizada.

Ao retratar pessoas anônimas como se produzisse fotografias para documentos – ainda que o fizesse com um tipo de equipamento que escamoteia o ato fotográfico –, Strand revisita uma fotografia taxonômica e policial, já consolidada desde meados do século XIX. Assim, desloca essa construção imagética – o retrato frontal, de meio-corpo – da função estritamente documental para atribuir-lhe caráter autoral.

Chama atenção ainda o modo como a imagem problematiza sua própria legenda, a palavra *Blind*, cega em português, presente na própria fotografia. Por um lado, a insistência redundante do texto busca limitar e definir uma única possível identidade à retratada. O texto, disposto ali para confirmar a deficiência visual da mulher, acaba por torná-la suspeita, como se ela própria não acreditasse que seu olho direito não vê. Por outro lado, o olho vidente que se movimenta, como se quisesse escapar do enquadramento fotográfico, nega a condição imposta ao resto do corpo inerte e cego, assim autolegendado.

De todo modo, essa fotografia direta, entendida como moderna por advogar a pureza fotográfica que privilegia aspectos técnicos e, como já dito, uma suposta objetividade documental no detalhe e na nitidez da imagem fotográfica, encontra nos Estados Unidos dos anos 1920 e 1930 o contexto propício para a ascensão.

Destacamos aqui o surgimento e a difusão do documentário – gênero presente tanto na fotografia como no cinema, no teatro, na literatura, na dança e no jornalismo escrito e falado da época (STOTT, 1986) – e a então recente criação de museus de arte moderna que buscam consolidar uma arte dita americana, capaz de fortalecer a identidade nacional. Um dos exemplos

mais emblemáticos dessa empreitada é o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, criado em 1929, o primeiro museu de arte no mundo a estabelecer, em 1940, um departamento dedicado exclusivamente à fotografia.

Essa fotografia direta, no âmbito estadunidense, é produzida prioritariamente nas ruas das pequenas e grandes cidades americanas e, por isso, está fortemente associada tanto ao documentário como à fotografia de rua. Caberia aqui definir o termo fotografia de rua. Optamos pela definição proposta por Westerbeck e Meyerowitz:

A rua aqui definida pode ser uma avenida lotada de pessoas [...], um parque na cidade ou um calçadão na praia, um café cheio de vida ou um corredor deserto num cortiço, ou mesmo um vagão de metrô ou o átrio de um teatro. É qualquer lugar público onde um fotógrafo poderia fotografar pessoas que lhe fossem desconhecidas e, sempre que possível, inconscientes de sua presença (WESTERBECK, MEYEROWITZ, 1994, p. 35, tradução nossa).<sup>14</sup>

Tal definição dialoga diretamente com o argumento de Rancière apresentado no capítulo anterior de que a fotografia moderna herda sua temática da literatura realista do século XIX. Ou seja, Westerbeck e Meyerowitz explicitam a relação que a fotografia de rua tem com a figura do anônimo, do qualquer um, como diria Rancière (2009). Essa fotografia de rua, entendida como documento, mas também como expressão artística pela alegada pureza modernista, introduz-se no museu como arte moderna e, nos Estados Unidos, é propagandeada como arte autenticamente americana.

Kristina Wilson, autora de *The Modern Eye* [O olho moderno], relata que Alfred Barr, primeiro diretor do MoMA, estava bastante vinculado ao realismo americano da década de 1930, movimento artístico estadunidense que, em linhas gerais, no campo das artes visuais, privilegiava uma pintura

14 Do original: "The street as is defined here might be a crowded boulevard [...], a park in the city or a boardwalk at the beach, a lively cafe or a desert hallway in a tenement, or even a subway car or the lobby of a theater. It is any public place where a photographer could take pictures of subjects who were unknown to him and, whenever possible, unconscious of his presence" (WESTERBECK, MEYEROWITZ, 1994, p. 35).

figurativa com temática voltada ao cotidiano americano.

Wilson esclarece que em 1930 Barr propôs ao Conselho de Curadores do museu uma exposição de pinturas da Cena Americana com a justificativa de 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" (BARR, 1930, *apud* WILSON, 2011, tradução nossa).<sup>15</sup> A autora entende 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" (WILSON, 2011, tradução nossa).<sup>16</sup>

A postura do MoMA, personificada em seu diretor, parece ser ainda o desdobramento do que Cosgrove identificou como um intenso nacionalismo entre as sociedades coloniais no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e em cuja dimensão cultural diagnosticou um "[...] fascínio pelas origens autóctones. As nações já não afirmavam ter sido fundadas por heróis ancestrais mediterrâneos, mas acreditavam ser a expressão autêntica de um 'povo' enraizado no solo de uma pátria" (COSGROVE, 2008, p. 111, tradução nossa).<sup>17</sup>

É a imagem de um povo que constrói a própria pátria que parece estar presente nessa visualidade promovida como identidade nacional pelo MoMA, como apontado por Wilson. Nesse contexto, a fotografia, e em particular a de rua, atende à agenda modernista e nacionalista, assumida por Barr, como suporte ideal para propagar a união entre máquina, arte moderna e o cotidiano americano na construção da identidade nacional. Não nos interessa tratar especificamente da construção da identidade americana, mas destacar como a fotografia de rua é usada pelo museu na construção de narrativas modernas.

O histórico de exposições disponibilizado no sítio *online* do Museu

15 "[...] 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, 2011, s. p.).

16 Do original: "[...] 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.*

17 Do original: "[...] fascination with autochthonous origins. No longer did nations claim to have been founded by ancient Mediterranean heroes such as Aeneas or Brutus, but were believed to be the authentic expression [of] a 'folk' rooted in the soil of a fatherland" (COSGROVE, 2008, p. 111).

de Arte Moderna de Nova Iorque,<sup>18</sup> que lista até o presente momento, todas as exposições do museu entre 1929 e 2016, ajuda a dimensionar a estreita relação entre o MoMA e a fotografia de rua na construção de uma narrativa que insere a fotografia como arte moderna no museu. Ao identificar as exposições individuais de fotógrafos no MoMA a partir da definição de fotografia de rua de Westerbeck e Meyerowitz apresentada acima, concluímos que das 148 exposições individuais de fotografia em toda a história do museu, 92 podem ser consideradas de fotografias de rua. Ou seja, mais de 60% das exposições individuais mostram exclusivamente trabalhos de fotógrafos de rua.

Além disso, os cinco fotógrafos que mais expuseram individualmente no museu, os únicos com quatro ou mais exposições individuais, são todos fotógrafos de rua, como mostra a Tabela 1. É certo que outros gêneros participaram na construção da fotografia como arte moderna. No entanto, o que ressaltamos é a hegemonia da fotografia de rua no contexto americano, e em particular, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

FOTÓGRAFOS COM O MAIOR NÚMERO DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS NO MOMA 1929-2016			
	NOME	QUANTIDADE	ANO
1º	WALKER EVANS	8	1933, 1938, 1963, 1966, 1971, 1975, 1989, 2014
2º	EUGÈNE ATGET	7	1969, 1972, 1981, 1982, 1985, 1985, 2012
3º	GARRY WINOGRAND	5	1969, 1977, 1988, 1998, 2011
3º	LEE FRIEDLANDER	5	1972, 1974, 1991, 1994, 2005
4º	HENRI CARTIER-BRESSON	4	1947, 1968, 1987, 2010

Tabela 1. Lista dos cinco fotógrafos com maior número de exposições no MoMA. Fonte: Elaborado pelo autor<sup>19</sup>.

Ao tratarmos a relação do museu com os fotógrafos expositores e

18 Página disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

19 Lista elaborada a partir do histórico de exposições disponibilizado *online* pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list>>. Acesso em: 3 dez. 2019.

com a fotografia de rua em particular, podemos pensar novamente na *partilha do sensível*, como proposta por Rancière e já abordada no Capítulo 1. O termo cunhado pelo autor explicita “[...] ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Uma partilha que é, ao mesmo tempo, o compartilhamento de algo e a divisão de partes, daquilo que cabe a um e não a outro, e que nos faz retornar à política, ou seja, à questão “[...] de quem tem competência para ver e qualidade para dizer [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

O museu de arte, instituição detentora, na sociedade moderna, do poder de dizer o que deve ser visto como arte, faz uso da fotografia de rua para promover um discurso estético-político: a fotografia como arte moderna, mas também como imagem partícipe da construção de certa identidade americana. A fotografia de rua acaba por trazer ao interior institucionalizado do museu uma imagem até então considerada mundana, cotidiana e ordinária da rua e de um suposto homem comum. Em contrapartida, no museu ou no livro de fotografia de artista, a fotografia de rua – essa mesma imagem mundana, cotidiana e ordinária – recebe o estatuto artístico e participa, como grafia de mundo cancelada pela autoridade do museu, da visão coletiva que determinada sociedade tem de si mesma.

Como vemos na fotografia de Strand, concomitantemente à narrativa modernista que ressalta aspectos estéticos da fotografia, podem-se encontrar nessa mesma fotografia de rua imaginações espaciais que atuam politicamente, extrapolando questões estritamente formalistas, como enquadramento, nitidez, contraste, sombras, texturas ou ainda noções modernistas como autoria, estilo, subjetividade e obra artística.

Richard Bolton (1989) adverte que instituições que tratam da fotografia no campo da arte buscaram, desde a década de 1950, construir uma história universal da fotografia limitada a realçar seus aspectos tecnológicos e visuais. Para o autor, foi conferida a essas instituições a função de “[...] fornecer uma articulação imaculada das características comuns da fotografia” (BOLTON, 1989, p. 10, tradução nossa)<sup>20</sup>, de modo que “[...] a ubiquidade da

20 Do original: “[...] to provide an unsullied articulation of photography’s common characteristics” (BOLTON, 1989, p. 11).

fotografia, a multiplicidade de seus usos e os contraditórios objetivos da prática fotográfica são questões raramente levantadas na história da fotografia modernista” (BOLTON, 1989, p. 11, tradução nossa)<sup>21</sup>.

A partir do final da década de 1970, autoras e autores inseridos numa produção acadêmica de leituras pós-estruturalistas do modernismo estadunidense problematizam a narrativa modernista do MoMA. Produzem tanto uma releitura crítica da fotografia moderna como também divulgam determinada produção artística contemporânea entendida então como pós-moderna, caracterizada por usos e entendimentos distintos da fotografia no campo da arte. Pode-se dizer que surge então outra narrativa acerca da fotografia e de sua relação com a arte moderna.

Essa narrativa, fortalecida na academia com a criação de periódicos como a revista estadunidense *October*, em 1976, aponta para as relações estético-políticas das então recentes produções artísticas da segunda metade do século, entendidas como pós-modernas. Esses teóricos e críticos detectam nessa produção artística mais recente uma relação distinta com a fotografia. Os próprios artistas problematizam a inserção da fotografia na arte moderna e seus desdobramentos, propondo outras relações com a imagem fotográfica. Nesse contexto, a fotografia é enaltecida em seu aspecto mundano, como elemento que desestabiliza e contamina a autonomia e a pureza dos canais modernistas, por sua relação híbrida, heterogênea e múltipla com os meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo, dentre outros aspectos.

## 2.2. Fotografia de rua como narrativa crítica à arte moderna

Autores como Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Abigail Solomon-Godeau e Christopher Phillips, dentre outros, têm produzido desde meados da década de 1970 textos críticos que chamam a atenção para as opções estético-políticas de certo modernismo americano, como feitas por curadores de

21 Do original: “[...] the ubiquity of the photograph, the multiplicity of its uses, and the contradictory goals of photographic practices are seldom raised as issues in modernist photography history” (BOLTON, 1989, p. 11).

fotografia, historiadores da arte e museógrafos ligados ao MoMA.

Krauss atenta para as estratégias discursivas utilizadas pelo museu para construir determinada tradição, uma possível genealogia, como que para legitimar a fotografia em seu estatuto de arte moderna. Para a autora, noções de autoria, carreira, estilo e obra são impostas a fotografias do século XIX que, a seu ver, não suportam e nem reivindicavam tais estatutos.

Desse modo, problematiza, a partir da obra de Atget, o que chama de desmantelamento do “[...] arquivo fotográfico, quer dizer, o conjunto das práticas, instituições, relações de onde surgiu inicialmente a fotografia do século XIX, para reconstruí-lo no quadro das categorias já constituídas pela arte e sua história” (KRAUSS, 2012, p. 56). Krauss afirma que as fotografias de Atget deveriam ser vistas em seu estatuto de arquivo – *documentos para artistas*<sup>22</sup> – e examinadas de forma arqueológica.

Crimp também chama a atenção para a narrativa construída pelo MoMA na figura de John Szarkowski, curador diretor do Departamento de Fotografia do museu por quase três décadas, entre 1962 e 1991. Em *The Photographer's Eye* [O olho do fotógrafo], Szarkowski (2007) apresenta o que, a seu ver, são questões intrínsecas à prática fotográfica, as quais resume em: a coisa em si; o detalhe; o quadro; tempo; ponto de vista<sup>23</sup>. Cada um desses tópicos é abordado por Szarkowski a partir ora do aspecto tecnológico da fotografia, ora de sua visualidade. Assim, o curador busca unificar em torno dessas questões toda prática fotográfica produzida até então.

O autor utiliza um trecho da introdução de *The Photographer's Eye* [O olho do fotógrafo] para enfatizar o reconhecimento, pelo próprio Szarkowski, da multiplicidade e da heterogenia de usos e tratamentos dados à fotografia ao afirmar:

As imagens reproduzidas neste livro [...] foram feitas há mais de 125 anos [...] por diversos motivos, por homens

22 Como já mencionado no tópico 2.2, esta era a frase escrita na porta do ateliê de Atget: Documentos para artistas (HACKING, 2012); (BALDWIN, 2000).

23 As questões são apresentadas separadamente na publicação, como títulos de cada tópico do texto de Szarkowski. Do original: the thing itself, the detail; the frame; time; vantage point (SZARKOWSKI, 2007).

com preocupações diversas e talento desigual. Não têm muito em comum, na verdade, exceto o sucesso e a linguagem compartilhada: não há a menor dúvida de que são fotografias (SZARKOWSKI, apud CRIMP, 2005, p. 68).

No entanto, Szarkowski continua interessado em encontrar especificidades fotográficas a fim de construir uma narrativa que insira a fotografia no campo da arte como um dos meios modernistas “[...] no sentido dado por Clement Greenberg ao termo – uma forma de arte que, por suas características essenciais, consegue diferenciar-se de todas as outras formas de arte” (CRIMP, 2005, p. 68). Tal empreitada trata de maneira homogeneizante os diversos usos da fotografia e desconsidera os tantos outros discursos possíveis a partir da imagem fotográfica.

O discurso greenberguiano, adotado por Szarkowski, defende ainda a autonomia da obra de arte, que na fotografia acarreta certo menosprezo dos contextos de produção e recepção da imagem fotográfica, tão presente nos meios de comunicação de massa. Crimp conclui seu raciocínio apontando exatamente para os diversos modos de se relacionar com as fotografias de um renomado fotógrafo modernista:

Enquanto podemos ter olhado para as fotografias de Cartier-Bresson pela informação que traziam sobre a Revolução Chinesa ou a Guerra Civil Espanhola, olhamos agora para elas por aquilo que dizem sobre o estilo de expressão do artista (CRIMP, 2005, p. 69).

Solomon-Godeau (1984) amplia a argumentação de Krauss e Crimp ao problematizar como certos aspectos estéticos e tecnológicos da fotografia são utilizados pela museografia a fim de consolidar um discurso que prioriza noções de estilo, subjetividade e originalidade da cópia fotográfica. A seu ver, a assimilação da fotografia pelo sistema da arte – o que inclui o mercado de arte – resulta na necessidade de impor à fotografia a noção de originalidade. Tanto o autor é imbuído de uma genialidade pessoal como as cópias fotográ-

ficas são valorizadas como originais, contrariando suas características de reprodutibilidade e multiplicidade.

Para Phillips, a entrada da fotografia no museu de arte – e consequentemente no mercado da arte – carrega em sua narrativa uma contradição ontológica. A partir de Jean Baudrillard, o autor evidencia que ao investir o suporte fotográfico exposto no museu de noções de “[...] singularidade, raridade e autenticidade [...]” (PHILLIPS, 1989, p. 15), a instituição se recusa a lidar com a prática fotográfica em sua “duplicabilidade, serialidade, [como] ‘cópias’ que remetem a nenhum original” (PHILLIPS, 1989, p. 15).

A teoria pós-moderna da fotografia moderna, para além da crítica ao aspecto representacional, produz uma crítica institucional ao modo como o museu constrói narrativas e privilegia certos pontos de vista. Essa crítica atinge a fotografia de rua, que se destaca no discurso do MoMA, e com ela, a relação documental com a imagem fotográfica.

Ainda que não pretendamos aqui nos aprofundar numa análise da fotografia no pós-modernismo, entendemos ser importante uma abordagem do tema para apontar como a fotografia no campo da arte moderna permite outras leituras. Ou seja, como outras narrativas são efetivamente construídas sobre a fotografia moderna para além do discurso oficial do museu de arte moderna. Assim, nos ateremos a duas obras consideradas pós-modernas, que mantêm relações com a fotografia moderna mas efetivam políticas espaciais distintas daquelas perpetuadas pelo discurso hegemônico modernista.

Vejamos a série *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [O Bowery em dois sistemas descritivos inadequados], produzida em 1974-1975 pela artista estadunidense Martha Rosler. Tomaremos como referência seu formato expositivo apresentado pelo *The Whitney Museum of American Art* (Figura 12), já que a obra sofreu pequenas variações em suas muitas apresentações durante os anos, assim como distintas diagramações, quando impressa<sup>24</sup>.

A obra trata explicitamente de uma área da cidade de Nova Iorque conhecida como Bowery. Localizado na parte sudeste – Lower East Side –

<sup>24</sup> Para maior aprofundamento em tais questões, ver o trabalho de Steve Edwards, intitulado Martha Rosler: *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, publicado pela Afterall Books em 2012.

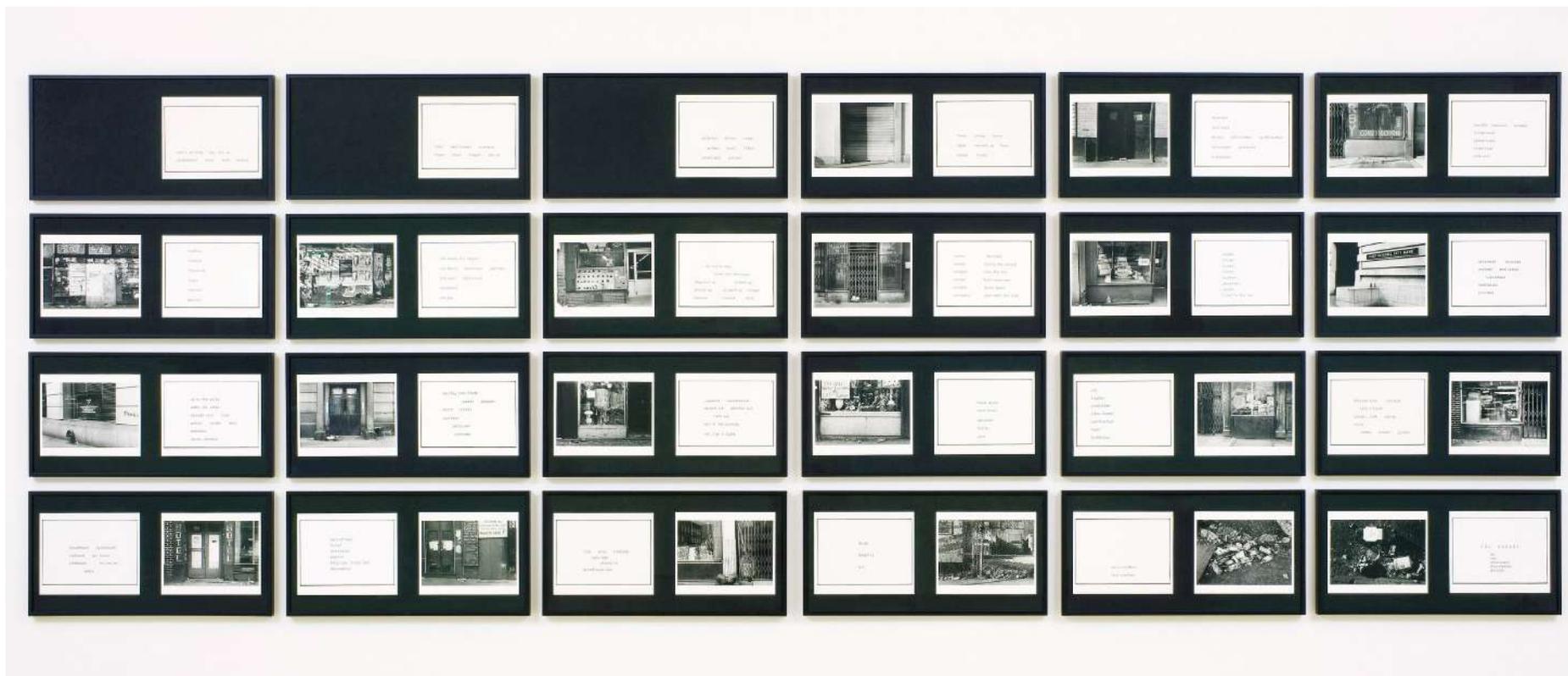


Figura 12. ROSLER, Martha. *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [O Bowery em dois inadequados sistemas descritivos]. 1974-75. 45 impressões em papel fotográfico preto e branco de texto e imagem em 24 molduras. *The Whitney Museum of American Art*.  
Fonte: <https://whitneymedia.org/assets/artwork/8304/166401.jpeg>

da ilha de Manhattan, o Bowery foi, durante décadas, endereço de bordéis, cortiços, pensões baratas e pequenos comércios. Até a década de 1970, ainda tinha má fama pela população em situação de rua, associada ao uso de drogas e ao alcoolismo.

O trabalho de Rosler é composto por 24 molduras idênticas, contendo 45 impressões em papel fotográfico – 21 fotografias e 24 folhas com textos – que combinam texto e imagem. As fotografias mostram vistas frontais de fachadas comerciais, de um terreno baldio e detalhes de detritos nas sarjetas e calçadas do Bowery. Com exceção da última folha de texto, que encerra o trabalho com o título da obra, todos os demais textos apresentam palavras soltas num formato que lembra poemas. São gírias, expressões e termos aludindo a alguém em estado de embriaguez. Segundo Rosler, uma “[...] poética da embriaguez [...]”, uma poesia-saída-da-prisão. Adjetivos e substantivos incorporados a um sistema metafórico [...] aplicado a um estado de ser, um tipo de subcultura [...]” (ROSLER, 1989, p. 325, tradução nossa)<sup>25</sup>. Se a diagramação dos textos nas páginas aponta para uma linguagem poética, as imagens, por sua vez, remetem a fotografias documentais.

As molduras idênticas configuram unidades constitutivas de um todo e são diagramadas em grade, como vemos acima. Diferentemente das demais molduras, que mostram duplas de texto e imagem, ou vice-versa, cada uma das três primeiras molduras superiores, da esquerda para a direita, exibe apenas uma folha com textos, sempre na metade direita de cada moldura, com áreas vazias à esquerda. Cria-se assim um subgrupo introdutório que sugere uma leitura horizontal do conjunto, da esquerda para a direita, de cima para baixo, como se lêssemos linhas horizontais de um livro ocidental.

Como o título indica, o trabalho conjuga dois sistemas descritivos – escrita e fotografia – apresentados como inadequados a uma descrição do Bowery. Nem a fotografia supostamente direta, comprobatória e objetiva, nem a escrita supostamente poética e subjetiva são consideradas adequadas para descrever a cidade; tampouco a combinação de ambas. Assim, o trabalho critica de modo irônico tanto a noção de representação como o regime de

verdade que engloba a fotografia documental e a escrita poética.

A autora constrói, a partir de um discurso hegemônico sobre o Bowery e sua população, uma relação entre imagem e texto para, então, negá-la, desautorizá-la. O texto acumula gírias e demais termos e propõe outras tantas palavras para estabelecer a embriaguez como identidade. Nas fotografias, Rosler opta por não personalizar a embriaguez. Das 21 fotografias, nenhuma mostra uma figura humana sequer.

Como aponta Oliveira Junior, a produção ou ratificação de uma imaginação espacial pela fotografia se dá por meio “[...] de elementos da própria linguagem fotográfica” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2011, p. 246). E é essa imaginação espacial, produzida tanto por elementos de uma fotografia chamada documental quanto pela escrita, que é simultaneamente explicitada e posta em xeque pela mesma obra.

Vemos aqui uma série, uma repetição, tanto formal como de conteúdo. A grande maioria das imagens são tomadas frontais, paralelas ao plano fotografado, que mantêm uma mesma distância, uma mesma escala. Daí a aparente imparcialidade. As fotografias insinuam um mero registro, herança da fotografia direta de Strand. Também o conteúdo das imagens é recorrente. Todas as fotografias apontam para as ruas do Bowery: vitrines, fachadas ou entradas laterais de pequenos comércios, de um banco, de um hotel. A cerca de um terreno baldio, detalhes da calçada e da sarjeta, assim como os três primeiros textos, formam um subgrupo que conclui o trabalho.

Citando Heidegger, Alexandre Emerick Neves argumenta que “a fotografia é capaz de ressaltar como ‘o sentido próprio de construir, a saber, habitar’ pode ser dado pelos sinais mais sutis, sejam de presença ou de ausência” (NEVES, 2016, p. 251). Quando nos detemos um pouco mais nessas fotografias, detectamos vestígios dessa presença-ausência. Ou seja, somos provocados a questionar quem habita essas ruas. Numa imagem, pedaços de papelão que parecem ter servido de assento e uma embalagem de marmitta descartada; noutra, um par de botas usadas devidamente alinhado junto à parede.

Um elemento se destaca pela recorrência: garrafas vazias em variados formatos e tamanhos, algumas explicitamente de bebidas alcólicas.

25 Do original: “There is a poetics of drunkenness... a poetry-out-of-prison. Adjectives and nouns built into metaphoric systems [...] applied to a particular state of being, a subculture of sorts [...]” (ROSLER, 1989, p. 325).

Aparecem nitidamente em pelo menos 14 das 21 fotografias, mas não se sobressaem nas cenas, com exceção das duas últimas imagens do conjunto. A embriaguez toma conta do trabalho aos poucos – aliás, como lhe é de costume. As fotografias associam à própria cidade a embriaguez que invade o texto.

O que vemos nas imagens não é a embriaguez tida como requintada, sofisticada, luxuosa e ociosa da elite. Tampouco a embriaguez considerada merecimento, conquista, com certo ar de dignidade, da classe trabalhadora. Nem mesmo é velada, negada, avergonhada, desmoralizada, que pode atingir ambas as classes. Aqui, a embriaguez, ainda que presente, não se explicita.

Aparece como componente indissociável da cidade, ao menos de parte dela, e dos seus habitantes sem nada a perder. Seus vestígios, seus traços se confundem com os elementos urbanos. Uma ebriedade dos cantos da cidade, não publicada, mas pública. As fotografias, em sequência e vistas frontalmente, constroem através dessa cidade embriagada um percurso que termina numa sarjeta qualquer. As últimas fotografias da série mostram garrafas vazias, numa associação às últimas palavras do texto-poema: “soldados mortos, *marines*<sup>26</sup> mortos” (ROSLER, 1974-1975, s.p., tradução nossa)<sup>27</sup>.

Tudo isso para dizer: esses dois sistemas descritivos são inadequados – insuficientes – para descrever o Bowery. De todo modo, a obra produz certa imaginação espacial do Bowery, como visto acima. É nessa contradição que o trabalho atua. A fotografia documental e a poesia podem construir narrativas da embriaguez e da decadência presentes nessas ruas da cidade. Rosler faz uso dessa mesma linguagem fotográfica para explicitar e questionar o aspecto ficcional dessas narrativas que se impõem como verdadeiras, senão únicas, ao menos hegemônicas.

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie afirma:

[...] insistir somente nessas histórias negativas é superficializar [a] experiência e negligenciar as muitas outras

26 Optamos por manter o termo original em inglês. O termo *marine* refere-se ao Corpo de Fuzileiros Navais estadunidense, considerado uma tropa de elite das Forças Armadas daquele país.

27 Do original: “dead soldiers/ dead marines” (ROSLER, 1974-1975, s.p.).

histórias [...]. A história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história (ADICHIE, 2019, p. 26).

Ao apresentar fotografias do Bowery que remetem à fotografia documental, Rosler busca denunciar a história única, repetida tantas vezes por inúmeros fotógrafos. Steve Edwards chama a atenção para o diagnóstico de Rosler do Bowery como “[...] um arquetípico bairro pobre [...]”<sup>28</sup> (EDWARDS, 2012, p. 13, tradução nossa), exposto inúmeras vezes em sua pobreza e decadência, considerando que “Walker Evans, Ben Shahn, Lisette Model, Weegee, Erica Stone, Robert Frank, Nan Goldin e vários outros fotógrafos documentários e de rua fotografaram ali”<sup>29</sup> (EDWARDS, 2012, p. 14, tradução nossa).

Rosler traz à tona as condições de produção, exibição e veiculação da fotografia documental como fatores que explicitam sua construção autoral. Ao optar pelo uso distinto de elementos de uma fotografia associada ao discurso modernista, Rosler problematiza uma imaginação espacial recorrente de áreas pobres da cidade e suas populações. Assim, procura esvaziar certa política espacial, que reafirma o fotógrafo documentário – e consequentemente o sistema que o sustenta – como aquele com poder para decidir o que é visível e dizível na esfera comum, tanto da cidade como da prática fotográfica.

Outra obra que faz da fotografia uma proposta de grafia de mundo, refletindo uma relação distinta com a cidade e com a própria fotografia moderna, é o livro de fotografia *Every Building on the Sunset Strip* [Todos os prédios da *Sunset Strip*], do artista estadunidense Edward Ruscha, de 1966 (Figuras 13 a 17).

O trabalho é composto por tomadas frontais de cada edificação de ambos os lados da chamada *Sunset Strip*, trecho de aproximadamente 2,4 quilômetros da *Sunset Boulevard*, renomada avenida localizada na região

28 Do original: “[...] an archetypical skid row [...]” (EDWARDS, 2012, p. 13).

29 Do original: “Walker Evans, Ben Shahn, Lisette Model, Weegee, Erica Stone, Robert Frank, Nan Goldin and a whole host of other documentary and street photographers have made pictures there [...]” (EDWARDS, 2012, p. 14).

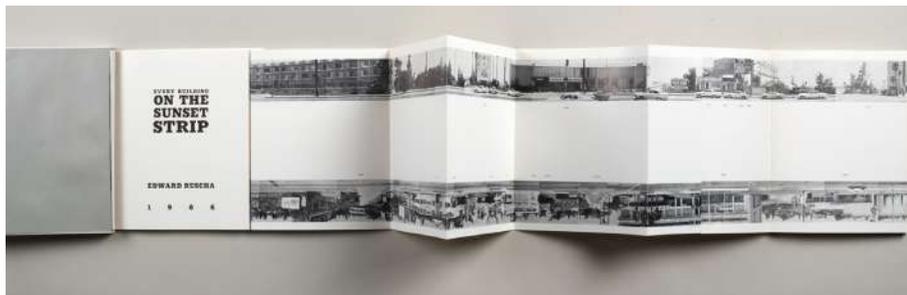


Figura 13. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966. Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.  
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/f1/07/fb/f107fb23b775b9a23f6be78f44b475d6.png>



Figura 14. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966. Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.  
Fonte: [https://media.mutualart.com/Images//2019\\_04/17/20/205214432/91511325-a74d-484c-8ded-29f98436a1b3.jpeg](https://media.mutualart.com/Images//2019_04/17/20/205214432/91511325-a74d-484c-8ded-29f98436a1b3.jpeg)

metropolitana de Los Angeles, Califórnia. Ruscha fotografa com filme 35 mm, capaz de produzir negativos com proporções de 2 x 3 para altura e comprimento da imagem. Assim, utiliza diversas fotografias para construir, por meio de montagem, duas longas imagens finais de aproximadamente 7,5 metros, cada uma delas referente a um lado da rua.

As duas tiras de imagens são impressas em paralelo e em formato sanfona, de modo que as páginas, quando dobradas, apresentam individualmente recortes parciais das duas imagens contínuas que correm por toda a extensão do livro. A imagem do lado sul da rua é apresentada na parte superior da página; a do lado norte, na parte inferior, rotacionada num giro de 180° em relação à imagem superior. *Grosso modo*, a imagem inferior é exposta de cabeça para baixo ao espectador. A numeração das edificações e o nome das ruas transversais aparecem impressos como se legendassem toda a extensão de ambas as imagens.

Vários elementos do trabalho remetem à construção de uma aparente imparcialidade, de ausência do gesto autoral afinal presente nas inúmeras escolhas do artista. Assim, a obra admite antagonismos internos encontráveis mediante uma análise mais atenta.

Podemos começar pelo título do livro, alusão à catalogação, que de fato acontece. Lemos “Todos os prédios...”, e não “Fotografias de todos os prédios...”. Certamente o livro não poderia trazer os prédios em si, contudo o título reforça a noção de verossimilhança inquestionável. A mesma estratégia discursiva – de imparcialidade catalográfica – se mantém no miolo do livro.

Não há texto introdutório, nem de curador, nem do próprio artista; não há sumário, índice ou legendas. Como já mencionado, a numeração dos prédios e os nomes de ruas transversais são os elementos mais próximos da ideia de legenda. Nenhum texto localiza o trabalho no campo da arte. A única frase em todo o livro está na página inicial e traz informações de cunho editorial, como qualquer outra publicação comercial: “*Copyright © 1966 by Edward Ruscha Los Angeles, California*” (RUSCHA, 1966, s.p.).

Assim como Rosler, Ruscha faz uso do enquadramento frontal. No entanto, enquanto as imagens de Rosler ainda remetem à fotografia documental de cunho humanista, as fotografias de Ruscha parecem precursoras

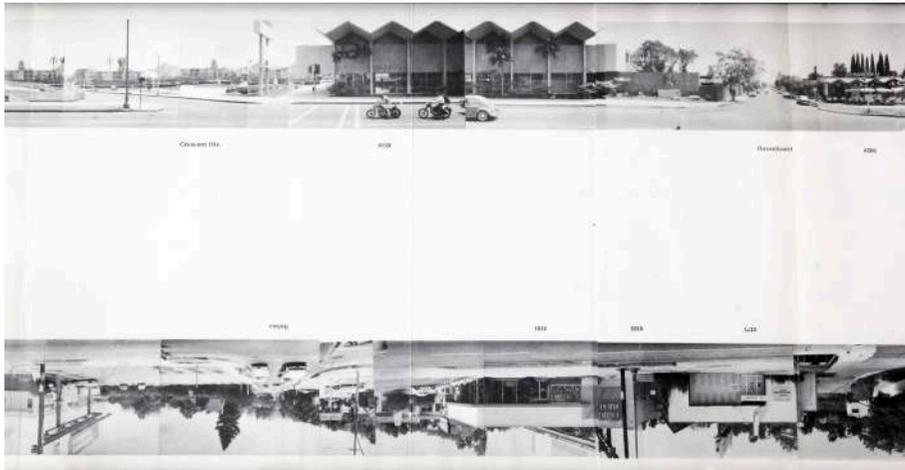


Figura 15. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia. 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.  
 Fonte: [https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG\\_3901.JPG?v=1501261424](https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG_3901.JPG?v=1501261424)



Figura 17. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia (detalhe). 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.  
 Fonte: [https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG\\_3901.JPG?v=1501261424](https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG_3901.JPG?v=1501261424)



Figura 16. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia (detalhe). 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.  
 Fonte: <https://clarenugentdesignblog.files.wordpress.com/2013/02/rusha-2.jpg>



Figura 17. RUSCHA, Edward. Every Building on the Sunset Strip. 1966 (Detalhe). Livro de fotografia (detalhe). 18.0 x 14.2 cm (fechado); 18.0 x 750 cm (aberto). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Fonte: [https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG\\_3901.JPG?v=1501261424](https://cdn.shopify.com/s/files/1/1219/9750/products/IMG_3901.JPG?v=1501261424)



Figura 18. Captura de tela do Google Street View para 8150, Sunset Boulevard.

Fonte: <https://goo.gl/maps/T5WAvnFHattRZdgT9>

das imagens produzidas atualmente pelo *Google Street View* (Figura 18). A imagem panorâmica que, a princípio, dissimula o corte do enquadramento fotográfico, comporta-se diferentemente na obra. Ainda que o livro apresente uma imagem de 7,5 metros que engloba os 2,4 quilômetros de cada lado da *Sunset Strip*, as linhas verticais produzidas no encaixe das margens de cada fotografia individual explicitam a construção da imagem final em sua materialidade. A ilusão da perspectiva, tão cara à linguagem fotográfica, é denunciada pelas próprias fotografias que a constroem. Vejamos dois detalhes da obra nas figuras ao lado (Figuras 17 e 18).

Em ambos os detalhes, vemos nitidamente o corte das fotografias individuais que acabam por compor a montagem da imagem final. Tais cortes inserem na montagem partes de fotografias feitas em tempos de captura diversos. Ou seja, as fotografias, ao serem feitas individualmente, mas apresentadas em conjunto, se mostram instantâneos de uma mesma vista, porém feitos em momentos distintos. Ao serem agrupados lado a lado numa única imagem, tais instantâneos acabam por se sobrepor, criando ruídos, lapsos temporais na imagem. Estes são explicitados nos veículos que, ao serem fotografados numa tomada e não na seguinte, surgem mutilados, recortados na imagem final.

A cidade de Ruscha parece tão impessoal quanto o modo como ela nos é apresentada. Ainda que *Sunset Strip* seja uma área da cidade conhecida desde a década de 1920 pela boemia, as imagens não abordam tal questão. A obra até mesmo parece desconsiderar essa característica da área fotografada. O título deixa claro o principal interesse da obra: apresentar todos os prédios da arquitetura local, sem distinção, de modo frio, distanciado, indiferente, aproximando a obra de arte ao objeto cotidiano, banal, industrializado.

Fredrick Jameson identifica na arte moderna uma tentativa de separação entre a alta cultura e a chamada cultura de massa. Para o autor, “é essa diferenciação constitutiva que [...] parece estar a ponto de desaparecer” (JAMESON, 2006, p. 61) na produção artística considerada pós-moderna. Ele identifica ainda “[...] a renovação da fotografia [como] sintoma crucial do mesmo processo” (JAMESON, 2006, p. 61).

Ao fotografar todas as edificações num trecho de aproximadamente

2,4 quilômetros, o artista abre mão de selecionar, eleger, separar, recortar na cidade elementos que mereçam ser alçados ao estatuto de arte por meio da imagem singular. Ao contrário, na heterogenia da tipologia arquitetônica fotografada, Ruscha celebra o hibridismo da cidade, sua cacofonia. Trata a fotografia e a própria cidade como matéria-prima (ROUILLÉ, 2008) para produzir uma arte que rejeita o purismo moderno, a legitimação intermediada pelo museu e seu hermetismo. Uma arte que quer se relacionar diretamente com o mundo para além das paredes do sistema da arte; que pretende confundir-se com a vida nas ruas.

Ruscha trata a fotografia não como meio artístico legitimado pelo sistema da arte, puro em suas especificidades modernas. Afasta-se tanto dos modos de produção como dos modos de apresentação da fotografia moderna de então, plenamente aceitos no museu. Busca com a fotografia um diálogo com a imagem produzida pela indústria, por uma cultura popular marcada pela produção em massa, ambas presentes nas grandes cidades.

Essa discussão aponta para a relação entre arte e mundo, para como a produção artística produz grafias de mundo distintas. Ronaldo Brito, crítico de arte e acadêmico brasileiro, afirma: “[...] a arte não nos aliena do mundo. Ao contrário, nos faz reencontrá-lo, pleno e diferente. Mais ainda, repõe em aberto as possibilidades de mundos” (BRITO, 2005, p. 115).

Apresentamos até aqui narrativas distintas de tais possibilidades de mundo a partir da fotografia de rua no campo da arte moderna. Se para certos artistas e teóricos, como Strand e Szarkowski, a fotografia de rua traz aspectos técnicos e visuais específicos e característicos da pureza modernista, para outros, como os teóricos pós-modernos apresentados, é em seu uso híbrido e heterogêneo que a fotografia contribui para contaminar e problematizar o discurso moderno.

A distinção entre modernismo e pós-modernismo é em si problemática. No campo da arte, muitos teóricos se debruçaram sobre a questão, como Antoine Compagnon (1996), Ronaldo Brito (2005), Fredrick Jameson (2006) e Hal Foster (2014). De qualquer modo, tanto o discurso moderno quanto o pós-moderno se apresentam como narrativas hegemônicas, haja vista a assimilação de ambos os discursos pelo sistema da arte. Sustentamos que em

ambos os discursos, como exemplificado acima, é possível identificar a produção de imaginações espaciais que engendram políticas espaciais distintas.

Nesse sentido, escolhemos a fotografia de rua do estadunidense Walker Evans, cuja obra é considerada um dos marcos da fotografia mundial e está estreitamente relacionada ao MoMA, bem como à inserção da fotografia de rua no sistema da arte. Evans foi o primeiro fotógrafo a expor individualmente no MoMA, em 1933, como fotógrafo comercial comissionado, na exposição *Photographs of Nineteenth Century American Houses by Walker Evans* [Fotografias de casas americanas do século dezanove de Walker Evans], e em 1938, como fotógrafo artista convidado, com *American Photographs* [Fotografias Americanas]. Cabe aqui ressaltar que *American Photographs* ainda é a única exposição individual de fotografias apresentada ao público por quatro vezes na história da instituição, entre 1938 e 2014. Seu autor é também, em toda a história do museu, o fotógrafo com o maior número de exposições individuais (vide Tabela 1).

FOTÓGRAFOS COM O MAIOR NÚMERO DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS NO MOMA 1929-2016			
	NOME	QUANTIDADE	ANO
1º	WALKER EVANS	8	1933, 1938, 1963, 1966, 1971, 1975, 1989, 2014
2º	EUGÈNE ATGET	7	1969, 1972, 1981, 1982, 1985, 1985, 2012
3º	GARRY WINOGRAND	5	1969, 1977, 1988, 1998, 2011
3º	LEE FRIEDLANDER	5	1972, 1974, 1991, 1994, 2005
4º	HENRI CARTIER-BRESSON	4	1947, 1968, 1987, 2010

Tabela 1. Lista dos cinco fotógrafos com maior número de exposições no MoMA.

Duas dessas exposições se destacam ainda por terem sido pensadas como trabalhos autorais e igualmente como livros de fotografia, publicados à época das exposições. São elas: *American Photographs*, de 1938, cujo livro manteve o mesmo título, e *Walker Evans' Subway, 1938–1941* [O metrô de Walker Evans, 1938-1941], de 1966, cujo livro recebeu o título *Many are Called* [Muitos são chamados].

A extensa obra de Evans, quase toda voltada para a fotografia de rua, produzida entre 1928 e 1975, foi veiculada pelo autor em exposições,

publicações autorais e revistas. Evans publicou pessoalmente um livro em parceria com o escritor James Agee e outros três livros de fotografia, entre 1938 e 1966; assinou dezenas de artigos na revista *Fortune*, renomada publicação estadunidense na qual o autor foi fotógrafo especial contratado entre 1945 e 1965, com autonomia na escolha dos temas, na edição e na diagramação do trabalho. Sua fotografia transitou – e ainda transita – entre o museu, o livro de fotografia e os meios impressos de comunicação de massa, reforçando sua característica de imagem construída e inserida no seio da modernidade do século XX.

No entanto, como apontamos acima, também a obra de Evans é geralmente tratada pelos museus a partir de suas características formais e tecnológicas. Nosso interesse aqui é investigar de que modo essa obra produz imaginação espacial, quais são seus desdobramentos políticos e que questões suscita acerca da experiência cidadina, quando analisada como grafia de mundo.

### **2.3. A fotografia de Walker Evans como grafia de mundo no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque**

Propomos aqui analisar duas obras específicas de Walker Evans: os livros *American Photographs* e *Many Are Called*. Nossa escolha por Evans justifica-se tanto pelo que já foi apresentado até aqui acerca de sua relação com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque como pela envergadura de sua obra na totalidade; já a escolha dessas obras em particular se dá por serem obras de referência do autor, mas também por tratarem especificidades que abordaremos a seguir. O conjunto da obra de Evans é indissociável da relação do fotógrafo com a cidade e particularmente com as ruas. As muitas séries que produziu em mais de quatro décadas de carreira cobrem um extenso repertório que aborda variados aspectos da vida cidadina no século XX.

Evans inicia sua produção fotográfica em 1928 e produz continuamente até 1974, menos de um ano antes de sua morte em 1975. Nesses 46 anos, publicou um total de quatro livros autorais, sendo que dois deles tratam especificamente da cidade americana: *American Photographs*, de 1938

e *Many Are Called*, publicado em 1966. Entre 1945 e 1965, Evans trabalhou como fotógrafo especial para a revista *Fortune* e produziu inúmeros ensaios fotográficos publicados pelo periódico. Em setembro de 1948 Evans foi nomeado Editor Especial de Fotografia, o que lhe permitia liberdade excepcional para escolher o tema, a edição e a diagramação de seus ensaios fotográficos (MORA; HILL, 1993; CAMPANY, 2014).

Listamos abaixo alguns temas fotografados por Evans, apresentados em exposições, livros de fotografia, publicações da Revista *Fortune* e de outros periódicos ou como projeto autoral inacabado, como as milhares de fotografias polaroides produzidas entre julho de 1973 e novembro de 1974, meses antes de sua morte, em 1975 (THOMPSON, 1997); (ROSENHEIM; EVANS, 2002). A intenção é apresentar ao leitor a robustez do conjunto da obra e sua intensa e extensa relação com a temática da cidade.

Os temas são aqui listados numa sequência semelhante à das antologias *Walker Evans: the hungry eye* [Walker Evans: o olho faminto] (1993) e *Walker Evans: the magazine work* [Walker Evans: o trabalho de revista] (2014), a saber: arquitetura vernacular; transeuntes anônimos nas ruas de Nova Iorque, Chicago, Detroit e Havana; o impacto visual de placas publicitárias e sinalizações em pequenas e grandes cidades; a cidade vista de dentro do trem; passageiros em vagões de metrô; a renovação urbanística de Nova Iorque na década de 1950; lixo e detritos nas ruas das grandes cidades; as pequenas estações de trem espalhadas pelo interior dos Estados Unidos; remanescentes da arquitetura industrial americana do século XIX em meados da década de 1950; armazéns portuários na cidade de Nova Iorque na década de 1960; sucatas de automóveis em ferros-velhos; a arquitetura monumental de prédios públicos em Nova Iorque e em Washington D.C.; a tipografia artesanal e industrial em placas e sinalizações recortadas em fotografias polaroides.

No que diz respeito à imaginação espacial produzida pela fotografia de rua como arte moderna, *American Photographs* e *Many Are Called* se apresentam como exemplos relevantes de ficções construídas a partir de imagens provenientes da experiência cidadina do autor. Atentemos para suas temáticas.

*American Photographs* contém 87 fotografias feitas entre 1928 e 1937 em diversas cidades nos Estados Unidos e em Havana, Cuba. O livro é divi-

dido em duas partes: na primeira as fotografias tratam, na maioria, da figura humana – em retratos, cenas de rua, interiores, detalhes de placas publicitárias; a segunda pretende tratar de uma “[...] expressão americana autóctone [...]” (EVANS, 1938, s.p., tradução nossa), com ênfase na fotografia de casas e outras edificações menores, mas também de fábricas e de indústrias.

O segundo livro, *Many Are Called*, é composto por uma sequência de 88 retratos frontais de passageiros e a vista panorâmica do interior de um vagão de metrô. Todas as imagens foram produzidas anonimamente em vagões de metrô na cidade de Nova Iorque entre 1938 e 1941.

Em *American Photographs* Evans reúne imagens de mais de 40 localidades, produzidas entre 1928 e 1937 – período que cobre praticamente toda a sua carreira até então –, para construir um discurso ficcional sobre a identidade americana. Em *Many Are Called*, o fotógrafo parece buscar uma síntese e reduz ao extremo a área de atuação, assim como o método de trabalho e o tipo de imagem resultante. Decide fotografar exclusivamente dentro de vagões de metrô na cidade de Nova Iorque.

Com uma pequena câmera escondida entre os botões do casaco, conectada a um cabo disparador que mantém à mão, fotografa veladamente desconhecidos sentados à frente, sem controle prévio do enquadramento fotográfico ou das poses e expressões dos modelos casuais. A questão do anonimato público, da chance e da aleatoriedade na experiência citadina pode ser entendida como central na série.

Em texto crítico publicado como posfácio em *American Photographs*, Lincoln Kirstein sentencia:

A força da obra de Evans reside no fato de que ele detalha de tal modo os efeitos das circunstâncias em espécimes familiares que o único rosto, a única casa, a única rua, golpeia com a força de números avassaladores a terrível força cumulativa de milhares de rostos, casas e ruas (KIRSTEIN, [1938] 2012, p. 199, tradução nossa).<sup>30</sup>

30 Do original: “The power of Evans’ work lies in the fact that he so details the effects of circumstances on familiar specimens that the single face, the single house, the single street, strikes with the strength of overwhel-

Mais de três décadas depois, no catálogo que acompanhou a exposição *Walker Evans*, de 1971, John Szarkowski, curador do MoMA, revisita o trabalho de Evans produzido na década de 1930 e pontua:

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, de certa forma, a criação desse fotógrafo, cujo trabalho nos convenceu da validade de um novo conjunto de pistas e símbolos que sustentam a questão de quem somos. Se esse trabalho e seu julgamento eram fato ou artifício, ou metade cada, faz parte agora de nossa história (SZARKOWSKI; EVANS, 1971, p. 20, tradução nossa).<sup>31</sup>

Tanto Kirstein quanto Szarkowski atrelam a eficácia da obra de Evans à capacidade de produzir imagens tão rigorosas nos detalhes e na familiaridade com que elas se apresentam como imagens exemplares de determinada coletividade. Novamente se valoriza a ideia de especificidade da fotografia, o que seria a capacidade fotográfica de expôr detalhes que atestariam com precisão as características formais dos objetos fotografados; a fotografia como documento comprobatório da existência do mundo.

Szarkowski, no entanto, acentua o aspecto ficcional da obra de Evans e sua contribuição na construção, também ficcional, dos fatos e da história americana. Associa essas mesmas imagens a uma mitologia aceita – uma ficção consensual, diria Rancière – e se contenta em admitir a ficção como dada. Supervaloriza a noção de autoria e de originalidade na obra de um autor a ponto de propor que ele poderia definir a visão de toda uma sociedade de si mesma, responsabilizando-se ele próprio pela criação de toda

ming numbers, the terrible cumulative force of thousands of faces, houses and streets” (EVANS, 1938, p. 199).

31 Do original: “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 question 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; EVANS, 1971, p. 20).

uma mitologia. Desconsidera, assim, o autor como sujeito coletivo, inserido num contexto histórico, condicionado a fatores sociais, ideológicos, econômicos e culturais da época.

Tais discursos, ambos legitimados pelo MoMA e construídos em torno da fotografia de Evans, explicitam uma imaginação espacial produzida a partir da fotografia de rua como arte moderna e de seus desdobramentos políticos. Reafirmam, a seu modo, o que Oliveira Junior aponta sobre as imagens, que “[...] não só nos dizem de nosso mundo, mas também nos educam a ler este mundo a partir delas. Legitimam, acima de tudo, a si mesmas como obras que dizem do real” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p. 20).

A partir da fotografia de rua de Evans, inserida no museu como arte moderna, os curadores propõem leituras que explicam o mundo sob dadas perspectivas. O que temos acima são discursos construídos sobre a obra de Evans coerentes entre si, validados por importantes instituições de arte, mas ainda assim versões, visões específicas da obra de Evans, e não a obra em si.

Brito (2005) traz à tona a distinção – e a contradição – entre obra e história da arte, ou se preferirmos, entre trabalho e sistema da arte: a evidência de que a arte detém certa materialidade social, um valor “[...] construído, fabricado [...]” (BRITO, 2006, p. 76). “Dessa diferença a arte moderna tirou sua força de emergência” (BRITO, 2005, p. 76), afirma. Para o autor, a principal contribuição das vanguardas artísticas do início do século XX reside nessa “[...] distância polêmica entre sua inteligência e as figuras do museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada história da arte” (BRITO, 2006, p. 77).

Entendemos que é nessa distância – entre a obra e o que é dito sobre ela – que se encontram outras possibilidades de entendimento da própria obra e do mundo. É Rancière quem afirma que a “[ficção] é o trabalho que realiza dissensos, [...] construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012a, p. 64). Ao tratar especificamente da inserção da fotografia no campo da arte, o autor argumenta:

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos téc-

nicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem (RANCIÈRE, 2012b, p. 23, 24).

Assim, a fotografia – e aqui a obra de Evans em particular – se apresenta como grafia de mundo por vezes assumida como se fosse a própria visão de uma época, lida e legitimada por um discurso oficial – do museu ou dos órgãos governamentais para os quais as fotografias foram produzidas. No entanto, a fotografia de Evans traz consigo o dissenso e a dessemelhança que Rancière atribui à arte.

E assim como disse Pellejero sobre a literatura, essa fotografia, também como ficção, apresenta-se aberta e questionadora de seu próprio tempo, “[...] fissurando a ordem estabelecida e abrindo [...] novos campos de possíveis (sociais, políticos, culturais, epistemológicos)” (PELLEJERO, 2009, p. 29). É a partir dessa fissura que pretendemos analisar os livros mencionados acima, no intuito de encontrar neles indícios de uma política espacial das imagens.

### 3. AMERICAN PHOTOGRAPHS: UMA FOTOGRAFIA DE RUA COMO FICÇÃO DE UMA CIDADE MODERNA

*American Photographs*, a primeira publicação autoral de Evans de maior fôlego, pode ser lida como ficção produzida a partir de fotografias de rua portadora de um pensamento estético político acerca da própria fotografia em sua relação com a cultura moderna, mas especificamente acerca da cidade moderna. É nesse sentido que propomos, nos subcapítulos seguintes, uma análise de temas da obra que tocam a cidade moderna. Antes, porém, é relevante contextualizar a construção desse livro como narrativa ficcional que tira proveito da ideia da fotografia de rua como documento.

Numa carta inacabada, escrita em fevereiro de 1934 à amiga e editora Ernestine Evans – cujo sobrenome em comum é mera coincidência –, Walker Evans relata a intenção de produzir livros de fotografia e detalha o que pretende fotografar:

Eu sei que agora é a hora dos livros de fotografias. Uma cidade americana é o melhor, Pittsburgh melhor que Washington. Eu sei mais sobre tal lugar. Eu gostaria de visitar várias, além de Pittsburgh, antes de decidir. Algo quiçá menor. Toledo, Ohio, talvez. Não tenho certeza se um livro de fotos deve ser identificado localmente. A cidade americana é o que eu estou procurando. Então, pode ser que use várias, mantendo as coisas típicas. As coisas certas podem ser encontradas em Pittsburgh, Toledo, Detroit (muito em Detroit, eu quero entrar em alguns buracos sujos, Detroit é cheia de chances). Coisas de negócios de Chicago, provavelmente nada de Nova Iorque, mas os subúrbios da Filadélfia são presunçosos e intermináveis:  
Pessoas, de todas as classes, cercadas por um monte dos novos fracassados.  
Automóveis e a paisagem do automóvel.

Arquitetura, o gosto urbano americano, comércio, pequena escala, grande escala, a atmosfera das ruas da cidade, o cheiro das ruas, as coisas odiosas, clubes de mulheres, a cultura do falso, má educação, religião em decadência. Os cinemas.

Mostras do que as pessoas da cidade leem, comem, veem por diversão, fazem para relaxar e não conseguem. Sexo.

Propaganda.

Muito mais, você entende o que quero dizer (EVANS, [1934] 1994, p. 98, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Em setembro de 1935, sob a indicação da mesma amiga Ernestine, agora consultora do governo federal, Evans é contratado pela agência governamental estadunidense *Resettlement Administration* [Administração de Reassentamento] – em 1937 a agência será renomeada *Farm Security Administration* [Administração de Segurança Agrária], a FSA. Em menos de um mês, Evans é promovido a *Especialista de informação Sênior* (EVANS, 1994; EVANS, 2000). O memorando da promoção descreve assim suas atribuições:

“[...] com ampla latitude para o exercício de julgamento e decisão independentes, [...] realizar tarefas especiais em campo; coletar, compilar e criar material fotográfico para ilustrar comunicados à imprensa factuais e interpretati-

32 Do original: I know now is the time for Picture books. An American city is the best, Pittsburgh better than Washington. I know more about such a place. I would want to visit several besides Pittsburgh before deciding. Something perhaps smaller. Toledo, Ohio, maybe. Then I am not sure a book of photos should be identified locally. American city is what I am after. So might use several, keeping things typical. The right things can be found in Pittsburgh, Toledo, Detroit (a lot in Detroit, I want to get in some dirty cracks, Detroit's full of chances). Chicago business stuff, probably nothing of New York, but Philadelphia suburbs are smug and endless: People, all classes, surrounded by bunches of the new down-and-out. Automobiles and the automobile landscape. Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale, the city street atmosphere, the street smell, the hateful stuff, women's clubs, fake culture, bad education, religion in decay. The movies. Evidence of what the people of the city read, eat, see for amusement, do for relaxation and not get it. Sex. Advertising. A lot else, you see what I mean (EVANS, [1934] 1994, p. 98).

vos e outros materiais informativos sobre todos os problemas, progresso e atividades da *Resettlement Administration* [Administração de Reassentamento] (EVANS, [1935] 1994, p. 113, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Assim, entre 1935 e 1937, Evans fotografa regularmente o sul e o sudeste dos Estados Unidos; produz, com liberdade editorial, imagens que serão utilizadas na documentação e na propaganda de programas federais de apoio a trabalhadores rurais (MORA; HILL, 1993; EVANS, 2000).

Pouco mais de um ano após sua dispensa da FSA, Evans inaugura, em setembro de 1938, a primeira exposição individual de um fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA. Em vez do catálogo da mostra, Evans aproveita a oportunidade para publicar seu primeiro livro, com título homônimo ao da exposição: *American Photographs*.

Apesar de vinculado à exposição e ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o livro é tratado como trabalho autoral. Não há menção no livro de que ele esteja associado à exposição. Nem a quantidade, nem o conjunto, tampouco a sequência das imagens apresentadas na publicação reproduzem integralmente a exposição. Segundo Mora e Hill:

Das cem fotografias da exposição, quarenta e sete não aparecem no livro. E das oitenta e sete fotografias incluídas neste, trinta e três não aparecem na exposição. Entre as fotografias comuns a ambos, exposição e livro, há numerosas diferenças de corte de imagem e o uso de variações de negativos (MORA; HILL, 1993, p. 160, tradução nossa)<sup>34</sup>.

33 Do original: “[...] with wide latitude, e for the exercise of independent judgment and decision [...] to carry out special assignments in the field; collect, compile and create photographic material to illustrate factual and interpretative news releases and other informational material upon all problems, progress and activities of the Resettlement Administration” (EVANS, [1935] 1994, p. 113).

34 Do original: “Of the one hundred photographs in the exhibition, forty-seven do not appear in the book. And of the eight-seventy 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).

Ao compararmos as fotografias expostas no MoMA e as publicadas no livro<sup>35</sup>, chamam atenção dois conjuntos de imagens ausentes no livro e presentes apenas na exposição. No museu, Evans expôs 13 fotografias de meeiros do Alabama em sequência e um trio de fotografias feitas em Cuba. Esses dois conjuntos não estão no livro. As demais diferenças de conteúdo imagético entre exposição e livro abrangem variações de fotografias que tratam de temas semelhantes, sejam cenas urbanas, rurais ou retratos.

Das 87 fotografias do livro, 47 foram feitas entre 1935 e 1937, período em que Evans fotografou para a FSA. Assim, mais da metade das fotografias, além de circunscritas ao sul e ao sudeste americano, foram produzidas nos dois últimos anos anteriores à publicação. As demais 40 fotografias foram produzidas entre 1928 e 1934, cobrindo a primeira década da carreira de Evans. Praticamente todas as legendas apontam para localidades em solo estadunidense, com exceção de, ao menos, três fotografias feitas em Havana, Cuba. Todos esses dados corroboram o entendimento de que Evans teria visto no convite do MoMA a oportunidade de publicar seu primeiro livro de fotografias e assim adaptou sua lista de cidades e temas, escrita em 1934, ao seu contexto em 1938.

Apesar de Evans fotografar cidades distintas das que pretendia em 1934 – não há fotografias de Pittsburgh, nem de Toledo, nem de Detroit –, identificam-se em *American Photographs* alguns temas de sua lista, dentre eles: pessoas de diversas camadas sociais, “[...] cercadas por um monte dos novos fracassados [...]” (EVANS, [1934] 1994, p. 98, tradução nossa); a arquitetura e o urbanismo estadunidenses; a cultura do automóvel; a propaganda; a atmosfera das ruas; pequenos comércios; religião; e de modo mais sutil, questões de gênero atravessadas nos demais temas. Esses e outros temas presentes no livro delimitam o principal objeto de toda a carreira de Evans: a cidade americana.

Ainda que os temas e a produção de Evans até então estivessem associados à produção de fotografias consideradas documentais, o livro propõe o deslocamento dessas mesmas fotografias para o campo da arte,

35 O livro Walker Evans: *The Hungry Eye* (1993), de Giles Mora e John T. Hill, apresenta as 100 fotografias expostas no MoMA na ordem em que foram expostas nas paredes do museu, o que possibilita tal comparação.

problematizando tanto a função documental da imagem fotográfica como o estatuto artístico da fotografia.

A publicação, de cunho autoral, mas com conteúdo considerado até então documental, não apenas desestabiliza um regime de verdade associado à imagem fotográfica como também aponta para a cidade moderna como protagonista dessa narrativa. A obra acaba por ressaltar o quanto nossa relação com a cidade e o que entendemos de cidade por meio de fotografias está atravessado pelo aspecto ficcional das imagens.

A relação múltipla, e por vezes contraditória, que Evans propõe para sua fotografia de rua, ora como documento governamental, ora como jornalismo, ora como ficção, remete ao caráter de multiplicidade, heterogeneidade e coetaneidade das ruas e espaços públicos da cidade moderna onde ele produz suas narrativas. Nesse sentido, o próprio formato do objeto livro também aponta para a abertura e para a multiplicidade de relações com a obra, mas também com a própria cidade, já que cada leitor-espectador deve decidir como folhear o livro (NEVES, 2016). Assim, a obra de Evans promove uma imaginação espacial dessa ideia de cidade, diretamente relacionada ao modo como constrói seu discurso por meio da sequência fotográfica e do objeto livro.

Em entrevista a Paul Cummings, em 1971, Evans, ao tratar da relevância de *American Photographs*, afirmou que o trabalho “[...] estabeleceu o *estilo documentário* como arte na fotografia” (EVANS, 1971, n.p., tradução nossa)<sup>36</sup>. É preciso observar que ao definir seu processo de criação, o fotógrafo utiliza o termo *documentário* como adjetivo para cunhar outro termo: o *estilo documentário*. Evans argumenta:

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 desape-

36 Do original: “[...] 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: 26 maio 2020.

go 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 (EVANS, 1971, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Foi ainda durante a década de 1930 que o documentário, mais que um gênero, constituiu-se como movimento na produção cultural nos Estados Unidos (STOTT, 1986). Diversas produções teatrais, literárias, fotográficas e cinematográficas produzidas a partir de 1931 são entendidas como documentários, dentre elas: *Can You Hear Their Voices?*, peça de Hallie Flanagan; *You Have Seen Their Faces*, livro com textos de Erskine Caldwell e fotografias de Margaret Bourke-White; os filmes *The Plow that Broke the Plains*, *The River* e *The Fight for Life*, de Pare Lorentz.

Evans, no entanto, problematiza a própria noção de documentário ao cunhar o termo *estilo documentário*. Se o termo *estilo* aponta para a noção de autoria, produção que carrega em si um traço, um gesto, um aspecto autoral, enquanto *documentário* remete a uma suposta isenção ao relatar fatos em documentos fidedignos dispostos de modo lógico e convincente, os dois termos juntos criariam, a princípio, um paradoxo.

O que Evans propõe como *estilo documentário* é uma produção autoral composta de imagens que remetem ao documentário, pelo tema ou pela abordagem direta. É como se Evans propusesse uma fotografia produzida com a aparência ou aspecto de documentário, mas de fato uma visão autoral daquilo que se apresenta como realidade. Por fim, o termo revela implicitamente a discordância do autor da noção de imparcialidade, geralmente associada ao documento ou ao documentário.

Alan Trachtenberg vê o estilo documentário de Evans como um método cuja “[...] aparência de objetividade, de franqueza, simplicidade e autenticidade vernacular [...] dá às suas fotos sua autoridade persuasiva” (2006,

37 Do original: “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.

p. 229, tradução nossa)<sup>38</sup>. O autor entende 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)<sup>39</sup>. Já Leo Rubinfien (2000) nota no estilo documentário de Evans as possibilidades poéticas do que chama de *plain seeing*, termo que traduziríamos como visão ordinária, crua, sem ornamentação.

Essas características de fotografia direta, com enquadramentos frontais, sem grandes angulações nos movimentos de câmera, sem cenas de flagrantes dramáticos, estão presentes em toda a obra de Evans. Seja nas fotografias feitas para o governo americano, seja nas fotografias publicadas em periódicos como a revista *Fortune*, seja nas produções autorais expostas em museus ou publicadas como livros de artista. Tal constância, tanto de método como de conteúdo, é vista pela primeira vez com tamanha envergadura, no que concerne à obra de Evans, na exposição e publicação de 1938.

Na orelha do livro o autor sugere que as fotografias “[...] sejam vistas na sequência que lhes foi dada” (EVANS [1938], 2012, s.p., tradução nossa)<sup>40</sup>. Informa que o livro é composto por duas partes; que possui índices, ao final de cada parte, listando onde – cidade ou estado – e em que ano as fotografias foram feitas. Ainda segundo o texto, a Parte Um, com 50 fotografias, nomeia-se “Pessoas pela Fotografia” (EVANS [1938], 2012, s.p., tradução nossa)<sup>41</sup>; a Parte Dois, com as demais 37 imagens, “[...] refere-se ao fato contínuo de uma expressão americana autóctone [...] seja em escultura, pintura ou arquitetura [...]” (EVANS [1938], 2012, s.p., tradução nossa)<sup>42</sup>.

Todas as fotografias são apresentadas individualmente, contornadas por margens brancas, sempre nas páginas à direita (Figura 19). Cada ima-

gem ocupa uma página inteira, com a página anterior em branco. Evans faz uso da sequência das fotografias para estruturar seu discurso e propor associações entre as imagens, como veremos mais detalhadamente nos tópicos seguintes. Ainda que a única divisão formal e explícita do livro seja a separação entre Parte Um e Parte Dois, identificam-se grupos temáticos dentro das duas seções do livro, nos quais os principais temas de Evans se atravessam.

Lincoln Kirstein, ao posfaciar *American Photographs* com um ensaio, assim trata da sequência das imagens no livro:

Fisicamente, as imagens neste livro existem como fotografias separadas. Falta-lhes a superfície, a continuidade óbvia da imagem em movimento, que por sua natureza física obriga o observador a perceber uma série de imagens como partes de um todo. Mas essas fotografias, necessariamente vistas individualmente, não são concebidas como imagens isoladas feitas pela câmera apon-tada indiscriminadamente aqui ou ali. Na intenção e na prática, elas existem como uma coleção de declarações que apresentam uma atitude consistente, e dela derivam (KIRSTEIN, [1938] 2012, p. 194, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Ao chamar a atenção para o trabalho de sequência e montagem da cinematografia, Kirstein aponta que as fotografias do livro, ordenadas e apresentadas em dada sequência, formam um conjunto que extrapola a individualidade das partes. Cabe aqui uma aproximação de Oliveira Junior, em seu trato do pensamento espacial no cinema.

O autor chama de locais narrativos aqueles por onde passam as personagens centrais. Tais locais, “[...] descolados da contiguidade espacial e geográfica da superfície planetária [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 29),

38 Do original: “[...] look of objectivity, of directness, simplicity, and vernacular authenticity [...] gives his pictures their persuasive authority. TRACHTENBERG, Alan. Contrapuntal Design. In: HILL, John. Walker Evans: Lyric Documentary. Göttingen: Steidl, 2006, p. 229.

39 Do original: “[...] that look, of course, is another kind of pose that disguises more complex purposes beyond merely to record the surface appearance of things”. Ibid.

40 Do original: “[...] to be looked at in their given sequence” (EVANS, [1938], 2012).

41 “People by Photography” (EVANS, [1938], 2012).

42 Do original: “[...] refer to the continuous fact of an indigenous American expression [...] whether in sculpture, paint or architecture” (EVANS, [1938], 2012).

43 Do original: “Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude” (KIRSTEIN, [1938] 2012, p. 194).

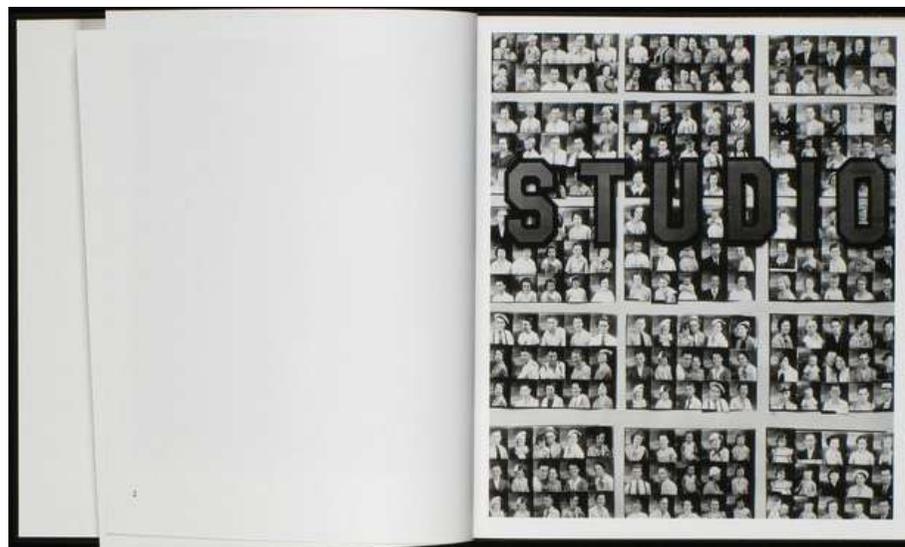
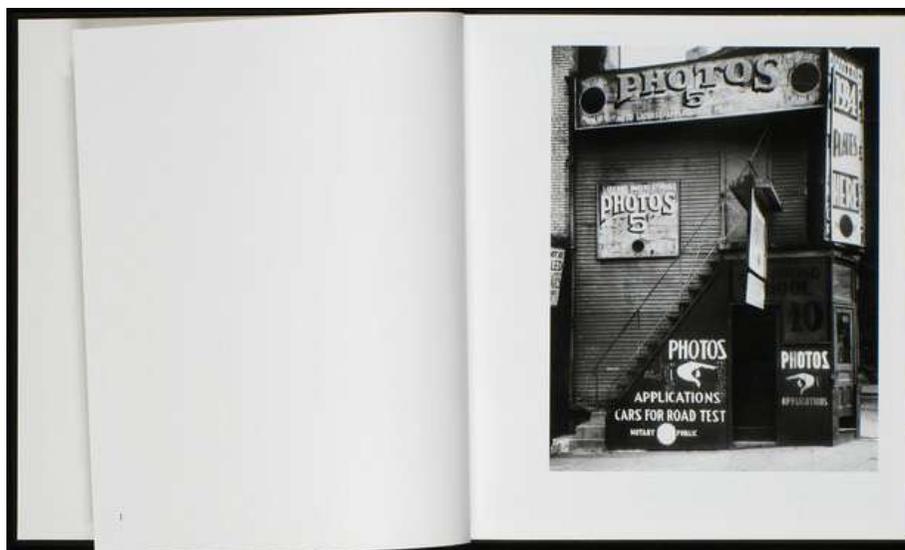


Figura 19. Diagramação das fotografias em *American Photographs*, de Walker Evans.  
Fonte: acervo do autor.

e apresentados numa sequência temporal, constituem uma geografia “[...] alinhavada não mais por contiguidade [espacial], mas por continuidade na narrativa [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 29). Desse modo, os lugares geográficos dão credibilidade às narrativas ali presentes, e elas, por sua vez, contaminam os lugares com suas versões, suas histórias.

Semelhantemente, o ordenamento das fotografias no livro produz nas imagens um encadeamento que participa na sua construção ficcional. Em *American Photographs* a ordem das imagens sequencia fotografias feitas em localidades e datas distintas, de modo que a coerência entre as imagens não se constrói em linearidade espaço-temporal. Desse modo, a sequência das páginas, na ordem pensada e organizada pelo autor, cria outra geografia a partir de imagens agora constituídas como locais narrativos, numa relação com as fotografias que se desprende da interferência direta das legendas. Uma lista ao final de cada parte traz informações como localidade e ano de produção de cada imagem, o que adiciona ao conjunto o aspecto documental. Todavia, tal separação entre fotografias e legendas evidencia o tratamento ficcional da construção no processo de encadeamento dessas imagens.

Como veremos nos próximos subcapítulos, nos quais abordaremos temas específicos tratados na publicação, a narrativa em *American Photographs* é construída não apenas nas fotografias em si mesmas, mas também nas possíveis associações, nas relações que o leitor é capaz de identificar e traçar, tendo em vista a sequência, os conteúdos ou os aspectos formais das imagens. Fotografias feitas em cidades distintas, ao serem combinadas, trazem à tona questões desse modo partilhadas. É no encadeamento das imagens que o discurso de Evans se completa. E assim, a versão de cidade que cria não trata de uma única cidade, mas de um entendimento autoral da experiência cidadina, naquela cultura, naquele momento. Nesse sentido, tanto os retratos como as cenas urbanas ou detalhes arquitetônicos e urbanísticos fotografados por Evans participam na construção de uma tipologia da cidade americana.

O sequenciamento das fotografias tampouco constrói uma narrativa encadeada causal ou cronologicamente. A sequência proposta por Evans opera na construção de ritmos, no acúmulo das imagens, seja pela repetição

ou pela oposição, por analogias ou por contrastes temáticos e formais. Comprendemos que distintas leituras são possíveis e diferentes temas são tratados numa mesma imagem ou sequência de imagens por todo o livro; entendemos que as questões abordadas se acumulam e se sobrepõem conforme são apresentadas; e ainda, algumas dessas mesmas questões e temáticas se repetem em diferentes momentos. Assim, uma imagem anterior contamina e influencia a seguinte, e vice-versa.

Da Parte Um de *American Photographs* destacamos os seguintes temas: a fotografia como imagem da cidade; a cultura do automóvel; decadência social e econômica; e o anonimato na cidade moderna. Na Parte Dois destacamos a construção de uma cidade proletária.

Ao tratarmos esses temas, não nos interessa identificar um porquê, tampouco afirmar determinada lógica na escolha dos temas. Nossa intenção é investigar como a obra, em seu caráter ficcional e em sua narratividade, produz uma imaginação espacial da cidade moderna, em particular na cidade americana, pela fotografia.

### 3.1. Uma cidade feita de imagens



Figura 20. EVANS, Walker. License Photo Studio, New York, 1934.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

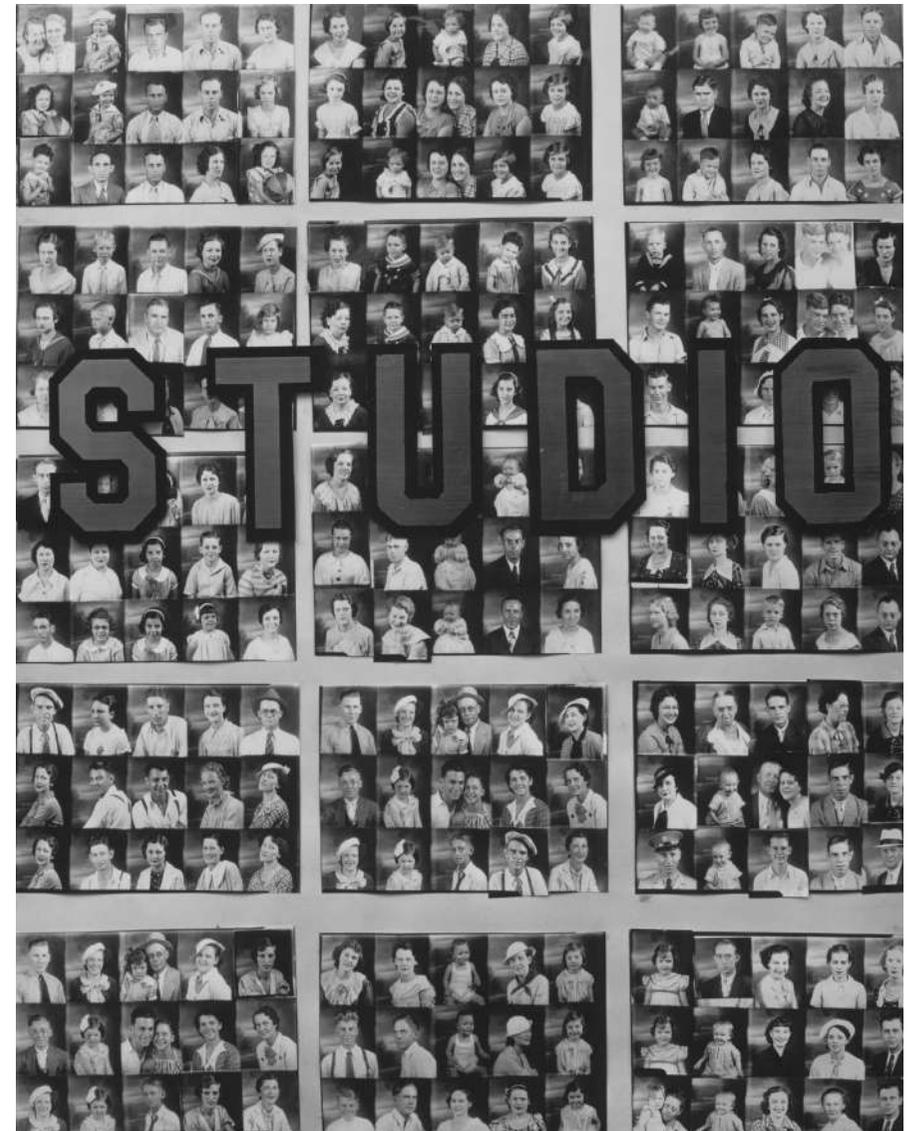


Figura 21. EVANS, Walker. Penny Picture Display, Savannah, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 22. EVANS, Walker. Faces, Pennsylvania Town, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 23. EVANS, Walker. Political Poster, Massachusetts Village, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

A primeira fotografia de *American Photographs* mostra uma pequena edificação de dois pavimentos. O enquadramento fechado e frontal em relação a uma de suas fachadas apresenta, em quatro pontos distintos da composição, explicitamente e em variados tamanhos, a palavra “Photos”. Numa visada mais atenta, outras duas placas perpendiculares à câmera repetem a palavra. Não nos esqueçamos: é a imagem de abertura de um livro intitulado *American Photographs*.

O autor, Walker Evans, tinha uma relação íntima com a palavra escrita. Biógrafos e pesquisadores mencionam a intenção primeira de Evans de tornar-se escritor e apontam a influência de autores como Gustave Flaubert e Charles Baudelaire em sua fotografia (MORA; HILL, 1993; RATHBONE, 2000). Ao nos depararmos com essa primeira fotografia – na qual as palavras tomam conta da composição – não devemos desprezar as outras poucas palavras que antecedem as fotografias do livro, a começar pela capa (Figura 24).

Não há imagens fotográficas na capa, somente palavras. Lemos, em tamanhos diferentes e numa mesma tipografia, o nome do autor, no topo; o título do livro, na parte central; o nome do museu que patrocinou a publicação, na parte inferior. A palavra *Photographs*, uma das duas palavras que compõem o título da obra, chama atenção por ser a única palavra fragmentada, separada por um hífen, grafada de modo que o que lemos, de fato, é a palavra “Photo”. Ora, essa é a mesma palavra da primeira fotografia do livro, então no plural, repetida e espalhada em diversos pontos da imagem: “Photos”.

No pequeno texto de cunho introdutório, impresso na orelha do livro, na primeira linha, em letras maiúsculas, a frase anuncia: “AS REPRODUÇÕES APRESENTADAS NESTE LIVRO DEVEM SER VISTAS EM SUA SEQUÊNCIA” (EVANS, [1938] 2012, s.p., tradução nossa).<sup>44</sup> Logo, entendemos certa intencionalidade do autor ao abrir o livro com essas específicas primeiras imagens. Vemos tal escolha como declaração de que as fotografias devem ser vistas, sobretudo, como imagens. A fachada de um estúdio de fotografias para documentos é, então, convertida em imagem introdutória de

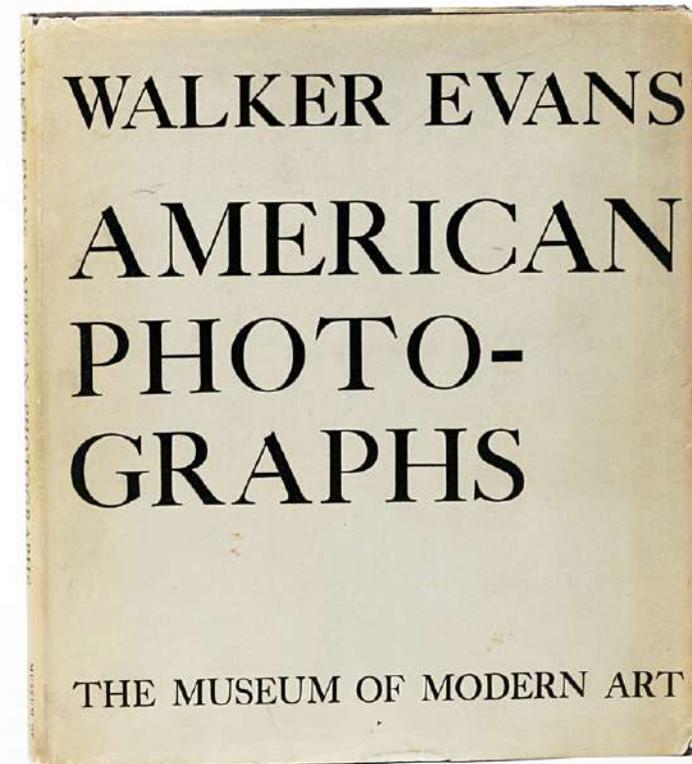


Figura 24. Capa do livro *American Photographs*, de Walker Evans, 1938. Fonte: The Manhattan Rare Book Company. Disponível em: <<https://www.manhattanrarebooks.com/pictures/1474.jpg?v=1423707544>>. Acesso em: 06.ago.2020.

<sup>44</sup> Do original: “THE REPRODUCTIONS PRESENTED IN THIS BOOK ARE INTENDED TO BE LOOKED AT IN THEIR GIVEN SEQUENCE” (EVANS, [1938] 2012, s.p., tradução nossa, grafado em maiúsculas no original).



Figura 20. EVANS, Walker. License Photo Studio, New York, 1934.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 21. EVANS, Walker. Penny Picture Display, Savannah, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

um livro composto integralmente por fotografias. É a partir delas, majoritariamente feitas nas ruas, que Evans cria uma versão de cidade: uma cidade feita sobretudo por imagens, uma cidade que produz imagens de si mesma.

Voltemos à primeira fotografia do livro, *License Photo Studio, New York, 1934* (Figura 20). A pequena edificação comercial abriga um estúdio de fotografias para documentos. Daí sua fachada ser tomada por placas e pinturas que repetem a palavra “Photos”. Abaixo de duas dessas repetições, figuras de mãos com o indicador em riste apontam para uma entrada que dá acesso a uma escada. Na fotografia, todos esses objetos, elementos arquitetônicos e gráficos – placas, palavras, pinturas artesanais, porta, escada – adquirem outra e mesma natureza, a da imagem fotográfica impressa, plana, em preto e branco.

Não vemos um prédio, vemos a fotografia de um prédio. Fotografia que mostra um prédio no qual se produzem fotografias. Fotografia que carrega consigo, subentendida, uma legenda tautológica. A palavra “Photos” aqui funciona numa metalinguagem. A imagem fotográfica mostra a mesma palavra diversas vezes, um texto que repete uma das possíveis definições da própria imagem que o apresenta: foto(grafia). Os dedos apontam para a porta que metaforicamente se abre ao leitor; as palavras na imagem o advertem: você está prestes a adentrar um mundo de fotografias.

A imagem seguinte, *Penny Picture Display, Savannah, 1936* (Figura 21), reforça o mesmo entendimento, mas agora apresenta uma fotografia de fotografias. Novamente, Evans joga com a linguagem fotográfica e com as imagens presentes na cidade. O enquadramento fechado retira o objeto fotografado de seu contexto: uma fotografia frontal, direta, de um mostruário de estúdio especializado em retratos de meio-corpo, semelhantes a fotografias de documentos. Tudo que vemos são inúmeros rostos e a palavra “STUDIO”, em letras maiúsculas, ocupando toda a largura da fotografia. Aqui a tautologia e a metalinguagem se apresentam numa fotografia de fotografias. Evans fotografa um conjunto de fotografias de autoria alheia e, ao fazê-lo, as converte numa nova fotografia, agora entendida como sua.

Décadas depois, procedimentos como esse serão lidos na arte contemporânea, não como plágio, mas como apropriação. E essa apropriação,

em particular, evidencia a ressignificação que o processo fotográfico promove ao recortar algo do mundo e transformá-lo em imagem. Nesse caso, esse algo é nada menos que a própria fotografia como objeto presente na cidade. Um conjunto de retratos que, reunidos, constroem uma imagem coletiva de certa comunidade. Ao fotografar fotografias, Evans recorta objetos do mundo que já são, em si mesmos, recortes imagéticos de mundo. Todavia, ao promover tal recorte de recortes, modifica tais imagens e sua relação com esse mesmo mundo.

Se inicialmente esses retratos foram tratados como imagens bem sucedidas em sua verossimilhança – daí estarem num mostruário –, ao fotografar o conjunto, Evans usa o texto inserido na imagem para subverter o discurso original. Sobre as inúmeras e pequenas fotografias, ergue-se a palavra “STUDIO” em letras garrafais. A palavra que anuncia os serviços de fotografia de retratos também evidencia que esses mesmos retratos, como produtos de estúdio, são principalmente ficção. Os retratos exibem, ainda, que tipo de imagem hegemônica essa ficção produz, ou reproduz, de seus atores: ali vemos apenas retratos de cidadãos brancos, muitos sorridentes, aparentemente de certa classe média.

Essa ficção, que se inicia com a coleção de retratos fotográficos de uma classe média branca, será ainda reforçada pela fotografia de dois jovens brancos, mostrados também em meio-corpo, destacados da multidão ao fundo – um efeito visual explicitamente fotográfico (Figura 22). Ademais, os retratos apresentados nessas páginas introdutórias apontam para o modo como os retratados são tornados tipos onipresentes na cidade americana; isto é, o recorte fotográfico que lhes é dado os retira de qualquer contexto mais específico ou local para alçá-los à categoria de americanos. Ou seja, Evans aos poucos constrói o retrato de certa América apresentada em fotografias: Fotografias Americanas, diz o título.

É a fotografia seguinte, *Political Poster, Massachusetts Village, 1929* (Figura 23), que completa esse primeiro subgrupo temático: uma versão fotográfica de um retrato de meio-corpo pintado manualmente, que, por sua vez, lembra, na verossimilhança e na composição, as demais fotografias de meio-corpo das páginas anteriores. Vale lembrar que o retrato, durante sé-



Figura 22. EVANS, Walker. Faces, Pennsylvania Town, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 23. EVANS, Walker. Political Poster, Massachusetts Village, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

culos atrelado à pintura, passa a ser sinônimo de fotografia apenas a partir de meados do século XIX. Aqui a pintura indica que a verossimilhança não é exclusividade do processo fotográfico, tampouco elemento comprobatório de determinada realidade. Evans parece problematizar a legitimação da fotografia como imagem fidedigna do mundo moderno, o que ajuda a problematizar o modo como a cidade é retratada por meio da fotografia, mas também por outras imagens, como a pintura, o grafite, a publicidade.

Assim, as quatro primeiras imagens do livro, vistas em sequência, questionam a própria função documental da fotografia, explicitando seu aspecto ficcional. A primeira imagem aponta para o uso documental da fotografia, para a maneira como a sociedade moderna associa a imagem fotográfica a certo regime de verdade. Determinado tipo de fotografia é aceito como prova de identidade, como a da licença para motoristas, de que trata a primeira fotografia do livro. As imagens seguintes atuam como contraponto à primeira, evidenciando todo o aparato necessário à construção da imagem fotográfica em particular, tanto no aspecto material como na formação histórica e social.

É com essa primeira sequência que Evans introduz fotografias que, tidas como documentos comprobatórios da realidade, são usadas no livro para a ficcionalização. Assim, *American Photographs* é um livro de fotografias que trata, dentre outros temas, da própria fotografia encontrada na cidade já como imagem. Não qualquer fotografia, mas um gênero específico: uma fotografia que se apresenta como documento, como prova ou, se preferirmos, como registro imagético.

Não que seu autor acredite na veracidade da fotografia. Ao contrário, Evans joga com esse estatuto para construir sua versão autoral de mundo. Sabemos disso na primeira página do livro:

A responsabilidade das imagens usadas neste livro repousa no autor, e a escolha foi determinada por sua opinião: sendo assim, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com as diretrizes, estéticas ou políticas de quaisquer das instituições, publicações ou agências governamentais para as quais parte do trabalho foi execu-

tado (EVANS, [1938] 2012, s.p., tradução nossa).<sup>45</sup>

Ora, se essas imagens, aqui apresentadas, diferem da política e da estética de quem as encomendou e devem ser assumidas como opinião individual do autor, então tais fotografias – e a própria fotografia como linguagem – terão mais de uma possibilidade semântica, política e estética.

Tais imagens tampouco são fotografias aleatórias, desconexas entre si, ou, no extremo oposto, ensimesmadas, defensoras da autonomia da imagem singular. Apesar de apresentadas em sequência definida e defendida pelo autor, de modo a criar uma versão ficcional, essas fotografias tratam de determinada cultura, a cultura estadunidense, em determinado período, a década de 1930, vista, sobretudo, a partir da rua.

O que se constata nessa primeira sequência é que *American Photographs* constrói, a partir de imagens que remetem a certo regime de verdade – a fotografia como documento –, uma obra voltada a ressaltar tanto o aspecto ordinário da vida cidadina como o aspecto ficcional das imagens produzidas na cidade.

Essas quatro primeiras fotografias apontam que não somente produzimos imagens da cidade, mas a própria urbe está repleta de imagens que a constituem e nos afetam. Tanto a cidade é transformada em imagens quanto é ela própria formada pelas imagens que nela circulam. Imagens produzidas por vias institucionais e comerciais, veiculadas nos meios de comunicação de massa, mas também pelo sistema da arte e por seus habitantes no cotidiano. As imagens participam, assim, da nossa experiência urbana, daquilo que pode ser visto e dito acerca da cidade; conseqüentemente, a cidade é também feita de imagens.

<sup>45</sup> Do original: "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, [1938], 2012, s.p.).

### 3.2. O automóvel, essa máquina de deslocamento pela cidade



Figura 25. EVANS, Walker. Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

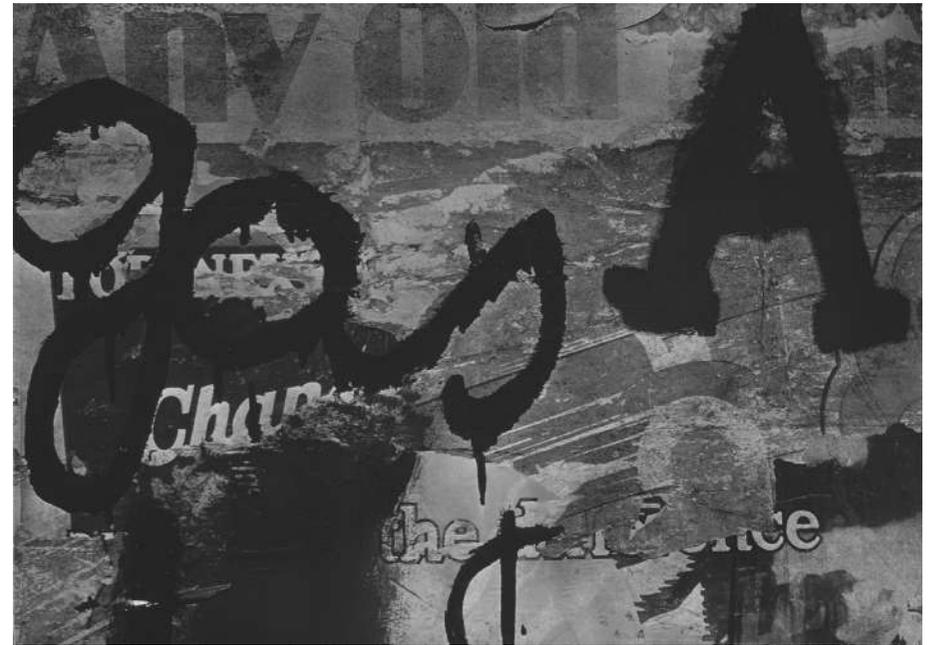


Figura 26. EVANS, Walker. Roadside Gas Sign, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 27. EVANS, Walker. Lunch wagon Detail, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 28. EVANS, Walker. Parked car, Small Town Main Street, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 29. EVANS, Walker. Sidewalk in Vicksburg, Mississippi, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 30. EVANS, Walker. Garage in Southern City Outskirts, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 31. EVANS, Walker. Main Street of County Seat, Alabama, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 32. EVANS, Walker. Main Street, Saratoga Springs, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

A temática do automóvel aparece em dois momentos distintos na primeira parte de *American Photographs*. São dois grupos com quatro fotografias cada, que retratam o automóvel, ora como personagem principal, ora como elemento que contracenava com as demais personagens da cidade norte-americana de Evans.

No primeiro conjunto, iniciado logo na sétima fotografia do livro, o que vemos são imagens exibidas como fragmentos que abordam diferentes aspectos do mesmo tema.

A primeira imagem dá um tom escatológico à sequência (Figura 25). O ferro-velho no primeiro plano invade o campo que se estende para além do horizonte. Árvores desfolhadas se repetem no horizonte e indicam a continuidade do relevo, mas também remetem aos ciclos da natureza. Um engarrafamento de carcaças atravessa a imagem em toda a sua horizontalidade e extrapola as margens laterais. Sem começo nem fim, as sucatas parecem se multiplicar indefinidamente.

Diante de nossos olhos contemporâneos, é flagrante o contraste entre a natureza bucólica, renovada ciclicamente, e a civilização predatória, cuja tecnologia consome e polui essa mesma natureza com detritos deixados pelo caminho, numa escala inédita. O alinhamento das sucatas cria uma versão fantasmagórica e obsoleta da linha de produção em massa fordista. Um cemitério de tecnologia a céu aberto.

A segunda fotografia reforça a associação da cultura do automóvel à imagem de decadência, de resíduos abandonados (Figura 26). A palavra *gas*, abreviatura em inglês para gasolina, aparece pintada à mão, sobreposta a camadas de restos de cartazes e de outras letras também pintadas manualmente. As únicas três palavras legíveis – “any old gas” – formam uma frase solta: qualquer gasolina velha. A imagem remete ainda ao combustível fóssil utilizado nos automóveis. Assim, as duas imagens em sequência explicitam questões ecológicas e de sustentabilidade que viriam à tona décadas mais tarde.

A primeira metade da sequência aponta para o acúmulo de detritos da produção e do consumo em massa da indústria automobilística; uma crítica, senão ao sistema econômico e ao modo de produção que o sustenta, ao menos ao pensamento que atrela a evolução tecnológica a uma ideia



Figura 25. EVANS, Walker. Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 26. EVANS, Walker. Roadside Gas Sign, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 27. EVANS, Walker. Lunch wagon Detail, New York, 1931.  
 Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 28. EVANS, Walker. Parked car, Small Town Main Street, 1932.  
 Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

de progresso humano que seria inerente à modernidade. Evans afirmou, em 1962, ao revisitar a temática do ferro-velho: “Cenas como essas são ricas em sugestões tragicômicas da queda do homem de seu elevado percurso” (EVANS, 1962, p. 133, tradução nossa).<sup>46</sup>

As duas fotografias seguintes introduzem pessoas à narrativa (Figuras 27 e 28). Mostram jovens casais em carros. A primeira é a fotografia de uma ilustração publicitária feita à mão, enquanto a segunda retrata um casal num conversível, na rua.

A imagem publicitária, pintada sobre a própria estrutura de um *trailer* de lanches, está cercada de outros elementos textuais e visuais: “hamburger” “steak and onions 35”, “Good food”, parte da palavra “sandwich”, a logomarca da Bell System Telephone Company. Ao recortar a pintura de modo a enquadrar seu entorno, a fotografia reafirma a função comercial da ilustração e a insere na cidade. Aqui a pintura é utilitária, está na rua, cercada por outros estímulos visuais igualmente mundanos e exerce uma função específica: vender sanduíches. Para tal, a imagem sugere uma idealização da relação amorosa associada à comida, ao automóvel e à natureza.

A imagem é a de um jovem casal que degusta sanduíches num automóvel conversível, com um cenário bucólico ao fundo. O automóvel qualifica o casal, atribui-lhe certa estatura social. A composição da cena relaciona os sanduíches e o próprio automóvel ao consumo e à mobilidade propagadas como estilo de vida.

Essa idealização é tensionada pela fotografia seguinte, que também retrata um casal, também num automóvel, mas em condições diversas. Também aqui o automóvel está estacionado. Um pequeno caminhão em movimento, ao fundo, traz para a cena a velocidade e o ruído da rua. A vida na cidade é distinta daquela que a imagem publicitária idealiza.

Esse casal não está numa cena romântica. É confrontado pela câmera, pelo encontro compulsório com o outro, com o diferente. Suas expressões falam da curiosidade, do desconforto, da desconfiança e do desconhecido que a rua impõe. O conversível, que na cena anterior remetia à liberdade, a

46 “Scenes like these are rich in tragicomic suggestions of the fall of man from his high ride” (EVANS, [1962], apud CAMPANY, 2014, p. 193).

uma harmonia com o ambiente exterior, aqui expõe seus ocupantes ao inesperado, ao que lhes escapa ao controle, distinto do sentido aventureiro que a publicidade geralmente acentua.

Do ponto de vista do fotógrafo, a cena não carrega consigo nenhum flagrante. São os fotografados que flagram o gesto da câmera, o que lhes dá uma expressão de surpresa. Há uma dramaticidade no movimento congelado dos automóveis ao fundo, acentuado pelo enquadramento que secciona ambos os veículos. É o próprio cotidiano que se mostra fragmentado, tensionado pelo encontro – ou seria melhor dizer desencontro? – imprevisível do anonimato das ruas.

A sequência é em si um conjunto de fragmentos, de instantâneos colecionados pela cidade. De um ferro-velho nas margens da cidade ao trânsito da área central. De outro modo, a segunda sequência que aborda o mesmo tema constrói um ritmo e um movimento de continuidade que lembram o movimento de câmera da montagem cinematográfica.

O ordenamento da sequência e o enquadramento de cada uma das fotografias elaboram uma segunda sequência, que remete ao deslocamento contínuo pela cidade. Tal movimento deve-se à escolha do autor de começar a sequência com uma fotografia de enquadramento mais fechado e, conforme avançamos, apresentar cenas cada vez mais abertas. Ademais, saímos de dois enquadramentos frontais para duas vistas superiores, em perspectiva, nas quais um automóvel sempre se movimenta em direção à tomada da câmera. Acentua-se assim a sensação de deslocamento de uma imagem a outra, de um canto a outro da cidade. Saímos das margens da cidade para suas ruas principais. Mundos opostos numa mesma e outra cidade.

Novamente, quatro fotografias e um elemento recorrente. Um olhar mais atento e o automóvel, mais que mera repetição, é a personagem que transita nessas imagens, deslocando-se entre situações distintas. É com ele que vamos de uma imagem a outra, de um ponto a outro da cidade. Uma sequência de quatro fotografias e a imagem do automóvel participa de uma narrativa de deslocamento pela cidade.

Em *Sidewalk in Vicksburg, Mississippi, 1936* (Figura 29), o automóvel e seu ocupante contrastam com a arquitetura local e os transeuntes. O auto-



Figura 29. EVANS, Walker. *Sidewalk in Vicksburg, Mississippi, 1936*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

móvel aqui se situa como parte integrante do discurso moderno associado à ideia de progresso. Modernidade que produz uma evolução tecnológica, e um dos resultados é o advento do automóvel. Dentro do carro estacionado, um homem branco ocupa o assento do carona.

O que vemos na rua é uma edificação popular em condições decadentes, caindo aos pedaços, longe da arquitetura modernista em voga no período – o Museu Solomon R. Guggenheim, obra-prima do modernismo americano, seria inaugurado um ano depois, em Nova Iorque. A fachada do estabelecimento comercial dá nítidos sinais de falência. Sobre a porta de entrada, o espaço destinado a algum tipo de placa está tomado por um plástico ou tecido preto, com furos e rasgos. Ripas de madeira atravessam as janelas superiores e laterais. Tapas se misturam a anúncios de cigarro sobrepostos e igualmente carcomidos na porta. A imagem de uma mulher loira sorridente nos encara com a promessa não muito convincente de que “[...] andaria uma milha por um Camel”, famosa marca de cigarros.

Numa fotografia, dois mundos que se opõem. O automóvel – essa máquina moderna de deslocamento – abriga o homem branco, o esconde nas sombras, o separa do mundo a sua volta. Sua postura corporal e sua fisionomia sugerem que ele não está à vontade. Vemos, na penumbra do interior do carro, suas sobranceiras arqueadas, sua expressão sisuda. Com o corpo levemente virado para sua esquerda e o rosto olhando para a frente, evita contato com os dois homens mais próximos, do lado de fora do automóvel. Parece esperar o motorista que, em algum momento, retornará e o levará dali, para a modernidade que lhes pertence – ao homem branco e ao automóvel. Do lado de fora, outro mundo, outra cidade, o Outro.

Na calçada, quatro homens jovens, todos negros, num bairro pobre e também negro – a fotografia vem dos Estados Unidos segregacionista da década de 1930. Dois desses homens estão sentados num banco de madeira. Ambos olham para sua esquerda, para além do que a fotografia permite ver.

Um deles se distingue pelo traje completo: terno, colete e gravata. Assim como o homem branco, também ele destoa do entorno. No entanto, para além da segregação racial, algo mais os diferencia. Sentado com as mãos sobrepostas, as pernas cruzadas, a postura ereta – parece inusitadamente

chupar um pirulito –, esse homem negro aparenta estar confortável consigo mesmo, apesar do entorno, apesar da câmera que lhe apontam.

Outros dois homens estão em pé, com os braços apoiados na estrutura de madeira da fachada em ruínas. Um deles olha direto para a câmera. Os braços na altura da cintura, a cabeça levemente inclinada para o lado, o chapéu que lhe cobre parcialmente um dos olhos. Também sua postura corporal e fisionomia sugerem desconforto, certa desconfiança da câmera. E a câmera, hoje, somos nós, os que olham com o olho da câmera, do ponto de vista da câmera, do lado de cá da câmera. Se assumimos nossa parcialidade junto à câmera, o desconforto desse homem é, também, com a nossa presença, com nossa atitude de observá-lo a distância, de transformá-lo em imagem, em verossimilhança, em tipo, eventualmente em estereótipo – seja desde o outro lado da rua ou daqui do século XXI.

Na imagem, o automóvel é essa máquina que, assim como a câmera, está associada à modernidade, mas também a uma relação de poder. Na cena, ambas as máquinas pertencem a homens brancos; ambas provocam tensão no entorno e o atravessam sem diálogos, como cápsulas. Essa tensão se dissipa na fotografia seguinte, *Garage in Southern City Outskirts, 1936* (Figura 30). Também ali o automóvel instala personagens de mundos distintos numa mesma cena cotidiana. Duas mulheres aguardam o reparo de seu automóvel numa oficina mecânica à margem da cidade.

Da imagem anterior, além do enquadramento frontal e do automóvel no primeiro plano, se mantém o aspecto popular e sucateado da arquitetura e de seu entorno. Diferem as personagens. Surgem outros contrastes, conforme nos deslocamos pela cidade. Ainda que a cena se estruture em torno do conserto do carro, são as personagens ao redor que se destacam. Aqui, é um menino quem detecta – e denuncia com o olhar – a presença da câmera. Sua postura, porém, aparenta timidez, como se estivesse intrigado pela situação; parece curioso para compreender o que se passa.

As duas mulheres numa oficina mecânica na periferia da cidade chamam atenção ainda por estarem sozinhas. Não parecem se intimidar pela situação. Uma das mulheres, com um casaco de pele destacado do fundo escuro, acompanha de perto o trabalho do mecânico. Sua companheira, um

pouco afastada dos demais, em pé na calçada, é a única pessoa de corpo inteiro e a mais visível do grupo. Sua figura esguia, postura e figurino elegantes remetem a uma fotografia de moda e contrastam com a fachada da oficina.

Aqui, em outra cena cotidiana, o automóvel promove o cruzamento de mundos opostos. As duas mulheres, aparentemente levadas ali por um imprevisto, personificam o universo feminino de outra classe social, tão distante do mundo masculino e rudimentar, materializado numa oficina mecânica na periferia da cidade.

De cenas com personagens individuais e identificáveis, somos levados a duas vistas panorâmicas de ruas principais de pequenas cidades, repletas de automóveis estacionados. Saímos dos enquadramentos frontais e próximos das primeiras cenas para tomadas abertas e em perspectiva, o que implica uma mudança gradativa, mas explícita, de escala e, consequentemente, de relação com a cidade.

Em *Main Street of County Seat, Alabama, 1936* (Figura 31), a primeira vista em perspectiva da sequência, um único automóvel em movimento vem em direção à câmera numa linha diagonal. Como numa montagem cinematográfica, o carro dá continuidade à sequência e insere certo movimento à cena.

A vista superior nos retira da rua, mas ainda podemos identificar os transeuntes. As tensões raciais, os contrastes de gênero e de classe nas imagens anteriores dão lugar à monotonia de um dia qualquer, aos encontros casuais na rua principal de uma pequena cidade; ali estão os pequenos comércios: a loja de roupas, a mercearia, o café, a drogaria, a barbearia, o posto de gasolina.

Não há nessa fotografia evento, drama ou tensão que a justifique. A imagem contribui com a sequência exatamente por seu caráter ordinário, por sua cotidianidade. Esse é um retrato da rua principal de uma pequena cidade do Alabama de 1936: o urbanismo, a arquitetura, os pequenos comércios e a clientela. Por fim, a fotografia funciona como elemento de transição dos enquadramentos anteriores, frontais e individualizados, para a cena seguinte, com perspectiva marcante e maior dramaticidade.

A quarta e última cena da sequência revela uma visada ainda mais afastada, a partir de um ponto situado ainda mais acima (Figura 32). A câ-



Figura 30. EVANS, Walker. *Garage in Southern City Outskirts, 1936*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 31. EVANS, Walker. *Main Street of County Seat, Alabama, 1936*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

mera agora nos retira do nível da rua por completo. Não estamos mais à vista dos transeuntes, não somos mais um deles. Aliás, não é possível ver uma só pessoa na imagem. As calçadas estão vazias, a rua está deserta, exceto pelos automóveis.

Novamente a continuidade da sequência e o movimento da cena são sugeridos pelo automóvel vindo ao encontro da câmera, do espectador. Um dos veículos em movimento é emoldurado, evidenciado, pelos galhos de árvore no primeiro plano. Saímos de uma cidade para outra. Da fotografia anterior, com sua rua de pequenos comércios, edificações de dois pavimentos, calçadas e vias estreitas, sem paisagismos, chegamos a outra rua principal, com árvores que ultrapassam os prédios de cinco pavimentos que as cercam, calçadas largas e bem cuidadas, diversos mobiliários urbanos e áreas permeáveis. Ausentam-se as tensões do bairro negro, as contradições de encontros isolados na periferia ou mesmo os encontros fortuitos da cidade menor. Não que tenham deixado de existir, mas a própria escala e o enquadramento da fotografia não assume o papel de evidenciá-los. A fotografia mostra uma única vista superior, quase aérea, como se dissesse: a cidade cresceu, vejam como está bonita.

A repetição das formas dos automóveis estacionados junto às árvores desfolhadas, numa linha que se estende imagem adentro; o brilho e os reflexos causados pela chuva sobre a rua, carros e calçadas, numa contraluz em tons variados de cinza; os poucos carros em movimento emoldurados pelos galhos das árvores; as linhas verticais das fachadas nas margens laterais da imagem. Todos esses elementos guiam o olhar desde o primeiro plano, no canto esquerdo inferior da imagem, até o outro extremo da rua, na parte superior direita, o que nos conduz numa travessia de toda a fotografia em diagonal. Chegamos a um horizonte cinzento que, ao se fundir ao céu, perpetua a estrada e expande a própria cidade para além da imagem.

Num primeiro momento, a cidade chega de forma fragmentada, como colagem de instantâneos que ganham coerência na inter-relação entre as partes. Na segunda sequência, verifica-se a continuidade entre as imagens, uma apresentação mais uniforme, mais progressiva. No entanto, ainda percorremos uma cidade segmentada: saímos de um bairro negro pobre para



Figura 32. EVANS, Walker. Main Street, Saratoga Springs, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

uma elegante avenida principal.

Com exceção das duas últimas fotografias, as imagens de ambas as sequências trazem para a cidade um quê de colagem, de sobreposição de partes que não se encaixam. O ferro-velho se sobrepõe a um descampado; o homem branco no automóvel estacionado nas ruas de um bairro negro; um homem de traje completo sentado à frente de uma fachada aos pedaços; mulheres elegantes que contrastam com a oficina da periferia. Assim, o automóvel é essa personagem recorrente que funciona como fio condutor da narrativa, como elemento que conecta os fragmentos, as camadas díspares da própria cidade.

Para além de sinônimo de progresso e de tecnologia, como já visto, o automóvel é mostrado nessas sequências de imagens como elemento onipresente na cidade americana. E é por meio dessa personagem que as imagens remetem às tensões, antagonismos, encontros e desencontros, às relações e interações presentes na vida cidadina moderna.

### 3.3. Imagens de decadência no cotidiano citadino



Figura 33. EVANS, Walker. Birmingham Boarding House, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 34. EVANS, Walker. Houses and Billboards in Atlanta, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 35. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 36. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 37. EVANS, Walker. Louisiana Plantation House, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

A sequência final da Parte Um de *American Photographs* é formada por cinco fotografias. O conjunto retrata, majoritariamente, fachadas arquitetônicas, com exceção da penúltima imagem, centrada em um homem que dorme na soleira de uma dessas fachadas e funciona como detalhe da imagem anterior.

A primeira imagem da sequência enquadra frontalmente a fachada de uma pensão (Figura 33). Uma pequena placa ao lado da porta principal informa: “Quartos Mobiliados”. A rebuscada arquitetura de estilo gótico norte-americano da edificação está desgastada e sem manutenção, vemos as calhas do telhado quebradas e as colunas da varanda mostram-se envelhecidas. Outros elementos na edificação indicam pequenos reparos paliativos e destoantes da arquitetura original: tijolos alinhados de modo a criar aberturas no porão; ripas e telas sobrepostas na abertura de janela no segundo andar.

Vemos dois homens sentados e, no canto superior direito da imagem, no segundo andar da casa, uma mulher costura sob a luz natural que entra pela janela. Tanto as condições da arquitetura remetem a certa decadência como a postura das personagens e os objetos espalhados na varanda e nas janelas – caixas, baldes, cadeiras, potes com flores, roupas penduradas – aludem a uma dignidade do cotidiano.

E assim, associamos a casa a seus moradores, de modo que a decadência da arquitetura impregna o cotidiano dos habitantes. No entanto, a imagem diz de pessoas que, mesmo num contexto de decadência material, mantêm alguma estrutura. Os homens na varanda com postura ativa; a mulher em afazeres domésticos.

As fotografias seguintes atuam sob a mesma lógica. Ou seja, somos levados a relacionar as edificações e os elementos ao redor aos habitantes. Em *Houses and Billboards in Atlanta, 1936* (Figura 34), Evans enquadra as fachadas de duas casas semelhantes e duas placas de publicidade de filmes. As imagens e textos publicitários são deslocados do contexto original e passam a ter relação com as casas dispostas exatamente atrás de cada uma das placas. Na fotografia, as placas encobrem parcialmente o primeiro piso de cada residência e assim se fundem à arquitetura.

Ao nos determos sobre o conteúdo das placas, notamos que os fil-



Figura 33. EVANS, Walker. Birmingham Boarding House, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 34. EVANS, Walker. Houses and Billboards in Atlanta, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 35. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

mes ali anunciados apresentam mulheres como protagonistas, e que os títulos reforçam discursos misóginos. As imagens nas placas, por sua vez, permitem ainda associá-las a contextos domésticos.

Na primeira placa a ilustração de uma mulher, sentada num amplo sofá, encara o espectador. Lê-se como título do filme: *A tagarela*. Na placa ao lado, o título *Amor antes do café da manhã* contrasta com a imagem de uma mulher com um dos olhos machucados, como se houvesse sofrido uma agressão física.

Também aqui aspectos da arquitetura da cidade são transferidos para os habitantes. As imagens ficcionais do cinema, inseridas no contexto urbano, são usadas pelo fotógrafo para promover um comentário social. Ao isolarem e sobreporem placas e casas numa única imagem, os títulos assumem o papel de legendas e as ilustrações femininas parecem fazer parte das próprias construções, sugerindo que tais imagens seriam o retrato do interior de cada uma daquelas casas.

Essa imagem, em particular, aponta para as diversas camadas presentes no urbanismo da cidade. As entradas das duas casas populares estão interditas por painéis publicitários que divulgam filmes de Hollywood. A via no primeiro plano confirma que tais imagens miram os veículos. Os moradores perdem o acesso à rua, à cidade, a fim de que essa mesma cidade tenha acesso à publicidade, à indústria do entretenimento, à ficção, que, por sua vez, retorna ao cotidiano e o invade.

Uma terceira publicidade, próxima à margem direita da fotografia, mostra um homem que, vestido com terno e gravata, cumprimenta o interlocutor com o aceno do chapéu. As figuras femininas, mesmo dotadas de protagonismo na fotografia por sua escala maior, permanecem associadas ao doméstico; já a figura masculina, ainda que em menor tamanho na imagem, pertence ao mundo exterior e dialoga com a fállica chaminé por detrás de sua imagem.

Na fotografia seguinte, *South Street, New York, 1932* (Figura 35), Evans fotografa três homens à frente de um estabelecimento comercial com as portas fechadas. No canto esquerdo superior da imagem, colado sobre uma das portas, um cartaz anuncia a piscina do Hotel St. George. Na ilustração, uma mulher de maiô, sentada em um trampolim, promete dias enso-

larados na piscina de água natural salgada e espumante de um dos hotéis mais requintados da cidade de Nova Iorque na década de 1930 (DWORIN, 2009, s.p.). O anúncio contrasta com o resto da fotografia e o duro cotidiano da cidade no período conhecido como A Grande Depressão.

Numa das colunas da fachada, lemos “Produtos de cobre, latão e bronze”. Novamente, a sugestão é de que o texto, retirado do contexto original, seja associado às três figuras humanas que, transformadas em imagem, se apresentam inertes, como estátuas, mas também como mercadorias.

Os homens parecem desafortunados, afetados pela Grande Depressão estadunidense da década de 1930. Cada um aparenta lidar com a situação a seu modo. O homem à esquerda, com a cabeça apoiada em um das mãos, parece resignado: lê o jornal e mantém algum tipo de conexão com o mundo. No centro da imagem, outro dorme ao léu; uma garrafa lhe faz companhia. Um terceiro encara a câmera com expressão de desconfiança e desconforto.

A fotografia seguinte recorta ainda mais a cena num enquadramento fechado no homem que dorme, agora em outra postura (Figura 36). A sequência das duas imagens produz um efeito cinematográfico, numa mudança tanto temporal como de aproximação entre o espectador e o retratado. Os detalhes são visíveis: a barba por fazer, a roupa puída no punho e na gola, a braguilha aberta. Evans opta por enfatizar o infortúnio, o estado de desabrigo do indivíduo.

A última fotografia da sequência apresenta uma tradicional mansão de *plantation*, típica fazenda de monoculturas do sul estadunidense escravagista (Figura 37). Numa das poucas imagens do livro com tomada em perspectiva, vemos simultaneamente duas fachadas da residência. A fotografia é enquadrada de modo que, no primeiro plano, há uma árvore caída, com raízes desenterradas. A vegetação em torno da casa parece se rebelar, como se quisesse retomar a área construída. O que vemos é a imagem da ruína de uma época, de uma cultura.

Como em outras sequências do livro, vemos determinada imagem já impactados por imagens anteriores que constroem certo contexto. Nesse conjunto é possível notar a intensificação da ideia de decadência. Se na primeira imagem, tanto a arquitetura como as pessoas preservam certa es-



Figura 36. EVANS, Walker. South Street, New York, 1932.

Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 37. EVANS, Walker. Louisiana Plantation House, 1935.

Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

trutura, nas imagens seguintes assiste-se a uma gradual e constante deterioração, seja da arquitetura, do indivíduo ou das relações. Passamos pela violência doméstica e por pessoas em penúria para finalmente chegarmos à completa ruína de uma cultura escravagista.

Os variados estilos arquitetônicos testificam uma decadência que abrange classes sociais distintas. Desde a ampla residência urbana com expressivo detalhamento artesanal, característico do já mencionado gótico norte-americano, a austeras casas populares padronizadas e ainda a mansões do período Antebellum americano.

Tanto o chamado gótico americano como a arquitetura Antebellum fazem um uso anacrônico – e poderíamos argumentar que, em si mesmo, decadente – de elementos arquitetônicos góticos e neoclássicos que explicitam uma vontade de pertencimento a uma ancestralidade europeia. Assim, ao apresentarem exemplares dessas arquiteturas em variados estados de deterioração, e ainda relacioná-los ao cotidiano da cidade e à cultura de massa, essas imagens constroem um discurso de aparente crítica a uma cultura cuja modernidade se baseia numa falsa genealogia.

Assim, as últimas imagens da primeira parte do livro perfazem um retrato decadente dessa cidade moderna, no que diz respeito aos aspectos socioeconômico e cultural. No entanto, na segunda parte do livro, Evans oferece outra versão de cidade, embasada exclusivamente em imagens que remetem às edificações da cidade, como veremos a seguir.

### 3.4. Imagens de edificações como tipologia de um cotidiano proletário



Figura 38. EVANS, Walker. View of Easton, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 39. EVANS, Walker. Part of Phillipsburg, New Jersey, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

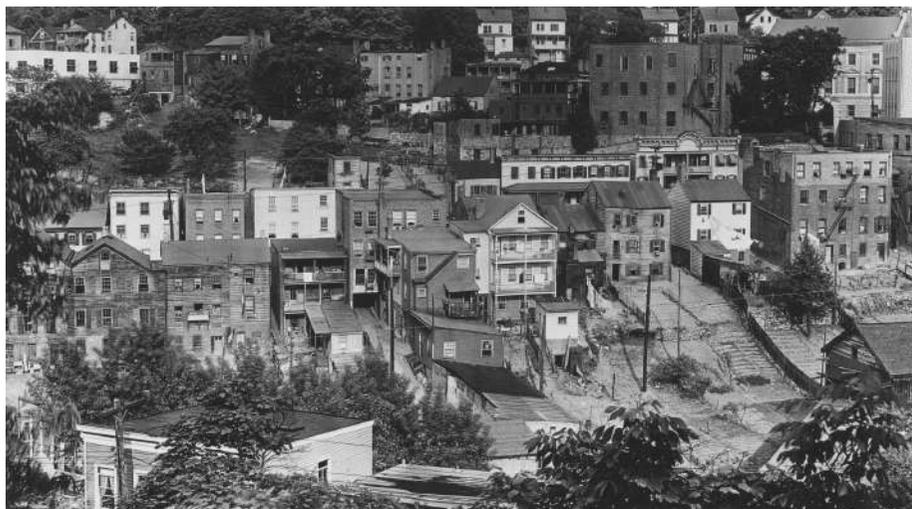


Figura 40. EVANS, Walker. View of Ossining, New York, 1930.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 41. EVANS, Walker. Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 42. EVANS, Walker. Two-family Houses in Bethlehem, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 43. EVANS, Walker. Roadside View, Alabama Coal Area Company Town, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 44. EVANS, Walker. Louisiana Factory and Houses, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 45. EVANS, Walker. Birmingham Steel Mill and Workers' Houses, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 46. EVANS, Walker. Factory Street in Amsterdam, New York, 1930.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 47. EVANS, Walker. Company Houses, Scott's Run, West Virginia, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 48. EVANS, Walker. Country Store and Gas Station, Alabama, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 49. EVANS, Walker. Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 50. EVANS, Walker. Church of The Nazarene, Tennessee, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 51. EVANS, Walker. Wooden Church, South Carolina, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 52. EVANS, Walker. Greek Temple Building, Natchez, Mississippi, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 53. EVANS, Walker. Negro Church, South Carolina, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 54. EVANS, Walker. Connecticut Frame House, 1933.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 55. EVANS, Walker. Millworkers' Houses in Willimantic, Connecticut, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 56. EVANS, Walker. Frame Houses in Virginia, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 57. EVANS, Walker. Frame Houses in Virginia, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 58. EVANS, Walker. New Orleans Houses, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 59. EVANS, Walker. Greek Revival Doorway, New York City, 1934.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 60. EVANS, Walker. Wooden Gothic House, Massachusetts, 1930.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 61. EVANS, Walker. Wooden Houses, Boston, 1930.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 62. EVANS, Walker. Gothic Gate Cottage Near Poughkeepsie, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 63. EVANS, Walker. Detail of a Frame House in Ossining, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 64. EVANS, Walker. Main Street Block, Selma, Alabama, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 65. EVANS, Walker. Maine Pump, 1933.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 66. EVANS, Walker. Jigsaw House at Ocean City, New Jersey, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 67. EVANS, Walker. Hotel Porch, Saratoga Springs, New York, 1930.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 68. EVANS, Walker. Wooden Gothic House Near Nyack, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 69. EVANS, Walker. French Quarter House in New Orleans, 1933.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

O conjunto das imagens que compõem a Parte Dois de *American Photographs* trata, em sua maioria, de fotografias de edificações, mostradas na sua disposição com seu entorno (rua, rio, plantação) ou apenas suas fachadas e detalhes das formas e texturas das construções. A exceção reside em uma única fotografia, a vista de uma típica embarcação fluvial com mecanismo de propulsão em forma de pás. No primeiro plano, à margem do rio, três homens estão próximos a pequenos barcos semelhantes a canoas (Figura 49).

Ao observarmos simultaneamente todas as fotografias do conjunto, na sequência em que são apresentadas no livro, notamos que a imagem da embarcação funciona como elemento de transição na narrativa (Figura 70). Todas as dez vistas da Parte Dois, panorâmicas ou com enquadramentos mais abertos, estão ordenadas antes da fotografia da embarcação; todas as 21 sequenciadas após a embarcação enquadram estritamente edificações em fachadas individuais, tomadas de pequenos conjuntos de casas ou detalhes arquitetônicos. Ou seja, saímos de vistas de contextos urbanos para enquadramentos que destacam edificações arquitetônicas como unidade, como exemplar de determinado estilo, mesmo quando mostrada em pequenos grupos.

Aqui a embarcação traz a ideia de deslocamento – como se nos deslocássemos entre diferentes localidades –, mas também explicita no conjunto a mudança no enquadramento das imagens: saímos de planos mais abertos para planos mais fechados no desenvolvimento da narrativa visual do livro.

Ou seja, a fotografia da embarcação configura uma divisão na Parte Dois do livro. O primeiro momento aborda a cidade no conjunto, e o segundo identifica e ressalta casos específicos de uma cidade que se pretende expressão da cultura local, seja o gótico norte-americano de residências ou os aspectos de pequenos templos religiosos. Uma única imagem, exatamente antes da fotografia da embarcação, apresenta uma fachada isoladamente, num enquadramento frontal. Tal imagem parece preparar o espectador para essa segunda parte final do livro.

Abordaremos primeiro as dez vistas que tratam de cenas urbanas, para então tratarmos do que consideramos uma segunda parte dentro da Parte Dois do livro.

De início, perguntamos: que imaginação espacial essa fotografia de



Figura 49. EVANS, Walker. Mississippi Sternwheeler at Vicksburg, Mississippi, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

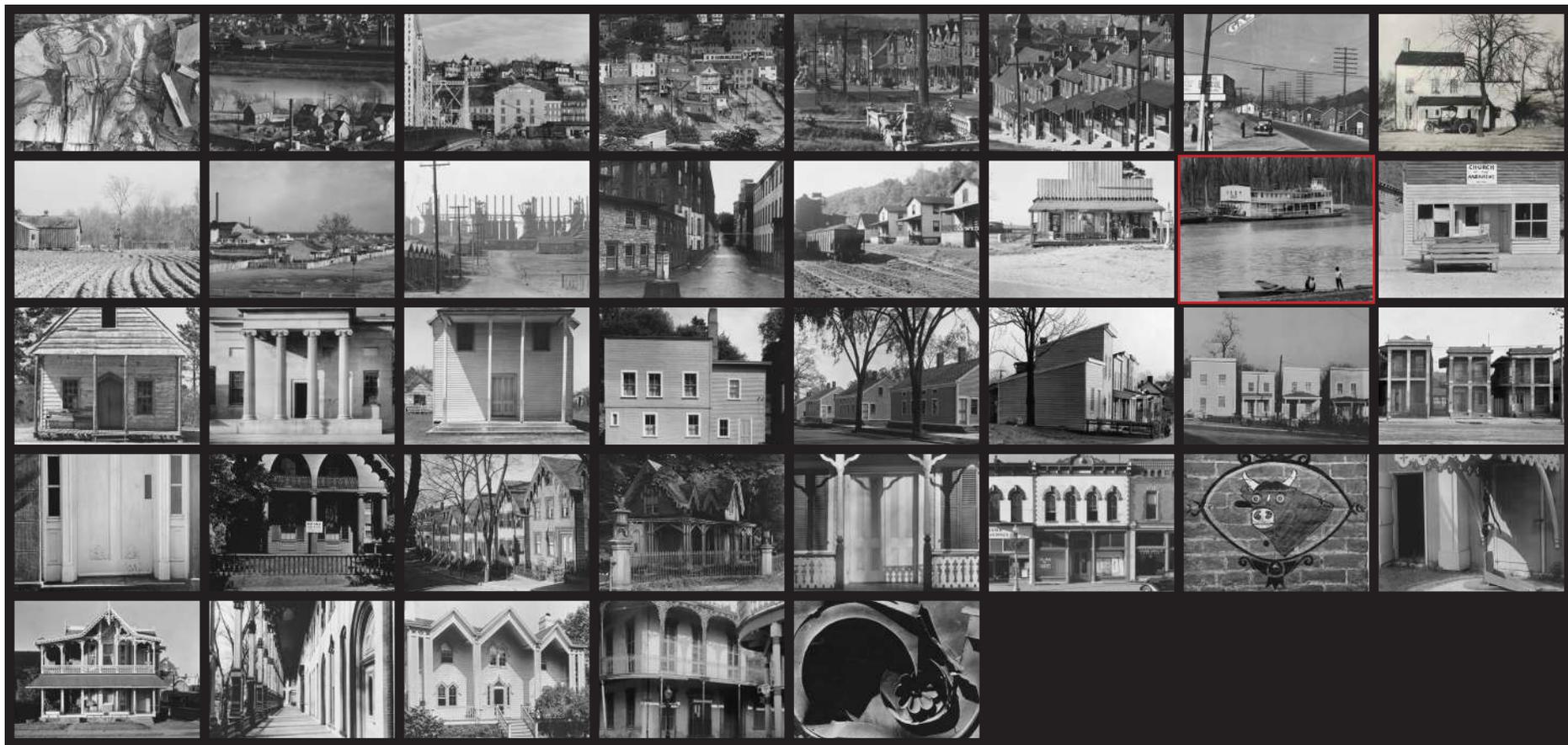


Figura 70. Mosaico com as 37 fotografias da Parte Dois de *American Photographs*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

rua produz ou reafirma, especificamente na relação com a cidade? Ou seja: o que esse conjunto de imagens diz da cidade? Que imagem da cidade esse conjunto de fotografias constitui?

A sequência de cenas urbanas abre com a vista panorâmica de uma cidade, com galpões e chaminés, às margens de um rio (Figura 38). A imagem seguinte sugere o deslocamento sobre o rio através de uma ponte que, por sua vez, nos leva a vagões numa estrada de ferro (Figura 39). Conforme avançamos, a cidade torna-se árida, austera. As poucas ruas e estradas perceptíveis levam a pontos isolados dessa cidade que se resumem a pequenos conjuntos de casas proletárias em torno da fábrica, da siderúrgica e da empresa de transporte de carvão.

Ao listarmos os elementos mais evidentes nas dez imagens, temos como resultado: casas populares, chaminés de fábricas, um rio, uma ponte, vagões de trens, ruas, lápides de cemitério, fornos de uma siderúrgica, pequenas fábricas. As legendas reforçam esses mesmos elementos ao trazerem os seguintes termos: vista, rua, cemitério, empresa de carvão, fábrica, siderúrgica e casas de trabalhadores.

Uma associação recorrente no conjunto das imagens é a relação entre certo tipo de indústria – caracterizada pelas chaminés, pelo sistema ferroviário e pela siderurgia – e as habitações destinadas a uma classe de trabalhadores. A constante presença e relevância desses elementos nas imagens criam uma cidade industrial e proletária. Os demais elementos – as ruas, o automóvel e até mesmo um braço de rio que, na narrativa, é atravessado pela ponte da imagem seguinte – parecem existir em função dessa relação entre casa e fábrica, ou vice-versa.

A ideia do cotidiano enclausurado, sem saída ou com trajetos limitados, apresenta-se no enquadramento da maioria das fotografias do conjunto. As tomadas superiores, ainda que panorâmicas, ora eliminam o céu de algumas imagens, ora preenchem o horizonte sem deixar saída ou escape. Também as ruas são fotografadas de modo que o ponto de fuga dirige o olhar do espectador por vias que se estreitam cidade e imagem adentro. Casarios populares, ao tomar conta das margens, reforçam a ideia de que essa mesma tipologia se repetirá indefinidamente. O conjunto de fotografias instaura



Figura 38. EVANS, Walker. View of Easton, Pennsylvania, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 39. EVANS, Walker. Part of Phillipsburg, New Jersey, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 41. EVANS, Walker. Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936.  
 Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figuras 50 a 53  
 Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

uma cidade formada apenas por fábricas, estruturas industriais, casas de trabalhadores e um cemitério.

Esse último elemento chama a atenção numa das fotografias: a lápide de uma sepultura (Figura 41). Na imagem, vemos, no primeiro plano, uma pequena cruz que ornamenta o túmulo. Ao fundo, uma rua em leve declive, ladeada por casas geminadas e postes de iluminação. E assim, a morte é inserida no cotidiano da cidade.

Se no final da Parte Um as fotografias ressaltam a decadência da cidade moderna, nesse primeiro conjunto da Parte Dois as fotografias destacam habitações populares em função do trabalho proletário industrial e fabril. E assim, a vida se resume a um cotidiano imbricado entre a casa, a fábrica, a indústria e o cemitério.

O conjunto de fotografias que sucede a fotografia da embarcação na Parte Dois do livro concentra-se em construir determinada tipologia dessa cidade americana, desde edificações religiosas populares até rebuscados elementos do chamado neogótico americano, ou ainda a tradicional rua principal das pequenas cidades do país. Aqui a frontalidade e o recorte que individualiza, utilizados em retratos de pessoas na primeira parte do livro, se repetem na fotografia das edificações. De modo que, assim como nos retratos, somos levados a entender a arquitetura ali retratada sendo documentada como tipo, elemento exemplar e constitutivo da cidade americana construída por Evans.

Logo após a cena da embarcação, Evans sequencia quatro fotografias de fachadas de edificações que, a princípio, identificamos como igrejas ou templos religiosos (Figuras 50, 51, 52 e 53). Três delas são pequenas construções de madeira, cujas legendas confirmam serem igrejas localizadas no Tennessee e na Carolina do Sul. Na primeira, uma placa informa ser ali a Igreja do Nazareno. A única edificação de alvenaria, e que imita a arquitetura de um templo grego, é originalmente de uso comercial, destinada a abrigar um banco, e eventualmente utilizada como igreja na década de 1970, conforme dados do Inventário do Registro Nacional de Locais Históricos do Departamento do Interior do Governo dos Estados Unidos (Figura 52).

O enquadramento frontal e rigoroso das fachadas explicita ao mesmo tempo semelhanças e contrastes entre os dois tipos: as colunas das pe-

pequenas igrejas são meros troncos de madeira, enquanto a construção que remete a templos gregos ostenta volumosas colunas que imitam o estilo jônico. A edificação alinha-se com as grandes residências das fazendas de monoculturas do sul, as chamadas *plantations* – o mesmo tipo de edificação que, na Parte Um do livro, aparece decadente (Figura 37) –, enquanto as pequenas igrejas de madeira estão associadas às comunidades negras e pobres. Elementos como frontão e colunas ainda presentes nas edificações de madeira apresentam-se como herança da Antiguidade grega, logo pagã, presente na arquitetura cristã, mesmo que de modo tão singelo e rudimentar como nesses exemplos.

Apresentando-as numa única sequência, Evans dá maior visibilidade às igrejas pobres, considerando que são comuns a três das quatro fotografias e que a arquitetura de alvenaria figura como a terceira imagem dessa sequência, fora de qualquer lugar de destaque; ou seja, não está na abertura, nem no fechamento da sequência em questão. Desse modo, sua imponência cria certo estranhamento no conjunto e assume um tom caricato, pomposo e exagerado, enquanto as pequenas construções de madeira ganham força em sua simplicidade e austeridade.

O conjunto seguinte traz cinco fotografias com tipos de residências populares (Figuras 54 a 58), também destinadas a famílias da classe operária americana, incluindo as chamadas *frame houses*, casas de baixo custo e construção rápida. A legenda da segunda fotografia da sequência, *Millworkers' Houses in Willimantic, Connecticut, 1931* [Casas de trabalhadores fabris em Willimantic, Connecticut, 1931], explicita a relação da moradia com o trabalho, já que essas casas pertenciam às fábricas nas quais seus moradores trabalhavam<sup>47</sup>.

Se na primeira parte do livro Evans povoa a cidade americana com retratados tornados tipos, na segunda parte ele apresenta recortes bastante específicos das casas onde tais tipos moram, das fábricas onde trabalham

47 No sítio online do Departamento de Transporte do Estado de Connecticut lemos: "Textile mills had to provide houses for their workers because when the first mills were built, places like Willimantic were just beginning to develop". Disponível em: <<https://portal.ct.gov/DOT/Cultural-Resources-Willimantic-Frog-Bridge/workerhouses>>. Acesso em: 15.abril.2021.



Figura 52. EVANS, Walker. Greek Temple Building, Natchez, Mississippi, 1936.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 37. EVANS, Walker. Louisiana Plantation House, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figuras 54 a 58  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

e por onde andam as personagens da cidade americana que o autor constrói. Retratos feitos em cidades tão distintas como Nova Iorque, Vicksburg ou Havana são apresentados em conjunto com fotografias de fachadas numa avenida central em Selma, Alabama, ou de igrejas na Carolina do Sul, ou ainda de casas de madeira em Massachusetts. O resultado é a concatenação de um conjunto de imagens, de modo a compor uma obra ficcional, cuja coerência emerge como o fato comum de essas fotografias mostrarem o que é constitutivo da cidade americana moderna, sua cultura expressa na tipologia e fisionomia.

### 3.5. O anonimato citadino



Figura 71. EVANS, Walker. Sidewalk and Shopfront, New Orleans, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 72. EVANS, Walker. Coney Island Boardwalk, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 73. EVANS, Walker. A Bench in the Bronx on Sunday, 1933.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 74. EVANS, Walker. Girl in Fulton Street, New York, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 75. EVANS, Walker. 42nd Street, 1929.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 76. EVANS, Walker. Citizen in Downtown Havana, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 77. EVANS, Walker. Main Street Faces, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 78. EVANS, Walker. Posed Portraits, New York, 1931.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 79. EVANS, Walker. Couple at Coney Island, New York, 1928.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 80. EVANS, Walker. People in Summer, New York State Town.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

Das 87 fotografias de *American Photographs*, ao menos 25 retratam explicitamente pessoas, e várias dessas fotografias já foram abordadas nos subcapítulos anteriores. Porém, outras dez imagens mostram pessoas inseridas num contexto urbano, apesar de não estarem em sequência no livro.

Essas imagens estão distribuídas na Parte Um do livro, sem constituírem um grupo em si mesmas, ainda que algumas formem duplas ou trios na sequência da publicação. É certo que essas fotografias também são atravessadas pelas demais, que as antecedem ou sucedem. Se nos subcapítulos anteriores abordamos as fotografias em sequência, como Evans planejou e solicitou aos leitores, aqui tomamos a liberdade de não as tratar exatamente em sucessão, mas como instantâneos de transeuntes que povoam – e (co)constituem – essa cidade moderna construída ficcionalmente em *American Photographs*.

Uma primeira diferenciação entre as fotografias que gostaríamos de apontar é a relação dos fotografados com a câmera. Em cinco delas, as pessoas encaram a câmera. Noutras três, vemos os rostos, e os olhares estão direcionados para algum outro ponto da cidade. E em outras duas, as pessoas estão de costas, de corpo inteiro, e não vemos os rostos.

Em qualquer uma dessas imagens as pessoas poderiam estar conscientemente posando para a câmera. Mas o que primordialmente interessa aqui é que tipo de imaginação tais imagens suscitam, que tipo de relação ressaltam no que diz respeito à cidade e a seus transeuntes.

Ora, uma imagem na qual pessoas encaram a câmera evidencia relação mútua no momento do ato fotográfico: ambas as partes se veem, e ambas o sabem. Nessas imagens, em particular, devemos considerar ainda que tal relação se dá entre desconhecidos.

Assim, essas imagens remetem aos encontros fortuitos cotidianos ao andarmos pela cidade. Vemos e somos vistos. Todavia, aqui, um dos transeuntes carrega consigo uma câmera fotográfica e tal aparato, quando notado, pode modificar consideravelmente a postura do seu interlocutor.

Esse é o caso da fotografia intitulada *Posed Portraits, New York, 1931* (Figura 78). Cientes do fotógrafo, dois homens posam para a fotografia. Ao fundo vemos um cardápio que lista sanduíches e respectivos preços. Um dos



Figura 78. EVANS, Walker. *Posed Portraits, New York, 1931*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

homens veste um avental e um pequeno chapéu; ambos seguram cigarros. O contexto da fotografia insere os fotografados num intervalo de trabalho: a pausa para um cigarro torna-se imagem. Ambos os fotografados demonstram aceitar ser fotografados, como também participam na construção da imagem, no ato fotográfico. A linguagem corporal dos retratados denota amizade, intimidade entre si, mas também indica que ambos interagem empaticamente com o desconhecido que lhes aponta a câmera.

Em *Main Street Faces, 1935* (Figura 77), outros dois homens encararam a câmera. Novamente aqui a postura dos corpos sugere cumplicidade entre os dois homens, que, no entanto, demonstram desconfiança na interação com o fotógrafo. Ambos giram a cabeça levemente para o lado e para baixo e olham com sobrancelhas arqueadas para ele, num gesto, ao mesmo tempo, defensivo e inóspito.

Vista isoladamente, a imagem de dois homens mal-encarados tendo ao fundo a placa de um banco pode remeter ao imaginário hollywoodiano de filmes de assalto a bancos. No entanto, Evans prefere não criminalizar a cidade e seus transeuntes, ainda que comente o tema ao editar a rua a seu modo, por meio da fotografia. Ao chamá-los de “Rostos de Rua Principal” na legenda da foto, Evans demonstra a intenção de categorizá-los como certo tipo de transeunte cidadão. Ou seja, esses são os típicos rostos masculinos encontrados nas ruas principais da cidade: homens que expressam sua masculinidade ao se apresentam para a câmera e para os demais como desconfiados, mal-encarados, antipáticos.

Também em *Sidewalk and Shopfront, New Orleans, 1935* (Figura 71), Evans apresenta outras personagens. O enquadramento frontal da fotografia tem como principal elemento a fachada de uma barbearia. As listras que, via de regra, se limitariam ao típico poste na calçada para indicar tal atividade, espalham-se pela fachada, cobrem o lustre e invadem, de modo orgânico, a roupa da própria cabeleireira. A mulher esboça um leve sorriso para a câmera que lhe capta a imagem desde o outro lado da rua. Inusitadamente, o equipamento que segura em uma das mãos assemelha-se a uma arma, o que dá à imagem – e à própria personagem – um caráter insólito.

A fotografia inclui também parte da fachada de uma drogaria, ao lado



Figura 77. EVANS, Walker. *Main Street Faces*, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 71. EVANS, Walker. *Sidewalk and Shopfront, New Orleans*, 1935.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 74. EVANS, Walker. *Girl in Fulton Street, New York, 1929*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 75. EVANS, Walker. *42nd Street, 1929*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

da barbearia, o suficiente para inserir na imagem um segundo rosto feminino: a imagem da modelo no centro de um cartaz, também encarando a câmera e anunciando um creme de limpeza que, de acordo com a propaganda, quando “usado diariamente traz a beleza”. Entre as duas mulheres, outro texto na parede informa que o “corte feminino no pescoço” custa 15 centavos e “rolos no cabelo feminino” valem 25 centavos.

Evans constrói mais uma vez uma relação entre suas personagens e as imagens e textos já constituintes da cidade. Aqui, ele a recorta de modo a salientar elementos da publicidade e da cultura direcionados ao universo feminino. Evidencia assim as tantas associações possíveis na nossa própria relação com a cidade e o fato de sermos, como transeuntes, simultaneamente vistos e videntes (NEVES, 2016). Outras três imagens nesse conjunto apontam exclusivamente para personagens femininas. Numa delas, a mulher retratada encara a câmera: mais uma personagem vê e é vista pela cidade.

Duas dessas imagens se assemelham: *Girl in Fulton Street, New York, 1929* (Figura 74) e *42nd St., 1929* (Figura 75). Ambas retratam mulheres sozinhas em ruas da cidade de Nova Iorque. Na primeira fotografia, todos os elementos da cena situam a personagem numa grande cidade: os prédios ao fundo, os letreiros dos estabelecimentos comerciais, a vitrine, as pessoas que a cercam, na maioria homens. Vestida com um casaco de peles e ostentando um adereço que lhe cobre a cabeça, a mulher olha para sua esquerda, para fora do enquadramento da câmera.

Também a segunda fotografia situa uma mulher sozinha num contexto urbano. Ao fundo identificamos os carros que passam e os letreiros nos prédios a distância. Próximo à mulher, parte de uma estrutura metálica e de uma escadaria, anunciando em um dos degraus: “Uptown Tra[...]”. Ainda que não se leia toda a expressão, certamente ela indica a entrada para os elevados característicos do transporte público da cidade, trens que seguem *uptown*, isto é, em direção ao norte da cidade. A mulher também veste um casaco com peles e chapéu. No entanto, encara a câmera – e nesse caso é como dizemos: encara um homem branco. Para além de diferenças formais, como o enquadramento ou o conteúdo no segundo plano, consideramos relevantes algumas distinções nas duas imagens.

Na primeira fotografia, uma mulher branca é vista pelo fotógrafo; na segunda, ele enquadra uma mulher negra, e o olhar é recíproco. Também as legendas tratam cada uma das imagens – consequentemente, cada uma das mulheres – de modo distinto. Na primeira legenda, Evans reconhece a presença da mulher, ainda que a chame de menina, mesmo tendo ele, à época da publicação do livro, 35 anos. No entanto, na segunda legenda, a presença da mulher é omitida por completo. O texto menciona apenas a rua, 42nd Street, logradouro famoso já na década de 1930 por abrigar bordéis e prostíbulos.

Assim, a mulher branca retratada em postura passiva diante da câmera recebe a legenda de menina na Fulton Street. Já a mulher negra que encara o fotógrafo é totalmente omitida na legenda ao ser fotografada na área de meretrício. Essas legendas em particular evidenciam determinada leitura das imagens, da cidade e dos transeuntes. Se na primeira o termo “menina” infantiliza a mulher fotografada, na segunda, simples menção a uma rua em área de meretrício da cidade, a leitura poderá levar à suspeita de que a personagem fotografada está associada à prostituição.

Outras duas fotografias têm mulheres como protagonistas e também retratam cenas semelhantes entre si. Em *Coney Island Boardwalk, 1929* (Figura 72), uma mulher de costas em pé num calçadão e apoiada num parapeito observa banhistas na praia de Coney Island. Os demais elementos da composição estão cortados ou desfocados. Ainda que se identifiquem pessoas ao fundo, um poste à esquerda e o braço de um homem à direita, o corpo da mulher – com sua indumentária e pose – é o principal elemento da fotografia.

Isolada no primeiro plano, a personagem preenche o enquadramento da fotografia e destaca-se pelo figurino: um conjunto estampado, acompanhado de chapéu, meia-calça e sapatos de salto alto. A indumentária da mulher destaca-a pelo contraste com o entorno. Sua linguagem corporal – o tronco levemente inclinado para frente no parapeito e um dos pés ligeiramente inclinado – sugere que esteja relaxada, entretida com a multidão ou absorta em seus pensamentos. Essa imagem também se associa com outra, localizada mais à frente na sequência do livro, *Couple at Coney Island, New York, 1928* (Figura 79).

Nessa outra fotografia vemos um casal enquadrado de costas, tam-



Figura 72. EVANS, Walker. *Coney Island Boardwalk, 1929*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 79. EVANS, Walker. *Couple at Coney Island, New York, 1928*.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 76. EVANS, Walker. Citizen in Downtown Havana, 1932.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.



Figura 73. EVANS, Walker. A Bench in the Bronx on Sunday, 1933.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

bém em pé, também próximo a um parapeito junto ao mar e também em Coney Island. Ainda que sejam mulheres distintas nas duas fotografias, ambas vestem roupas e acessórios muito semelhantes: o vestido estampado, a boina, a meia-calça e os sapatos de salto alto. Nesse sentido, Evans reforça a ideia de tipos citadinos. Assim como optou por incluir duas fotografias distintas de mulheres vestidas com casacos com peles nas ruas de Nova Iorque, aqui também é notória a semelhança entre as imagens, tanto nos enquadramentos como nas mulheres fotografadas.

Outra fotografia, feita na área central de Havana, Cuba, retrata um homem que, assim como as mulheres nova-iorquinas, chama atenção pelo traje: terno branco, gravata, lenço no bolso, sapato e chapéu de palha (Figura 76). Instala-se a dúvida se ele posa propositalmente para a câmera; mas tanto a expressão corporal como o contexto urbano lhe conferem ares de galanteador cosmopolita, um tipo citadino moderno.

Por fim, duas fotografias mostram pequenos grupos de pessoas, um no espaço público e outro no contexto doméstico. *A bench in the Bronx on Sunday, 1933* (Figura 73) retrata dois casais extremamente próximos um do outro, sentados num banco no Bronx num domingo. As mulheres, nas extremidades, olham em diagonal, uma delas para trás, a outra lateralmente. Os homens, no centro da fotografia, olham para frente com os olhos franzidos pelo sol.

A postura dos corpos, que se tocam, indica intimidade, mas também desconexão entre os casais e seus pares, aparentemente ensimesmados ou contemplativos. A mulher à esquerda tem a expressão de curiosidade por algo no entorno, enquanto seu par fecha os olhos, o que na imagem assemelha-se a uma tentativa de distanciamento. O segundo homem, mais jovem, tem a expressão taciturna. A imagem do grupo retrata o isolamento partilhado, uma solidão vivenciada em grupo, no espaço público. Concomitantemente, a cidade e os transeuntes ao redor conclamam a atenção dos retratados.

Num contexto doméstico, *People in Summer, New York State Town, 1930* (Figura 80), retrata três pessoas que conversam relaxadamente à frente de uma residência, ainda que aparentemente constrangidas pela fotografia. Cada personagem olha para um ponto distinto e, apesar de ninguém encarar

a câmera, fica implícito que todos têm consciência da presença do fotógrafo. A cena remete aos encontros cotidianos entre vizinhos ou familiares em bairros residenciais. As roupas dos homens, gastas e manchadas, os rabiscos na janela e as marcas de uso e desgaste na fachada da casa sugerem uma vizinhança proletária e empobrecida.

Assim, as personagens que ocupam as páginas de *American Photographs* remetem ao anonimato do transeunte urbano moderno, um anonimato reforçado nas fotografias apresentadas sem legendas próximas; e mesmo quando apresentadas, ao final de cada parte, as legendas não trazem os nomes dos retratados.

Ainda outra característica atravessa o transeunte anônimo de Evans: na grande maioria, essas personagens fazem parte do que poderíamos chamar de classe popular, no sentido de que nenhuma delas aparenta pertencer à elite econômica ou social. As imagens tentam nos convencer de que esses são rostos e corpos típicos, figuras comuns da cidade americana moderna, num determinado momento histórico, mais precisamente, a década de 1930.

Em Evans o anonimato está fortemente ligado à experiência urbana. O tema será tratado ainda pelo fotógrafo em outras oportunidades durante sua carreira. Duas de suas séries em particular: *Many are Called* e *Labor Anonymous* tratam o anonimato citadino de modo a relacioná-lo diretamente com o retrato, como veremos no próximo capítulo.



Figura 80. EVANS, Walker. People in Summer, New York State Town.  
Fonte: EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012, s.p.

#### 4. *MANY ARE CALLED E LABOR ANONYMOUS: A FOTOGRAFIA COMO COMPOSIÇÃO DO ANONIMATO NA CIDADE MODERNA*

##### 4.1. *Many Are Called: o anonimato no metrô de Nova Iorque*



Figura 81. Mosaico com as 89 fotografias do livro *Many Are Called*, publicado por Walker Evans em 1966.

Em 1938, mesmo ano em que expôs e publicou *American Photographs*, Evans iniciou uma série fotográfica que concluiria em 1941. No período de três anos produziu cerca de 600 retratos de desconhecidos no interior de vagões de metrô na cidade de Nova Iorque (EVANS, 2004). Com a câmera escondida entre os botões do casaco e um cabo disparador que corria por dentro do casaco até sua mão, Evans fotografava desconhecidos que se sentavam à frente. Eram fotografados sem anuência, interação ou direção, e sem que o fotógrafo olhasse pelo visor da câmera – o enquadramento era feito no momento da ampliação das imagens, já no laboratório fotográfico.

Num texto escrito por Evans também em 1938, o autor manifesta seu entendimento da fotografia e da temática das ruas, do anonimato citadino:

E então se pensa no funcionamento geral da engrenagem social: esses anônimos que vão e vêm nas cidades [...]; é em como eles se parecem, agora; no que está em seus rostos e nas janelas e nas ruas ao lado e ao redor deles; no que estão vestindo e no que estão usando, e em como estão gesticulando que precisamos nos concentrar conscientemente com a câmera (EVANS, [1938] 1994, p. 151, tradução nossa)<sup>48</sup>.

É sob tal concepção que as imagens no metrô são produzidas. Fotografias que buscam construir um retrato a partir da rua, de uma sociedade e seus indivíduos, aparência, costumes, cultura. Vinte e cinco anos depois, em 1966, 41 dessas imagens foram apresentadas no MoMA, na exposição *Walker Evans' Subway* [O metrô de Walker Evans] (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1966). Oitenta e nove fotografias compõem o livro publicado no mesmo ano, intitulado *Many are Called* [Muitos são chamados] (EVANS, [1966] 2004) e publicado novamente em 2004 pela Universidade de Yale, em parceria com o Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, *The Metro-*

48 Do original: "And then one thinks of the general run of the social mill: these anonymous people who come and go in the cities [...]; it is what they look like, now; what is in their faces and in the windows and the streets beside and around them; what they are wearing and what they are riding in, and how they are gesturing, that we need to concentrate, consciously, with the camera" (EVANS, [1938] 1994, p. 151).

*litan Museum of Art*, para celebrar o centenário do metrô de Nova Iorque<sup>49</sup>.

Novamente Evans faz uso da sequência na montagem do livro para construir sua imagem da cidade moderna a partir de seus retratados. Como ao tratarmos de *American Photographs*, também aqui cabe o argumento, a partir de Oliveira Júnior, de que Evans cria uma narrativa ficcional sobre a cidade ao organizar as imagens numa dada sequência. Se em *American Photographs* ele o faz ordenando fotografias feitas em localidades e datas distintas, unindo de uma página a outra Mississipi a Nova Iorque, num período que se estende por décadas, em *Many Are Called* o recorte é outro. A montagem faz uso de uma repetição rigorosa e regular, na forma e no conteúdo: fotografias de meio-corpo de passageiros num mesmo modal de transporte coletivo, o metrô, na mesma cidade, Nova Iorque, entre 1938 e 1941.

Como resultado, a recorrência dessas imagens, quase sempre frontais, convida o espectador a perceber-se como mais um passageiro, como se tais retratados fossem todos companheiros de viagem pelo subterrâneo da cidade.

Segundo Mora e Hill (1993), numa entrevista não publicada concedida a Jeff W. Limerick em 1973, Evans afirmou que a série teve como referência pinturas intituladas *Vagão de terceira classe*, produzidas por Honoré Daumier na segunda metade do século XIX. A partir desse dado, Waldir de Mello Barreto Filho propõe que "a relação de Evans com Daumier certamente ultrapassa o *Vagão de terceira classe* e, mais certo ainda, ultrapassa o próprio Daumier. [Para Barreto Filho] a dívida de Evans é com o realismo" (informação verbal)<sup>50</sup>.

Ronaldo Entler ajuda a entender a relação da fotografia moderna com o realismo ao afirmar:

49 Em nossa pesquisa utilizamos um exemplar da segunda edição, a qual reproduz a mesma sequência e basicamente a mesma diagramação da primeira edição, com as fotografias sempre nas páginas à direita e numeração nas páginas em branco à esquerda (ROSENHEIM, 2004). Foram adicionados um prefácio escrito por Luc Sante e um posfácio assinado por Jeff L. Rosenheim, então curador associado ao Departamento de Fotografia do Museu Metropolitano de Arte, instituição que abriga o arquivo Walker Evans.

50 Fala do Professor Doutor Waldir de Mello Barreto Filho durante exame de defesa de monografia do autor em Licenciatura em Artes Visuais, em dezembro de 2011 na Universidade Federal do Espírito Santo.

[...] o realismo é um certo modo de se portar da ficção, da imagem ilusionista. [...] cabe à ficção ser realista, não à realidade. [Assim] uma fotografia é realista porque localizamos certas expectativas da imagem perante a realidade (ENTLER, 2010, s.p.).

A fotografia, e em particular a fotografia de rua de Evans, faz uso de seu estatuto documental para construir uma ficção realista que atualiza uma visualidade herdada do realismo novecentista. Esses retratos são legitimados em sua verossimilhança por estarem inseridos num realismo moderno; isto é, são imagens que fazem uso de alguma credibilidade em sua relação com o real para tratar de temas e questões da modernidade. Atendem a certas expectativas modernas no que diz respeito tanto à imagem fotográfica – seja em sua função documental, associada à ideia de veracidade e imparcialidade, ou no seu estatuto artístico, atrelado à noção de autoria e originalidade – como à construção de um entendimento do anonimato citadino.

Assim, a fotografia surge como tecnologia que, em seu processo mecânico-químico, combinado à perspectiva monocular e à sua reprodutibilidade, produzirá imagens realistas para a sociedade moderna e urbana, principalmente a partir do século XX. No caso de Evans, uma tecnologia e uma linguagem a serviço de temáticas recorrentes: a cidade moderna americana e o anonimato citadino. Retornamos a Rancière e seu argumento de que qualquer um – incluindo aqui a figura do citadino anônimo – é tratado como protagonista pela literatura moderna do século XIX para então se tornar tema possível para a pintura e, enfim, para a fotografia no campo da arte.

Se em *American Photographs* Evans buscou tipificar a cidade americana a partir de retratos de transeuntes e cenas majoritariamente urbanas, aqui o fotógrafo concentra-se em pessoas desconhecidas fotografadas num único espaço público: vagões de metrô na cidade de Nova Iorque. Ainda que seu interesse mantenha-se voltado para a fotografia de rua e a cidade, a série aponta especificamente para o retrato fotográfico como imagem que participa na construção do anonimato citadino.

Em *American Photographs* não há imagens de transporte coletivo



Figura 82. EVANS, Walker. Fotografia nº 16 do livro *Many Are Called*, de Walker Evans, de 1966.

Fonte: EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2004.

urbano – uma barca vazia no Rio Mississipi é a única imagem que mostra especificamente algum tipo de transporte público. Já em *Many are Called* todas as imagens são produzidas especificamente no interior de vagões de metrô. Suas fotografias não mais localizam os retratados numa área específica da cidade. O metrô torna-se um estúdio itinerante e pessoas de diversos cantos da cidade entram e saem. Já não é possível associar, por meio da fotografia, o retratado a esse ou aquele ponto da cidade.

Tampouco há legendas para as fotografias. Para além de uma epígrafe e de agradecimentos a pessoas e instituições, o único texto na edição original de 1966 que situa o contexto de produção das fotografias é a introdução escrita por James Agee:

Essas fotografias foram feitas no metrô da cidade de Nova York durante o final dos anos trinta e início dos anos quarenta do século XX. O esforço sempre foi manter quem estava sendo fotografado o mais alheio possível à câmera (EVANS, [1966] 2004, p. 15, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Os retratados estão todos contidos num único contexto e esse procedimento homogeneíza e unifica o conjunto de retratos e contribui na construção do anonimato.

Não sabemos seus nomes, tampouco endereços. Na grande maioria, nada que nos indique sua profissão, personalidade, religião ou ideologia política. Há, no entanto, duas exceções: a freira católica, com hábito e crucifixo no peito (Figura 82), e o músico cego que toca o acordeão em troca de doações (Figura 83). São tipos recorrentes na cultura citadina ocidental. A figura da freira encarna o indivíduo numa constante negação do eu, no constante atravessamento de uma coletividade que se impõe. Já o músico cego no vagão de metrô assemelha-se à cega de Paul Strand (Figura 11), ambas encarnações modernas da mendicância na cidade.

51 Do original: "These photographs were made in the subway of New York City, during the late thirties and early forties of the twentieth century. The effort, always, has been to keep those who were being photographed as unaware of the câmera as possible" (EVANS, [1966] 2004, p. 15).



Figura 83. EVANS, Walker. Fotografia nº 89 do livro *Many Are Called*, de Walker Evans, de 1966.

Fonte: EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2004.



Figura 11. STRAND, Paul. *Blind*. 1916. 1 fotografia preto e branco. *The Museum of Modern Art*.  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/54299>

Ao não localizar esses retratos numa área específica da cidade, a obra suscita uma relação entre os retratados e a cidade que não permite associação ou identificação direta entre o espaço construído e o habitante. Janice Caiafa defende “[...] o transporte coletivo [como sendo] a respiração da cidade, crucial para sua sobrevivência e para que ela realize sua aventura própria de misturar estranhos num mesmo espaço partilhado” (CAIAFA, 2001, p. 201). É certo que o metrô retratado por Evans é exemplo dessa partilha feita por estranhos. No entanto, o que vemos nas fotografias não remete a uma partilha no sentido daquilo que é comungado, mas à partilha como parte que cabe a cada um. Evans enfatiza o indivíduo, tanto na postura distanciada como fotógrafo camuflado como no enquadramento dos retratados.

É ainda Caiafa que, ao dialogar com Benjamin, salienta o aspecto de colisão presente nos encontros citadinos e afirma:

É que não nos basta atribuir a esse ritmo da colisão a marca da desorganização ou da destruição. Seria preciso ressaltar também o papel produtivo ou construtivo do confronto. A fricção pode trazer diferenciação, desafiando o reconhecimento, tendo um efeito não necessariamente deletério mas transformador dos processos subjetivos. Ao descrever os fenômenos do choque, Benjamin não faz um discurso apenas de denúncia. Várias vezes ele distingue o “flâneur” do “transeunte” (CAIAFA, 2002-2003, p. 95).

Se Evans encarna o flâneur benjaminiano, os demais passageiros são por ele retratados como transeuntes tornados tipos citadinos, de modo que, ainda que o anonimato seja tratado como condição cidadina, esse ser citadino não se apresenta como bloco homogêneo, como veremos mais à frente ao tratarmos especificamente dos retratos. Evans age como observador distanciado para criar sua versão de cidade a partir desses retratados: tipos que, em sua individualidade, compõem e são compostos pela coletividade, pela cidade.

Ainda que fotógrafo e fotografados tenham se sentado frente a frente, a uma distância de aproximadamente um metro, as imagens remetem ao isolamento, mesmo que no espaço público. Com exceção da última imagem, que oferece um enquadramento mais panorâmico do interior de um vagão, as demais fotografias são recortadas de modo que se aproximam do formato utilizado em documentos de identificação ou fichas criminais: rostos enquadrados frontalmente em fundos neutros. A fotografia direta e o estilo documentário de Evans impõem aos retratados uma aparente imparcialidade do fotógrafo, aspecto que se consolida na repetição que constitui o conjunto.

Sobre os retratos do metrô, o próprio Evans argumenta: “Você não vê o rosto de um(a) juiz(a) ou um(a) senador(a) ou um(a) presidente de banco. O que você de fato vê é ao mesmo tempo sóbrio, surpreendente e óbvio: estas são as senhoras e os senhores do júri” (EVANS, [1962] 2016, p. 151, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Ao compilar retratos de pessoas anônimas, produzidos num transporte público urbano, Evans tenta convencer-nos de que é possível identificar nesse conjunto de rostos uma imagem coletiva do cidadão e da cidadã comum – o qualquer um de Rancière. O anônimo aqui não é apresentado como o exótico, o excluído, o diferente. O anonimato em Evans está estreitamente associado à coletividade, ao pertencimento a certa sociedade. *Many Are Called* retrata indivíduos elevados à categoria de tipos urbanos por meio da imagem fotográfica, a qual, em sua linguagem, verossimilhança e repetição, reforça seu próprio estatuto de documento, ao mesmo tempo em que constrói uma ficção.

Assim, como já mencionado ao tratarmos de *American Photographs*, também aqui cabe relembrar o argumento de Kirstein acerca da obra de Evans: “[...] ele detalha de tal modo os efeitos das circunstâncias em espécimes familiares que o único rosto [...] golpeia com a força de números avassaladores a terrível força cumulativa de milhares [...]” (KIRSTEIN, [1938] 2012,

---

52 Do original: “[...] you don’t see [...] 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, [1962] 2016, p. 151).

p. 199, tradução nossa).<sup>53</sup> Tal argumento exprime a narrativa alimentada tanto pelo museu como pelo autor, a qual associa suas fotografias à capacidade de identificação de tipos urbanos modernos.

Tal tipologia expõe suas limitações. Se, como argumenta Evans, não encontramos entre os retratados no metrô banqueiros, juízes ou senadores, mas os senhores e as senhoras do júri, tampouco encontramos miseráveis ou personagens explicitamente marginalizadas. Os retratados de Evans aqui pertencem a determinada classe média. Anônimos que, em suas diferenças, serão reconhecidos como indivíduos da mesma sociedade, ainda que não sejam pares entre si.

Em quase dois terços do livro, as pessoas são retratadas separadamente, em sua individualidade (56 das 88 fotografias frontais). Pouco mais de um terço das imagens (as demais 32 fotografias) retrata majoritariamente duplas ou trios, casais, mães ou pais com filhos. Assim, na grande maioria, os anônimos retratados são isolados pelo enquadramento da imagem, individualizados, singularizados do contexto público e coletivo (Figura 81).

Não que as imagens expressem solidão ou isolamento. A padronização da escala dos corpos retratados e sua frontalidade, assim como a repetição de alguns elementos, página após página, dão ao conjunto certa continuidade. Os recortes de partes dos corpos dos passageiros ao lado das personagens retratadas – ombros, braços e mãos, partes de rostos – os letreiros e cartazes nas paredes do vagão, as janelas e estruturas metálicas no fundo dos retratos, tudo isso impõe não apenas certo caráter de série às imagens, mas também a noção de que apontam para a coletividade.

Somos solicitados, com o acúmulo dos retratos a cada página, a perceber na individualidade das personagens tornadas tipos a constituição dessa coletividade. Assim como somos provocados a apreender que, mesmo nos traços mais personalizados e pessoais, tal individualidade está compreendida, inserida no coletivo, na cidade. É nesse atravessamento do indivíduo pela coletividade, e vice-versa, que o anonimato cidadão



Figura 81. Mosaico com as 89 fotografias do livro *Many Are Called*, publicado por Walker Evans em 1966.

53 Do original: “he so details the effects of circumstances on familiar specimens that the single face [...] strikes with the strength of overwhelming numbers, the terrible cumulative force of thousands [...]” (EVANS, [1938] 2012, p. 199).

se constrói nessas imagens.

A partir de Caiafa chegamos a Guattari e Rolnik para pensarmos a construção da subjetividade na coletividade. Caiafa diz:

Guattari escreve que as cidades se caracterizam em grande parte pelos processos subjetivos que deflagram [...] o sujeito é um episódio dessa subjetividade processual, que não é nunca resultado, mas constante processo. São os componentes mais diversos que entram na produção da subjetividade [tais como] os processos sociais e materiais da cidade – a relação com o espaço construído [...] (CAIAFA, 2002-2003, p. 92).

Em Guattari e Rolnik lemos:

Seria conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade. Para mim, os indivíduos são o resultado de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado. Freud foi o primeiro a mostrar até que ponto é precária essa noção da totalidade de um ego. A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31).

Não apenas os retratados nessas fotografias são fruto dessa construção coletiva, mas também essas imagens participam da construção de nosso entendimento, hoje, de quem foram os indivíduos de então. As fotografias trazem em si informações objetivas da época, como, por exemplo a moda, as publicidades e o desenho dos vagões, que em sua verossimilhança nos persuadem a admitir as expressões como também legítimas em sua aparên-

cia, e não o recorte temporal da imagem de um rosto, intrínseco ao processo fotográfico do retrato.

A ficção construída por meio dessas fotografias se consolida também pelo fato de as imagens trazerem à tona expressões faciais ou corporais que nos são comuns, nas quais nos reconhecemos coletivamente, explicitadas nos rostos e corpos de indivíduos anônimos. E mais, nos vemos conectados a essas pessoas apenas por meio de imagens fotografadas há mais de oitenta anos, ainda que os retratados continuem anônimos e que nunca saibamos seus nomes.

Não propomos que expressões sejam universais, atemporais, mas que essas são expressões que reconhecemos no dia a dia contemporâneo, urbano, herdeiros que somos da modernidade. A tipificação da cidade moderna, característica na obra de Evans, é produzida aqui nos rostos e corpos de transeuntes, nessa subjetividade atravessada, (co)constituída tanto pelos encontros anônimos da cidade como por suas imagens, aqui, fotográficas.

É certo que retratos fotográficos são instantâneos, frutos de um aparato que transforma o mundo à frente em imagem estática, de determinado modo, bidimensional, monocular, e nesse caso, preto e branco. Ou seja, há na fotografia um elevado grau de descontextualização, ou ainda de recontextualização, que também participa na construção de uma realidade própria, a qual podemos chamar de ficção realista.

De todo modo, numa já mencionada referência a Oliveira Junior, as fotografias “[...] não só nos dizem de nosso mundo, mas também nos educam a ler este mundo a partir delas. Legitimam, acima de tudo, a si mesmas como obras que dizem do real” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p. 20). São essas imagens que nos educam os olhos e conseqüentemente nosso entendimento de mundo.

Para além de imagens criadas a partir do real, essas se impõem como retratos do real. Quando olhamos para essas fotografias, somos impedidos a crer que assim eram homens e mulheres, ilustres anônimos – ainda que vistos como cidadãos comuns –, que viveram antes nós numa grande cidade moderna. A imagem fotográfica, que em sua ficção educa acerca do real, apresenta-se assim como pensamento, entendimento político do

mundo – o que pode e deve ser visto e dito na esfera comum –, partilha do sensível que atua politicamente nas interações e multiplicidades que constituem a experiência cidadina.

Outro aspecto que chama atenção é a postura de parte dos retratados, em torno de 16 personagens que, diferentemente da maioria, encaram a câmera. Alguns têm a cabeça levemente virada para o lado e um pouco inclinada, as sobrancelhas arqueadas, a testa franzida. São expressões de curiosidade que se misturam e se confundem com o desconforto, o incômodo e a desconfiança provocados pela presença do outro no espaço público. Sabemos que uma das possíveis origens desse estranhamento é o fato desse outro apontar uma câmera, ainda que dissimuladamente, sem o consentimento do retratado. O resultado é que, voltados para a lente da câmera, conscientes ou não da presença do aparato, os olhares nesses retratos parecem encarar o fotógrafo, ou o espectador.

Ainda como parte desse conjunto de pessoas que encaram a câmera estão as personagens cujas expressões transitam entre reprovação e desgosto: o olhar direto, a boca cerrada, a feição sisuda. E olhares que parecem identificar a câmera do fotógrafo, mas reagem quase com indiferença, como se lhes bastasse se mostrarem cientes de sua estratégia.

Enfim, o ato fotográfico de Evans, mesmo em sua tentativa nem sempre bem sucedida de se manter secreto, provoca alguns dos modelos de modo que, em diversas dessas fotografias, o que vemos é o olhar oblíquo de um desconhecido que nos encara. São olhares de anônimos que não incitam interação, troca, diálogo, mas uma postura defensiva, resguardada, quando muito, indiferente.

Tanto fotografar como encarar as pessoas no metrô configuram a quebra dupla de um tabu moderno, diz Luc Sante em seu prefácio à segunda edição de *Many Are Called*, publicada em 2004, “já que [Evans] estava não apenas encarando mas também comunicando a mirada para outros através do tempo e do espaço” (SANTE, 2004, p. 12, tradução nossa)<sup>54</sup>. Nessas circunstâncias, fotografar e olhar são ações que rompem certo acordo social,

54 Do original: “since he was not only staring but also communicating the stare to others across time and space” (SANTE, p. 12, 2004).

que desconsideram uma dada regra de privacidade vigente em certos espaços públicos da cidade, como os transportes coletivos, conclui Sante.

Em ao menos outras 10 fotografias, passageiros leem ou seguram jornais. Esse conjunto não é formado por recorrência ou semelhança entre os retratados em si. O elemento em comum é a leitura ou a presença do jornal. É a única atividade, para além da conversação entre casais ou duplas em algumas das fotografias, que vemos retratada com alguma recorrência nos enquadramentos frontais. O texto jornalístico em algumas dessas imagens é o que mais se aproxima de uma ideia de legenda. Desde assuntos triviais como o início da temporada de aulas de esquí a manchetes sensacionalistas que prometem informações sobre o *modus operandi* de uma assassina, passando por assuntos diplomáticos entre os EUA e a Inglaterra relativos à Segunda Guerra Mundial. Para além dos letreiros e dos cartazes fixados nas paredes dos vagões, as manchetes nos jornais são as poucas palavras que conectam esse conjunto de personagens a algum contexto externo ao momento da captura da imagem, dentro do transporte público.

Como argumenta Benjamin:

[...] o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás (BENJAMIN, [1936] 2017, p. 55).

Se na maioria, os retratos convidam a refletir especificamente a partir das expressões do rosto e do corpo das personagens, nessas fotografias, em particular, o jornal torna-se o elemento mundano que, em sua secularidade moderna, aponta para trivialidades, mas também para a violência, para a política, aspectos da vida diária dessas pessoas, cujos retratos operam em nós o fascínio próprio à fotografia de anônimos. Se o olhar e a expressão facial

são os pontos focais de retratos, aqui os pontos aparentemente insignificantes ou inofensivos a serem observados são as pequenas coisas que cercam tais protagonistas, e o jornal é um dos mais recorrentes objetos encontrados.

Mas nem todos os retratados encaram a câmera/fotógrafo ou leem. Dois terços das fotografias, ao menos 59 imagens, retratam pessoas que olham para além do enquadramento fotográfico e seus olhares estão direcionados para o entorno ou aparentam um estado de introspecção. Certas personagens claramente observam o entorno, enquanto outras expressam recolhimento. Tal distinção nem sempre é tão explícita, é preciso dizer. As expressões de muitas dessas imagens deixam em suspenso se o retratado olha para o mundo ao redor ou se, a partir dele, repensa o próprio mundo interior.

É novamente Sante quem nos provoca a pensar a privacidade dos passageiros no espaço público que é o metrô:

“[O metrô] é uma zona neutra em que as pessoas estão livres para se considerarem invisíveis; o tempo gasto no trajeto é um hiato da interação social. Já que os protocolos de andar de metrô aconselham voltar seu olhar para dentro, você pode tirar o rosto que usa para o benefício de outras pessoas, deixar sua postura afrouxar, permitir que sua idade, dúvidas e fadiga retomem as posições que ocupam na privacidade de sua casa. O passageiro do metrô, então, está nu (SANTE, 2004, p. 11-12, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Em *Many Are Called* Evans tira proveito desse momento de certo relaxamento de desconhecidos para criar flagrantes sutis de instantes de privacidade no espaço público da cidade. Mas para além do aspecto voyeurístico das imagens, as fotografias, em seu conjunto, constroem um retrato dessa

55 Do original: “[The subway] is a neutral zone in which people are free to consider themselves invisible; time spent commuting is a hiatus from social interaction. Since the protocols of subway-riding advise turning your gaze inward, you can take off the face you wear for the benefit of others, let your posture go slack, allow your age and self-doubt and fatigue resume the positions they occupy in the privacy of your home. The subway rider, then, is naked” (SANTE, p. 12, 2004).

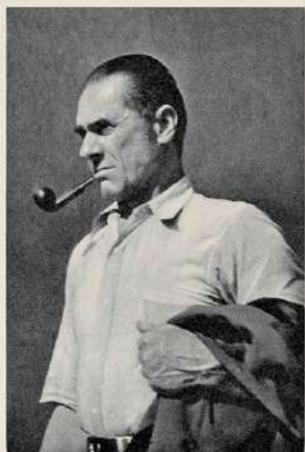
personagem moderna, o transeunte anônimo.

Quiçá uma das características mais desconcertantes dos retratos fotográficos apresentados em *Many Are Called* seja o fato de essas imagens resultarem de um recorte tão sucinto, tão metodológica e espacialmente delimitado – passageiros fotografados inadvertidamente em vagões de metrô por um fotógrafo que não sabe exatamente o que enquadra –, mas capaz de proporcionar uma obra com tal abertura que explicita a polissemia própria da imagem fotográfica. Sim, essas são fotografias nas quais podemos identificar rostos, roupas, posturas de pessoas diante da câmera, naquele vagão específico, num determinado dia e ano. Mas, e se considerarmos o aspecto ficcional dessas fotografias a partir do argumento do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia de que “a ficção trabalha [...] para construir um discurso que não é verdadeiro nem falso. Que não tem a pretensão de ser verdadeiro ou falso. E na nuance indecível entre verdade e falsidade é que se joga todo o efeito da ficção (PIGLIA, 2017, p. 13, tradução nossa)<sup>56</sup>? Então podemos presumir que o conjunto de retratos ganha força e remete tanto à abertura e polissemia próprias da arte como à multiplicidade e abertura das relações humanas travadas no espaço público, seja por nós, na contemporaneidade, ou pelos anônimos que possibilitaram a existência dessas imagens.

#### **4.2. Labor Anonymous: fotografias de anônimos numa calçada em Detroit**

Em 1946, Evans retoma a temática do anonimato cidadão num ensaio que se assemelha às fotografias produzidas nos vagões de metrô de Nova Iorque. Nesta ocasião, opta por fotografar explicitamente – sem subterfúgios que omitam a câmera – pessoas desconhecidas, passantes numa única calçada no centro da cidade de Detroit, então a quarta cidade mais populosa dos E.U.A. As imagens resumem-se a retratos de meio-corpo de pessoas que passaram na frente da câmera de Evans, sem nenhum tipo de

56 Do original: “La ficción trabaja [...] para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en el matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (PIGLIA, 2017, p. 13, tradução nossa).



## Labor Anonymous



### ON A SATURDAY AFTERNOON IN DOWNTOWN DETROIT

The American worker, as he passes here, generally unaware of Walker Evans' camera, is a decidedly various fellow. His blood flows from many sources. His features tend now toward the peasant and now toward the patrician. His hat is sometimes a hat, and sometimes he has molded it into a sort of defiant signature. It is this variety, perhaps, that makes him, in the mass, the most resourceful and versatile body of labor in the world. If the war proved anything, it demonstrated that American labor can learn new operations with extraordinary rapidity and speedily carry them to the highest pitch of productive efficiency. There may often be a lack of the craftsmanly traditions of the Older Worlds, but the wide spectrum of temperaments rises to meet almost any challenge; in labor, as in investment portfolios, diversification pays off.

Another thing may be noticed about these street portraits. Most of the men on these pages would seem to have a solid degree of self-possession. By the grace of providence and the efforts of millions, including themselves, they are citizens of a victorious and powerful nation, and they appear to have preserved a sense of themselves as individuals. When editorialists lump them as "labor," these laborers can no doubt laugh that one off.



Figura 84. Reprodução do artigo *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946. Fonte: CAMPANY, David. Walker Evans: the magazine work. Göttingen: Steidl, 2014, s.p.

abordagem do fotógrafo ou consentimento explícito dos fotografados. De um total de 150 fotografias, 11 imagens compõem um artigo que ocupou duas páginas da revista *Fortune*, em novembro do mesmo ano, sob o título *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima] (ZANDER, 2016; CAMPANY, 2014), reproduzido acima (Figura 84).

Semelhantemente ao que fizera em *Many Are Called*, todas as fotografias publicadas na revista foram reenquadradas no mesmo tamanho e formato vertical; a diagramação configura-se num rigoroso mosaico organizado em grade ortogonal. Um pequeno texto ocupa a área equivalente a de uma das fotografias. Ao final, o que vemos são duas fileiras de imagens, numa sequência em página dupla, com a inserção de uma pequena caixa de texto, na qual lemos:

NUMA TARDE DE SÁBADO  
NO CENTRO DE DETROIT

O trabalhador americano, ao passar por aqui, geralmente inconsciente da câmera de Walker Evans, é um sujeito decididamente diverso. Seu sangue flui de muitas fontes. Suas feições tendem ora para o camponês, ora para o patricio. Seu chapéu às vezes é um chapéu e às vezes ele o moldou em uma espécie de assinatura desafiadora. É essa variedade, talvez, que o torna, na massa, o corpo de trabalho mais engenhoso e versátil do mundo. Se a guerra provou alguma coisa, demonstrou que a mão de obra americana pode aprender novas operações com extraordinária rapidez e levá-las rapidamente ao mais alto grau de eficiência produtiva. Muitas vezes pode haver uma falta de tradições artesanais do Velho Mundo, mas o amplo espectro de temperamentos aumenta para enfrentar quase todos os desafios; no trabalho, como nas carteiras de investimento, a diversificação compensa. Outra coisa pode ser notada nesses retratos de rua. A

maioria dos homens nestas páginas parece ter um grau sólido de autodomínio. Pela graça da providência e pelo esforço de milhões, incluindo eles próprios, esses são cidadãos de uma nação vitoriosa e poderosa, e parecem ter preservado um senso de si mesmos como indivíduos. Quando os editorialistas os consideram “mão de obra”, esses trabalhadores sem dúvida podem rir disso (EVANS, [1946], 2016, p. 95, tradução nossa).

Ainda que as fotografias e a diagramação das páginas tenham sido executadas conforme a proposta do autor, o texto acima difere completamente da versão escrita pelo próprio Evans. Em *Walker Evans: Labor Anonymous*, livro dedicado ao tema do anonimato na obra do fotógrafo estadunidense, e em particular ao trabalho que lhe dá nome, temos acesso a manuscritos e ao texto datilografado enviado pelo fotógrafo para acompanhar as fotografias, o qual foi recusado pela revista (Figura 85).

Num tom mais literário, Evans trata o trabalho como atividade característica de todos os retratados e como um dos aspectos próprios da vida na cidade moderna:

“Mais cedo ou mais tarde”, dizia a frase um tanto boba, “todo mundo vai passar pelas mesas dos cafés na Rue de La Paix”. A cena decididamente mudou. Se for em algum lugar, o cruzamento urbano central agora pode ser em Detroit ou em algum lugar perto das oficinas mecânicas de KOMING (principal cidade industrial da URSS?). As fotografias nessas páginas foram feitas no centro de Detroit numa tarde de sábado. Sem posar nem pausar, uma seleção razoável de pessoas passa pela câmera aqui. Todos são – num palpite seguro – produtores anônimos. Eles são lubrificadores de máquinas, cozinheiros de pratos rápidos ou executivos de vendas; fabricantes de moldes, vigias, projetistas, galvanoplastas e fisio-

rapeutas; os soldadores, montadores, selecionadores, classificadores, polidores, encaixotadores, carregadores de produtos usinados; servidores desses bens, servidores, por sua vez, de fabricantes de bens.

À sua maneira, uma rua da cidade lhe dirá tanto quanto o seu jornal matinal. Um fato não só vai lhe dizer, mas esfregar em você com força: todo mundo trabalha (ZANDER, 2016, p. 25, tradução nossa).

Além do artigo publicado na revista *Fortune* em novembro de 1946, hoje temos acesso tanto ao texto autoral reprovado pelos editores como à totalidade das fotografias produzidas para o artigo, atualmente disponíveis no sítio *on-line* do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Ao compilar o artigo publicado, as 150 fotografias e o texto do autor, rejeitado pela revista, temos um material no qual é possível identificar um caráter midiático, definido pelos interesses editoriais da revista *Fortune*, e um caráter autoral, centrado na fotografia de rua de Walker Evans.

O aspecto autoral do artigo é mantido na concepção, produção, seleção e diagramação das imagens, etapas definidas ou executadas pelo próprio Evans; já seu aspecto midiático evidencia-se no texto sem assinatura, redigido e aprovado por redatores e editores da revista *Fortune*, o qual constitui uma explícita propaganda de guerra estadunidense por um meio de comunicação de massa de veiculação nacional. Seja como ensaio autoral ou como discurso editorial, a fotografia assume papel central na publicação. Para além da função comprobatória e testemunhal, as imagens produzidas para o artigo se impõem como fragmentos de realidade em sua aparente crueza e austeridade.

Oliveira Júnior afirma, a partir do pensamento da filósofa Susan Sontag, que “[...] fotografias participam da construção de nossa imaginação sobre a realidade, sobre o mundo [...], educando-nos em nossas maneiras de pensar sobre ele e sobre nós mesmos [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 257). O autor argumenta que o “[...] caráter instrumental [e] a credibilidade informacional [...]” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 260-261) atribuídos à fotografia apre-

Copy to LABOR PICTURE SPREAD - Walker Evans  
(wired from Chicago)

8/23/46 g1

"Sooner or later" the rather silly phrase went, "everybody in the world will pass by the cafe tables in the Rue de La Paix." The scene has decidedly shifted. If anywhere, the central urban crossroads may now be in Detroit or somewhere near the machine shops of KOMING (WHAT chief industrial city in U.S.S.R.?).

The pictures on these pages were made in downtown Detroit on a recent Saturday afternoon. Neither posing nor pausing, a fair-average selection of people passes the camera here. All are -- at a safe guess -- your anonymous producers. They are machine oilers, short-order cooks, or sales executives; die makers, watchmen, blueprinters, electroplaters, and physiotherapists; the welders, assemblers, sorters, graders, polishers, craters, loaders of machined goods; "servicers" of those goods, "servicers" in turn of makers of goods.

A city street will tell you as much in its way as your morning newspaper tells. One fact it will not only tell you but rub into you hard: everybody works.

(end copy)

Figura 85. Texto escrito por Walker Evans para acompanhar o artigo *Labor Anonymus* [Mão de obra Anônima] e rejeitado pela revista *Fortune*.

Fonte: ZANDER, Thomas. Walker Evans: *Labor Anonymus*. New York: D.A.P., 2016, p. 25.

sentam-na como se fora a própria realidade, para além da mera aparência.

Em *Labor Anonymous [Mão de obra anônima]* as fotografias de Evans são validadas por um meio de comunicação de massa que detém o poder de veicular imagens e textos assim configurados como ato político, isto é, como aquilo que é possível ser dito e visto na esfera comum. É Jacques Rancière quem aponta tal atravessamento entre estética e política, o que chamará de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Nesse sentido Queiroz Filho propõe a investigação de uma política espacial das imagens, ou seja, do “[...] papel político que as imagens têm efetivado na relação das pessoas com os lugares, com as coisas e com elas mesmas [...]” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 199). O autor argumenta ainda que as fotografias, como produtos culturais, devem ser entendidas como versões de mundo.

Interessa aqui pensar como a fotografia de rua produzida por Evans em *Labor Anonymous [Mão de obra anônima]* participa na construção de certa imaginação acerca da cidade e de seus transeuntes; ou seja, questionar que entendimentos essas imagens suscitam acerca da cidade que abriga esses transeuntes, ou ainda, que versões de cidades essas imagens produzem a partir dos transeuntes.

É ainda Massey quem afirma que “[...] identidades/entidades, as relações entre elas e a espacialidade que delas faz parte são todas constitutivas” (MASSEY, 2008, p. 30). Desse modo, o artigo, ao intitular-se *Labor Anonymous [Mão de obra anônima]*, estabelece uma identidade específica para os retratados, e conseqüentemente constrói uma versão da cidade a partir das imagens.

Das 150 fotografias feitas por Evans nas ruas de Detroit, apenas 11 foram publicadas na edição do artigo em questão. Ou seja, o que vemos é um pequeno recorte dentro de um conjunto de imagens que, por si mesmas, já configuram edição, versão de mundo.

Os transeuntes fotografados por Evans são apresentados em série na revista, no seguinte padrão: retratos de meio-corpo de pessoas caminhando contra o mesmo fundo neutro, com o mesmo tamanho e espaçamento repetidos numa diagramação de página dupla. No entanto, o rigor na cons-

trução desse padrão acaba por evidenciar variações que ora apontam semelhanças, ora diferenças, de modo que os retratados tornam-se tipos, ou ainda, estereótipos de certo proletariado.

Ainda que os retratos tenham sido feitos na rua, nenhum dos elementos da arquitetura da cidade aparece. São imagens isoladas dos transeuntes, fotografias que se apresentam como instantâneos de corpos citadinos anônimos, retirados do contexto urbano. Caminham pela cidade no momento em que são flagrados e têm sua imagem capturada pela câmera. No entanto, esses corpos continuam a dizer da cidade, ainda que tudo que tenhamos seja um conjunto de fotografias que retratam sua linguagem corporal, expressões faciais e indumentárias. O que, de fato, não é pouco. A repetição de certos elementos nas imagens e o modo como são apresentados podem indicar que a cidade está sendo construída por trás, ou ainda, a partir desses corpos anônimos.

O que primeiro chama a atenção, no âmbito desta análise, é a presença quase exclusiva de retratos masculinos, na maioria homens brancos. Um único homem negro é retratado, não carregando em si nenhum traço marcante, o que reforça a excepcionalidade da imagem pelo tom da pele.

Semelhantemente, somente a última imagem retrata uma única mulher, e ainda assim acompanhada de um homem. A figura masculina mais alta, em primeiro plano e com a mão que repousa na cintura da mulher, exerce ascendência sobre a figura feminina. Ela é assim apresentada como coadjuvante num contexto masculino. No conjunto, o que vemos são onze homens e uma mulher. Todos eles maiores que ela, a única pessoa conduzida por um homem. Poderíamos dizer, metaforicamente, que essa é mais uma rua com nome de homem. Mas que homens são esses, os fotografados?

Tanto o título como ambos os textos – seja a versão publicada pela revista ou a rejeitada, escrita pelo fotógrafo – afirmam que esses são trabalhadores: “[...] lubrificadores de máquinas, cozinheiros de pratos rápidos ou executivos de vendas [...]”, cogita Evans (ZANDER, 2016, p. 25). A especulação do autor talvez se apresente demasiadamente precisa e, nesse sentido, mais literária que literal, contudo não menos relevante.

De fato, cerca de metade das vestimentas dos homens nessas ima-

gens remete a atividades braçais: macacões, uma camiseta de mangas curtas, camisas amassadas pelo uso e outras com mangas arregaçadas. Roupas de uso cotidiano, associadas à classe proletária. Além da indumentária, a postura dos corpos também participa na construção do retrato e consequentemente na recepção dessas imagens.

Das 12 pessoas fotografadas, apenas uma olha para a câmera. No entanto, é exatamente essa a imagem que abre o conjunto das fotografias, a primeira no canto esquerdo superior da página. O homem veste um macacão com sinais de uso e carrega pacotes, o que associa sua imagem à de um trabalhador braçal. Olha desconfiado para a lente da câmera, de modo que seu olhar chega até nós, videntes de sua imagem, 70 anos depois. Também nós somos questionados por sua mirada, considerando que estamos, assim como o fotógrafo, do lado de trás da câmera.

Seu olhar, que denuncia a consciência do ato fotográfico que lhe rouba a imagem, põe em xeque ainda a invisibilidade da câmera em relação aos demais fotografados, mesmo que não a encarem. Já não se sabe quem ilude quem, quem vê e quem é visto. Não é mais possível afirmar quem posa para a câmera ou quem é flagrado por ela. Por fim, o que temos são imagens de corpos anônimos e a narrativa que elas trazem acerca dos transeuntes da cidade.

Retratos construídos pela postura, pelo olhar e pela indumentária dos retratados, as fotografias desses corpos em trânsito são apresentadas como fragmentos imagéticos de uma coreografia citadina própria do trabalhador urbano no deslocamento pela cidade. E mesmo nesse pequeno conjunto é possível destacar alguns tipos distintos.

Dois homens se distinguem pelas feições circunspectas e graves. Um homem de tronco robusto carrega seu paletó num dos braços, rente ao corpo. O olhar franzido pelo sol, as rugas no rosto bem barbeado, o cabelo curto, as entradas da calvície e um volumoso cachimbo lhe conferem uma sobriedade ostensiva de aspecto severo. Outro senhor, talvez o mais velho dos retratados, é posicionado no canto superior direito do conjunto, o último numa sequência horizontal de seis fotografias. Anda com o olhar cabisbaixo e o corpo levemente curvado. A camisa e o paletó abotoados conferem-lhe um ar austero. O rosto ostenta uma expressão resignada, como se levasse

no corpo seriedade perante a vida ou o peso dos dias.

Além da indumentária, o fumo é outro elemento presente em quase metade das fotografias, e associa-se, no conjunto, ao próprio caminhar pela cidade e ao intervalo da jornada de trabalho. Na maioria, os fumantes nessas imagens caminham relaxadamente e parecem saborear cachimbos ou cigarros. Dois deles são mostrados lado a lado. O homem com cachimbo na mão tem os ombros relaxados e não aparenta movimento, como os demais. Parece expirar a fumaça no exato momento em que é fotografado, o que lhe confere a expressão tranquila, apesar do olhar franzido pelo sol. Esse homem apresentado como exemplo de trabalhador, exhibe um broche na altura do peito, remetendo a campanhas políticas ou sindicais. Ao lado, um homem com camiseta de mangas curtas e cigarro na boca, embora igualmente retratado como trabalhador, contrasta no andar com peito aberto e sugere uma postura jovial e aventureira.

O terceiro aspecto das imagens que gostaríamos de ressaltar é o recorte individual dedicado aos transeuntes. A imagem do casal acaba por corroborar tal argumento. Ou seja, ainda que o artigo apresente um conjunto de retratos, os retratados são mostrados, na grande maioria, individualmente. Não há interação entre eles. Ao retratar transeuntes fora do contexto urbano e apresentá-los um a um, as imagens reforçam a ideia de uma potencial cidade povoada por indivíduos autossuficientes, para os quais o trabalho bastaria.

Assim, o artigo reforça a relação, apontada pelo antropólogo David Le Breton, do retrato fotográfico com a noção moderna e urbana de individualidade. Para o autor, o sentimento de individualidade na modernidade está associado à urbanização no período da Revolução Industrial, momento no qual a fotografia estabelece-se como imagem moderna. De modo que o retrato fotográfico torna-se, para o cidadão moderno, a prova de sua existência singular, “[...] a posse de um rosto, único, o seu bem mais humilde e mais precioso no qual se encarna o seu nome” (LE BRETON, 2019, p. 47).

No entanto, aqui o retrato é subtraído ao retratado. Na rua, sua imagem individual, em suposta função social do periódico jornalístico, é tornada pública. Esses corpos e rostos são convertidos em imagens que exaltam “a dignidade do rosto em uma sociedade em que o indivíduo acaba precedendo

a coletividade [...]” (LE BRETON, 2019, p. 47).

Por fim, a diagramação numa página dupla possibilita a visão do conjunto, e podemos ver todas as fotografias como se num mesmo instante. Contudo, também é possível tratá-las como fotogramas de uma sequência cinematográfica, de modo a inserir as ideias de tempo, intervalo e movimento no conjunto de fotografias. Ou seja, tanto o conteúdo e a forma das fotografias como o modo de apresentação participam na construção da imagem dessa cidade, e mais especificamente, dos transeuntes anônimos.

Vinculadas as fotografias feitas na rua desses anônimos a certa mão de obra, todo e qualquer transeunte torna-se potencialmente força de trabalho. De modo que a cidade é convertida numa extensão da fábrica, da indústria, em suma, no prolongamento do local de trabalho dos cidadãos. E o trabalho, por sua vez, é associado às características ressaltadas nos corpos dos transeuntes, convertidos em trabalhadores. Seriedade, sobriedade, resignação, masculinidade. Até mesmo o relaxamento, o descanso e o lazer acabam associados ao trabalho, como merecimento daquele que trabalha, como fruto do trabalho.

E então, novamente, as perguntas: que imaginação espacial essas imagens suscitam? Que cidade(s) abriga(m) esses transeuntes, ou ainda, que cidade(s) esses transeuntes (co)constituem? As imagens publicadas no artigo dão uma versão de cidade austera, masculina, cuja coletividade é formada por indivíduos autônomos, cujos valores estão orientados para o trabalho.

No entanto, se nos debruçarmos sobre as outras 139 fotografias não publicadas, fica ainda mais explícito o aspecto ficcional do artigo publicado como peça jornalística. Isto é, a escolha de determinadas imagens, em detrimento de outras, e ainda o modo como são dispostas são em si elementos na construção de certa narrativa sobre a cidade e seus transeuntes.

Na página 136 são apresentadas, num único mosaico, as 150 fotografias feitas por Evans para o artigo (Figura 86). Todas as imagens foram retiradas do sítio *on-line* do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, instituição que abriga o Walker Evans Archive. A partir dessas tantas imagens não publicadas, que outras versões da cidade e de seus transeuntes podemos construir?

No mosaico percebemos uma pluralidade de corpos, os quais evidenciam as tantas possibilidades de edições, recortes, abordagens e questionamentos acerca da cidade e de seus transeuntes, mesmo a partir desse pequeno conjunto de retratos.

Aqui gostaria de propor um recorte, dentre tantos outros possíveis. O conjunto de imagens ao lado mostra 51 mulheres e 118 homens. O que significa dizer que pouco mais de 30% das pessoas fotografadas são mulheres, e outros quase 70% são homens. Ou seja, assim como os homens retratados no artigo – 11 das 12 pessoas ali retratadas –, inúmeras mulheres passaram na mesma rua naquela tarde de 1946, sozinhas, acompanhadas de homens, com outras mulheres ou com crianças. No entanto, reitero que apenas uma mulher é retratada no artigo, e mesmo assim, não está sozinha. Apesar de todas as demais imagens do artigo mostrarem homens sozinhos, nós a vemos acompanhada por um homem.

Massey argumenta que as imagens produzidas desde as origens do Modernismo em meados do século XIX já se caracterizam por celebrar os espaços públicos da cidade, “[...] uma cidade para os homens” (MASSEY, 1994, p. 233, tradução nossa). Para a autora, “[...] uma das figuras-chave [na] experiência dessa [...] modernidade é o *flâneur*, o andarilho na multidão, que observa sem ser observado [...] irremediavelmente masculino” (MASSEY, 1994, p. 234, tradução nossa).

Descendente da modernidade novecentista, a fotografia de rua de Evans confirma uma versão de cidade semelhante, cujas ruas configuram-se como espaço público majoritariamente masculino. O que problematizamos é a participação da fotografia moderna na construção de uma narrativa única acerca da cidade moderna e da própria modernidade. Defendemos que a seleção das fotografias publicadas no artigo participa de uma narrativa hegemônica, a qual reforça deliberadamente uma versão masculina da rua e do trabalho. O texto que acompanha as fotografias reforça tal entendimento ao dizer literalmente: “A maioria dos homens nestas páginas parece ter um sólido grau de autodomínio” (ZANDER, 2016, p. 95, tradução nossa).

Argumentamos ainda que seriam possíveis outras tantas seleções do conjunto total de fotografias feitas por Evans naquele dia e cada um des-

ses recortes proporcionaria versões distintas. Uma versão que contemplasse apenas retratos de mulheres problematizaria o entendimento de que a rua e o mercado de trabalho pertencem exclusivamente aos homens. E ainda, distintas seleções de retratos femininos trariam à tona distintas questões, desde a vulnerabilidade do corpo feminino nas ruas da cidade, passando pelo olhar masculino para o corpo da mulher no espaço público até as lutas feministas por empoderamento.

Ora, não é o caso de uma versão ser mais legítima que as demais. Parafraseando Massey em suas proposições acerca da espacialidade (MASSEY, 2008), o que se apresenta aqui é a capacidade das imagens – em particular as fotográficas – de apontar para a possibilidade e a existência de outras versões de mundo; para a diversidade de atores e a multiplicidade de relações que (co)constituem cidades; e para a coetaneidade e o antagonismo das inter-relações nas muitas trajetórias traçadas nas ruas da cidade.

Nesse sentido, o próximo capítulo trará uma série fotográfica produzida pelo autor da tese, que toma como referência a obra de Evans para tratar de questões levantadas na pesquisa até aqui, a saber, a imaginação espacial produzida pela fotografia de rua e seu aspecto estético-político. O ato fotográfico será proposto como experiência cidadina que, nesse caso específico, aborda o anonimato citadino e as múltiplas versões de cidade possíveis a partir da imagem produzida pela fotografia de rua.



Figura 86. Mosaico composto pelo autor a partir das 150 fotografias feitas por Walker Evans para o artigo *Labor Anonymus* [Mão de obra anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946.  
Fonte: Sítio on-line do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281889>>. Acesso em: 15. set. 2020.

## 5. SÉRIE FOTOGRÁFICA SOBRE O ANONIMATO: UMA EXPERIÊNCIA CIDADINA

### 5.1. O ato fotográfico como experiência cidadina

Em seu artigo *Ainda é possível falar em experiência urbana? Habitar como situação Corpo-mundo*, de 2020, Eduardo Marandola Junior se propõe pensar, “[...] sendo possível ou não falar de experiência urbana, como esta (im)possibilidade é ou pode ser geográfica?” (MARANDOLA JR., 2020, p. 14). Para tal, traz definições e abordagens da temática da experiência em pensadores da modernidade e da contemporaneidade, tais como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Giorgio Agamben e Jorge Larrosa, dentre outros. Desses autores destacamos aqui algumas considerações, por entendermos que elas dizem respeito explicitamente à urbanidade e ajudarão a pensar o ato fotográfico como experiência cidadina.

Marandola Junior chama atenção para como Benjamin identifica, no excesso de informações e na massificação da vida cidadina moderna, “[...] a impossibilidade de narrar, de transformar em narrativa o vivido, pela ausência de palavras para formular e comunicar a experiência nova na qual a modernidade nos havia lançado” (MARANDOLA JR., 2020, p. 15). O autor aponta então uma herança benjaminiana em Agamben, já que este atualiza o excesso apontado por Benjamin ainda na primeira metade do século XX ao comentar o fim da experiência em nossos dias nos seguintes termos:

[...] nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, [...] a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: [...] não a viagem às regiões íferas nos vagões de metrô [...] nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus (AGAMBEN, 2005, p. 21-22).

Vale apontar que Agamben chega a associar a fotografia à incapacidade contemporânea da experiência ao afirmar: “Posta diante das maiores maravilhas da terra [...], a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas” (AGAMBEN, 2005, p. 23). Agamben exemplifica a impossibilidade da experiência apontando para os mesmos vagões de metrô a partir dos quais Evans produziu *Many Are Called* e ainda para o anonimato do transporte público, tema que inspirou a série *Transeuntes*. Dessa divergência tratamos mais à frente neste capítulo.

Ainda a partir de Marandola Junior, outro autor que aborda o pensamento benjaminiano acerca da experiência é Larrosa, com a argumentação de que certas condições tornam a experiência uma raridade, a saber: o excesso de informação, de opinião, de trabalho e a falta de tempo. Apesar de identificar tais empecilhos à experiência, numa associação direta aos argumentos de Benjamin, Larrosa se permite pensar a possibilidade da experiência a partir do seu sujeito. Propõe que este tenha uma postura deliberadamente passiva, no sentido de estar aberto para receber e ser atravessado pela experiência (LARROSA, 2017).

Larrosa dialoga com Heidegger:

Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987, p. 143 apud LARROSA, 2017, p. 27).

Larrosa parece propor uma alternativa às tantas impossibilidades da experiência impostas pelos excessos da modernidade. Sua proposta não é

apresentada como reação ou enfrentamento à negação da experiência defendida por Benjamin e Agamben. De outro modo, ao constatar tais impeditivos à experiência, Larrosa propõe que o sujeito da experiência assuma uma postura passiva e abra-se ao mundo no qual habita, já que, para esse autor, “[...] a experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além de sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros” (LARROSA, 2014, p. 43).

Marandola Junior argumenta, fazendo dialogarem Larrosa e Jason Wasiak, que se a experiência é habitar o mundo, então o habitar a cidade, como experiência, pode ser “[...] incompletude, imanência, ir ao encontro, ser atropelado. Habitar a precariedade da existência, mas também o ordinário, no qual o encontro e o ser invadido pelo Outro, em sua abertura e multiplicidade, é possibilidade [...]” (MARANDOLA JUNIOR, 2020, p. 38).

Ao tratarmos aqui o ato fotográfico como experiência cidadina, não nos opomos a Benjamin e Agamben ou os negamos. Vamos ao encontro das proposições de Larrosa e Marandola Junior. Ou seja, ao considerarmos as afirmações de Benjamin e Agamben dos tantos impeditivos para a experiência no contexto urbano, e ainda que em muitos momentos a fotografia, em particular, associe-se diretamente à alienação do sujeito na relação com a cidade e com o mundo, aqui buscamos a fresta, a possibilidade da experiência presente na contingência, na abertura para o mundo, na vulnerabilidade do corpo frente ao cotidiano citadino (MARANDOLA JR., 2020).

O ato fotográfico é proposto então não como ação que distancie o sujeito da experiência em si, mas como ato que o impele a uma experiência individual com o mundo. A máquina fotográfica não é tratada como prótese mediadora entre o sujeito e o mundo que o cerca, mas como ferramenta de produção de imagem exposta a título de desdobramento da experiência do sujeito com o mundo. Nesse sentido, a imagem não substitui a experiência, mas é, no que diz respeito à sua produção, seu fruto. Fotografar torna-se ato carregado de presença, do sujeito naquele instante, naquele espaço, em sua relação com o mundo que o cerca. Assim, estabelecemos uma distinção entre o ato fotográfico, como ação de um corpo no mundo, e a imagem

fotográfica, como desdobramento, fruto, resultante do ato de fotografar.

É Marandola Junior quem diz:

Para [Larrosa], o ordinário deste habitar o mundo existencialmente também apresenta possibilidade de sermos acometidos, atropelados ou afetados. A chave parece estar na existência de condições de apropriação da vida, ou seja, em uma tensão contínua entre sistemas de reprodução de uma lógica urbana que nega a experiência, e o tornar corpóreo e situado que singulariza a experiência (MARANDOLA JR., 2020, p. 34).

E ainda que o ato fotográfico seja necessariamente ação, ou seja, postura ativa para com o mundo, esse mesmo ato pode ser pensado a partir do aspecto passivo do executor, o fotógrafo, assim como Larrosa propõe ser o sujeito da experiência. O fotógrafo de rua, em particular, muitas vezes fotografa como reação ao que lhe passa, acontece, atravessa na trajetória nas ruas da cidade. O fotógrafo como sujeito da experiência coloca-se na cidade de modo atento e, ao mesmo tempo, aberto a ser acometido e afetado. Assim, o ato fotográfico como experiência cidadina não o aliena; ao contrário, provoca novas relações e interações com a cidade.

## 5.2. A série *Sobre o anonimato*

O livro intitulado *Sobre o anonimato* está encartado na contracapa da versão impressa dessa tese. Para ver o vídeo com o conteúdo integral da publicação, clique na imagem da capa (Figura 87) ou acesse o link [https://youtu.be/H17tuLr\\_B3g](https://youtu.be/H17tuLr_B3g)



Figura 87. Capa do livro *Sobre o Anonimato*, produzido por Tom Boechat e parte integrante dessa tese.  
Fonte: Arquivo do autor.

## 5.3. Apontamentos sobre uma experiência cidadina

Neste tópico buscamos compartilhar intencionalidades presentes na concepção, no desenvolvimento e na conclusão do livro de fotografia *Sobre o anonimato*, entendido aqui como o desdobramento de uma experiência citadi-

na numa narrativa poética, parte integrante da tese e que trata do anonimato citadino. Um exemplar físico do livro acompanha a tese impressa, enquanto, na versão digital, a apresentação em vídeo de um exemplar impresso compõe o tópico 5.2. A opção por apresentar um vídeo do livro se dá por entendermos que, diferentemente de imagens fixas num arquivo PDF, a imagem em vídeo permite melhor compreensão de certos aspectos do livro impresso, como seu tamanho, textura da capa e das páginas, e certas características da imagem impressa, como tonalidades e texturas.

A série *Sobre o anonimato* teve início a partir de uma atividade provocada pelo professor Queiroz Filho na disciplina *Habitar a cidade: narrativas do corpo na sobremodernidade*, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Geografia no primeiro semestre de 2018. O professor delimitou alguns protocolos para que cada discente produzisse, mediante alguma linguagem artística, uma narrativa da cidade. Os alunos poderiam escolher a linguagem, mas o trabalho necessariamente deveria ser executado em algum terminal rodoviário de transporte coletivo interestadual ou intermunicipal.

Entre as opções apresentadas pelo professor Queiroz Filho, decidi trabalhar em terminais rodoviários intermunicipais do sistema Transcol, localizados na Grande Vitória. O sistema é a única opção de transporte coletivo intermunicipal em toda a região metropolitana. Minha escolha já tencionava dialogar com a obra de Evans, especificamente com seus retratos de passageiros do metrô e suas fotografias de transeuntes em Detroit. Numa aproximação com a temática e os ambientes fotografados por Evans, delimito outros protocolos de experiência – o que, como, onde e quando fazer – que me serviriam de guias de entrada e saída, ainda que bastante abertos.

Cabe aqui tratar do termo protocolo de experiência. Partimos da proposição de Queiroz Filho, em seu diálogo com a obra de Deleuze e Guattari, os quais, ao abordarem a literatura de Kafka, afirmam não buscarem arquétipos, estruturas ou mesmo interpretações, por acreditarem “[...] apenas em uma experimentação de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 16).

Queiroz Filho, então, propõe: “Como entrar e sair de um lugar? Deleuze responde: por meio de protocolos de experiência, por meio da experi-

mentação” (QUEIROZ FILHO, 2012, p. 107). Assim, sugere, ao entrarmos ou sairmos de um lugar, “[...] a produção de passagens, travessias, experimentações corporais, poéticas e sensitivas [...]” (QUEIROZ FILHO, 2012, p. 107). Dito isso, o protocolo não deve ser entendido como fórmula a ser replicada, tampouco percebido como regra coletiva de conduta, mas como “[...] artifício de como se entra nos lugares e de como esse lugar ‘muda’ dependendo exatamente dessa ‘entrada’” (QUEIROZ FILHO, 2018, p. 249).

Portanto, o horário, o modo e o procedimento ao fotografar nos terminais são escolhas entendidas aqui como artifícios que potencializam o ato fotográfico, protocolos de experiência pensados para permitir aberturas na experiência cidadina.

Optei por fotografar em dias úteis, no horário de pico, por volta das 18 horas, quando é possível conciliar a maior circulação de pessoas com uma iluminação artificial que uniformiza as imagens cromaticamente, criando uma mesma paleta de cores que reforça a coerência no conjunto, ao mesmo tempo em que as situa na noite da cidade. Percebia então a possibilidade de fotografar o cansaço dos corpos ao final do dia de trabalho. Também pretendia capturar imagens sob as luzes artificiais da cidade, por possibilitarem uma iluminação com cores e sombras distintas da luz natural diurna.

Outro protocolo que me impus foi fotografar com o celular ao ouvido, simulando uma conversa telefônica. Assim, ao mesmo tempo em que não chamava a atenção dos transeuntes para a captura fotográfica, tampouco tinha controle do enquadramento da imagem. Oliveira Junior e Gisele Girardi, ao abordarem a obra de Marcelo Moscheta, exploram a ideia do acaso manipulado a partir de Deleuze, no trato que esse autor dedica à obra do pintor anglo-irlandês Francis Bacon. O conceito é assim definido e exemplificado:

A estratégia de “acaso manipulado” de Francis Bacon é considerada por Deleuze como meio de limpar a tela em branco, como meio de escapar dos clichês já postos antes mesmo de o pintor começar a pintar. Tais clichês podem ser entendidos como a força do representacional ou do decalque, ideias sedimentadas, que criam limitações

para a emergência do novo. Para fugir das imagens já presentes antes de pintar, por exemplo, um rosto, Francis Bacon chicoteava a tela em branco com uma toalha embebida em tinta. Esse “acaso” (as marcas da tinta) é que definia onde, por exemplo, estariam os olhos, obrigando-o a reinventar modos de pintar rostos (OLIVEIRA JUNIOR; GIRARDI, 2018, p. 20).

Oliveira Junior e Girardi propõem que “[...] o encontro com o lugar se dá justamente quando o artista perde o controle, quando o lugar se impõe como algo que surpreende”, e é nessa exposição “[...] aos lugares [que o artista extrai] singularidades que passam a existir justo no encontro entre artista e lugar” (2018, p. 22). Nesse sentido, abdicamos do controle do enquadramento fotográfico, do direcionamento da pose do retratado e até mesmo da escolha do próprio fotografado, de modo que nem fotógrafo, nem fotografado deteve total controle do ato fotográfico. Um ignorava que era fotografado; o outro não sabia exatamente quem surgiria no retrato, tampouco como ele era enquadrado.

Aqui o ato fotográfico como experiência cidadina provoca ainda um uso distinto do espaço público em questão. Afinal, a grande maioria dos usuários está em trânsito, com exceção, é certo, das pessoas que trabalham nos próprios terminais. Minha presença nos terminais não tinha como objetivo específico o uso do transporte coletivo, mas inicialmente presenciar o deslocamento dessa população de desconhecidos, pessoas anônimas que se deslocam pela cidade. No entanto, não bastava presenciar essa movimentação, era necessário produzir imagens como objetos estéticos que suscitem pensamento geográfico. Especificamente nos interessa pensar que questões da cidade contemporânea tal experiência e imagens dela resultantes suscitam.

Na prática, o ato fotográfico proposto consistiu em caminhar pelos terminais no contrafluxo dos usuários, ao encontro das pessoas, acionando o disparador da câmera do celular continuamente ao cruzar pelos transeuntes, sem saber quem seria fotografado, nem como sua imagem seria capturada. Percorri o terminal inúmeras vezes. Noutros momentos escolhia uma pilastra

ou poste próximo a um ponto de desembarque e permanecia parado, como se estivesse numa conversa telefônica, de modo que os passageiros que desembarcavam no terminal passassem por mim e pela câmera do celular, num fluxo contínuo que durava alguns minutos. Foram sete saídas de campo entre maio de 2018 e abril de 2019, nas quais foram feitas mais de 2000 fotografias.

A série *Sobre o anonimato* é apresentada aqui como desdobramento, uma das tantas versões possíveis a partir das imagens produzidas. Como aponta Oliveira Junior:

Um lugar não nos chega pronto, não tem existência por si mesmo, mas vamos construindo nossas imagens e nossas ideias acerca deste lugar e é com elas que nós o pensamos e nele agimos. É, em grande medida, a partir das ideias e imagens que temos dos diversos lugares que construímos o conceito de lugar.

[...]

A construção da ideia e da imagem de um lugar é resultante das inúmeras práticas sociais e discursivas que nele se desenvolvem ou a ele se referem. Cada indivíduo e cada grupo social cria uma versão de um lugar. Particularmente o lugar onde vivemos é permeado de versões as mais distintas ou semelhantes, normalmente sintonizadas às distinções e semelhanças das práticas sociais ali vivenciadas ou sofridas (OLIVEIRA JUNIOR, s.d., p. 2).

Assim, o processo de edição das imagens foi conduzido sob o entendimento de que o trabalho participa de uma ideia e a imagem tanto retrata a cidade, como narrativa, quanto integra as muitas histórias que a constituem. A fim de definir as imagens a serem utilizadas, selecionamos as fotografias por eliminação. Num primeiro momento, rejeitamos aquelas destituídas de algum registro de figuras humanas, como as demasiadamente abstratas, compostas por manchas coloridas ou muito claras. Em seguida, excluímos retratos fechados, que mostrassem unicamente um rosto, optando por ima-

gens nas quais as personagens estão inseridas em algum contexto urbano. Por outro lado, também evitamos imagens que explicitassem sua localização num terminal de ônibus, por nos interessar mais a relação dos corpos na cidade do que o transporte coletivo em si. Assim, decidimos manter as imagens que indicam o corpo a corpo dos transeuntes e ainda tiramos proveito da luz artificial, de modo a inserir no trabalho a atmosfera noturna da cidade.

Queiroz Filho afirma que a edição de imagens de um lugar resulta por “[...] dar visibilidade para um conjunto de determinadas práticas sociais e discursivas, em detrimento de outras [...]” (QUEIROZ FILHO, 2010, p. 43). Como detalhamos a seguir, fizemos escolhas que, a nosso ver, apontam para uma narrativa aberta, oposta e resistente à noção de que uma história seja a única a ser contada. Optamos por uma narrativa que se entende e se apresenta como versão de um lugar, o qual entendemos ser constituído por um “[...] ‘conjunto de estórias’, [...] resultado da constante negociação entre as articulações do poder, mas também ‘dos não-encontros, das desconexões, das relações não estabelecidas’”, como afirma Queiroz Filho (2010, p. 43) em diálogo com Massey (2008, p. 191).

Desse modo, entendemos que também os protocolos e procedimentos relativos ao ato fotográfico já mencionados contribuem na construção e no resultado das imagens. E estas, por sua vez, tanto participam na definição de certos aspectos gráficos e estéticos do livro quanto colaboram na construção de uma narrativa da cidade.

Nesse sentido, tratamos a seguir de seis pontos da diagramação e do projeto gráfico da obra em sua relação com a narrativa construída acerca do anonimato cidadão, a saber:

- o reenquadramento das fotografias;
- o tamanho do livro impresso;
- a diagramação das fotografias em páginas duplas;
- a opção por apresentar todas as imagens sem molduras, ocupando toda a página;
- o uso de picote nas páginas como elemento gráfico;
- a repetição e a serialidade na sequência das imagens.

A primeira decisão que tomamos em relação às imagens originais foi

impossibilita ou, ao menos, dificulta o reconhecimento dos rostos fotografados por meio do reenquadramento e do corte das imagens. Tal procedimento faz com que a grande maioria dos rostos apareça cortada, mutilada pela margem da imagem, como se escapasse do enquadramento, o que resulta numa constante tensão nas imagens. Além disso, a captura fotográfica de corpos em movimento num ambiente com baixa luminosidade produz imagens distorcidas e borradas, também contribuindo para a elaboração de retratos de difícil identificação.

A opção por eliminar ou recortar parcialmente os rostos retratados resolve ao mesmo tempo questões legais, estéticas e conceituais. Não se pode negligenciar o aspecto legal do direito de imagem dos retratados, tornando nulo pela incapacidade de sua identificação explícita. No entanto, é exatamente ao vedar a identificação dos retratados que o trabalho se fortalece. Diferentemente dos retratos de Evans, as imagens ganham o estatuto de tipologia na repetição dos corpos, ao identificarmos não mais indivíduos, mas corpos comuns: homens, mulheres, crianças no deslocamento pela cidade. Não há flagrantes, cenas dramáticas, nem mesmo a fisionomia do retrato, tão comumente associada à identidade do indivíduo desde a Modernidade.

Tais imagens tensionam a ideia da individualidade moderna nessa coletividade cidadina. Sem dúvida os retratados são indivíduos, mas na relação efêmera entre transeuntes que se cruzam por segundos nos terminais, seus corpos e individualidades são tomados pela coletividade. É na repetição de imagens de corpos individuais, vistos um após o outro, que o livro constrói uma imagem coletiva da cidade.

O livro no formato impresso tem o tamanho de 12 x 10 cm, quando fechado, e 24 x 10 cm, quando aberto. São imagens pequenas, se comparadas com as que vemos cotidianamente, espalhadas pela cidade. Mesmo em comparação com outros livros de fotografia, o livro seria considerado pequeno, aproximando-se mais do formato de um pequeno caderno de anotações ou, se preferirmos, de esboços. Ainda que seu tamanho se aproxime das telas de telefones celulares de última geração, é um livro impresso. As páginas têm textura, precisam ser manuseadas, exigem uma relação analógica por parte de quem as acessa. Desse modo, o trabalho propõe certa intimidade entre o

leitor e o conteúdo. Ao invés de trabalhar com imagens luminosas e grandes, que explicitam o conteúdo, optamos por manter as imagens pequenas e com tonalidades mais escuras.

O pouco que resta da identidade desses retratos anônimos é tratado com certa reserva, como se o livro buscasse antagonicamente devolver a possibilidade de privacidade aos retratados. Afinal, essas são imagens feitas no espaço público, apresentadas em livro, sem a anuência dos retratados, ainda que, caso os encontrássemos, muito provavelmente continuaríamos sem reconhecê-los. Todavia, esses pequenos retratos permitem uma relação de proximidade com seus corpos anônimos, tornados tipos humanos. Uma proximidade distinta da aproximação física entre corpos no momento do ato fotográfico, que se dá em frações de segundo, tão rápido quanto a exposição para a captura da imagem.

Diferentemente da temporalidade e da espacialidade próprias do ato fotográfico em si – a presença física do fotógrafo e dos transeuntes nos terminais superlotados com seus cheiros, sons, temperaturas, a velocidade dos transeuntes e a captura de imagens em frações de segundo –, o livro como suporte fotográfico permite diferentes entradas e tempos para a leitura. Certamente tal consideração vale para qualquer livro, independentemente do tamanho. Mas essas imagens em particular tendem a requisitar alguma atenção a fim de serem minimamente compreendidas em forma e conteúdo. São fotografias que por vezes resultam em manchas coloridas, sem formas muito reconhecíveis; imagens que retratam corpos fragmentados, em movimento, que mesmo quando mostrados no primeiro plano, se misturam com o entorno.

Assim, o livro permite outra experiência com a cidade e seus transeuntes, em escalas e tempos distintos de aproximação, conforme quem o folheia. Corpos que sequer, de fato, foram vistos durante a captura da imagem agora podem ter suas fotografias vistas com vagar, ainda que estas sejam fragmentos, recortes. As imagens nos dão a ver algo, mas o que grita nessas fotografias é a incompletude, o que falta, o anônimo dentro e fora da imagem.

Outro aspecto relevante é a diagramação das fotografias em página dupla, a qual secciona cada imagem em duas partes. Se a fotografia já traz em si a ideia de fragmento e recorte, sua diagramação no formato livro pode

acentuar tal aspecto. Aqui o que temos são imagens que, além de preencherem todo o espaço da página, são seccionadas pelo próprio suporte ao serem impressas em páginas duplas. Assim, cada página, elemento que poderíamos chamar de unidade mínima que compõe o livro, apresenta sempre o fragmento de uma imagem que só se completa na página ao lado. Desse modo, cada unidade mínima do livro traz um fragmento de imagem que pode ser visto isoladamente, possibilitando outros reenquadramentos, relações com a imagem e suas partes.

A decisão de dispor as imagens de modo a ocuparem toda a página, sem nenhum tipo de emolduramento que graficamente as contenha no papel, tem a intenção de explicitar ainda mais o recorte produzido pelo enquadramento da fotografia. Com isso, chamamos a atenção para o fato de que a imagem que vemos na página é sempre uma seleção, um fragmento, fruto de uma escolha do que mostrar e não mostrar. Ou seja, sempre há o que não foi fotografado, o que está para além do campo de visão, do enquadramento fotográfico, o chamado extracampo.

Em *Sobre o anonimato* vemos recorrentemente, no primeiro plano das imagens, corpos fragmentados, seccionados pelas margens do próprio enquadramento, num recorte materializado nas páginas impressas. A fragmentação dos corpos no primeiro plano das fotografias, tão próximos que não cabem na mirada, nem na página do livro, remete a esse corpo a corpo da multidão na cidade, a essa proximidade quase despudorada entre corpos que se desconhecem, mas se atravessam entre um ônibus e outro. Assim, o livro impresso – ou a experiência de folheá-lo –, ao mesmo tempo em que explicita a bidimensionalidade das fotografias, materializa essas imagens fragmentadas, seccionadas, e de certo modo, continuamente incompletas.

Há também o uso não convencional do picote, tipo de acabamento comum em materiais gráficos, pensado aqui como elemento estético e conceitual. A inserção de linhas picotadas nas páginas do livro cria mais uma camada de fragmentação das imagens e dos corpos retratados. Esteticamente o posicionamento das linhas picotadas cria nas páginas uma grade ortogonal, semelhante às linhas perpendiculares das telas dos dispositivos fotográficos atuais, que pretendem auxiliar no enquadramento e na composição das foto-

grafias. Esse mesmo elemento gráfico remete ainda a ferramentas de traço e enquadramento cartográficos, disponíveis nos diversos aparatos e tecnologias de mapeamento. Além de segmentar as imagens, as linhas picotadas permitem que partes distintas das páginas sejam destacadas ou dobradas, o que potencializa inúmeras variações de corte e dobradura, de modo que quem folheia o livro pode interferir fisicamente no processo.

As páginas picotadas permitem dobraduras e recortes que segmentam imagens panorâmicas, o que reforça o quanto a temporalidade e a espacialidade da cidade são de fato temporalidades e espacialidades, no plural, multifacetadas, constituídas de inúmeras camadas, atravessamentos, imbricações, encontros, desencontros, acasos, imprevistos e improvisos. Desse modo, o picotado, ao interferir na experiência de folhear o livro de fotografia, aponta para certos aspectos potencialmente presentes em nossa experiência cidadina nos terminais: a fragmentação, a incompletude, a incapacidade de capturar sensorialmente, em qualquer nível de integridade, corpos que nos passaram, atravessaram, que ordinariamente vemos, ouvimos, cheiramos, até mesmo tocamos por frações de segundos e são esquecidos para darem lugar a outros tantos, também fadados ao esquecimento. É esse mesmo objeto, o livro de fotografia, que na materialização de, ao menos, algum tipo de imagem, produto visual dessa experiência, ganha certa autonomia e passa a existir como objeto cultural, estético e político no mundo, potencialmente capaz de promover ou provocar outras tantas experiências cidadinas.

O livro traz, numa sequência de 60 páginas, fotografias dispostas em páginas duplas, sempre preenchendo toda a extensão da página. As únicas páginas com texto aparecem ao final e se resumem a listar informações de cunho técnico como ficha catalográfica, ficha técnica e dados sobre fonte e papel usados na publicação. Todas as imagens no livro são fotografias de recortes de rostos e corpos de transeuntes nos terminais rodoviários intermunicipais, capturadas em enquadramentos semelhantes entre si.

A estrutura narrativa do livro não se baseia num modelo de narrativa clássica, que em linhas gerais seguiria a seguinte ordem: “[...] introdução das personagens, os temas e a situação; [desenvolvimento] finalmente atingindo o clímax. No final, tudo é resolvido e amarrado” (FREEMAN, 2014, p. 12).

Nossa intenção é que o trabalho ganhe corpo pelo acúmulo, pela serialidade das imagens, até mesmo por certa monotonia, sem que uma ou outra fotografia sobressaia. Fotografias feitas em terminais distintos, em datas distintas, são oferecidas sem legendas, de modo que o conjunto das imagens assume uma coerência própria. Semelhantemente à montagem cinematográfica, as imagens sugerem uma continuidade estabelecida pela própria estrutura do livro, ou seja, a sequência página por página. O conjunto constrói um vaivém de transeuntes anônimos, que se cruzam numa velocidade sugerida pelo desfocado das imagens e pelo movimento congelado dos corpos nas fotografias. No entanto, optamos por inserir alguns ruídos, certa interferência na cadência e na sequência inicialmente pensadas.

Tais intercorrências estão postas no começo e no fim do livro, além de se inserirem em pontos aleatórios do conjunto. A saber: as três primeiras imagens (1, 2 e 3 de 30) reaparecem na ordem inversa e com enquadramentos distintos, como sendo as três últimas do livro (28, 29 e 30 de 30); a imagem 2 de 30 é ainda, com outro enquadramento, a imagem 19 de 30; as imagens 7, 15 e 23 de 30 são enquadramentos distintos da mesma fotografia.

Assim, algumas personagens surgem mais de uma vez nas páginas do livro, como transeuntes que vêm e vão e reaparecem por entre a multidão. Permanece a possibilidade de que repetição passe despercebida, exatamente pela própria recorrência temática e formal do conjunto e pelo fato de as imagens serem reapresentadas sempre com alguma variação de enquadramento – são as mesmas personagens e os mesmos arquivos fotográficos, mas não exatamente o mesmo recorte. Por refletirem os mesmos instantes de captura da imagem, essas imagens repetidas destoam da cronologia linear, inserem incertezas – seria o reaparecimento das personagens *flashback* ou *déjà vu*? Repetições e variações que se tensionam e se problematizam mutuamente, como as tantas pequenas variações que permitem entradas e experiências distintas e singulares tanto no livro como na cidade.

Como aponta Alexandre Emerick Neves, em texto crítico no qual aborda o livro *Toquiotas*<sup>57</sup>: “[...] na forma-livro reside certa similaridade com

a cidade em sua potencialidade de solicitar uma infinidade de percursos que possibilitam experiências singulares” (NEVES, 2016, p. 249).

Entendemos, portanto, que essa narrativa não linear de deslocamento adotada no livro – um fim que retorna ao começo, assim como a repetição de certas personagens em outros pontos da sequência –, subverte a noção de que as personagens necessariamente saiam de um ponto a outro no mesmo tempo e espaço, o que aponta para múltiplos entendimentos da cronologia e da espacialidade das personagens.

57 *Toquiotas*, publicado em 2015 pela Editora Usina de Imagem, é um livro composto por fotografias noturnas feitas nas ruas da cidade de Tóquio por Tom Boechat, autor desta tese, e por contos de Elton Pinheiro,

Herbert Farias e Marcia Lahtermayer, escritos a partir das imagens. O livro conta ainda com prefácio de Luiz Guilherme Santos Neves e posfácio de Alexandre Emerick Neves.

## CONCLUSÃO

Trago aqui um texto com traços autobiográficos a fim de destacar algumas das compreensões que me chegaram graças à pesquisa de doutorado tratada nesta tese. Em inúmeras conversas sobre o processo de pesquisa com Simone Neiva – minha companheira de vida há mais de duas décadas –, amigos de longa data, como Bruno Zorzal, Humberto Capai e Tony Queiroga, e meu querido amigo e colega de doutorado Rafael Fafá Borges, sempre identifiquei um denominador comum: o doutoramento, para além de aprofundar questões específicas de determinada pesquisa, possibilita que o pesquisador alicerce certa prática de pesquisa, consolidando uma “ética de trabalho”, como diz Zorzal.

Concomitantemente ao aprofundamento das questões desenvolvidas na tese, este foi um dos aprendizados construídos na pesquisa: a capacidade de se debruçar sobre um tema – num limitado campo de estudo, é certo – e produzir um texto capaz de concatenar ideias e entendimentos do mundo, que até então me eram desconhecidos. Claro que com a devida disciplina, nas devidas condições e sob uma atenta orientação. A pesquisa não é unicamente fruto do esforço imprescindível do pesquisador. Assim como as obras de arte, também ela pode ser entendida como objeto da cultura na qual está inserida; assim como o artista, o pesquisador é uma individualidade construída e atravessada pela coletividade. Em particular, devo imensamente ao Grupo de Pesquisa Rasuras pelas trocas, sugestões de bibliografia e aprendizado com a pesquisa de cada membro.

Mas para além da academia, a escrita desta tese disseminou-se, fundindo-se a praticamente todas as facetas da vida do autor. A pesquisa afetou e foi afetada pela vida: o cotidiano, as relações familiares, o convívio com os amigos e amigas, desde os afazeres mais mundanos e seculares às questões mais íntimas e complexas. Daí eu abordar, nesta conclusão, uma questão que ultrapassa os temas trabalhados na tese, mas atravessa a pesquisa. Deparei-me com essa questão mais explicitamente por meio de Massey, para quem “[...] a teoria surge da vida” (MASSEY, 2008, p. 16). Passei

então a notar essa associação direta entre vida cotidiana e pesquisa também a partir de outras perspectivas.

No diálogo com a Geografia encontrei textos que apontam para o aspecto ficcional das narrativas hegemônicas. Além de explicitar a construção por trás desses discursos, tal argumentação propõe que nosso entendimento de mundo é composto igualmente por narrativas notadamente ficcionais, presentes na literatura, no cinema e nas artes visuais, entre outras tantas linguagens artísticas. Nesse sentido, as narrativas históricas, as factuais, as declaradamente pertencentes ao campo das ciências, são dispostas em pé de igualdade com narrativas entendidas como subsumidas ao campo das artes.

É a partir desse raciocínio que leio o diálogo de Queiroz Filho com Manuel de Barros, ao se permitir “esticar horizontes” geográficos e igualmente poéticos. Ambos, cada um a seu modo, extraem da vida suas pesquisas, em suas escritas, poesias, éticas e ficções. Esse modo de se relacionar com o mundo, mais especificamente com a pesquisa, impactou-me como um curto-circuito no que eu pensava serem as regras acadêmicas. “– E pode isso?”, lembro-me de ter perguntado retoricamente nas primeiras leituras. Eventualmente, em algum momento de minha própria escrita, desabafei em tom de quase pavor numa conversa com o orientador e Rafael Fafá Borges: “– Mas eu não consigo escrever assim, como vocês. É tudo tão poético!”

De volta a Massey, surpreendi-me com o modo como ela consegue tecer uma trama tão densa e ao mesmo tempo atraente, ao discorrer sobre espacialidades e globalização a partir de uma relação pessoal com as ruas de seu bairro. Assim como Cosgrove<sup>58</sup> o faz ao relatar uma ida ao mercado local para argumentar que a Geografia está em toda parte; ou Massimo Canevacci<sup>59</sup>, ao tratar da cidade polifônica a partir de sua estada em São Paulo, no episódio tão ordinário quanto assustador de ficar sem dinheiro logo na chegada a uma grande cidade, num país estrangeiro.

58 O texto específico não foi citado na tese, embora faça parte do levantamento bibliográfico feito durante a pesquisa. COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1998.

59 O autor não é citado na tese, ainda que a leitura de seu livro *A cidade polifônica* faça parte do levantamento bibliográfico feito durante a pesquisa. CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

Foi por meio dessas histórias, em seus ordinarismos, que percebi o quanto minha própria pesquisa surgiu da vida. Que a relevância desta pesquisa não se deve apenas à grandiosidade da obra de um dos maiores nomes da fotografia mundial do século XX, em sua construção de imaginação espacial e participação numa certa política espacial das imagens. Sobretudo, compreendo hoje que a pesquisa ganha relevância também porque surge da vida do pesquisador, de meus questionamentos pessoais sobre como a fotografia se relaciona com o mundo que nos cerca e no qual vivemos, ao mesmo tempo em que o constrói; e ainda porque surge da vida das pessoas fotografadas por este autor e daquelas fotografadas por Evans. Pessoas que, como Rancière aponta, finalmente alcançam a possibilidade de serem tratadas pelo campo da arte, aqui num diálogo com a Geografia, não por serem grandes nomes da história oficial, mas por terem o estatuto do qualquer um; ou como Evans diria, não por serem juízes, senadores ou banqueiros, mas exatamente as senhoras e senhores do júri.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

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

BOLTON, Richard (Ed.). **The Contest of Meaning: critical histories of photography**. Cambridge: MIT Press, 1989.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica: textos selecionados**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAIAFA, Janice. Transporte coletivo nos Estados Unidos e a aventura própria de Nova York. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 27, 2001, p. 188-205.

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. In: **Lugar Co-mum**: estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro, nº18, nov. 2002 - jun.2003, p. 91-101.

CAMPANY, David. **Walker Evans**: the magazine work. Göttingen: Steidl, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

COSGROVE, Denis; FOX, William L. **Photography and Flight**. London: Reaktion Books, 2010.

COSGROVE, Denis. **Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World**. London: I.B. Tauris, 2008.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

DWORIN, Caroline H. **Trying to Recapture the Glory Days, Up in the Old Hotel**. The New York Times, April 3, 2009. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/04/05/nyregion/thecity/05geor.html>>. Acesso em: 27.jul.2020.

EDWARDS, Steve. Martha Rosler: **The Bowery in two inadequate descriptive systems**. London: Afterall Books, 2012.

ENTLER, Ronaldo. **Manual de primeiros socorros para conceitos mutilados – Parte I**. Sítio *on-line* Icônica, 2010. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/manual-de-primeiros-socorros-para-conceitos-mutilados-parte-i/>. Acesso em: 04.jan.2021.

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

EVANS, Walker. **Walker Evans at work**. New York: HarperCollins Publishers, 1994.

EVANS, Walker *et al.* **Walker Evans**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

- EVANS, Walker. **American Photographs**. New York: Museum of Modern Art, 2012.
- EVANS, Walker. **Many Are Called**. New Haven: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2004.
- EVANS, Walker. Walker Evans: The Unposed Portrait. Harper's Bazaar, March, 1962, p. 120-125. In: ZANDER, Thomas. **Walker Evans: Labor Anonymous**. New York: D.A.P/ Distributed Art Publishers. 2016.
- FREEMAN, Michael. **A narrativa fotográfica**: a arte de criar ensaios e reportagens visuais. Porto Alegre: Bookman, 2014.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal (editor); KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; JOSELIT, David. **Art Since 1900**: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames and Hudson. 2016.
- GRANDES Reportagens ganha independência. Associação Brasileira de Imprensa, 2008. Disponível em: <http://www.abi.org.br/grandes-reportagens-ganha-independencia/>. Acesso em: 09.out.2020.
- GOLDBERG, Vicky (Org.). **Photography in Print**: writings from 1816 to the presente. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KIRSTEIN, Lincoln. Photographs of America: Walker Evans. In: EVANS, Walker. **American Photographs**. New York: Museum of Modern Art, [1938] 2012, p. 191-200.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- KRULL, Germaine. **Métal**. Colônia/Zulpich: Ann e Junger Wilde, [1928] 2003. Disponível em: [https://monoskop.org/images/5/59/Krull\\_Germaine\\_Metal\\_1928\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Krull_Germaine_Metal_1928_2003.pdf). Acesso em: 19.mar.2020.
- LE BRETON, David. **Rostos**: ensaios de antropologia. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MARANDOLA JR. Eduardo. Ainda é possível falar em experiência urbana? Habitar como situação corpo-mundo. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, n. 42, v. 2, Número Especial "Múltiplas e Microterritorialidades nas Cidades", p. 10-43, junho, 2020.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MORA, Gilles; HILL, John T. **Walker Evans**: the hungry eye. New York: Harry N. Abrams, 1993.
- NEVES, Alexandre Emerick. Olhar fotografias, ver a cidade. In: Cirillo, José;

Grando, Ângela; Belo, Marcela (Org.). **Poéticas da Criação**, Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes. Vitória: PRO-EX/UFES, p. 247-253, 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 17-28, set./dez. 2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado. Fotografias dizem do (nosso) mundo: educação visual no encarte Megacidades. In: TONINI, Ivaine [et al.]. **O ensino de geografia e suas composições curriculares**. Porto Alegre: Mediação, 2014, p. 257-269.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado; GIRADI, Gisele. Geografias do artista quando coisa. Marcelo Moscheta e Manoel de Barros como intercessores geográficos. **Linha Mestra**, Campinas, n. 34, p. 18-34, jan./abril 2018.

OLIVEIRA JUNIOR. Wenceslao Machado. **Fotografias e conhecimentos do lugar onde se vive: notas sobre linguagem fotográfica e atlas municipais escolares**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/24300221/Fotografias-e-Conhecimentos-Do-Lugar-Onde-Se-Vive>> Acesso em: 15.out.2020.

PAPAGEORGE, Tod. **About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand**. Transatlantica, número 2, 2014. p. 1-6. Disponível em: <<http://transatlantica.revues.org/7084>>. Acesso: 31.mai.2020.

PELLEJERO, Eduardo. **A postulação da realidade**: filosofia, literatura, política. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

PHILLIPS, Christopher. In: BOLTON, Richard (Ed.). *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 15-46.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. A edição dos lugares: sobre fotografias e a política espacial das imagens. ETD. **Educação Temática Digital**, v. 11, p. 33-53, 2010.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Desviando olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem. **Geograficidade**, v. 2, número especial. Primavera, 2012.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Geografias inventadas: travessias, rasuras, devir. In: VASCONCELOS JÚNIOR, R. E. P.; Seemann, J.; SILVA, J. F. **Hierópolis**: o sagrado, o profano e o urbano. Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 199-210.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema**: por uma geografia bailarina. Vitória: Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROBERTS, Pam; STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work**: The Complete Illustrations 1903-1917. Köln: Taschen, 1997.

ROSENHEIM, Jeff L; EVANS, Walker. **Walker Evans: Pola-**

roids. New York: Scalo, 2002.

ROSENHEIM, Jeff L. Afterword. In: EVANS, Walker. **Many Are Called**. New Haven: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2004.

ROSLER, Martha. In, around and afterthoughts (on documentary photography). In:

BOLTON, Richard (Ed.). *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press, 1989.

ROSLER, Martha. The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974-1975. In: EDWARDS, Steve. *Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems*. London: Afterall Books, 2012.

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

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SANTE, Luc. Foreword. In: EVANS, Walker. **Many Are Called**. New Haven: Yale University Press/The Metropolitan Museum of Art, 2004.

SILVA, V. G.; QUEIROZ FILHO, A. C. "Aqui começou a História do Espírito Santo": sobre a política das imagens e da narrativa colonial fundadora dos lugares. *GEOSABERES: Revista de Estudos Geoeeducacionais*, v. 6, p. 313-324, 2015.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography After Art Photography*. In: WAL- LIS, Brian. **Art After Modernism: rethinking representation**. Boston: David R. Godine, 1984, p. 75-86.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

SZARKOWSKI, John. **Atget**. New York: The Museum of Modern Art; Callaway, 2000.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **No. 118 FOR RELEASE: Wednesday, October 5, 1966**. Disponível em: <[https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326473.pdf?\\_ga=2.130510095.124801549.1609336407-878973279.1609195989](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326473.pdf?_ga=2.130510095.124801549.1609336407-878973279.1609195989)>. Acesso em: 30 dez 2020.

THOMPSON, Jerry L. **The Last Years of Walker Evans**. New York: Thames and Hudson, 1997.

TRACHTENBERG, Alan. *Contrapuntal Design*. In: HILL, John. **Walker Evans**: Lyric Documentary. Göttingen: Steidl, 2006. p. 229-233.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. **Bystander**: a history of street photography. New York: Little, Brown & Company, 1994.

WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Charles C. Eldredge à autora pelo *Smithsonian American Art Museum* [Museu Smithsonian de Arte americana], realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em <<https://americanart.si.edu/videos/eldredge-prize-kristina-wilson-moma-and-american-modernism-154304>>. Acesso em 11 dez 2019.

ZANDER, Thomas. **Walker Evans**: labor anonymous. New York: D.A.P., 2016.