

## PUBLICIDADE E SINALIZAÇÕES DE RUA NA OBRA DE WALKER EVANS

*Cleriston Boechat de Oliveira*

Mestrado em Artes, UFES, bolsista CAPES.

Palavras-chave: *Walker Evans, fotografia, cultura de massa, estilo documental.*

Placas publicitárias e sinalizações de rua são recorrentes na obra do fotógrafo americano Walker Evans e podem ser associadas ao interesse do artista pelos seguintes temas: a literatura moderna e sua relação com o cotidiano; a publicidade e seu impacto na paisagem americana; o aspecto formal e cromático das letras pintadas manualmente e a arte popular. Durante sua longa trajetória, de 1928 a 1974, Evans abordará letreiros, placas publicitárias, sinalizações de trânsito, pôsteres e objetos similares como signos da cultura americana, como a própria palavra que os denomina em inglês: *signs*.

Desde 1928 Evans já detecta a presença do texto publicitário na paisagem americana, como vemos em várias de suas primeiras imagens, como *Times Square/Broadway Composition*, *Truck and Sign* e *Chicago*. Em *Outdoor Advertisements*, de 1929, Evans trabalha com letreiros luminosos, os mesmos elementos que vemos na fotomontagem *Times Square/Broadway Composition*, mas sem truques de montagem de laboratório. A composição é feita a partir do recorte da cena, com os letreiros apagados. O resultado é uma profusão de palavras, frases publicitárias fragmentadas. Evans faz uso da materialidade das palavras e de seu suporte. Não vemos o efeito das luzes, vemos a estrutura do mecanismo, os “ossos secos do fato”, como dissera Kerstein sobre a obra de Evans. As placas invadem, preenchem todo o campo de visão. Pequenos homens parecem montar um poema dadaísta de escala gigantesca.



Essa subversão do texto publicitário será recorrente durante toda a carreira do artista. Podemos vê-la em *Signs in South Carolina*, de 1936, na qual vemos *Art School*, escola de arte, e logo abaixo vemos frutas e uma placa publicitária pintada artesanalmente, que também reproduz frutas e vegetais. Evans repete procedimento semelhante com placas de *outdoor* e duas casas em *Houses and Billboards in Atlanta*, também de 1936. Aqui, Evans combina a repetição das casas e compõe com os anúncios, associando cada um deles a uma casa. No primeiro vemos *Chatterbox*, que significa tagarela em inglês; o segundo, *Love Before Breakfast*, amor antes do café da manhã, insinua uma relação direta entre o discurso publicitário e o cotidiano.

Evans também usará placas e frases publicitárias para produzir comentários sociais e de costumes. Em *New Orleans Vicinity*, de 1935, o artista comenta a realidade da comunidade negra ao fotografar homens negros, maltrapilhos, sentados à frente de uma propaganda de Coca-Cola que anuncia a assepsia do produto: “Toda garrafa esterilizada”. O racismo é outro tema tratado por Evans em *Southeast*, de 1935. Ao enquadrar um homem negro à frente de um pôster com um casal branco, sorridente e bem vestido, expõe o contraste social do sul dos Estados Unidos na década de 1930. Em fotografia de 1947, feita em Santa Mônica, Califórnia, Evans atribui uma conotação sexual ao texto, ao combinar a fotografia de duas jovens mulheres em trajes de banho e a frase *candy apples*, termo em inglês para o que chamamos de maçãs do amor.

A interferência das placas na paisagem é abordada por Evans em inúmeras situações, como já vimos em *Chicago*. Em *Billboard Painters, Florida*, o artista enquadra um *outdoor* sendo pintado e funde as árvores artificiais e a casa do anúncio em primeiro plano à natureza do entorno, criando uma paisagem bidimensional, tirando proveito tanto da superfície plana do *outdoor* quanto da bidimensionalidade do suporte fotográfico, que, por ser preto e branco, unifica cromaticamente os elementos naturais e artificiais na imagem. Assim como fizera com os montadores dos letreiros da Broadway em 1929, Evans insere a figura humana dos pintores na imagem. Aqui, parece que são eles os responsáveis por toda a produção da imagem.

Em *License Photo Studio, New York*, de 1934, o artista trabalha com a repetição da palavra *photos* e com o desenho de mãos indicando uma porta, que no suporte fotográfico torna-se um espaço negro na composição. Assim com Strand fotogra-

fa uma pedinte cega com a pequena placa pendurada no pescoço, em que se lê “blind”, Evans usa o texto para falar da imagem e, num exercício de metalinguagem, do próprio ato fotográfico, semelhantemente ao que fizera em *Penny Picture Display, Savannah*.

Segundo John Hill (2003) e Mia Fineman (2000), o interesse de Evans pelas placas o levará não apenas a fotografá-las, mas também a colecioná-las. Em 1971, mesmo ano em que o MoMA fará a última retrospectiva do artista com Evans ainda vivo, a galeria de arte da Universidade de Yale monta a exposição *Walker Evans: Forty Years*, na qual apresenta, além das fotografias, as próprias placas colecionadas pelo artista ao longo dos anos. Em fotografia da casa de Evans feita em 1975 por John Hill é possível identificar a mesma placa da Coca-Cola da fotografia de 1972, feita por Evans em Accomac County, Virginia. Segundo Jerry Thompson, Evans desenvolverá a prática de fotografar as placas *in loco*, removê-las e fotografá-las novamente em sua casa, posicionando-as em lugares diversos, sujeitas a distintas iluminações. Em *The Last Years of Walker Evans*, Thompson apresenta uma fotografia de 1972 com a seguinte legenda: “Fotografia doméstica comissionada, dirigida e assinada por Evans”<sup>1</sup> (THOMPSON, 1994, p. 45, tradução nossa).

Em seus últimos anos de vida, trabalhando com a Polaroid SX-70, Evans também utilizará muitos dos procedimentos citados acima. Em *Brick Wall, Alabama*, o cromatismo e as texturas chamam a atenção. A textura dos tijolos se contrapõe à camada lisa, onde as letras, gastas, quase sem legibilidade, tornam-se manchas de cor. Em *Light Pole*, Evans brinca com a decoração de um anjo estilizado, preso a um poste de luz. Ao recortá-lo sobre um céu azul com nuvens, o artista dá vida ao mensageiro divino com sua trombeta metálica. Noutra imagem, Evans mostra uma placa de restaurante com um prato estilizado que pretende representar um bife, *steak* em inglês, com batatas fritas. Ao recortar a cena, cria a expressão *opt steaks*, algo como “opte por bife”. A estética da sociedade de consumo americana atrai Evans. Nas fotografias de Evans o *outdoor*, as placas metálicas, os modelos e as maquetes falsas, o pôster, tudo isso representa a cultura americana. A partir desses elementos, o artista transcende a função do registro.

Por vezes, apenas a materialidade das placas é o bastante para merecer uma fotografia. Em outubro de 1973 Evans fotografa duas placas de propaganda de cigarros,

a mesma propaganda já contida em sua coleção de placas, exposta em 1971 na galeria da Universidade de Yale. Também os textos que possibilitavam duplo sentido chamavam a atenção de Evans. Em fotografia de maio de 1974, ele enquadra um pequeno aviso na porta: *office for rant*.

Um “erro” de grafia na última palavra altera completamente o sentido da frase. Ao invés de *rent*, alugar, o aviso diz *rant*, o que resulta em escritório para esbravejar. Como nos retratos e nos acidentes de cor arquitetônicos, a câmera polaroide de Evans tenderá a aproximar-se ainda mais das placas, como que seduzida pela cor e pelas texturas das superfícies, dos sinais e das letras. Por vezes, as letras serão recortadas a ponto de vermos apenas partes delas, como em *Sign Detail*. Noutros casos, o artista recorta fonemas ou cria novas palavras, como quando fotografa as letras *IQ* – inscrição equivalente em português a Q.I., quociente de inteligência – a partir de uma placa com a palavra *liquor* (FINEMAN, 2000, p. 137), ou quando seleciona as letras *RT*, que, lidas em inglês, soam como *art*, arte em português.

Com as letras, Evans iniciará um novo projeto: um livro-alfabeto composto por letras individuais coletadas de placas, sinais e sinalizações de trânsito pintadas no asfalto. Apesar de ter fotografado diversas letras, incluindo versões de sua inicial *W*, Evans não completou seu alfabeto. Segundo Rosenheim (2000, p. 8), o artista inspirou-se em outro livro, *The English Sunrise*, de Brian Rice e Tony Evans,<sup>2</sup> em que são apresentadas fotografias do nascer do sol como motivo no desenho de placas, cercas, mosaicos, caixas de fusíveis, latas de tabaco e capachos encontrados na Inglaterra. As fotografias aparecem centralizadas individualmente nas páginas, sem título. Ao final da publicação, uma lista com legendas indica assunto e local por página. Em 2000, o *Metropolitan Museum of Art* publicou o livro *Walker Evans: Polaroids*. Com exceção do texto introdutório de Jeff Rosenheim, a publicação segue a mesma diagramação que Evans usaria para o projeto incompleto de seu alfabeto polaroide.

As placas nas fotografias de Evans ora aparecem contextualizadas no ambiente, ora são reinterpretadas pelo artista, de modo que, ao fazer uso do recorte fotográfico, Evans por vezes impõe novos significados ao discurso visual das placas, das sinalizações e dos textos escritos. Em outros momentos, o artista ressalta as características plásticas e a materialidade desses objetos. Hill e Mora (1993, p. 306) argumentam que o procedimento de apropriação de Evans prefigura a Arte

Pop e as práticas pós-modernas. Os autores entendem que o fotógrafo, ao recortar imagens publicitárias e sinalizações urbanas, propõe novos significados e as liberta de suas funções originalmente utilitárias. Esse artigo aponta para uma pesquisa mais profunda e mais ampla a fim de investigar a relação da obra de Walker Evans e sua relação com a cultura de massa americana.

-----

1 “Home photograph commissioned, directed and signed by Evans”. THOMPSON, Jerry. *The Last Years of Walker Evans*. New York: Thames and Hudson, 1997. p. 45.

2 O sobrenome em comum é mera coincidência.

## REFERÊNCIAS

FINEMAN, Mia. “The Eye Is an Inveterate Collector”: the late work. In: HAMBOURG, M. et. al. *Walker Evans*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

MORA, Giles; HILL, John. *Walker Evans: the hungry eye*. New York: Abrams, 1993.

ROSENHEIM, Jeff L. **Walker Evans: Polaroids**. New York: Scalo/The Metropolitan Museum of Art, 2002.

THOMPSON, Jerry. *The Last Years of Walker Evans*. New York: Thames and Hudson, 1997.

Cleriston Boechat de Oliveira é fotógrafo, licenciado em Artes Visuais e mestrando no Programa de Pós-graduação da UFES. Atualmente pesquisa o estilo documental de Walker Evans na exposição *American Photographs*, de 1938, sob orientação do professor Dr. Alexandre Emerick Neves.