

Labor Anonymous de Walker Evans: a fotografia como composição do anonimato na cidade moderna¹

Tom Boechat

Numa tarde de sábado, durante o verão de 1946, Walker Evans fez um total de 150 fotografias numa calçada no centro de Detroit. As imagens resumem-se a retratos de meio-corpo de pessoas que passaram na frente da câmera de Evans, sem nenhum tipo de abordagem do fotógrafo ou consentimento explícito dos fotografados. Onze dessas fotografias 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 abaixo (Figura 1).

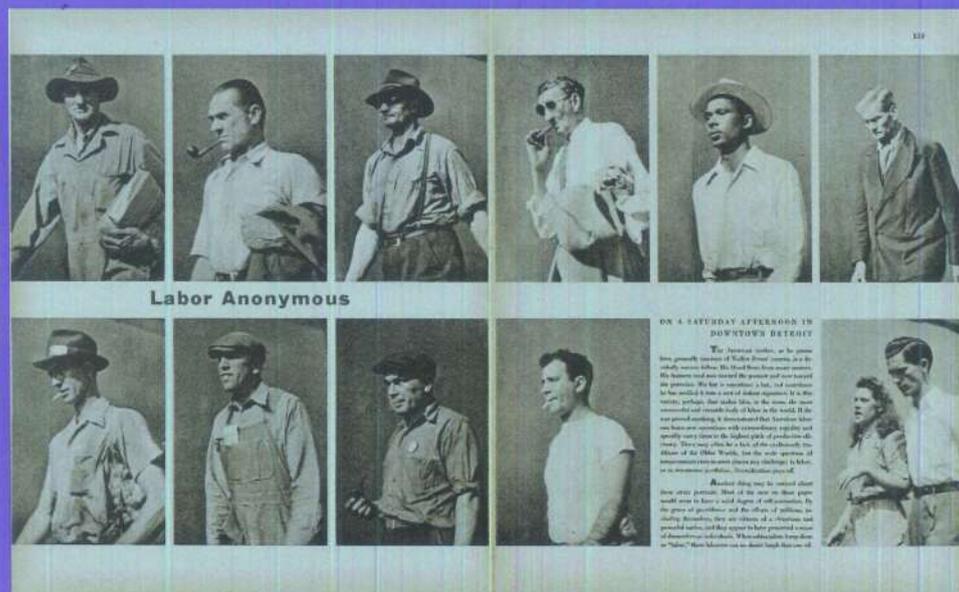


Figura 1. Reprodução do artigo *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima], originalmente publicado na Revista Fortune, em novembro de 1946. Fonte: CAMPANY, David. *Walker Evans: the magazine work*. Göttingen: Steidl, 2014, s.p.

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,

¹ Este texto é parte integrante da tese de doutorado a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, em fevereiro de 2022, sob orientação do professor Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho, intitulada *Sobre o anonimato: política especial das imagens e experiência cidadina (narrativas poéticas a partir da fotografia de rua de Walker Evans)*.

Foi publicado no livro *Corpografias da cena urbana: poéticas do habitar marginal*, organizado por Antonio Carlos Queiroz Filho e publicado pela Editora CLAEC e-Books, em 2020.

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 2).

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 fisioterapeutas; os soldados, 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).

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

8/23/46 gl

"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 2. Texto escrito por Walker Evans para acompanhar o artigo *Labor Anonymous* [Mão de obra Anônima] e rejeitado pela revista Fortune.

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

Assim como o 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.

Wenceslao de 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 apresentam-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 o geógrafo Antonio Carlos 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.

Em diálogo com esses autores, interessa aqui pensar como a fotografia de rua produzida por Walker 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 Doreen Massey quem afirma que “[...] identidades/entidades, as relações entre elas e a espacialidade que delas faz parte são todas co-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. Assim, inicio esta investigação a partir das fotografias publicadas na revista *Fortune* (Figura 2).

Os transeuntes fotografados por Evans são apresentados em serialidade, 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 construção 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 imagens 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, exibe 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 gostaria 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.

Abaixo são apresentadas, num único mosaico, as 150 fotografias feitas por Evans para o artigo (Figura 3). 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?

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 problematizo é a participação da fotografia moderna na construção de uma narrativa única acerca da cidade moderna e da própria modernidade. Como argumenta a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie:

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

Argumento 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 diz literalmente: “A maioria dos homens nestas páginas parece ter um sólido grau de autodomínio” (ZANDER, 2016, p. 95, tradução nossa).

Mas e se as imagens das mulheres fotografadas tivessem sido contempladas na revista? Ou ainda, se apenas os retratos femininos tivessem sido usados no artigo? Então, outras versões de cidade problematizariam o entendimento de que a rua e o mercado de trabalho pertencem exclusivamente aos homens. E ainda, distintas seleções dos mesmos retratos de mulheres 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 pelo empoderamento.

Ora, não é o caso de uma versão ser mais legítima que as demais, como, por exemplo, uma que incorpore imagens de mulheres transeuntes. 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.

Seria possível, nesse intuito, propor outros tantos recortes na seleção das fotografias de Evans. E se usarmos apenas as fotografias de mulheres e homens afro-americanos? Ou apenas fotografias de passantes que encaram a câmera? E ainda, se cada leitora ou leitor fizer um exercício de edição, selecionando seu próprio conjunto de 11 fotografias dentre as 150 produzidas por Evans, assim como ele mesmo o fez em 1946? Que outras possíveis versões de cidades nascem, coexistem, contrapõem-se, ou melhor, sobrepõem-se nessas imagens? Concluo, não com a configuração de uma seleção específica, mas com o convite às múltiplas seleções, conforme cada pessoa a ler o texto e ver as imagens assim o deseje.



Figura 3. Mosaico composto pelo autor a partir das 150 fotografias feitas por Walker Evans para o artigo *Labor Anonimous* [*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.

No mosaico acima 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 acima 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).

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CAMPANY, David. **Walker Evans: the magazine work**. Göttingen: Steidl, 2014.
- LE BRETON, David. **Rostos: ensaios de antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- 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.
- OLVEIRA JUNIOR, 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.
- QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Geografias inventadas: travessias, rasuras, devir. In: VASCONCELOS JÚNIOR, R. E. P.; Seeman, J.; SILVA, J. F. **Hierópolis: o sagrado, o profano e o urbano**. Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 199-210.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ZANDER, Thomas. **Walker Evans: labor anonymous**. New York: D.A.P., 2016.

