

Reconstruindo Vivian Maier: a fotografia entre anacronismo e subjetividade

Dandara da Costa Ferreira



Brasília, Fevereiro de 2022



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Dandara da Costa Ferreira

**RECONSTRUINDO VIVIAN MAIER: A FOTOGRAFIA ENTRE ANACRONISMO E
SUBJETIVIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita
Orientação: Profa. Dra. Susana Madeira
Dobal Jordan

Brasília, Fevereiro de 2022

DANDARA DA COSTA FERREIRA

**RECONSTRUINDO VIVIAN MAIER: A FOTOGRAFIA ENTRE ANACRONISMO E
SUBJETIVIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Imagem, Som e escrita:

Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (Orientadora) PPG/COM
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Rubens Fernandes Filho
Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado
Universidade de Brasília (UnB)
(Suplente)

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pelo apoio a esta pesquisa;

À minha orientadora, Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan, pela excelência, rigor e compreensão;

Agradeço aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas e Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior, pelo interesse, críticas e sugestões generosamente oferecidas;

À professora Karina Dias pelas valiosas trocas durante suas aulas e por me permitir “viajar” durante os dias pandêmicos;

Ao professor Carlos Molina e Renato da Silveira pelos textos valiosos que compartilharam comigo;

À Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado pela sua generosidade;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB;

À Lucia Pedreira, minha madrinha, que além de me inspirar, se manteve próxima para ouvir e me ajudar durante esta caminhada;

As colegas de mestrado, e agora amigas, pelo apoio moral e técnico: Ana, Glauce e Lorena;

Agradeço a minha família, meus amigos e colegas, pela torcida e por me darem todo o suporte de que precisei. Obrigada!

RESUMO

Partindo de um olhar anacrônico para interpretar as imagens no presente, esta pesquisa busca refletir sobre a possibilidade de construção da subjetividade, usando o espaço urbano como pano de fundo, e também sobre a participação de Maier na história da fotografia. Ela, que também trabalhava como cuidadora de crianças, fotografou muito as cidades por onde passou e seus personagens, incluindo ela mesma. Sempre acompanhada de sua câmera, cada saída fotográfica era uma nova experiência para Maier; seus retratos e autorretratos nos guiam na tentativa de conhecer um pouco mais sobre a artista e sua obra, embora saibamos que, ao ver uma imagem, estamos diante de algo que extrapola o visível, ou o legível, já que as imagens estão em constante movimento e compreendem tempos heterogêneos. Para pensar sobre a obra de Maier precisamos pensar o tempo - que não é um tempo concluído - suas subjetividades, sobrevivências, memórias, devires e ressonâncias futuras, a partir de um olhar presente. Sua obra dialoga com o seu tempo e com a história da fotografia.

Palavras-chave

Fotografia; Vivian Maier; anacronismo; subjetividade; fotografia de rua.

ABSTRACT

From an anachronistic overview towards the interpretation of images from the present, this article will provide a reflection towards the possibilities of constructing the subjective, with urban space as background, and also regarding the participation of Maier in the history of photography. Also working as a babysitter, she photographed the cities she visited and their characters, including herself. Constantly with a camera, each photographic visit was a new experience. Her portraits and self-portraits guide us in an attempt to know the artist and her work, although as spectators we realize that, looking at an image, we are before something that extrapolates visible, or legible, once these images are in constant movement and reflect heterogeneous times. To study Maier's work, it's required to also study time itself — not a concluded time — its subjectivities, means of survival, memories, becomings and future soundings from a present point of view. Her work constitutes a dialogue with her times and also with the history of Photography.

Keywords

Photography; Vivian Maier; anachronism; subjectivity; street photography

LISTA DE FIGURAS

p.

- Figura 1** – Vivian Maier: Sem título (1951). **28**
Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2017/10/31/books/review-vivian-maier-biography-pamela-bannos.html>>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- Figura 2** – Vivian Maier: Sem título (sem data). **30**
Disponível em: < <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-3> >. Acesso em: 19 mar. 2021.
- Figura 3** – Vivian Maier: Autorretrato (1970's). **31**
Disponível em: < <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-23> >. Acesso em: 19 mar. 2021.
- Figura 4** – Vivian Maier: Sem título (1975). **31**
Disponível em: < <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-5> >. Acesso em: 19 mar. 2021.
- Figura 5** – Vivian Maier: Criança que Maier cuidou (sem data). **34**
Disponível em: CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.44
- Figura 6** – Vivian Maier: Wilmette, Illinois (1968). **34**
Disponível em: CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.128
- Figura 7** – Dorothea Lange: Carros na estrada (1936). **42**
Disponível em: <<https://edition.cnn.com/style/article/dorothea-lange-politics-of-seeing/index.html>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- Figura 8** – Henri Cartier-Bresson: Muro de Berlim (1963). **45**
Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/89262>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- Figura 9** – Vivian Maier: 25 de junho (1961). **51**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-21>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- Figura 10** – Vivian Maier: NY, 20 Setembro (1954). **53**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-4/#slide-14>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- Figura 11** – Vivian Maier: Sem título (sem data). **54**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-5/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- Figura 12** – Vivian Maier: New York (1954). **54**

Disponível em <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-4/#slide-27>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 13 – Vivian Maier: Sem título (sem data). **56**

Disponível em:

<<https://6thfloor.blogs.nytimes.com/2012/02/24/snapshots-of-the-famous/?mtrref=www.google.com&gwh=B06DD3A4B0E85DB5E89764DEB9243F83&gwt=pa&assetType=PAYWALL>>. Acesso em: 5 set. 2020.

Figura 14 – Vivian Maier: Salvador Dalí (1950's). **56**

Disponível em: CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.37

Figura 15 – Press Release da Exposição “5 Fotógrafos Franceses” no MoMA. **57**

Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2417>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 16 – Brassã: Vagabundo adormecido em Marseille (1935). **58**

Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2417>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

Figura 17 – Vivian Maier: Setembro (1953). **58**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-39>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 18 – Vivian Maier: New York (1954). **60**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-40>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 19 – Vivian Maier: Chicago (sem data). **61**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-30>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Figura 20 – Vivian Maier: Nova Iorque, Setembro (1956). **62**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-47>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Figura 21 – Vivian Maier: Nova Iorque (1954). **63**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-2/#slide-12>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Figura 22 – Helen Levitt: Duas crianças dançando (1940). **63**

Disponível em: <<https://fraenkelgallery.com/exhibitions/little-known-photographs-by-helen-levitt>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Figura 23 – Lisette Model, Mulher com véu (1949). **71**

Disponível em: <<https://www.rencontres-arles.com/en/extraordinaire/>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

- Figura 24** – Vivian Maier: 2 de Dezembro (1954). 72
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-4/#slide-27>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 25** – Vivian Maier: Sem Título (1979). 74
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-20>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 26** – Vivian Maier: Chicago, Agosto (1975). 75
Disponível em: < <https://www.bbc.com/culture/article/20200902-vivian-maier-the-elusive-genius-who-hid-herself-away>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 27** – Vivian Maier: Sem título (1966). 75
Disponível em: < <http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-7>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 28** – Vivian Maier: Chicago (1971). 76
Disponível em: < <https://www.bbc.com/culture/article/20200902-vivian-maier-the-elusive-genius-who-hid-herself-away>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 29** – Vivian Maier: Chicago, 27 de Maio (1970). 85
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-28>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 30** – Vivian Maier: Sem título (sem data). 87
Disponível em: < CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.28>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 31** – Vivian Maier: Sem título (sem data). 87
Disponível em: < <http://www.association-vivian-maier-et-le-champsaur.fr/album/portraits-de-champsaurins-par-vivian-maier/>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 32** – Vivian Maier: Sinal de "bons empregos" (1968). 89
Disponível em: < CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.184>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 33** – Vivian Maier: Linha militar e civis (1968). 89
Disponível em: < CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.192>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 34** – Vivian Maier: Chicago (1968). 89
Disponível em: < CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012. p.188>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 35** – Berenice Abbott: Ponte de Brooklyn (1936). 94
Disponível em:
<https://www.moma.org/collection/works/50364?artist_id=41&page=1&sov_referrer=artist>

Acesso em: 4 nov. 2020.

- Figura 36** – Berenice Abbott: Restaurante Blossom (1935). **94**
Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/41>>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- Figura 37** – Melaine Einzig: Teletransporte (2000). **95**
Disponível em: <<https://melanieeinzig.com/portfolio-items/nyc-street-photos/>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 38** – Melanie Einzig: Reclaim the Streets festival (1997). **95**
Disponível em: <<https://melanieeinzig.com/portfolio-items/nyc-street-photos/>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 39** – Vivian Maier: Autorretrato (1955). **104**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-5>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 40** – Vivian Maier: Autorretrato (1971). **104**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-25>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 41** – Vivian Maier: Autorretrato (1956). **104**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-33>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 42** – Vivian Maier: Autorretrato (1956). **105**
Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-41> Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 43** – Vivian Maier: Sem nome (1978). **105**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-12>> Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 44** – Vivian Maier: Autorretrato (1955). **106**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-13>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 45** – Vivian Maier: Autorretrato (1950's). **106**
Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-14>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 46** – Lee Friedlander: Cidade de Nova Iorque (1966). **110**
Disponível em: <<https://fraenkelgallery.com/artists/lee-friedlander#post-2695-portfolio-9>>. Acesso em: 6 set. 2021.
- Figura 47** – Lee Friedlander: Cidade de Nova Iorque (1968). **110**

Disponível em: <<https://americansuburbx.com/2013/05/lee-friedlander-self-portrait.html>>. Acesso em: 6 set. 2021.

Figura 48 – Vivian Maier: Autorretrato (1954). **111**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-1>> Acesso em: 6 set. 2021.

Figura 49 – Vivian Maier: Sem título (1977). **111**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-17>>. Acesso em: 6 set. 2021.

Figura 50 – Vivian Maier: Sem nome (sem data). **111**

Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-21>>. Acesso em: 6 set. 2021.

Figura 51 – Diego Oliveira: Reflexão (sem data). **116**

Disponível em: < <https://www.festivalmesdafotografia.com.br/galeria2021?lightbox=dataItem-kroux6665> >. Acesso em: 15 set. 2021.

Figura 52 – Diego Oliveira: Reflexão (sem data). **116**

Disponível em: < <https://www.festivalmesdafotografia.com.br/galeria2021?lightbox=dataItem-kroux6665> >. Acesso em: 15 set. 2021.

OBS: Vivian Maier não deu títulos às suas fotografias. As indicações de lugares ou datas provêm das anotações escritas à mão, encontradas nos seus arquivos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1: Anacronismo, Subjetividade e Fotografia 19

1.1 – Anacronismo **20**

1.2 – Subjetividade **25**

1.3 - Vivian Maier: breve biografia **28**

CAPÍTULO 2: Humanismo e Fotografia 40

2.1- O Humanismo na Fotografia **40**

2.2 - Vivian Maier e a Fotografia Humanista **49**

2.3 - Retrato: a relação do eu com o outro **65**

CAPÍTULO 3: A Cidade fotografada 78

3.1 – Fotógrafa de Rua **79**

3.2 - Autorretrato **98**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 117

REFERÊNCIAS 123

INTRODUÇÃO

O processo de construção da identidade é uma missão complexa e constante, ainda mais na sociedade contemporânea, na qual o exibicionismo ganha força por meio das redes sociais: há uma grande necessidade de se filmar, de se fotografar e, assim, de mostrar-se para o outro. Ao utilizarem câmeras, os artistas deixam transparecer suas identidades, suas paixões, seus medos e suas frustrações, além de evidenciarem seus processos criativos no momento em que seus corpos ganham expressão máxima e se tornam indissociáveis de suas obras. Assim, o artista chega mais próximo de nós. Os modelos sociais da cultura nos levaram a um constante questionamento sobre pertencimento, o lugar onde nos inserimos na sociedade, quem somos e como somos vistos pelo outro. Poderíamos inserir nesse conceito a fotógrafa americana Vivian Maier (1926-2009) que tem uma grande produção de autorretratos, além das fotografias feitas nas ruas, tema que mais se destaca pelo menos em um primeiro momento. Sua obra me chamou atenção logo que tomei conhecimento, principalmente por ela ser uma mulher que trabalhou tanto tempo como babá e possuir um material fotográfico tão rico, que permaneceu desconhecido enquanto ela estava viva. A partir de um olhar atual, é possível ver em seus autorretratos uma proximidade com o fenômeno contemporâneo de destaque à visibilidade, as *selfies*, embora esse não seja o foco desta pesquisa. Há uma diferença em relação ao recurso tecnológico envolvido, na medida em que os autorretratos de Maier eram produzidos com sua câmera fotográfica, e as *selfies*, que são com as câmeras nos dispositivos móveis; encontra-se também uma diferença na finalidade: as *selfies* têm como objetivo principal o compartilhamento instantâneo de experiências, já Maier aparentava não ter intenção de compartilhar sua obra. Entretanto, as afinidades de autoconstrução do eu em diferentes situações e ambientes chamam mais atenção do que as diferenças. E isso me instigou ainda mais. Eu, que venho de uma formação em cinema, me aproximo da pesquisa como se estivesse fazendo um documentário sobre Maier. Desta forma, a estrutura dos capítulos foi pensada como a estrutura de um roteiro, dividida em primeiro, segundo e terceiro ato. Nesta pesquisa, sinto-me numa busca pela história da artista Vivian Maier, que se confunde com o sentido a ser desvendado das imagens dela. Mergulhei nas suas fotografias, fui atrás dos poucos documentos e filmes sobre ela. Não tive acesso aos escritos de Maier sobre sua obra - se é que existem - tive acesso apenas a um olhar externo sobre ela, que se mistura com o meu. Suas fotografias servem como um guia para entendermos um pouco mais sobre a artista e sua obra, ou mesmo sobre sua persona ficcionalizada,

já que existem poucos documentos sobre ela. Sua comunicação e inserção na sociedade se deu também por meio das suas fotografias, ainda que ela não exercesse essa prática profissionalmente. Isto explica o interesse em investigar a obra da artista, trazendo uma discussão de como a fotografia é uma ferramenta de comunicação e de produção de subjetividade, além de ser um reflexo do nosso olhar sobre tudo o que vimos ao longo da vida.

Por meio da obra de Vivian Maier, busco refletir sobre a possibilidade de construção da subjetividade, usando o espaço urbano como pano de fundo, e também sobre a participação de Maier na história da fotografia - embora seu trabalho não tenha se tornado público durante o período em que esteve em atividade: “Vivian Maier representa um caso extremo de descoberta póstuma, de alguém que existe unicamente nas coisas que viu” (MAIER; MALOOF; DYER, 2011, p.8). Ainda assim, a pesquisa aponta que, de maneira involuntária, sua obra fotográfica dialoga com o seu tempo e com a história da fotografia.

Vivian Maier (1926 - 2009) é hoje reconhecida em boa parte do mundo como uma fotógrafa que também trabalhava como cuidadora de crianças. Mas, até a sua morte em 2009, viveu na obscuridade (MAIER; MALOOF; AVEDON, 2013). Seu trabalho foi descoberto tardiamente por John Maloof, historiador e corretor de imóveis, que comprou os negativos de Maier em uma casa de leilão, em 2007, na cidade de Chicago (EUA). Ao revelar os negativos, Maloof se deparou com um extenso material fotográfico: Maier produziu mais de 100 mil imagens entre 1950 e 1990, coletadas em dezenas de países, principalmente nos EUA. A obra de Vivian Maier traz um rico panorama social e estético das cidades que retratou e dos personagens que ali habitavam. A maneira como a cidade e os personagens foram representados dialoga com a história da fotografia, mesmo ela sendo uma fotógrafa amadora. Dentre seu acervo, chama a atenção o número de autorretratos produzidos pela artista. Além das formas tradicionais de se autorretratar, exibindo seu corpo e/ou rosto, fica claro, a partir de suas fotografias, que existiam para ela outras possibilidades de representação, como, por exemplo, através de reflexos e sombras. Por meio do seu arquivo fotográfico, observa-se que Maier fotografou dos anos 50 até os anos 90, incluindo retratos e autorretratos, fotografias em preto e branco e fotografias coloridas. Com os anos, percebemos uma mudança no seu olhar: se inicialmente os retratos eram mais próximos de uma estética documental, no decorrer dos anos, seu olhar fotográfico vai ganhando novas formas e

cores.

Como ler a obra da Vivian Maier tendo tão poucos documentos sobre ela? A resposta se dá a partir de uma contextualização histórica comparando sua obra ao que se produzia na época e com os reflexos de trabalhos fotográficos posteriores (anacronismo). O nosso olhar, com certo distanciamento histórico, permite-nos fazer associações entre a obra de Maier, que se concentra principalmente entre os anos 50 e 70, com algumas questões do presente. Cada época fabrica sua representação do passado histórico com os materiais que dispõe. Hoje, classificamos a obra de Maier como documental e com valor artístico. Será que se ela tivesse sido descoberta na sua própria época sua obra teria este mesmo valor? Não é justamente o distanciamento histórico que permite o anacronismo que tanto valoriza as imagens feitas por uma babá? Na medida em que a historiografia não é linear, nossa percepção e apreensão de uma imagem permite múltiplas interpretações e questionamentos, mais do que uma única verdade sobre o tema em questão. A história de Maier é composta por enigmas, suas fotografias são fontes para desvendá-los. Porém, algumas questões são mais difíceis de serem interpretadas: Por que Vivian Maier fotografou obsessivamente, mas apenas para si mesma? Segundo Jacques Aumont (2012, p.205), “A imagem só existe para ser vista”. Embora tenha feito tantos autorretratos, será que ela optou em se manter no anonimato? Ou a sua intensa produção de imagens seria uma busca por situar-se no mundo? Ou o modo pelo qual conseguia estabelecer um sentimento de pertencimento a uma cidade ou a uma comunidade?

O estudo das imagens, e principalmente de fotografias, no campo da História é recente, isto porque estas e aquelas eram exploradas como meras ilustrações. Historiadores preferiam o uso de fontes escritas em detrimento do imagético. Porém, hoje é sabido que a imagem produz contexto e tem o mesmo valor de documento que os textos escritos. Segundo Paulo Knauss, as imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana, chegando a anteceder a escrita e sua hegemonia nas sociedades. “Desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana, ou ao menos de um grande universo de fontes para o seu estudo” (KNAUSS, 2006, p. 99). Além disso, ainda que com cautela, o mesmo autor acrescenta que não podemos deixar de reconhecer o potencial de comunicação universal das imagens e sua capacidade “de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão” (KNAUSS, 2006, p. 99). Nesta perspectiva, procura-se refletir o valor

da imagem na contemporaneidade e sua importância para desvendarmos a obra de uma artista. A fotografia, como fonte de pesquisa, possibilita diferentes interpretações da história social, além de uma própria história da representação fotográfica do mundo. A partir da leitura dos elementos que a compõem, apreende-se o seu caráter simbólico, expresso pelas diferentes representações sociais – além de servir como um meio importante para a construção da identidade e memória individual e coletiva.

Porém, de acordo com o historiador de arte, o francês Georges Didi-Huberman (2015), não se pode pautar os estudos de arte ou de análise das imagens, apenas pelo tempo cronológico e, sobretudo, condicioná-los a este: o tempo das imagens é um tempo expandido devido à sua genuína forma de sobrevivência. Para Didi-Huberman, independentemente do período do surgimento de uma imagem, diante dela o presente e o passado não param de se reconfigurar. Desta maneira, devemos pensá-la como uma construção da memória e perceber os diferentes tempos que por ela passaram. A imagem comporta diversos tempos anacrônicos que são constantemente renovados com o passar do tempo. As fotografias de Maier nos permitem enxergar tanto os aspectos subjetivos do seu olhar, quanto os sociais e históricos da época em que ela fotografou. Suas imagens, que também foram meio da sua inserção no espaço urbano e na sociedade pelo exercício da visão, são ainda portadoras de uma memória de tempos heterogêneos, não só de quem as produziu, mas também daqueles que as olharam. Desta forma, esta pesquisa vai além da subjetividade na obra de Maier, e trata também sobre o anacronismo, sobre teorias contemporâneas para decifrar as imagens. Embora o conceito de anacronismo, recuperado por Didi-Huberman a partir da obra de Aby Warburg, refira-se à história da arte com uma abrangência temporal muito maior do que a história da fotografia, a obra de Vivian Maier também sugere uma possível aplicação desse conceito pois nela é possível identificar as afinidades do seu olhar com a história da fotografia. Com a difusão das suas fotografias em museus e galerias ao redor do mundo, as fotografias de Maier foram produzindo novos significados e sentidos sobre subjetividade e espaço urbano que ultrapassam o caráter inicial de documentação. Ao deixar a esfera privada para se tornar pública, estabelecemos novas maneiras de ver e utilizar a fotografia vernacular¹ de Vivian Maier. Ver as imagens produzidas por ela, hoje, é, portanto, diferente de vê-las nos anos 50, uma

¹ O tema da fotografia vernacular será tratado no capítulo 1.

vez que o presente produz outras leituras, outras visibilidades e invisibilidades.

Como fundamentação teórica em relação à fotografia e às temporalidades, apoiamo-nos em autores como Georges Didi-Huberman, Aby Warburg (anacronismo) e Walter Benjamin que ajudam a situar as imagens dentro de um contexto maior, que ultrapassa a documentação apenas da realidade física ao redor. Sobre a fotografia documental, encontramos inicialmente em André Rouillé, Michel Frizot e Jorge Pedro Sousa o suporte para historicizar o conceito de fotografia documental e situar uma fotografia mais centrada na subjetividade. Esta dissertação se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado “Anacronismo, Subjetividade e Fotografia” situaremos a obra de Vivian Maier no tempo e espaço e iniciamos um mapeamento dessa artista na história da fotografia - tendo como base o conceito de anacronismo. Do mesmo modo, neste primeiro capítulo, será discutido como a subjetividade se manifesta em seu trabalho, tanto nos seus retratos; como nos autorretratos. Este capítulo foi formulado separado dos capítulos sobre humanismo e sobre a cidade, pois, embora o anacronismo e a subjetividade façam parte desses outros dois temas importantes para a história da fotografia e para a obra que Maier fez, a pesquisa procura demonstrar que o trabalho desenvolvido por uma suposta fotógrafa amadora pertence a um contexto maior da história da fotografia. No segundo capítulo, “Humanismo e Fotografia”, refiro-me especificamente ao diálogo entre a fotografia humanista e a obra de Vivian Maier. A partir de comparações com fotógrafos contemporâneos a ela, conseguimos perceber as semelhanças entre as fotografias de Maier e a produção fotográfica da época. Deste modo, é importante situar Maier no contexto histórico e levantar questões acerca de seu conhecimento sobre seus contemporâneos - ou será que somos nós que identificamos diálogos deles com a obra de Maier? A questão carece de comprovação material, pois pouco se sabe sobre a vida da fotógrafa, mas podemos levantar evidências de uma visualidade em comum. No terceiro capítulo, “Maier e espaço urbano: A Cidade Fotografada”, discorro sobre a relevância da obra da artista no que diz respeito à fotografia de rua, a importância deste espaço para reafirmar sua identidade e o quanto suas fotografias podem nos dizer tanto sobre o contexto social e histórico da época como sobre a produção fotográfica em relação ao tema da cidade e a própria identidade de quem fotografa. Neste capítulo, concentro meu olhar sobre as produções de autorretratos de Maier. Deste modo, o desejo aqui é investigar como a artista constituiu sua identidade e uma representação de si por meio de suas fotografias: Vivian Maier torna-se presente através das suas imagens e assim conhecemos um pouco mais sobre ela

ou sobre o que pensamos ser a sua individualidade. Eu me proponho a refletir sobre o olhar desta artista diante da sua época, o que ela desejou fotografar e como ela desejou representar o seu eu, já que a fotografia não necessariamente remete à uma mimese e a ferramenta da pose na fotografia é um recurso para externamos um eu idealizado. Poderá um indivíduo mostrar sua verdade sem se idealizar? Qual é a indagação do artista ao se autorretratar? Ou, como a artista transparece mesmo quando pensa não se autorretratar?

A metodologia utilizada nessa pesquisa envolveu a comparação de diversas imagens de diferentes tempos históricos, em busca das semelhanças, das diferenças e das sobrevivências entre as práticas fotográficas. As fotografias de Maier perpassam as referências da sua contemporaneidade. A maioria das comparações é com artistas mulheres, não só porque o objeto desta pesquisa é uma mulher, mas também porque normalmente a história da fotografia é contada por um olhar masculino. A própria Vivian Maier faz parte de uma história omissa, então consideramos a possibilidade de recontar a história em dimensões que vão além da recuperação de uma única fotografia. O corpus da pesquisa consiste em livros de arte, livros biográficos sobre ela, artigos e os dois documentários sobre sua vida e obra, sendo um deles dirigido por John Maloof, o responsável por ajudar a sua obra a atingir um maior alcance. No âmbito acadêmico, entre as pesquisas encontradas nos bancos de tese das universidades brasileiras, está a dissertação de mestrado de Luís Fernando Frandoloso intitulada "Das mudanças nas práticas e processos fotográficos em função dos dispositivos tecnológicos: Uma análise da *flânerie* ao longo de três séculos", apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (2015) da Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba) e que aborda a produção de vários fotógrafos, incluindo Maier. A partir da compreensão da evolução dos dispositivos e das diferentes maneiras de caminhar pela cidade, este trabalho relaciona o *flâneur* com o fotógrafo de rua. Do mesmo modo, chamaram-me a atenção os artigos publicados pela Profa. Dra. Márcia Rodrigues da Costa, que trazem proposições relacionadas ao autorretrato de Maier. Dentre eles, destaco os artigos "O autorretrato de Vivian Maier para além do real", publicado na revista *Dispositiva*, v.6, nº 9, 2017. Já Gabriela da Silva Chaves traz em seu artigo "O espaço urbano na fotografia de Vivian Maier: Análise das fotografias de rua das cidades de Chicago e Nova York no período de 1950 a 1960" uma interessante abordagem sobre a representação das cidades de Chicago e Nova Iorque a partir do olhar de Vivian Maier, com especial atenção para as questões das mulheres. No âmbito

internacional, o artigo de Claire Raymond publicado na revista portuguesa *Comunicação e Sociedade*, vol. 32, 2017, provoca uma interessante reflexão acerca de uma estética feminista nas fotografias criadas por mulheres – incluindo Maier.

Vivian Maier é quem nos dá as coordenadas sobre si e sobre sua obra, através do vasto material fotográfico que deixou, mas é também o diálogo com a história da fotografia que nos ajuda, de maneira anacrônica, a compreender a sua obra. O presente estudo pretende, portanto, ampliar a discussão da autoimagem nas produções artísticas e, assim, contribuir também para futuras pesquisas sobre a fotógrafa Vivian Maier, além de indiretamente promover uma leitura das imagens pelo recurso a outros olhares de fotógrafos que nos ajudam a compreender a sua obra.

CAPÍTULO 1: Anacronismo, Subjetividade e Fotografia

Compreender uma imagem é compreender que ela vai além do conteúdo visível. A imagem contém as projeções que os sujeitos veem ao estabelecerem relações com ela. Ver uma imagem é saber que estamos diante de algo que extrapola o visível, ou o legível, algo que nos exige um esforço, que nos violenta. Desta forma, não podemos analisar as imagens por meio do domínio das certezas dedutíveis, já que as imagens estão em constante movimento, compreendem tempos heterogêneos que se conjugam nelas. Portanto, é preciso pensar as imagens a partir do tempo anacrônico.

Assim como no primeiro ato de um roteiro, que situa o personagem no seu universo, aqui, neste primeiro capítulo situamos a obra de Maier no tempo e espaço e iniciamos um mapeamento desta artista na história da fotografia - que vai além de uma fotografia vernacular (detalharei mais adiante). Ao mesmo tempo, para pensar sobre a obra de Maier precisamos pensar o tempo - que não é um tempo concluído - suas subjetividades, sobrevivências, memórias, devires e ressonâncias futuras, a partir de um olhar presente. Desse modo, apresentaremos neste capítulo a origem e importância do conceito de imagem anacrônica formulado por Didi-Huberman, com influência dos textos de Walter Benjamin e Aby Warburg sobre análise das imagens. Para tanto, apoiamos na leitura do livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, no qual Didi-Huberman (2015) aborda também sobre o conceito de dialética e *Nachleben* (sobrevivência), que se apresenta como formulação fundamental na discussão sobre o tempo das imagens e como nos relacionamos com elas. O diálogo que se estabelece entre as teorias de Didi-Huberman e os outros pensadores, mesmo que seus trabalhos partam de sensibilidades filosóficas distintas, ajuda-nos a seguir investigando a relação entre tempo e imagem.

Além do anacronismo, para situarmos Maier, é necessário pensar em como a subjetividade se manifesta em seu trabalho, tanto nos seus retratos e nas cenas de rua, como nos autorretratos - em que há um “eu” mais visível. Mesmo não estando com o corpo presente, os retratos produzidos por Maier dialogam com os seus autorretratos pelo viés da subjetividade: há um sujeito por detrás da câmera que enxerga o “outro” e o seu entorno por meio das suas vivências e memórias.

Abordaremos, ainda, um pouco sobre quem foi Maier - embora muito do que se saiba seja por meio de um olhar externo - sobre como a sua obra tornou-se conhecida e sobre as particularidades do seu trabalho, que não se restringem a uma finalidade doméstica. Tendo em vista que o anacronismo é suporte para leitura da obra dessa artista, devemos, em seguida, perguntar: Como as sobrevivências se expressam na obra de Maier?

1.1 - Anacronismo

No livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* (2015), o filósofo, historiador e crítico de arte, o francês Georges Didi-Huberman questiona os métodos canônicos presentes na análise das imagens, que se baseiam em uma visão que prioriza a objetividade da interpretação sobre os objetos de estudo. Didi-Huberman desestabiliza a metodologia adotada pelos historiadores de arte de “interpretar o passado com as categorias do passado” (2015, p.20). O autor apresenta uma nova abordagem sobre como se colocar diante da história, da imagem e do tempo complexo e impuro da obra de arte. Ele afirma que o historiador comete um grave erro ao separar as imagens e o tempo e se limitar a uma história de arte “eucrônica” – regida por um tempo linear. “Se ‘cada época fabrica mentalmente seu universo’, como o historiador poderia sair totalmente de seu ‘universo mental’ e pensar com uma única ‘ferramenta’ de épocas terminadas?”² (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 35). Desta forma, o filósofo opõe-se a uma análise das imagens que considerem meramente o tempo cronológico:

[...] a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

² Este questionamento levantado por Didi-Huberman é direcionado a Lucien Febvre, que criticava o anacronismo. De acordo com Febvre, cada época fabrica mentalmente a sua representação do passado histórico. (...) “não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os factos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os seus próprios dons, a sua engenhosidade específica, os seus talentos, as suas qualidades e as suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes.” - FEBVRE, L. **O Problema da Descrença no Século XVI: a religião de Rabelais**. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Início, 1970, p. 12.

Ao destacar as distintas temporalidades da imagem, Didi-Huberman chama atenção para o tempo heterogêneo e impuro que ela detém, ou seja, a imagem nada mais é do que uma montagem de tempos diferentes, formando anacronismos. Ao mesmo tempo, dialoga com diversos autores que iniciaram, em outro momento, uma reflexão próxima à dele, principalmente Aby Warburg e Walter Benjamin. Por meio destes pensadores, encontramos uma reflexão que compreende as imagens artísticas mediante sua natureza temporal — imagens que se desenvolvem para além de sua própria visibilidade imediata. Em Warburg, o diálogo é perceptível por meio do termo *Nachleben*, “sobrevivência”, que fora usado para definir vestígio ou sintoma que sobrevivem fantasmalmente na memória - individual e coletiva - do passado que permanece no presente, que se expressam em outras imagens e em tempos distintos inconscientemente. Por meio da interpretação e análise da imagem, podemos compreender tanto o presente quanto o passado e encontrar, a partir dela, sobrevivências.

O *Atlas da memória* (1924) – *Mnemosyne*, desenvolvido por Warburg, embora incompleto, deu corpo a este conceito de sobrevivências. Como uma espécie de mapa, o método de montagem de Warburg comparou, lado a lado, imagens da memória que estabelecem “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos. O Atlas de Imagens Mnemosine (*Bilderatlas Mnemosyne*) permite diversas composições imagéticas que possibilitam diferentes respostas às temporalidades e às memórias presentes nestas imagens. Por meio do método de comparação, Warburg procura identificar as permanências e, sobretudo, pensar por imagens. Para ele, a imagem não se constitui em um conhecimento fechado, mas é centrífuga já que estabelece pontes entre o passado e o presente.

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106)

Para Walter Benjamin, a imagem é um meio de se pensar o tempo histórico-social. Diante de uma imagem, passado, presente e futuro estão sempre a se reconfigurar, assim como no conceito de *Nachleben* de Warburg. Para Benjamin, “a imagem é um cristal de tempo, onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN, 2006,

p.409). O diálogo de Didi-Huberman com Benjamin advém da noção de imagem dialética – a imagem em si não é o tempo é uma conjunção de vários tempos complexos - e desta forma desenvolve o conceito de “sintoma”. O sintoma está associado às relações e memórias que são recapituladas nas múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens - inclusive a inconsciente - interrompendo o curso da representação visual que se orienta por uma história cronológica. O pensamento de Benjamin em parte é próximo ao de Warburg na medida em que considera o tempo e a memória como imagens do inconsciente coletivo: as obras de arte têm uma historicidade específica que não se limita ao tempo passado ou presente. De acordo com Benjamin nas Teses sobre o Conceito de História (1940), o passado não é um tempo fácil de acessar: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224 – tese VI). Ou seja, a imagem é o encontro dialético entre um passado que sobrevive e um presente que está em constante renovação. “Enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação daquilo-que-foi com o agora é dialética: não é progressão, mas imagem, que subitamente emerge” (BENJAMIN, 1999, p.462). Seguindo o mesmo raciocínio, para Didi-Huberman as imagens não deixam de produzir movimentos dialéticos entre aquele que vê e o que é olhado: “consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: deixar-se desprender do seu saber sobre ela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.24).

Segundo Didi-Huberman, o anacronismo se define como uma compreensão do passado sem se fixar ao próprio passado, um tempo que está em constante movimento, em constante renovação. Ou seja, uma montagem de tempos heterogêneos, feita de sobrevivências e durações que se manifestam de forma reminescente e que exprime a complexidade e a sobredeterminação das imagens. O conceito de anacronismo opõe-se à ideia de temporalidade das imagens de Roland Barthes (1984). Segundo Barthes, é possível visualizar duas temporalidades: a realidade presente e o passado imortalizado no momento da tomada. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p.13). Sob uma outra perspectiva, porém, o passado não é imortalizado e sim, como visto, constantemente atualizado no olhar. O passado remete a uma memória que não se dá pela cronologia, nem por meio de uma associação propriamente direta: “Pensar a questão do

anacronismo é, pois, interrogar esta plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo que operam em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40).

Embora Didi-Huberman tome como base um novo modelo de temporalidade, ele não exclui da imagem a sua historicidade:

Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31)

Ao adentrar-me nas fotografias de Vivian Maier, resgato as sobrevivências nas suas imagens, o que me possibilita fazer associações a imagens do passado ou mesmo do presente. Não à toa, em um primeiro olhar, seus autorretratos me remeteram, ainda que pela diferenciação, às formas de autorrepresentação dos dias atuais por meio dos dispositivos móveis: as *selfies* – embora se refiram a um compartilhamento de experiências do presente. É perceptível que sua obra não é aleatória nem amadora e ainda que, à época, não tivesse um valor comercial, estabelece um diálogo com a história da fotografia antecedente, contemporânea e posterior. Parto de um olhar anacrônico. A imagem e o tempo nos guiam nesta pesquisa. As fotografias de Maier e a de outros fotógrafos são usadas como base, ajudando a situá-la na história da fotografia e como fonte para “ler” as suas imagens.

Não se trata de pensar o trabalho de Maier apenas no contexto de sua produção, mas também, analisar as relações e apropriações na sua obra. A partir dos conceitos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman podemos entender os rastros das imagens produzidas por Maier como sobrevivências, sendo possível desvendar o seu passado e seu devir. Trata-se de interpretar e analisar suas imagens a partir da visão que se tem do tempo presente e, assim, identificar essas sobrevivências que ajudam a desvendar as imagens de Maier. E, para sobreviver, é necessário criar conexões; a sobrevivência anacroniza o tempo. No caso das imagens de Maier, uma fotografia nos faz associá-la a outra ou a outras, apontando-nos para conhecimentos que não se limitam aos fatos expressos nas imagens. De acordo com Didi-Huberman,

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...) Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Na obra de Maier é perceptível um olhar próximo ao trabalho dos fotógrafos humanistas contemporâneos, há com eles uma coincidência de temas e similitudes de personagens, abordagens e escolhas estéticas. Se na obra de Maier sobrevivem rastros de outros fotógrafos, nas fotografias destes outros fotógrafos sobrevivem rastros de diversos outros artistas e épocas em uma espécie de espiral de tempos e de fantasmas, reconfigurando o passado e o presente, e, deste modo, permitindo que a imagem sobreviva. Assim como Warburg, que para pensar por imagens e identificar as permanências e memórias usou o método de comparação entre obras de distintos momentos históricos, a metodologia aplicada nesta pesquisa também se utilizou de comparações com artistas contemporâneos a Maier ou mesmo de tempos mais recentes em relação ao nosso presente. O diálogo entre tempos e artistas diferentes não é uma mera associação aleatória, mas resultado das sobrevivências que se perpetuam no imaginário. Para Didi-Huberman (2015), a imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. E o anacronismo, segundo ele, é um meio de pensar esse intervalo, “o entre”, a fratura que é a imagem.

As imagens de Maier sobrevivem para além da própria artista e de quem as olha, são “imagens de imagens”. Elas sobrevivem ao tempo e são resgatadas pela memória: nós somos o elemento passageiro. Cada imagem nos obriga a sempre construir novas interpretações e associações à medida em que nos afeta. Parafraseando Didi-Huberman, as imagens de Maier me desmontam, me interrompem e me fazem perder o chão, e, por isso, me aguçaram a olhar para elas além do que é expresso no primeiro olhar, me instigando a desenvolver essa pesquisa, entender essas imagens que estão vivas e, ao mesmo tempo, pensar como a obra de Maier é imersa no tempo. O poder que as imagens têm de nos afetar é a principal razão que permite pensar as imagens como objetos complexos e impuros que nunca se comportam de forma passiva ante aqueles que estão diante delas.

1.2 - Subjetividade

Desde a modernidade já é sabido que o meio fotográfico não é estabelecido mediante um observador imparcial. Uma fotografia mostra muito mais do que o reflexo do real, é uma imagem tecnológica que inclui a poética e a subjetividade humana em seu processo. É um suporte de expressão, de construção de identidades, de memórias, de reflexão e revela uma visão de mundo, estimulada pelos rumos da sociedade vigente e suas transformações. A imagem não se esgota dentro dela própria; cada fotógrafo se utiliza das suas memórias e vivências para criar outras imagens. Segundo Susana Dobal (2016, p.80) “[a fotografia] funciona como o testemunho de uma maneira de estar no mundo que deve dar conta da multiplicidade do sujeito”. O sujeito se desenvolve a partir de uma relação com o coletivo e os retratos são as observações da relação do sujeito com o mundo, com o outro e do lugar onde ele está inserido. Para André Rouillé, a fotografia “não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real - nunca o real em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 132). Ao olharmos uma imagem fotográfica estamos olhando uma realidade interpretada e carregada de significados.

Conforme o referido autor, a passagem da sociedade industrial para a sociedade da informação abole as condições de crença que possibilitaram a sustentação da fotografia enquanto documento. Com a televisão e as redes digitais de comunicação, foi gerada uma crise na função documental diante de um novo regime de verdade, refletindo na fotografia vigente até então, que tinha uma maior preocupação informacional e uma tentativa de fidelidade com o visível - embora a fotografia documental não tivesse como função principal representar o real ou mesmo ser exclusivamente um documento. As imagens fotográficas ganharam novos processos técnicos e deixaram de remeter de maneira direta a uma mimese e a promover reformas sociais, como a fotografia humanista por exemplo. Desta forma, instalam-se subjetividades e uma dúvida sobre até onde a imagem se enquadra entre o real e fictício, e, conseqüentemente, o ato fotográfico torna-se mais “livre” na medida em que há uma ruptura em relação às convenções. Rouillé classifica esta transformação como uma passagem da “fotografia-documento” para a “fotografia-expressão”: enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, na fotografia-expressão, “as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográficas” (ROUILLÉ, 2009, p. 163) pela emancipação da

subjetividade do autor.

A própria maneira de testemunhar muda. [...] Testemunhar obriga inventar novas formas e novos procedimentos para acessar as novas realidades: inventar a reportagem dialógica, para além da reportagem canônica da fotografia-documento. Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as” coisas ou “as” pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas. (ROUILLÉ, 2009, p. 184)

Robert Frank (1924- 2019), para Rouillé (2009), é a peça-mestra da fotografia-expressão. Frank, que é de origem Suíça, realizou uma viagem pelos Estados Unidos entre os anos de 1955 e 1956, que resultou no livro intitulado "*The Americans*" (1959). O livro é centrado no olhar pessoal do fotógrafo para o seu recém-adotado país e se destaca como uma ruptura na linguagem documental – o sujeito passa a estabelecer a escrita fotográfica. E, ao mesmo tempo, uma novidade na medida em que passa a incluir na produção imagética o que era visto como imperfeição, como manchas, subexposição, cenas tremidas, granulação, desfoques e o imprevisto. A partir de um olhar crítico às realidades dos retratados, Frank se contrapôs ao posicionamento dos fotógrafos humanistas de respeito a um suposto puro registro das coisas tal como são. Se para os humanistas, o instante decisivo se destacava na configuração da imagem, a partir de então, a parcialidade do fotógrafo torna-se importante, além de um relacionamento direto com o assunto, “A onipresença do sujeito na fotografia-expressão se opõe à anterior rejeição da individualidade do operador pela fotografia-documento”. (ROUILLÉ, 2009, p. 173). O caráter objetivo e realista cada vez mais se afastavam da fotografia documental. De acordo com Derrick Price, a partir da década de 1950,

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas tratados por novos modos. Frequentemente chamado de *documentário subjetivo*, esse trabalho era muito influente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Ele liberou o documentário do projeto político com o qual havia anteriormente se associado, e permitiu aos fotógrafos se afastarem dos sujeitos tradicionais do documentário e das convenções da representação documental. (PRICE, 1997, p.94 apud Lombardi, 2008, p.5)³

A Obra de Vivian Maier traz um rico panorama social e estético das cidades que retratou e

³ Tradução livre do original feita por Lombardi.

dos personagens anônimos que ali habitavam. Desenvolvido no pós-guerra, no trabalho de Maier, a fotografia-expressão se manifesta pela proximidade com o olhar dos fotógrafos humanistas. Seu trabalho ao mesmo tempo que aparenta uma objetividade nos retratos da paisagem urbana, destaca uma subjetividade a partir de um olhar pessoal e próximo sobre si e sobre o seu entorno. Os personagens de suas imagens, que poderiam ser descritos como participantes de uma minoria social, para o olhar de Maier, se enquadram no mesmo patamar que ela. Maier estabelece um olhar cúmplice com os envolvidos no ato fotográfico. Em seu deslocamento pela cidade, ela captura elementos, que de certa forma, estão atrelados a sua cultura. Ao mesmo tempo, Maier marca sua presença neste espaço. A cidade ganha um grande destaque na sua obra, principalmente no material que John Maloof tornou acessível ao divulgar a obra dela. Ou melhor, podemos dizer que é a grande protagonista dos seus retratos. Sua produção se estende também para os autorretratos, nos quais sua subjetividade é acentuada ao externar seu corpo na frente da câmera e por, de certa maneira, não se enquadrar na normatividade do discurso ideológico dominante. Embora aparente não ser intencional, sua fotografia, a partir do olhar atual, acaba adquirindo, de certa forma, uma narrativa política na medida em que dá visibilidade a quem não estava acostumado a tê-la e por Maier expressar seu corpo feminino diante da câmera num período em que o que era documentado e a voz predominante era da classe burguesa. Em sua obra, Maier fala sobre si e sobre os seus a partir do seu ponto de vista. Durante suas caminhadas pela cidade, ela captura cenas e personagens que lhe chamam atenção sem interferir; ao mesmo tempo, seus retratos são as suas observações, seus relatos, sua relação com a cidade, com o outro, e de onde ela está inserida. De acordo com Márcia Rodrigues da Costa “documentar a experiência parecia ser, para Vivian, tão importante quanto vivê-la, já que ela experienciava a fotografia por meio de sua relação com a cidade, a sociedade, o mundo” (COSTA, 2017, p.152). A subjetividade externada na obra de Vivian Maier como um todo é uma maneira de inclusão, de estar visível entre coisas visíveis, uma busca de reconhecimento. Sua fotografia se incorpora às vivências, às memórias, às sobrevivências e à sua subjetividade. A fotógrafa é afetada pelo objeto que captura, na mesma medida em que o objeto capturado é afetado por ela.

1.3 - Vivian Maier: breve biografia

Vivian Dorothea Maier nasceu no Bronx, em Nova York, em 1926, filha de pai austríaco e mãe francesa, que se separaram quando Maier era bebê. A sua infância e adolescência foi no Vale alpino de Champsaur, onde começou a fotografar, por volta de 1949, com uma câmera de fácil manuseio, uma *Kodak Brownie*. Acredita-se que seu interesse pela fotografia começou quando pequena, nos EUA, influenciada pela premiada fotógrafa de retratos, Jeanne Bertrand, amiga de sua mãe. Em 1951, com 25 anos, Maier retornou de navio para Nova York e continuou fotografando intensamente (ver figura 1).



Figura 1 – Vivian Maier: Sem título (1951).

Em 1952 começou a fotografar com uma *Rolleiflex*⁴, câmera usada por profissionais da época. Dos anos 50 aos 90, Maier fotografou compulsivamente. Seu arquivo comporta mais de 100 mil negativos, filmes em super-8 e 16mm, diversas gravações de áudio e fotografias variadas. Boa parte desse acervo nunca tinha sido revelado, nem compartilhado com praticamente ninguém até a sua morte em 2009. Seu trabalho veio a ser conhecido tardiamente, depois que John Maloof, corretor de imóveis que trabalhava em um livro sobre a história do bairro Portage Park em Chicago (EUA), adquiriu aleatoriamente uma caixa com negativos de Maier em uma casa de leilão da cidade em 2007. Ao revelar os negativos, Maloof não encontrou as imagens que procurava para sua pesquisa, mas se deparou com um extenso material fotográfico - um rico panorama social e estético das cidades que Maier retratou e dos personagens que ali habitavam. Vivian Maier criou uma narrativa pessoal e histórica. Em um dos envelopes de negativo havia o nome de Vivian Maier escrito a lápis. Curioso, Maloof foi em busca da autora daquelas imagens. Devido à dificuldade de encontrá-la, ainda que utilizasse ferramentas como o Google, ele resolveu postar algumas imagens no *Flickr* que rapidamente produziram grande sucesso – ele só soube do paradeiro de Maier pelo obituário dela. Decidiu então comprar outros negativos de Maier, adquirindo não só o material, mas sobretudo as memórias da artista, que, embora gostasse de fotografar, tirava o sustento de seu trabalho como cuidadora de criança por mais de 40 anos nas cidades de Nova Iorque e Chicago.

Posteriormente, Maloof dirigiu e produziu o documentário “A Fotografia Oculta de Vivian Maier” (MALOOF, SISKEL; 2013). Percebe-se ali que Maier, para além de um entusiasmo pela fotografia, era dotada de amplo conhecimento técnico: seu trabalho também se caracterizava pelo cuidado com a imagem que produzia. Isso se confirma pelas palavras do profissional que revelava seu material na França. O filme apresenta imagens produzidas por Maier e diversos relatos de pessoas que conviveram com ela no contexto profissional – ex-patrões, crianças de quem ela cuidou, etc - e que, apesar de representarem um olhar externo, revelam um pouco mais sobre a artista. “Vivian Maier representa um caso extremo de descoberta póstuma, de alguém que existe unicamente nas coisas que viu”, reforça Geoff Dyer no prefácio do livro “Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua” (MAIER; MALOOF; DYER, 2011). Em certa medida, o nosso conhecimento

⁴ A *Rolleiflex* caracteriza-se por ser uma câmera para negativo 120 mm com duas lentes: por uma, o fotógrafo visualiza por cima da câmera o que será registrado, enquanto por outra, o dispositivo captura os raios luminosos para registrar a imagem. Na medida em que o fotógrafo não necessitava colocar a câmera na frente do rosto, possibilitava uma maior liberdade para registrar o quisesse sem ser percebida.

sobre essa artista se dá por meio dos rastros deixados por ela. Maier é descrita como uma pessoa reservada, que pouco revelava sobre sua vida pessoal. É curioso, no entanto, pensar que, pessoas que com ela conviveram durante muito tempo, não tiveram interesse em desvendar o porquê de Maier portar sempre uma câmera no pescoço e conhecer os registros que ela realizava. No documentário, um ex-patrão, após conhecer a obra de Maier, lamenta não ter estabelecido com ela ótimas conversas sobre fotografia. No imaginário destas pessoas, a câmera que Maier constantemente portava era apenas um acessório para composição de um estilo pessoal. Jim Dempsey, que a viu quase todas as semanas durante 12 anos, não imaginava sequer que estivesse carregada com filme. A surpresa destas pessoas em relação ao trabalho desenvolvido por Maier, provavelmente, deve-se mais à subestimação da capacidade artística de uma mulher que exercia uma atividade profissional considerada inferior, do que pelo fato de que um material tão rico e tão extenso não ter se tornado público pelas mãos de sua autora. Mal sabiam que o interesse de Maier pela fotografia era tão grande, que até mesmo a distância do local de trabalho para ao centro da cidade, era levada em consideração na escolha do emprego (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p.19). Seu ambiente de trabalho e moradia eram também local de revelação e arquivo de suas imagens. Provavelmente, apenas as crianças de quem cuidava tinham conhecimento do seu interesse artístico. Muitas delas, inclusive foram fotografadas por Maier. Abaixo, temos alguns registros feitos por Maier em que aparecem crianças refletidas junto com ela, no seu autorretrato. Provavelmente, eram algumas dessas crianças que Maier cuidava.



Figura 2 – Vivian Maier: Sem título (sem data).



Figura 3 – Vivian Maier: Autorretrato (1970's).



Figura 4 – Vivian Maier: Sem título (1975).

Ao mesmo tempo, Maier é descrita como uma mulher brincalhona, curiosa, por vezes rígida, sintonizada com a situação política do país e que costumava fazer as pessoas acreditarem que ela era francesa. Apreciava cinema, livros e tinha uma personalidade caracterizada pela empatia com os mais pobres. De acordo com uma de suas ex-patroas, “ser tratada igual era muito importante para ela. Ela era generosa demais e não tinha muito a dar. Ela lutava, à sua maneira, pelos oprimidos” (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p.13). No documentário (2013), em uma filmagem produzida por ela, podemos ver e ouvir Maier questionando uma mulher em um supermercado sobre o cenário político, querendo saber opinião dela sobre o presidente Nixon e o processo de *impeachment*. Tendo recebido um “eu não sei” como resposta, Maier afirma: “mulheres devem ter suas opiniões, eu espero”.

No livro *Vivian Maier: out of the shadows* (CAHAN; WILLIAMS, 2012), ela é retratada por uma pessoa próxima como alguém que tinha uma visão liberal e feminista. Maier não se enquadrava no padrão imposto às mulheres da época. Era uma mulher independente, que jamais se casou e que realizou sozinha uma viagem ao redor do mundo, fato pouco comum para uma mulher nos anos 50, que estava começando a conquistar seus direitos. Com andar desajeitado e por trajar roupas com um estilo mais formal, Maier gerava muita curiosidade. Sua profissão lhe permitia ter tempo para fotografar o cotidiano urbano, nas suas caminhadas solitárias nos dias de folga e também quando levava as crianças para passear. Cada saída fotográfica era uma nova experiência, uma nova percepção dela sobre a cidade. Maier registrava cotidianamente o cenário urbano, ambiente usual de sua expressão artística. Segundo Rubens Fernandes Junior, para Maier:

A fotografia é como uma manifestação essencial no processo de construção da memória, que mostra sua importância quando exige um olhar mobilizado, ou seja, um olhar interessado em enfrentar a ampla rede de conexões evocada pelo fotógrafo. Essa representação sensível da experiência humana foi construída a partir de uma percepção própria da ideia do sagrado no cotidiano. (FERNANDES JUNIOR, 2011, s/p.)

O fato de Vivian Maier não ter exercido a fotografia profissionalmente e seu trabalho ter sido descoberto tardiamente, fez com que sua obra, em um primeiro momento, aparentasse ter uma maior proximidade com a fotografia vernacular, sem finalidade profissional. Inclusive, logo que sua fotografia se tornou conhecida, a partir de 2009, vários sites e matérias jornalísticas

classificavam Maier como uma fotógrafa amadora e davam muito mais ênfase ao fato de ela ter trabalhado como babá. O termo “amadora” era usado no sentido de oposição ao profissional, referindo-se a quem não possuía uma formação fotográfica formal ou que não era remunerada pela produção das suas imagens. Maier pode ser considerada “amadora” no sentido de que sua fotografia era uma prática privada, apenas de seu conhecimento e, também, de que sua fotografia era uma atividade de seu prazer - uma pessoa que amava a fotografia - e não para fins comerciais. Porém, não podemos associar o termo “amadorismo” à qualidade técnica e estética das suas imagens, uma vez que podemos observar certa semelhança da obra de outros fotógrafos reconhecidamente profissionais na obra de Maier além de podermos identificar um olhar próprio da fotografia dela. O fato de ter trabalhado como babá e, ao mesmo tempo, ter uma produção tão extensa e rica fez com que suas fotografias chamassem mais atenção. Ou será uma forma de anacronismo que nos permite atribuir um valor às imagens feitas por ela?

O aparecimento de técnicas fotográficas mais simplificadas possibilitou um maior acesso das pessoas à fotografia. O surgimento da Kodak, no final da década de 1880, torna a fotografia um fenômeno comercial e, progressivamente, uma atividade cada vez mais fácil de ser manuseada e mais acessível ao público não especializado (FABRIS, 1991). Se até então só os fotógrafos profissionais fotografavam, a partir desse momento qualquer pessoa o podia fazer; do mesmo modo, antes do aparecimento da Kodak só as famílias mais abastadas é que tinham condições de serem retratadas por um profissional. A popularização da fotografia proporcionou outros tipos de experiências e trouxe à imagem a possibilidade de representações subjetivas.

A fotografia se consolidou como a principal fonte de autorrepresentação no decorrer do século XX, servindo não apenas como registro, mas sobretudo como modelo de representação em retratos, tarefa que era até então um monopólio da pintura. A eternização do momento, que o registro fotográfico propiciou, trouxe a câmera fotográfica para o ambiente doméstico, facilitando a construção de identidades dentro do núcleo familiar, e também a reprodução de cenas espontâneas do cotidiano – uma possibilidade que se transformou rapidamente em hábito social, criando seus próprios ritos e valores. Neste contexto proporcionado pela popularização da fotografia, podemos inserir Vivian Maier, que buscou, porém, experiências fotográficas para além do ambiente familiar, legitimando uma vivência num espaço coletivo, a cidade, além de poder

externar seus impulsos artísticos⁵. Ao mesmo tempo, os registros dos momentos especiais que Maier fez das crianças de quem cuidou, como as brincadeiras no parque, as férias na praia e campeonato esportivo, nos remetem, de alguma forma, ao “álbum de família” e nos aproxima de uma fotografia vernacular. Isto porque, este tipo de fotografia está associado à prática social, para uso doméstico, com o objetivo de preservar memórias, de materializar momentos e um modo de compartilhar experiências e construir identidades.



Figura 5 – Vivian Maier: Criança que Maier cuidou (sem data). Figura 6 – Vivian Maier: Wilmette, Illinois (1968).⁶

O olhar sobre as fotografias de Vivian Maier no tempo presente é diferente de um olhar da época em que ela começou a fotografar. Partindo do presente, olhamos para o trabalho da artista a fim de desvendar relações e conceitos, memórias que tragam mais informações a respeito da sua história. De acordo com Didi-Huberman (2017, p. 41.), “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”. O nosso olhar presente nos remete a classificar a obra de Maier por produzir uma fotografia vernacular, que, segundo Titus Riedl (2010, p. 17) trata-se de “uma fotografia anônima,

⁵ Nos anos de 1960 e 1970, a estética do instantâneo familiar ganha destaque no mundo da arte - mesmo período em que Maier estava em grande produção fotográfica.

⁶ Nas figuras 5 e 6, vemos fotografias de Maier de duas crianças de quem ela cuidou. Não há identificação da criança da primeira fotografia, mas sabemos que foi tirada em Los Angeles. A segunda criança é Inger Raymond, fotografado em Chicago.

geralmente íntima e sem pretensões artísticas”. Ou seja, uma fotografia informal, de uso privado, sem uma função artística propriamente dita. Vernáculo é derivado do termo latino verna, palavra que significa “nativo, escravo nascido no país”. Segundo Chéroux (2014), o vernáculo pode ser identificado por três características: é utilitário, doméstico e heterotópico – aquilo que ocupa um lugar não hegemônico, desconsiderado.

A fotografia vernacular embora não tenha uma intenção artística, serve como documento social para desvendar uma época, cidade, classe social. As imagens despreziosas da fotografia vernacular foram denominadas como “instantâneas” – uma referência ao método impulsivo de fotografar sem objetivo e pretensão artísticas – como documentos pessoais para armazenar e salvar memórias. À medida que a fotografia se tornou mais popular, aumentou a associação entre informalidade e verdade fotográfica. Os fotojornalistas na década de 1930 frequentemente se apropriavam da aparência dos instantâneos dos fotógrafos amadores na tentativa de obterem uma imagem mais espontânea e fiel ao objeto capturado com as suas câmeras portáteis. A fotografia instantânea dos fotógrafos amadores trazia uma narrativa de uma imagem mimética, próxima ao referente, que também era buscada na fotografia documental, embora nos dois casos a subjetividade nunca estivesse ausente. Maier produziu um extenso material com imagens do seu cotidiano que, até se tornarem públicas, foram sendo acumuladas em caixas – a grande maioria dos filmes não foi relevado nem sequer para apreciação pessoal. Na fotografia vernacular, seus significados também se modificam ao longo do tempo, em um movimento ligado à dinâmica dos vínculos entre o fotógrafo e o objeto retratado que se estabelecem, se fortalecem, se enfraquecem e se rompem. Ao estarmos diante de um material antigo, que pertenceu a uma outra pessoa, tentamos desvendar os personagens pelas fotografias a partir das nossas interpretações - incluindo as nossas referências e memórias. E, assim, essas imagens acabam ganhando novos sentidos e novas histórias.

A fotografia vernacular não tem preocupações estéticas e, por isso, aos olhos da fotografia artística, não poderia ser considerada arte, uma vez que pode apresentar falhas técnicas e visuais. Então, em que ponto a fotografia vernacular de Vivian Maier pode ser considerada arte? Ou até que ponto podemos chamar a sua fotografia de vernacular? De fato, a fotografia de Maier demorou muito tempo para ser “aceita” no universo da arte – foi um processo longo, com diversas negativas,

a partir do momento em que John Maloof tomou conhecimento da sua obra e tentou expô-la em museus. Após o seu trabalho ter obtido um reconhecimento no mercado da arte e ter sido amplamente divulgado, com exposições em diversos países, incluindo o Brasil⁷, sua obra adquiriu significados que ultrapassam o caráter inicial de documentação. Ao deixar a esfera privada para se tornar pública, estabelecemos novas formas de ver e utilizar a fotografia vernacular de Vivian Maier.

Walter Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Segundo Didi-Huberman, “Benjamin fala do ‘declínio da aura’ na Idade Moderna; mas declínio, para ele, não significa, justamente, desaparecimento. Antes, um movimento para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão novos”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.268). No caso da obra de Maier, não houve perda da aura ao tornar-se conhecida. Os elementos centrais da aura (autenticidade e unicidade) não foram perdidos na obra da fotógrafa, ao contrário, as transformações físicas e as relações de propriedade foram mantidas, garantindo a qualidade, mesmo sendo atualizadas pelas memórias do espectador que está diante dela, e a “sobrevivência”, no sentido warburgiano. Na medida em que a imagem é dialética, ela sempre está em transformação, num constante devir, permanecendo sempre múltipla. De acordo com Danielle P. Rocha Pitta “o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária” (PITTA, 2005, p.16). Para a autora, toda representação simbólica decorre de uma visão imaginária, ou seja, o valor das imagens está relacionado à interpretação subjetiva de cada um – do que está por trás do que se vê. Consequentemente, o valor de culto da obra de Maier cresceu com o aumento da sua exposição, aumentando também a penetração do seu nome na história da fotografia. Ao mesmo tempo, ela que sempre foi reservada, passou a ter sua vida revelada, além da sua obra.

De acordo com a curadora francesa Anne Morin⁸, em 2015, cada fotografia de uma tiragem de 15 cópias de Maier custava cerca de U\$5 mil (cerca de R\$15 mil na época). Vale lembrar que Maloof comprou, em 2007, em um leilão, dúzias de caixas com filmes e negativos do acervo de

⁷ A exposição no Brasil aconteceu no MIS, em São Paulo, do dia 21/04/2015 ao dia 14/06/2015.

⁸ MORIN, Anne. “Vivian Maier e lambe-lambes estão entre cinco mostras de fotografia que ocupam o MIS de SP”. *Jornal O Globo*, 21/04/2015. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vivian-maier-lambe-lambes-estao-entre-cinco-mostras-de-fotografia-que-ocupam-mis-de-sp-15932566> acessado em 5/11/2020.

Maier por menos de U\$400. Assim como Maloof, na mesma época, dois outros colecionadores de Chicago, Ron Slattery e Randy Prow, também compraram o acervo de Maier. Inclusive, as fotos dela foram publicadas pela primeira vez na internet em julho de 2008, por Slattery, mas o trabalho não se popularizou; em 2010, Prow vendeu a sua coleção para um outro colecionador chamado Jeffrey Goldstein⁹. Embora Maloof não seja o único colecionador do acervo de Maier, devido ao fato de ele ter a maior parte e ter tomado a iniciativa de divulgar e comercializar a obra dela, geralmente a história de Maier é contada por meio do seu ponto de vista. O arquivo de Maier que temos acesso é seletivo — apenas uma pequena parte de suas fotografias foi publicada ou exibida — conhecemos a sua obra a partir das escolhas dos seus colecionadores. São eles que decidem quais imagens de Maier se tornarão públicas e de que forma. Em um mundo marcado pelo capitalismo, em que tudo é mercadoria, a obra de Vivian Maier atingiu visibilidade e valor de mercado a partir do seu reconhecimento.

Vivian Maier fotografava o seu entorno, cujas imagens celebram a vida, mas não exclusivamente a vida familiar como a maioria da fotografia vernacular, e sim a vida do cotidiano do espaço urbano, incluindo seus personagens anônimos e ela mesma. Algumas das suas fotografias mostram dinamismo e espontaneidade, outras aparentam mais um preciosismo estético e um genuíno interesse pelos transeuntes, criando, desta forma, uma ponte entre uma fotografia vernacular e artística. Ao mesmo tempo que a fotografia não era sua atividade profissional, o que demonstra certa informalidade no ato de fotografar, é possível, por intermédio de uma análise das suas imagens, perceber que Maier tinha um conhecimento apurado sobre técnica fotográfica, possibilitando uma comparação estética do seu trabalho com o de outros fotógrafos. Não se trata de fazer uma comparação a fim de considerar a obra de Maier como uma espécie de cópia, mas sim como forma de inserção involuntária da sua obra na história da fotografia. E, ao mesmo tempo, pensar que as associações também se dão pela forma – afinal, ao se deparar com uma imagem, o observador faz associações a partir do seu tempo, fazendo com que a fotografia funcione também como um catalisador da memória visual. “A imagem fotográfica nunca é repetição sem ser diferença” (ROUILLÉ, 2009, p.223). Obras semelhantes acabam sendo

⁹ A coleção de Jeffrey Goldstein contém fotografias produzidas na França durante os anos 40, em New York nos anos 50, e registros de diversas viagens feitas por Maier entre os anos 50 e 60, bem como inúmeras imagens feitas em Chicago durante suas primeiras décadas na cidade. (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p. 20-21, tradução nossa)

resultado do imaginário que habita o inconsciente de uma época. Segundo Kátia Lombardi (2008, p.13),

Cada fotógrafo carrega dentro de si uma biblioteca de imagens. Assim, uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens. O que não quer dizer que foi programado para fazer igual, nem que necessariamente os fotógrafos, durante o ato de fotografar, lembrem-se de referências vistas em outros lugares. Simplesmente essas imagens habitam o imaginário e são retiradas para fora do seu Museu no momento de produzir a imagem.

Não sabemos até que ponto Maier tinha um conhecimento formal sobre fotografia, mas não podemos deixar de reconhecer seu preciosismo técnico, provável sintoma do conhecimento que ela tinha do assunto. Desta forma, usamos como metodologia comparações estéticas entre trabalhos de artistas que mais se aproximam com o olhar de Maier. De acordo com François Soulages (2010, p.159), “Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide”. A fotografia é uma linguagem que atinge dimensões artísticas diferentes em cada receptor, nunca pode ser reduzida a uma reprodução fiel da realidade. Partindo do tempo presente, que acumula diferentes temporalidades das imagens, podemos definir Maier tanto como uma fotógrafa vernacular no passado, como, após a popularização do seu trabalho, uma fotógrafa que produz imagens de cunho documental e artístico sob o ponto de vista atual. Para Didi-Huberman, a questão do tempo envolve plasticidade, ou seja, pensar o tempo pode ser também pensar a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31). Desta forma, para pensar sobre a fotografia de Maier, é preciso pensar a subjetividade e o tempo, suas sobrevivências e suas ressonâncias futuras, situando-a a partir de um olhar presente.

A comparação entre as imagens de Vivian Maier e as imagens de fotógrafos profissionais traz uma ambiguidade que precisa ser destacada: considerando sua inserção social, como pessoa, e a aparente informalidade de suas fotografias, poder-se-ia falar de uma fotografia vernacular como já destacado, porém, a partir de uma investigação sobre o humanismo na fotografia e a representação da cidade pelo gênero da fotografia de rua, que farei a seguir, percebemos o valor artístico da sua obra, além do valor documental de uma época. Maier pode ser definida como uma fotógrafa que, aparentemente, não tinha pretensões artísticas, embora tenha produzido um vasto

material fotográfico, de qualidade estética de nível similar a nomes de fotógrafos consagrados. Vivian Maier aposentou-se tardiamente e terminou seus dias de maneira modesta em uma casa de repouso em Chicago, em 21 de abril de 2009, com 83 anos, após um acidente doméstico. Com toda discrição, sua história poderia ter terminado ali se não fossem os rastros deixados por ela. Seus pertences, inclusive suas câmeras e todo acervo fotográfico, permaneceram em depósitos ou nas garagens das casas de seus antigos empregadores. Sem que o mundo tivesse conhecimento do enorme valor artístico de sua produção, suas fotografias foram leiloadas para quitar algumas dívidas dela. Maier foi uma artista que morreu na pobreza e com sua obra desconhecida até então. Ao mesmo tempo, suas imagens encontram-se pulsantes e continuarão sobrevivendo em sua ausência – além do tempo histórico, ou justamente porque imersas em uma história maior.

CAPÍTULO 2 – Humanismo e Fotografia

Observando a obra de Maier, percebe-se um vasto panorama social e estético das cidades que retratou e dos personagens que ali habitavam, além de uma grande proximidade – em relação à forma e ao conteúdo – com o trabalho de fotógrafos consagrados, especialmente os humanistas. Os fotógrafos humanistas da primeira metade do século XX lançaram um olhar ora fascinado, ora crítico sobre as cidades que fotografavam, especialmente Paris, alimentando esperança no contexto do pós-guerra. Do mesmo modo, havia uma crença na dignidade do homem e na possibilidade dele se reerguer mediante a necessidade. Desta forma, inauguraram uma era na qual o cotidiano urbano foi registrado por um olhar pessoal e com uma grande preocupação de não interferir na cena, assim como Maier, que fotografava de uma forma discreta, sabendo dosar o distanciamento com o seu objeto, para manter discrição e obter um melhor resultado. A fotografia de Maier não buscava idealizar a cena e, sim, mostrar o seu objeto como ele era, incluindo suas imperfeições – assim como a fotografia humanista. As imagens produzidas por Maier retratam temas habituais da cidade, trabalhadores, crianças, mulheres e pessoas solitárias. A rua tornou-se um cenário de descobertas, gerando um olhar mais cuidadoso para seu entorno e, principalmente, para seus personagens.

2.1- O Humanismo na Fotografia

A fotografia documental, que em suas origens tem como essência a objetividade e a credibilidade, mostra-se humanista a partir dos anos de 1930. O apogeu da fotografia humanista se deu entre o final da Segunda Guerra Mundial e a década de 1960, momento em que o mundo estava à procura de novos valores e em que a modernidade que se anunciava foi acolhida como promessa de um futuro melhor. Em oposição às imagens de sofrimento decorrentes das duas Guerras Mundiais, o humanismo buscava enaltecer o ser humano, sua dignidade, sua relação com seu meio e assim recomeçar uma história com mais leveza. A Fotografia Humanista ganhou destaque na França por volta da metade do século XX, época do desenvolvimento de dispositivos portáteis, em que as grandes revistas ilustradas detinham a quase exclusividade da difusão da

informação visual e os repórteres fotográficos tinham a missão de registrar imagens pelo mundo afora. Ao final da II Guerra Mundial, a França estava destruída fisicamente, com inúmeras mortes de militares e civis. Além disso, vivia uma ruptura simbólica com um passado republicano sucedido por quatro anos de um governo autoritário e cúmplice dos ideais nazistas. A destruição física e a ruptura simbólica foram determinantes para uma tentativa de reconstrução do país. As imagens capturadas neste período tiveram uma importância muito grande no restabelecimento de um povo arrasado pela guerra, ao contribuir para a construção de uma imagem nacional, e também como testamento para construir um mundo mais justo e melhor.

Nos Estados Unidos, em 1929, com a profunda depressão econômica que resultou em muitos desempregados e em forte êxodo rural - no mesmo momento em que o governo americano cria o programa *New Deal*¹⁰ - a fotografia humanista ganha expressão no país a partir do registro para fins informativos do governo, com o intuito, primordialmente propagandístico, de reconstrução simbólica da dignidade do ser humano, principalmente a do trabalhador. Foi, provavelmente, nos Estados Unidos, que se viu a maior documentação social feita com a fotografia. Durante o governo Roosevelt, a documentação fotográfica teve grande destaque no enfrentamento da crise econômica e social do período, resultando no projeto *Farm Security Administration* (FSA), que tinha como objetivo construir uma memória e mostrar as condições de vida e de trabalho no país, principalmente nas áreas rurais do oeste americano devastadas por um período de seca, e, assim, garantir respaldo na opinião pública para os programas de apoio à população pobre do campo. Para isso, foram contratados vários fotógrafos, dentre os quais podemos destacar Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein e Russell Lee, os quais produziram fotos emblemáticas celebradas até os dias de hoje. (BAURET, 2010). O projeto tinha como um dos objetivos convencer a opinião pública sobre a necessidade de iniciativas governamentais para resolver a situação econômica e, para isso, era preciso informar e criar uma empatia com as pessoas envolvidas com o problema. Segundo Susan Sontag, “[...] as pessoas de classe média precisavam ser convencidas de que os pobres eram pobres realmente, e eram pessoas dignas”. (SONTAG-SUSAN apud, LISSOVSKY, 2005, p. 3)

¹⁰ *New Deal* foi o nome dado a uma série de medidas implementadas pelo governo dos Estados Unidos, entre os anos de 1933 e 1937, com objetivo de recuperar a economia do país e assistir aos prejudicados pela depressão econômica de 1929, também chamada de Grande Depressão.



Figura 7 – Dorothea Lange: Carros na estrada (1936).

Vale salientar que a fotografia humanista não se limitou à iniciativa do governo para se afirmar. Além da FSA, podemos mencionar a *Photo League* (Liga Fotográfica)¹¹, organização de fotógrafos americanos, especialmente de Nova Iorque, dedicados a documentar a vida nos bairros da classe trabalhadora da cidade, assim como manifestações urbanas e eventos que eram ilustrados na imprensa oficial. A *Photo League* contribuiu em promover a fotografia de rua como expressão artística, levando as câmeras a explorarem as ruas e a capturar a vida das pessoas comuns. Paralelamente ao compromisso com o realismo social, os participantes da *Photo League* foram incentivados a desenvolver seu próprio estilo pessoal, por meio de fotografias que não apenas documentassem a realidade, mas também a questionassem. Do mesmo modo, havia um notável cuidado estético desses fotógrafos, especialmente em relação à luz, à composição e ao

¹¹ A Photo League foi fundada em 1936 por Sid Grossman e Sol Libsohn, a partir do rompimento da Film and Photo League, — uma organização de esquerda do início da década de 1930, cujo objetivo era documentar as lutas de classes nos Estados Unidos, tendo Nova Iorque como seu principal cenário. Ao longo do tempo, a Photo League manteve uma escola que acabou se tornando ponto de encontro de jovens interessados em fotografia e ocupou espaço em diversos edifícios para exibir fotografias de vanguarda e documentais. No final da década de 1940, o clima social e político antiliberal intensificado da Era McCarthy, classificou a organização como subversiva, ocasionando o seu fim em 1951.

enquadramento. Neste mesmo período, havia também o trabalho avulso de fotógrafos americanos, como William Eugene Smith (1918 – 1978)¹², que, independentemente da FSA e da Photo League, tinha uma iniciativa de cobertura de questões sociais.

O historiador Gabriel Bauret define o humanismo fotográfico como um gênero em que o homem constitui o centro da imagem, das preocupações e dos valores do fotógrafo. Durante muito tempo, a fotografia era usada para mostrar guerras e, de maneira mais geral, para testemunhar os grandes eventos da história (BAURET, 2010, p. 36). A corrente humanista espalhou-se por toda a Europa e pelos Estados Unidos. A forte procura por fotografia pela imprensa suscita a criação de revistas ilustradas em um primeiro momento e, anos mais tarde, de agências fotográficas, como a *Magnum*¹³, que, como as demais, mantinha fotógrafos atuantes em vários países simultaneamente, mas permitia aos associados desenvolverem seus próprios projetos, o que contribuiu também para que uma linguagem fotográfica se fortalecesse. Essas agências foram importantes para que a amplitude do humanismo tivesse um alcance além da França. Os ideais do humanismo estiveram presentes também nos periódicos ilustrados da época, como a revista americana *Life*, e dominaram as fotorreportagens entre 1945 e 1960. As fotografias passavam credibilidade e estavam mais próximas de capturar uma suposta essência humana do que o conteúdo escrito da imprensa. Os fotógrafos da época muitas vezes alinhavam-se ao paradigma estético do humanismo para terem seus trabalhos publicados. A fotografia, neste período, era considerada documento por trazer uma “verdade”, devido à crença na imagem como prova, na impressão direta do referente e por conseguir captar a espontaneidade das ruas. Segundo Rouillé (2009, p.169), fotógrafos da tradição humanista, como Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Brassai ou Willy Ronis, transformavam personagens cotidianos em heróis, e cenas cotidianas em epopeias, ao mesmo tempo em que a

¹² William Eugene Smith ficou conhecido como fotógrafo humanista, que em seus registros fotográficos mostrava a realidade de situações desagradáveis da vida humana. Sua notoriedade foi conquistada enquanto trabalhava para a revista *Life*, onde realizou reportagens entre as décadas de 1940 e 1950; e trabalhou também para a agência *Magnum*, mas durante um período mais curto. Eugene Smith optou por trabalhar para os grandes veículos de comunicação, embora tivesse autonomia dentro do trabalho comercial para ter total controle de suas imagens.

¹³ Desde sua fundação, em 1947, a Agência Magnum praticou uma fotografia associada às temáticas universais humanistas. Seus membros fundadores, entre eles Robert Capa (1913- 1954), Henri Cartier Bresson (1908-2004) e David Seymour “Chim” (1911-1956), estavam proximamente associados ao início e ao desenvolvimento da fotografia humanista na França antes e depois da Segunda Guerra Mundial (ZERWES, 2014, p. 159-177). Apesar de ser uma época de consolidação de diversas agências, a Magnum tem a particularidade de ser uma cooperativa de fotógrafos reunidos a fim de poder realizar seus projetos individuais ao mesmo tempo em que atendiam a uma demanda comercial por fotografias documentais.

informação deixava de ser somente uma questão de texto, mas também de fotografia. Jorge Pedro Sousa acrescenta que:

Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma. Com o medium emergente, o observador era projetado num mundo mais próximo, mais real, mas por vezes mais cruel. No mundo da imprensa, com as fotos, o conhecimento, o julgamento e apreciação deixaram de ser monopolizados pela escrita. (SOUSA, 2002, p. 40)

Segundo Laure Beaumont-Maillet¹⁴ (2007) não há uma escola de Fotografia Humanista, mas uma estética que apontava um interesse pela vida humana, tentando mostrar sua dignidade, seus dilemas e a relação das pessoas com o meio em que viviam. As imagens eram feitas com uma postura informal, às vezes irônica, e oscilavam entre a “empatia realista e a documentação”. O fotógrafo humanista se posicionava como se fosse espectador e, ao mesmo tempo, era solidário nos dramas que retratava, expressos quase sempre em preto e branco. Muitas vezes recebia o título de repórter-ilustrador e suas imagens podiam ser vistas na imprensa e nas edições de livros. Cada fotógrafo humanista tinha uma visão muito particular e seguiu um caminho pessoal. Muitos deles eram ligados ao fotojornalismo. Desse período, destacamos o fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985), considerado “de alguma forma, o mestre da fotografia humanista francesa e pioneiro da fotografia de rua, tendo retratado Paris com câmeras de pequeno formato (SOUSA, 2000, p. 79).”

Por volta de 1925, Kertész trabalhou na capital francesa e influenciou grandes nomes da fotografia humanista, como os já mencionados acima Robert Doisneau, Brassai e Henri Cartier-Bresson, ou ainda, Jean Manzon, fotógrafo francês que atuou no Brasil. Esses fotógrafos proporcionaram um clima otimista no pós-guerra com seus registros ao permitir que se vislumbrasse um futuro melhor e mais justo - mesmo imerso em dificuldades sociais, o homem permanecia digno. Eram idealistas, tinham esperança no homem e acreditavam na solidariedade ativista. Cansados dos retratos da classe dominante e das imagens de dor nos periódicos ilustrados, os fotógrafos voltaram suas lentes não apenas para a vida cotidiana e as pessoas, através de um olhar de respeito e cumplicidade com quem era fotografado, mas também para seu ambiente

¹⁴ BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu'on appelle humaniste. In BEAUMONT-MAILLET, Laure et al. La photographie humaniste, 1945-1968. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007.

urbano. O tema era mais importante do que a técnica, recusando qualquer artifício e outras manipulações de laboratório, demonstrando, também, que a fotografia não deve ser necessariamente atrelada a um acontecimento jornalístico. As ruas de Paris e outras cidades do mundo, fábricas, a pobreza, as crianças, os amantes, a vida cotidiana, todos foram temas centrais para os retratos que mostravam o modo de vida do homem comum, que era celebrado por sua simplicidade e autenticidade. Pela primeira vez, a rua se transforma em lugar de encontro e de esperança: surgia uma ética na postura do fotógrafo, o qual tentava reproduzir fielmente a realidade captada pelos seus olhos. A fotografia humanista proporcionou a entrada das classes populares nas cenas fotográfica e jornalística, e na história, embora já tivessem sido representados antes na pintura.

Os principais temas do humanismo francês são relacionados com temáticas das cenas cotidianas. Segundo André Rouillé (2009, p.146), o humanismo priorizava ainda temas como o trabalho, o amor, a amizade, a solidariedade, festa e infância. Em um sentido amplo, temos o homem como ator principal da história, podendo, ainda, envolver um desejo de mudança social. Porém, as fotografias da estética humanista celebravam, antes de tudo, a vida. O otimismo estava presente até mesmo quando o mundo mergulhou rapidamente em novos conflitos da Guerra Fria e da descolonização. Nas fotografias de Henri Cartier-Bresson, além das coberturas jornalísticas, podemos observar a preocupação do fotógrafo em encontrar, nas cenas banais, um motivo de celebração do cotidiano, como na imagem abaixo:



Figura 8 – Henri Cartier-Bresson: Muro de Berlim (1963).

A exposição “*The Family of Man*”¹⁵, que ocorreu no ano de 1955, é considerada um evento importante do Humanismo Fotográfico. Contemporânea das tensões e incertezas vivenciadas na Guerra Fria, a exposição propôs desenvolver uma imagem positiva e acolhedora das diferenças humanas e ficou marcada como uma documentação idílica do ciclo da vida relativa aos seres humanos do mundo todo. Com caráter universalista, *The Family of Man* apresentava cenas de diversos países sobre a vida do homem, do nascimento à morte. Seu objetivo era, de acordo com Susan Sontag, “provar que a humanidade é ‘una’ e que os seres humanos, a despeito de todas as suas falhas e vilanias, são criaturas atraentes” (SONTAG, 2004, p. 44). A exposição contou com a curadoria do fotógrafo e diretor do departamento de fotografia do MoMA, Edward Steichen, e do seu assistente, Wayne Miller. Foram expostas 503 fotografias de homens, mulheres, crianças, em situações de trabalho, educação, lazer, sofrimento e alegria; feitas por 273 fotógrafos de diversos países, incluindo: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Robert Doisneau, Robert Frank, Helen Levitt, Garry Winogrand e Lisette Model. Considerada uma das maiores exposições já realizadas até então, “*The Family of Man*” foi criticada pelo seu universalismo, pois buscava implementar uma imagem hegemônica e não incorporava a diversidade sexual, racial e cultural. Roland Barthes foi um dos críticos quando a exposição foi apresentada na França. Para ele,¹⁶ a exposição, ao pregar a universalidade das ações com base em uma natureza idêntica de uma “Grande Família”, ignora toda especificidade histórica e social nas representações dos indivíduos no mundo. Susan Sontag complementa:

Ao proclamar a intenção de mostrar que os indivíduos, em toda a parte, nascem, trabalham, riem e morrem do mesmo modo, *The Family of Man* nega o peso determinante da história - das diferenças, das injustiças e dos conflitos genuínos, historicamente enraizados. (SONTAG, 2004, p.24)

Como tentativa de mudar o mundo por meio de imagens com forte caráter reformista, uma concepção importante para a história da fotografia documental do século XX foi desenvolvida: a *Concerned Photographer*¹⁷. O termo, idealizado pelo fotógrafo americano e membro da Agência

¹⁵ A exposição *The Family of Man* foi realizada primeiramente no MOMA, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1955, passou por diversas cidades no mundo todo, como Alemanha, França, Finlândia, México, Índia, entre outros. Reconhecida pela Unesco como Patrimônio da Humanidade, a exposição ainda existe atualmente aberta a visitação em Luxembourg. Ver https://steichencollections-cna.lu/fra/collections/1_the-family-of-man Acessado em 20/07/2021.

¹⁶ BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

¹⁷ Ver: CAPA, Cornell. **The concerned photographer**. The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David

Magnum, Cornell Capa (1918-2008), remete a um comprometimento social do fotógrafo documentarista e do fotojornalista em registrar as injustiças e catástrofes humanas, sabendo da responsabilidade que suas fotografias tinham em denunciar, mudar, inspirar e impactar o mundo, produzindo imagens desafiadoras que iam além de serem um testemunho de sua época. O foco estava na fotografia como o meio ideal de luta social.

Apesar da reserva atual com relação a esse tema, um conceito importante na época para a fotografia documental no Ocidente, principalmente para os fotógrafos que tinham afinidade com a fotografia humanista, foi também o de “Instante Decisivo”, concebido por Henri Cartier-Bresson em seu livro *Images à la sauvette*, de 1952. De acordo com Cartier-Bresson, para se obter uma boa fotografia o primeiro requisito é saber esperar o melhor momento para fotografar um instante preciso que nunca mais se repetirá. Para não perder esse momento único, Bresson achava que era preciso manter na linha de mira o cérebro, o olho e o coração; e ter elasticidade no corpo. O fotógrafo precisa dominar a técnica e ter um olhar em constante alerta para buscar o momento preciso da melhor cena; a escolha do fotógrafo deve ser certa - se perder o momento, perde-se a foto. O ato de capturar o essencial reafirma o interesse em registrar uma imagem fidedigna ao que é visto pelo olho e o seu poder comunicacional - uma única foto pode contar todo o momento da cena. Segundo Cartier-Bresson (2004, p.18), “de todos os meios de expressão a fotografia é o único que fixa um momento preciso”. Observa-se também que a composição, a luz e o instante, momento que não se repetirá, são elementos importantes no conceito do “Instante Decisivo”. Na tentativa de obter uma fotografia mais fidedigna e não deturpar a realidade, para Bresson, o fotógrafo deveria: 1) nunca recortar as fotografias na ampliação; 2) fotografar em preto-e-branco devido à limitação técnica no uso de filme em cores na época; 3) não usar flash, e sim, luz natural; e 4) não usar efeitos nem na revelação nem na ampliação fotográfica. “Para “significar” o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se descobre através do visor. Esta atitude exige concentração, disciplina de espírito, sensibilidade e um sentido de geometria. É mediante uma grande economia de meios que se chega à simplicidade de expressão. Deve-se sempre fotografar com o maior respeito ao objeto e a si mesmo” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.12). Na prática, o conceito desenvolvido por Bresson para as suas fotografias atribuiu destaque para imagens despercebidas do cotidiano,

Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner. New York: Grossman Publishers, 1968.

servindo de base para o fotojornalismo e para a fotografia de rua. Podemos também acrescentar o destaque para a subjetividade do fotógrafo, na medida em que ele é o responsável pelo resultado da imagem a partir das suas escolhas estéticas.

A fotografia não é resultado apenas do dispositivo, como se esperava inicialmente de um aparelho mecânico-químico que gerava imagens próximas ao real. Em uma primeira apreensão, pode parecer que o instante decisivo é um momento fortuito, fruto do acaso e da sorte de estar no lugar certo e na hora certa - um acaso “criativo”. De acordo com Cartier-Bresson, “A história fotográfica envolve uma operação conjunta do cérebro, do olho e do coração. O objetivo dessa operação conjunta é retratar o conteúdo de algum evento que está no processo de desdobramento e aí comunicar impressões” (1952, p. 12). Paradoxalmente, o momento decisivo que registra cenas de rua vai em contradição ao conceito de fotografias ao acaso, há um pensamento por trás do ato fotográfico, inclusive um cuidado estético, em relação ao conteúdo, forma e por uma composição perfeita. O “Instante Decisivo” teve forte influência estética no trabalho de outros fotógrafos, inclusive no de Vivian Maier. Suas imagens apresentam muitas similitudes com o olhar de Bresson em relação ao preciosismo na luz e sombra, na composição, no enquadramento, na discricção em relação ao ato fotográfico, além de um flagrante atento das cenas cotidianas da rua, possibilitando a criação de sua própria identidade visual. Embora o “instante decisivo” não faça parte de uma definição da fotografia humanista, a ideia nasceu nessa mesma época e foi aplicada no tom celebratório de boa parte deste movimento.

Embora o trabalho da Vivian Maier não envolva a denúncia social, a ideia de fotografia humanista envolve diversos tipos de produção que celebram o humano e que não necessariamente envolvem a denúncia. O trabalho dela dialoga, então, com os fotógrafos que se voltaram para a vida cotidiana e que, sem alarde, celebraram a vida das pessoas comuns ao mesmo tempo em que desenvolviam uma linguagem própria da fotografia baseada em uma composição bem resolvida, na ideia de não intervenção do fotógrafo e no momento decisivo.

2.2 - Vivian Maier e a Fotografia Humanista

“Ela era uma humanista na melhor tradição. Ela mostrou a vida real, e isso é tão difícil de fazer”. Marry Ellen Mark¹⁸

No período em que Maier retornou para os Estados Unidos, a preocupação com o mundo social foi incorporada como questão central no fluxo de uma renovação das ideias éticas, filosóficas, políticas e artísticas. Na fotografia, podemos destacar a Fotografia Humanista, discutida no item anterior, que tinha uma preocupação com o social e com o humano. Os fotógrafos humanistas inauguraram uma era na qual o cotidiano urbano foi registrado por um olhar pessoal e com uma grande preocupação de não interferir na cena, assim como Maier que fotografava de uma maneira discreta, muitas vezes sem ser percebida no ato fotográfico. Suas imagens retratam temas habituais da cidade, trabalhadores, crianças, mulheres e pessoas solitárias. A rua tornou-se um cenário de descobertas, gerando um olhar mais cuidadoso para seu entorno e, principalmente, para seus personagens.

Devido ao conhecimento tardio sobre a obra de Vivian Maier e por ela ter tido uma personalidade muito reservada, temos poucos documentos sobre ela. Com distanciamento histórico, conseguimos analisar suas imagens e perceber uma sintonia com outros fotógrafos de sua época. Mas, será que o nosso olhar nos induz a associarmos seu trabalho com o de outros artistas? Embora seja impossível verificar materialmente se Maier conhecia a obra de fotógrafos contemporâneos a ela, veremos que suas fotografias estão longe de ser apenas enquadramentos arbitrários e sugerem um conhecimento maior da imagem fotográfica. O avanço tecnológico permitiu um acesso mais amplo a câmeras fotográficas, não se restringindo apenas a quem trabalhava profissionalmente com elas.

A fotografia não era o meio de sustento de Maier, a qual numa rotulação simplista é tida como uma fotógrafa amadora. No entanto, ela capturava espontaneidade das cenas de rua com a precisão que lembrava Henri Cartier-Bresson e composições primorosas semelhantes às de André

¹⁸ Trad: “She was a humanist in the best tradition. She showed real life, and that’s so difficult to do.” CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier: out of the shadows**. Chicago: City Files Press, 2012.

Kertész e outros fotógrafos daquela época. Há um olhar de observação de Maier sobre a cidade e seus habitantes, isso é perceptível em seus retratos. Sua obra, e não apenas considerando as fotografias dispersas que ela realizou, demonstra conhecimento técnico e uma grande aproximação com a fotografia humanista, entre outras referências.

O cenário do pós-guerra na Europa também pode ter influenciado Vivian Maier no olhar humanista em seus retratos. Apesar de ser ainda muito jovem, Maier foi, ao mesmo tempo, testemunha e vítima do conflito. Ela conheceu em primeira mão a destruição, a escassez e o trauma que permaneceram após o armistício. Ao final da Segunda Guerra Mundial, a França estava destruída fisicamente, após inúmeras mortes de civis e militares, e pelo conflito em si, já que seu território foi ocupado pelos alemães entre 1940 e 1944. A fotografia teve grande importância para reconstrução simbólica e para documentação do país. Nos Estados Unidos, para onde retorna em 1951, Maier encontra um cenário de prosperidade econômica e uma forte expansão da classe média, diferente do presenciado na França, já que os norte-americanos não vivenciaram uma guerra no seu próprio território. Muitas vezes, suas fotografias chamam atenção por trazerem disparidades desse universo idealizado que os Estados Unidos aparentavam ser e pelo grande volume de produção fotográfica para uma pessoa que levava uma vida dividida entre o trabalho principal como babá e a atividade “amadora” de fotógrafa.

Embora, como dito acima, não se saiba se Vivian Maier teve contato com a obra de fotógrafos contemporâneos a ela, a afinidade com eles é inegável. Para o crítico e curador Rubens Fernandes Junior¹⁹, o fato de Maier evoluir cada vez mais em relação aos seus equipamentos fotográficos, já é um indício de sua exigência em relação à qualidade da imagem e que provavelmente ela estava observando os fotógrafos do período. Além disso, Maier demonstra um domínio de iluminação, mesmo usando predominantemente luz natural, e um conhecimento de enquadramento.

¹⁹ FRAIA, Emilio. “A descoberta do tesouro Vivian Maier”. Folha de São Paulo, 15/06/2014. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1469934-a-descoberta-do-tesouro-vivian-maier.shtml> Acessado em 15/10/2020.

Podemos ver que a fotografia da figura 9, embora não tenha sido feita em um ambiente externo, cenário principal dos retratos de Maier, deixa claro que a imagem não foi resultado de um disparo aleatório e, sim, do momento preciso de um acontecimento cotidiano, em que a luz e o enquadramento foram levados em consideração pela fotógrafa. Assim como a maioria dos retratos de Maier, esta fotografia tem um plano mais aberto, permitindo a inclusão dos vários elementos presentes no local escolhido. No centro da fotografia se encontram os marinheiros, personagens centrais da imagem, que são destacados por uma luz incidente vinda de cima através das janelas da estação. Observa-se um registro espontâneo de uma senhora no primeiro plano, com o olhar voltado para os marinheiros, que também não posam para a fotografia. Um deles tem o olhar mais direcionado para a câmera, o que talvez seja resultado da presença de Maier no espaço ter chamado a sua atenção mais do que o ato fotográfico em si. Tecnicamente essa fotografia é impecável - há uma precisão na fotometria, contemplando as informações nas luzes baixas e nas luzes altas, apesar da latitude do negativo ser curta nessa época. Maier conseguiu manter os detalhes das paredes, onde não incide luz direta; e também os detalhes das janelas, onde tem alta luz vinda de fora. O momento e o enquadramento, dentro da tradição fotográfica que lhe é contemporânea, transformam uma cena banal com um grupo de marinheiros anônimos em um acontecimento visual.



Figura 9 – Vivian Maier: 25 de junho (1961).

Os retratos produzidos por Vivian Maier até os anos 80 eram predominantemente em preto e branco, o que também era comum entre os fotógrafos humanistas²⁰. Observando a sua obra, percebe-se um panorama social e estético das cidades que retratou e dos personagens que ali habitavam, com uma escolha de temas mais próxima da fotografia documental que se praticava na época do que das visões de monumentos que poderiam informar uma fotografia amadora. Vivian Maier era também uma observadora do espaço urbano, além dos retratos. Ao registrar o cotidiano da cidade moderna, ela demonstra um olhar curioso e humanizado sobre o habitar das ruas, sobre as vidas que por ali circulam, pessoas que não tinha protagonismo na sociedade, especialmente crianças e mulheres, além dos moradores de rua, que também eram encontrados nas fotografias humanistas. Maier conseguiu capturar cenas e detalhes imperceptíveis, momentos únicos que não se resumem a um acaso. Sua curiosidade ia além, e observando seu arquivo, foram encontrados diversos áudios com gravações próximas a uma entrevista com pessoas desconhecidas. Maier era uma pessoa interessada no outro e isso acaba impresso em suas fotografias, além dos eventuais materiais adicionais como gravação e filme/entrevista. Ela estava sempre com a sua câmera e tinha um olhar apurado, conseguindo desta maneira capturar a beleza e a delicadeza dos pequenos gestos, que, sem o seu olhar atento, estariam perdidos no caos dos fenômenos cotidianos, onde não teriam qualquer destaque.

De uma maneira geral, a obra de Vivian Maier apresenta uma similaridade com a concepção de fotografia de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) de não se impor ao assunto fotografado, de a câmera ser um prolongamento do olho e de esperar o momento adequado para fotografar. Além disso, sua fotografia tem o rigor do recorte. Maier tinha o costume de não tirar tantas fotos do mesmo assunto: além do custo de se fazer diversos disparos com a fotografia analógica, talvez ela tenha sido inspirada pelo “instante decisivo” de Bresson, levando em conta o instante preciso para fotografar, que nunca mais se repete e um constante olhar atento do fotógrafo. Cartier-Bresson se descreve como uma raposa - “Passar devagar, despercebido e farejar; e depois, pá! Disparar” -, ou, ainda, como uma fuinha - “eu saía para bisbilhotar, não tem outra palavra, eu

²⁰ “Na introdução ao seu livro *O momento decisivo* (1952), Henri Cartier-Bresson justificou sua resistência ao uso de cores citando limitações técnicas como a baixa velocidade do filme colorido, que reduz a profundidade do foco. Mas, com o rápido progresso da tecnologia do filme colorido nas duas últimas décadas, que permitiu toda a sutileza de tons e toda a alta resolução que se podia desejar, Cartier-Bresson teve de mudar sua argumentação, e agora propõe que os fotógrafos renunciem às cores por uma questão de princípio” (SONTAG, 2004, p.74).

ia farejar com o aparelho”²¹. Esta autodefinição se assemelha com a de Maier, que se achava uma espiã²². Na tentativa de ser mais fiel à cena, sem muita interferência, e de esperar o momento exato para o clique, o melhor era passar despercebida. Em Bresson, havia uma espera já programada pelo fotógrafo, fazia parte do seu fotografar. Em Maier, esta espera não era ocasional, e, sim, resultado dos seus achados durante sua errância. Ela sabia se aproveitar destes achados para obter um melhor resultado. Vivian Maier era uma grande observadora que se inseria com discrição entre os transeuntes que fotografava. Nos retratos, Maier buscava intervir o mínimo possível na cena; as pessoas eram registradas sem muito aviso, para obter uma maior espontaneidade, assim como Cartier-Bresson também pregava uma presença invisível do fotógrafo, com o mínimo de intervenção. Outra proximidade com a obra de Bresson é relativa ao preciosismo de Maier nas composições e enquadramentos em suas fotografias, como se pode observar nas imagens abaixo:



Figura 10 – Vivian Maier: NY, 20 Setembro (1954).

²¹ Declarações de Henri Cartier-Bresson extraídas de "The decisive moment", op. cit. ; e de uma entrevista com Gilles Mora. Ver *Les Cahiers de la Photographie: Henri Cartier Bresson*, n° 18, 1985, p.121.

²² No documentário *Finding Vivian Maier* (2013), dirigido por John Maloof e Charlie Siskel um conhecido de Maier conta que uma vez lhe perguntou do que ela vivia e sua resposta foi: "sou uma espécie de espiã".



Figura 11 – Vivian Maier: Sem título (sem data).



Figura 12 – Vivian Maier: New York (1954).

Vivian Maier parecia interessada em usar linhas nítidas como pano de fundo. Assim como Cartier-Bresson, podemos perceber o preciosismo nas fotografias dela em relação às linhas geométricas, um encontro do instante e da geometria. Através de suas fotografias, Maier também fazia de um instante qualquer um instante singular. Ela tinha uma preocupação em revelar e absorver o mundo real ao seu redor com uma composição harmônica que incorporasse os transeuntes anônimos na cena, assim como Bresson acreditava que este era o papel do fotógrafo.

No documentário *Imagine Vivian Maier – Who took nanny’s pictures?* realizado por Jill Nicholls para a BBC (2013), um entrevistado conta que Vivian Maier fotografou Salvador Dalí em frente ao Museum of Modern Art (MoMA), em janeiro de 1952. Na ocasião, estava em cartaz a exposição *Five French Photographers*²³, com imagens capturadas por Brassai, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis e Izis – nomes que reconhecemos como representantes da fotografia humanista²⁴. Provavelmente, Vivian Maier também estava lá para visitar a exposição.

²³ Conforme pode ser visto no site do MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2417> acesso 23/07/2021

²⁴ Esses são alguns dos nomes que também aparecem no livro já mencionado, publicado pela Biblioteca Nacional da França por ocasião da exposição dedicada à fotografia humanista: BEAUMONT-MAILLET, Laure et al. **La photographie humaniste**, 1945-1968 autour d’Izis, Boubat, Brassai, Ronis... . Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007



Figura 13 – Vivian Maier: Sem título (sem data).

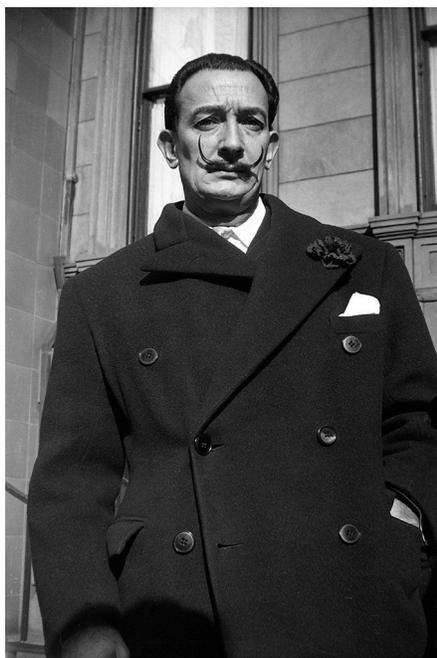


Figura 14 – Vivian Maier: Salvador Dalí (1950's)²⁵.

²⁵ Maier não apenas fotografou Dalí na frente do museu, ele parece ter posado para sua lente.

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE, CIRCULAR 2-8900
511213-77

PRESS PREVIEW:
Tuesday 2-5 p.m.

FOR WEDNESDAY RELEASE

JOURNALIST PHOTOGRAPHY FROM FRANCE TO BE
SHOWN IN "FIVE FRENCH PHOTOGRAPHERS"

Outstanding reportorial photography by contemporary Frenchmen Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis and Izis will be exhibited in the Auditorium Gallery of the Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, from December 19 through February 24. About 200 works by these photographers have been selected by Edward Steichen, Director of the Museum's Department of Photography.

Henri Cartier-Bresson is represented entirely by his Asiatic photographs taken in China, Indonesia, Burma, India, Bali and Ceylon. Most of these are being exhibited for the first time anywhere, and only a very few have ever been published in this country.

Figura 15 – Press Release da Exposição “5 Fotógrafos Franceses” no MoMA.

Cartier-Bresson participou com fotografias do continente asiático e, coincidentemente ou não, poucos anos depois, em 1957, Maier fez por conta própria uma viagem sozinha de quase três meses pelas Américas Central e do Sul, passando por Bogotá, Quito, Santiago, Montevidéu, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e pela Amazônia; em 1959, viajou para Europa, Oriente Médio e Ásia²⁶. Poucas mulheres da época faziam viagens como estas, ainda mais sozinha. Mesmo que sejam suposições, muito provavelmente Vivian Maier tenha visitado a exposição no MoMA, que tinha uma conexão com a França (os fotógrafos que estavam expondo eram franceses) e com a fotografia - dois assuntos do seu interesse. Essas são pistas de que Maier não era uma babá presa apenas à sua condição doméstica e profissional, era uma mulher obstinada, que estava numa constante procura de uma boa fotografia.

²⁶ A maior parte do seu material fotográfico não foi revelado, muito menos digitalizado, mas algumas destas fotografias, principalmente as tiradas no continente Asiático, mesmo que ainda pouco divulgadas, podem ser vistas no site – que tem iniciativa do Maloof: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/> Acessado em 20/10/2020.

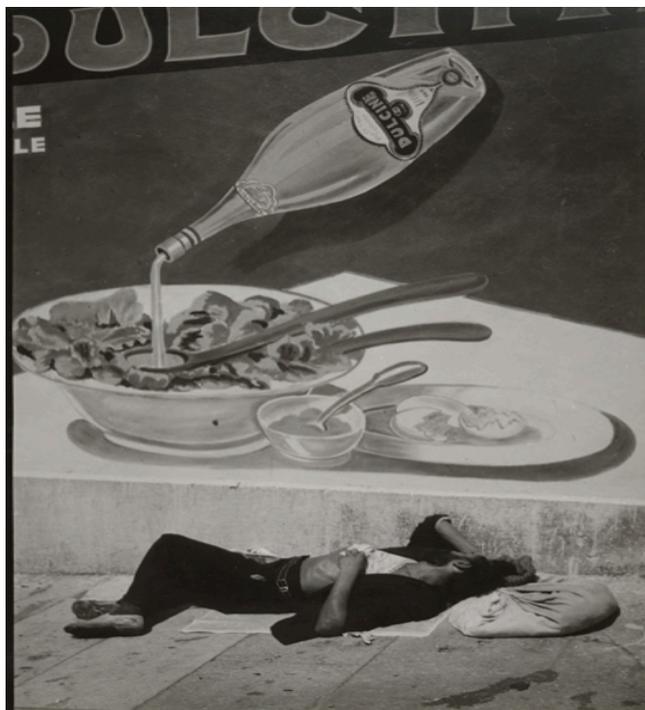


Figura 16 – Brassai: Vagabundo adormecido em Marseille (1935).

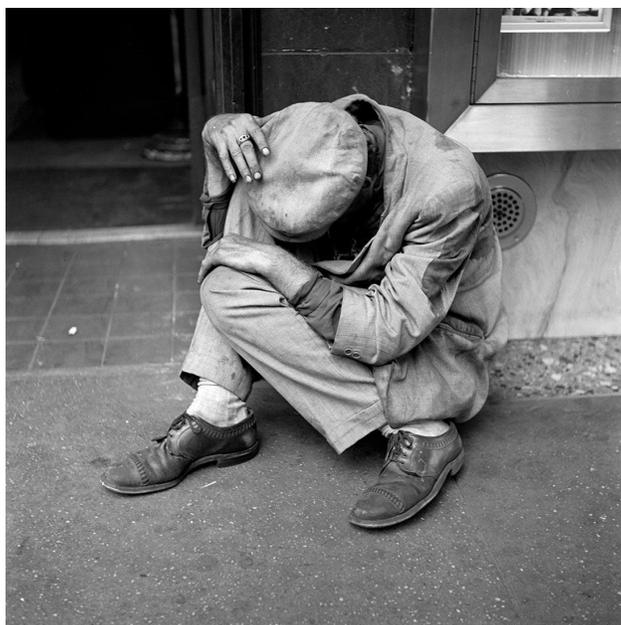


Figura 17 – Vivian Maier: Setembro (1953).

A figura 16 foi tirada por Brassai (1899 - 1984) e exposta na exposição *Five French photographers*. Ela se assemelha à fotografia de Maier pela temática do morador de rua, sem

conotação pejorativa, que era recorrente também nas imagens capturadas por outros fotógrafos humanistas, embora os registros sobre a vida noturna de Paris sejam mais representativos no trabalho de Brassai como um todo. Brassai foi um fotógrafo, escultor, escritor e também cineasta. Nasceu em Brassó na Transilvânia (na parte da Romênia que estava sob domínio austro-húngaro) e, posteriormente, foi naturalizado francês. Sua fotografia é essencialmente urbana, destacando os grafites e a vida noturna de Paris. Brassai, assim como Cartier-Bresson, estava interessado especialmente pelo cenário e pelos personagens urbanos. Os fenômenos vividos pela urbanização no século XX, especialmente em Paris, influenciaram nas escolhas dos temas destes dois fotógrafos. Brassai foi um dos nomes do humanismo francês e suas fotografias são retratos do cotidiano urbano da época, estando também interessado pelos personagens anônimos, passantes, relojoeiros ou prostitutas. Vivian Maier, que também tinha interesse em retratar o espaço urbano, capturou a realidade de quem via a rua com cumplicidade com seus personagens e um inegável apuro técnico. Sua foto acaba sendo também um instrumento de denúncia de uma sociedade marcada pela disparidade social – um eco dos moradores de rua que ela também fotografou. Aqui, Brassai é mais conceitual na sua comparação com o anúncio na parede - ele que tanto se interessou e ficou conhecido também pelos grafites que retratou em Paris, enquanto Maier demonstra que a sua denúncia tem pleno domínio da composição, o que a torna ainda mais pungente. Diferentemente de Brassai, Maier retratou menos à noite, concentrando-se mais no uso da luz natural do dia. Embora os dois fotógrafos apresentem diferenças nas particularidades das suas fotografias, na comparação entre as duas fotografias acima, a atmosfera urbana e o fato de trazerem personagens humildes para a visibilidade acabou os unindo.

Além das temáticas urbanas dos moradores de rua, podemos encontrar mais afinidades nas fotografias de Maier com a fotografia humanista, como nas imagens abaixo, que trazem os temas do trabalhador, dos amantes e das crianças:



Figura 18 – Vivian Maier: New York (1954).

Nesta fotografia em preto e branco, vemos o momento preciso do flagrante do jornaleiro apoiando sua mão no rosto como modo de descanso. O destaque está no enquadramento, na sensibilidade, na percepção do momento retratado. Seu rosto é destacado no centro da foto e, ao mesmo tempo, é emoldurado por excesso de jornais e revistas. Essa fotografia tem grande valor comunicacional, além de uma composição rigorosa – ideal para se expressar um momento retirado do fluxo dos fenômenos da vida cotidiana e, assim, dotá-la de simbolismo. Através dessa única fotografia conseguimos captar a vida exaustiva do trabalhador, que acaba cochilando no seu ambiente de trabalho. Conseguimos captar também o momento histórico, em que havia um *boom* de revistas ilustradas como a *Life*, *Time* e a *Look* e outras, que enchem a banca e contrastam com as nossas bancas atuais e seus multiprodutos.



Figura 19 – Vivian Maier: Chicago (sem data).

Já nesta imagem temos uma contradição entre as posturas dos casais. A mulher do casal encostado na parede está sendo “emparedada” pelo homem à sua frente; enquanto o casal que passa ao lado com discrição, caminha lado a lado. Observando suas vestimentas, podemos concluir que são dois casais de uma classe mais abastada. Há também um padrão nas vestimentas, na medida em que os homens vestem ternos pretos e as mulheres vestidos claros. Esta imagem traz a representação da cidade como espaço de encontro dos casais, dos amantes. A fotografia humanista, a partir de suas imagens de amantes, desempenhou o papel na construção do imaginário que fez com que Paris fosse simbolizada como a cidade do amor, associação que ainda se faz até hoje. O amor em Chicago é menos romântico e mais irônico.



Figura 20 – Vivian Maier: Nova Iorque, Setembro (1956).

Os retratos infantis de Maier são também um testemunho das relações sociais e da sua recusa em registrar apenas a ternura infantil. Ela conseguia sugerir também a situação social e psicológica das crianças, seja quando elas posam para um retrato a curta distância, seja quando são capturadas em momentos de brincadeira nas ruas da cidade. Desta maneira, a obra de Maier guarda uma forte semelhança com a de Helen Levitt (1913-2009), que é conhecida por suas fotografias documentais da vida comunitária nas ruas, especialmente de crianças brincando em seus bairros.



Figura 21 – Vivian Maier: Nova Iorque (1954).



Figura 22 – Helen Levitt: Duas crianças dançando (1940).

Assim como Helen Levitt, Vivian Maier também apresentava um interesse em fotografar o cotidiano e tem um número representativo de retratos de crianças, embora mais uma vez encontraremos tanto afinidades quanto diferenças nessa comparação. Helen Levitt foi uma fotógrafa americana, filha de pais imigrantes judeus russos, que deixou a escola para trabalhar para um fotógrafo comercial. Inspirada por mestres anteriores como Walker Evans e Henri Cartier-Bresson, levou sua câmera para as ruas de Nova Iorque, especialmente Yorkville e o Harlem, capturando intimamente as atividades diárias de mulheres, comunidades minoritárias e principalmente as crianças. Levitt não se concentrava na miséria e nos aspectos negativos da condição humana, trazendo leveza e alegria nas suas imagens. Nas duas fotografias acima, temos uma criança branca e uma criança negra, o que certamente não é um mero acaso. Na segunda foto, de Levitt, as duas crianças brincam na rua aparentando uma situação de igualdade. Já na fotografia de Maier, a criança negra se encontra em situação inferiorizada, executando um trabalho infantil, enquanto a criança branca tem já uma postura de quem tem o poder – o poder do homem branco – em cenário comum na sociedade americana que, só a partir de 1956, tornou ilegal a segregação racial em locais públicos.

Para Maier, a infância significava um testemunho das relações sociais. Segundo o filósofo Henri Bergson, o mundo das lembranças encontra-se em latência, em estado potencial no inconsciente, e, por isso, caberia à consciência a tarefa de “selecionar” lembranças, trazê-las à luz. A relação entre percepção e memória – seria o “lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON apud BOSI, 1987, p. 9). O seu trabalho como babá e a falta do núcleo familiar na sua formação possivelmente tenham lhe proporcionado uma afinidade e uma memória inconsciente em relação ao universo das crianças, que são tão presentes em suas fotografias. No ato de fotografar, Maier passa despercebida pelos adultos, o que já não ocorre com as crianças, que encaram a câmera e apresentam a ela um olhar de aceitação. A escolha da sua câmera a ajudava neste sentido, na medida em que fotografar com uma *Rolleiflex* possibilitava posicionar a câmera em posição mais baixa, na altura dos olhos de uma criança, estabelecendo um maior diálogo e um olhar de enfrentamento à câmera. A infância foi, para os fotógrafos humanistas, uma fonte inesgotável de imagens engraçadas ou afetivas, de olhares alegres, tristes ou sérios, mas sempre comoventes.

Se voltarmos nossos olhares para a história da fotografia, veremos que, embora o trabalho de Vivian Maier não tenha tido reconhecimento enquanto ela estava viva, suas fotografias dialogam com o trabalho de outros fotógrafos, seus contemporâneos, em relação à forma e ao conteúdo, e demonstram nesse diálogo o profissionalismo do seu olhar. Suas produções não se dão apenas por afinidades eventuais com alguns nomes da fotografia documental daquela época. Chama a atenção a proximidade dos retratos produzidos por ela com a fotografia documental, especialmente a fotografia humanista. Embora trouxesse temáticas do cotidiano e uma espontaneidade aos seus retratos, Maier tinha um cuidado estético. Com a ajuda das comparações, conseguimos localizar Maier na história da fotografia e inversamente localizar a história da fotografia no imaginário de uma fotógrafa anonimamente imersa no seu tempo.

2.3 - Retrato: a relação do eu com o outro

O retrato está atrelado a uma busca por uma semelhança física da pessoa representada, um modo de comunicação da personalidade ou estado psicológico do sujeito. Antes do advento da fotografia, o retrato já estava presente em diferentes suportes, como a escultura e a pintura. Sua origem está relacionada a práticas religiosas e políticas, desde o Egito antigo. A partir do Renascimento, o ser humano passou a ser o grande foco das preocupações da vida e do imaginário dos artistas, e, por conseguinte, o retrato foi deixando de ser exclusivo das elites, ampliando a sua extensão para outras camadas sociais, como as classes médias. Além da representação, o retrato foi um gênero importante para a construção da imagem social da burguesia, na medida em que era um objeto de posse. Em uma sociedade mercantil, um indivíduo se torna alguém importante ao passo que possui bens que irão delinear sua posição na sociedade. Roland Barthes, no livro “A Câmara Clara”, afirma que “o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social”. (BARTHES, 1984, p.28). No início do século XIX, pouco antes do advento da fotografia, o retrato servia para muitos como um modo de criação de uma imagem com o intuito de, entre outras coisas, fortalecer o status social: a burguesia que no século XIX buscava meios de se autorrepresentar, tendo em vista sua necessidade de personalização, viu no retrato fotográfico uma maneira de distinção. Desde os reinados de Luís XV e Luís XVI, essa parcela da sociedade, que estava em crescimento, se tornou adepta dos retratos em miniatura, pois esta não poderia bancar os mesmos

retratos pintados em quadros consumidos pela nobreza (FABRIS, 2004, p.28).

Com a disseminação da fotografia, o retrato ampliou ainda mais o seu alcance, embora não tenha ocorrido logo no primeiro momento, estendendo a representação para os diferentes tipos de sujeito sociológico em seu papel na sociedade. Os avanços tecnológicos possibilitaram um barateamento do custo e uma reprodução massiva do retrato fotográfico, que até então não era possível, já que a produção e reprodução manual da imagem pictórica era mais limitada. A fotografia introduziu o conceito de série no domínio das imagens. Era a passagem do único ao múltiplo, dos valores artísticos tradicionais aos valores industriais modernos.

De acordo com Sontag (2004, p.34), a pintura estava em desvantagem desde o início por ser uma arte em que cada objeto é único, um original feito à mão. No início, a fotografia ainda era muito relacionada com a verdade, expandindo-se para o retrato fotográfico, que era imaginado como a maneira objetiva de ter a pessoa retratada e de imortalizá-la. De acordo com Annateresa Fabris (2004), o retrato fotográfico vai além da popularização do gênero, ao subverter os privilégios inerentes ao retrato pictórico:

[O retrato] contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas o seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos. (FABRIS, 2004, p.38-39)

O retrato fotográfico é uma relação do eu com o outro. Parte de escolhas pessoais para a melhor representação de como enxergo quem estou registrando e, desta forma, construo sua identidade, assim como quem é retratado busca uma construção da sua imagem através da sua pose, externando como gostaria de ser visto. Quando observamos a imagem de alguém em uma fotografia, identificamos sua presença “congelada” pelo fotógrafo. Entretanto, enxergamos não o indivíduo em si, mas a sua imagem. “Saímos, então do mundo da identidade real para a virtual, em que a imagem corresponde à falta do objeto, já que ela vale como signo/representação do que

está ausente” (BASTOS, 2007, p.36). Para Barthes, o retrato teria quatro “imaginários”, que são: “aquele que se pensa que é, aquele que se queria que os outros acreditassem que fosse, aquele que o fotógrafo acha que a pessoa é, e aquele que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1984, p.21-22), ou seja, toda pose é regida por uma máscara, uma alteridade, uma ideia sobre si e sobre o outro elaborada por aquele que posa ou por quem fotografa. Annateresa Fabris (2004) complementa que a pose é sempre uma atitude teatral:

Colocar-se em pose significa inscrever-se em um sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criada antes de cada tomada. (FABRIS, 2004, p. 36)

A pose na fotografia pode ser relacionada com a encenação do ator na hora de interpretar um personagem. De acordo com o sistema desenvolvido pelo Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), um dos mais importantes pesquisadores de teatro, o ator é participante da obra, na medida em que ele contribui com sua individualidade para criar o personagem. Ou seja, o ator ultrapassa a mera interpretação de um texto, participando ativamente do processo de criação, resgatando a sua individualidade como sujeito criativo, através de sua especificidade artística. O ator tem uma posição ativa, sendo que cada um irá dar intencionalidade ao personagem a partir da sua subjetividade. Na fotografia, a pessoa retratada não é apenas mero objeto de cena, ela é um personagem ativo, de quem obteremos uma imagem a partir das suas construções físicas e máscaras. Podemos ainda incluir o espectador, que também reflete suas próprias aceções no momento em que olha o retrato. O corpo serve com linguagem e através da pose conseguimos apreender um pouco sobre o retratado, como ele quer ser notado. Como o próprio Stanislavski (1975) afirma, a arte é um modo de expressão individual e as faculdades da criação que cada homem carrega dentro de si seguem um desenvolvimento pessoal. A arte está contida no próprio ser do indivíduo, o caminho para ela só é possível de ser aberto através de si mesmo. Por mais objetiva que em alguns momentos a fotografia queira ser, é difícil excluir suas subjetividades, pois as imagens fotográficas revelam as escolhas do fotógrafo e sua leitura do mundo.

No início da sua invenção, o retrato fotográfico ainda estava muito relacionado a um

ambiente fechado, controlado, como o estúdio fotográfico, e a fatores diretamente relacionados com o peso e o custo dos equipamentos, câmera e luz, por exemplo. O controle da câmera fotográfica ficava restrito a um grupo seletivo de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. O avanço tecnológico no início do século XX possibilitou uma padronização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmeras, resultando uma ampliação dos usuários da fotografia, e, assim, permitiu aos fotógrafos, sobretudo os fotojornalistas, tirar as câmeras dos tripés e explorar novos cenários e criações para feitura de suas imagens. A fotografia se tornou mais popular e uma atividade cada vez mais acessível ao público não especializado, de acordo com Fabris (1991), quando surge a Kodak²⁷, devido a sua portabilidade e o custo pouco elevado. Deste modo, começamos a ter acesso a outros tipos de vivências e novas formas de subjetividade presentes na imagem não mais tão atrelada à pose.

Com a câmera portátil, foi possível uma nova forma de fotografar, através de um flagrante que se opõe à artificialidade, valorizando uma postura mais espontânea. Com a portabilidade, muda a relação da técnica, corpo, pose e espaço, alterando o modo de o fotógrafo estar na cidade, possibilitando uma maior mobilidade e invisibilidade, como foi o uso de uma câmera portátil para Maier. A maneira de utilizar a câmera define a relação entre o olhar do fotógrafo e o da pessoa fotografada – mais direta ao utilizar uma câmera *Rolleiflex*, por exemplo, na medida em que o operador não precisa estar com os olhos grudados na objetiva e assim estabelece um contato visual direto com o fotografado; ou menos direta, tendo como referência as câmeras 35 mm em que o olho do fotógrafo estabelece contato com o fotografado através da lente.

No século XX, diversos fotógrafos exploraram o espaço urbano como fonte de criação, fugindo do ambiente mais limitado que ocorria no estúdio fotográfico. No ambiente conturbado encontrado na cidade, para atestar uma maior fidelidade com o que era visto, fotógrafos buscaram um retrato mais espontâneo, muitas vezes, sem que o retratado percebesse o registro, para assim garantir que não desse tempo de ele vestir a sua máscara no momento do disparo. Vivian Maier pode ser incluída dentre estes fotógrafos. Além de o formato do retrato ter se tornado mais

²⁷ Em 1888 é lançada a primeira câmera fotográfica Kodak, sob o mote “você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

espontâneo, o sujeito fotografado também mudou – ele agora não necessariamente precisa ir ao estúdio para ser fotografado, qualquer anônimo na rua passa a ser alvo potencial para o retratista, na sua celebração humanista.

Os retratos de Maier têm uma afinidade com a fotografia comprometida com a realidade e com a espontaneidade do mundo a sua volta, para além das relações de intimidade da fotografia vernacular: ao longo de três décadas, Maier capturou a paisagem humana urbana de transeuntes em momentos fugazes. Seus temas preferidos eram principalmente mulheres, crianças, minorias raciais, marginalizados e cenas do cotidiano. Alguns dos retratados estavam cientes que eram registrados e outros não. “A razão por que o humanismo se tornou a ideologia dominante dos fotógrafos profissionais ambiciosos - retirando do caminho as justificações formalistas de sua busca de beleza - é que ele mascara as confusões sobre verdade e beleza subjacentes à atividade fotográfica” (SONTAG, 2004, p. 65). Com seu olhar, Maier conseguiu nos trazer uma aproximação com personagens que não eram comuns de serem retratados na época. Ela os transforma em protagonistas e nos dá uma impressão de familiaridade com eles. Embora houvesse uma discricção no ato fotográfico por Maier, o qual lhe permitia a obtenção de retratos que aparentassem uma fidelidade com o tema escolhido, suas fotografias não eram fruto do acaso. Havia um cuidado com a técnica e estética, além da escolha dos personagens. Nas imagens produzidas durante as suas andanças pela cidade, Vivian Maier nos aproximou não apenas do universo dos indivíduos que ela retratou, como também de sua vida, sendo, inclusive, importantes contribuições para seu autorretrato, como veremos no terceiro capítulo.

Levando em consideração o fato de Vivian Maier ser uma mulher independente e trabalhar como babá para se sustentar, suas imagens trazem um olhar de quem não fazia parte das classes dominantes, mas sim da classe trabalhadora; suas imagens rompem com o discurso imperante de uma elite que estava acostumada a ditar sua ideologia e seus valores. Maier traz a narrativa de quem fazia parte de um grupo social menos favorecido e, por meio da sua fotografia, conseguiu contar sua visão da história.

A fotógrafa americana, Diane Arbus (1923-1971), que nasceu três anos antes de Vivian Maier, também em Nova Iorque, apresentava, assim como Maier, um trabalho de valorização de

personagens marginalizados da sociedade e os ressaltava através de suas lentes, embora de uma maneira bem peculiar. Arbus foi uma das primeiras fotógrafas interessadas em nos lembrar que o estranho está próximo a nós e faz parte da nossa realidade. Em um momento em que a fotografia ainda estava bastante associada à ideia de retratar a “beleza” do mundo, Arbus ia na direção contrária, contrapondo-se ao discurso tradicional sobre o belo ao fotografar anões, gigantes, travestis, prostitutas. Vivian Maier e Diane Arbus, duas mulheres fotógrafas que, no mesmo período, por meio de suas fotografias, detectaram singularidades no espaço urbano, voltando o olhar para quem não era visto com destaque, romperam com as representações idealizadas, embora de maneira bem diferente. Segundo Sontag (2004, p.21), “fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas”. Foi o que Maier e Arbus fizeram com as suas câmaras na mão. Diferente de Maier, Arbus não era *voyeur*: seus personagens estavam cientes do ato fotográfico e coparticipavam na construção de suas máscaras, com o incentivo da fotógrafa. “Na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (SONTAG, 2004, p. 26). A maioria das fotos de Arbus, que começou fotografando com uma câmera de 35mm e depois trocou por uma *Rolleiflex*²⁸, tem pessoas que olham para a câmera e faz questão de deixar evidente a sua presença na feitura dos retratos, indo na direção oposta dos fotógrafos documentais que prezavam pelo espontâneo. Maier, por sua vez, preferia partir de outra abordagem: passar despercebida pelos transeuntes e, assim, elas não teriam tempo para posar, o que lhe garantiria uma maior naturalidade.

A mesma linha fora adotada por um contemporâneo das duas, o fotógrafo Walker Evans. Entre os anos de 1938 a 1941, Evans capturou, com sua câmera escondida debaixo de seu casaco, diversos retratos espontâneos no metrô de Nova York, sem que a presença do aparato fosse notada. A expectativa era de fotografar pessoas sem suas máscaras sociais. Desta maneira, acreditava atingir uma maior verdade a seus retratos. Neste período, ainda se acreditava que poderia haver espontaneidade nos retratos fotográficos. Para Soulages (2010), o próprio ato fotográfico já é uma encenação, devido às escolhas do fotógrafo, ou seja, apesar da intencionalidade de uma atitude espontânea do objeto retratado, ainda existe o ponto de vista de quem o retrata.

²⁸ <https://nga.gov.au/arbust/intentioneffect.cfm> acessado em 13/11/2020.

Podemos ainda fazer comparações entre a fotografia de Vivian Maier e Lisette Model. Model foi professora de Diane Arbus entre 1957 e 1958 e, ao mesmo tempo, ajudou-a no seu amadurecimento fotográfico. Arbus aprendeu com Model a usar a câmera como uma ferramenta de expressão pessoal e a fotografar apenas quando se sentisse visceralmente envolvida com o tema. Segundo Arbus, sua professora também lhe ensinou que quanto mais específico for o fotógrafo, mais abrangente será a sua obra (SUSSMAN; ARBUS, 2003, p. 141). É com a fotografia de Model que encontramos uma maior proximidade do trabalho de Maier. O olhar irônico de Model ao fotografar tipos na rua encontra eco em alguns dos trabalhos de Maier, embora eles sejam menos mordazes.



Figura 23 – Lisette Model: Mulher com véu (1949).



Figura 24 – Vivian Maier: 2 de Dezembro (1954).

Podemos perceber uma proximidade entre a fotografia de Lisette Model, de 1949, e a de Vivian Maier, de 1954. Nas duas fotos vemos personagens femininos como protagonistas em cenas urbanas, papel que não era comum na sociedade na época, pois a imagem da mulher estava atrelada ao espaço doméstico e a representações idealizadas. Na foto de Maier, chama a atenção a mulher jovem em primeiro plano que veste uma manta de pele com o animal exposto. No registro de Model, a mulher retratada é uma senhora, que se destaca pelo excesso de adornos. Embora os dois retratos das duas mulheres da alta sociedade aparentem haver uma semelhança em relação a uma crítica social, cada uma tem um posicionamento próprio.

Lisette Model (1901-1983) nasceu na Áustria, mas foi na América que ganhou destaque como grande nome na fotografia documental. Para Model, a câmera era um instrumento de sondagem do mundo, uma maneira de capturar aspectos de uma realidade em permanente mudança que de outro modo não conseguiríamos ver. Seu trabalho é notável por sua ênfase nas peculiaridades da paisagem social, em situações cotidianas da cidade de Nova Iorque durante os anos 1940. Ela tinha uma percepção atenta à rua e aos seus personagens, confrontando-os com sua câmera. Na vida privada, também podemos encontrar proximidade entre Vivian Maier e Lisette Model. Embora Maier tenha nascido em Nova Iorque e Model na Áustria, as duas passaram uma parte significativa da juventude na França, onde se aproximaram mais formalmente da fotografia.

Porém, o trabalho formal de Maier era como babá e Model seguiu uma carreira como fotógrafa. Em particular, Maier e Model demonstram um poderoso senso de humor em suas fotografias, e semelhanças marcantes podem ser encontradas em muitas de suas imagens, especificamente nas fotografias de mulheres da classe alta e de personagens marginalizados. Model é mais sarcástica nos seus retratos em geral, e o fato de ela pertencer a uma classe social mais abastada, diferentemente de Maier, lhe permitia mais traquejo na crítica social ao retratar representantes desta classe. Ao mesmo tempo, mulheres da alta sociedade não intimidavam Maier, que as fotografava com muita proximidade, quase um enfrentamento. Ambas retrataram o cotidiano da rua estadunidense. Maier é mais terna e humana nos retratos dos seus personagens urbanos, diferentemente de Model que era mais irônica nos registros. As duas tinham uma curiosidade generalizada pelos tipos humanos e diferente, por exemplo, do Cartier-Bresson que fez retratos principalmente de celebridades – em geral, o olhar dele se interessava por planos mais abertos – além de também fotografar os anônimos, porém envolvidos em cenas mais abertas. Elas gostavam dos planos mais fechados, atendo-se aos detalhes e às expressões.

A partir dos anos 70, embora tenha feito alguns experimentos em anos anteriores²⁹, Vivian Maier começou a mudar o seu estilo fotográfico ao usar filme colorido e uma abordagem mais abstrata, adequando-se a um período em que as revistas passaram a publicar fotografias coloridas com mais regularidade. Maier começa a se deter nas paletas de cores e nos detalhes encontrados na cidade, torna-os objetos centrais dos seus registros, como: manchetes de jornais, cores nas composições das roupas, grafites, objetos encontrados no lixo ou jogados na rua. As pessoas ainda estavam presentes nos seus retratos, porém não eram mais predominantes. A cor se tornou protagonista nos seus retratos, criando composições marcantes a partir de cenas simples. Helen Levitt, que também explorava o espaço urbano em suas imagens, foi uma das pioneiras a fotografar em cores, em 1959, quando recebeu uma bolsa do Guggenheim para fotografar as ruas de Nova Iorque, embora nem sempre seja reconhecida por este protagonismo, ficando o pioneirismo na cor atribuído a fotógrafos do sexo masculino, como William Eggleston, Joel Meyerowitz e Stephen Shore. “Os fotógrafos foram aprendendo a usar a cor, o que evidencia já um certo domínio de uma linguagem específica da fotografia colorida, mais icônica do que a

²⁹ As fotografias coloridas se destacaram a partir dos anos 70, embora encontremos, em menor quantidade, algumas imagens coloridas a partir dos anos de 1956.

fotografia preto-e-branco”. (SOUSA, 1998). Neste período, Maier muda também de equipamento, passa a usar uma câmera mais moderna como uma Leica e câmeras SLR alemãs³⁰— que a acompanha durante os últimos trinta anos de sua vida. Desta forma, muda também sua relação com o objeto de observação e com a técnica, corpo e espaço. A maneira como ela se relacionava com cada assunto mudou. Na feitura de uma fotografia, a escolha do enquadramento é tão importante quanto o tema para a determinação do espaço na imagem. Escolher um enquadramento é assumir um ponto de vista. Maier escolheu, na maior parte do tempo, fotografar com câmeras no formato quadrado — ou seja, uma composição de plano mais simples, com tamanho limitado do quadro, em que o olhar do observador move-se em um círculo — não de um lado para o outro, como ocorre nas fotografias realizadas em formato retangular. O assunto retratado se concentra no centro e, não à toa, fotografias de tamanho quadrado foram muito utilizadas em retratos e em imagens relacionadas à arquitetura. Fotografar com uma *Rolleiflex* lhe dava uma invisibilidade, que agora já não é mais possível usando uma câmera em que os olhos precisam estar fixos no visor para fotografar. Com as novas câmeras, sua troca deixa de ser diretamente com o objeto e passa a ser intermediada por uma câmera. Ao mesmo tempo, o ato de fotografar fica evidente para todos e Maier passa a ser vista.

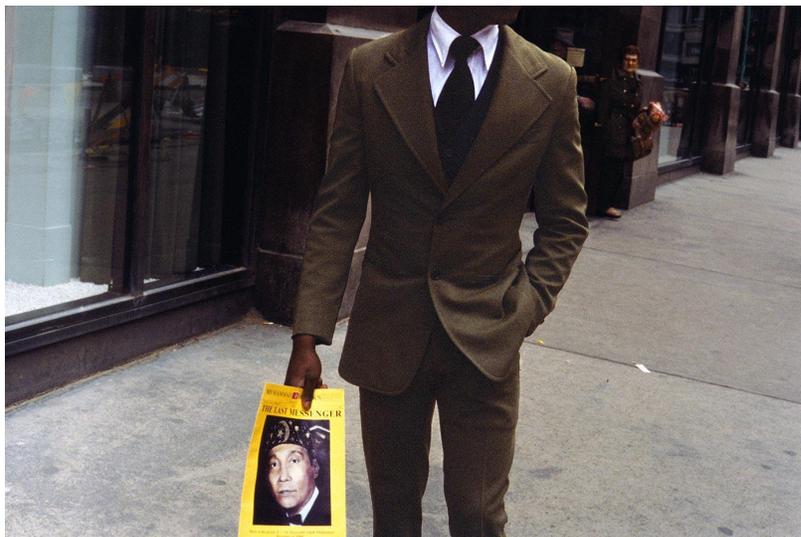


Figura 25 – Vivian Maier: Sem título (1979).

³⁰ Além de terem uma objetiva e um espelho interno que reflete o que se vê no visor, as SLR (Single Lens Reflex) são câmeras profissionais analógicas com fotômetro embutido e possibilidade de fazer ajustes nos recursos disponíveis na máquina, como por exemplo, a velocidade, abertura do diafragma, foco.



Figura 26 – Vivian Maier: Chicago, Agosto (1975).



Figura 27 – Vivian Maier: Sem título (1966).



Figura 28 – Vivian Maier: Chicago (1971).

Com base nas imagens coloridas acima, é perceptível o domínio de Vivian Maier sobre a linguagem visual, ao mesmo tempo em que ela mantém seu interesse por retratos de anônimos na rua. Não podemos afirmar que a sua fotografia em cores era uma exceção em relação ao seu trabalho como um todo, até porque boa parte do seu material ainda não foi revelado, mas podemos perceber que há uma escolha estética mais presente nas fotografias coloridas. Nessas imagens, a cor ganha uma deliberada importância, assim como os acontecimentos urbanos e a definição da cena. Na figura 25, há um notório humor - a fotógrafa faz um recorte na cabeça do retratado, brincando com a imagem de um rosto estampada na capa da revista, como se esse fosse o rosto do personagem. A figura 26, aparenta um acaso na sincronia das cores, embora tenha havido um olhar preciso da fotógrafa para evidenciar esta composição. As duas últimas figuras, 27 e 28, se assemelham pela presença dos balões nas imagens, entretanto, a figura 27 se diferencia por uma maior abstração em relação à figura 28. A escolha do posicionamento da câmera para retratar o homem isolado com uma bola na mão, amenizou seu isolamento, preenchendo o espaço com as outras bolas em primeiro plano.

O fotógrafo Joel Meyerowitz, cuja obra se destaca pelo uso da cor, no prefácio do livro “Vivian Maier: The Color Work” afirma que: “Maier foi um dos primeiros poetas da fotografia a cores. Você pode ver em suas fotos que ela fez um rápido estudo do comportamento humano, do momento que se desenrolava, o flash de um gesto ou o humor de uma expressão facial – eventos breves que transformaram a vida cotidiana da rua em uma revelação para ela”³¹ (WESTERBECK, 2018). Nas fotografias coloridas, o seu olhar irônico se manteve, assim como se mantiveram também os retratos mais próximos e a escolha do momento preciso do disparo da câmera. É notório que Vivian Maier soube explorar as mais diversas possibilidades de registro, composição e sutilezas de combinação de cores encontrados no seu ambiente de vivências – o espaço urbano.

A partir das fotografias já exibidas e publicadas, observa-se que Vivian Maier possui um vasto trabalho fotográfico. Ao mesmo tempo que encontramos retratos próximos ao trabalho de outros fotógrafos humanistas, que tinham uma preferência por imagens em preto e branco, há também no seu trabalho certa quantidade de fotografias coloridas, cuja finalidade principal não era apenas documental, mas também tinha o intuito de destacar a estética e a composição da imagem. A hipótese de um não conhecimento da técnica fotográfica é cada vez mais descartada. De acordo com a afirmação de Meyerowitz sobre o pioneirismo de Maier na fotografia a cores, fica evidente o seu domínio técnico.

³¹ “Maier was an early poet of colour photography. You can see in her photographs that she was a quick study of human behaviour, of the unfolding moment, the flash of a gesture, or the mood of a facial expression — brief events that turned the quotidian life of the street into a revelation for her”.

CAPÍTULO 3: MAIER E O ESPAÇO URBANO: A CIDADE FOTOGRAFADA

Partindo da comparação feita anteriormente com a estrutura da dissertação e a de um roteiro, em que o terceiro ato é a conclusão, aqui, o terceiro capítulo remete a um encaminhamento final desta pesquisa. Ele emerge do ponto de convergência entre Vivian Maier, a cidade e o aparato fotográfico - e, neste contexto, seus autorretratos. Ao mesmo tempo, a subjetividade está relacionada ao coletivo, por isso o capítulo se inicia por meio da experiência de Maier com o espaço urbano. Primeiramente, situaremos Maier no seu cenário principal para a realização das suas fotografias, assim como analisaremos as suas produções de autorretratos, obras que nos remetem a uma maior proximidade com a artista. Com as informações obtidas nos capítulos um e dois, torna-se mais fácil a leitura dos autorretratos, e assim desvendar esta mulher babá fotógrafa, que é movida pelos seus desejos e que interage com a cidade.

Maier não se limitava ao lar - em trânsito constante, ela observava e por vezes registrava a cidade. Maier vivenciava a cidade. Ela registrava cotidianamente cenários urbanos, ambiente usual de sua expressão poética, e o seu trabalho como babá a ajudava nesta mobilidade. No espaço urbano, embora a artista fosse mais uma no meio da multidão, ela conseguiu “se achar”, achar suas próprias particularidades. Ela não era somente espectadora, era um corpo presente neste espaço e o usava como inspiração artística, sem necessariamente esperar pela aceitação do outro. A grandeza dela foi ter escapado de si mesma — e os retratos, assim como vagar e fotografar a cidade, são sintomas disso. Na busca por apreender o local que Vivian Maier utilizava para produzir imagens e vivências, é importante situarmos também este espaço no tempo. O enquadramento histórico escolhido decorre dos períodos em que há acesso a uma maior produção de Maier. Como mencionado anteriormente, sua obra acaba sendo limitada ao que os detentores das suas fotografias tornam público, uma vez que muito de seu material ainda não foi revelado e, portanto, ainda não o conhecemos. A contextualização histórica e a comparação do trabalho de Maier com o de outros artistas - não necessariamente contemporâneos a ela - ajuda a pensar na dimensão dela como uma fotógrafa de rua, nas suas escolhas e memórias. Ao analisarmos suas imagens no tempo presente, não tem como não a associarmos com artistas mais atuais. O presente nos permite criar essas conexões. Suas imagens, que também foram meio da sua inserção no espaço urbano e na sociedade, pelo exercício da visão, são portadoras de uma memória de tempos

heterogêneos, não só de quem as produziu, mas também daqueles que as veem. Como podemos falar sobre a fotografia de Maier, que hoje denominamos “fotografia de rua”? O que significa fotografia de rua? Fotografia realizada na rua ou em qualquer espaço público ou uma fotografia que remete a conteúdos atuais? Significa sair fotografando assuntos aleatórios ou ter envolvimento com o tema?

Na tentativa de entender esta artista que deixou seus rastros por meio da sua obra, busco refletir sobre a possibilidade de construção da subjetividade, usando o espaço urbano como pano de fundo. Deste modo, procuro mostrar a importância da obra de Maier no que diz respeito à fotografia de rua, à importância deste espaço para reafirmar sua identidade e o quanto suas fotografias podem nos dizer sobre o contexto social e histórico da época – o que inclui seu imaginário, meu imaginário como pesquisadora. Pensar em seus autorretratos conduz a problematização do “eu” – no caso, Maier. Este “eu” seria uma autoimagem? Uma encenação? Até onde vai o nosso olhar para sua fotografia pensando em definir suas identidades? O desejo aqui não é de defini-la, e sim tentar achar brechas sobre essa personagem e autora. Seus autorretratos se sobressaem com uma constatação da presença de Maier naquele espaço, naquele momento, já que não conseguimos captar o tempo da imagem inteiramente, ele continua pulsando e reproduzindo experiências.

3.1 Fotógrafa de Rua

O termo “fotografia de rua” começou a se tornar conhecido em 1930. O gênero apareceu primeiro na Europa e depois nos Estados Unidos, influenciado por artistas e escritores de vanguarda que olhavam as grandes cidades modernas como uma fonte inspiradora de temas, e por um panorama em que a casualidade da vida diária apresentava seu sentido (LEDERMAN, 2012, p. 289). O fotógrafo Eugène Atget (1857-1927) foi um nome importante do início da fotografia de rua, suas imagens mostram um observador tranquilo, capturando a beleza do detalhe alheio ou inusitado (LEDERMAN, 2012, p. 289) das ruas de Paris. Na fotografia de rua, até os personagens menos destacados socialmente na cidade, que é tão cheia de informação, ganharam seu protagonismo. O morador de rua, o trabalhador, o homem comum, as cenas banais do cotidiano não passaram despercebidos pelas lentes do fotógrafo amador ao profissional. A fotografia de rua

coincidiu com a mobilidade dos dispositivos fotográficos, permitindo ao fotógrafo um maior deslocamento pela cidade. Mais do que um gênero fotográfico com características próprias, a fotografia de rua é relacionada à fotografia documental, mas na condição de um subgênero do documento (WALKER apud SCOTT, 2009, p. 5) e, normalmente, são relacionadas às grandes cidades e aos locais públicos como bares, cafés, parques etc. Da mesma forma, é caracterizada por fazer a mediação entre o homem e o seu entorno e por não ser planejada, e sim instantânea. Embora a fotografia de rua remeta à espacialidade urbana, a imagem fotográfica mais antiga preservada na história, de Nicéphore Niépce (1826), que retrata a vista de uma janela na França, é mencionada como exemplo de fotografia de rua. “Quando Niépce escolheu a paisagem de sua janela para a primeira fotografia fixada da história, inaugurou aquele que seria um dos gestos mais naturais desde sua descoberta: registrar o ambiente em que se vive” (SOUZA e ANGELO, 2008, p. 162). Neste caso, mesmo que o fotógrafo não tenha se radicado fisicamente no ambiente externo da cidade, a temática da sua imagem se sobressaiu. Segundo Ian Walker (WALKER apud SCOTT, 2009, p. 15), na fotografia de rua há uma multiplicidade de possibilidades, na medida em que ela se estabelece na fotografia turística, na fotografia documental e no fotojornalismo, e, ao mesmo tempo, na fotografia vernacular e na arte.

Pensar sobre a imagem de uma cidade vai além das imagens de monumentos arquitetônicos. A cidade é o espaço onde se encontram a imaginação, as memórias, os medos, os sonhos; e ao mesmo tempo é o local que comporta o sentimento de pertencimento, de diversidade e de exclusão. Difícil definir a cidade por apenas uma imagem, ela é complexa, é objeto de muitos discursos e carrega diversos signos e significados - que são constantemente ressignificados. Cada um constrói uma imagem sobre a cidade – pertinente ou não –, a partir do seu imaginário, inclusive de quem compartilha o mesmo espaço. De acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2007),

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (PESAVENTO, 2007, p.14)

Com o processo de urbanização em seu território, a imagem dos Estados Unidos no pós Segunda Guerra Mundial foi se modificando mais rapidamente, uma mudança que não se restringe

ao espectro urbanístico, mas inclui o social. Diferentemente da Europa, que teve seu território destruído pela guerra, os Estados Unidos viviam um período de ampla prosperidade econômica, especialmente entre os anos 1950 e 1970, marcado pelo aumento da produção de bens de consumo duráveis, assim como investimento em infraestrutura – os norte-americanos sofreram perdas pouco significativas com as guerras. Como alguém que era praticamente imigrante dentro do seu próprio país, Vivian Maier certamente estava mais sensível ao espaço urbano que encontrou nas cidades estadunidenses em que morou, Nova Iorque e Chicago. É nessa época também que surgem os subúrbios nas cidades estadunidenses e, com eles, um sonho de uma vida suburbana para a população de classe média. O país atravessou um período de euforia e de consumismo. Da mesma forma, o sentimento de construir uma família também era muito presente e valorizado nesta mesma época. O amplo crescimento econômico que o país vivia não chegou à toda população, deixando à margem os menos favorecidos socialmente e, conseqüentemente, gerou uma grande desigualdade social. Havia uma imagem de um ideal moral, religioso e de estabilidade em ser norte-americano, relacionado ao consumo, ao *American way of life*. Um modelo a ser seguido – inclusive para quem era de fora do país – que apresentava uma superioridade em bens, conforto e segurança dos americanos e que acabava deixando pouco espaço para se atentar aos problemas sociais. Por meio dos meios de comunicação, incluindo a fotografia, o cinema, a televisão e o rádio, era reforçada ainda mais a aparência de um país próspero e um estilo de vida desejado.

Embora os Estados Unidos exportassem uma imagem de grandeza e unidade, internamente havia um clima de suspeição e repressão, devido ao medo do governo de que o comunismo se estabelecesse no país – protagonizado pelo movimento de perseguição aos supostamente subversivos, liderado pelo Senador Joseph McCarthy (1908-1957). Como reflexo de uma nova configuração econômica, o espaço urbano foi mudando: ocorreu um aumento do número de imigrantes e negros nas ruas – acirrando ainda mais a desigualdade com o deslocamento da classe média baixa branca para áreas suburbanas.

Para as mulheres, os anos 50 são identificados como uma década reacionária, na medida em que a imagem delas estava muito atrelada à família, ao papel de mãe e esposa e, ao mesmo tempo, a um papel social muito restrito na sociedade. A imagem da mulher subserviente e do lar

era ainda mais destacada num período em que o país era marcado pelo consumismo, bons costumes e pela indústria de massa:

A tradição e os valores conservadores estavam de volta. As pessoas casavam cedo e tinham filhos. Nesse contexto, a mulher dos anos 50, além de bela e bem cuidada, devia ser boa dona-de-casa, esposa e mãe. Vários aparelhos eletrodomésticos foram criados para ajudá-la nessa tarefa difícil, como o aspirador de pó e a máquina de lavar roupas. (GARCIA, 2015, s/a)

A década de 1960 foi um período histórico determinante para os Estados Unidos, marcado pela guerra do Vietnã e pelo crescimento econômico. Do mesmo modo, foi marcado por diversos movimentos de contestação aos valores da sociedade vigente. A eleição de John Kennedy em 1961 e o Movimento dos Direitos Civis resultaram em grandes mudanças na paisagem política e social do país. Diversos grupos sociais foram às ruas na busca por melhorias e direitos, como o movimento militante negro – “black power”, o movimento dos operários, o movimento feminista, o início do ativismo identitário de diversidade sexual e a luta pelos direitos de liberdade sexual. Assim, diversas mudanças sociais, políticas e comportamentais ganharam mais força. Da mesma forma, diversas reivindicações por melhorias salariais e condições de trabalho se tornaram frequentes, e estudantes contestaram o modelo de ensino, que era muito atrelado à moral e aos costumes. Na área cultural, destacou-se o movimento *hippie*, que buscava produzir algo diferente em relação à cultura oficial, e os festivais de música. O *Rock and Roll*, que emergiu como estilo musical nos anos 50, era muito relacionado ao consumo da juventude. Nas artes, havia uma tentativa de redefinir seu sentido para além do espaço das galerias de artes e estabelecer uma ruptura em relação às convenções.

Neste mesmo período, ocorre a passagem da “fotografia-documento” para a “fotografia-expressão”, mencionada anteriormente no capítulo 1, que resultou em uma maior liberdade da fotografia documental tanto no que diz respeito aos temas retratados, quanto à maneira de se fotografar. Vale lembrar que uma das obras mais marcantes desse período é o livro *The Americans*, do Robert Frank, produto de uma deambulação pelos Estados Unidos, estradas e cidades. De acordo com Jorge Pedro Sousa (1998), a partir de Frank, a fotografia começou a se distanciar de uma suposta objetividade.

A paisagem urbana se modificou com a urbanização – ganhou novos personagens, novas arquiteturas, mais carros e se verticalizou e, conseqüentemente, a forma de olhar para a cidade também mudou. O espaço urbano tornou-se um ambiente usual tanto para fotógrafos amadores, quanto para os profissionais executarem suas fotografias – em contraposição ao ambiente dos estúdios fotográficos. O ato de fotografar potencializa o olhar investigativo e crítico e estimulava a percepção da paisagem cotidiana (MOURA; PASCHOAL, 2018, p. 3). O cotidiano das pessoas, que agora possuíam suas câmeras portáteis, foi registrado ao longo do século XX, não deixando de fora, como cenário, a cidade que estava em ascensão. Desta forma, começávamos a ter acesso a outros tipos de vivências e novas formas de subjetividade presentes na imagem – não mais tão atrelada à pose.

Com a câmera portátil, foi possível uma nova forma de fotografar, através de um flagrante que se opõe à artificialidade, valorizando uma postura mais espontânea; além de possibilitar a exploração de novos cenários e criações para feitura de suas imagens. Segundo André Rouillé, “a fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades” (ROUILLÉ, 2009, p.43). E, ao mesmo tempo, lógicas da cidade impulsionaram a técnica fotográfica, como o aumento da sua rapidez. Vale ressaltar que nos primórdios da fotografia a cidade foi ignorada, assim como os seus personagens: “os homens, os operários, os contramestres, os transeuntes, os flandores, etc., mesmo parados estão ausentes, ou quase” (ROUILLÉ, 2009, p.45).

A fotografia humanista, que surgiu na França com o desenvolvimento da imprensa ilustrada e em um período em que as lutas operárias já se consolidavam, ajudou na ênfase do olhar para as pessoas, que, inclusive, eram o seu assunto predileto, e na entrada das classes populares nas cenas fotográficas e jornalística, e ainda, da história (ROUILLÉ, 2009, p. 47). O crescimento e a modernização das cidades possibilitaram uma nova relação com o espaço urbano – o modo de ocupar, de deslocar e de vivenciar – e os fotógrafos conseguiram eternizar esses momentos nas suas imagens, uma vez que deixaram os antigos estúdios para se deslocar pelas ruas, explorar retratos mais espontâneos, inclusive dando destaque a fatos e personagens despercebidos até então. Desde a década de 1920 (a primeira câmera *Leica* foi lançada em 1925) as câmeras vinham se tornando mais ágeis, livres do tripé. A cidade deixou, assim, de ser um retrato de construções, ruas,

obras e passou a incluir os seus habitantes nas suas imagens. De acordo com Kossoy (2001), “a expressão cultural dos povos exteriorizada através dos seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera” (KOSSOY, 2001, p. 26).

Na passagem dos anos 50 para os anos 60, período do pós-guerra, surgiu o movimento estético cinematográfico francês, a *Nouvelle Vague*, que tinha também como foco o espaço urbano – com poucos recursos e contestando o modelo hollywoodiano de produção, elegeu as ruas parisienses como cenário principal de sua filmografia. O processo de urbanização na Europa e nos Estados Unidos estimulou o desenvolvimento tecnológico e de técnicas artísticas, e a rua tornou-se um cenário com elementos e personagens interessantes para serem explorados.

Em 1967, ocorreu uma importante exposição sobre a fotografia de rua no MoMA, em Nova Iorque, com curadoria de John Szarkowski. A exposição “Novos Documentos” apresentou fotografias documentais realizadas no espaço urbano de Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand — fotógrafos que se distanciaram da objetividade fotográfica, assim como Robert Frank. Esta exposição se destacou por trazer nova percepção da história da fotografia, de que o fotógrafo tem seu ponto de vista e não é apenas um mero registrador de fatos. Na tentativa de captar a essência cotidiana urbana, os fotógrafos de rua capturam o espaço urbano, para assim também captar os personagens urbanos. Há uma tentativa de manter um olhar próximo ao referente - sem excluir as subjetividades do fotógrafo. No prefácio do livro “Vivian Maier: uma fotógrafa de rua”, Geoff Dyer descreve as características do que considera um bom fotógrafo de rua, que para ele:

[...] deve ser dotado de muitos talentos: ter um olho para o detalhe, a luz, a composição; um *timing* impecável, uma perspectiva humanitária ou populista; e uma habilidade incansável para fotografar, fotografar, fotografar, fotografar e nunca deixar passar um momento. É bem difícil encontrar essas qualidades em fotógrafos treinados, que podem contar com o amparo de uma escola, de mentores e de uma comunidade de colegas artistas e entusiastas que apoiam e reconhecem seu trabalho. É extremamente raro encontrá-las em alguém sem treinamento formal algum ou nenhum intercâmbio com outros fotógrafos. Ainda assim, Vivian Maier é tudo isso [...] (DYER apud MAIER; MALOOF; DYER, 2011, s/p)



Figura 29 – Vivian Maier: Chicago, 27 de Maio (1970).

Como já mencionado, nos anos 50, época em que Maier começou a fotografar, a sociedade americana era marcada por um conservadorismo que se estendia às mulheres – e que era reafirmado pela publicidade. A partir dos anos 60, a mulher começa a ganhar mais espaço na sociedade, influenciando tanto no olhar dos outros em relação às mulheres, como no olhar das próprias mulheres para si. Os direitos adquiridos pelas mulheres lhes davam mais segurança para explorar novos espaços além do ambiente familiar – como o espaço urbano. Retratar a vida cotidiana fora do ambiente doméstico era cada vez mais plausível, bastava dispor de uma câmera à mão. A imagem carrega projeções imaginárias e simbolismos sociais. Segundo Edgar Morin, “não é possível [dissociar a imagem] da presença do mundo no mundo, da presença do homem no mundo” (MORIN, 1997, p. 42).

No material fotográfico de Maier a que temos acesso, em sua maioria, a cidade foi o principal cenário escolhido por ela para fotografar – embora haja também algumas fotografias executadas em ambientes internos. O lar era o seu ambiente de trabalho, que se estendia ao ambiente externo da rua, na medida em que levava as crianças que cuidava para passear, possibilitando-lhe diversas vivências, inclusive a de fotógrafa – mesmo não sendo esta a sua profissão. A rua era o ambiente de deslocamento de Maier, ao mesmo tempo que era o espaço de observação do outro e de si.

Hoje, é comum associar o nome de Maier com a fotografia de rua. A crítica da primeira exposição individual da artista publicada no jornal *The New York Times*³², em janeiro de 2011, talvez tenha sido o início da associação do seu nome a este tipo de fotografia. O texto a descrevia como: “uma das fotógrafas de rua mais argutas dos Estados Unidos, foi finalmente descoberta. As paisagens urbanas da senhorita Maier conseguem captar ao mesmo tempo a forte marca local e os momentos paradoxais que dão à cidade o seu pulso” (DUNLAP, 2011, s/p). O seu encanto com o espaço urbano talvez tenha sido influenciado por um olhar “estrangeiro” de quem passou tanto tempo fora da sua cidade. Como visto anteriormente, quando Maier retorna para os Estados Unidos, depois de morar seis anos na França (1932-1938), a cidade já não era a mesma. Velhas construções já não existiam mais, dando lugar para uma nova arquitetura, além de surgirem novos personagens. O olhar de quem está chegando muitas vezes é diferente do de alguém que já se acomodou com este mesmo espaço - que já está com um olhar estagnado e não consegue ver mais nada. Na cidade, Vivian Maier conseguiu transformar o banal em algo atraente e, ao mesmo tempo, o ato de fotografar foi uma forma de ela se inserir neste novo cenário para o qual estava retornando.

Nos anos de 1950, Maier regressou a França para buscar uma herança. Nesta viagem, ela tirou várias fotografias de paisagens e retratos dos habitantes do vale do Champsaur. Conforme visto no documentário de Maloof e Siskel, de acordo com o prefeito da cidade francesa onde Maier morou, “nos anos 50 ninguém tirava fotos se não fosse na primeira comunhão ou no casamento. Vivian Maier andou pelas ruas de Champsaur e ficava encantada com a montanha ou com quem estivesse trabalhando” (MALOOF; SISKEL, 2013). Percebe-se que, na França, suas fotografias se centraram mais nos retratos do que da paisagem em si, embora o cenário também fizesse parte dos seus retratos. Vale ressaltar que o final dos anos de 1940 foi um período difícil na França após a Segunda Guerra Mundial. Talvez o intuito de Maier fosse justamente presentear essas pessoas com seus retratos. As imagens abaixo foram tiradas durante a passagem de Maier por sua antiga cidade na França:

³² Dunlap, David W., *New Street Photography, 60 Years Old*. 01.07.2011. Disponível em: <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/01/07/new-street-photography-60-years-old/> acessado em 6/7/2021



Figura 30 – Vivian Maier: Sem título (sem data).



Figura 31 – Vivian Maier: Sem título (sem data).

Já no espaço urbano norte-americano, Maier gostava de fotografar personagens pouco valorizados socialmente à época, tais como mulheres, crianças, trabalhadores, moradores de rua – personagens também exaltados nas fotografias humanistas. Desta forma, Maier, com seu registro, contrapôs-se à representação idealizada de como os norte-americanos gostariam de ser reconhecidos no campo imagético; uma representação heroica que era acentuada pelos meios midiáticos. Maier também não deixou de fora das suas lentes os poucos encontros que teve com pessoas famosas durante os seus deslocamentos, tais como o já mencionado Salvador Dalí, mas também Kirk Douglas, Emmett Kelly, Frank Sinatra e Audrey Hepburn³³. Ela gostava também de documentar os bairros mais populares, assim como a demolição de alguns marcos históricos da cidade - em nome do redensolvimento – especialmente na cidade de Chicago. De uma forma documental, Maier consegue registrar os detalhes e as cenas imperceptíveis do cotidiano da cidade amorfa e caótica. É neste espaço que ela se encontra. Ainda que fotografasse de uma forma espontânea a vida cotidiana, não aparenta que Maier tenha feito escolhas totalmente aleatórias na hora de fotografar; com olhar atento e com a câmera presente, garantia o registro da dinâmica da cidade – incluindo os seus contrastes. De acordo com a fotógrafa Mary Ellen Mark “ela está apenas olhando para a vida e capturando momentos reais. Poucas pessoas sabem fotografar assim”³⁴ (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p.16). O estilo fotografia de rua (*street photography*) é considerado como categoria da fotografia documental e, na tentativa de se obter uma maior proximidade com

³³ Boa parte destas fotografias podem ser encontradas no site: <http://www.vivianmaier.com> Acessado em 22/03/2021

³⁴ Trad: “She is just looking at life and capturing moments that are real. So few people know how to shoot like that”

o que é visto pelo profissional, a fotografia de rua caracteriza-se pela utilização da luz natural e por evitar interferência do autor na realização da imagem. Diferentemente do estúdio fotográfico, onde há um maior controle de luz, o domínio da luz natural se torna essencial para obtenção de bons retratos na fotografia de rua. Embora o espaço urbano tenha se tornado um ambiente comum de criação entre os fotógrafos “amadores” e os fotógrafos profissionais, a diferença, muitas vezes, se encontra na qualidade técnica das fotografias obtidas, inclusive no domínio da luz e da sombra.

Observando as imagens de Maier, percebe-se, como já visto, que ela tinha um conhecimento técnico e que suas fotografias eram realizadas predominante durante o dia, com luz natural e fotometria correta. Nas suas saídas, ela não se limitava a um espaço, percorria diversos lugares da cidade, inclusive bairros populares que eram perigosos na época. Aos domingos gostava de ir a uma feira na *Maxwell Street*, em Chicago, observar a movimentação e fotografar os ambulantes, um musicista cego que tocava por lá, pessoas que iam fazer compras. O contexto de pós-guerra é identificado em suas fotografias por meio de elementos expressos nas imagens, como rostos, roupas, monumentos arquitetônicos, o estado das ruas e comportamentos dos personagens escolhidos. Desta forma, sua obra fotográfica pode servir como fonte de pesquisa para constatar como era o ambiente externo das cidades que retratou, suas permanências ou ausências. Nem o contexto político do ano de 1968 ficou de fora das lentes de Maier, que chegou em Chicago dias depois de uma grande confusão civil nas ruas referente ao assassinato do ativista negro Martin Luther King³⁵. Milhares de afro-americanos invadiram as ruas de Chicago no final de agosto, saqueando empresas e incendiando edifícios. Maier não fotografou os protestos - quando ela chegou, a cidade estava voltando ao normal, embora ainda tivesse policiamento nas ruas, para garantir segurança (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p.178) – porém, conseguiu registrar os vestígios que ficaram na cidade (figura 32). Do mesmo modo, Maier fotografou cenas cotidianas relacionadas à eleição presidencial no país, que ocorreu em um cenário difícil que incluía, além dos protestos raciais, o assassinato do candidato presidencial Robert F. Kennedy, manifestações populares contra a Guerra do Vietnã em universidades americanas e confrontos violentos entre a

³⁵ Martin Luther King foi assassinado, em Abril de 1968, por um segregacionista branco na cidade de Memphis, nos Estados Unidos. Vencedor do prêmio Nobel da Paz, o ativista e pastor era a principal liderança da luta pelos direitos civis nos EUA. Ele ajudou a propor a lei dos direitos cívicos – que proibia a segregação e a discriminação racial, assinada em 1964 pelo presidente norte-americano Lyndon Johnson. Luther King sonhava com uma sociedade racialmente igualitária em que os negros estivessem plenamente integrados, apoiava a não-violência e se posicionou abertamente contra a Guerra do Vietnã.

polícia e manifestantes antiguerra na Convenção Nacional Democrata de 1968. O candidato republicano, o ex-vice-presidente Richard Nixon, ganhou a eleição sobre o candidato democrata, o vice-presidente Hubert Humphrey. De acordo com Cahan e Williams (2012, p. 179), Maier queria que o partido democrata tivesse ganho, uma vez que este partido, naquele momento, respondia aos anseios da artista, pois estava preocupado com políticas de bem-estar social e em ampliar os direitos, serviços e assistência do governo para os mais necessitados. Maier capturou cenas cotidianas de pessoas lendo jornal, tensões entre manifestantes civis e oficiais armados no centro da cidade (figura 33), bem como pôsteres estampados nas paredes e qualquer outro elemento relacionado à eleição de 68 que encontrasse durante as suas andanças.



Figura 32 – Vivian Maier: Sinal de "bons empregos" (1968). Figura 33 – Vivian Maier: Linha militar e civis (1968).



Figura 34 – Vivian Maier: Chicago (1968).

A última fotografia, com a imagem de Kennedy, foi tirada depois de 6 de junho – quando ele foi assassinado, sua presença ainda se mantinha forte na cidade. Já a figura 33 retrata a cena dos soldados armados enfileirados garantindo a segurança de civis - no caso, de mulheres brancas, de classe média. Suponho que por traz desta imagem, havia uma crítica social e política por parte de Maier à situação observada por ela, não deixando que isso escapasse à sua lente.

O vínculo da fotografia com o real é responsável por seu status indicial, acentuando sua credibilidade e valor de documento - mesmo considerando-a como um ato de criação. Para o historiador da fotografia Michel Frizot (2001), se a fotografia é um documento, ela é histórica por natureza, na medida em que o tempo que retrata e as particularidades do instante são fragmentos da história geral. A fotografia tem caráter informacional, os elementos como vestimentas, pessoas e acontecimentos são aspectos valorativos que nos ajudam a entender um período. As imagens de Maier trazem um recorte espacial de um período – o espaço é a chave de leitura da fotografia. Apesar do caráter indicial da fotografia, deduzimos, a partir das escolhas de Maier, que ela estava em sintonia com o seu tempo e com a fotografia do seu tempo, assim como o olhar anacrônico nos permite ver sintonia das imagens atuais com as produzidas por Maier. Ao olharmos o trabalho dela tentamos rastrear sobrevivências, relações e memórias entre o presente e o passado, que se atualizam constantemente. Para Didi-Huberman, “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 41). O referido autor propõe pensarmos as imagens para além da contextualização histórica, na medida em que esta não é suficiente para compreendê-las, já que não leva em conta o anacronismo – os vários tempos existentes na imagem, inclusive a de quem está diante dela. Ver uma imagem é saber que estamos diante de algo que extrapola o visível, algo que agrega nossas memórias e vivências. Segundo Benjamin, “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”, na medida em que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.243). As imagens estão num constante devir e podem ser reinterpretadas em vários momentos da história, de maneiras diferentes. As visibilidades “não são imediatamente

vistas nem visíveis” (DELEUZE, 2005, p.66), dependem do período histórico e do repertório de quem as vê.

A obra de Maier está o tempo todo dialogando entre o passado e o presente: o primeiro está presente na medida em que temos o olhar dela sobre as ruas americanas do período em que retratou; o segundo, por sua vez, está em constante renovação, não só quando situamos Maier na história da fotografia, mas também quando tentamos desvendar as memórias que persistem nas suas imagens. Sua obra está numa constante sobrevivência e não para de ser atualizada. Diante de uma imagem contemporânea, o passado é constantemente ressignificado e a obra sobrevive no tempo, “mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico” (AGAMBEM, 2007, p.28). A fotografia congela um momento, o tempo continua num constante devir. Hoje, vemos que as fotografias produzidas por Maier não se limitam a um valor iconográfico de uma época, mas agregam também um valor artístico.

A figura do *flâneur*³⁶, que no século XIX estava relacionada a uma contemplação sem envolvimento com a cidade - se deslocava sem um objetivo aparente, embora estivesse atento aos lugares por onde passava – torna-se mais ativo no século XX, um gerador de imagens fotográficas. Podemos comparar Vivian Maier à figura do *flâneur*, e, além da deambulação, havia um envolvimento da fotógrafa com o espaço urbano. Ela que, de acordo com o documentário “A Fotografia Oculta de Vivian Maier” (MALOOF, SISKEL; 2013), carregava sempre a sua câmera consigo, tinha um olhar atento às transformações do cenário urbano e estabelecia uma relação mais cúmplice com a cidade - uma troca entre seu corpo, sua câmera, com o espaço e seus elementos. Na cidade podemos encontrar diversos tipos de observadores, dependendo do contexto e das possibilidades. Para Maier, a câmera era uma ferramenta que estabelecia um diálogo com o outro e com a cidade, sem precisar chamar muita atenção para o ato. Maier era uma pessoa extremamente reservada, muitos nem sabiam do seu apreço pela fotografia e imaginavam que a sua câmera era um mero adorno. Ao mesmo tempo, os personagens clicados por Maier não imaginavam que eram vistos por ela.

³⁶ O *flâneur* foi investigado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, com base nas poesias de Charles Baudelaire e tornou-se figura emblemática da vida urbana. Olhar: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. V. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

De acordo com Jonathan Crary (2012), o olho não é apenas uma lente e sim um olho corporificado e, desta forma, sujeito às contingências fisiológicas do indivíduo. Imagens da cidade não se restringem à esfera da visão. Maier enxergava o seu entorno não apenas com o olho, mas também com o corpo. Deslocar-se pela cidade é uma forma de estar no mundo que exige coragem; firmar a presença desse corpo no espaço tem potencial estético e político, na medida em que vamos criando novas visões, novas imagens e, ao mesmo tempo, ampliamos a visibilidade deste espaço. A corpografia urbana, segundo Paola Berenstein Jacques (2008), “é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade”, que fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta. Desta forma, também o define, mesmo que involuntariamente, permitindo assim olhar as cidades para além de sua forma e possibilitando criar imagens que ultrapassassem a realidade.

De acordo com Gaston Bachelard (1993), em seu livro *A poética do Espaço*, na medida em que adentramos a materialidade do mundo, do corpo-a-corpo com a cidade, da poética que emana das experiências íntimas com os espaços, damos asas à imaginação, já que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 19). A caminhada vai no sentido oposto da horizontalidade marcada pelo hábito da repetição, é sempre uma nova vivência, mesmo que o trajeto seja sempre o mesmo. Ao caminhar pelas ruas, diversos detalhes nos chamam atenção e, muitos deles, só poderiam ser vistos durante o caminhar, na cumplicidade do corpo com a materialidade do mundo. As experiências vivenciadas durante o percurso contribuem na formação do sujeito. A caminhada é o encontro perfeito entre o corpo, espaço e tempo. Embora o espaço urbano não se limitasse como lugar de deslocamento para Maier, na medida em que era o seu espaço de vivência e, de certa forma, de experimentação artística, a câmera fotográfica também ajudava a estabelecer uma aproximação do seu corpo com a cidade. O errante é aquele que se permite perder no espaço urbano, ao mesmo tempo que se contrapõe ao movimento veloz da cidade; tem o seu próprio movimento e, desta forma, consegue melhor ver, apreender e perceber o espaço em que está. Pode-se dizer que, de uma certa forma, Maier era uma errante e que experimentava o espaço quando o percorria.

A cidade foi o cenário escolhido por Vivian Maier para criação artística e para, de alguma forma, se tornar "visível". Maier precisava ver a cidade. Ver não no sentido de visão, mas no sentido de o corpo ocupar o espaço, de experimentar o espaço urbano – uma visão encarnada também no corpo. A partir das transformações comportamentais e políticas, que se iniciaram na década de 1960, o corpo passou a representar um dispositivo político e social: ocupar as ruas naquele momento era, de alguma forma, um posicionamento político, embora não remetesse diretamente a isso. Maier precisava viver a cidade pelo seu olhar e não pelo olhar do outro; ela queria ser vista além do cenário doméstico de babá. Queria ser vista no ambiente urbano - não à toa a cidade é tema central em seus retratos e autorretratos. Ela registrava cenas da vida cotidiana de forma despreziosa, informal. Socialmente, Maier não se inseriu como fotógrafa, mas digeriu a cidade e a sociedade pelo exercício anônimo da fotografia; não se restringiu a fotografar as ruas americanas de Chicago e de Nova Iorque, cidades em que morou – fotografou também durante as viagens aos países que visitou. Levando em conta que fotógrafas mulheres são minoria na história da fotografia, quantas mais ocuparam o espaço urbano como espaço de criação, ainda mais no período em que Maier ocupou? Podemos destacar alguns nomes na fotografia americana, como: Helen Levitt, Diane Arbus, Lisette Model (embora fosse Austro-Húngara) e Dorothea Lange, que inclusive já foram mencionadas anteriormente. Da mesma forma, podemos citar as fotógrafas Berenice Abbott e, mais contemporaneamente, Melanie Einzig. O olhar anacrônico nos permite fazer conexões com outros artistas e outras obras para além de um tempo histórico definido.

Berenice Abbott (1898-1991) nasceu em Springfield, Ohio, e em 1918 foi morar em Nova Iorque, onde estudou escultura por conta própria. Em 1921, mudou-se para Paris, capital das artes naquele momento, onde trabalhou como assistente do já famoso artista e fotógrafo Man Ray e começou a dar seus primeiros passos na fotografia. Chegando de volta a Nova Iorque em 1929, Abbott ficou impressionada com a rápida transformação da paisagem urbana – com a modernização e dinamismo da cidade e, por isso, decide ficar. De volta ao seu país, ela tem a ideia de acompanhar, através da fotografia, as mudanças na metrópole – inspirada pelas fotografias de Paris feitas por Eugène Atget. Neste período, Abbott realiza um de seus principais trabalhos, *Changing New York* – uma série de fotografias, com a finalidade de chamar atenção para o crescimento dessa cidade. Quando Abbott realizou este trabalho, o cenário da cidade de Nova Iorque estava em grande transformação: os prédios baixos davam espaço para o novos arranha-

céus. Abbott criou um retrato da cidade, documentando meticulosamente suas ruas, edifícios, bairros populares, moradores de rua, vendedores ambulantes e seus cidadãos.



Figura 35 – Berenice Abbott: Ponte de Brooklyn (1936). Figura 36 – Berenice Abbott: Restaurante Blossom (1935).

A primeira imagem, figura 35, remete à arquitetura urbana repleta de pontes de metal, vias expressas e arranha-céus, que Abbott desejou retratar. Com um plano mais aberto, a ponte do Brooklyn serve como enquadramento às edificações que se encontram do outro lado da cidade. Na segunda imagem, destaca-se um restaurante com o cardápio escrito na sua vitrine - detalhe do cotidiano percebido durante sua vivência urbana. Esta fotografia, embora tenha sido realizada em 1935, traz um olhar próximo ao da fotografia de Vivian Maier. Possivelmente, se não conhecêssemos suas autoras, poderíamos supor que se tratasse da mesma fotógrafa. Isso significa que as imagens são constantemente revisitadas, sobrevivem “fantasmalmente” na memória coletiva das pessoas, pois uma época compartilha um contexto cultural que permite enquadramentos parecidos. Servem como ponto de partida para um diálogo permanente - independente do tempo em que elas se situam. Assim como Maier, Abbott traz à cidade de Nova Iorque um olhar de alguém que estava distante do seu país e, ao retornar, fica interessada em documentar as novas transformações. Abbott e Maier, cada uma com um olhar particular e em momentos diferentes, capturaram a vida urbana americana, a partir das suas próprias experiências na cidade.

Melanie Einzig (1967) nasceu em Los Angeles e, em 1990, mudou-se para Nova Iorque. Dos diversos registros realizados por Einzig no espaço urbano, chama a atenção o seu olhar para

os detalhes e elementos de humor com os quais ela se deparou em suas saídas fotográficas. Einzig tem um trabalho comercial, que é possível observar em seu site³⁷ e, assim como Maier, captura imagens de Nova Iorque - e de outras cidades estadunidenses - como uma investigação própria. Maier também registrou diversas cenas cômicas durante suas andanças pela cidade, porém este não era sempre o foco central das suas imagens, diferentemente de Einzig, que traz em seu trabalho um comentário irônico sobre a cidade. Muito improvável que Einzig tenha conhecido o trabalho de Maier quando começou a fotografar, mas conseguimos visualizar rastros da fotografia de uma na fotografia da outra.



Figura 37 – Melaine Einzig: Teletransporte (2000).



Figura 38 – Melanie Einzig: Reclaim the Streets festival (1997).

Maier, que desenvolveu seu trabalho fotográfico no pós-guerra - período em que a fotografia de rua realmente começou a tomar forma como um subgênero único da fotografia documental, consegue dialogar artisticamente com a fotógrafa Berenice Abbott, dos anos 30, assim como com as gerações de fotógrafos do final do século XX e início do século XXI, destacando aqui a fotógrafa Melanie Einzig. O olhar particular de cada uma informa que a fotografia, quando bem realizada, está longe de ser apenas um registro da cidade, ela é uma crônica com autores bem definidos e em diálogo com uma bagagem visual já existente. Partindo de Aby Warburg como

³⁷ <https://melanieeinzig.com> Acessado em 27/08/2021.

referencial de análise das imagens, não podemos considerar apenas os aspectos formais das imagens produzidas por Maier, pois a partir da abordagem adotada aqui, essas imagens dialogam com a atual. Diante de imagens: “é uma questão não apenas de encarnar as sobrevivências. Mas também de criar uma reciprocidade ‘viva’ entre o ato de conhecer e o objeto do conhecimento” (DIDI-HUBERMAN apud LISSOVSKY, 2014, p.315). Com ressalvas, as imagens das cidades que ela fotografou conversam com a paisagem que estas cidades ainda têm, mesmo a cidade sendo um organismo em constante transformação – não apenas por meio do habitar, mas também pelo olhar de quem está diante dela. Por meio das comparações entre os trabalhos dessas fotógrafas, percebemos que a obra de Vivian Maier dialoga com a história da fotografia contemporânea e posterior ao mesmo tempo, o que possibilita ver a fotografia dela com coerência.

A fotografia de rua conduz à apreciação de pequenas coisas ou pequenos momentos que são vistos no dia a dia e que muitas vezes passam despercebidos, permitindo, de alguma forma, a celebração da vida cotidiana. A rua é um espaço público, de movimento, no qual o fotógrafo precisa saber trabalhar com o imprevisível e com a espera, que podem ou não corresponder às expectativas predeterminadas – na maioria das vezes as imagens são resultados do fluxo da vida cotidiana, porém cuidadosamente selecionados. Na caminhada, o fotógrafo precisa ter paciência para aguardar a evolução de uma cena, já que trabalha num cenário movido pelo imprevisto. Na fotografia de rua, a imagem não pode ser planejada ou preparada com antecedência, assim como não pode ser coreografada ou controlada. Trata-se de cenas que não podem ser reencenadas e momentos que não podem ser retrocedidos. A escolha do fotógrafo se dá de uma forma bastante intuitiva. O fotógrafo se move pelos espaços públicos, observando, se envolvendo e capturando momentos mundanos. O controle e a familiaridade do fotógrafo com a câmera ajudam, mas cenas, pessoas e momentos que nos deparamos nas ruas estão além do nosso controle, o que torna a fotografia de rua muito desafiadora na maioria das vezes.

O olhar do fotógrafo ajuda na construção da imagem da cidade, ele é mais um entre tantos olhares que a cidade comporta. A imagem da cidade não está aí, como afirma Pesavento (2007), e esta multiplicidade de pontos de vista reforçam o caráter paisagístico do ambiente urbano. Por meio do olhar de Maier, de quem vivenciava a cidade, conhecemos uma Nova Iorque e uma Chicago em que as constatações e os olhares se encontram no mesmo espaço. Ao mesmo tempo

em que visualizamos uma riqueza por meio dos retratados, é visível também uma vida mais dura que se expressa por meio dos rostos e vestimentas das pessoas que foram registradas por Maier. Estas cidades apresentavam um cenário interessante de acontecimentos, muitas coisas se passavam por ali, de cenas de brigas entre casais, ações banais do cotidiano, ao encontro com celebridades na rua. A fotografia é uma ferramenta de expressão do olhar do fotógrafo sobre o que retrata. Estas foram as escolhas de Maier - o que mais lhe chamou atenção - sobre as cidades e personagens que retratou. Para Dubois (1994) a fotografia transformou a realidade, na medida em que por meio do enquadramento, ângulo e composição, emoldura-se o real transformando-o numa realidade subjetiva. Nesse sentido, a “verdade” da imagem é determinada não mecanicamente pelo aparelho, mas sim subjetivamente pelo fotógrafo. É o mesmo pensamento de Sontag ao mencionar que “o fotógrafo projeta a si mesmo em tudo o que vê, identifica-se com tudo a fim de conhecê-lo e senti-lo melhor” (SONTAG, 2004, p. 67).

Na rua, Maier pode observar o homem comum das cidades, sem precisar estabelecer um diálogo direto com eles - só por meio da sua fotografia já era suficiente. Havia uma busca pela espontaneidade para que os fotografados não afetassem a compreensão que deles ela queria ter, já que uma possível interação poderia comprometer tal observação. Sobressaía a investigação do cotidiano e dos transeuntes na introspecção do seu dia a dia. Suas imagens trazem para o campo do consciente ótico a visualidade do cotidiano e do urbano que poderiam passar despercebidos. A fotografia de Maier aparenta um desejo dela de contar uma história, ou seja, suas escolhas não eram aleatórias. A sua fotografia reflete sua observação a partir do que estava vivendo. Com seu olhar apurado, Maier conseguiu se ater aos detalhes, muitas vezes imperceptíveis por quem também ocupa a cidade; sempre atenta, não deixava de fora dos seus registros as cenas humoradas encontradas no seu caminho. A forma como Maier expressa sua vivência na cidade, por meio das suas fotografias, é muito particular, carrega a sua própria subjetividade e, por meio do seu olhar, nos guia a construir não só a imagem das cidades que retratou como a imagem dela mesma que a fotógrafa procurava retratar.

3.2 Autorretrato

A fotografia de rua está associada ao registro espontâneo da vida cotidiana em um lugar público, em sua maioria, sem uma finalidade social em mente. Por meio de um olhar anacrônico, a fotografia de Maier é revista e, desta forma, observa-se que ela se posicionava com uma linguagem própria - assim como os fotógrafos de rua, Maier tinha um olhar voltado para o espaço urbano e as pessoas. Suponho que ela desejava contar uma história por meio de sua fotografia. Suas escolhas compositivas têm relação com o papel social que ela exercia na sociedade americana naquele momento – ao mesmo tempo em que externa um olhar que traz rastros das suas memórias. No espaço urbano, além dos retratos, Maier também desenvolveu uma série de autoimagens, que se incorporam a uma busca artística e pessoal que se contrapunha ao seu ambiente doméstico profissional. A cidade, para Maier, representava o espaço do outro e o espaço de si mesma. Ela viu a cidade por meio dos seus personagens, mas também se inseriu nesta mesma cidade por meio dos seus autorretratos. Seu corpo diante da câmera se transfigura em dispositivo. Como este corpo ocupava a cidade? E de que forma? Qual é a indagação do artista ao se autorretratar?

O desejo de se tornar visível é antigo. Nas artes, muito antes da fotografia, por meio da pintura, do desenho e da escultura, o autorretrato já havia se consolidado. Segundo Camila Leite de Araújo (2015, p. 42-43), “os pintores passaram a se inserir em suas obras como uma forma de autoafirmação do artista, como afirmação de suas habilidades artísticas e técnicas e como instrumento de registro dos diferentes estilos a que se dedicaram”. A consolidação do autorretrato no meio artístico a partir do Renascimento, tendo grande expressividade na obra de Rembrandt, no período do Barroco, ocorreu em decorrência do afastamento entre a atividade artística e os preceitos religiosos, valorizados no período medieval; assim, o ser humano e a noção de indivíduo tornaram-se focos crescentes das preocupações sociais e do imaginário dos artistas. Por esse motivo, desde então, o retrato e o autorretrato passaram a ser amplamente produzidos pictoricamente de maneira realista ou não, inclusive porque o advento da fotografia ainda não havia ocorrido. O autorretrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência e, ao mesmo tempo, essa busca pela autoimagem foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo. Podemos entender o autorretrato como um espelho do artista, que nele se espelha e reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de sua época, de seus valores

(CUMMING, 2009).

A partir das modificações sociais e tecnológicas ocorridas na segunda metade do século XIX, houve também uma transformação na produção artística do autorretrato. Por meio da fotografia, o autorretrato foi potencializado como expressão, na medida em que se tornou mais acessível - qualquer um, com acesso a uma câmera e com mínimos conhecimentos fotográficos, poderia realizar sua autoimagem. Ao mesmo tempo, a representação por meio da fotografia é muito mais instantânea, representar-se durante o ato de fotografar é algo muito mais viável do que na pintura por exemplo. Desde então, como gênero, ou como subgênero da fotografia, o autorretrato tornou-se uma prática muito comum entre fotógrafos profissionais e amadores. Segundo Dubois (1994, p.128), na história da fotografia, praticamente todos os fotógrafos se autorretrataram. Diversos artistas exploraram experimentações possíveis para registrar a sua imagem que perduram até hoje. De acordo com Vilém Flusser,

O fotográfico popularizou a posse do retrato do eu e intensificou a experiência de mirar-se enquanto imagem, na descoberta de ângulos e posições de nossos corpos que jamais pudemos ver diretamente, sem o auxílio de uma superfície refletora. Possibilitou também a distribuição da imagem de si mesmo, virtualmente, ao infinito, através de um suporte móvel “tipo-folheto”, que pode passar de mão em mão ou mesmo viajar pelo correio (FLUSSER, 1985, p.52-53).

A fotografia, enquanto meio de linguagem, é, portanto, também um instrumento comunicacional sobre si, sobre o outro ou sobre sua alteridade. O autorretrato é uma modalidade de retrato que conjuga o objeto e o fotógrafo, ou segundo Dubois (1994, p.156), "é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação". É o próprio fotógrafo quem vai escolher a forma como quer se apresentar e a pose mais adequada para se expressar na foto; ao mesmo tempo, o autorretrato se configura como um registro de presença de seu autor num dado espaço e tempo. A autobiografia e o autorretrato trazem o questionamento: quem sou eu? A autoimagem é o resultado da vontade do artista de se expressar por imagens (e/ou sons) por meio do seu corpo como uma forma de representação e reinvenção do eu. O registro de si próprio tem a identidade autor-narrador-personagem como eixo central e um potencial comunicativo de se fazer lembrar, ser notado, observado, indicar seus gostos, ações, padrões de comportamento, atitudes, status. Para Dubois (1994, p. 343), “qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora”

(sic), já que compreende as escolhas estéticas e é um recorte permeado por aquele que toma a imagem. Segundo Fabris:

Todo retrato é simultaneamente um auto-retrato, e que todo auto-retrato pressupõe um espelho. Graças a ele, o indivíduo constrói uma identidade imaginária e ilusória; atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar uma cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe. (FABRIS, 2004, p. 78)

O corpo do artista, posicionado na frente da câmara, funciona como mecanismo identificador da personalidade do autorretratado. Ele é o ponto de partida para desvendarmos o “eu” expresso por Vivian Maier em sua obra. Por meio da sua linguagem corporal, das escolhas estéticas, dos enquadramentos e dos cenários, conseguimos desvendar um pouco de quem está ali na nossa frente. O corpo na imagem, na fotografia e no vídeo, traz simbologias e significados. Desta forma, conseguimos investigar um pouco mais sobre a identidade da nossa personagem. Assim, “observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem” (MELLO, 2008, p. 141).

Quando olhamos os autorretratos de Maier, achamos que estamos vendo sua personalidade. Fabris em seu artigo *Discutindo a imagem fotográfica* ressalta que a fotografia, dado o seu caráter de registro da verdade, nos leva a acreditar que é a própria imagem que está na superfície da imagem e “esse poder da fotografia não se perdeu nem mesmo com a transformação da representação visual a partir da década de 1980” (FABRIS, 2007, p.36), quando as artes se afastavam de uma mimese. Os autorretratos fotográficos são capazes de criar universos imaginários por meio das representações identitárias ficcionais.

No texto de apresentação do livro *Identidades virtuais*, Fabris (2004, p. 14) afirma que no retrato fotográfico, a identidade inventada, ou parafraseando a própria autora, a “alteridade secreta”, singulariza o retratado. Assim como no retrato, a pose também tem papel importante na construção da representação do indivíduo – ou do seu personagem fictício – no autorretrato. Por

meio da pose, é possível desvendar algumas considerações sobre o autorretratado ou sobre o personagem que ele deseja externar. Ao mesmo tempo, não podemos garantir nenhuma certeza sobre a identidade do fotografado, já que, de certa forma, a pose é uma atitude teatral, na qual o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si e o autorretrato é a idealização do sujeito. Para Barthes (1984, p.159), o sujeito se transforma diante da objetiva: “(...) ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. Do mesmo modo que quem está diante da câmera se “veste” de máscaras, quem está diante da imagem reflete sua subjetividade no seu olhar para esta imagem. A objetiva se atém ao registro da máscara e não ao registro da identidade que há por trás do ser retratado. Desta forma, inviabiliza-se uma definição do autorretratado, que pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como a construção do outro, de um personagem. Do mesmo modo, a identidade também não é estática e, sim, eternamente fluida. Embora, em sua origem, a identidade remeta às características em comum que conectam uma mesma espécie, etnia ou grupo social – num determinado momento e lugar, e não àquilo que singulariza o indivíduo. Para Fabris (2004, p.157), “enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias, determinadas pelos olhares dos outros”.

Alguns autorretratos têm como tema central a vida do autor e o interesse está na busca da sua semelhança física, principalmente nos aspectos do rosto; em outros, o interesse está na busca por problematizações que vão além da questão indenitária do artista. Inclusive, utilizam diversos recursos, como o ato de travestirem-se, para deixar mais claro o seu afastamento em relação à identidade do mesmo. Claude Cahun (1894 – 1954) e Cindy Sherman (1954) são exemplos de duas artistas que utilizam o seu corpo para externar seus questionamentos, cada qual com sua abordagem. Cahun, cujo nome de batismo era Lucy Schwob, foi uma multiartista francesa que desafiou as convenções sociais da primeira metade do século XX. Ela usou da sua própria imagem para se opor aos padrões sexuais e de gênero da época — usava a androginia como ponto de partida para questionar os pressupostos identitários: para ela, a identidade era mutável ou instável. Não à toa, usava o pseudônimo Claude, de gênero indeterminado em francês. Em seus autorretratos, com ajuda de espelhos, Cahun brinca com um “eu” que é sempre múltiplo e não-binário, ou seja, não se limita entre homem-mulher. Para isso, em muitas imagens ela se maquiava, se travestia, raspava o cabelo; às vezes se apresentava como um homem, às vezes como uma mulher, às vezes

completamente andrógina, deixando dúvida sobre quem estava diante da objetiva. Sherman também testou os limites da identidade socialmente construída, por meio de autorretratos em que ela representa personagens – muitos deles do conhecimento e do imaginário popular saído do cinema – e não a si mesma ou a qualquer tipo de singularidade do seu caráter. Ela não é uma fotógrafa, mas uma “atriz” que usa a fotografia para encenar o “outro”. Em uma carta endereçada a Luiz Henrique Vieira (2012), que escreveu uma dissertação em que Sherman é objeto, ela afirma: “o sujeito que figura em meus retratos não sou eu, é o outro – o outro que meu corpo veste – mas, invariavelmente, o outro”. Ao mesmo tempo, Sherman é também a responsável pela direção da cena, da maquiagem e do figurino. Podemos mencionar também a fotógrafa chinesa Pixy Liao (1979), que por meio das suas fotografias traz questionamentos sobre os arquétipos patriarcais. Seus autorretratos tirados junto com seu namorado – mais jovem que ela – apresentam uma inversão de papéis normatizados na sociedade, ainda mais na chinesa.

No caso de Vivian Maier, não sabemos o quanto seu autorretrato era uma forma de retratar a si mesma ou o quanto seu corpo era instrumento para externar um personagem. Mesmo que ela usasse sua imagem como personagem, sua obra não exclui suas próprias vivências e subjetividades. Maier, por meio de suas obras, desperta o olhar para si ao exibir seu corpo na frente da câmera. A sua série de autorretratos caracteriza-se por fotografias nas quais ela participa como observadora e personagem, fotografias nas quais ela aparece por meio do reflexo no espelho ou inserida em um cenário que se sobrepõe a ela e fotografias em que sua imagem é refletida nas sombras. Nos seus autorretratos, Maier era protagonista e torna-se presente, possibilitando conhecermos um pouco mais sobre a artista ou sobre o que pensamos ser a sua individualidade – já que a fotografia não necessariamente remete à uma mimese e a ferramenta da pose na fotografia é um recurso para externamos um “eu” idealizado. Do mesmo modo, assim como nos retratos, a cidade se encontra como cenário principal de vivências e de experimentação fotográfica. Portanto, é a partir de uma investigação do material iconográfico que se dá o entendimento do funcionamento da obra de Maier em meio ao posicionamento genérico e à construção autoral, de modo a avaliar as estratégias que fazem dos seus trabalhos escolhidos obras que dialogam com as mudanças que o próprio campo comporta. Segundo Sônia Cury da Silva Campos:

O eu, instância sobretudo imaginária, sofre modificações ao longo do tempo de existência de cada sujeito. Também a imagem corporal muda, como também

muda o olhar para o mundo, para os outros e, acima de tudo, para si mesmo (...) E neste desenvolvimento, a imagem especular e a imagem do outro são fundamentais. (CAMPOS, 2007, p. 67-68)

O autorretrato é uma construção estética e simbólica que se materializa em escolhas da linguagem visual. Vivian Maier prefere alguns elementos imagéticos que são repetidos em diversas fotografias, como reflexos em diversas superfícies, grandes sombras projetadas e fragmentação do campo visual em que se espelha. Maier fotografou vitrines de lojas aproveitando o jogo de reflexos criado pelo vidro para fazer composições com sua própria imagem. Percebe-se que há sempre um elemento na representação deste “eu”: seja através do espelho, do chão, da imagem de uma celebridade, do jornal, ela nunca está sozinha nesta vivência. Seus autorretratos são metalinguísticos; referem-se ao próprio ato de fotografar, exibindo, na maioria das imagens, a câmera utilizada. Nos autorretratos de Maier, observa-se um constante número de fotografias em que o espelho é um elemento de destaque – suporte para a artista exteriorizar o seu eu. O espelho é o elemento que une os seus autorretratos produzidos nos ambientes domésticos, assim como nos autorretratos realizados na cidade. Percebe-se que nos ambientes internos, Maier se fotografava sozinha e, na maior parte, o foco estava em seu rosto; na cidade nem sempre seu corpo era o destaque da imagem, muitas vezes eram também outros personagens, como crianças que ela cuidava e pessoas aparentemente desconhecidas ou até mesmo a cidade. Do mesmo modo, em muitas fotografias, ela não revela seu rosto, mantendo o mistério da sua personalidade. Ao mesmo tempo, enquanto a rua solicitava mais mobilidade e discrição da fotógrafa – por isso o uso da *Rolleiflex* –, nos ambientes internos observa-se que ela recorria muitas vezes a uma câmera fixada no tripé, garantindo uma maior estabilidade para sua fotografia. Estar diante de um espelho é olhar e ser olhado, ato fundamental para a constituição do sujeito. A imagem espelhada será equivalente àquela que é refletida? Por que o uso do espelho quando um artista deseja mostrar sua autoimagem? Qual o papel do espelho para exteriorizar o “eu”?



Figura 39 – Vivian Maier: Autorretrato (1955).



Figura 40 – Vivian Maier: Autorretrato (1971).



Figura 41 – Vivian Maier: Autorretrato (1956).



Figura 42 – Vivian Maier: Autorretrato (1956).



Figura 43 – Vivian Maier: Sem nome (1978).

As cinco fotografias acima (figuras 39 a 43) foram realizadas em ambientes internos, em contextos e lugares diferentes em um intervalo de 23 anos – não exatamente no ambiente doméstico. Na primeira fotografia destaca-se a imagem central de Maier refletida num espelho. Sua imagem é apresentada por um corpo em que a cabeça foi excluída do enquadramento, porém, o seu rosto refletido, aparenta completar aquele corpo. A figura 40 tem como cenário uma loja em que, no meio de tantos objetos em cena, Maier conseguiu destacar seu rosto por meio de uma moldura. Na figura 41, ao olharmos a fotografia de Maier, também somos olhados por suas diversas perspectivas no espelho. Maier é observadora e personagem nesta imagem. Dentro da obra, vemos a execução do seu processo. Na figura 42, a câmera de Maier está fixa em um tripé – não a vemos em cena, nem tampouco as superfícies reflexivas que ela costumava utilizar na execução dos seus autorretratos. Do mesmo modo, chama atenção a pose de Maier - que desvia um olhar frontal - com aparência de desânimo, trazendo uma luz sombria, diferente das demais. A figura 43 se diferencia um pouco mais das outras três, não só por ser uma fotografia colorida, mas também por se tratar de uma imagem realizada em um salão de beleza. Ao mesmo tempo que a fotografia se distancia do ambiente interno doméstico, assim como a figura 40, ela se aproxima do contexto da banalidade da cidade. Nesta imagem, Maier não é personagem único e central - ela divide a cena com outras pessoas – mas o ato de autorretratar-se, com a câmera em evidência, chama atenção. Assim como ocorre nos autorretratos externos/urbanos, nesta fotografia, Maier se diluiu no cenário escolhido para se fotografar. Do mesmo modo, nesta imagem, a câmera acabou

escondendo o seu rosto, assim como na figura 42, em que ele é ocultado pela sombra - embora na maioria das fotografias que faz de si, ela procure ferramentas para expor a sua fisionomia.



Figura 44 – Vivian Maier: Autorretrato (1955).



Figura 45 – Vivian Maier: Autorretrato (1950's).

A fotografia 44 chama atenção pelo enquadramento. Maier conseguiu se inserir em um reflexo de um momento passageiro da vida urbana: um homem carregando um espelho. Nesta imagem temos duas perspectivas: a primeira se define por um homem carregando o espelho – no qual temos a imagem de Maier refletida – além de todo o contexto do entorno da cidade; a segunda se caracteriza pelo autorretrato de Maier. Nesta fotografia fica evidente sua busca em se contextualizar no espaço urbano. A imagem seguinte, figura 45, também foi realizada na cidade, mas aqui Maier é mais um elemento da fotografia. Ela realizou a sua fotografia por meio de um reflexo encontrado em uma vitrine. Chama atenção os seus múltiplos “eus”, indo ao infinito, por meio de um jogo de espelhos, como a figura 41, porém com maior participação do cenário, agora urbano. Observa-se que tanto nas imagens realizadas na rua quanto nas realizadas no ambiente doméstico, a postura de Maier se mantém a mesma - de seriedade, assim como sua vestimenta, que aparenta uma formalidade. Não há uma distinção estética formal entre seus autorretratos realizados em espaços públicos e os realizados em espaços privados. Percebe-se que nas fotografias externas ela aparece mais diluída no cenário, enquanto as outras são mais centradas no rosto, podendo indicar um desejo de buscar a sua própria identidade e ao mesmo tempo de se ver como participante da cidade.

De acordo com Fabris (2004), o espelho cria a perspectiva de revelar ao indivíduo sua própria identidade, embora a unidade do “eu” seja ilusória. Não à toa, no século XIX, o espelho se transformou na metáfora da fotografia, fruto da natureza icônica, indiciária e mecânica que a fotografia aparentava ser. Diante do espelho, a imagem não é uma réplica perfeita do sujeito que se olha, e sim, uma imagem efêmera da aparência deste sujeito. Ao longo da história, em várias imagens temos representações femininas olhando-se através de uma superfície refletora, como forma de associação à sedução e à beleza. A imagem da mulher foi, durante anos, construída por um olhar masculino, o que, em certa medida, era um olhar idealizador.

Nos anos 60, época importante para afirmação das mulheres, diversas artistas utilizaram seu corpo como meio de investigar a identidade feminina e o papel social da mulher, e de trazer questionamentos políticos. Assim, a construção de autorretratos por mulheres é uma forma de afirmação do próprio “eu” e de legitimação delas enquanto artistas. Tendo em conta que Maier

vivenciou este mesmo período histórico, para ela pode não ter havido uma intenção de validação artística, na medida em que não era reconhecida por esta função, mas com certeza havia um desejo de autoafirmação e de exteriorizar a imagem que ela criava de si mesma. Embora a questão de gênero não tenha sido central para a realização das obras de Maier, ela foi, de alguma forma, importante nas suas escolhas no que se refere à constituição de sua autoimagem, na medida em que não podemos excluir a questão de gênero nas suas vivências. Ao mesmo tempo, observar seus autorretratos, hoje em dia, vai na contramão da imagem reducionista da mulher ligada aos afazeres doméstico, daquela época. Se consideramos ainda que a profissão de Maier era ser cuidadora de crianças, o fato de ela se autorretratar em outras situações não pode ser ignorado. Suponho um desejo de Maier de incluir sua identidade fora do seu ambiente profissional, ela queria de alguma forma ser incluída socialmente no espaço urbano.

De acordo com Didi-Huberman (2010, p. 77), ao contemplarmos uma obra de arte, o que vemos também é atingido pelo que nos olha. Olhamos e somos olhado por ela, isto é, há um encontro de olhares entre as nossas memórias com a obra de arte, um olhar que transcende a visibilidade do objeto à nossa frente. A memória permite ao observador ir além da historicidade da obra que retorna o olhar. O anacronismo propicia que nosso olhar seja constantemente renovado, ou seja, nada se esgota no que é visto. Cada sujeito estabelece novas conexões a partir de suas vivências e memórias. Tomando como referência o pensamento de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman, considera-se a imagem como montagem, um conjunto de relações: entre tempos, entre outras imagens e abordagens - que se tornam reconhecíveis em um certo contexto por alguém.

Didi-Huberman (2013a, p. 69) afirma ainda que “cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro”. Essa abordagem nos permite rastrear, por meio de comparações, as sobrevivências das imagens de outros artistas nas imagens de Maier, assim como as sobrevivências de Maier que permanecem nas imagens de tantos outros artistas e outras épocas – passadas e futuras –, em uma espécie de espiral de tempos e de fantasmas. Para o referido autor, ao analisar uma imagem, seja pintura ou fotografia, não se trata de posicionar a obra ou o artista na sua historicidade, mas sim, de pensar nas diversas questões presentes entre tipos diversos de relações que essa imagem propicia. “A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo de saber turbilhante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um campo de

saber como os outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 21).

Partindo dos trabalhos de artistas já mencionados – assim como poderíamos mencionar tantos outros nomes –, é possível verificar não só uma afinidade de temas (retrato, autorretrato, espaço urbano) e de questões (identidade, alteridade), mas também um fazer imagem que dialoga com a fotografia de Vivian Maier. Entre as comparações e, deixando de lado questões de gênero, não poderíamos deixar de mencionar a relação da obra de Lee Friedlander com a fotografia de Maier, por um olhar anacrônico - uma montagem de um passado que sobrevive. A fotografia de Friedlander talvez seja uma das que mais se aproxima à de Maier – levando em conta os temas e as questões expressas em seus trabalhos.

Lee Friedlander (1934) é um fotógrafo conhecido por retratar o modo de vida americano, principalmente o das grandes cidades e dos seus subúrbios. Friedlander nasceu em Aberdeen, no estado de Washington, e em 1956, com vinte e dois anos, se firmou na cidade de Nova Iorque, onde começou a trabalhar profissionalmente com fotografia. Produziu imagens bem-humoradas e pungentes entre o caos da vida na cidade, a paisagem natural densa e inúmeros outros assuntos que começou a fotografar em 1948. Assim como Maier, capturou retratos dos personagens urbanos e a atmosfera da cidade, em sua maioria em preto e branco. Mas as afinidades não param por aqui. Os dois se aproximam na produção de imagens de si por meio da sua sombra e reflexos. Friedlander começou a fotografar a paisagem social americana em 1948, com composições diversas que abarcam o cenário da cidade, e em 1960 iniciou a sua produção de autorretratos que, não somente, mas também explora o ambiente urbano e seus elementos. Já Maier, em 1950, estava explorando diferentes ambientes para se auto fotografar.



Figura 46 – Lee Friedlander: Cidade de Nova Iorque (1966).



Figura 47 – Lee Friedlander: Cidade de Nova Iorque (1968).



Figura 48 – Vivian Maier: Autorretrato (1954).



Figura 49 – Vivian Maier: Sem título (1977).



Figura 50 – Vivian Maier: Sem nome (sem data).

A concepção dos autorretratos de Maier e de Friedlander é muito semelhante. Com olhar atento, os dois fotógrafos conseguem encontrar poesia e ironia na realidade da cidade. Maier vai além, consegue encontrar humor num ambiente que muitas vezes é tão duro. Nos autorretratos de

Lee Friedlander não há uma busca por um aprofundamento sociológico sobre o “eu” do artista, ele se apresenta como mais um elemento do contexto urbano. Da mesma forma, ele busca se manter presente quando inclui suas sombras nos retratos que fotografava, com a ressalva de que, na figura 46, encontramos o fotógrafo Lee Friedlander se projetando num casaco de pele, diferentemente da figura 49, em que Maier, também por meio de sombra, escolhe se projetar no quadril de um trabalhador. Esta escolha não fora uma coincidência – em sua fotografia, Maier buscava retratar personagens que se aproximassem do seu universo e, como já mencionado, há um desejo de pertencimento social, por meio dos retratos urbanos.

No trabalho de Friedlander o interesse por uma abordagem com o ponto de vista do fotógrafo sobre o tema chama mais atenção do que o interesse sobre os problemas sociais que preocupavam os fotógrafos humanistas, por exemplo. A estética de um fotografar espontâneo na rua (*snapshot*), que desde André Kertész ou Robert Frank foi ganhando mais espaço, pode ser vista em Friedlander, assim como em Maier. O documentar se afasta de uma isenção mais fotojornalística, para assumir a subjetividade do autor. A pretensão dos dois é menos premeditada, de capturar um “instante decisivo”, e mais concentrada em registrar acontecimentos banais do cotidiano urbano por meio de bons enquadramentos. Se em Maier encontramos poucas imagens sobre a mesma cena, em Friedlander encontramos séries fotográficas por associações temáticas e estilísticas desenvolvidas ao longo de vários anos.

Em *Vigiar e Punir* (1977), Foucault ressignificou o conceito de “poder”, ao se referir ao “poder disciplinar” e afirmar que ele não se manifesta exclusivamente nas prisões, mas encontra-se, também, em outras instituições. Poderíamos inserir a fotografia neste contexto. A pose carrega um conjunto de normas sobre corpos, comportamentos e relações sociais já disponíveis, aceitas e recusadas no plano social, ou seja, acaba normalizando condutas. Se pensarmos no corpo de Maier, ao interagir com a cidade, percebemos que ele é contido: um corpo comportado e um rosto sempre sério. Maier tentava passar despercebida não só na busca dos seus referentes, mas também na externalização do seu “eu”, ao realizar seus autorretratos. Embora Maier estivesse entregue de corpo nos seus autorretratos, é perceptível seu olhar, que geralmente se desvia de um enfrentamento para a lente. Mesmo assim, o grande número de autorretratos executados por Maier aparenta uma busca em sair de um lugar passivo, em que ela seria apenas objeto de observação do

outro ou em que se mantivesse totalmente oculta sem aparecer nos seus autorretratos. Há uma busca em se fazer presente, mesmo que fosse por ela mesma.

A relação entre subjetividade e visibilidade ganha novos contornos com as tecnologias comunicacionais contemporâneas. Tais tecnologias estimulam uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro, mais especificamente com o ‘olhar’ do outro. Além disso, o indivíduo comum ganha visibilidade na produção de subjetividades e identidades. Fotografar é cada vez mais uma prática habitual, quase todo mundo tem um celular com uma câmera semelhante ou melhor que a profissional.

Fernanda Bruno, no livro *Máquinas de ver, modos de ser: Vigilância, tecnologia e subjetividade* (2013), nos mostra como, em nosso tempo, mecanismos de se expor e ser exposto se popularizaram com o desenvolvimento político e tecnológico, tornando-se objetos de prática cotidiana e cada vez mais democrática, por meio dos mais diversos aparatos e redes de comunicação. A crescente popularização dos aparatos de comunicação promove a publicidade ou, como prefere a autora, a "visibilidade do eu" e suas circunstâncias: “[...] ver e ser visto não implicam mais apenas circuitos de controle, mas também de prazer, sociabilidade, entretenimento, cuidado consigo e com os outros” (BRUNO, 2013, p. 67). Os modelos sociais da cultura nos levaram a um constante questionamento sobre pertencimento, o lugar onde nos inserimos na sociedade, quem somos e como somos vistos pelo outro. A partir de um olhar atual, é impossível não consideramos uma proximidade³⁸ entre as produções de autorretratos de Maier e o fenômeno contemporâneo de visibilidade, as *selfies*. É uma ponte para os nossos tempos.

Na era das *selfies*, muitos de nós queremos mostrar quem somos, ou o que pensamos que somos, ou esperamos que sejamos. A *selfie* é a imagem que a pessoa faz de si, como uma certificação de presença no local do acontecimento que, ao mesmo tempo, compartilha as vivências e informações com o outro e vai além do simples registro. Na constante publicação de si, o indivíduo cria uma espécie de relato autobiográfico visual, narrando suas experiências cotidianas, buscando autoafirmação e reconhecimento nas redes sociais. Muitas vezes, o desejo de ter a melhor

³⁸ Encontramos proximidade também no formato quadrado (1:1) das imagens, embora com uma câmera e tecnologia bem diferente. Um dos ambientes digitais mais expressivos quanto à fotografia quadrada é o Instagram.

foto, o melhor registro, afasta o indivíduo de vivenciar o momento presente. Do mesmo modo, estas imagens raramente são impressas – em geral, são feitas em função das redes sociais, após a divulgação, acumulam-se nos celulares, nos computadores e nas câmeras digitais até seus espaços se esgotarem e as fotografias serem deletadas para abrigarem novas imagens.

Maier também se fotografou excessivamente e, assim como nas *selfies*, mostrava sua presença e sua vida, porém há diferenças em relação à *selfie*, se comparamos o recurso tecnológico envolvido, na medida em que os autorretratos de Maier eram produzidos com sua câmera fotográfica e as *selfies* são produzidas com as câmeras nos dispositivos móveis; encontra-se também uma diferença na finalidade - as *selfies* têm como objetivo principal o compartilhamento instantâneo de experiências, já, para Maier, a vivência no espaço e o desejo de fotografar era mais importante. Talvez por isso não tenha revelado boa parte do seu material fotográfico. Ao mesmo tempo, deve-se levar em conta que Maier vivenciou um período anterior ao digital, o que tornava muito mais caro ter uma imagem física. A maneira de se olhar e de olhar o outro mudaram; a autorrepresentação contemporânea segue uma fórmula limitada, muitos fazem a mesma coisa - só o que muda são os personagens. Os autorretratos de Maier dialogam com o seu interesse pela cidade de uma maneira geral e, ao mesmo tempo, com a obra de outros fotógrafos profissionais. Maier, assim como Friedlander, está interessada na banalidade da paisagem urbana, e não nas ocasiões especiais.

O filósofo Charles Taylor comenta que o voltar-se para si, a partir do ideal moderno de desprendimento, exige a construção de um olhar exterior para a interioridade, que deve ser examinada e reformada:

O ideal moderno de desprendimento, em contraste, exige uma postura reflexiva. Temos de nos voltar para dentro de nós mesmos e tomar consciência de nossa própria atividade e dos processos que nos constituem. Temos de assumir a responsabilidade de construir nossa própria representação do mundo que, caso contrário, é feita sem ordem e, conseqüentemente, sem ciência; temos de assumir a responsabilidade pelos processos por meio dos quais associações formam e moldam nosso caráter e nossa visão. O desprendimento requer que deixemos de viver simplesmente no corpo ou de acordo com nossas tradições ou hábitos e, ao torná-los objetos para nós, submetamo-los a rigoroso exame e reforma. (TAYLOR, 1997, p. 128)

Por meio da obra de Maier, somos estimulados a fantasiar sobre o seu passado que tão

pouco conhecemos. Ao enfrentar a câmera, Maier deixa transparecer suas vivências, suas memórias, suas paixões, medos e frustrações, além de evidenciar seu processo criativo, no momento em que seu corpo ganha expressão máxima e se torna indissociável de sua obra. Assim, a artista chega mais próximo de nós. Ao mesmo tempo, as imagens têm vários tempos e estão sempre em movimento - deslocar a imagem no tempo e espaço é um recorte. O nosso olhar anacrônico faz associações a partir de um referencial atual, que, em outra época, supostamente daria novos contextos e novas leituras às fotografias. As relações que fazemos entre o trabalho de Maier com outros artistas contemporâneos – ou não – a ela, provavelmente não seriam as mesmas que no período em que ela fotografava – ainda mais se tratando de uma artista desconhecida até então. O distanciamento histórico nos faz chegar a outras conclusões a partir de outras perspectivas. Embora exista um desejo de desvendar mais sobre Maier, recorrer a sua obra como ponto de partida não resulta na sua “fiel” tradução. Uma imagem não fala diretamente do “real”, mas constrói um diálogo com outras imagens e diversas interpretações e reinterpretações pelos seus observadores. Por meio das suas fotografias, Maier deixou seu rastro na cidade – a rua era seu principal cenário de experimentação – e, de alguma forma, Maier se fotografava para se manter presente, integrar-se à cidade, como mecanismo de sobrevivência.

Uma última relação mais inusitada pode ser encontrada com o trabalho do motoboy e por vezes fotógrafo, Diego Oliveira, de Goiás, realizado no espaço urbano atual, apresenta rastros do trabalho desenvolvido por Maier que merecem destaque já que ele nos ajuda a enxergar em Maier o olhar de quem deambula pela cidade com uma perspectiva informada também pela sua condição socioeconômica. A produção de Oliveira está relacionada com o seu trabalho de motoboy que, diferentemente do de Maier, se concentra nas ruas da cidade. O espaço urbano é, ao mesmo tempo, o local de trabalho de Oliveira e o seu espaço de criação artística. Oliveira, que se desloca por vários locais e ambientes durante o dia, quis testar, no seu pouco tempo “livre”, possibilidades de fotografar com o celular, ainda aproveitando o seu horário de trabalho. Desta forma, nasceu uma série de imagens³⁹ do que seria a sua rotina, a partir da sua perspectiva. Ele traz uma linguagem visual encontrada na rua, por meio de uma tipografia que dialoga com o grafite. Nas imagens abaixo, é possível perceber o seu dispositivo no ato de fotografar, assim como sua escolha de se retratar sempre na vertical, como é mais habitual com o uso do celular, destacando um corpo com

³⁹ Este trabalho de Diego Oliveira se chama “Reflexão” e foi selecionado para o Mês da fotografia de Brasília (2021): <https://www.festivalmesdafotografia.com.br/galeria2021?lightbox=dataItem-kroux6665> Acessado em 5/10/2021.

enquadramento da cintura para cima e um recorte do cenário menos abrangente, porém deliberadamente urbano.

Capacete, máscara, grafites, paredes ásperas, reflexos situam o fotógrafo na cidade e fazem dele algo mais do que um motociclista oculto no trânsito. Embora com o rosto oculto, as *selfies* de Diego Oliveira nos ajudam a enxergar algo mais nos autorretratos da Vivian Maier, nem que seja apenas o desejo de se permitir uma imagem de si em meio à fragmentação urbana.



Reflexão
Diego Oliveira

Figura 51 – Diego Oliveira: Reflexão (sem data).



Reflexão
Diego Oliveira

Figura 52 – Diego Oliveira: Reflexão (sem data).

Os autorretratos de Maier realizados na cidade agregam as suas experiências, suas memórias e o seu imaginário, além de ser uma forma de demarcar seu corpo no espaço urbano, de ganhar uma maior visibilidade numa sociedade em que ser mulher e trabalhar como babá faziam com que ela fosse excluída socialmente, muito mais do que nos dias atuais. Em Maier, havia uma relação da cidade com o corpo e identidade; nos dias atuais, a identidade se sobressai sobre o ocupar este espaço coletivo, que é a cidade. As suas imagens implicaram sentimento do que é ser cidadão, pertencer a uma cidade. Maier digeriu a cidade e a sociedade pelo exercício anônimo da fotografia e, hoje, é um nome inserido na história da fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu desejo inicial, que deu origem a esta pesquisa, foi tentar desvendar Vivian Maier - uma fotógrafa que viveu no anonimato até a sua morte em 2009 e, hoje, é considerada um dos grandes nomes da fotografia americana. Meu primeiro impacto com a sua produção de autorretratos não se deu apenas pelo fato de ter encontrado semelhança com as *selfies* atuais. Provavelmente, de alguma forma, eu tenha me “encontrado” em suas imagens, que me levaram a muitos lugares e a diferentes tempos. Toda fotografia é, de certa forma, uma autoimagem, e cada um interpreta uma imagem a partir do seu referencial. Nosso olhar é condicionado pelo conhecimento – vemos o que podemos reconhecer.

Maier produziu uma variedade de retratos do espaço urbano. Seus retratos não eram simplesmente sobre rostos; a cidade era personagem, assim como seus detalhes banais. Ela não se restringiu a este cenário, foi além, retratou também espaços domésticos - que dialogam com o seu ambiente profissional. A imagem de Maier estava sempre presente nas suas fotografias, ora por meio do seu olhar atrás das câmeras, ora com corpo presente na frente das câmeras. Percebe-se que havia uma tentativa de Maier em se sentir pertencente aos ambientes que fotografou - uma busca externa e ao mesmo tempo interna. De alguma forma, sua história acabou sendo construída por meio dos rastros deixados por ela, principalmente através do seu acervo fotográfico. A aparente espontaneidade das suas imagens, causa a impressão de que ela era uma fotógrafa da casualidade, interessava-se pelas cenas involuntárias. Mas, ao mesmo tempo, ela sabia aproveitar do seu fotografar, para manter-se visível e, assim, torna-se existente.

Ao longo da pesquisa, minha sensação foi de proximidade com o objeto. Parecia que tinha estabelecido alguma intimidade com Maier - mesmo sabendo que as suas fotografias não são o real, mas elas tocam o real. A imagem congelada não nos revela sobre o sujeito. Ele é instável e, dependendo do observador, sua identidade pode ser diversa. Mergulhei em suas imagens e fui me guiando pelas minhas memórias. Dentre tantas imagens produzidas por Maier, escolhi as que mais me impactaram - segundo Barthes, “(...) uma determinada foto acontece-me, uma outra não” (BARTHES, 1984, p. 27). Sua vasta obra não se limita a uma época, mas sim, à sobrevivência de diversas épocas, até mesmo o tempo presente. A qualidade técnica das imagens de Maier foi o que

me despertou para começar o trabalho e foi também a responsável para eu não me limitar ao fato dela ser uma babá que fotografava. Fui atrás do seu acervo – o que está disponível – e segui seus rastros na tentativa de entender mais sobre ela. Nessa busca, me deparei com uma Maier muitas vezes diferente da Maier encontrada em muitas definições. Maier não era amadora. Ela tinha conhecimento do que fazia, tinha domínio da câmera. A exposição era precisa, assim como as suas imagens em foco e as escolhas das composições; nos negativos, observamos poucas repetições da mesma imagem, ao mesmo tempo em que há poucas fotografias dispensáveis. Fiquei intrigada em entender quem, afinal, é esta mulher com uma produção fotográfica tão rica, que demorou tanto tempo para ser descoberta. A obra de Maier não é aleatória nem amadora - embora na prática não tivesse um valor comercial. Sua obra dialoga com a história da fotografia antecedente, contemporânea e posterior.

O presente trabalho priorizou a produção fotográfica de uma única fotógrafa. Os outros nomes que aparecem foram mencionados para fazer um paralelo com a fotografia de Maier e situá-la na história da fotografia. Ao mesmo tempo, o caminho escolhido para analisar estas imagens foi um, entre tantos possíveis. Parti de um olhar anacrônico, que, para Didi-Huberman, “seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). A anacronia me remeteu ao método comparativo e, assim, me fez estabelecer conexões entre vários tempos históricos diferentes - com outros artistas anteriores a Maier, assim como nomes mais contemporâneos ao tempo presente. Resgatar as imagens em diferentes tempos históricos resulta em diferentes leituras e associações, muitas vezes relacionadas ao contexto cultural. Do mesmo modo, a fotografia de Maier evoluiu conforme as transformações externas do seu entorno, assim como as décadas anteriores impregnaram seu trabalho – não apenas na forma, mas também nas escolhas dos temas. As imagens sobrevivem e são constantemente ressignificadas de acordo com as necessidades expressivas da época – um terminado código visual, ou um pensamento, muitas vezes é retomado mais tarde. Possivelmente, se sua obra tivesse sido descoberta antes, teríamos uma outra leitura sobre sua produção. Em muitos aspectos, diversas definições e associações sobre Maier, incluindo seu nome na fotografia de rua, são resultado de uma construção do nosso tempo. Muitas vezes, precisa-se de um distanciamento para poder enxergar melhor. De acordo com Sontag, “após o tempo necessário, as fotos adquirem de fato uma aura” (SONTAG, 2004, p. 79). As imagens não

trazem apenas o pensamento de quem as produziu, mas também daqueles que estão diante delas. Estar diante de uma imagem é estar diante de uma memória individual e coletiva e um devir que perpassa quem a olha; além de uma imagem conter vários tempos heterogêneos, nunca está inteiramente no passado ou no presente – “tempo dos fantasmas”, segundo Aby Warburg, por ser instável.

A comparação da obra de Maier com a de outros artistas, embora no primeiro momento tenha aparentado um intuito de analisar como uma cópia, na verdade, era um desejo de igualar o seu conhecimento técnico e artístico ao deles e entender as escolhas que ela fez. Conjuntamente, a obra de Maier catalisa outras imagens de outros artistas, assim como outros artistas, mesmo não a conhecendo, ecoaram suas imagens. Maier pertence a uma geração de fotógrafos que foi favorecida pelas transformações tecnológicas. Sua ida às ruas para fotografar seria muito difícil sem as câmeras compactas; sem elas, possivelmente, Maier se restringiria ao espaço doméstico - do qual ela aparentava fugir. Inclusive, ela começou a fotografar no espaço urbano anteriormente a nomes que se tornaram reconhecidos, e que hoje se supõe que tenham sido uma inspiração para a artista. A sua fotografia se aproxima a dos humanistas, especialmente dos fotógrafos franceses do pós-guerra; e, também, com a fotografia de rua americana - *street photography* – ao mesmo tempo incluindo um olhar subjetivo na forma de documentar. Desta forma, ao longo da pesquisa, tentei trazer nomes diversos de fotógrafos de diferentes épocas. Segundo Didi-Huberman, não há uma imagem isolada, cada imagem é compreendida na sua relação com as outras. Por isso, não me limitei a nomes, nem a períodos históricos.

Ao final desta pesquisa fica evidente que a obra de Maier possibilita inúmeras frentes de leituras, tendo em vista a polissemia de sua obra (que contempla retratos, assim como autorretratos). Não se esgotaria aqui as investigações sobre a obra deixada por ela. Neste trabalho, perpassamos algumas de suas produções – muito poucas, considerando que seu acervo disponível comporta mais de mil imagens. Começamos pelos retratos – que trazem uma afinidade com os fotógrafos humanistas – para situar Maier na história da fotografia; até chegarmos ao último capítulo que inclui um diálogo com os fotógrafos de rua e também com a sua produção de autorretratos. O autorretrato faz culminar a existência de Maier como fotógrafa, possibilita uma outra persona a ela – não apenas uma cuidadora de crianças. A sua obra que traz o registro da

cidade em diálogo (silencioso) com outros fotógrafos que se estabeleceram profissionalmente já seria o bastante para consolidá-la como uma profissional anônima da imagem (mais do que uma amadora). Ao mesmo tempo, o autorretrato consolida este lugar ainda mais, na medida em que ela se coloca em suas imagens com a câmera na mão.

Esta pesquisa que leva o título: “Reconstruindo Vivian Maier: a fotografia entre anacronismo e subjetividade”, inclui também uma discussão sobre os tempos das imagens, a partir principalmente dos pensadores Aby Warburg e Didi-Huberman. O conceito warburguiano de *Nachleben*, ou sobrevivência, deu suporte ao presente trabalho, permitindo compreender as imagens, levando em conta seu tempo histórico não linear. Desta forma, partindo do presente, as leituras sobre a obra de Maier buscaram rastrear sobrevivências e reflexos das memórias individuais e coletivas - do encontro do Outrora com o Agora, do que sobrevive com o novo. Será que se a obra de Maier tivesse sido descoberta no auge da sua produção, nos anos 50, 60 ou 70, ela teria o mesmo valor que tem hoje em dia? De acordo com Soulages (2010, p. 241), “Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide”. As fotografias de Maier seriam documento ou arte? E qual será a leitura da sua obra no futuro? O olhar anacrônico permite que a fotografia de Maier seja revista. Ela não era dispersiva, que saía na rua fotografando aleatoriamente. Ela tinha conhecimento técnico e seu trabalho dialoga com a história da fotografia contemporânea e posterior. Assim, é possível observar a suas imagens com coerência, pois ela possuía uma linguagem própria - como os fotógrafos de rua, seu olhar estava voltado para o espaço urbano e para as pessoas.

Ao utilizar a câmera na mão, Maier permite que quem esteja diante de suas imagens, consiga adentrar nelas, tanto no sentido de ter uma perspectiva de suas andanças, quanto de trazer aleatoriamente as suas memórias na hora de visualizá-las. A câmera na mão foi o dispositivo escolhido por uma mulher que trabalhava como babá para se inserir no contexto urbano da cidade, não apenas quando se fotografava, mas também ao trazer seu olhar subjetivo para este espaço e personagens. Uma máquina de escrever serve para o escritor contar suas histórias da forma que ele quer que seja eternizada; uma filmadora, por meio de diversas imagens em movimento, possibilita uma interpretação de uma história que poderá desencadear diversos viés, mesmo havendo uma

condução de narrativa por seus idealizadores; já a câmera fotográfica é o recorte de um momento preciso, de uma certeza de que aquela cena aconteceu em um dado lugar e em um dado momento. Porém, essa história não se esgota no tempo, ela é constantemente interpretada por diferentes observadores, de diferentes tempos. A câmera, para Vivian Maier, foi o vocabulário que ela escolheu para existir.

Não dou por encerrada aqui esta pesquisa, tampouco como definitivas as respostas encontradas. No entanto, sei da importância deste estudo para o esclarecimento do meu principal objeto e para o estabelecimento de questões de interesse meu e de outros pesquisadores sobre esta artista que foi recentemente incluída na história da fotografia. Este foi apenas o começo de uma pesquisa sobre uma artista que tem um trabalho vasto e que pode resultar em diferentes desdobramentos. Suas imagens continuarão sobrevivendo e levarão a novas memórias - ressurgindo em culturas variadas e tempos diversos. O trabalho de Maier reafirma a fotografia como instrumento de fala, identidade e pertencimento. Através do seu trabalho fotográfico, ela – uma existência anônima – deixa um legado que possibilita de se comunicar e ter uma existência por meio da sua obra. Ou seja, a história da fotografia não está encerrada, ela continua ressoando. Quantas mais Vivian Maier não estão esquecidas em caixas dentro de depósitos?



Vivian Maier, orgulhosa nativa de França e residente em Chicago nos últimos 50 anos, faleceu pacificamente na segunda-feira [21 de abril de 2009]. Segunda mãe de John, Lane e Matthew. Um espírito livre e solitário que tocou de forma mágica a vida de todos que a conheciam. Sempre pronta para dar seu conselho, opinião ou uma mão amiga. Crítica de cinema e fotógrafa extraordinária. Uma pessoa verdadeiramente especial, de quem sentiremos muita falta, mas cuja longa e maravilhosa vida todos nós celebramos e sempre lembraremos. (CHICAGO TRIBUNE, 2009)⁴⁰

⁴⁰ “Vivian Maier, proud native of France and Chicago resident for the last 50 years died peacefully on Monday. Second mother to John, Lane and Matthew. A free and kindred spirit who magically touched the lives of all who knew her. Always ready to give her advice, opinion or a helping hand. Movie critic and photographer extraordinaire. A truly special person who will be sorely missed but whose long and wonderful life we all celebrate and will always remember”. Obituário de Vivian Maier foi publicado no jornal *Chicago Tribune* em 23 de abril de 2009: <https://www.tribpub.com/gdpr/chicagotribune.com/> acessado em 2/10/2020.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Camila Leite de. **O desejo de autorretratos: subjetividade e criação na rede**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo. Editora Papirus, 2012.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. O gênero portrait. In: _____. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. Tese (doutorado em Letras) – PUC-RIO, 2007. p.32 – 43.

BAURET, Gabriel. **A Fotografia: história, estilos, tendências, aplicações**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu'on appelle humaniste. In BEAUMONT-MAILLET, Laure et al. **La photographie humaniste, 1945-1968 autour d'Izid, Boubat, Brassai, Ronis...** Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas:

Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. In: BOLLE, Willi (Org.).

Passagens. Walter Benjamin. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

_____. **The Arcades Project.** Cambridge: Belknap Press, 1999.

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 2 ed. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser:** Vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CAMPOS, Sônia Cury da Silva. A imagem corporal e a constituição do eu. **Reverso,** Belo Horizonte, ano 29, no54, setembro 2007.

CAHAN, R.; WILLIAMS, M. **Vivian Maier:** out of the shadows. Chicago: City Files Press, 2012.

_____. **An Outsider's Life in Pictures and Boxes.** 07.11.2012. Disponível em <http://lens.blogs.nytimes.com/2012/11/07/a-outsiders-life-in-pictures-and-boxes/> Acessado em 14/03/2021.

CALABRESE, O. **Artists' Self-portraits.** New York: Abbeville Press, 2006.

CAPA, Cornell. **The concerned photographer.** The photographs of Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour, Andre Kertesz, Leonard Freed, Dan Weiner. New York: Grossman Publishers, 1968.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment.** Nova York: Simon & Shuster, 1952.

_____. **O imaginário segundo a natureza.** São Paulo: GG Brasil, 2004.

CHÉROUX, Clément. **La fotografía vernácula**. Oaxaca: Ediciones Ve, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COSTA, M. R. **O autorretrato de Vivian Maier, para além do real**. In: Revista Dispositiva, PUC-MG, v.6 n.9, 2017.

CUMMING, Laura. **A face to the world on self- portraits**. London, Harper Press, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. O saber movimento (O homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013b. p.21.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOBAL, Susana M. **Autorretratos: transcendendo a subjetividade**. Revista NUPEM (Online), v. 8, p. 209, 2016.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

DUNLAP, David W., *New street Photography, 60 Years Old*. 01.07.2011. Disponível em <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/01/07/new-street-photography-60-years-old/>

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. in: **Fotografia: usos e funções no século XIX**, São Paulo: Edusp, 1991.

_____. **Discutindo a imagem fotográfica**. In: Domínios da imagem, Londrina, ano I, n. 1, nov. 2007, p. 31-41.

_____. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografias deserddadas II – Vivian Maier. [S.I.]: Icônica, 2011. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/fotografias-deserdadas/>>. Acesso: 3 de jul. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRAIA, Emilio. “A descoberta do tesouro Vivian Maier”. Folha de São Paulo, 15/06/2014. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1469934-a-descoberta-do-tesouro-vivian-maier.shtml>>. Acesso: 3 de jul. 2020.

FRANDOLOSO, Luis Fernando. **Das mudanças nas práticas e processos fotográficos em função dos dispositivos tecnológicos: uma análise da flânerie ao longo de três séculos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná, 2015.

FRIZOT, Michel (org.). **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris: Adan Biro / Larousse, 2001.

FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON. Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Paris: [s.l.], 2011. Disponível em: < <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/henri-cartier-bresson-1908-2004-downtown-manhattan-new-5494251-details.aspx> >. Acesso em: 2 de Agosto de 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, Vozes, 1977.

GARCIA, Cláudia. Anos 50. A época da feminilidade. Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos50.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

_____ Anos 60. A época que mudou o mundo. Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos50.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

HENRI Cartier-Bresson. Galeria. Fotografia e Fotógrafos. s.d. Disponível em: < <http://galeria.obviousmag.org/fotografia/bresson/page/3> >. Acesso em: 2 de Agosto de 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**. Ano 08, 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 10 maio. 2021.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. *Artcultura – Revista do Instituto de História da UFU*, v. 8, nº 12, Uberlândia, p.97-115, (2006).

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEDERMAN, Erika. Fotografia de rua. In: HACKING, Juliet (ed.). **Tudo sobre fotografia**. Trad. Fernanda Abreu, Fabiano Moraes e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. **A fotografia documental no limiar da experiência moderna**. (Artigo apresentado no GT Fotografia, Cinema e Vídeo do XIV Encontro Anual da COMPÓS – UFF/Niterói. 2005.

_____. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?**. In Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. Revista Discursos Fotográficos, UEL, Londrina, v.4, n.4, 2008. Disponível: em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/125> >. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

MACDONALD, Kerri. **A peek into Vivian Maier's family album**. Disponível em: <<https://lens.blogs.nytimes.com/2016/01/13/a-peek-into-vivian-maiers-family-album/>> Acesso em: 15 agosto 2020.

MAIER, V.; MALOOF, J.; DYER, G. **Vivian Maier: uma fotógrafa de rua**. São Paulo: Autêntica, 2011.

MAIER, V; MALOOF, J; AVEDON, E. **Vivian Maier: Self-portraits**. New York: powerHouse Books, 2013.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Ed Senac São Paulo, 2008.

MORIN, Anne. **“Vivian Maier e lambe-lambes estão entre cinco mostras de fotografia que ocupam o MIS de SP”**. Jornal O Globo, 21/04/2015. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vivian-maier-lambe-lambes-estao-entre-cinco-mostras-de-fotografia-que-ocupam-mis-de-sp-15932566> acessado em 5/11/2020.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. 1. ed. Lisboa/Portugal: Relógio D'Água, 1997.

MOURA, J. D. P.; PASCHOAL, W. A. **Percepção e sensibilização do ambiente escolar por meio de fotografias e produção de documentário**. Geosaberes, v. 9, n. 17, p. 1-10, 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53, junho de 2007.

PITTA, Danielle P. Rocha; **Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

RIEDL, Titus. Entrevista de Titus Riedl a Eder Chiodetto. In: **Arte Brasileira: além do sistema (Catálogo)**. Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

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

SCOTT, C. **Street photography: from Atget to Stieglitz**. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co, 2009.

SEHGAL, Parul. **Vivian Maier, through a clearer lens**. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/10/31/books/review-vivian-maier-biography-pamela-bannos.html>> Acesso em: 15 agosto 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução: Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Covilhã: BOCC, 1998. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojornl.html>. Acesso em: 2 jun. 2020.

_____. **Fotojornalismo uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2021.

SOUZA, Lilian Andreza dos Santos; ANGELO, Roberto Berton de. Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos, fotografias e representações. In: **Discursos fotográficos**, v. 4, n.5, p. 159-178. Londrina, jul. – dez./ 2008

SOUZA, Maurício Augusto Perussi de. **Fotógrafo-encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo Del actor sobre su Papel*. Argentina, Editorial Quetzal, 1975.

STEICHEN, E. **Journalist Photography from France to be shown in “Five French Photographers”**. Nova York: Museum of Modern Art, 1952.

STEINHAUER, Jillian. **A Vivian Maier Collector Opens Up About Posthumous Printing, Maier’s Only Heir, and Her Legacy**. Disponível em: <https://hyperallergic.com/142822/a-vivian-maier-collector-opens-up-about-posthumous-printing-maiers-only-heir-and-her-legacy/>
Acesso em: 15 agosto 2020.

SULLIVAN, George. **Berenice Abbott, Photographer: An Independent Vision**. New York: Clarion Books, 2006.

SUSSMAN, e ARBUS, D. A chronology. In ARBUS, D. **Revelations**. New York: Random House, 2003.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.

VIEIRA, Luiz Henrique. **Identidade e alteridade na construção do autorretrato: quando o ‘outro’ é convocado para figurar na superfície especular.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

WARBURG, Aby. **História de fantasma para gente grande.** Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Eva. **Pioneers of photography.** New York: Smithmark Publishers, 1995.

WESTERBECK, COLIN. **Vivian Maier: The color work.** New York: Harper Design, 2018.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. **História: Debates e Tendências**, v. 02, 2016. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/6920> > Acesso em: 15 agosto 2020.

Filmografia

A Fotografia Oculta de Vivian Maier. Direção: John Maloof e Charlie Siskel. IFC Films, 2013. (84 min).

IMAGINE: Vivian Maier – Who took nanny’s pictures? (2013). Direção: Jill Nicholls. BBC, 2013. (70 min)