

# DOIS FOTOLIVROS EM BUSCA DE UM AUTOR: AS NARRATIVAS CONSTRUÍDAS A PARTIR DAS FOTOGRAFIAS DE VIVIAN MAIER

## *Two photobooks in search of an author: the narratives constructed from photographs by Vivian Maier*

Daniela Nery Bracchi<sup>1</sup>  
Monica Ester da Silva<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo busca compreender como duas publicações fotográficas expõem o estilo das imagens e os sentidos construídos pelas fotografias de Vivian Maier. Os livros são compilações produzidas após a morte da artista e, nesse contexto, destaca-se a figura do editor como um coautor das narrativas exibidas nos livros. A metodologia utilizada para análise dessas imagens segue o caminho proposto por uma semiótica da fotografia, que diferencia níveis de análise como o das imagens em si, o nível da narrativa em forma objetual de fotolivro e aquele das práticas produtivas e interpretativas que cercam o texto visual. A pesquisa termina por expor as concordâncias e diferenças das duas publicações, localizando o modo como a primeira publicação endereça um entendimento de Maier, como uma fotógrafa de rua, enquanto a segunda é mais abrangente no modo como a fotógrafa e sua obra é mostrada.

**Palavras-chave:** Fotolivros. Narrativas visuais. Fotografia. Vivian Maier.

<sup>1</sup> Professora adjunta na Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Brasil. E-mail: bracchi@gmail.com

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, Pernambuco, Brasil. E-mail: monicaester.contato@gmail.com

**Revisão:** Diego Gouveia Moreira

**Data de submissão:** 12.5.2019

**Data de aceite:** 9.10.2019.

## ABSTRACT

This article seeks to understand how two photographic publications expose the style of the images and the senses constructed by the photographs of Vivian Maier. The books are compilations produced after the death of the artist, and in this context, the figure of the editor stands out as a co-author of the narratives exhibited in the books. The methodology used to analyze these images follows the path proposed by a semiotics of photography, which differentiates levels of analysis such as that of the images themselves, the level of the narrative in objetual form of photobook and that of the productive and interpretative practices that surround the visual text. The research ends by exposing the concordances and differences of the two publications, finding the way the first publication addresses an understanding of Maier as a street photographer, while the second one is more comprehensive in the way the photographer and her work is shown.

**Keywords:** Photobooks. Visual narratives. Photography. Vivian Maier.

## INTRODUÇÃO

Um *frisson* invadiu o mundo virtual em *blogs* e revistas de fotografia noticiando a descoberta de uma babá que também era uma fotógrafa de rua. A *expertise* de Vivian Maier seria digna de estar ao lado dos mestres já consagrados, apesar de ter morrido no mais completo anonimato. Esses foram os termos em que se deram as primeiras aparições das fotografias de Vivian Maier em 2009. A partir de 2011, surgem fotolivros que compilam sua obra, exibindo suas imagens de acordo com diferentes acervos, uma vez que mais de um colecionador possui as fotografias garimpadas em leilões de garagem.

Chama a atenção que a autora das imagens não tenha podido exercer o controle sobre o modo pelo qual as fotografias são apresentadas para o público, pois sua exibição se dá depois de sua morte e da perda da posse de sua obra. Isso leva nosso olhar para o trabalho dos editores desses livros. Eles fazem parte de uma outra camada de construção autoral sobre o trabalho de Maier, pois a eles compete o poder de divulgar essas imagens e evidenciar a qualidade artística presente nelas.

Os donos atuais dessas imagens (distribuídas em três grandes coleções) se proclamam como sendo aqueles que resgatam e preservam o trabalho de uma fotógrafa até então anônima na História. Uma vez que a própria Vivian Maier não está mais viva nem possuía um curador de suas obras, são os três detentores do espólio de Maier que assinam e certificam a autoria das fotografias como sendo produzidas de fato pela artista.

O colecionador que detém a maior parte das fotos de Maier é John Maloof. Para conseguir inserir essas imagens no meio artístico, é interessante

perceber a sua busca por colocar em curso uma narrativa inusitada sobre a autora, enquanto personagem intrigante merecedor da curiosidade do público. Maloof une constantemente o qualificativo do anônimo e comum, enaltecido pelo substantivo da profissão prosaica de Maier como babá, ao denominador de fotógrafa. Enquanto seu trabalho de babá denota um saber menor, seu trabalho fotográfico seria de grande relevância artística. É nesses termos que podemos melhor entender a dupla substantivação de Vivian Maier: a babá fotógrafa.

Comum e extraordinária ao mesmo tempo, Maier apresenta características irreverentes o suficiente para ser vendida como uma personagem paradoxal. É como parte desse projeto de construção de alguém comum, uma babá, descoberta pela História como tendo uma vocação artística extraordinária para a produção de fotografias de rua, que os primeiros dois fotolivros de Maier são lançados para o grande público.

É a partir desse contexto inicial que buscamos investigar neste artigo o estilo de fotografia de rua atribuído a Vivian Maier e o tipo de narrativa visual presente em duas publicações distintas lançadas, logo no início da divulgação pública de suas fotos. O primeiro fotolivro é *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, editado em 2011 por John Maloof (MAIER; MALOOF; DYER, 2011). A segunda obra é *Vivian Maier: out of the shadows*, editada em 2012 por Richard Cahan e Michael Williams (CAHAN; WILLIAMS, 2012), a partir das imagens que pertenciam à coleção de Jeffrey Goldstein.

A metodologia para análise dessas duas publicações fotográficas advém dos avanços recentes da semiótica da fotografia. Partimos das diferenciações de níveis de análise de significação dos textos propostas pelo semioticista francês Jacques Fontanille (2004), que identifica seis planos de imanência, nos quais se dão as análises da significação. São eles: (1) signos e figuras; (2) textos-enunciados; (3) objetos e suportes; (4) cenas e práticas; (5) situações e estratégias; (6) formas de vida. Dondero e Fossali (2011) retomam as colocações de Fontanille para desenvolverem mais especificamente as diretrizes para análise de textos fotográficos e, no Brasil, observamos os desenvolvimentos recentes dessa metodologia na pesquisa de Bracchi (2016) e Bracchi; Soares (2019).

Esses estudos atuais da semiótica da fotografia dialogam diretamente com o presente trabalho, na medida em que apontam um caminho de análise no qual inicialmente é especialmente significativa a imagem fotográfica enquanto texto. Uma vez que a semiótica visual de abordagem discursiva não se detém na observação e classificação de signos e figuras isolados, mas preocupa-se já com a construção de sentido do texto visual,

consideramos, num primeiro nível de análise, as características do plano de expressão e conteúdo das fotografias de Vivian Maier ainda sem a consideração de sua colocação em narrativa, a partir do encadeamento das fotos publicadas em livro. Um segundo nível de análise são as imagens apresentadas por meio do objeto livro, pois nele se inscrevem características específicas de produção e circulação dessas imagens com consequências diretas sobre a significação. O livro, enquanto volume de inscrição da imagem fotográfica, impõe um modo de disposição espacial linear e sucessivo que compõe uma sintaxe visual, a partir da qual se constrói um discurso fotográfico.

Consideraremos, ainda, o nível das práticas, no qual atentamos para as práticas produtivas que apontam a figura do editor enquanto responsável pela construção de narrativas visuais nos fotolivros e as práticas interpretativas que direcionam a leitura dessas imagens. Sabemos que os sujeitos que se engajam numa prática interpretativa dessas imagens estão situados numa tradição discursiva. Dessa forma, existem modos de ler as imagens dispostas ao longo dos fotolivros, que seguem sugestões interpretativas dadas por determinado gênero de imagens. É nesse sentido que investigamos, a seguir, a fotografia de rua enquanto um modo de fazer imagens e de interpretá-las, a partir de um gênero fotográfico já constituído.

## 1 UM GÊNERO EM BUSCA DE UM AUTOR

No título do primeiro livro editado sobre as fotografias de Vivian Maier, *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, fica clara a intencionalidade de vinculá-la a um gênero específico de fotografias, deixando de lado qualquer ambiguidade que possa haver quanto ao estilo de suas imagens. Mas a fotografia de rua é um gênero de imagens difícil de ser descrito como tal, ainda que possamos identificar grandes fotógrafos tidos como expoentes do gênero, tais como: Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Mary Ellen Mark, etc.

Podemos ter pistas das qualidades estéticas associadas à fotografia de rua, a partir da identificação desses expoentes, ficando clara a conformidade de constituintes plásticos das imagens de Vivian Maier com os grandes fotógrafos do gênero. O uso do preto e branco como um recurso expressivo é uma das mais fortes características estéticas compartilhadas. Já no que se refere ao tema, temos o vai e vem cotidiano das pessoas nas ruas de modo a mostrar que o fotógrafo tem um olhar apurado sobre situações inusitadas. Desse modo, compreendemos que características do plano de expressão e conteúdo, que são parte do nível de análise das imagens

enquanto texto, servem como base para a compreensão das práticas produtivas, dos modos de fazer de um gênero de fotografias, que se configura como outro nível de análise.

A fotografia de rua de Vivian Maier procura pelo inusitado no palco incerto dos encontros que se dão a céu aberto, uma luta contra o tédio já bem apontada por Sontag (2004), quando comenta as fotos de Diane Arbus, outra fotógrafa do gênero. A escritora e crítica de arte americana nos lembra que o fotógrafo de rua é uma espécie de superturista, uma extensão do antropólogo que se move em busca do exótico.

A aproximação de aspectos norteadores da fotografia de rua e da fotografia turística que Sontag (2004) deixa entrever em seus estudos nos leva a refletir se não seria a fotografia de rua o gênero de imagens que mais se aproxima das imagens amadoras. É a fotografia de rua que mais emula um olhar não especialista presente na fotografia vernacular, preocupada em eternizar momentos que sobressaem-se na insignificância do cotidiano.

Estilisticamente, a fotografia de rua se liga ao documentarismo e ao fotojornalismo, gêneros de imagens sedimentados na história da fotografia e que se apoiam na busca pelo instantâneo, para expressar o que seria mais típico da fotografia. A fotografia de rua herda o discurso sobre ter um caráter especificamente fotográfico e podemos ver essas ideias materializadas no discurso do famoso fotógrafo de rua Joel Meyerowitz (SALKELD, 2013), que identifica a fotografia de rua como tendo qualidades puramente fotográficas, enquanto outros gêneros como a paisagem e o retrato seriam mais imbricados na história da pintura e de outras formas artísticas.

Enaltecer um gênero de imagens como representante daquilo que é mais característico do meio, em termos de pureza, denota uma atitude modernista de um dos principais nomes da fotografia de rua. Meyerowitz segue aqui a atitude do crítico de arte Clement Greenberg (1997), famoso ao propor justamente que cada linguagem artística buscasse aprofundar aquilo que tem de mais característico. A fotografia teria a produção do instante como essência do meio, e a fotografia de rua seria um gênero de imagens que expressa de forma mais legitimamente fotográfica os instantes fugidios que se dão no mundo.

Nesse sentido, percebe-se que a construção de um sentido de surpresa e fascinação está presente tanto na fotografia de rua quanto em outros estilos de imagens, e Sontag (2004) aponta o surrealismo como um modo de criar imagens que também buscam o efeito do inesperado. Os sentidos construídos pelas imagens tornam-se ainda mais complexos, quando as fotografias são colocadas no formato de fotolivro, pois aí a surpresa pode

surgir a partir das associações criadas entre as imagens. As rimas visuais são capazes de relacionar visualmente duas fotografias, sugerindo também relações semânticas entre elas, abrindo espaço para novos sentidos que antes não poderiam ser apreendidos com as imagens mostradas separadamente.

As influências estilísticas de Vivian Maier podem apenas ser sugestionadas pelo estilo de sua fotografia, mas o fato de a artista não poder expressar sua opinião sobre os reenquadramentos<sup>3</sup> e a disposição das imagens, no formato do fotolivro, traz a coautoria como um interessante ponto a ser pensado sobre a prática produtiva de sua obra. Quando nos indagamos sobre o que é um autor e a quem devemos responsabilizar pela construção do discurso (ainda que esse discurso seja construído pela linguagem visual e assuma a forma objetual de um fotolivro), vale evocar os estudos de Foucault (2001), que nos alertam sobre a incerteza de quem é responsável pela obra de um artista. Consideramos aqui a responsabilidade partilhada de editores, curadores, *designer* e expógrafos que adicionam camadas de sentido à obra original e delimitam os materiais que devem ser considerados enquanto obra. Segundo nos alerta o filósofo francês,

[...] suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse *tudo*? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 2001, p. 269-270).

Nesse ponto, percebemos que Maloof faz escolhas radicais sobre quais fotos realizadas por Vivian Maier serão levadas ao conhecimento do grande

<sup>3</sup> O reenquadramento, ou "*crop*" é um procedimento comum no meio fotográfico, utilizado para exaltar a situação que pretendia ser mostrada e que foi capturada no contexto turbulento da rua. No entanto, as prescrições que definem a genialidade de um instante decisivo buscam mostrar cruamente a habilidade do fotógrafo sem o recurso do reenquadramento. É nesse sentido que as bordas pretas ao redor das imagens de Bresson tornaram-se famosas, pois atestavam que o negativo havia sido ampliado por inteiro no papel fotográfico.

público no fotolivro editado por ele. Primeiramente, ele escolhe publicar somente as imagens em preto e branco, de acordo com a estética mais característica de fotografia de rua. Além disso, escolhe trabalhar apenas na difusão de imagens como o resultado de um processo que se afirma como artístico.

Vemos no documentário *Finding Vivian Maier* (2013, realizado pelo próprio Maloof) uma profusão de roupas, sapatos, anotações, bilhetes, embalagens de produtos fotográficos e ainda gravações em vídeo e áudio realizadas por Vivian Maier. Esse conjunto de objetos é colocado de lado porque não reforça a narrativa de Vivian Maier como uma fotógrafa de rua, ainda que se saiba que esses materiais podem ser tomados como meio para a construção de um possível discurso artístico sobre a cultura, seu tempo e o meio fotográfico.<sup>4</sup> No documentário, vemos que há interessantes investigações de Vivian Maier sobre fatos da cultura americana, a partir de gravações em áudio e fotos que realiza da transmissão de TV do funeral de John F. Kennedy. Esses documentos sugerem um seu olhar mais abrangente para questões da sociedade americana, mas são totalmente deixados de lado por Maloof, na edição do fotolivro.

Maloof é um enunciador modernista, na medida em que busca ser purista na sua consideração sobre tornar público o que é mais consolidado e o que tem maior popularidade em relação ao discurso artístico do que a arte fotográfica deveria ser. Desse modo, deixa de lado a mistura entre materialidades e formatos (fotográfico, audiovisual, sonoro), que Ranciére (2005, p. 41) aponta como sendo próprios de uma estética pós-moderna e que possibilitaria que a forma fotográfica fosse contaminada por outras formas narrativas.

Sabendo, portanto, que deixamos de lado tantas coisas produzidas pela fotógrafa, para examinarmos como ela é construída enquanto uma fotógrafa de rua em seus dois fotolivros, sigamos para a análise mais apurada das duas publicações em evidência nesta pesquisa. Assim, deixamos o nível de análise das práticas para nos debruçarmos nos níveis de análise do objeto fotolivro e das imagens enquanto textos-enunciados encadeados nessa forma gráfica específica.

---

<sup>4</sup> No Brasil, destacamos a importante pesquisa brasileira de Rubens Fernandes Junior sobre embalagens, guias, rótulos, etc. que fizeram a história da fotografia no Brasil. *Papéis efêmeros da fotografia* foi uma pesquisa ganhadora do XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2014.

### 3 VIVIAN MAIER: UMA FOTÓGRAFA DE RUA

*Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* foi produzido nos Estados Unidos em 2011 e lançado no Brasil em 2014 pela editora Autêntica. O livro tem o tamanho de 25,5 x 29 cm e as 107 fotografias são uma compilação feita por John Maloof de imagens da fotógrafa americana. As imagens são mostradas no livro sem referência à data ou ao local onde foram realizadas. Tal indefinição temporal e espacial quanto às condições de captação das imagens impede o leitor de tentar reconstituir as origens da representação. Distanciam-se essas fotografias de uma interpretação enquanto documento fotográfico, e sua fruição enquanto narrativa visual é estimulada, sugerindo um passeio por sua obra, tal como se estivéssemos saindo às ruas para ver o mundo junto com ela.

É interessante notar, no entanto, que apesar de *Vivian Maier: out of the shadows* (o outro fotolivro aqui analisado) possuir esse apontamento sobre locais e datas no final da publicação, nem por isso o livro perde a capacidade de articular poeticamente suas imagens. Isso porque a apresentação dos dados iconográficos das imagens não determina seu pertencimento ao gênero documental e a apresentação de imagens situadas historicamente é possível e frequente no âmbito artístico.

*Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* tem a presença do texto como auxiliar na reconstituição do contexto de interpretação das imagens. A introdução do livro é feita pelo jornalista inglês Geoff Dyer. Esse não é um nome qualquer escolhido para escrever sobre o trabalho de Maier. Dyer já havia escrito antes sobre o tema da fotografia no seu livro *O instante contínuo*, publicado em 2005 (editado no Brasil em 2008 pela Companhia das Letras). Nesta publicação, a história da fotografia é revisada com atenção especial a 42 imagens, muitas delas de famosos fotógrafos de rua tais como: André Kertész, Garry Winogrand, Walker Evans e Diane Arbus. São esses mesmos nomes que gravitam nas referências do trabalho de Vivian Maier e figuram no documentário que John Maloof realiza sobre a descoberta das fotos dela. (FINDING, 2013).

Há uma sintonia inegável entre o interesse de Dyer pela fotografia e o olhar de Maloof sobre as imagens da fotógrafa. Ambos mantêm como pano de fundo de suas ideias a concordância sobre o *expertise* de Maier em captar o famoso *momento decisivo*, expressão cunhada por Henry Cartier-Bresson<sup>5</sup> (CARTIER-BRESSON, 2011), para descrever a culminância

<sup>5</sup> Bresson, por sua vez, faz referência ao termo difundido no século XVII pelo Cardeal de Retz, ao se referir que não há nada nesse mundo que não tenha um *momento decisivo*.



da expressão máxima de instantaneidade, luz, forma e expressão. Tal definição é o âmago da fotografia de rua, e as fotos selecionadas por Maloof buscam expressar o olhar rápido e sagaz de Vivian Maier.

Existiram fotógrafos que trabalharam com imagens coloridas no âmbito da fotografia de rua, mas o trabalho de Cartier-Bresson é marcadamente em preto e branco, sendo esse o estilo clássico das fotografias de rua e a totalidade das imagens mostradas no livro de Vivian Maier. Só posteriormente, o curador do Instituto de Arte de Chicago, Colin Westerbeck, organizaria uma seleção das imagens coloridas em propriedade de Maloof para publicação em 2018 de *Vivian Maier: the color work*. Os sete anos de diferença que separam o livro aqui analisado da publicação de fotografias coloridas demonstra uma clara priorização de se lançar inicialmente as imagens de Maier, que se alinham com as referências estéticas da fotografia de rua tradicional.

Impossível saber o quanto Maier conhecia ou apreciava o trabalho dos fotógrafos de rua que a antecederam. Mas o ponto aqui não é refazer referências que tenham existido na trajetória da artista, mas observar como essas referências foram trazidas à tona para dar sentido ao trabalho de Maier, quando resgatado por Maloof. Retornemos, então, ao livro que é objeto de nossa investigação, mas sem perder de vista a observação mordaz que a crítica de arte americana Sontag (2004) faz sobre o resgate de fotografias antigas para a construção de livros de imagens:

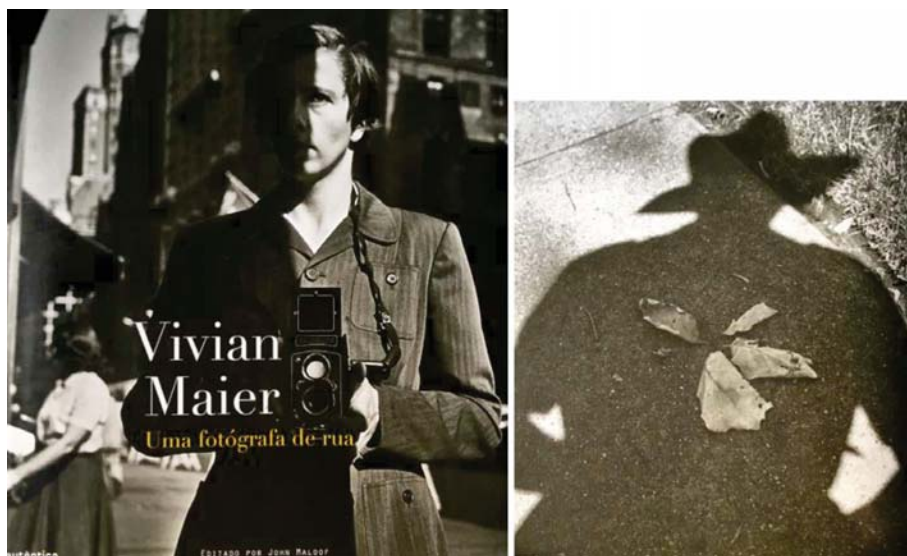
Reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um contexto novo, tornou-se um importante ramo na indústria do livro. Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a um livro de citações. (2004, p. 44).

Já Dyer é mais generoso ao falar das possibilidades que são abertas ao se colocar as fotos em sequência num livro de fotografias, abrindo caminho para se construir um outro nível de significação sobre o trabalho do fotógrafo.

A história do livro de fotografias é a história da tentativa de fotógrafos e editores de nos convencer a ler essas fotografias sequencialmente, de nos persuadir de que se trata de uma narrativa visual, de que a disposição das imagens é intencional, de que a eficácia das fotos diminuirá se forem vistas isoladamente ou ao acaso, fortuitamente. (DYER, 2008, p. 46).

As palavras de Dyer nos dão pistas sobre como podemos entender a edição das fotos de Maier realizada por Maloof como a construção de uma narrativa sobre o estilo da fotógrafa. É hora de nos debruçarmos, portanto, na sequência de imagens do livro de 2011. Tanto a capa (Figura 1) do livro quanto a primeira imagem que figura dentro da publicação trabalham na construção do personagem misterioso de Maier. Na capa, o rosto da fotógrafa é cortado ao meio por uma sombra na imagem de capa, deixando entrever apenas um de seus olhos. Tendo a rua como pano de fundo desse retrato, vemos a câmera Rolleiflex emergir da sombra com suas duas lentes direcionadas para quem vê a capa do livro numa espécie de olhar maquínico. Já a primeira imagem que aparece no livro e que está ao lado do título nos mostra a sombra de Maier numa calçada, dando a ver um misterioso autorretrato de uma personagem que será construída igualmente como misteriosa no discurso de Maloof, especialmente se considerarmos seu filme de 2013.

**Figura 1** – capa e primeira imagem do livro *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*



Fonte: Maier; Mallof; Dyer (2011).

No chão, envoltas pela sombra do corpo de Maier, quatro folhas constroem uma forma pontiaguda (que remonta à figura de uma flor e uma estrela) no centro do busto. O encontro do leitor com essa imagem o faz iniciar a narrativa do livro já imerso em dúvidas que ajudam a construir a aura de mistério formada ao redor de Maier. Presumimos um afinado olhar da fotógrafa sobre as sombras e formas de mundo e, numa pesquisa por

imagens de Maier disponíveis online, podemos encontrar uma profusão de imagens, nas quais a artista compõe sua sombra no chão em relação à diversas figuras que ali já estão. Não é à toa que o outro livro analisado neste artigo tem o subtítulo de *out of the shadows* (fora das sombras) e brinca com a ideia de resgate das sombras de uma artista que passaria despercebida pela história da fotografia, se não fossem improváveis circunstâncias que colocaram sua obra nas mãos de alguns colecionadores.

As primeiras e últimas imagens do livro editado por Maloof aparecem ao lado de páginas na cor preta enquanto o miolo do livro mostra as imagens de Maier sobre um fundo branco. As imagens sobre fundo preto são compostas de autorretratos de Maier, que funcionam como uma espécie de preâmbulo e prólogo do trabalho a ser mostrado no livro. Desse modo, antes de nos depararmos com as imagens realizadas na rua, encontramos Maier como uma personagem que nos é apresentada no livro. Tal fato nos revela uma peculiaridade interessante do modo como o trabalho de Maier é mostrado na perspectiva do editor John Maloof. Ele é o maior detentor das imagens de Maier e faz questão de colocar em primeiro plano o mistério envolto na figura da babá fotógrafa, como parte da narrativa da genialidade de uma artista descoberta por ele. Sendo assim, essa personagem vai sendo apresentada por autorretratos, dentre os quais chama a atenção a segunda imagem do livro, por se tratar de uma fotografia (Figura 2) meticulosamente composta.

**Figura 2** – autorretrato de Vivian Maier



Fonte: Maier; Maloof; Dyer (2011).

Na imagem acima, a autora da fotografia é feita personagem por meio do uso do espelho, que nos mostra a figura de Maier e do aparato fotográfico. A presença do espelho possibilita ainda a decomposição da figura de Maier, formando um cara a cara onde se fundem as figuras do fotógrafo e do fotografado. A continuação de tal jogo resulta na colocação em abismo desses personagens, e a forma redonda do espelho marca uma configuração em espiral que acentua a ideia de vertigem. A câmera aparece como elemento central da imagem, de modo a compor uma série de figuras de Maier multiplicadas no centro da imagem. O detalhe do relógio, à direita do primeiro plano, aparece como um comentário visual do tempo fotográfico desse autorretrato que tematiza a própria fotografia, enquanto captura de um momento meticulosamente composto.

É interessante notar que o tempo inscrito nesse retrato se contrapõe à ideia de um momento fugidivo, característico do momento decisivo bressoniano, e nos apresenta uma composição formada pelos elementos presentes no espaço interno de um cômodo.

Adentrando no miolo do livro, onde as fotos são dispostas sobre um fundo branco, percebe-se que a maior parte das imagens é apresentada aos pares e poucas figuram sozinhas ao lado de uma página em branco. A formação de duplas de imagens, ao se folhearem as páginas da publicação, é uma configuração visual específica do objeto fotolivro, devendo ser levada em conta neste momento da análise desse nível de construção da significação. No fotolivro de 2011, temos a formação de inúmeras duplas de imagens que são relacionadas visualmente pelo leitor, por meio de diferentes estratégias utilizadas na edição do livro. A composição mais comum delas é a que une temas e ações semelhantes. Temos a concordância das mesmas situações ocorrendo na maior parte das duplas de imagens. São cenas de pessoas fazendo a mesma coisa: crianças brincando, pessoas andando na rua, etc.

Uma dessas situações ganha destaque: o encontro do leitor com o passante que percebe a presença da fotógrafa de rua e encara a câmera. Esse encontro está presente em 13 imagens. Elas lembram estarmos diante do gênero da fotografia de rua, aquele que faz jus ao nome por se construir nesse espaço comum, aberto e imprevisível, onde se dá o encontro com as situações e as pessoas.

O fotógrafo partilha visualmente com o leitor a prova de uma experiência arriscada, que não tem roteiro prévio para orientar o seu decorrer e na qual a busca pelo insólito se reaviva a cada imagem. É a capacidade de estar pronto a captar esse instante insólito (e configurá-lo num instante decisivo bressoniano), que caracteriza o fotógrafo de rua como capaz de

fixar no instante fotográfico algo digno de receber um olhar atento. A imagem aponta ao leitor o ato do encontro, do risco, do caminhar nas ruas de forma a nos mostrar apenas um pequeno aspecto de um processo criativo que lida com o inesperado, a ser inscrito nas formas das imagens em preto e branco.

Devemos retornar, contudo, à narrativa de livro fotográfico que temos em mãos, pois há uma interessante estratégia de encadeamento das fotos, quando as duplas de imagens são formadas ao longo da leitura do fotolivro. Existe alternadamente a concordância e o contraste plástico de formas e enquadramentos que são partilhados em duplas de imagens, como por exemplo os enquadramentos com perspectiva diagonal e ângulos agudos. Vemos imagens relacionadas lado a lado por compartilharem ângulos inusitados de captação da imagem, como o ponto de vista do alto e de baixo de cenas realizadas em varandas de prédios. Ainda no âmbito das relações estabelecidas entre formas, vemos o compartilhamento de aspectos arredondados em algumas duplas de imagens. Em outras, é o contraste de formas que impulsiona a narrativa.

A construção de aproximações de sentido, a partir de consonâncias de formas e enquadramentos entre as imagens, coloca o leitor num nível bastante fundamental de associação dessas fotografias, aquele plástico. O editor do livro, ao encadear as imagens dessa forma, deixa de lado o estabelecimento de outras relações narrativas, como as causais. Desse modo, o leitor não encontra pistas para a construção de uma narrativa que aprofunde algum conceito mais específico, ou que deixe entrever uma reflexão maior sobre as causas mais duradouras que levariam às cenas captadas nas ruas. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* deixa de lado a possibilidade de se falar sobre uma época, costumes e práticas que levam as pessoas a se apresentarem nas ruas da forma comovemos nas imagens, para privilegiar rimas visuais entre as imagens.

No final do livro, temos uma interessante sequência de personagens que encontramos à margem das ruas e da sociedade. São animais mortos, bêbados, moradores de rua, objetos abandonados, numa sequência que finaliza o livro apontando para os anônimos. O tom final é, portanto, aquele da valorização do banal e daquilo que não teria lugar num ponto de vista artístico que hierarquiza os temas a serem fotografados. Desse modo, Maloof faz um movimento que é aquele da própria fotografia, como já afirmou a Sontag. (2004, p. 47). A crítica americana nos esclarece que fotografar é um evento em si mesmo e que, quando um fotógrafo entusiasticamente exprime um tema, isso não se dá necessariamente pelo seu conteúdo ou seu valor, mas é, acima de tudo, a afirmação da própria existência do tema, sua honestidade.

É assim que Maier nos leva a olhar para aqueles à margem, tornando-os autênticos personagens que merecem nossa atenção, uma vez que dificilmente os notaríamos em meio ao espaço da rua. Desse modo, Maier evocará o personagem baudelairiano do trapeiro, para nos alertar que o fotógrafo e o leitor estão prontos ao resgate das coisas insignificantes, de “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que esmagou a seus pés”. (BAUDELAIRE *apud* SONTAG, 2004, p. 93).

É nesse sentido que a fotografia de rua pode ser vista como o gênero de imagens mais propício para escrever histórias a contrapelo, conforme Benjamin (1987) aponta em sua reflexão sobre o conceito de história. A fotografia de rua revê a história a todo momento, a partir de uma outra perspectiva: a do cotidiano e dos anônimos. O talento do fotógrafo de rua e, especialmente, de Maier, seria a capacidade de resgatar da invisibilidade os objetos perdidos, aqueles desgastados e descartados, que povoam as ruas com pistas para narrativas a serem desvendadas por meio de seus rastros e marcas.

### 3 VIVIAN MAIER: OUT OF THE SHADOWS

Publicado nos Estados Unidos em 2012 pela City Files Press e editado por Richard Cahan e Michael Williams, o livro *Vivian Maier: out of the shadows* (de tamanho 22,9 x 3,3 x 22,9 cm) conta com 290 fotografias retiradas da coleção de 16.000 negativos que outrora pertencia<sup>6</sup> à Jeffrey Goldstein. Vemos a recorrência da estratégia de apresentar Maier em autorretratos compostos, a partir de sua sombra na capa desta publicação, da mesma maneira que já havíamos observado na primeira imagem interna do fotolivro analisado anteriormente. Esta capa direciona o entendimento do leitor à existência de uma pessoa misteriosa, de alguém que aparentemente esteve imerso na escuridão, por muito tempo antes de ser resgatado. A conexão dessa imagem com o título do próprio livro é muito clara, busca criar um clima instigante de uma história a ser desvendada no decorrer das 290 páginas seguintes.

Logo no início, antecedendo as primeiras fotografias, uma frase da fotógrafa Mary Ellen Mark é posta em destaque, visando a apresentar a figura de Maier ao leitor: “ela era uma humanista no melhor sentido da tradição. Ela mostrou a vida real, e isso é tão difícil de se fazer” (CAHAN; WILLIAMS,

<sup>6</sup> Jeffrey Goldstein vendeu sua coleção de negativos para a Stephen Bulger Gallery, em Toronto. Sua parte do acervo havia sido comprada de Randy Prow, que inicialmente havia adquirido os negativos de Maier num leilão.

2012, p. 1, tradução nossa). Em seguida – dando ainda mais sentido à afirmação de Mark –, uma sequência de imagens que Maier produziu na rua mostra indivíduos comuns em cenas corriqueiras, sendo a última delas (imagem no canto inferior direito da Figura 3) um retrato<sup>7</sup> bastante altivo da própria fotógrafa, que agora é apresentada aos leitores da publicação, posando diante da câmera e já não mais imersa nas sombras.

Considerando que a narrativa que se desenrola no folhear das páginas do livro constitui um importante elemento do nível de análise do objeto fotolivro, observamos que existe uma diferença no início da construção das narrativas dos dois livros analisados. A publicação de 2012 coloca Maier em meio aos personagens da rua, integrando-a a esse contexto, enquanto o livro de 2011 apresenta a fotógrafa de forma mais distanciada, pois ela aparece no preâmbulo e prólogo da narrativa, mas não figura no corpo de imagens. Enquanto *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* apresenta e diferencia o personagem da fotógrafa desde o seu início, *Vivian Maier: out of the shadows* faz surgir a figura de Maier, de modo menos espetaculoso, mais insidioso em meio aos retratados na rua. Vemos a seguir as imagens (Figura 3) que compõem esse início do livro.

**Figura 3** – início da narrativa de *Vivian Maier: out of the shadows*



Fonte: Cahan; Williams (2012).

<sup>7</sup> Provavelmente feito por Inger Raymond, uma das crianças de quem Maier cuidou. A imagem data de 1970, em Wilmette, Illinois.

Essas primeiras imagens da publicação de 2012 seguem a estratégia vista em 2011, que encadeia as imagens a partir de rimas de elementos plásticos e figuras. O primeiro par tem a recorrência do quadriculado. No segundo, uma mulher segura um bebê tal como um homem o faz com um cachorro, enquanto no terceiro par vemos uma aproximação entre a pose dos braços da mulher e da criança. Passada essa primeira sequência, a publicação de 2012 segue uma narrativa na qual as fotografias – todas em preto e branco – estão divididas por capítulos específicos.

Um ponto claramente percebido logo de início é que essa narrativa sequencial indica um ritmo de leitura estruturada e marcada por divisões predeterminadas – o que não ocorre no livro analisado anteriormente. A publicação de 2012 apresenta nove capítulos: *Snapshots, America, Day, Maxwell, Beach, 1968, Downtown, Walks* e *Night*. O fato de ter sido possível dividir o livro em nove temas específicos indica a existência de narrativas individuais, mas a decisão dos editores de respeitar a cronologia e a forma como a própria Maier documentou essas imagens leva a crer que a intenção da fotógrafa já assinalava essas conexões.

O volume de imagens expostas aqui é muito maior do que aquele utilizado em *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*: são 107 imagens na publicação de 2011 e 290 fotos em 2012. O interessante é que a coleção de Jeffrey Goldstein era consideravelmente menor que a de Maloof, mas os editores de *Vivian Maier: out of the shadows* expõem o acervo de Maier com maior amplitude. Vale lembrar que Maier aparentemente não queria ser encontrada, pois manteve suas imagens ocultas durante toda sua vida. No entanto, quando nos deparamos com *Vivian Maier: out of the shadows*, o pensamento que nos acomete é de que estamos indo na direção oposta: o que o leitor terá diante dos olhos é praticamente o dossiê de uma grande artista.

A coleção de Jeffrey Goldstein continha 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. As imagens foram escolhidas de forma a representar cronologicamente os temas que Maier mais fotografava, conforme seus editores apresentam:

Este é um livro de nove jornadas feitas em anos fundamentais: seus primeiros esforços na França e em Nova York enquanto aprendia fotografia; sua primeira “viagem fotográfica” pelos Estados Unidos; sua vida doméstica no subúrbio de Chicago; suas visitas ao lendário mercado da cidade, Maxwell Street; os dias que passou na praia; o tumultuado ano de 1968; suas expedições fotográficas no centro



da cidade; as caminhadas que costumava fazer no subúrbio; e sua vida tardia. (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p. 20-21, tradução nossa).

Antecedendo os tópicos apresentados, o livro apresenta como introdução um capítulo intitulado *A photo memoir*, que explana o contexto da vida e obra de Maier, trazendo muitas informações relevantes a respeito de como se deu sua descoberta e recepção por parte do público. Imagens produzidas pela babá, na cidade de *Highland Park*, ilustram essa parte do livro, começando com um autorretrato de Maier – visto que trata-se de uma sessão biográfica – e seguindo com imagens feitas na rua, onde a fotógrafa utilizava frequentemente espelhos e vitrines para registrar sua presença.

Nessa parte do livro, podemos ver uma folha de contato de Maier que mostra o conjunto de suas fotografias durante um dia e deixa entrever como se dava a prática produtiva da fotógrafa (algo completamente ocultado na publicação de 2011). As imagens mostram uma sequência temporal na qual Maier deixa as crianças na escola ainda de manhã e parte para uma caminhada em diversos pontos importantes da cidade de Chicago. Os editores do livro evidenciam a importância de se conhecer sobre o modo como Maier produzia suas fotos, os caminhos que percorria e não a apresentação de suas imagens como um produto final.

A última fotografia desta introdução destaca-se de um jeito muito particular: um pedaço de papel onde nota-se escrito o nome “Vivian Maier” apoiado em um belo conjunto de chá cuidadosamente fotografado. O leitor é convidado a prestar atenção no olhar detalhista de Maier, cujo constante desejo de documentar as sutilezas de sua própria realidade é amplamente explorado pelo livro.

Em seguida, o primeiro capítulo fornece ao leitor um conjunto de imagens que Maier produziu enquanto dava seus primeiros passos no universo da fotografia. Os registros foram feitos na França – em uma viagem que Maier fez por volta dos 23 anos – e em New York, logo após sua chegada definitiva nos EUA. As fotografias produzidas na França documentam o vilarejo de Saint-Bonnet-en-Champsaur e suas paisagens bucólicas, cenário que fez parte de sua juventude. Já as imagens produzidas em solo americano evidenciam os cenários urbanos, onde já é possível observar a estética da fotografia de rua que, mais tarde, vem referenciar seu acervo.

Observa-se nesse capítulo inicial uma intenção por parte dos editores de identificar e estruturar uma possível gênese da obra de Maier, visando a elucidar as práticas produtivas que estiveram presentes em suas imagens iniciais. A diagramação das fotografias desse capítulo segue majoritariamente a estrutura de seis imagens por página, e esse é o único

capítulo do livro que apresenta as imagens inteiramente diagramadas em tabelas de duas colunas *versus* três linhas de fotografias, o que sugere uma leitura mais superficial e voltada a um apanhado geral dessas primeiras fotos.

Passado esse primeiro modo de disposição das imagens em grandes conjuntos, o livro apresentará algumas duplas de imagens que possuem algum tipo de semelhança visual ou narrativa. É muito frequente essa tentativa de convidar o leitor a encontrar ressonâncias de sentido entre as imagens, a partir de consonâncias plásticas.

Vale a pena olharmos melhor aqui algumas dessas passagens narrativas como forma de compreender as estratégias de encadeamento das imagens presentes na publicação. Nas páginas 68 e 69, a imagem de um pássaro morto no asfalto é colocada em paralelo à imagem de um morador de rua dormindo num banco (Figura 4).

**Figura 4** – Fotografias das páginas 68 e 69 de Vivian Maier: *out of the shadows*



Fonte: Cahan; Williams (2012).

Há uma continuidade no ponto de vista e enquadramento das duas fotografias. Tal dupla de imagens faz lembrar as palavras de Mark no documentário *Finding Vivian Maier* (2013), em que a fotógrafa elogia as fotografias produzidas pela babá e enfatiza sua capacidade de documentar o mundo real com um marcante “senso de humor e senso de tragédia”. (MARK, *In: FINDING...* 2013). O livro é assim povoado dessas pequenas cenas trágicas de bêbados e mendigos que se encontram à margem da sociedade. Mais um exemplo (Figura 5) nos permite perceber, com ainda

mais clareza, a forma como os editores se propuseram a apresentar os diálogos existentes entre determinadas imagens.

**Figura 5** – Fotografias das páginas 154 e 155 de *Vivian Maier: out of the shadows*



Fonte: Cahan; Williams, 2012.

As fotografias acima fecham o capítulo *Maxwell* (referente a uma região popular da cidade de Chicago), como se pudessem apontar todo o sentido da narrativa proposta pelo capítulo que integram. Luz e sombra trabalhadas de forma semelhante, a atmosfera de isolamento e abandono, bem como a semelhança de algumas texturas visuais existentes no local realçam a poética visual e narrativa de ambas as fotografias. Mostram, assim, a ambiência na qual aconteciam as caminhadas de Maier pelo subúrbio.

Maier costumava caminhar com frequência pelas redondezas de Chicago, a fim de fotografar as pessoas que passavam por ali. Há um capítulo do livro dedicado somente às imagens que produziu nessas regiões mais humildes, afastadas da imponência arquitetônica típica do centro da cidade. Era exatamente nesses lugares, segundo colocam os editores do livro, que Maier se sentia mais à vontade: “os subúrbios não a podiam conter”. (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p. 132, tradução nossa).

Vivian Maier aparentemente não planejava os registros que produzia e, dada sua habilidade de capturar momentos únicos do cotidiano banal, o ecletismo tornou-se uma grande característica do seu imenso acervo. A pesquisadora Márcia Rodrigues da Costa (2017), em um artigo intitulado *Vivian Maier: a detetive, a caçadora, a fotógrafa e o noir*, faz uma peculiar comparação dos hábitos fotográficos de Vivian aos hábitos típicos de um detetive-caçador, aludindo às palavras de Vilém Flusser (2011, p. 49) em *Filosofia da Caixa Preta*. O filósofo compara o gesto de fotografar ao “antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura”.

A maneira como Costa (2017) se coloca a respeito de Maier – evidenciando o caráter misterioso de sua figura pública – reflete o cenário geral em que a babá vem sendo frequentemente inserida, vendida publicamente dentro de uma atmosfera de mistério que necessita ser desvendada. *Vivian Maier: out of the shadows* apresenta-se, nesse sentido, como um exemplo dessa necessidade de desvelamento, sobretudo quando percebe-se que Maier está excessivamente cercada pela construção desse personagem misterioso.

Guiado também por essa concepção, o livro traz uma coletânea de imagens – antecedidas por textos introdutórios – organizada de forma a incentivar a retirada de Maier das sombras, um forte apelo que reacende ainda mais a propagação da personagem construída em torno da fotógrafa. Essa figura incerta e camuflada, difundida também – como já mencionado aqui – pelo discurso do próprio John Maloof, surge como uma personagem marcante e atraente. É a persona do autor que adquire certa posição de destaque, fazendo com que seu nome funcione como mais uma narrativa. É nesse sentido que Foucault (2001) coloca o nome do autor como um certo modo de ser do discurso, para além do discurso da obra.

Nesta persona, percebemos o choque das figuras de babá e fotógrafa, pois o modo simples como ela ganhava a vida tornou-se, de certa forma, estranho ao seu talento como artista. Esse é um aspecto narrativo que vem, ao longo de sua ascensão como pessoa pública, pavimentando o caminho para a construção do seu personagem, de modo que a Maier que conhecemos, marcada sempre por essa diferença, destaca-se justamente por meio da vida dupla, por meio das lacunas que alimentam esse enunciado enigmático, gerando “uma ruptura que instaura um certo grupo de discursos”. (FOUCAULT, 2001, p. 274).

Maier, apesar de ser rapidamente associada à fotografia de rua, possuía, também, um olhar atento aos pequenos detalhes do seu dia a dia como cuidadora de crianças, documentando muito aquilo que constituía sua

vida doméstica. No prefácio do livro *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, Geoff Dyer menciona o fato de que a capacidade de observação de Maier estava intrinsecamente ligada à rotina de sua profissão. “Ganhar a vida ao modo da figura clássica da ficção vitoriana, a babá” permitia que Vivian tivesse um “acesso privilegiado à vida doméstica” (DYER *apud* MAIER; MALOOF; DYER, 2011, p. 9), testemunhando o cotidiano das famílias de diferentes estratos sociais para quem trabalhou no longo período de 40 anos.

A exposição no livro desses momentos em que Maier acompanhava as famílias e passeava com as crianças traz ao fotolivro uma importante ruptura em torno da persona da genial fotógrafa de rua. Em dois momentos marcantes do livro (Figura 6), vemos Maier fotografada no momento em que atuava como babá. São duas duplas de imagens que mostram de um lado o retrato de uma criança e do outro lado o retrato de Maier.

**Figura 6** – Retratos de Maier feitos pelas crianças que ela cuidava enquanto babá



Fonte: Cahan; Williams (2012).

Percebemos a falta de foco nas imagens e o inusitado enquadramento tomando a imagem de baixo para cima (*contra-plongée*). Essas duas características plásticas nos permitem perceber que essas fotos foram feitas pelas crianças com quem Maier estava, o que é ainda mais sugestivo, quando as encontramos lado a lado nas páginas do livro como um cara a cara entre Maier e o fotografado. Encontramos aí um contraponto visual à construção de Maier como fotógrafa de rua que com grande *expertise*, capta momentos fugidios do cotidiano em enquadramentos inusitados.

Na realidade, percebemos um momento de diálogo no qual Maier abre mão do controle dos elementos da imagem e permite a construção de um retrato seu com imperfeições técnicas. A expressividade inusitada da cena é sacrificada em prol da troca no momento da prática fotográfica, na qual Maier permite que o fotografado seja também um autor de imagens. Essa autoria compartilhada da imagem fotográfica não é algo que pertença às características da fotografia de rua, e a autoria estendida do fazer fotográfico mostra a amplidão dos modos de fazer imagens, que encontramos na obra da artista.

Essas duplas de imagens são ainda mais interessantes se retornarmos ao autorretrato de Maier que encontramos no livro editado por John Maloof (Figura 2). A imagem do reflexo de Maier que se desdobra numa vertigem em direção ao centro da imagem exprime o solipsismo de uma persona colocada no centro de sua própria história. Mas, na publicação de 2012, vemos uma fotógrafa que abre mão de construir sua figura para colocar a câmera em outras mãos e se fazer ver pelas lentes de crianças muito distantes de terem a proeza descrita por Cartier-Bresson. Uma criança manipulando uma câmera dificilmente seria identificada como alguém capaz de ter uma “certa percepção precisa do que está tentando fazer”. (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 146).

Buscar compreender os passos e as intenções do autor é um processo costumeiro, segundo discorre Foucault (2001), em suas reflexões a respeito da função do autor nos discursos literários. Sobretudo quando a obra surge dentro da atmosfera do anonimato: “[...] a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto”. (FOUCAULT, 2001, p. 276). Na trilha da busca por compreender a personagem Vivian Maier, que é forjada nos fotolivros por seus editores, um dado chama a atenção nas duas publicações aqui analisadas. O livro de 2011 contém 12 imagens que não contam com a figura humana (nem mesmo sua sombra), de um total de 107. São paisagens e detalhes de objetos que entrecruzam o caminho da fotógrafa. Já no livro de 2012 são 92 imagens do total de 290. Esse tipo de imagem é, portanto, triplamente presente em 2012, se compararmos a proporção delas em 2011. Isso nos mostra que *Vivian Maier: out of the shadows* é muito mais variado nos tipos de cena e figura que mostra. A publicação é menos focada na apresentação de pessoas, o que permite a construção de trechos mais compreensivos de um momento histórico.

O constante exercício do ato fotográfico fez do acervo de Maier um imenso panorama do cenário sociocultural daquela época, e suas imagens parecem afirmar que Maier sempre esteve atenta a esses aspectos sociais. *Vivian*

*Maier: out of the shadows* tende a evidenciar essas particularidades por meio dos próprios textos e imagens selecionados que direcionam o entendimento do leitor, para a existência desse personagem que observava as mudanças dos EUA que aconteciam à sua volta.

Chama a atenção a aparição na publicação de 2012 de imagens que comentam grandes acontecimentos sociais e políticos, como as fotografias que fazem menção à morte de John F. Kennedy e Robert Kennedy. As primeiras imagens sobre John F. Kennedy aparecem no terceiro capítulo (*Day*) do livro. É uma dupla de imagens: na fotografia da esquerda vemos a sombra de Maier sobre o desenho pendurado na parede de John F. Kennedy e, à direita, flores murchas numa lata de lixo. A associação de imagens sugere o clima triste em que a figura de John F. Kennedy está envolta. Uma vez que o livro segue uma sequência temporal de imagens, é só no capítulo *1968* que podemos acompanhar uma sequência de fotos que nos fala do assassinato de Robert Kennedy em 1968 (enquanto a morte de John F. Kennedy é em 1963).

A sequência sobre Robert Kennedy inicia com uma manchete de jornal noticiando a corrida eleitoral de Bobby Kennedy, seguida de nove fotos de filas de pessoas e ruínas, sugerindo um país em crise. Uma dupla de imagens noticia a fratura representada pelo assassinato do segundo membro da família Kennedy: à esquerda vemos uma grande foto de John F. Kennedy na porta de uma farmácia seguida ao lado de uma manchete de jornal que deixa entrever a notícia do assassinato de Robert Kennedy. Segue-se uma dupla de imagens com diversas manchetes de jornal sobre o assunto, imagens de manifestações nas ruas acompanhadas pelo Exército e imagens da campanha eleitoral de Kennedy e McCarthy que perduravam nas ruas.

A sequência termina junto com o capítulo. Na dupla final de imagens, estão dispostas lado a lado uma foto de um jornal no lixo que noticia a candidatura de Hubert Humphrey, candidato democrata substituto de Kennedy e derrotado por Richard Nixon, e uma foto noturna na qual se destaca a bandeira dos EUA de um lado e um painel iluminado com uma imagem de campanha política no outro lado. É nesse clima noturno e com a indefinição causada pela confusão de luzes que os editores terminam essa sequência de imagens.

Ao longo dessas páginas percebemos como Maier produz suas imagens em torno de um tema específico, realçando os aspectos disfóricos da morte de Kennedy vistos no cotidiano. Esse é um dos poucos momentos em que percebemos o discurso da fotógrafa sobre um acontecimento que tem impacto ao seu redor. As repercussões de um acontecimento histórico da magnitude do assassinato de um candidato à presidência vai na contramão da coleção de microacontecimentos cotidianos que povoam as fotos

comumente mostradas de Maier, mas é uma importante “janela” para se mostrar a capacidade da fotógrafa de pensar por imagens um acontecimento social.

O capítulo seguinte apresenta imagens que Maier produziu no centro da cidade. A composição estética dessas fotografias – em sua maioria retratos de pessoas idosas caminhando ou passando tempo na rua – é praticamente idêntica à do capítulo sobre o subúrbio de Maxwell. A maneira como muitos deles se portam diante da objetiva revela que Maier realmente não se intimidava em aproximar-se no momento da tomada do registro. Essa ousadia que muitas vezes guiava seu ato fotográfico resultou em numerosas imagens que “nos dão um senso incomum das décadas centrais do século passado” e suas fotografias apontam “como as pessoas se abraçavam, esperavam em paradas de ônibus e [...] como tomavam sol e relaxavam com um jornal”. (CAHAN; WILLIAMS, 2012, p. 16, tradução nossa).

No último capítulo do livro, intitulado *Night*, os editores buscam encerrar a publicação construindo uma narrativa em torno de uma Vivian Maier mais madura, focando em suas imagens tardias e em seus anos finais como fotógrafa. As imagens expostas aqui – sempre em cenários noturnos – apresentam um jogo de luz e sombra que produz a sensação de um fim melancólico, tal qual foi – como costumam dizer os meios midiáticos – o fim da própria Maier: sozinha e no anonimato.

No final do livro, temos um autorretrato de Maier feito com o uso de um espelho, onde é possível vislumbrar somente o reflexo de sua silhueta em um ambiente escuro. É interessante a forma como todas as fotografias e textos apresentados nos capítulos anteriores parecem convergir nessa última imagem. Vivian Maier, mesmo tendo se tornado uma figura pública e conquistado a admiração de muitos amantes da fotografia ao redor do mundo, ainda permanece, de certa forma, uma grande incógnita, dando-se a conhecer somente pela colocação em narrativa de suas imagens, a partir do ponto de vista de diferentes editores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comparativo entre os dois fotolivros partiu do princípio de que o discurso fotográfico opera em diferentes níveis de análise. Detemo-nos no discurso construído pelas fotografias enquanto textos-enunciados num primeiro nível de análise e, num segundo nível, aquele do objeto fotolivro, observando a colocação em sequência das imagens neste objeto. É importante a contextualização de que essas imagens circulem na forma



de fotolivro, pois essa é uma situação semiótica na qual o sentido é produzido em articulação com um modo de ver e produzir narrativas visuais, sendo a formação de duplas de imagens, no abrir de páginas, um elemento importante que é constitutivo dessa forma gráfica.

Os múltiplos modos pelos quais as imagens se dão a ver nas duas publicações analisadas produzem diferentes significados sobre o estilo de fotografia que Maier produzia e suas estratégias artísticas para produzir sentido em cada uma de suas imagens. Para tanto, é importante compreender que a tarefa dos editores de encadear essas imagens exerce uma influência vital no modo como as fotografias serão recebidas pelo público. Da mesma forma, as fotografias exercem um poder significativo sobre a imagem que se tem da própria Maier, cuja ascensão como figura pública transita – desde o momento de sua descoberta – entre as várias lacunas que cercam os detalhes de sua existência.

Ambas as publicações debruçam-se unicamente sobre o aspecto artístico das imagens em preto e branco de Maier. Tal escolha transparece a filiação dos dois fotolivros a um aspecto purista da fotografia como o único objeto artístico a ser resgatado dos pertences de Maier vendidos em leilões de garagem, ainda que os lotes vendidos abarcassem inicialmente uma variedade de materiais. Sobressai a estratégia da publicação de 2011 em situar as imagens produzidas por Maier dentro do gênero da fotografia de rua. Para tanto, o livro apresenta constantemente o encontro de Maier com pessoas e situações inusitadas nas ruas de Chicago.

Já a divisão de capítulos da publicação de 2012 permite um mergulho mais vertical em determinados temas que Maier fotografava. É apenas em *Vivian Maier: out of the shadows* que podemos ver o trabalho repetido de Maier em torno do assassinato de Robert Kennedy, por exemplo. Há, portanto, comentários visuais mais aprofundados em um tema da cultura na publicação de 2012, construindo uma visão da fotógrafa enquanto uma documentarista interessada em apontar e comentar certos temas. Já na publicação de 2011, a chave para o seu entendimento é a concordância com a ideia de momento decisivo, valorizando o olho do fotógrafo para captação do instante. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* mostra uma artista interessada em construir a surpresa do encontro com o inesperado no cenário da cidade, ainda que imagens desse mesmo livro distanciem-se dessa ideia, como vimos na Figura 2, exibindo um outro tempo construído pelo autorretrato fotográfico.

Ambos os livros têm a presença do texto escrito para fazer conhecer a obra de Maier. Entretanto, notamos uma presença mais forte do texto na publicação de 2012, pois, em cada um dos nove capítulos, há um texto

de abertura que contextualiza quando e onde foram produzidos os registros. Os textos visam a situar a obra de Maier no tempo e espaço, fornecendo – em conjunto com a narrativa construída – um pano de fundo para a interpretação dessas imagens. As duas publicações, apesar de focadas em apresentar o trabalho de Maier ao grande público, trafegam, porém, por caminhos diferentes. *Vivian Maier: out of the shadows* é muito mais específico na tarefa a que se propõe cumprir, pois apresenta de modo mais completo os aspectos do trabalho fotográfico de Maier. O livro assinala os inícios da produção de imagens, mostra a rotina de seu fazer fotográfico e expõe imagens menos centradas, na cena de encontro com pessoas nas ruas, apresentando fotografias sobre detalhes e cenas de paisagem.

É assim que *Vivian Maier: out of the shadows* deixa entrever que está apresentando uma obra ainda em investigação e na qual interessa saber seus meandros de criação como caminho para compreender seu sentido. Frequentemente, é mostrado no livro um conjunto de seis imagens distribuídas numa única página, com o objetivo de mostrar algum contexto de produção da obra de Maier, especialmente no capítulo que fala sobre o início de sua carreira. Também vemos a sequência de imagens produzidas ao longo de um dia, de modo a nos fazer conhecer o modo como Maier fotografava. A artista não é mostrada como alguém que tem uma obra acabada, na qual já foram escolhidas as melhores imagens para se apresentar ao público, mas uma fotógrafa em construção sobre a qual a publicação nos permite compreender algumas das pistas de seu estilo e de seu modo de produção, por meio da observação atenta de um conjunto de imagens.

Esclarecemos, portanto, as semelhanças e diferenças no modo como cada uma das publicações expõe as imagens produzidas por Maier. Observamos divergências no modo como as imagens exibidas se filiam a um gênero de imagens, indo de uma visão da artista como uma fotógrafa de rua, até a exposição de comentários visuais mais compreensivos sobre fatos da cultura que colocam Maier como uma documentarista. Pudemos perceber na publicação de 2012 facetas mais complexas da artista, e imagens como as da Figura 6 nos mostraram um modo mais dialogado pelo qual a artista fotografava, expondo fotos realizadas pelas crianças que Maier cuidava enquanto babá.

O modo mais amplo e compreensivo pelo qual *Vivian Maier: out of the shadows* exhibe a obra de Maier contrastou com a busca que vimos recorrentemente em *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* de situar a obra de Maier como ligada unicamente ao estilo da fotografia de rua. Apresentamos, dessa forma, como a tarefa do editor dos livros de escolher

as imagens a serem mostradas e o modo como as encadeou numa sequência narrativa é determinante no modo como a artista e sua obra serão compreendidas pelo público.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BRACCHI, D.; SOARES, P. O projeto Marcados, de Claudia Andujar: uma discussão sobre práticas e gêneros fotográficos. *Intexto*, n. 45, p. 268-291, 2019.

BRACCHI, D. Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 43, p. 83-95, 2016.

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

CARTIER-BRESSON, H. O momento decisivo. *REVISTA ZUM*. Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, out. 2011 (original francês de 1952).

COSTA, M. R. Vivian Maier: a detetive, a caçadora, a fotógrafa e o noir. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40, 2017, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Intercom, 2017. p. 1-15. Disponível em: [portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0819-1.pdf](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0819-1.pdf). Acesso em: 12 maio 2019.

D'ASTIER, M.; FRIZOT, M.; RICE, S. *Jacques Henri Lartigue: a vida em movimento*. São Paulo: IMS, 2013.

DONDERO, M. G.; FOSSALI, P. Basso. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim, 2011.

DYER, G. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FINDING Vivian Maier. Direção: John Maloof, Charlie Siskel. Estados Unidos: Ravine Pictures, 2013. Cor/Color digital (83 min).

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*, ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume editora, 2011.

FONTANILLE, J. Textes, objets, situations et formes de vie: les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. *E/C: Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*. Disponível em: <http://www.ec-aiss.it>. Data original de publicação: 28 de maio de 2004. Acesso em: 5 maio. 2019.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *In: \_\_\_\_\_*. *Ditos e escritos III*: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

GREENBERG, C. A pintura modernista. *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.)*. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

SALKELD, R. *Reading photographs: an introduction to the theory and meaning of images*. Londres: Blumsbury Publishing, 2013.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.