

O anacronismo e subjetividade nas fotografias de rua de Vivian Maier

Anachronism and subjectivity in Vivian Maier's street photographs

Dandara da Costa Ferreira¹

RESUMO

Partindo de um olhar anacrônico para interpretar as imagens no presente, este artigo fará uma breve análise teórica de algumas acepções sobre o espaço urbano como espaço de visibilidade e criação artística para a fotógrafa americana Vivian Maier. 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. Sua obra dialoga com o seu tempo e com a história da fotografia.

Palavras-chave: Fotografia; Vivian Maier; anacronismo; fotografia de rua.

ABSTRACT

From an anachronistic overview towards the interpretation of images from the present, this article will provide a brief theoretical analysis towards the artistic creation processes of American photographer Vivian Maier. 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 work constitutes a dialogue with her time and also with the history of Photography.

Keywords: Photography; Vivian Maier; anachronism; street photography.

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade de Brasília

APRESENTAÇÃO

Vivian Maier nasceu em Nova York em 1926, filha de pai austríaco e mãe francesa, que se separaram quando Maier era bebê. A sua infância e adolescência deu-se em uma pequena cidade dos Alpes franceses, Saint-Julien-en-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 Estados Unidos, influenciada pela premiada fotógrafa de retratos, Jeanne Bertrand, amiga de sua mãe. Em 1951, com 25 anos, Maier retornou a Nova York e continuou fotografando intensamente.

Em 1952, começou a fotografar com uma *Rolleiflex*, câmera usada por profissionais da época. Fotografou compulsivamente dos anos 50 aos 90. 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 revelada e nem compartilhado com praticamente ninguém até a sua morte, em 2009. Seu trabalho só se tornou conhecido tardiamente, através de John Maloof, 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 - um rico panorama social e estético das cidades que Maier retratou e dos personagens que ali habitavam. Embora ela gostasse de fotografar, seu sustento se deu através do seu trabalho como cuidadora de crianças por mais de 40 anos, primeiramente, em Nova York e, a partir de 1956, em Chicago. Maier era uma mulher independente, que nunca se casou e que fez uma viagem ao redor do mundo sozinha - o que não era pouca coisa para uma mulher nos anos 50, época em que as mulheres estavam começando a conquistar seus direitos. Por meio do documentário de Maloof e Siskel, "A Fotografia Oculta de Vivian Maier", percebemos que Maier tinha segurança sobre seu domínio da fotografia e um cuidado na revelação das suas imagens (A Fotografia [...], 2013) ao mesmo tempo que era uma mulher antenada com a situação política do país. 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.

Observando a sua obra, 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. A contextualização histórica e a comparação do trabalho de Maier com o de outros artistas - não necessariamente contemporâneos a ela - ajudam a pensar na dimensão dela com uma fotógrafa de rua, nas suas escolhas e memórias. O fato de não ter exercido a fotografia profissionalmente e seu trabalho

ter sido descoberto tardiamente fez com que sua fotografia, no primeiro momento, aparentasse ter uma maior proximidade com a fotografia vernacular, sem finalidade profissional. 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 para seu prazer e não para fins comerciais. Porém, não podemos associar o termo “amadorismo” à qualidade técnica e estética das suas imagens, uma vez que, através do anacronismo, podemos reconhecer certa semelhança da obra de outros fotógrafos reconhecidamente profissionais na sua obra. Ou será, portanto, um modo de anacronismo que nos permite atribuir um valor às imagens feitas por ela?

De acordo com o historiador da arte 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. Assim, devemos pensá-la como uma construção da memória, inclusive, a do pesquisador, e perceber os diferentes tempos que por ela perpassaram. A imagem comporta diversos tempos anacrônicos que são constantemente renovados com o passar do tempo:

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).

O nosso olhar, com certo distanciamento histórico, nos permite 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 de que dispõe. Hoje, classificamos a obra de Maier como documental e com valor artístico, além de incluirmos o seu nome no âmbito da fotografia de rua. 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?

2. FOTOGRAFIA VERNACULAR

O avanço tecnológico, no início do século XX, possibilitou uma compactação das câmeras, resultando numa ampliação dos usuários da fotografia e, desse modo, permitiu aos fotógrafos tirarem as câmeras dos tripés e explorarem novos cenários e criações para feitura de suas imagens. De acordo com Fabris (1991), a fotografia se tornou mais

popular, uma atividade cada vez mais acessível ao público não especializado quando surgiu a Kodak, devido à sua portabilidade e ao seu custo pouco elevado.

As imagens despreziosas da fotografia vernacular foram, então, denominadas de “instantâneos” - uma referência ao método impulsivo de fotografar sem objetivos e pretensões artísticas - como documentos pessoais para armazenar e salvar memórias. À medida que a fotografia se tornou mais popular, aumentou-se 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 obter 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.

No século XX, diversos fotógrafos irão explorar o espaço urbano como fonte de criação, fugindo do ambiente mais limitado dos estúdios fotográficos. No ambiente conturbado encontrado na cidade, para atestar uma maior fidelidade com o que era visto, fotógrafos irão buscar 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 entre estes fotógrafos. Embora existam algumas fotos clicadas em ambientes fechados, salas e banheiros, em sua maioria, a cidade foi o cenário escolhido por Maier, as câmeras portáteis a ajudando nessa exploração. A escolha de fotografar com uma câmera *Rolleiflex* ajudou a manter a discrição desejada por Maier, na medida em que essa câmera, por causa do visor em cima do aparelho, permitia uma atuação mais discreta do fotógrafo, que não era obrigado a erguê-la para cobrir o seu rosto.

O nosso olhar atual nos remete a uma proximidade entre a obra de Maier e produções de fotógrafos reconhecidos que também exploraram o espaço urbano como fonte de criação, ao mesmo tempo em que tende a classificá-la por produzir uma fotografia vernacular, que, segundo Titus Riedl (2010, p. 17) é “uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas”. Ou seja, uma fotografia informal, casual, de uso privado, sem uma função artística propriamente dita.

A fotografia vernacular pode não ter um valor artístico, mas serve como documento social para desvendar épocas, cidades, classes sociais. Maier produziu um extenso material com imagens do seu cotidiano que foram sendo acumuladas em caixas – a maioria não foi relevada 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. A fotografia vernacular não tinha preocupações estéticas e, por isso, aos olhos da fotografia artística, não poderia ser considerada arte, uma vez que pode apresentar falhas técnicas e formais. 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. 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 vernacular de Maier. Ver as imagens produzidas por Maier hoje, portanto, é diferente de vê-las nos anos 50, uma vez que o presente produz outras leituras, outras visibilidades e invisibilidades.

Vivian Maier fotografava o seu entorno, cujas imagens celebram a vida, mas não a vida familiar, como a maioria da fotografia vernacular, o cotidiano do espaço urbano, incluindo seus personagens anônimos e ela própria. Algumas das suas fotografias mostram dinamismo e espontaneidade, outras aparentam mais um preciosismo estético e um genuíno interesse pelos transeuntes, criando, dessa maneira, 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, através da análise, 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 sua obra como uma espécie de cópia, mas, sim, como uma sua inserção involuntária 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 retroativas a partir do seu tempo, fazendo com que a fotografia funcione também como um catalisador da memória visual.

Obras semelhantes acabam sendo resultado do imaginário que habita o inconsciente de uma época. Segundo Kátia Lombardi,

[...] 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 (Lombardi, 2008, p. 47).

Podemos, então, perceber uma proximidade, por exemplo, entre a fotografia de Lisette Model (1901-1983) e a de Vivian 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 1 - Lisette Model: Mulher com véu (1949).



Fonte: Acervo Arles.

Figura 2- Vivian Maier: 2 de Dezembro (1954).

Fonte: Acervo Vivian Maier.

Lisette Model 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, um modo de capturar aspectos de uma realidade em permanente mudança que, de outra forma, não conseguiríamos ver. Seu trabalho é notável pela ênfase nas peculiaridades da paisagem social em situações cotidianas da cidade de Nova York durante os anos 1940. 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 York 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 profissional. 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 em 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 nas suas abordagens.

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 tinha sobre o assunto. 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 (2015, p. 31), a questão do tempo envolve plasticidade, ou seja, pensar o tempo pode ser também pensar a imagem. Assim, para pensar a fotografia de Maier, é preciso incluir a temporalidade, suas subjetividades, suas mentalidades, suas sobrevivências e, inclusive, suas ressonâncias futuras, situando Maier a partir de um olhar atual. As imagens produzidas por Maier geraram efeitos comunicativos mais amplos, socialmente significativos, independentemente da época em que foram realizadas, sem se restringirem a uma demanda profissional.

3. FOTÓGRAFA DE RUA

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. O contexto das imagens produzidas por Vivian Maier se dá no pós-guerra, podendo ser identificado, em suas fotografias, através dos rostos, roupas e comportamentos dos personagens escolhidos. A obra de Maier nos permite o tempo todo dialogar entre o passado e presente. O passado está presente na medida em que temos o olhar dela sobre as ruas americanas do período em que retratou; o presente 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 resignificado e a obra sobrevive no tempo, “mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico” (Agamben, 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 e é comum associarmos o nome de Maier ao da fotografia de rua (*street photography*).

A crítica da primeira exposição individual da artista, publicada no jornal *The New York Times*, em janeiro de 2011, talvez tenha sido o início da associação do seu nome a este tipo de fotografia. O texto a descrevia como: “Vivian Maier, sem dúvida 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, tradução nossa).

No espaço urbano, Maier gostava de fotografar personagens pouco valorados socialmente à época, tais como: mulheres, crianças, trabalhadores, moradores de rua; personagens também exaltados nas fotografias humanistas. 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 encontra sua ênfase, sua luz. O estilo fotografia de rua é considerado como categoria da fotografia documental e, na tentativa de obter uma maior proximidade com o que é visto pelo fotógrafo, caracteriza-se pela utilização de uma luz natural e por evitar muita interferência do autor na realização da imagem.

De acordo com Jonathan Crary (2012), o olho não é apenas uma lente, mas, sim, um ente corporificado e, por conseguinte, sujeito às contingências fisiológicas do indivíduo. Era desse modo que Maier enxergava, não apenas com o olho, mas com o corpo todo. Partindo do presente, olhamos para o trabalho de Maier na busca de sobrevivências, memórias e os diversos tempos históricos da sua obra. “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). As imagens comportam múltiplas temporalidades e múltiplas memórias, inclusive a do pesquisador; as imagens estão num constante devir e podem ser reinterpretadas em vários momentos da história, de maneiras diferentes. Para Deleuze (2005, p. 66), as visibilidades “não são imediatamente vistas nem visíveis”, dependem do período histórico e do repertório de quem as vê.

A figura do *flâneur*, 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*,

embora, além da deambulação, houvesse um envolvimento da fotógrafa com o espaço urbano. Ela, que, de acordo com o documentário “Finding Vivian Maier”, carregava sempre a sua câmera consigo, tinha um olhar atento às transformações do cenário urbano. 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. Segundo Clive Scott (2009, p. 15), na fotografia de rua há uma contradição, 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.

Foi em 1930 que o termo fotografia de rua surgiu. O gênero ocorreu, 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 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. Em 1967, ocorreu uma importante exposição sobre a fotografia de rua no MoMA, em Nova York, com curadoria de John Szarkowski. A exposição “Novos Documentos” apresentou fotografias documentais do espaço urbano de Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand – fotógrafos que deram distanciamento à objetividade fotográfica, assim como Robert Frank. Essa exposição se destacou por trazer uma 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 os traços básicos do 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:

Um bom fotógrafo de rua 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 [...] (Maier; Maloof; Dyer, 2011).

Figura 3 - Vivian Maier: Chicago, 27 de Maio (1970).

Fonte: Acervo Vivian Maier.

Vimos que a cidade foi o cenário escolhido por Vivian Maier para, de alguma maneira, se tornar "visível". Não é à toa que a cidade é o cenário dos seus autorretratos. Ela precisava "ver" a cidade, ver não no sentido corriqueiro de visão, mas no sentido de o corpo ocupar o espaço, de experimentar o espaço urbano – uma visão encarnada no corpo, precisava viver a cidade pelo seu próprio olhar presente e não pelos olhares alheios ausentes. Queria ser vista além do cenário doméstico de babá, ser vista no ambiente urbano.

Maier registrava cenas da vida cotidiana de forma despretensiosa, informal. Embora num primeiro momento pareça uma fotografia vernacular, há um conhecimento técnico que se afasta do amadorismo. Ela não se inseriu socialmente 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 York, 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: Diane Arbus, Lisette Model (embora fosse Austro-Húngara), Berenice Abbott e 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, Abbott 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, decidiu 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 os 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 4 – Berenice Abbott: Ponte de Brooklyn (1936).



Fonte: Acervo Moma.

Figura 5 – Berenice Abbott: Restaurante Blossom (1935).



Fonte: Acervo Moma.

Melanie Einzig (1967) nasceu em Los Angeles e, em 1990, mudou-se para Nova York. 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 site 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 6 – Melanie Einzig: Teletransporte (2000).



Fonte: Acervo Melanie Einzig.

Figura 7 – Melanie Einzig: Reclaim the Streets festival (1997).



Fonte: Acervo Melanie Einzig.

Os anos 1960 foram marcados pela introdução na fotografia dos temas da obscenidade, da violência, das deformidades. Curioso observar que a fotógrafa americana, Diane Arbus (1923-1971), que nasceu três anos antes de Vivian Maier, também em Nova York, apresentava, assim como Maier, um trabalho de valorização de personagens marginalizados da sociedade e os resalta através de suas lentes. 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, convencer as pessoas de que havia beleza no seu trabalho era uma tarefa quase impossível. De fato, o que Arbus pretendia era justamente se contrapor a esse discurso tradicional sobre o belo. Arbus dedicou-se a fotografar anões, gigantes, travestis, prostitutas e marginais em geral, usando também uma *Rolleiflex*.

Vivian Maier e Diane Arbus são 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, desconstruindo as representações estereotipadas. Segundo Sontag (2004), 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, cada uma à sua maneira, com suas câmeras na mão.

Por meio das comparações entre os trabalhos dessas fotógrafas, percebemos que a obra Vivian Maier dialoga com a história da fotografia contemporânea e posterior, ao mesmo tempo, permite ver a fotografia dela com coerência. 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 seria suficiente. Não havia uma busca pelas identidades ou pela interioridade de cada pessoa fotografada por ela. Sobressaía a investigação do cotidiano e dos transeuntes na introspecção do seu dia a dia. 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 fotografia de rua permite apreciar as pequenas coisas ou pequenos momentos que são vistos no dia a dia e que, muitas vezes, passam despercebidos. Permite, de alguma maneira, 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. 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. Também não pode ser coreografada ou controlada. Tratam-se de cenas que não podem ser reencenadas e momentos que não podem ser retrocedidos. As cenas se dão de modo bastante intuitivo. O olhar do fotógrafo ajuda

na construção da imagem da cidade, ele é mais um entre tantos olhares que a cidade comporta.

A multiplicidade de pontos de vista reforça 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/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 registradas. Para Philippe 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 (2004, p. 67) 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).

Somos movidos pelos nossos desejos e a subjetividade está relacionada ao coletivo. Não sabemos quais eram os desejos que moviam Maier. O reconhecimento da qualidade do seu trabalho não é suficiente, já que ela não compartilhava o gosto que tinha pela fotografia e não revelou boa parte dos seus negativos. Mas sabemos que sua subjetividade está relacionada ao coletivo, às experiências no espaço urbano. Além dos seus retratos, já vimos que Maier trouxe também a presença dela mesma na fotografia através dos autorretratos que, realizados na cidade, agregam as experiências, as memórias e o imaginário da artista, além de ser uma forma de demarcar seu corpo no espaço urbano, de ganhar uma certa visibilidade numa sociedade em que uma babá era excluída socialmente. Nos seus autorretratos, Maier era protagonista e torna-se presente, possibilitando conhecermos um pouco mais sobre ela ou sobre o que pensamos ser o seu íntimo e a sua individualidade - já que a fotografia não necessariamente remete a uma mimese e a ferramenta da pose na fotografia é um recurso para externarmos um eu idealizado.

Em seu processo de criação, podemos destacar uma subjetivação a partir de sombras e reflexos. 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. Nos ambientes internos, Maier se fotografa geralmente só; na cidade, nem sempre seu corpo era o destaque da imagem; muitas vezes, outros personagens, como crianças e pessoas aparentemente desconhecidas ou, até mesmo, a cidade, estavam em primeiro plano.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1977) 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.

Figura 8 - Vivian Maier: Autorretrato (1954).



Fonte: Acervo Vivian Maier.

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 enfrentarem as câmeras, os artistas deixam transparecer suas identidades, suas paixões, medos e frustrações, além de evidenciar 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. A partir de um olhar atual, impossível não olharmos as produções de autorretratos de Maier e perceber neles uma proximidade com o fenômeno contemporâneo de visibilidade, as *selfies*. 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* 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 Maier aparentava não ter intenção de compartilhar sua obra.

Hoje, fotografar o espaço urbano é cada vez mais habitual, quase todo mundo tem um celular com uma câmera semelhante ou melhor que a profissional. O instantâneo não é mais predominante dos “amadores”, mas um mecanismo comunicacional presente o tempo todo. A quantidade de imagens que se acumulam nos dispositivos ou nos computadores é enorme. Segundo Mauricio Lissovsky, “os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidas em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas (LISSOVSKY, 2012, p. 22). O compartilhar experiência se tornou mais importante do que vivenciar o momento, o espaço. Hoje, nossa relação com a cidade é muito mais através dos dispositivos que com o espaço em si. Em Maier, havia uma relação da cidade com o corpo e identidade; agora a identidade se sobressai sobre o ocupar este espaço coletivo, que é a cidade.

4. CONCLUSÃO

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, ao mesmo tempo em que suas imagens vão nos causando novas experiências e associações. A fotografia de Maier dialoga com o seu interesse pela cidade de uma maneira geral e, ao mesmo tempo, com a obra de outros fotógrafos profissionais. Maier está interessada na banalidade da paisagem urbana, e não nas ocasiões especiais.

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 olharam. O espaço urbano é central em sua fotografia, não apenas como espaço de criação artística, mas também como espaço de identidade, de subjetividade, por meio da experiência coletiva. Maier estabelece uma relação de pertencimento no espaço urbano a partir das suas fotografias. Assim, para pensar a fotografia de Maier, é preciso

pensar o tempo, suas subjetividades, suas sobrevivências e suas ressonâncias futuras, situando Maier a partir de um olhar presente.

REFERÊNCIAS

A FOTOGRAFIA oculta de Vivian Maier. Direção: John Maloof e Charlie Siskel. Produção: John Maloof e Charlie Siskel. Nova York: IFC Films, 2013. 1 fita de vídeo (84 min), VHS, son., color. Filme-documentário.

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

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

DUNLAP, David W. New street photography, 60 years old. *The New York Times*, New York, 7 jan. 2011. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/01/07/new-street-photography-60-years-old/>. Acesso em: 6 set. 2021.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*, São Paulo: Edusp, 1991. p. 11-38.

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

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

LISSOVSKY, Mauricio. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In: MONTANO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (org.). *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 13-27.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>. Acesso em: 6 set. 2021.

MAIER, Vivian; MALOOF, John; AVEDON, Elizabeth. *Vivian Maier: self-portraits*. New York: PowerHouse Books, 2013.

MAIER, Vivian; MALOOF, John; DYER, Geoff. *Vivian Maier: street photographer*. New York: PowerHouse Books, 2011.

RIEDL, Titus. "Entrevista de Titus Riedl" [entrevista concedida a] Eder Chiodetto. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Arte brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação, 2010. Catálogo.

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

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

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