

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Mônica Ester da Silva

**O CASO VIVIAN MAIER:** enfoques sobre identidade autoral e legitimação póstuma

Recife

2020

Mônica Ester da Silva

**O CASO VIVIAN MAIER:** enfoques sobre identidade autoral e legitimação póstuma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Área de Concentração:** Comunicação

**Orientador:** Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior.

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S586c Silva, Mônica Ester da  
O caso Vivian Maier: enfoques sobre identidade autoral e legitimação  
póstuma / Mônica Ester da Silva. – Recife, 2020.  
120p.: il.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
2020.

Inclui referências.

1. Vivian Maier. 2. Fotografia. 3. Autoria. 4. Comunicação.  
5. Legitimação artística. I. Silva Júnior, José Afonso da (Orientador).  
II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-153)

Mônica Ester da Silva

**O CASO VIVIAN MAIER:** enfoques sobre identidade autoral e legitimação póstuma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 08/09/2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

PROF. JOSÉ AFONSO DA SILVA JÚNIOR (orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

---

PROFA. NINA VELASCO E CRUZ (examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

---

PROF. JOÃO GUILHERME DE MELO PEIXOTO (examinador externo)

Universidade Católica de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Ao Criador, pela força e coragem necessárias em cada novo ciclo de minha vida.

À minha família, por todo suporte e amor.

Ao meu orientador José Afonso Jr, por todo conhecimento, apoio e luz acrescentados ao meu caminho nessa longa e ao mesmo tempo gratificante jornada acadêmica. Espero que essa parceria seja prolongada por anos e anos.

Aos professores que me acompanham e me orientam desde a tenra infância, pois sem eles não seria nenhum terço do que sou hoje. Sempre me lembrarei de todos com muito amor, carinho e imensurável gratidão.

Não poderia deixar de mencionar aqui os alicerces que recebi em minha graduação e que direcionaram meu olhar ao mundo excepcional da fotografia: Eduardo Romero e Daniela Bracchi. Impossível não ser grato por tê-los conhecido e por todas as conversas que me inspiraram sem medida.

Ao Fotolab UFPE/CAA, por ter sido minha segunda casa durante cinco anos de aprendizado, dedicação e amor pela fotografia. As experiências e amizades que fiz ali ficarão marcadas em minha memória até o fim de minha vida.

Lu, Amanda, Glendinha, Andrea... que prazer ter contado com vocês para me inspirarem também. Vocês são insubstituíveis.

Por fim, agradeço todo o suporte financeiro fornecido pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco – FACEPE, muito úteis nestes dois anos de pesquisa

## RESUMO

Esta pesquisa debruça-se sobre a recente descoberta dos negativos de Vivian Maier e sua póstuma ascensão e legitimação pública. Encontrado por acaso em uma leiloeira de Chicago, o imenso arquivo fotográfico de Maier foi completamente disperso e reapropriado, sendo mais tarde compartilhado *online* por um dos colecionadores que adquiriram o material. Logo as imagens atraíram atenção e lograram fama, fazendo com que Maier fosse rapidamente legitimada como um ícone da fotografia documental. A relevância dessa descoberta é óbvia; entretanto, por tratar-se de uma consagração que ocorrera em caráter póstumo, algumas questões tornam-se substanciais: Maier não se proclamou como uma artista e nunca publicou ou vendeu suas fotografias antes, o que nos induz a questionar sua identidade autoral e a subsequente legitimação artística de seu legado fotográfico. Em decorrência dessas singularidades, percorremos o curso de sua escalada destacando os enfoques discursivos e comunicacionais que moldam seu personagem público e ratificam o valor de sua herança fotográfica, utilizando como alicerce a completa incursão biográfica de Maier publicada por Pamela Bannos, os estudos sobre autoria e obra discorridos por Michel Foucault e as observações de Clarissa Diniz a respeito das dinâmicas legitimadoras que movimentam as engrenagens do sistema de arte, o que nos conduziu a uma observação mais diligente das narrativas que habitam no cerne do caso Vivian Maier e dos processos que comunicam sua acolhida pública como um todo.

Palavras-chave: Vivian Maier. Fotografia. Autoria. Comunicação. Legitimação artística.

## **ABSTRACT**

This research looks at the recent discovery of Vivian Maier's negatives and his posthumous rise and public legitimization. Found by chance in a Chicago auction house, Maier's immense photographic archive was completely dispersed and re-appropriated, and was later shared online by one of the collectors who purchased the material. Soon the images attracted attention and achieved fame, causing Maier to be quickly legitimized as an icon of documentary photography. The relevance of this discovery is obvious; however, since it is a consecration that had occurred posthumously, some questions become substantial: Maier did not proclaim herself as an artist and never published or sold her photographs before, which leads us to question her authorial identity and the subsequent artistic legitimization of his photographic legacy. As a result of these singularities, we followed the course of his climb highlighting the discursive and communicational approaches that shape his public character and ratify the value of his photographic heritage, using as a foundation the complete biographical incursion of Maier published by Pamela Bannos, the studies on authorship and work discussed by Michel Foucault and Clarissa Diniz's observations about the legitimating dynamics that move the gears of the art system, which led us to a more diligent observation of the narratives that inhabit the core of the Vivian Maier case and the methods that communicate her public reception as a whole.

**Keywords:** Vivian Maier. Photography. Authorship. Communication. Artistic legitimization.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dispersão da obra de Vivian Maier .....	18
Figura 2 - Vivian Maier e as crianças .....	21
Figura 3 - Pertences de Vivian Maier resgatados por Maloof .....	24
Figura 4 - Carretel vazio do filme de Vivian Maier .....	31
Figura 5 - Autorretrato de Vivian Maier .....	35
Figura 6 - Fotografias de John Maloof .....	43
Figura 7 - Fotografias de Vivian Maier .....	51
Figura 8 - Primeiros registros conhecidos de Vivian Maier .....	54
Figura 9 - Primeiros registros conhecidos de Vivian Maier .....	54
Figura 10 - Registro dos documentos de Maier .....	55
Figura 11 - Yemen, Vietnam e India .....	61
Figura 12 - Câmeras de Vivian Maier .....	62
Figura 13 - Autorretratos de Vivian Maier .....	63
Figura 14 - Chicago History Museum .....	71
Figura 15 - Chicago History Museum .....	71
Figura 16 - Chicago Cultural Center .....	72
Figura 17 - Chicago Cultural Center .....	72
Figura 18 - Instalação Monumento Canadá (1988) .....	75

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O APARECIMENTO .....</b>	<b>12</b>
2.1	A descoberta .....	13
2.2	A ascensão.....	28
2.3	O dilema.....	41
<b>3</b>	<b>AS FOTOGRAFIAS.....</b>	<b>51</b>
3.1	Uma vida documentada.....	51
3.2	Um arquivo ressignificado.....	64
<b>4</b>	<b>A PERSONAGEM OBRA .....</b>	<b>79</b>
4.1	Questões sobre autoria.....	79
4.2	Uma artista legitimada.....	94
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Não muito tempo após a descoberta de seu tesouro fotográfico, Vivian Maier já figurava entre os grandes nomes que pontuaram a fotografia de rua do século XX, despontando como uma das figuras femininas mais emblemáticas do meio. A história do seu descobrimento – veiculada na grande mídia quase como um milagre do acaso – tornou-se instigante em razão de suas particularidades: um jovem descobriu suas fotografias numa leiloeira de Chicago e compartilhou parte das imagens na internet, impulsionando um frenesi que logo ganhou força e despojou-a de seu anonimato; a investigação que se seguiu trouxe a informação de que Maier havia trabalhado a vida inteira como babá e fotografado assiduamente por quase cinquenta anos (1940-1990), optando, no entanto, por preservar sua expertise fotográfica longe dos olhares curiosos.

Num completo antagonismo ao estilo de vida discreto que levava, a misteriosa babá fotógrafa logo transfigurou-se numa personalidade pública, e apenas meses após sua frenética ascensão, já havia conquistado um espaço notório nos diversos meios de legitimação artística: museus, galerias e outros espaços promoveram exposições de seu trabalho ao redor do mundo e expandiram ainda mais o alcance de sua obra, e a constante comparação de seu trabalho com o de outros fotógrafos já há muito renomados fomentada pela crítica fincou de vez suas raízes como uma figura consagrada. Maier, entretanto, não testemunhou quaisquer menções ao seu nome ou vivenciou o reconhecimento tardio de sua arte fotográfica, visto que faleceu poucos meses após o lançamento de suas imagens *online*.

A trajetória da fotógrafa também foi investigada a fundo por seus colecionadores e biógrafos; antigos conhecidos, empregadores e pessoas de quem Maier cuidara quando crianças se tornaram a sua voz no decurso de sua incursão biográfica, e nos documentários e livros lançados na última década o produto de sua paixão foi apresentado e moldado de múltiplas maneiras: suas fotografias de rua, os retratos, os autorretratos, os vídeos caseiros, tudo que Maier produziu e acumulou ao longo de sua existência foi exposto a milhões de observadores, vindo a transformar-se no que alguns olhares mais prudentes definiram como um verdadeiro império comercial.

Maier não buscou legitimar-se como artista e cultivou seu talento de forma anônima, ainda que nas lembranças de pessoas que a conheceram sua figura seja sempre lembrada como

alguém que jamais desprendia-se de sua câmera. A todo lugar que visitava, carregava consigo sua icônica *Rolleiflex* e documentava tudo à sua volta, capturando *flashes* de sua rotina e do cotidiano urbano que fervilhava nos corações de Nova York e Chicago. Tendo vivido o ápice de sua atividade num período crucial da história do Ocidente, os resquícios de sua obra fotográfica refletem também um amplo panorama sociocultural do mundo pós-guerra, definidos por Elza Rodríguez Brondo em *Vivian Maier: La mirada de autor y la mirada social* (2013) como uma metáfora do surgimento de nossa contemporaneidade.

Maier saiu às ruas e documentou a cacofonia das cidades, fotografou mendigos, mulheres, crianças, bêbados e diversos indivíduos que cruzaram seu caminho, construindo – enquanto capturava pequenos *souvenires* de sua realidade – uma verdadeira autobiografia por meio do dispositivo fotográfico. O acervo chega a ultrapassar – conforme divulgado até o momento – a marca dos 100.000 registros. Todo esse material estava armazenado em um depósito alugado no norte de Chicago e foi leiloado no fim de 2007 em razão de atraso nos pagamentos, culminando numa extensa fragmentação das posses de Maier entre vários colecionadores; ao fim de 2008, centenas de negativos e reproduções digitais de suas fotografias logo começaram a ser revendidas também no *eBay* (BANNOS, 2017).

Em meio ao frenesi que acompanhou a repentina descoberta de seu espólio fotográfico, questões éticas pareciam ter sido totalmente ignoradas, mas não demorou muito para que começassem a surgir as devidas intercorrências legais. Maier faleceu sem aparentemente deixar um testamento ou herdeiros conhecidos, o que facilitou a reapropriação de suas imagens por parte de terceiros; a discussão impulsionada pelo uso indevido de sua propriedade, no entanto, logo deu origem a penosas batalhas judiciais com sérias consequências aos envolvidos, culminando em um desfecho que trouxe novos olhares à forma como Maier e sua obra tem sido reconhecidas e ressignificadas.

Nos meios midiáticos que contam a história de sua ascensão, Maier é frequentemente frisada como uma mulher misteriosa que fotografou secretamente durante toda sua vida, e nos depoimentos de pessoas que a conheceram sua figura ressurge como alguém de comportamento excêntrico e paranoico; evitava falar sobre si mesma, mantinha suas fotografias guardadas às sete chaves e nos lugares que frequentava raramente dizia seu nome real, construindo em torno de si uma atmosfera nebulosa que intensificou-se conforme seu personagem público ganhava notoriedade: não foi somente a fotografia de Maier que atraiu multidões às galerias e espaços

que exibiram sua arte, mas a própria narrativa edificada em torno de sua memória a transformou num personagem peculiar e instigante.

A biografia que serve de base para os estudos aqui apresentados debruça-se exatamente sobre essa Vivian Maier conhecida do grande público que conquistou inúmeros admiradores fiéis, observando criticamente, contudo, as consequências resultantes de seu sucesso repentino; para Pamela Bannos, autora de *Vivian Maier: a photographer's life and afterlife* (2017), o grande problema do caso Vivian Maier teve início com a ampla dispersão de todos os seus bens pessoais, fator que, além de tornar impossível reconstituir toda sua obra, configura também o uso indiscriminado de sua propriedade por parte daqueles que a comercializaram.

Outro agravante inclui a inconsistência de informações que moldaram sua figura pública: Bannos (2017) alerta que aqueles que contaram e recontaram a história de Maier inúmeras vezes – seus empregadores, colecionadores e pessoas de quem cuidara na infância – conheceram apenas frações de sua real personalidade ou tentaram decifrá-la apenas por meio dos fragmentos iconográficos que deixara, uma tarefa não muito fácil se considerarmos o extravio de seus bens e a própria atmosfera de circunspeção que Maier cultivou em vida. Ainda assim, a figura da “babá fotógrafa” tornou-se um fenômeno e teve sua trajetória explorada e reescrita em livros, biografias e documentários, meios que a legitimaram como a artista que, aparentemente, nunca desejou ser.

Portanto, pensando a ascensão de Vivian Maier sob uma ótica crítica, busco evidenciar aqui os aspectos de sua legitimação pública que tornam ímpares a sua descoberta e subsequente publicidade de sua obra, observando, através das reflexões de Michel Foucault em *O que é um autor, o que é uma obra?* (2009) e das considerações de Clarissa Diniz em *Crachá – Aspectos da legitimação artística* (2008), quais práticas discursivas e instâncias legitimadoras contribuem ativamente no processo de consagração de Maier como autora/artista, bem como quais regras e limites direcionam o reconhecimento póstumo de seu arquivo fotográfico pessoal como uma obra a ser publicada.

Dividido em três capítulos, este estudo inicia com um relato dos acontecimentos que marcaram a descoberta de Vivian Maier, passando pela gênese da dispersão de seus registros fotográficos, pelo curso de sua súbita ascensão como ícone da fotografia e pelas inevitáveis complicações judiciais que ocorreram após a publicação e comercialização de suas imagens. A biografia de Pamela Bannos, *Vivian Maier: a photographer's life and afterlife* (2017), alicerça esta parte inicial da pesquisa por apresentar, em comparação com outros materiais publicados,

uma ampla gama de informações anteriormente desconhecidas, e por trazer também uma perspectiva mais ponderada em torno das construções narrativas que moldam a identidade pública de Maier.

Os caminhos aqui nos levam, naturalmente, a debruçar-se com igual atenção sobre seu extenso arquivo fotográfico deserdado. Junto deste, todo o resto de seu patrimônio pessoal transfigurou-se numa relíquia de teor simbólico e emocional, figurando nos eventos organizados em sua homenagem como verdadeiros achados arqueológicos de sua vida. Tais aspectos são observados no segundo capítulo por meio da observação atenta de como a própria Maier produzia e relacionava-se com sua prática fotográfica, bem como são levantadas discussões sobre o conceito de arquivo e as tensões e transformações que habitam neste espaço quando sua aplicação envolve a reapropriação, manipulação e ressignificação de registros fotográficos.

Em conclusão, são postos em evidência os estudos de Foucault (2009) e Diniz (2008) que orientam, respectivamente, as conjecturas sobre a identidade autoral edificada em torno de Maier e sua figura artisticamente legitimada, visando responder algumas questões cruciais que habitam no cerne dessa repentina descoberta: como é possível constituir como autor/artista alguém que não se proclamou como tal e teve seu arquivo publicado e comercializado em caráter póstumo? E mais ainda: Maier realmente deixou uma obra? Essas interrogações nos conduzirão à uma investigação mais diligente das particularidades do caso Vivian Maier e suas implicações na história da fotografia e da própria fotógrafa, aquela que, mesmo marcada pela ausência, protagonizou uma reviravolta singular.

## 2 O APARECIMENTO

### 2.1 A descoberta

O nome Vivian Maier (1926-2009) tornou-se conhecido do grande público em meados de 2009, quando uma fração de seu imenso acervo fotográfico foi publicada na internet. A divulgação das imagens em questão ocorrera em um grupo de aficionados por fotografia de rua no fórum de discussão do *Flickr*<sup>1</sup>, gerando um verdadeiro frisson que reescreveria – ao menos em partes – a história de todos os envolvidos. O responsável pela repercussão, um jovem historiador e corretor imobiliário de Chicago chamado John Maloof, havia adquirido o material por meio de um leilão ocorrido na mesma cidade no fim de 2007, enquanto procurava material iconográfico para produção de um livro sobre o bairro em que morava.

Como presidente da Associação de Preservação Histórica da região Noroeste de Chicago, Maloof decidiu atuar como co-autor de um livro sobre a vizinhança de *Portage Park*, visando incluir a região nos mapas imobiliário e turístico da cidade. Cerca de 200 fotografias *vintage* foram solicitadas pela editora, o que impulsionou uma caçada por imagens antigas que fossem boas o suficiente para ilustrar o projeto. Foi então que, durante a pesquisa, numa visita à leiloeira *RPN Sales & Auction House*, a gênese do caso Vivian Maier começou a tomar forma: Maloof deu um lance de US\$380 numa caixa repleta de negativos e filmes não processados que mais tarde ele descobriria retratar a Chicago dos anos 60/70.

Não servindo para o projeto do livro, todo o material – cerca de 30 mil negativos e 1.600 rolos de filme não revelados (FRAIA, 2014, texto digital), foi inicialmente deixado de lado, sendo reexaminado – segundo declarou o próprio Maloof nos meios midiáticos que contaram o caso – somente alguns meses depois. Desse processo surgiria um dos acontecimentos mais intrigantes e interessantes da história da fotografia, atraindo igual atenção de leigos e estudiosos do assunto: “apenas semanas depois que essas primeiras fotografias apareceram, Vivian Maier, que se tornou conhecida como a “babá fotógrafa”, tinha admiradores no mundo todo”<sup>2</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.13, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> HSCP (Hardcore Street Photography): <https://www.flickr.com/groups/onthestreet/>

<sup>2</sup> “Just weeks after those early photos appeared, Vivian Maier, who had become known as the “nanny photographer”, had a worldwilde following” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.13).

John Maloof vem contar parte de sua trajetória com o acervo que descobrira acidentalmente no livro *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* (2014), lançado posteriormente em homenagem à artista que havia descoberto de forma extraordinária e editado com inúmeras imagens de sua coleção:

Em 2007, eu trabalhava na história definitiva sobre a minha vizinhança de Portage Park, no noroeste de Chicago, quando me deparei, acidentalmente, com o tesouro fotográfico de Vivian Maier. A cadeia de eventos que essa descoberta pôs em marcha virou de ponta-cabeça o mundo da fotografia de rua, bem como a minha vida. O que começou como uma paixão particular chamou a atenção do público, e eu passei os últimos três anos cuidando da preservação e do arquivamento da vasta obra de Maier, que ela manteve em segredo por mais de cinquenta anos (MALOOF In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.5).

Longe de ser contada facilmente, a história da ascensão de Vivian Maier origina muito antes de seu estrondoso *debut*; segundo sugere o histórico disponível até o momento, Maier – que fotografou assiduamente o mundo que a rodeava num período de quase cinquenta anos de intensa atividade fotográfica – nunca publicou quaisquer de suas imagens ou buscou obter reconhecimento do público, exercendo sua habilidade de maneira discreta enquanto sustentava-se com a profissão de babá. Hoje, precisamente uma década após o início de sua frenética ascensão, o mistério que permanece ainda é o mesmo: o que fez com que Vivian Maier mantivesse suas fotografias em segredo?

Diversas fontes divergem sobre a quantia total de registros que Maier produzira no decurso de sua vida; o que se sabe, ao certo, é que mais de 100.000 fotografias foram encontradas, datando do fim da década de 40 até meados dos anos 80. Estes dados, no entanto, só foram obtidos após o acervo ter sido parcialmente reconstruído: Maier havia armazenado todos os seus bens em um depósito alugado na região Norte de Chicago, mas em decorrência de dívidas com o aluguel dos espaços todo o material foi posto a leilão; este processo resultou na dispersão absoluta de seus pertences pessoais, estando incluso um descomunal legado fotográfico que não demoraria muito a ser fracionado e realocado entre múltiplos colecionadores.

O proprietário da *RPN Sales & Auction House*, Roger Gunderson, foi o primeiro comprador, pagando a quantia de US\$260 por todo o patrimônio que Maier havia acumulado (BANNOS, 2017). Segundo descrito em *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife* – biografia da fotógrafa publicada nos EUA em 2017 pela *University of Chicago Press* –, foram leiloadas centenas de caixas cujo conteúdo variava entre livros, revistas, contas, documentos,

correspondências, e “[...] milhares de fotografias de todos os tamanhos, talvez cem mil negativos, incontáveis caixas amarelas da Kodak de slides e bobinas de filme, e mais de mil rolos de filme não revelados”<sup>3</sup> (BANNOS, 2017, p.11, tradução nossa).

Gunderson dividiu todo o material em pequenos lotes e os revendeu em cinco leilões, sendo todo o espólio fotográfico oferecido nos dois últimos, ocorridos em outubro e novembro de 2007 (BANNOS, 2017). Foi por meio destas duas ocasiões que John Maloof e outros colecionadores de fotografia vernacular tiveram acesso ao colossal acervo deixado por Vivian Maier, que mais tarde seria descrita como “uma das fotógrafas de rua mais perspicazes dos Estados Unidos” (DUNLAP, 2011, texto digital) e assinalada como uma das descobertas mais extraordinárias do meio.

Uma faísca do sucesso subsequente já parecia queimar à época dos leilões: mais de 90 pessoas estiveram presentes no leilão que ocorrera em novembro – uma audiência considerada muito maior se comparada ao número habitual –, o que Gunderson tomou como resultado de um possível “boca a boca” sobre o material fotográfico de Maier oferecido no mês anterior. A elevação da procura culminou também na imediata elevação dos preços; Ron Slattery, um dos quatro colecionadores que tiveram acesso a fragmentos consideráveis da obra de Maier revelou ter pago dez vezes mais do que na ocasião anterior, somando um gasto total de US\$250 por “[...] milhares de impressões *vintage* de todos os tamanhos, alguns negativos em preto e branco, slides coloridos, filmes caseiros e mais de mil rolos de filme não revelados”<sup>4</sup> (BANNOS, 2017, p.14, tradução nossa).

Outros dois colecionadores, Randy Prow e Jeffrey Goldstein, integram a complexa teia de acontecimentos do caso Vivian Maier: Prow – que atuava também como fotógrafo – esteve presente nos leilões da *RPN Sales* e adquiriu várias caixas do material fotográfico de Maier, num gasto que se supõe ultrapassar a marca dos US\$1.000. Sua coleção foi vendida posteriormente a Jeffrey Goldstein – um artista e colecionador de Chicago – e John Maloof, numa transação de US\$140.000 meticulosamente acordada em contrato e descrita em *Vivian Maier: A photographer’s life and afterlife* (2017) como um episódio típico de filmes gângsteres *hollywoodianos*. Essa e outras inúmeras transações que derivaram dos leilões originais e do

---

<sup>3</sup> “[...] thousands of photographs of all sizes, perhaps one hundred thousand negatives, countless yellow Kodak boxes of slides and motion picture reels, and more than one thousand rolls of undeveloped film” (BANNOS, 2017, p.11).

<sup>4</sup> “[...] thousands of vintage prints of various sizes, some black-and-white negatives, color slides, motion picture footage, and more than one thousand rolls of undeveloped film” (BANNOS, 2017, p.14).

sucesso repentino alcançado por Maier, marcam, de uma vez por todas, sua ascensão como figura pública, calcada num cenário concorrido, financeiramente promissor e, ao mesmo tempo, bastante controverso.

Como Maier nunca publicou nenhuma de suas fotografias e todo seu legado somente veio a público por meio dos esforços de terceiros, o contexto de sua descoberta tende a se tornar cada vez mais intrincado. Como confusão adicional havia ainda o fato de que Maier falecera poucos meses antes do compartilhamento de suas imagens no grupo do *Flickr*, trazendo ainda mais densidade dramática ao contexto da história. Enquanto os registros ganhavam o mundo e angariavam centenas de críticas positivas, questões éticas envolvendo a apropriação dessas imagens pareciam perder força, ofuscadas pelo frenesi gerado em torno do tesouro fotográfico recém-descoberto.

Para Elsa Rodríguez Brondo, autora de *Vivian Maier, La mirada de autor y la mirada social* (2013), a figura de Maier ascendeu no mercado da arte “[...] sob o fetiche de uma descoberta inusitada que desperta a curiosidade e convida ao culto”<sup>5</sup> (BRONDO, 2013, p.76, tradução nossa), vinculada à narrativa de uma trajetória fascinante que acabou por transfigurar-se – quase da noite para o dia – numa empresa monumental edificada a partir do arquivo de um olhar (BRONDO, 2013).

O proprietário da *RPN Sales & Auction House* faturou cerca de US\$20.000 com a revenda dos pertences pessoais de Maier, um lucro de proporções assombrosas se comparado aos US\$260 gastos por ele no ato da compra do material (BANNOS, 2017). De igual modo, os colecionadores que adquiriram fragmentos do acervo da fotógrafa rapidamente buscaram fazer jus aos seus respectivos investimentos, resultando numa intensa atividade comercial que – antecedendo a fama global que Maier futuramente lograria – vigorou por meio da revenda dos seus negativos e impressões também no *eBay*.

Vários itens de Maier foram listados no site não muito tempo após os leilões, e em poucos meses o próprio John Maloof – que mantinha também um perfil no *eBay* onde vendia material comprado a granel – estaria vendendo impressões em preto e branco dos negativos produzidos pela babá. Dentre os envolvidos na dispersão do patrimônio de Maier, vários atuavam como “*super e-Bayers*”, e neste caso especificamente, eram indivíduos ativamente dedicados ao comércio de fotografias antigas na internet. Décadas atrás, essa prática ainda era

---

<sup>5</sup> “[...] bajo el fetichismo de un descubrimiento inusitado, que despierta la curiosidad e invita al culto” (BRONDO, 2013, p.76).

considerada relativamente escassa, mas o estabelecimento de plataformas como o *eBay* e a acessibilidade proporcionada pelo comércio virtual impulsionou a elevação da atividade a um novo patamar:

Agora, os entusiastas desse hobby podem montar coleções de instantâneos com base em locais, técnicas formais, temas visuais ou outros assuntos mais esotéricos. Há colecionadores que procuram fotos de pessoas empurrando cortadores de grama, apertando as mãos ou comendo melancia. Uma coleção conhecida consiste em pessoas cujos olhos estão fechados ou ocultos<sup>6</sup>. Ron Slattery recolhe instantâneos que descrevem sofás cobertos de plástico e, também, aqueles que mostram pessoas em situações desconcertantes. Removidas de seu contexto original, as imagens convidam a interpretações<sup>7</sup> (BANNOS, 2017, p.82, tradução nossa).

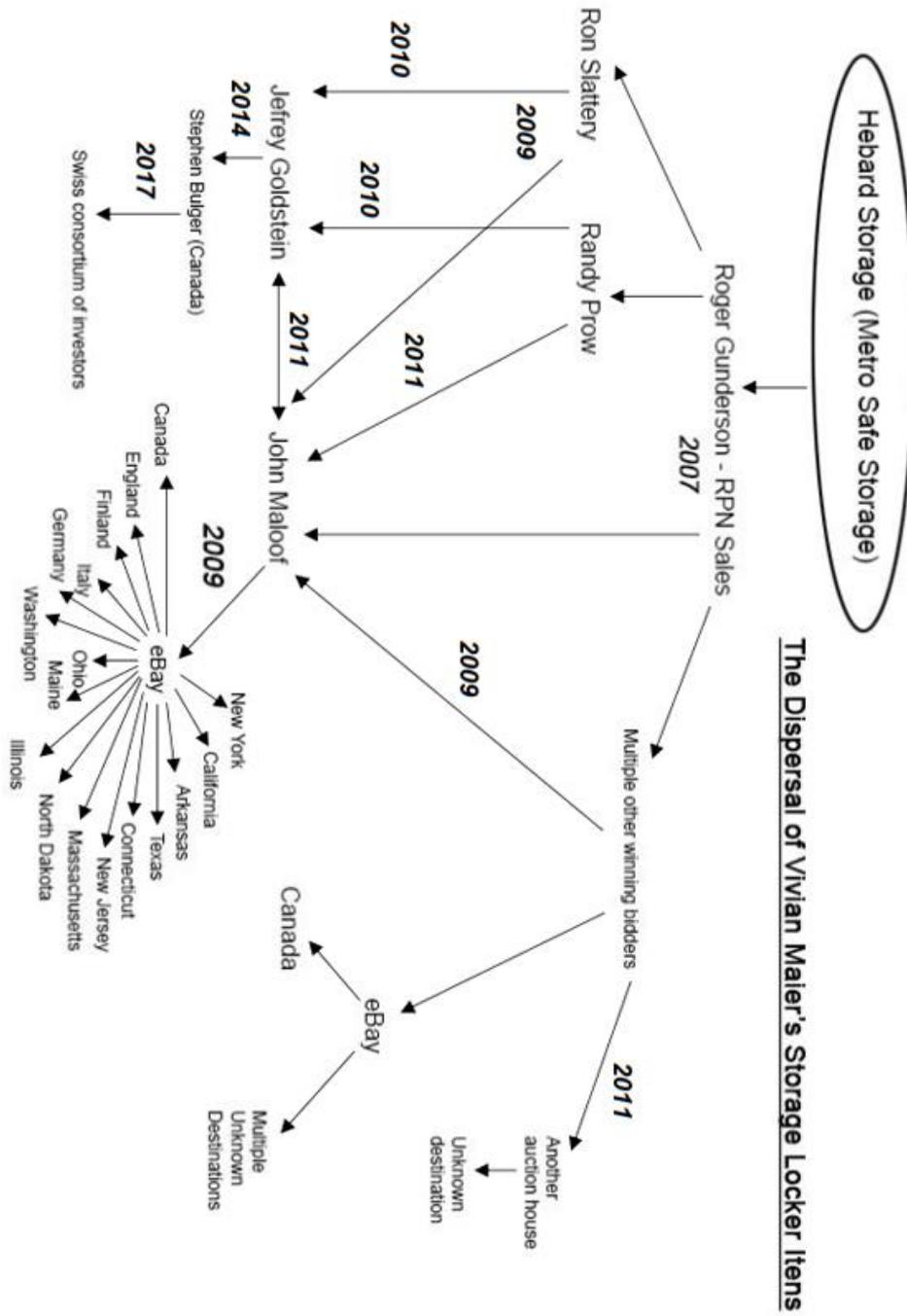
Em *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife*, um gráfico (figura 01) vem ilustrar de forma mais detalhada todo o processo de dispersão do legado fotográfico de Maier que resultou em sua fama vertiginosa, passando pelos leilões que ocorreram na *RPN Sales* e pelos múltiplos destinos que estas imagens tiveram antes da reconstrução parcial do acervo:

---

<sup>6</sup> A autora refere-se aqui a uma coleção de W. M. Hunt (professor adjunto da Escola de Artes Visuais de Nova York) publicada sob o título "*The Unseen Eye: Photographs from the Unconscious*" (2011), que exibe 350 imagens acumuladas num período de 30 anos e agrupadas por uma característica em particular: nelas, o olhar do sujeito é desviado, o rosto obscurecido e os olhos firmemente fechados, evocando "nuances de memória, inteligência, erotismo, medo, tristeza e horror" (APERTURE, 2011, texto digital). A coleção conta com trabalhos de fotógrafos renomados como Diane Arbus, Richard Avedon, Robert Mapplethorpe e Robert Frank, bem como apresenta também imagens de artistas menos conhecidos e fotografias vernaculares (APERTURE, 2011).

<sup>7</sup> Hobbyists can now assemble snapshot collections based on locations, formal techniques, visual themes, or other more esoteric subjects. There are collectors who seek snapshots of people pushing lawn mowers, shaking hands, or eating watermelon. One well-known collection consists of people whose eyes are closed or hidden. 97 Ron Slattery collects snapshots that depict plastic-covered sofas and, also, those that show people in perplexing situations. Removed from their original context, the pictures invite interpretations" (BANNOS, 2017, p.82).

Figura 1 - Dispersão da obra de Vivian Maier



Fonte: *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife* (2017)

De acordo com informações retiradas do site “oficial” criado por John Maloof, 90% do arquivo original já foi reconstruído, estando atualmente num processo de arquivamento e catalogação. Após se dar conta do tesouro fotográfico que agora possuía, Maloof empenhou-se em reagrupar o acervo procurando outros colecionadores que também detinham partes do material leiloado, visando recomprar o que fora vendido por meio dos leilões numa forma de alimentar sua própria obsessão: “Maloof inicialmente estava envergonhado de admitir isso para os outros, mas ele estava obcecado com o trabalho de Maier e assumiu a missão de reconstruir o seu legado”<sup>8</sup> (AFTER JOHN..., 2011, texto digital)<sup>9</sup>.

Vale salientar, todavia, tal como pode ser percebido no gráfico anterior, que o acervo de Maier fora fragmentado de diversas formas; parte do material – mesmo após a reconstrução – ainda permanece extraviada, e as vendas de Maloof no *eBay* alcançaram uma quantidade considerável de território. Segundo apurado por Bannos (2017), foram vendidos através de sua página cerca de 200 negativos e 265 reproduções digitais entre março de 2008 e agosto de 2009, gerando uma receita de aproximadamente US\$5.000. Entretanto, no documentário que produziu em 2013 – intitulado *Finding Vivian Maier*<sup>10</sup> –, Maloof não menciona nenhuma das vendas que fez neste período.

Os itens começaram a ser oferecidos no *eBay* em fevereiro de 2008, quando Maier ainda estava viva, morando sozinha em um pequeno apartamento próximo ao lago Michigan, em Chicago. As listagens incluíam impressões feitas a partir dos negativos de Maier que Maloof digitalizara, oferecidas como fotografias “anônimas” e “*vintage*” sob um preço variante entre US\$ 7,99 e US\$ 9,99. Cada imagem era identificada por uma legenda descritiva, geralmente indicando o conteúdo do registro: “VINTAGE 50’S OLD NEW YORK PHOTO OF L-TRAIN/MOVIE”, “VINTAGE 50S NEW YORK CHOP SUEY PICTURE PHOTO PRINT”, “NEW YORK QUEENSBOROUGH 59TH STREET BRIDGE PHOTO” e etc (BANNOS, 2017, p.83).

Na mesma época, diversos outros registros de Maier apareceram também no site de Ron Slattery: sob o título *Big Happy Funhouse*<sup>11</sup>, a página apresenta centenas de registros anônimos que Slattery obteve por meio dos mercados de pulgas, numa coleção que chegou a ser

<sup>8</sup> “Maloof was ashamed to admit this to others at first, but he had become obsessed with Vivian’s work, and made it his mission to re-construct her archive” (MALOOF, texto digital).

<sup>9</sup> Trecho retirado do site criado por John Maloof, [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com).

<sup>10</sup> MALOOF, John; SISKEL, Charlie; **Finding Vivian Maier**. Direção e Produção de John Maloof e Charlie Siskel. HanWay Films. 2013.

<sup>11</sup> <http://www.bighappyfunhouse.com>

mencionada pelo *New York Times*: “[...] bighappyfunhouse.com tem o ar de um fotoblog de grupo que puxa o passado para o presente, com um efeito voyeurístico estridente”<sup>12</sup> (LEE, 2005, tradução nossa, texto digital). O artigo continua: “Suas fotos vão desde o final do século 18 até quase o presente, uma mistura de penteados, modas e qualidade fotográfica ao longo de décadas”<sup>13</sup> (LEE, 2005, texto digital). No post em que divulgou as imagens de Maier que adquirira por meio dos leilões, Slattery escreveu:

Os últimos seis slides são de uma fotógrafa de rua chamada Vivian Maier. Eu não sei muito sobre ela. Pelas imagens posso dizer que ela fotografou principalmente em Nova York e Chicago nos anos 50 e 60. Eu comprei uma tonelada de suas coisas em um pequeno leilão. Parte do que consegui são 1200 rolos de seus filmes não processados. Eles estão em caixas ao lado da minha mesa. Todos os dias, olho para essas caixas e me pergunto que tipo de guloseimas existem lá dentro....<sup>14</sup> (SLATTERY In: BANNOS, 2017, p.89, tradução nossa).

Maier faleceu em 21 de abril de 2009, em decorrência de uma queda que debilitou sua saúde gradativamente. Poucos meses antes do seu falecimento<sup>15</sup>, suas fotografias estavam sendo espalhadas entre múltiplos colecionadores e largamente revendidas na internet, num processo que se intensificava conforme sua obra ganhava notoriedade. Sem o menor conhecimento dos eventos que protagonizava e sem nunca ter sido legitimada publicamente como fotógrafa, Maier experienciava seus últimos dias de vida em casas de repouso e longe da luz impertinente dos holofotes, tal como vivera e fotografara de forma anônima nos últimos cinquenta anos.

Depoimentos de antigos conhecidos revelam que Maier levava uma vida solitária, excêntrica e muito discreta, raramente falando sobre si mesma ou sobre seu passado. Nem mesmo a sua habilidade com a câmera – hoje tão explícita e consagrada – era algo que a babá costumava abordar: todos sabiam que ela fotografava porque sempre carregava sua *Rolleiflex* em volta do pescoço aonde quer que fosse, mas aparentemente pouquíssimas pessoas tiveram a oportunidade de ver suas imagens; alguns até suspeitavam que Maier carregava o dispositivo

---

<sup>12</sup> “[...] bighappyfunhouse.com has the feel of a group photoblog that pulls the past into the present, with a jarring voyeuristic effect” (LEE, 2005, texto digital).

<sup>13</sup> “His photos span from the late 1800’s to almost the present -- a mishmash of hairdos, fashions and photo quality throughout the decades” (Ibid., 2005, texto digital).

<sup>14</sup> “The last six slides are from a street photographer named Vivian Maier. I don’t know much about her. From the images, I can tell she mostly shot in New York and Chicago 1950s and 60s. I bought a ton of her stuff at a small auction. Part of what I got are 1200 rolls of her undeveloped film. They sit in boxes next to my desk. Everyday, I look at those boxes and wonder what kind of goodies are inside. . . .” (SLATTERY In: BANNOS, 2017, p.89).

<sup>15</sup> Vale salientar aqui uma breve nota de esclarecimento a fim de elucidar melhor o leitor: à época dos leilões e durante o período de vendas do material fotográfico no *eBay*, Maier ainda estava viva. Foi somente após encerrar as vendas no site e dar início ao processo de reconstrução do arquivo que Maloof publicou suas fotografias no grupo do *Flickr*, ao fim do ano de 2009 e já alguns meses após o falecimento da fotógrafa.

fotográfico somente para fazer gênero, como quem vive um tipo de personagem. O que sabemos hoje, porém, revela exatamente o contrário: a câmera era, na verdade, sua ferramenta de conexão com o mundo: “Ela carregava sua câmera em todo lugar – nas caminhadas, no carro, em sua bicicleta, na mercearia, no consultório médico, por toda a casa. [...] Ela usava a câmera como um diário”<sup>16</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.16, tradução nossa).

É por meio desse diário fotográfico que somos apresentados ao universo enigmático de Vivian Maier: nos quarenta anos em que exercera a profissão de babá, ela dividia-se entre as obrigações com as crianças e as expedições fotográficas que costumeiramente realizava, muitas vezes aproveitando para mesclar as duas atividades. Em vários de seus registros é possível perceber a presença dos pequeninos que a acompanhavam em suas jornadas diárias, participando – ora conscientes, ora absortos – das inúmeras composições que a fotógrafa criava (figura 02).

Figura 2 – Vivian Maier e as crianças



Fonte: [Vivianmaier.com](http://Vivianmaier.com) / *Finding Vivian Maier* (2013)

Foi assim que Maier construiu uma autobiografia por meio da câmera enquanto fazia do mundo real a gênese de sua forma de arte, num misto de ânsia por documentar o mundo que a rodeava ao mesmo tempo que guardava *flashes* de sua rotina como pequenos souvenirs. Os milhares de registros deixados vão desde cenas do cotidiano urbano de cidades como Nova

<sup>16</sup> “She carried her camera everywhere – on walks, in the car, on her bike, in the grocery store, at the doctor’s office, around the house. [...] She used the camera as a diary” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.16).

York e Chicago – onde os transeuntes se tornam “objetos” das lentes aguçadas de Maier – a centenas de autorretratos, produzidos sob as mais diversas circunstâncias e nos mais variados lugares. Ora Maier fotografava o entorno da cidade, ora fotografava aqueles que faziam parte dela, num exercício diário de uma intensa atividade fotográfica que rendeu um corpo de trabalho de dimensões verdadeiramente colossais.

Mulheres de diferentes classes sociais, crianças, mendigos, bêbados, afrodescendentes... todos pareciam conectados por uma teia invisível que conduzia Maier de um lugar a outro em sua constante busca pelo fotografável, resultando na concepção de um imenso panorama sociocultural que Brondo (2013) vem definir como “[...] uma memória fragmentada da vida norte-americana da segunda metade do século XX e, portanto, de uma fração chave da memória do Ocidente”<sup>17</sup> (BRONDO, 2013, p.75, tradução nossa). De cada década que fotografou, Maier construiu um mosaico do cotidiano e do espaço habitado pelo ordinário que evanesce dentre os inúmeros acontecimentos comuns, entrelaçados também pelos vestígios de sua vida que eclodem dessas fotografias como verdadeiros achados arqueológicos.

Maier era conhecida por ser uma exímia acumuladora compulsiva, e além do material fotográfico desperdado e dos pertences tipicamente pessoais, cada pequeno detalhe de sua trajetória era cuidadosamente armazenado; tickets de viagem e de restaurantes, recibos, cartas, cheques, tudo foi guardado durante décadas, tornando-se anos mais tarde, mercadorias dentre os inúmeros objetos que foram revendidos no *eBay*: Bannos (2017) relata que um vendedor chegou a oferecer uma passagem de trem e alguns canhotos de refeições que datam de 1959, links diretos para a trajetória pessoal de Maier que, caso ainda fossem vendidos atualmente, certamente não valeriam poucos dólares. O material vendido foi tanto que “nenhum dos vendedores consegue se lembrar de detalhes sobre suas abundantes listagens daquele tempo que possam iluminar melhor qualquer conexão com a vida de Vivian Maier”<sup>18</sup> (BANNOS, 2017, p.60, tradução nossa);

Foi no fluxo dessa atividade comercial que Allan Sekula (1951-2013) – importante fotógrafo, escritor e crítico norte-americano – vivenciou o primeiro contato com o legado fotográfico de Maier. Sekula comprou alguns negativos e estabeleceu contato com Slattery e Maloof na busca por melhores esclarecimentos sobre a fotógrafa, demonstrando – talvez por

---

<sup>17</sup> “[...] constituyen una memoria fragmentada de la vida norteamericana de la segunda mitad del siglo xx y, por tanto, de una fracción clave de la memoria de occidente” (BRONDO, 2013, p.75).

<sup>18</sup> “Neither of the sellers can recall details about their abundant listings from that time that might further illuminate any connection to Vivian Maier’s life” (BANNOS, 2017, p.60).

sua larga experiência no universo da fotografia – mais interesse na totalidade da obra do que nos fragmentos que dela surgiam. “Sekula estava tentando contextualizar o trabalho de Maier na história do meio e viu suas atividades como etapas no processo de um fotógrafo tradicional”<sup>19</sup> (BANNOS, 2017, p.103, tradução nossa).

Em contraste com todos que pensavam nas imagens de Maier como registros anônimos atraentes, Allan Sekula abordou seus negativos com curiosidade sobre a fotógrafa. Este primeiro reconhecimento e consideração pela mulher por trás da câmera ocorreu no dia anterior à morte de Maier, como Sekula descobriu poucos dias depois [...] Sekula foi o primeiro a interpretar e articular sobre os métodos e a pessoa de Maier, e isso estabeleceu as bases para tentativas de entendê-la por meio do que ela salvou, como se parecia e o que escolheu compartilhar”<sup>20</sup> (BANNOS, 2017, p.101-104, tradução nossa).

Nos diversos e-mails que trocou com Maloof, Sekula emitiu pequenos alertas sobre o desserviço causado pela dispersão do arquivo original. Ambos conversaram sobre a magnitude da obra e a possibilidade de uma exposição ou de um livro, mas o colecionador logo foi advertido a respeito da complexidade da situação: como o trabalho de Maier havia sido fragmentado e nenhuma dessas fotografias foram vistas por ela exceto no momento da exposição, seria necessário encontrar uma editora que demonstrasse um interesse incomum no mistério de seu trabalho (BANNOS, 2017).

O próprio Sekula investiu tempo e esforço em pesquisas sobre a fotógrafa, enveredando por Chicago em busca de informações sobre sua trajetória; considerou também mesclar uma de suas exposições em vista na mesma cidade com os negativos de Maier que havia comprado *online*, mas, por alguma razão, o projeto acabou não vingando. A intenção de Sekula era apresentar Maier como um suplemento à história da fotografia de rua de Chicago, o que certamente contribuiria para o sucesso de seu trabalho; todavia, mesmo sem esse impulso pensado por Sekula, não demorou muito para que o caso da descoberta de Vivian Maier se tornasse um fenômeno viral.

Em paralelo às dezenas de comentários emocionados que lotaram o post de Maloof no *Flickr*, surgia todo um lote de indagações não muito fácil de ser sanado, mesmo entre os mais

---

<sup>19</sup> “Sekula was trying to contextualize Maier’s work within the medium’s history and saw her activities as steps in a traditional photographer’s process” (BANNOS, 2017, p.103).

<sup>20</sup> In contrast to everybody who was thinking of Vivian Maier’s pictures as compelling anonymous snapshots, Allan Sekula approached her negatives with curiosity about the photographer. This first acknowledgment and consideration of the woman behind the camera occurred the day before Vivian Maier died, as Sekula discovered just days later [...] Sekula’s was the first interpretation and articulated impression of Vivian Maier’s photography process and persona, and it set the groundwork for attempts to understand Maier through what she saved, how she looked, and what she chose to share of herself” (BANNOS, 2017, p.101-104).

de trinta mil membros do grupo – atualmente mais de oitenta mil – já familiarizados com o mundo da fotografia. Maier tornou-se um fenômeno monumental não somente em razão de suas imagens grandiosas a nível estético e histórico, mas principalmente porque sua emergência pautou-se num contexto marcado por diversas lacunas basilares. De início, Vivian Maier simplesmente “não existia”; suas imagens, descobertas ao acaso quase como num milagre, eram um convite à formulação das mais variadas interpretações, culminando numa teia de narrativas construída sobre bases movediças.

Era preciso investigar mais e saber mais, e tanto John Maloof quanto outros interessados rapidamente se prontificaram a executar a nova tarefa: Maloof entrou em contato com uma das famílias para quem Maier havia trabalhado – em seu documentário o colecionador conta ter achado um número de telefone entre as posses leiloadas – e enveredou numa caçada à novas pistas sobre a babá, ganhando acesso a um outro depósito descoberto posteriormente onde mais material fotográfico estava armazenado junto com as roupas de Maier, os sapatos, os chapéus e toda uma segunda parcela de patrimônio prestes a ser descartada (figura 03). Ter posse sobre esses novos achados permitia que Maloof pudesse, a partir de agora, empenhar-se na construção de uma arqueologia da trajetória de Maier, uma mulher descrita por Geoff Dyer no prefácio de *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* como “alguém que existe unicamente nas coisas que viu” (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.8).

Figura 3 - Pertences de Vivian Maier resgatados por Maloof



Fonte: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)

Como “um caso extremo de descoberta póstuma” (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.8), Maier transfigurou-se num enigma que muitos queriam desvendar, e até mesmo a cidade de Chicago parece ter ficado pequena diante da magnitude do fenômeno; enquanto o resto do mundo ouvia falar sobre a fotógrafa pela primeira vez, os moradores de Chicago já estavam mais do que familiarizados com a história, visto que aquela foi a cidade onde “a Vivian Viral” surgiu, onde os principais personagens de sua história residem, e onde a imprensa incessantemente mencionou os triunfos da exposição de sua obra”<sup>21</sup> (BANNOS, 2017, p.7, tradução nossa). Bannos (2017) inclusive, faz uso de um termo interessante quando diz que os habitantes locais estavam completamente “*Vivian Maiered-out*”<sup>22</sup>.

Fascínio mais que compreensível: “Uma mulher da classe trabalhadora deixa um esconderijo de fotos que ninguém nunca viu – é intrigante e levanta inúmeras questões. Por quê ela tirou essas fotos? Por quê nunca as compartilhou? E como ela acabou perdendo-as no fim das contas?”<sup>23</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.15, tradução nossa). Este curto fragmento de texto retirado de *Vivian Maier: Out of the Shadows* (2012) resume de forma certa o cenário em que Maier esteve submersa no decorrer dos últimos dez anos: do anonimato ao pleno reconhecimento, a babá norte-americana teve sua vida desvelada sob a atenção de incontáveis olhares curiosos, mesmo com todas as pistas conduzindo ao descobrimento de alguém que aparentemente nunca havia demonstrado interesse em se tornar uma pessoa pública.

Muito foi dito e especulado sobre suas origens, sua habilidade com a câmera e sua personalidade controversa, numa ânsia por tentar descobrir de uma vez por todas quem foi Vivian Maier e o que de fato ela fez. O encanto gerado por sua descoberta ultrapassou os limites do legado fotográfico e potencializou-se entre as lacunas não preenchidas da história, atraindo pela narrativa enigmática edificada em derredor de sua obra-vida que atua como um tipo de “motor de suas construções ficcionais [...]” (COSTA, TARAPANOFF, 2016, p.1).

Após se tornar imagem, a identidade de Maier diluiu-se entre o individual e o coletivo, o privado e o público, o interior e o exterior, o eu e o outro, o singular e o plural, o construído e o apropriado, o rosto e o corpo. [...] No que aparenta ser, à primeira vista, algo ordinário (a simples figura de uma babá), eis que surge a figura extraordinária de uma mulher que por anos ocultou seu talento fotográfico. Como Hitchcock, Vivian surge na cena de forma despropositada, mas acaba por ser “lida” com o olhar

<sup>21</sup> “[...] “Viral Vivian” emerged, where the major players in her story reside, and where the press has incessantly reported on the triumphs of her works’ exposure” (BANNOS, 2017, p7).

<sup>22</sup> Em tradução livre, pode-se supor que o termo utilizado por Bannos (2017) signifique algo como “Vivian Maier-izados”.

<sup>23</sup> “A working-class woman leaves a stash of world-class photos no one has ever seen – is intriguing and raises many questions. Why did she take them? Why didn’t she shared them? And how did she lose them ind the end?” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.15).

encantado do espectador que se deixa levar pelas lentes do enigma. (COSTA, TARAPANOFF, 2016, p.12);

Em texto sobre Maier publicado no livro *O Instante Certo* (2016), a jornalista Dorrit Harazim conclui: “Ela jamais imaginou que, depois de morrer como quis – anônima, desconhecida, indevassada –, fosse causar tanto desalento a seus biógrafos e provocar tamanha curiosidade nos admiradores de sua obra fotográfica” (HARAZIM, 2016, p.223). No entanto, foi justamente dentre essas lacunas que pontuaram sua descoberta que o nome de Maier ganhou vida própria; as poucas informações sabidas a seu respeito mitificaram seu personagem enquanto suas fotografias secretamente preservadas ascendiam como registros icônicos, comparadas ao material deixado por outros grandes mestres do meio que marcaram o século XX. Figurando hoje entre nomes como Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus e Lisette Model, Maier foi retirada da obscuridade em que esteve imersa para protagonizar uma ascensão de velocidade meteórica, num movimento que reescreveu o curso de sua própria história e fincou suas raízes no cânone da fotografia de rua.

Geoff Dyer também chama atenção para o imenso alarde que a obra de Maier provocou: na perspectiva do escritor, é praticamente impossível que uma descoberta de tal nível consiga passar despercebida pelo grande público, mas, ao mesmo tempo, é necessário “manter uma perspectiva crítica” a fim de evitar que o valor da obra seja exacerbado ao ponto de “conferir a ela a qualidade de um milagre” (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.9). Todavia, ainda que o trabalho de Maier não tenha desempenhado “seu papel na formação de nossa maneira de ver o mundo” ((DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.9) – como no caso de Arbus e outros nomes – é preciso reconhecer que seu legado complementa a história da fotografia documental de forma impactante. No prefácio que escreveu em *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* (2014), Dyer ainda comenta:

Os inúmeros vislumbres deste livro de cenas que trazem à lembrança Lisette Model, Helen Levitt (tanto em preto e branco quanto em cores), Diane Arbus, André Kertész, Walker Evans, entre outros, levantam questões sobre a extensão do conhecimento de Maier acerca destes fotógrafos e da história dessa mídia. Será que ela tirava certas fotos porque, conscientemente ou não, elas se assemelhavam a composições que vira em exposições ou em revistas? [...] Talvez, também, seja propício inverter a questão e perguntar: será que respondemos a estas imagens tão prontamente porque conhecemos o trabalho de Model e outros e vemos seus fantasmas na obra de Maier? (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.9).

Independente desses e de outros questionamentos, Maier conquistou seu lugar ao sol: além dos documentários que buscaram desvendar as pistas de seu passado desconhecido,

diversos livros foram publicados visando exibir as reminiscências de sua arte oculta, dando a ver a magnitude do material que fora produzido por ela em anos e anos de dedicação: *Vivian Maier: Street Photographer* (2011), *Vivian Maier: Self-portraits* (2013), *Vivian Maier: A photographer found* (2014) e *Vivian Maier - The color work* (2018) trazem fotografias retiradas da coleção resgatada por John Maloof; a coleção que pertenceu a Jeffrey Goldstein, por sua vez, ilustra *Vivian Maier: Out of the Shadows* (2012), livro que busca explorar aspectos da fotografia de Maier por meio de uma abordagem mais biográfica.

Como base dos estudos aqui apresentados, porém, destaca-se a biografia escrita por Pamela Bannos<sup>24</sup> – *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife* (2017), desenvolvida como uma contranarrativa e como “uma correção” para as representações errôneas de Maier e sua trajetória que eclodiram em meio ao frenesi da grande descoberta. A autora dedicou quatro anos de pesquisa à história do descobrimento e propagação da obra fotográfica de Vivian Maier, bem como buscou a fundo detalhes de sua trajetória pessoal que pudessem melhor elucidar as lacunas de sua existência:

Testemunhos conflitantes e às vezes duvidosos tem caracterizado o que podemos documentar sobre a vida de Vivian Maier, criando a imagem de uma excêntrica “babá fotógrafa” [...] Mas nós podemos explorar sua família, sua vida e a história da fotografia para começar a descobrir quem ela era e qual seria o seu verdadeiro legado<sup>25</sup> (BANNOS, 2017, p.16, tradução nossa).

Maier veio à tona num cenário de narrativas tão emaranhadas que assimilar sua obra-vida só seria possível, na perspectiva de Bannos (2017), se buscássemos observá-la por meio das próprias evidências que deixou, tal como ela nos observaria: “[...] em seus próprios termos e a partir dos próprios vestígios de quem ela era ou do que ela fez”<sup>26</sup> (BANNOS, 2017, p.5, tradução nossa). Em *Finding Vivian Maier* (2013) John Maloof exhibe trechos de uma reportagem de televisão onde aparece afirmando estoicamente que sua missão é “colocar Vivian nos livros de história” (MALOOF In: FINDING..., 2013), dizendo mais tarde sentir-se “um pouco culpado por expor o trabalho de uma pessoa que não queria ser exposta” (MALOOF In: FINDING..., 2013). O frisson que havia promovido, entretanto, rapidamente cravou-se no

---

<sup>24</sup> Professora de Fotografia no Departamento de Teoria e Prática da Arte da *Northwestern University*, em Chicago. Artista e pesquisadora que explora as conexões entre representação visual, espaço urbano, história e memória coletiva.

<sup>25</sup> Conflicting and sometimes dubious testimony has characterized what we can document about Vivian Maier's life, and it created a picture of an eccentric “nanny photographer” [...] But we can explore her family, her life, and the history of photography to begin to suss out who she was and what her true legacy may be” (BANNOS, 2017, p.16).

<sup>26</sup> “[...] on her own terms, from her own evidence of who she was and what she did” (*Idem*, p.5).

universo da fotografia, e como bem escolheu colocar Pamela Bannos, “a história de Vivian Maier continua sem ela”<sup>27</sup> (BANNOS, 2017, p.307, tradução nossa).

## 2.2 A ascensão

A expertise de Maier rapidamente ganhou fama: diversos sites e blogs de fotografia fizeram menção à repentina descoberta de sua extensa obra fotográfica, expandindo o círculo de admiradores para além do grupo seletivo de colecionadores que adquiriram os fragmentos de seu legado. Por volta de 2011, quase dois anos após a divulgação do material no fórum do *Flickr*, Maier ganharia sua primeira grande exibição: *Finding Vivian Maier: Chicago Street Photographer* esteve aberta no Centro Cultural de Chicago entre janeiro e abril do mesmo ano, numa explosão de receptividade positiva que Maloof vem exaltar em seu documentário como a maior quantidade de público que o espaço já recebeu (FINDING..., 2013).

O colecionador afirmou ter contatado museus como o MoMA e o *Tate Modern* a fim de obter ajuda no processo de catalogação e arquivamento da vasta obra deixada por Maier, mas a resposta negativa dos curadores levou Maloof a organizar o evento por conta própria; “só queria que as pessoas pudessem ver esse trabalho incrível”, conta em *Finding Vivian Maier* (2013). O material de Maier que estava armazenado em seu sótão – transformado em laboratório de fotografia – logo se tornou uma atração: equipes de televisão locais e até mesmo nacionais visitaram o lugar, abrindo espaço para que o burburinho do caso Vivian Maier ultrapassasse os arredores da cidade de Chicago e lograsse uma audiência ainda maior.

Na exposição aberta no Centro Cultural, tanto a fotógrafa como as fotografias eram cultuadas; oitenta impressões foram dispostas em duas galerias a partir dos negativos que Maloof vinha digitalizando, e os bens pessoais de Maier – exibidos como artefatos – atraíam olhares encantados da multidão:

Os estojos do museu apresentavam várias câmeras, um monte de bobinas de filme e uma nota de uma loja de fotografia. Quatro chapéus de abas largas estavam alinhados dentro de uma mesa coberta de vidro. Cartas pessoais e um pedaço de jornal com faixas de borracha estavam expostos como resultados de uma escavação arqueológica. Os convidados ficaram boquiabertos com os pertences de Maier como fãs olhando o armário de uma celebridade, a porta se abriu e as luzes acenderam. Em vez de

---

<sup>27</sup> “Vivian Maier’s story continues on without her” (BANNOS, 2017, p.307).

completar a imagem de Maier, esse tratamento aumentou sua aura misteriosa<sup>28</sup> (BANNOS, 2017, p.179, tradução nossa).

Duas grandes galerias de Nova York também se preparavam para adentrar no que Bannos (2017) chama de o “reino de Vivian Maier”: na *Howard Greenberg Gallery*, duas exposições foram abertas simultaneamente entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012, exibindo parte das fotografias que integravam a coleção em posse de John Maloof; na *Steven Kasher Gallery*, de abril a maio de 2012, esteve ativa a exposição “*Vivian Maier: Unseen images*”, com imagens selecionadas a partir da coleção que pertencia a Jeffrey Goldstein; Goldstein havia contratado um técnico para processar e revelar os negativos de Maier e vinha divulgando o trabalho da babá em seu site, nomeado “*Vivian Maier Prints*” (BANNOS, 2017).

Trechos de *Vivian Maier: Out of the shadows*, livro editado por Richard Cahan e Michael Williams<sup>29</sup> e publicado em 2012 pela *CityFiles Press*, também evidenciam a forma calorosa com que Maier foi recebida neste cenário; um espectador que marcou presença na exposição de Chicago declarou entusiasmado que Maier era uma verdadeira fotógrafa do povo (CAHAN, WILLIAMS, 2012), e uma exposição sediada em Los Angeles teve parte do público dispensada já na noite de abertura em decorrência do intenso congestionamento. As exposições das duas galerias de Nova York, por sua vez, foram pontuadas por Roberta Smith – crítica de arte do *New York Times* – como responsáveis por transformar Maier em uma nova candidata ao panteão dos grandes nomes da fotografia de rua que marcaram o século 20 (SMITH, 2012). No artigo que publicou na página virtual do jornal, Smith (2012) ainda escreveu:

As fotografias de Maier não tem o estilo consistente e indelével de Diane Arbus, Helen Levitt, Garry Winogrand ou qualquer número de seus contemporâneos. Em vez disso, elas podem somar à história da fotografia de rua do século 20, resumindo-a com uma minuciosidade quase enciclopédica, aproximando-se de quase todos os fotógrafos conhecidos que você pode imaginar, incluindo Weegee, Robert Frank e Richard Avedon<sup>30</sup> [...] (SMITH, 2012, texto digital, tradução nossa).

---

<sup>28</sup> Museum cases presented several cameras, a mass of film spools, and a note from a photofinisher. Four broad-brimmed hats were lined up inside a glass-covered table. Personal letters and a scrap of rubber-banded newspaper lay like findings from an archaeological dig. Guests gaped at Maier’s belongings like fans peering into a celebrity’s closet, the door flung open and the lights switched on. Rather than complete the picture of Maier, this treatment added to her mysterious aura (BANNOS, 2017, p.179).

<sup>29</sup> Fundadores da editora *CityFiles Press*. Ambos possuem larga experiência na indústria editorial, com foco em publicações fotográficas. Além de *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012), outros 10 livros foram publicados pela editora, dentre eles, *Chicago: Classic Photographs* (2017) e *Who we were: A snapshot history of America* (2008). Mais informações em: <http://www.cityfilespress.com/>.

<sup>30</sup> Maier’s photographs lack the consistent, indelible style of Diane Arbus, Helen Levitt, Garry Winogrand or any number of her contemporaries. Instead they may add to the history of 20th-century street photography by summing it up with an almost encyclopedic thoroughness, veering close to just about every well-known photographer you can think of, including Weegee, Robert Frank and Richard Avedon [...] (SMITH, 2012, texto digital).

A frenética fama de Maier, perceptível nos preços cobrados em suas exposições – algumas impressões *vintage*<sup>31</sup> chegaram a ser oferecidas por US\$5.000 no evento de Jeffrey Goldstein – reflete também sua proximidade com esses fotógrafos já consagrados. Na perspectiva de Bannos (2017), o trabalho de Maier estava se tornando conhecido internacionalmente num mercado “criado no padrão dos grandes nomes”, e os altos valores cobrados indicavam que a narrativa curiosa da babá fotógrafa havia conquistado seu espaço. “[...] Não eram instantâneos anônimos ou fotografias com alta qualidade de exibição”<sup>32</sup> (BANNOS, 2017, p.192, tradução nossa), mas eram relíquias deixadas por uma artista desconhecida que surgiu em meio à uma atmosfera intrigante e promissora.

Prova disso foi a intensa procura por seus marcantes autorretratos: a presença enigmática de Maier “[...] se destacou entre os outros temas e quadros, e essas impressões forneceram o duplo selo de possuir Maier e “um Maier”, que se tornaram quase indistinguíveis”<sup>33</sup> (BANNOS, 2017, p.204, tradução nossa). Interessante pensar este cenário à luz das palavras de Susan Sontag: em *Sobre Fotografia* (2004), a escritora afirma que fotografar é transformar as pessoas em “[...] objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p.25), e Maier parece gravitar aqui nas duas instâncias: da mesma forma que passou metade de sua vida “se apropriando” do mundo real – e das pessoas que encontrava nele – por meio do uso frenético de seu dispositivo fotográfico, Maier havia agora se tornado um objeto, um produto nas mãos daqueles que desejavam tomar parte no processo de sua ascensão como personagem público.

Maloof também havia lançado uma campanha no site *Kickstarter*<sup>34</sup> visando arrecadar dinheiro para cobrir os custos de produção do seu documentário, tendo como meta a quantia de US\$20.000; as doações foram tantas que o valor atingido somou cerca de cinco vezes mais, e em apenas duas semanas a campanha gerou uma receita de US\$105.000 graças aos quase mil e quinhentos apoiadores que participaram. Estes, por sua vez, deviam escolher uma dentre as múltiplas opções de valores listadas no site que garantiam o recebimento de “um prêmio” em troca pela doação (BANNOS, 2017).

---

<sup>31</sup> Impressas pela própria Vivian Maier.

<sup>32</sup> “[...] weren’t anonymous snapshots or large exhibition-quality photographs (BANNOS, 2017, p.192).

<sup>33</sup> stood out among the other pictures, and those prints provided a double cachet of owning Maier and “a Maier,” which had become nearly indistinguishable (Ibid., p.204).

<sup>34</sup> <https://www.kickstarter.com/projects/800508197/finding-vivian-maier-a-feature-length-documentary>

As alternativas chegam a ser, na verdade, bastante curiosas: quem optou por doar o menor valor disponível (US\$10), recebeu um carretel vazio – autenticado por Maloof – de um dos filmes não processados de Maier (figura 04), tendo a oportunidade de “[...] possuir um objeto que Vivian Maier tocou e que antes continha um filme que passava por sua câmera; uma verdadeira relíquia devocional”<sup>35</sup> (BANNOS, 2017, p.182, tradução nossa).

Figura 4 - Carretel vazio do filme de Vivian Maier



Fonte: *Vivian Maier: A Photographer's life and Afterlife* (2017) | Fotografia por Jenn Fletcher

Tanto Maloof quanto Goldstein investiram intensamente na divulgação de suas coleções e, ao passo que a fama da descoberta se alargava, tanto Maier como suas fotografias iam sendo ressignificadas. De babá desconhecida e de origens humildes, Vivian Maier passou a figurar como um ícone da fotografia, e o frisson gerado em torno da história – apesar de fazer jus à grandiosidade das imagens que por tanto tempo permaneceram ocultas – também contribuiu para a construção e disseminação de inúmeros mitos sobre a trajetória da fotógrafa.

A história do fenômeno Vivian Maier já foi contada tantas vezes que agora pode ser resumida em poucas frases: Seus armários alugados entraram em atraso. Um jovem rapaz chamado John Maloof comprou uma caixa dos seus negativos. Ele pesquisou seu nome no Google e descobriu que ela havia morrido poucos dias antes. Ele descobriu a mulher conhecida hoje como a misteriosa babá fotógrafa<sup>36</sup> (BANNOS, 2017, p.5, tradução nossa).

<sup>35</sup> “[...] could own an object that Vivian Maier touched and that once contained film that traveled through her camera; a true devotional relic (BANNOS, 2017, p.182).

<sup>36</sup> “The story of the Vivian Maier phenomenon has been told so many times that it can now be reduced to a few short phrases: Her storage lockers went into arrears. A young man named John Maloof bought a box of her

A mesma autora vem completar o raciocínio:

Mas raramente uma história é tão simples quanto às versões filtradas que surgem de múltiplas recontagens. Cada elo na cadeia da história de Vivian Maier se ramifica para revelar uma saga muito mais complexa e sutil. Nossa atual falta de compreensão dessa mulher e sua paixão pela fotografia decorre de simplificações excessivas de seu surgimento e de versões compactadas da história<sup>37</sup> (BANNOS, 2017, p.5, tradução nossa).

Bannos (2017) alega que tanto a dispersão do acervo como o excesso de desinformação sobre a trajetória de Maier geraram um grande problema: mesmo que uma parte do legado já tenha sido reconstruída e catalogada, é praticamente impossível traçar um percurso da atividade de Maier como fotógrafa ao longo dos anos, visto que partes interligadas de seu arquivo fotográfico foram fragmentadas através dos leilões: “Há fotografias de julho de 1952 com anotações de Maier em uma coleção que combinam com os negativos no estoque de outro colecionador”<sup>38</sup> (BANNOS, 2017, p.16, tradução nossa), havendo ainda uma outra parte da mesma coletânea em posse de um terceiro comprador. Essa fragmentação, conseqüentemente, tende a obscurecer qualquer visão determinante a respeito do acervo que fora acumulado por Vivian Maier ao longo de sua existência.

Outra questão a ser observada é que essa mesma fragmentação estende-se ao compartilhamento de suas fotografias com o público: não há como saber quais imagens Maier selecionaria para um portfolio ou para um livro, e nenhuma anotação ou indício de suas intenções neste sentido parece ter sido encontrada dentre suas posses. Sabe-se que quatro portfolios impressos – cada um contendo 150 fotografias em preto e branco – também foram leiloados em 2007, mas os colecionadores que adquiriram esse material optaram por não publicá-lo ou revendê-lo (não se sabe também o que levou Maier a organizar esses portfolios); o acesso a essas impressões certamente poderia elucidar melhor as possíveis preferências estéticas da fotógrafa, no entanto, é somente por meio do recorte curatorial de terceiros que seu trabalho vem sendo exibido e publicado.

---

negatives. He Googled her name and found that she had died a few days earlier. He discovered the woman known today as the mysterious nanny street photographer (BANNOS, 2017, p.5).

<sup>37</sup> “But rarely is a story as simple as the filtered-down version that results from multiple retellings. Each link in the chain of the Vivian Maier story branches to reveal a much more complex and nuanced saga. Our current lack of understanding of this woman and her passion for photography stems from oversimplifications of her emergence and packaged versions of the story (Ibid., p.5).

<sup>38</sup> “There are photographs from July 1952 with Maier’s handwritten notations in one collection that match the negatives in another collector’s stash [...]” (BANNOS, 2017, p.16).

No levantamento de sua biografia, testemunhos fornecidos por antigos conhecidos surgiram como uma confiável referência: antigos patrões e pessoas de quem Maier cuidara durante a infância se tornaram sua voz em meio ao estardalhaço midiático, dando pequenas pistas sobre a identidade de Maier e sobre os *flashes* de sua vida que nos são familiares apenas por meio dos registros que deixou. “Ela era um tipo de jornalista de sua época” (MALOOF In FINDING..., 2013), conta Maloof ao comentar sobre as fitas de áudio e filmes de 8mm e 16mm encontrados junto ao seu imenso espólio pessoal; Maier documentou praticamente tudo que a rodeava numa espécie de investigação diária das particularidades de seu próprio universo, mas no fim das contas foi a sua própria vida que acabou se tornando o foco de uma intensa investigação.

Logo descobriu-se que Maier nasceu em Nova York e era filha de pai austríaco e mãe francesa, tendo vivido parte de sua infância em um pequeno vilarejo no sudeste da França. Já em idade adulta e de volta ao território francês a fim de resolver questões familiares, Maier empreendeu suas primeiras expedições fotográficas, documentando as paisagens bucólicas dos Alpes Franceses e os inúmeros moradores da região. Parte destes primeiros registros integravam a coleção de Jeffrey Goldstein e foram publicados em *Vivian Maier: Out of the Shadows* (2012), num capítulo dedicado a construir uma memória da artista recém-descoberta.

Questionamentos sobre sua habilidade com a câmera também foram levantados: quando e como aprendeu a fotografar? Era autodidata? Conhecia o trabalho dos grandes mestres da fotografia? Impossível dizer o quanto Maier se aproximava dos fotógrafos que marcaram a sua geração ou determinar os pormenores de sua carreira fotográfica, mas acredita-se que Jeanne Bertrand<sup>39</sup>, uma fotógrafa francesa que viveu com Maier e sua mãe em um modesto apartamento na região de *Saint Mary's Park*, em Nova York, possa ter exercido alguma influência sobre a pequena Vivian, que na época não tinha mais de dez anos de idade. Apesar da relação pouco explorada publicamente, um artigo do *New York Times* intitulado “*A peek into Vivian Maier's Family album*” (2016) afirma que ambas mantiveram contato: “Maier não somente conheceu Bertrand, como também se reuniu mais de uma vez – provavelmente para

---

<sup>39</sup> 1880-1957. Agnières-en-Dévoluy, França. Jeanne Bertrand mudou-se para o EUA com sua família em 1893 e começou a trabalhar como assistente de fotografia aos 19 anos no *Torrington's Albee Studio*, em Torrington, Connecticut. Ali desenvolveu suas habilidades fotográficas e estudou inúmeras técnicas de iluminação para retratos. Por volta de 1902, jornais como o *Torrington Register* e o *Boston Globe* já publicavam e enalteciam seu trabalho como fotógrafa, fazendo com que Bertrand se tornasse um tipo de celebridade local. Não está claro, porém, como ocorreu sua mudança para Nova York e nem como ela e Marie Jaussaud (mãe de Vivian Maier) realmente se conheceram.

aprender – com ela e suas amigas que fizeram carreiras com suas câmeras”<sup>40</sup> (MACDONALD, 2016, texto digital, tradução nossa). Nada disso, entretanto, pode ser comprovado.

A aparência física de Maier também acabou fixando-se de forma bastante emblemática: junto aos milhares de registros urbanos que produziu, emergem os vislumbres de sua própria figura deixadas em seus autorretratos, onde Maier sempre se utilizava de vitrines ou espelhos para refletir sua própria imagem. Nessas fotografias, a expressão austera, o uso de roupas largas de corte masculino e a imponente *Rolleiflex* na altura do tórax fincaram-se como uma característica marcante de sua aparência, tornando-se também a lembrança mais vívida daqueles que buscaram descrevê-la nos livros e documentários. “Ela estava sempre escondendo sua figura usando essas roupas pesadas e essas botas”, lembra Duffy Levant em *Finding Vivian Maier* (2013).

A imagem escolhida para ilustrar a capa de *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* (2014) – um autorretrato em que a babá surge segurando sua *Rolleiflex* (figura 05) – tornou-se uma cena bastante representativa: a figura de Maier surge, aqui, “dividida ao meio entre a luz e a sombra, entre o claro e o escuro, em uma alusão ao que ela oculta e o que revela” (COSTA, 2017, p.11). Tendo vivido discretamente e optado por não publicar sua arte, Maier inconscientemente “dirigiu o olhar do espectador para o espaço fora da tela [fora da imagem], ampliando o desejo dele de ver o que não pode ser visto” (COSTA, 2017, p.12); o desejo de descobrir, ao fim das contas, quem de fato foi Vivian Maier.

---

<sup>40</sup> “Maier know Bertrand, she also went more than once to meet with — and likely to learn from — her and her colleagues, who made careers using their câmeras (MACDONALD, 2016, texto digital).

Figura 5 - Autorretrato de Vivian Maier



Fonte: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)

Para a produção do documentário que estava dirigindo, Maloof buscou contatar não somente os antigos conhecidos de Maier, mas também quis certificar o valor de seu trabalho por meio da crítica de outros mestres do meio; na perspectiva de Mary Ellen Mark (1940-2015), aclamada fotógrafa norte-americana entrevistada pelo colecionador, é estranho que o trabalho de Maier não tenha sido descoberto antes: “Penso que as pessoas teriam amado seu trabalho. [...] Se ela tivesse se permitido ser conhecida teria sido uma fotógrafa famosa. Alguma coisa devia estar errada... há uma peça do quebra-cabeça faltando” (MARK In: FINDING..., 2013), conclui.

Para Joel Meyerowitz, importante fotógrafo nova-iorquino, descobertas como a de Maier não costumam ocorrer com frequência: “Eu vejo milhares de fotografias. Dia após dia pessoas me mandam seus websites para vê-las e, quando dou uma olhada nelas, sinto que a maioria não se destaca” (MEYEROWITZ In: FINDING..., 2013). A respeito do legado de Maier, no entanto, sua perspectiva diverge: “[...] mas o trabalho de Vivian instantaneamente mostra aquelas qualidades da compreensão humana, do calor e da graciosidade que eu pensei: “esta é uma verdadeira fotógrafa” (MEYEROWITZ In: FINDING..., 2013).

Allan Sekula – também cotado para participação em *Finding Vivian Maier* (2013) – faleceu antes que pudesse concluir o ensaio que estava escrevendo para um dos livros de

Maloof, mas as conversas que deixou em trechos de e-mails desvelam sua visão da vasto acervo produzido por Maier: “Todo mundo é mais ou menos igual diante da câmera. Não se trata tanto de sua ampla variedade de assuntos, [...] mas do fato de ela ter a mesma distância e uma fria atitude observacional em relação a todos”<sup>41</sup> (SEKULA In: BANNOS, 2017, p.183, tradução nossa). De forma geral, Sekula pensou a produção fotográfica de Maier como o resultado de uma “ampla aceitação democrática da diversidade humana e da idiosincrasia”<sup>42</sup> (SEKULA In: BANNOS, 2017, p.183, tradução nossa).

Em 2015, *Finding Vivian Maier* (2013) recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem, elevando a recente descoberta do acervo – bem como todo o frenesi resultante – a um inédito patamar; Maier passou então a ser vista como assunto de um filme aclamado pela crítica, apesar da imagem que foi empregada por John Maloof não necessariamente corresponder àquela que poderia ser a sua imagem real: “*Finding Vivian Maier* foi produzido para um público amplo e não foi concebido para retratar um assunto complexo com todas as suas sutilezas. Funcionou como um diário de viagem contado a partir da perspectiva de um jovem com uma história cativante sobre uma mulher intrigante”<sup>43</sup> (BANNOS, 2017, p.267, tradução nossa).

Bannos (2017) frequentemente frisa em *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife* (2017) o fato de que grande parte das referências obtidas pelos colecionadores a respeito da vida de Maier – sobretudo John Maloof – foi construída com base nas lembranças de pessoas que provavelmente não a conheceram a fundo. Maier era extremamente seletiva no que diz respeito aos pormenores de sua vida pessoal que escolhia compartilhar com terceiros, e até mesmo sua paixão pela fotografia era exposta com cautela. Sua vida estava armazenada nas pilhas e pilhas de caixas que costumava carregar de casa em casa, mas aqueles que cruzaram seu caminho afirmaram em depoimento nunca ter tido qualquer acesso a esse material. Os aposentos de Maier estavam, segundo declaram, sempre fechados às sete chaves.

Envolvida nessa narrativa nebulosa, a babá não cessava de atrair atenção; um segundo documentário produzido pela BBC também viria explorar as brechas do passado de Maier e sua

---

<sup>41</sup> “Everyone is more or less equal before her camera. It’s not so much her broad choice of subjects, [...] but the fact that she takes the same distance and cool observational attitude toward all (SEKULA In: BANNOS, 2017, p.183).

<sup>42</sup> “[...] broad democratic acceptance of human diversity and idiosyncrasy” (Ibid., p.183).

<sup>43</sup> “*Finding Vivian Maier* was produced for a broad audience and was not meant to portray a complex subject with all her subtleties. It functioned well as a travelogue told from the perspective of a young man with a captivating story of an intriguing woman” (BANNOS, 2017, p.267).

expertise como fotógrafa: integrando a série *Imagine*<sup>44</sup>, foi lançada em 25 de junho de 2013 a produção *Vivian Maier: Who Took Nanny's Pictures*, dirigida e produzida por Jill Nicholls – que mais tarde seria apresentada ao público internacional como *The Vivian Maier Mystery*. O principal obstáculo enfrentado durante a fase de produção foi o acesso limitado a algumas informações chave, visto que não houve cooperação por parte de John Maloof e de outros possíveis entrevistados; aqueles que já estavam em contato com Maloof para a produção de *Finding Vivian Maier* foram alertados a não fornecer qualquer informação à equipe da BBC (BANNOS, 2017).

Passando por diversos locais que marcaram a trajetória de Maier, *The Vivian Maier Mystery* busca apresentar uma visão abrangente de sua obra-vida, explorando também as múltiplas nuances que assinalam sua súbita descoberta e legitimação artística. Locais que a babá costumava fotografar em Nova York durante suas primeiras expedições fotográficas também foram visitados pela equipe da BBC:

[...] Estes lugares foram onde e quando Maier desenvolveu sua visão e usou sua câmera de forma mais criativa, criando abstrações, explorando reflexos, abordando estranhos, capturando momentos, trabalhando como fotojornalista, e olhando para si mesma como fotógrafa em espelhos e janelas<sup>45</sup> (BANNOS, 2017, p.226, tradução nossa).

Sempre com a *Rolleiflex* em posição de sentido, Maier desbravou o entorno urbano e capturou centenas de personagens anônimos, inseridos na cacofonia da cidade que há muito já havia se tornado fonte inesgotável para fotógrafos. “Ao contrário dos vilarejos de antigamente, nos quais todos se conheciam, as cidades modernas passaram a oferecer anonimato a quem o desejasse e material rico a quem tivesse uma câmera na mão” (HARAZIM, 2013, p.232), bastava apenas saber manusear o dispositivo portátil. Maier costumava sair de sua zona de conforto introvertida a fim de observar os desconhecidos e retratá-los em suas tarefas diárias, e é justamente nesse ponto que surge outro paradoxo de sua existência: “Uma das singularidades de Vivian Maier é ter sido uma pessoa tão afastada da sociedade e, através da câmera, tão próxima da humanidade” (HARAZIM, 2013, p.232).

---

<sup>44</sup> Série de Artes transmitida pela BBC One, apresentada e produzida por Alan Yentob. Foi exibida pela primeira vez em 2003. Cada série consiste de 4 a 7 episódios, cada um destes abordando temas distintos.

<sup>45</sup> These places were where and when Maier developed her vision and used her camera the most creatively, making abstractions, exploring reflections, approaching strangers, catching moments, working like a photojournalist, and looking back at herself as a photographer in mirrors and windows (BANNOS, 2017, p.226).

Era por meio do exercício diário do ato fotográfico que Maier relacionava-se com o mundo à sua volta. Estabelecia fácil conexão com os desconhecidos que abordava e os desnudava em uma fração de segundo, compartilhando com eles um espaço que a outros era terminantemente negado; nas lojas de fotografia que frequentava, raramente dizia seu nome real ou construía laços, deixando transparecer a Vivian Maier enigmática que tornou-se conhecida do grande público: em *Finding Vivian Maier* (2013), um conhecido entrevistado por Maloof relembra o dia em que questionou a babá sobre o que ela fazia da vida; a resposta dada de forma certa foi “sou um tipo de espiã”.

Matizes desse personagem misterioso que ronda a trajetória de Maier pontuam sua emergência e entrelaçam-se nos estudos feitos sobre sua obra-vida: seu caso chegou a ser comparado, inclusive, ao da poetisa americana Emily Dickinson, que em vida escrevera cerca de 2.000 poemas e centenas de cartas publicadas postumamente. Tal como ocorreu com Maier, a vida reclusa e discreta vivida por Dickinson – bem como o talento cultivado à sombra do anonimato – deixou os pesquisadores de sua obra a mercê de inúmeras especulações, sendo sua trajetória considerada, ainda hoje, um grande enigma. “Somos atraídos por Vivian Maier porque, como Emily Dickinson, ela viveu uma vida misteriosa e incomum e foi capaz de transmitir o que sentia sobre nosso mundo de um jeito que nos ajuda a ver esse mundo como novo”<sup>46</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20, tradução nossa).

O interesse de Maier pelo anonimato – estranhamente avesso ao nosso cenário exibicionista atual – parece ser a grande questão que cerca e punge o seu descobrimento; ter permanecido nas sombras numa época em que muitos fotógrafos se beneficiaram do contexto vultoso em que a fotografia de rua se encontrava é algo que parece inexplicável, mas Maier parece ter escolhido – segundo pensa Dorrit Harazim em *O enigma Vivian Maier Parte I* – permanecer “trancada dentro de si para percorrer uma das trajetórias mais excêntricas” (HARAZIM, 2016, p.223). A tarefa de decifrá-la ficou então a cargo de seus múltiplos colecionadores, um grupo seletivo de pessoas que, fascinadas pela figura ausente, ajudaram a apregoar diversas narrativas que tornaram sua descoberta ainda mais convidativa e instigante.

Percebe-se que tanto no livro e no filme organizados por Maloof há toda uma narrativa construída em torno da babá misteriosa, cuja paixão pela fotografia poucos conheceram. Tal narrativa, que provém de um imaginário criado em torno de sua figura, nos auxilia a entender o interesse que suas fotografias provocam no público. Por trás da imagem aparente de Vivian Maier está um mistério que instiga a

---

<sup>46</sup> “We are attracted to Vivian Maier because, like Emily Dickinson, she lived an irregular, mysterious life and was able to convey what she felt about our shared world in a way that helps us see that world anew” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20).

imaginação do espectador sobre a vida dividida entre a atuação como fotógrafa e como babá (COSTA, TARAPANOFF, 2016, p.3).

No trecho citado, retirado do artigo “*Mise-en-scène noir em Vivian Maier: entre o imaginário e o real*”, Costa e Tarapanoff (2016) evidenciam o peso da narrativa que fora construída em torno da fotógrafa recém-descoberta. Na concepção das autoras, a fotografia de Maier “é fortalecida pelo imaginário que gira em torno dela [...]” (COSTA, TARAPANOFF, 2016, p.1), o que exerce, por consequência, particular influência na construção e legitimação de sua figura pública; esse imaginário estaria centrado na coexistência de suas duas identidades (a de babá e a de fotógrafa) que, atuando como uma espécie de “vida dupla”, pungem sua narrativa com o curioso, o inesperado e o misterioso.

Muito do que foi publicado sobre Maier na última década – entre textos, biografias e material acadêmico – vem debruçar-se sobre estes aspectos. Nos textos que escreveu em *O Instante Certo* (2016), Dorrit Harazim refere-se ao caso da descoberta de Vivian Maier como uma grande incógnita e relembra ainda que “até hoje, o que se sabe sobre ela cabe em uma página” (HARAZIM, 2016, p.225). Isso acaba por nos conduzir a uma necessária observação crítica das inúmeras construções narrativas que derivaram do pouco de informação disponível sobre a trajetória de Maier, um cenário de vestígios tão fragmentados quanto aqueles percebidos em suas próprias fotografias.

Em *Vivian Maier: A photographer’s life and afterlife* (2017), Pamela Bannos discorre que as primeiras descrições apregoadas sobre a vida e a produção fotográfica de Maier foram completamente imprecisas, com discrepâncias reforçadas pelo “mito” que John Maloof ajudou a criar: “Chamar Maier de “Vivian” deu a impressão de que Maloof era seu par. A voz de Maloof se sobrepôs à de Maier, tornando-o uma espécie de substituto para ela, e o público cresceu simultaneamente”<sup>47</sup> (BANNOS, 2017, p.146, tradução nossa) conforme as exposições de seu trabalho se espalhavam por galerias do mundo inteiro.

Maier nunca promoveu o seu trabalho ou proclamou-se como uma artista, mas sua história estava apenas começando a ser reescrita: um repórter do *Chicago Tribune* que acompanhava a enxurrada de exposições declarou que o “Complexo Industrial de Vivian Maier” estava a todo vapor, ainda que em vida ela tenha permanecido anônima, distante da comunidade de artistas e sem manifestar interesse pelas demandas deste universo (SOTO, 2013). Como bem

---

<sup>47</sup> “Calling Maier “Vivian” gave the impression that Maloof was her peer. Maloof’s voice stood in for Maier’s, making him a kind of surrogate for her, and their audience grew simultaneously” (BANNOS, 2017, p.146).

coloca Enrique Soto em um artigo sobre Maier intitulado “*El extraño caso de Vivian Maier*” (2013) –, seu gosto pela fotografia foi exercido livremente, “sem a necessidade de concessões aos ditames do ambiente cultural ou comercial”<sup>48</sup> (SOTO, 2013, p.27, tradução nossa).

Na concepção de Bannos (2017), Maloof havia se tornado um tipo de “árbitro do espetáculo” da vida de Vivian Maier mesmo sem nunca tê-la conhecido, e o fato de possuir a maior parte dos bens deserdados da fotógrafa conferiu-lhe, posteriormente, o título de curador de sua obra. Goldstein, por sua vez, declarou em entrevista que “[...] o mercado para a fotografia de Maier tomou forma e o valor de seu trabalho foi estabelecido”<sup>49</sup> somente através de seus esforços, pois antes disso “não havia Vivian Maier, ela simplesmente não existia”<sup>50</sup> (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.301, tradução nossa).

Bannos (2017) vem rememorar ainda fragmentos de uma interessante postagem escrita por Curt Matthews – um dos antigos patrões de Maier – em sua página virtual<sup>51</sup>, onde são apresentados pequenos relatos sobre o tempo em que Maier fora contratada por ele para cuidar de suas crianças: “Ela era profissional e geralmente competente, mas nossos filhos sabiam que ela estava muito mais interessada em tirar fotos do que estava interessada neles”<sup>52</sup> (MATTHEWS, 2013, texto digital, tradução nossa).

Ciente das constantes expedições fotográficas feitas pela babá, o antigo empregador se recorda de ter pedido para ver algumas de suas imagens: “[...] a meia dúzia de impressões que ela me mostrou eram incríveis. Perguntei por quê no mundo ela não tinha feito carreira na fotografia”<sup>53</sup> (MATTHEWS, 2013, tradução nossa); a resposta de Maier a essa pergunta fora muito objetiva: “[...] ela me disse que se ela não mantivesse suas imagens em segredo, as pessoas poderiam roubá-las ou usá-las de forma indevida”<sup>54</sup> (MATTHEWS, 2013, texto digital, tradução nossa). Maier parecia estar prevendo o burburinho que suas imagens viriam protagonizar décadas mais tarde.

---

<sup>48</sup> “sin necesidad de concesiones a los dictados del ambiente cultural o comercial” (SOTO, 2013, p.27).

<sup>49</sup> “[...] a market for Maier’s photography took shape and her work’s value was established” (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.301).

<sup>50</sup> “[...] there was no Vivian Maier at that point, she didn’t even exist” (Ibid., p.301).

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.ipgbook.com/blog/vivian-maier-independent-publishing/>> Acesso em 10 de agosto de 2019.

<sup>52</sup> “She was businesslike and usually competent, but our children knew she was much more interested in taking photographs than she was in them” (MATTHEWS, 2013, texto digital).

<sup>53</sup> “The half dozen prints she showed me were terrific. I asked her why in the world she had not made a career out of photography” (Idem).

<sup>54</sup> “She told me that if she had not kept her images secret, people would have stolen or misused them” (Idem).

Centenas de imagens foram exibidas nos documentários, reproduzidas em diversas publicações e vendidas mundo afora em exposições e na internet, enquanto Maier, ausente desse cenário agitado, transfigurou-se numa atraente esfinge: “Maier escondeu sua vida pessoal daqueles que se levantaram para falar por ela. E aqueles que compraram seus pertences tem histórias conflitantes. Em combinação, tivemos relatos emaranhados cheios de mistério”<sup>55</sup> (BANNOS, 2017, p.17, tradução nossa).

Um artigo intitulado “Em busca de Vivian Maier”, publicado em 2014, declara estoicamente: “Vivian Maier levou seu segredo para o túmulo, mas deixou mais pistas do que ninguém sobre sua identidade oculta” (MOLINA, 2014, texto digital); resta saber, então, até que ponto essas pistas são reais, e mais ainda: saber até que ponto nos é permitido – como espectadores – desvendar a trajetória de alguém que, por opção, escolheu conservar-se no anonimato. Tal como o mesmo artigo ainda finaliza, “o romance da vida de Vivian Maier está cheio de páginas em branco” (MOLINA, 2014, texto digital).

### 2.3 O dilema

Maier faleceu sem deixar nenhum testamento. Dentre suas posses, nenhuma anotação ou indício de quais seriam suas intenções com relação ao patrimônio acumulado foram encontradas, e as suspeitas de ter morrido sem família ou herdeiros que pudessem reclamar sua propriedade caiu como uma luva no contexto de sua ascensão. Conforme seu nome tornava-se notório, porém, questões importantes foram sendo levantadas: chamou atenção o fato de que grandes quantias de dinheiro estavam movimentando o comércio de suas imagens, e esse despertar intensificou as discussões sobre os lucros e direitos autorais que, mais tarde, culminaram em obstáculos judiciais.

Todas as pessoas que lucram com seu trabalho violam os direitos autorais e, se não, por que não? [...] Li argumentos que, porque grande parte de seu trabalho não estava “terminado” e porque ela não fotografava para fins comerciais, os direitos autorais devem ser ignorados. Gostaria de saber: a quantos outros artistas essa lógica pode ser aplicada?<sup>56</sup> (MURRAY In: BANNOS, 2017, p.234, tradução nossa).

---

<sup>55</sup> “Maier hid her personal life from those who have stood in to speak for her. And those who bought her possessions have had shifting stories. Combined, we have had tangled accounts rife with mystery” (BANNOS, 2017, p.17).

<sup>56</sup> Are all the people profiting from her work in breach of copyright and if not why not? [...] I have read arguments that because much of her work was not “finished” and because she did not photograph for commercial

O comentário feito por Ian Murray<sup>57</sup> em um fórum de discussão *online* coloca em perspectiva um dos problemas centrais do caso Vivian Maier. Suas fotografias nunca haviam sido publicadas ou comercializadas antes, e as várias pistas que indicavam sua inclinação ao anonimato pareciam conduzir os entusiastas na direção inversa: seu personagem público – justamente em razão de sua arte oculta – acabou por se tornar ainda mais interessante e emblemático. A proprietária de um dos armazéns que Maier frequentava chegou a comentar em *Finding Vivian Maier* (2013): “acho mais interessante todo esse mistério do que o trabalho dela em si. Eu adoraria saber mais sobre essa pessoa” (BITTERMAN In: FINDING..., 2013).

Quando Maloof divulgou parte do trabalho de Maier no fórum do *Flickr*, aspectos legais de sua propriedade foram questionados por alguns membros do grupo, mas foi somente quando Maier estabeleceu-se como um gênio da fotografia que tais questões foram melhor evidenciadas. Um acordo de não divulgação “impedia” que Maloof e Goldstein falassem abertamente sobre essas questões, mas ambos alegavam possuir os direitos legais das fotografias de Maier e a permissão para reproduzi-las livremente: “[...] há uma série de leis concernentes aos direitos autorais [...] que com um alto grau de esforço, diligência devida e juntamente com experiência profissional, temos investigado e resolvido lentamente”<sup>58</sup>; conta Goldstein (GOLSTEIN In: BANNOS, 2017, p.235, tradução nossa).

Diversos cenários dessa saga complexa são dispostos no artigo “*The Curious Case of Vivian Maier’s Copyright*” (2013), publicado em um site de arte e cultura de Chicago chamado *The Gapers Block*. O texto sugere que o estado de Illinois – último endereço de Maier – poderia terminar sendo o beneficiário de seus bens, com sérias implicações aos colecionadores que vinham reproduzindo e vendendo suas fotografias: “Maier morreu sem testamento ou herdeiros conhecidos, o que, de acordo com a lei de Illinois, faz de seus pertences propriedade do estado”<sup>59</sup> (GRAY, 2013, tradução nossa, texto digital); nesse sentido, os negativos e impressões

---

reasons that copyright should be ignored. I wonder how many other artists such logic could be applied to? (MURRAY In: BANNOS, 2017, p.234).

<sup>57</sup> Bannos (2017) refere-se a Ian Murray como um fotógrafo britânico ativo em um fórum da internet, mas não foram encontradas outras referências sobre ele ou sobre seu trabalho. No entanto, a autora escolheu frisar sua opinião sobre o caso Vivian Maier como forma de corroborar o problema e a repercussão que as questões legais da obra de Maier estavam disseminando.

<sup>58</sup> “[...] there are a series of laws concerning copyright [...] which with a high degree of effort, AKA due diligence, along with professional expertise we have heavily investigated and resolved” (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.235).

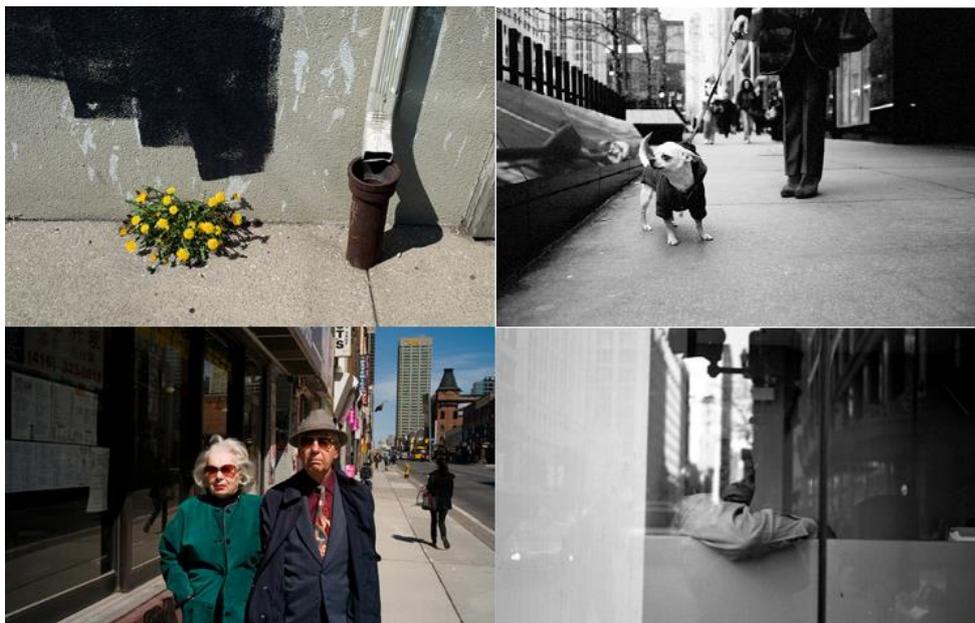
<sup>59</sup> “Maier died without a will and no known heirs, which, according to Illinois law, makes her possessions the property of the state” (GRAY, 2013, texto digital).

vendidos em leilão antes de sua morte estariam livre de reclamações, mas qualquer coisa vendida após o seu falecimento gravita num cenário não muito seguro.

A menos que um herdeiro dos bens de Maier fosse localizado, sua obra fotográfica continuaria sendo reproduzida livremente, com Maloof e Goldstein frisando repetidamente a narrativa heroica de sua participação no caso; ademais, em reportagens de tv e na imensidão de textos publicados *online*, admiradores do trabalho de Maier eram levados a agradecer os esforços dos colecionadores em tornar pública sua façanha, mesmo que todo material tenha deliberadamente sido guardado em segredo por tanto tempo: “As fotografias foram deserddadas mas, de qualquer modo, os deuses da luz conspiraram a favor da sua permanência e conseguiram um guardião que tornou pública uma história de intensa paixão pela fotografia” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital).

O nome de Maloof entrelaçou-se de tal forma ao nome de Maier que o próprio colecionador confessou ter reformulado alguns aspectos de sua vida em função da fotógrafa, tornando-se ele mesmo, inclusive, amante da fotografia e fotógrafo amador. Em seu perfil no *Flickr*<sup>60</sup>, aliás, muitas de suas imagens autorais parecem emular a estética das fotografias de rua produzidas por Maier (figura 06), figura que, segundo ele, serviu de inspiração aos novos rumos que tomara.

Figura 6 - Fotografias de John Maloof



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/ragstamp/>

<sup>60</sup> <https://www.flickr.com/photos/ragstamp/>

Bannos (2017) discorre, porém, que apesar dos relatos embelezados, “Malooof simplificou a história dos armários abandonados de Maier, omitindo [em seu documentário] a menção de todos os outros que adquiriram seu trabalho e posses”<sup>61</sup> (BANNOS, 2017, p.266, tradução nossa). Sua versão foi reformulada diversas outras vezes e, ainda assim, Malooof era creditado como a única pessoa responsável pelo pouco de informação disponível sobre a fotógrafa, cuja identidade pública advinha de anedotas curiosas e representações fragmentadas de sua figura.

Malooof parecia ser o único proprietário e árbitro do legado de Maier; os objetos em sua posse, incluindo peças de roupas de Maier, confirmavam sua autoridade. Só que mais de duas toneladas de pertences leiloados anteriormente não foram contabilizadas, e os materiais de sua extensa obra estavam nas mãos de outros colecionadores. As distorções ocorreram em todas as escalas<sup>62</sup> (BANNOS, 2017, p.266, tradução nossa).

Ainda assim, o filme produzido por Malooof arrecadou um milhão de dólares em apenas três semanas de lançamento e logrou críticas esmagadoramente positivas, com exceção de alguns olhares mais prudentes: Bannos (2017) menciona um artigo do *New York Times* em que Manohla Dargis – crítica de cinema norte-americana – conclui: “Vivian Maier é um achado, mas agora ela é também uma empresa, e o documentário seria mais forte se tivesse investigado as complexidades do que significa quando uma pessoa assume a propriedade da arte de outra”<sup>63</sup> (DARGIS, 2014, texto digital, tradução nossa).

Para aqueles que observaram o caso da descoberta de Maier com uma postura mais crítica, a atitude de John Malooof não soava tão heroica como apregoado; é certo reconhecer que seus esforços resultaram num estrondoso reconhecimento que talvez a própria Maier não acreditasse ser possível, mas ao mesmo tempo é preciso considerar as brechas – e reformulações da mesma história – que eclodiram durante o processo: em *Finding Vivian Maier* (2013), Malooof conta ter deixado as fotografias de lado por um tempo após constatar que nenhuma delas serviria para o projeto de seu livro; as vendas no *eBay*, ocorridas por vários meses antes da divulgação no *Flickr*, sequer foram mencionadas. Na introdução de uma entrevista dada em

---

<sup>61</sup> “Malooof simplified the tale of Maier’s abandoned storage lockers, omitting mention of everyone else who had acquired her work and possessions” (BANNOS, 2017, p.266).

<sup>62</sup> Malooof appeared to be the sole owner and arbiter of Maier’s legacy; the objects in his possession, including articles of Maier’s clothing, confirmed his authority. But more than two tons of earlier auctioned belongings were unaccounted for, and materials from her extensive oeuvre were in other collectors’ hands. The distortions occurred on every scale (Ibid., p.266).

<sup>63</sup> “Vivian Maier is a find but she’s also now a business, and the documentary would be stronger if it had dug into the complexities of what it means when one person assumes ownership of another’s art” (DARGIS, 2014, texto digital).

2010, a história reaparece ainda mais embelezada: “[...] depois de passar sete meses revisando o material fotográfico em sua posse, ele encontrou escrito, quase ilegível, em uma das mangas de filme, o nome Vivian Maier”<sup>64</sup>; na verdade, nenhuma das posses de Maier foi leiloadada sem que os compradores soubessem a quem o material pertencia (BANNOS, 2017).

Outro fato curioso ainda veio à tona: em um híbrido de áudio/vídeo disponível no site *The Kitchen Sisters*<sup>65</sup> - sob o título “*The hidden world of Vivian Maier*”, publicado em janeiro de 2011, ouve-se a voz de Maloof recontando sua perspectiva da história: “Bem, eu sabia que era uma mulher porque você a vê nas imagens. E aí eu tive um momento onde pensei: quero ver se essa pessoa ainda está viva. Mais tarde, na mesma semana, eu meio que tipo, vou pesquisar no Google pra saber se essa pessoa é alguém<sup>66</sup> [...]” (MALOOF In: THE HIDDEN..., 2011, tradução nossa). Maloof estava, aparentemente, adaptando sua versão dos acontecimentos de acordo com a situação:

Ao retratar Maier como peculiar e reter mais esclarecimentos, Maloof construiu um mistério [...] A fotografia de Vivian Maier gerou visualizações de página, comentários apreciativos e compartilhamento de postagens, mas [Maloof] simultaneamente prometia e suprimia detalhes peculiares de uma vida exótica que soava como estratégia de um romance de espionagem ou de um filme<sup>67</sup> (BANNOS, 2017, p.148, tradução nossa).

Maloof também alegava ter obtido os direitos autorais do trabalho de Maier por meio de um herdeiro da fotógrafa que ele supostamente havia localizado, embora a mídia relatasse constantemente que Maier havia morrido sem deixar filhos ou parentes próximos. Todas as imagens de sua coleção possuíam o selo “*Maloof Collection*” e eram protegidas por esses supostos direitos autorais obtidos, todavia, como muita informação era omitida e o acordo de não divulgação com Goldstein vetava maiores esclarecimentos, a narrativa parecia não soar muito convincente.

---

<sup>64</sup> HAUSER, Michelle. **Finding Vivian Maier**. Disponível em: <<https://designobserver.com/feature/finding-vivian-maier/13118>> Acesso em 15 de agosto de 2019.

<sup>65</sup> Idealizado por Davia Nelson e Nikki Silva, premiadas documentaristas da NPR (National Public Radio), organização de comunicação social sem fins lucrativos e de titularidade pública do governo dos EUA.

<sup>66</sup> “Well, I knew it was a woman because you see her in the images. And I had a kind of moment where I thought, I want to see if this person is still alive. Later that week, I’m like, let me just Google to see if this person is even anybody. . . . (MALOOF In: THE HIDDEN..., 2011).

<sup>67</sup> By portraying Maier as peculiar, and withholding further clarification, Maloof built mystery [...] Vivian Maier’s photography generated page views, appreciative comments, and post sharing, but simultaneously promising and suppressing peculiar details of an exotic life sounded more like the strategy of a spy novel or a movie (BANNOS, 2017, p.148).

Um texto postado por Blake Andrews – descrito por Bannos (2017) como um dos primeiros defensores de Vivian Maier – em seu blog pessoal, vem alfinetar de forma bastante sarcástica os “esforços heroicos” de John Maloof. Na postagem – publicada em abril de 2014 – Andrews comenta ter violado a lei de direitos autorais por postar uma imagem de Vivian Maier em seu site, alegando não ter permissão para publicar o conteúdo:

Há um problema com a fotografia de Maier que postei ontem. Eu não tinha o direito de reproduzi-la. De acordo com o FAQ em [vivianmaier.com](http://vivianmaier.com), que foi onde eu encontrei a imagem, “todas as fotografias que aparecem nesse site e no arquivo da coleção Maloof, são protegidas por direitos autorais e pelas leis dos Estados Unidos e internacionais. As fotografias não podem ser reproduzidas de nenhuma forma, armazenadas ou manipuladas sem a permissão prévia por escrito da Coleção Maloof<sup>68</sup> (ANDREWS, 2014, texto digital, tradução nossa).

Andrews (2014) ainda continua: “Eu violei as leis de direitos autorais. Mas eu não dou realmente a mínima e aqui está o porquê”<sup>69</sup> (ANDREWS, 2014, texto digital, tradução nossa); o blogueiro então elenca diversos motivos que poderiam isentá-lo de possíveis problemas judiciais, concluindo o post em tom depreciativo:

Acho que tomei as medidas adequadas para me proteger. Afinal, não é como se eu tivesse encontrado uma foto antiga armazenada, anexado meu nome a ela, reivindicado todos os direitos e vendido edições limitadas dessa foto por milhares de dólares. Eu pude ver como isso poderia levantar questões. Mas eu não estou fazendo isso, então devo estar protegido. Mas se alguém quiser me processar de qualquer maneira, vá em frente<sup>70</sup> (ANDREWS, 2014, texto digital, tradução nossa).

O selo que “protegia” a coleção em posse de John Maloof visava impedir que as fotografias de Maier fossem armazenadas e compartilhadas indevidamente; no entanto, é interessante observar a situação sob a mesma ótica crítica de Andrews: as imagens de Maier foram inicialmente vendidas como fotografias anônimas, reapropriadas por terceiros e, após o estrondoso reconhecimento instantâneo, vendidas novamente, desta vez como objetos de valor

---

<sup>68</sup> There was a problem with the Vivian Maier photo I posted yesterday. I had no right to reproduce it. According to the FAQ on [vivianmaier.com](http://vivianmaier.com), which is where I found the image, “all photographs appearing on this website and in the archive of the Maloof Collection are copyrighted and protected under United States and international copyright laws. The photographs may not be reproduced in any form, stored or manipulated without prior written permission from the Maloof Collection” (ANDREWS, 2014, texto digital).

<sup>69</sup> “I broke copyright laws. But I don't really give a shit and here's why:” (ANDREWS, 2014, texto digital).

<sup>70</sup> I think I've taken proper steps to cover myself. After all, it's not as if I just found an old photo in storage, attached my name to it, claimed all rights, and sold limited editions of that photo for thousands of dollars. I could see how *that* might raise questions. But I'm not doing that so I should be covered. But if someone wants to sue me anyway, go for it (ANDREWS, 2014, texto digital).

agregado dignos do mercado da arte. Dessa forma, na perspectiva de Andrews (2014), Maloof estava ironicamente tentando evitar que outras pessoas se apropriassem do acervo de Maier e o manipulassem tal como ele mesmo o fez, um cenário no mínimo curioso se considerarmos a complexa trajetória do caso.

No documentário que produziu em 2013, Maloof justifica suas intenções por meio de uma carta encontrada nos pertences de Maier que sugere um possível interesse da fotógrafa em tornar suas imagens públicas; na carta – endereçada ao proprietário de uma pequena loja de fotografia no vilarejo francês onde Maier viveu – a babá parece inclinada a enviar seus negativos à França para serem impressos no local, aparentemente por não aprovar a forma como suas imagens vinham sendo manipuladas nos EUA. O conteúdo da carta como um todo, entretanto, não fornece nenhum subsídio que possa confirmar um interesse de Maier em publicar seu trabalho, mas revela apenas um cuidado da fotógrafa com o resultado final de suas imagens. Ainda assim, Maloof dispara: “Vivian sabia que era uma boa fotógrafa e sabia que aquelas fotografias eram boas. Ela queria mostrá-las. Ela não pode fazer isso enquanto estava viva, mas estamos fazendo isso agora” (MALOOF In: FINDING..., 2013).

Em 2014, a questão judicial de sua propriedade ganhou ainda mais força: David Deal, um advogado do estado da Virginia que focou seus estudos no direito de propriedade intelectual, tomou sua parte no caso de Maier e adentrou no cenário. Na universidade, Deal escreveu um artigo sobre a fotógrafa intitulado “Direitos morais, direitos autorais e o caso de Vivian Maier”, onde debateu os aspectos de sua emergência e definiu o caso como sendo único, visto que ela deixou seu trabalho inacabado por não desenvolver ou processar seus negativos e nunca compartilhou sua fotografia de modo comercial (BANNOS, 2017).

Deal acreditava que Maloof não possuía os direitos autorais da obra de Maier, e alegou que tanto a propriedade como os direitos pertenciam ao Condado de Cook, local de sua última morada. “Enquanto jornais, revistas e repórteres de blogs entrevistavam Charlie Siskel e John Maloof sobre seu filme, David Deal estava em uma missão para encontrar o herdeiro mais próximo de Vivian Maier”<sup>71</sup> (BANNOS, 2017, p.301, tradução nossa).

A propriedade de Maier foi então reaberta e avisos sobre a atividade ilegal do acervo foram emitidos, e não muito tempo depois cartas oficiais começaram a chegar nos endereços dos envolvidos. Emitidas por um escritório de advocacia de Chicago, as cartas começavam com

---

<sup>71</sup> “While newspapers, magazines, and blog reporters interviewed Charlie Siskel and John Maloof about their movie, David Deal was on a quest to find Vivian Maier’s closest heir” (BANNOS, 2017, p.301).

“Representamos o espólio da fotógrafa Vivien Maier”, e a notificação alertava para “[...] o uso indevido e violação de obras protegidas por direitos autorais cujos direitos são mantidos pela propriedade”<sup>72</sup> (BANNOS, 2017, p.301, tradução nossa).

A carta de duas páginas informou aos destinatários “sua obrigação de tomar medidas razoáveis para preservar e reter” todos os itens relacionados à Maier relevantes para a investigação e listou sete tipos de “documentos, itens e informações armazenadas eletronicamente” relacionadas a cópia, impressão, distribuição, publicação, licenciamento e venda de “obras criadas originalmente por Vivien Maier”. Isso incluía “informações relacionadas à criação, publicação e distribuição de obras derivadas, compilações ou obras coletivas baseadas, usando ou incorporando o trabalho de Vivien Maier, incluindo livros, periódicos ou filmes”. Ou seja, tudo<sup>73</sup> (BANNOS, 2017, p.301, tradução nossa).

Goldstein e Maloof, foram pegos de surpresa pelos acontecimentos que impulsionaram a tensa batalha judicial: Maloof confessou estar se sentindo “cego” e Goldstein declarou em e-mail enviado a jornalistas que “O potencial conflito legal a frente é de natureza em que é melhor cedermos em entrarmos em um padrão de sono até que isso seja resolvido”<sup>74</sup> (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, tradução nossa).

Um dos cenários apresentados em *“The Curious Case of Vivian Maier’s Copyright* (2013) esteve próximo de ser o grande desfecho: foi sugerido que Goldstein e Maloof retomassem suas atividades de divulgação e reprodução das fotografias de Maier com a condição de que Condado de Cook recebesse a maioria dos lucros e controlasse a propriedade por meio de uma fundação criada especificamente para o caso, mas, no meio de todo o processo de investigação, Goldstein desfez-se de sua coleção: todo o material foi vendido para a *Stephen Bulger Gallery*, em Toronto, numa tentativa de evitar que as fotografias de Maier fossem apreendidas. Levar as imagens para fora do país, nesse sentido, tornaria o processo de extradição do material muito mais custoso (BANNOS, 2017).

Stephen Bulger – o proprietário da galeria que negociou com Goldstein – escreveu em texto publicado na revista *Photolife* de junho/julho de 2015, intitulado *“The story of Vivian Maier”*:

---

<sup>72</sup> “[...] potential misuse and infringement of copyrighted works whose rights are held by the Estate” (Ibid., p.301).

<sup>73</sup> The two-page letter informed the recipients of their “obligation to take reasonable steps to preserve and retain” all Maier-related items relevant to the investigation and listed seven types of “documents, things and electronically stored information” related to copying, printing, distributing, publishing, licensing, and selling “works originally created by Vivien Maier”. That included “information related the work of Vivien Maier, including any books, periodicals, or motion pictures.” That is, everything (Idem).

<sup>74</sup> “The potential legal conflict ahead is of a nature where it is better for us to fold and go into a sleep pattern until this is resolved” (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.303).

Minha esperança é ter um papel na análise do arquivo de Maier a fim de obter mais entendimento sobre ela, sobre o mundo em que ela vivia, e seu lugar na história da fotografia. Eu acredito que John Maloof e Jeffrey Goldstein fizeram o necessário para utilizar de forma correta o material que eles legalmente possuem, e a menos que alguma informação nova surja nos próximos meses provando o contrário, nós iremos continuar promovendo o trabalho de Maier a partir dos negativos que agora estão em nosso poder”<sup>75</sup> (BULGER In: PHOTO LIFE, 2015, p.27, tradução nossa).

Em uma resposta natural à fama que Maier havia logrado, a história da batalha judicial em torno de sua propriedade eclodiu na grande mídia, gerando comentários depreciativos que tomavam o processo como “uma história de terror capitalista” e indicavam que suas imagens estavam sendo “roubadas” do público (BANNOS, 2017). A voz da própria Vivian Maier, no entanto, supostamente presente por meio de suas fotografias, parecia perder-se nas teias dessa confusão: “As brigas em torno da propriedade do legado de Vivian Maier diminuíram sua presença, relegando-a ao segundo plano em suas próprias fotografias”<sup>76</sup> (BANNOS, 2017, p.7, tradução nossa).

Goldstein seguiu afirmando que seus esforços – e os esforços de sua equipe – em tornar a arte de Maier reconhecida mundialmente deviam ser constantemente considerados: “O que o público agora sabe de Vivian Maier como fotógrafa ocorreu por meio da interpretação coletiva dos negativos de Vivian Maier por parte do respondente e desses indivíduos talentosos”<sup>77</sup> (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.307, tradução nossa); mais uma vez, os indícios de que Maier não queria ter sua obra publicada ou comercializada foram totalmente ignorados.

Como nenhum herdeiro legítimo da fotógrafa foi encontrado, o tribunal de sucessões do Condado de Cook mantém o controle de sua propriedade até 2079, setenta anos após a sua morte e consequente extinção de seus direitos autorais. Após esse período, o trabalho de toda sua vida passará ao domínio público. Em 2016, porém, Maloof selou um acordo confidencial com o administrador público da propriedade e em 2017 um processo foi aberto contra Goldstein

---

<sup>75</sup> My hope is to play a role in mining Vivian Maier’s archive to gain more understanding of her, the world she lived in, and her place in photographic history. I believe that John Maloof and Jeffrey Goldstein have done the necessary due diligence to rightfully use the Maier material that they lawfully own, and unless some new information comes to light in the next few months proving otherwise, we will continue promoting the work contained in the negatives that we now on (BULGER In: PHOTO LIFE, 2015, p.27).

<sup>76</sup> “The scuffles around ownership of Vivian Maier’s legacy have diminished her presence, relegating her to the background in her own photographs” (BANNOS, 2017, p.7).

<sup>77</sup> “What the public now knows of Vivian Maier as a photographer has been through the collective interpretation of Vivian Maier’s negatives by Respondent and these talented individuals” (GOLDSTEIN In: BANNOS, 2017, p.307).

por falta de cooperação, em uma saga quase interminável descrita por um jornalista de Chicago como “The Vivian Mire” – algo como “O lamaçal de Vivian Maier”.

Na biografia que publicou em 2017, Pamela Bannos discorre: “As escolhas de Maier em não compartilhar sua história ou sua fotografia parecem vitais para vê-la como uma mulher que fez o melhor que pôde para controlar a maneira como era vista [...]”<sup>78</sup> (BANNOS, 2017, p.304, tradução nossa); o rumo contrário da reviravolta de sua vida, entretanto, retirou-a de uma vez por todas da obscuridade: “Maier achava que os homens eram “rudes”, mas seu legado estava quase inteiramente nas mãos dos homens – algo que não podemos ignorar quando consideramos como sua vida e trabalho foram retratados<sup>79</sup> (BANNOS, 2017 p.304, tradução nossa).

---

<sup>78</sup> “Maier’s choices to not share her history or her photography also seem vital to seeing her as a woman who did her best to control the way she was seen [...]” (BANNOS, 2017, p.304).

<sup>79</sup> “Maier found men to be “uncouth,” yet her legacy has been almost entirely in the hands of men—something we cannot ignore when considering how her life and work have been depicted” (BANNOS, 2017, p.304).

### 3 AS FOTOGRAFIAS

#### 3.1 Uma vida documentada

Maier passou quase meio século de sua vida fotografando compulsivamente. Nos 40 anos em que exercera a profissão de babá, dividia sua rotina entre os afazeres cotidianos e o gosto pela fotografia de forma que suas expedições fotográficas pudessem ser realizadas tranquilamente, onde percorria a cidade preservando “cada imagem, cada rosto, cada fato com o qual cruzava em suas caminhadas” (MOLINA, 2014, texto digital). Lembrada pela postura introversa e antissocial, as ruas pareciam lhe causar o efeito contrário: com a *Rolleiflex* pendurada no pescoço, Maier se aproximava de estranhos e os capturava numa fração de segundo, muitas vezes recebendo olhares espantados e aflitos (figura 05).

Figura 7 – Fotografias de Vivian Maier



Fonte: vivianmaier.com

Mendigos, bêbados, crianças brincando na rua, senhoras de meia-idade, traços da arquitetura urbana, tudo era frequentemente observado e capturado por suas lentes aguçadas, construindo um acervo descomunal de imagens que revelam não somente pistas de sua própria história, mas também refletem o mundo que Maier conhecia e o contexto sociocultural em que ela estava inserida. Brondo (2013) vem evidenciar o peso histórico das fotografias produzidas por Maier quando as descreve como “[...] uma alegoria do nascimento da nossa modernidade

contemporânea”<sup>80</sup> (BRONDO, 2013, p.75, tradução nossa), um dossiê de sua vida que entrelaça-se às engrenagens do mundo em redor.

São fotografias que concebem um panorama geral de toda uma época por meio de registros corriqueiros, ordinários, por meio de um olhar sensível sobre as pessoas que cruzavam seu caminho e sobre aquilo que elas representavam em sua realidade. Um pequeno trecho de *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012) aponta que Maier enxergou determinação em um mundo totalmente dissonante, produzindo “imagens que congelam lampejos de vida – sentimentais e duradouras [...] Nenhum drama era pequeno demais. Nenhuma pessoa era insignificante demais”<sup>81</sup> (CAHAN. WILLIAMS, 2012, p.16, tradução nossa).

Para Rubens Fernandes Júnior – jornalista, curador e crítico de fotografia –, o gênero narrativo da obra de Maier parte de uma ótica mnemônica; em “Fotografias Deserdadas II – Vivian Maier”, texto publicado no site da revista *Icônica* em 2011, o crítico aponta que os registros feitos pela babá estão culturalmente associados “às suas próprias histórias, dramas e inquietações pessoais” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital), operando como “uma manifestação essencial no processo de construção da memória” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital). Dessa forma, essas imagens acabam por exigir o exercício de um olhar engajado – e atencioso – o suficiente a fim de desvelar as conexões que elas podem evocar.

O jornalista ainda prossegue: “Ela [Maier] desenvolve um gênero narrativo espontâneo [...]”, construindo uma “representação sensível da experiência humana a partir de uma percepção própria da ideia do sagrado no cotidiano” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital). A inspiração de Maier estaria, nesse sentido, na essência do homem comum e em sua naturalidade cotidiana, oscilando “entre a racionalidade pragmática da composição plástica e a emoção momentânea do fluxo contínuo da vida no espaço urbano” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital). O que chama particular atenção no texto de Rubens Fernandes Junior, entretanto, é o paradoxo levantado pelo mesmo autor:

Vivian desenvolve um raciocínio fotográfico complexo que ainda não posso avaliar com muita precisão. Ora as fotografias me parecem excepcionais (talvez pelo fato de terem permanecido por tanto tempo inéditas); ora elas me parecem padronizadas demais (justamente porque estão em plena sintonia com os trabalhos de alguns fotógrafos atuantes no período). Esse paradoxo que surge ao tentar compreender sua fotografia está em plena harmonia com a ambiguidade vivida pela modernidade: de

---

<sup>80</sup> “[...] una alegoría del nacimiento de nuestra modernidad contemporánea” (BRONDO, 2013, p.73).

<sup>81</sup> “[...] images that freeze blinks of life, lyrical and lasting [...] No drama was too small. No person was too insignificant” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.16).

um lado, a necessidade de ruptura e, de outro, o desejo de afirmar algumas conquistas. (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital).

Desde que se tornou conhecido do grande público, o acervo de Maier foi explorado de múltiplas maneiras; além do comércio imediato e conseqüente dispersão de suas fotografias, o *boom* de sua fama fez milhões de observadores curiosos debruçarem-se sobre sua obra buscando compreendê-la e moldá-la, ainda que a própria Vivian Maier tenha optado por fotografar de forma anônima durante toda sua existência. Como resultado, há uma toda uma gama de material (livros, textos, documentários, e etc.) que versa sobre uma herança fotográfica totalmente ressignificada, um acervo deslocado de seu estado original – um arquivo estritamente pessoal – transformado na obra de uma artista.

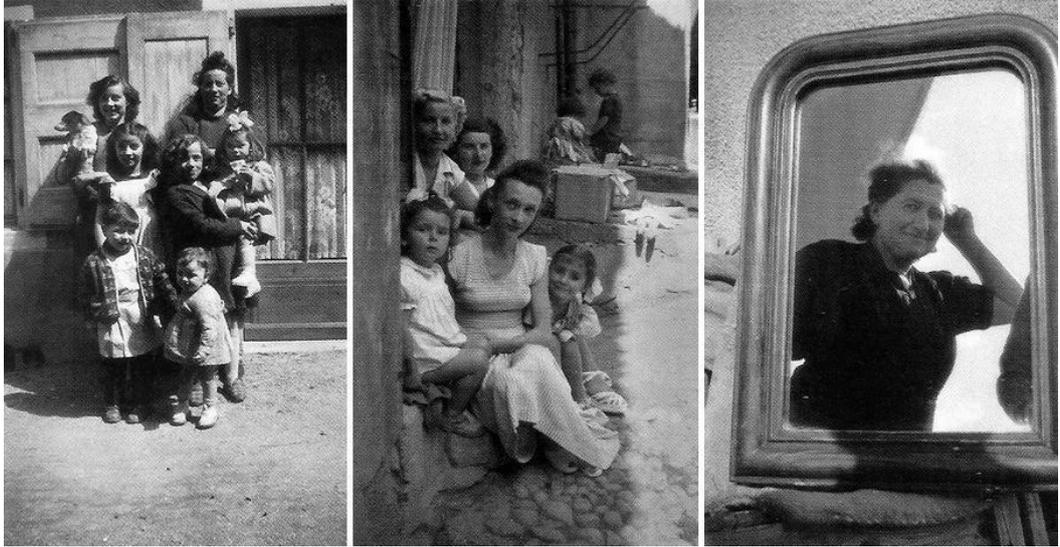
Um outro fragmento de *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012) vem colocar: “Ela não tinha curadores para agradar e nenhuma plateia olhando por cima do ombro. Sua tarefa era sair e documentar aquilo que via”<sup>82</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.15, tradução nossa). No mesmo livro, uma seleção de alguns registros de Maier feitos durante uma temporada na França (fim dos anos 40 e início dos anos 50) – e que são, aparentemente, seus primeiros registros conhecidos – parecem entregar a real disposição da fotógrafa: Maier documentou as paisagens bucólicas dos Alpes Franceses e retratou os moradores do pequeno vilarejo onde viveu quando criança, quase como quem monta um álbum de família (figuras 06 e 07). Várias dessas cenas – conforme sugere uma carta encontrada dentre suas posses exibida no documentário de Maloof – podem também ter sido convertidas em cartões postais: “Como ela quase não parou o suficiente para experimentar qualquer lugar por completo, a fotografia de Vivian Maier pode ter sido pensada para documentar suas viagens ou fornecer provas de seu mundanismo”<sup>83</sup> (BANNOS, 2017, p.66, tradução nossa).

---

<sup>82</sup> “She had no curators to please and no audience looking over her shoulder. Her agenda was to go out and record what she saw” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.15).

<sup>83</sup> “Given that she hardly stopped long enough to fully experience any one place, Vivian Maier’s photographing may have been designed to document her travels—or provide proof of her worldliness” (BANNOS, 2017, p.66).

Figura 8 - Primeiros registros conhecidos de Vivian Maier



Fonte: *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012)

Figura 9 - Primeiros registros conhecidos de Vivian Maier



Fonte: *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012)

Para os editores de *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012), Maier é alguém que transcende o título de “fotógrafa de rua” que lhe fora concebido: “Suas imagens vão muito além das ruas – fisicamente e intelectualmente. Aqui está uma mulher que viveu toda sua vida adulta

por meio da câmera, tirando fotos do amanhecer até o pôr do sol e além”<sup>84</sup> (CAHAN, WILLIAMS; 2012, p.20, tradução nossa). Ao fim da década de 1950, quando fez uma extravagante *tour* de cinco meses pelo exterior, Maier ratificou de uma vez por todas seu espírito independente: visitou sozinha diversas regiões da Europa e da Ásia documentando lugares, culturas e indivíduos diferentes, muitas vezes se aproximando o máximo que podia de seus assuntos “[...] como um antropólogo em um jogo ousado”<sup>85</sup> (BANNOS, 2017, p.118, tradução nossa).

Prestes a iniciar sua viagem, manteve registros de suas contas, documentos e anotações pessoais usando sua câmera como “copiadora” (figura 08), bem como documentou cada página de seu passaporte vencido antes que pudesse devolvê-lo: “[...] ela colocou o livro aberto em um tapete ensolarado e fotografou cada página, evocando todos os lugares que a estabeleceram como uma força independente e uma fotógrafa talentosa”<sup>86</sup> (BANNOS, 2017, p.186, tradução nossa). Bannos (2017) ainda complementa: “A fotografia de Vivian Maier deu sentido aos seus passeios turísticos [...] Sua câmera lhe deu foco no que suas fotografias apontam como aventuras sem medo”<sup>87</sup> (BANNOS, 2017, p.187, tradução nossa).

---

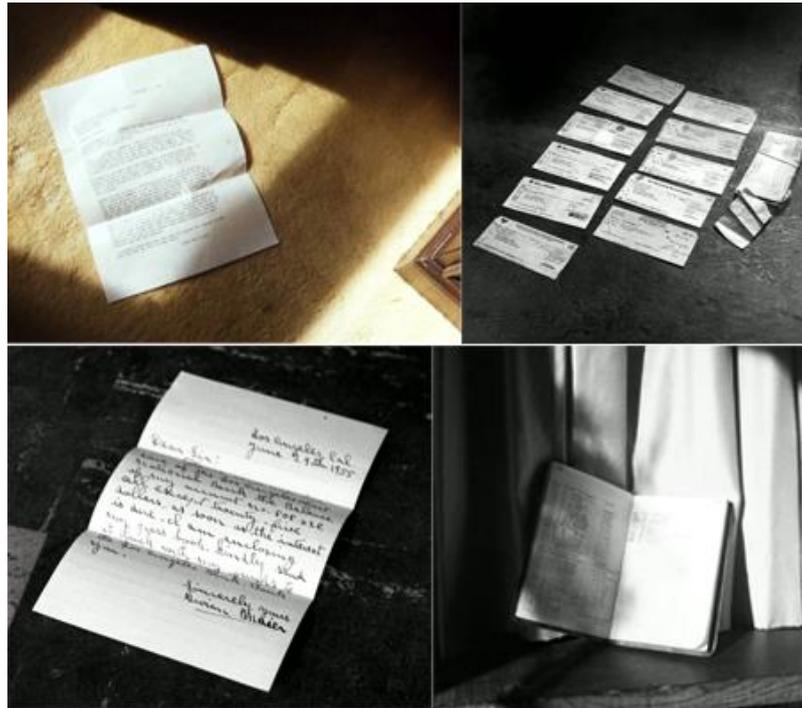
<sup>84</sup> “Her pictures go well beyond the street – physically and intellectually. Here is a woman who lived her entire adult life through a camera, taking pictures from sunup to sundown and beyond” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20).

<sup>85</sup> “[...] like an anthropologist in a daring game” (BANNOS, 2017, p.118).

<sup>86</sup> “[...] she laid the book open on a sunny patch of rug and photographed each page, evoking all the places that established her as an independent force and an accomplished photographer” (BANNOS, 2017, p.186).

<sup>87</sup> “Vivian Maier’s photography made her sightseeing purposeful [...] Her camera gave Maier focus through what her pictures demonstrate as fearless adventures” (Ibid., p.187).

Figura 10 – Registros dos documentos de Maier



Fonte: *Vivian Maier: Who took nanny's pictures* (2013)

O histórico disponível sugere que Maier expandiu seu arsenal fotográfico ainda durante os anos 50, adquirindo um segundo modelo de *Rolleiflex*. Munida de equipamento suficiente, rodou mundo afora e firmou sua identidade como fotógrafa, assumindo o comando em um mundo em que poucas mulheres se sentiam seguras o bastante e adotando, por meio de sua fotografia franca e espontânea, uma identidade particular de sua própria criação (BANNOS, 2017).

Armada com o melhor equipamento e com a aparência de uma profissional experiente, Maier saiu do papel de babá do subúrbio, embora com o conhecimento de que voltaria para ele. Ao contrário do uso furtivo de Cartier-Bresson de sua câmera em miniatura, que ele cobria em fita preta para ser menos conspícua, Maier balançou vários equipamentos, chamando atenção para sua atividade<sup>88</sup> (BANNOS, 2017, p.186, tradução nossa).

Maier viveu discretamente, fotografou intensamente e buscou satisfazer seus próprios anseios, sempre preservando a integridade de seu espaço. Alguns a descrevem como fria, rude, e excessivamente paranoica, mas é impossível determinar quem Vivian Maier foi de fato: o

<sup>88</sup> Armed with the best equipment and having the look of a seasoned professional, Maier stepped out of the suburban nanny role, albeit with the knowledge that she would later step back into it. 112 Unlike Cartier-Bresson's stealth use of his miniature camera, which he covered in black tape to be less conspicuous, Maier dangled several devices, bringing attention to her activity (BANNOS, 2017, p.187).

burburinho gerado em torno de sua descoberta, segundo acredita Bannos (2017), colocou sua imagem real em segundo plano. Contra a abundância de conjecturas que a todo tempo tem emergido no decorrer dos últimos dez anos – período em que Maier ascendeu ao panteão dos ícones da fotografia, a pesquisadora declara: “Ela era uma babá misteriosa? Ou ela era uma fotógrafa experiente? Focar nessas questões nos afasta daquilo que deveríamos olhar: o que Vivian Maier realmente fez”<sup>89</sup> (BANNOS, 2017, p.67, tradução nossa).

Não existe qualquer prova – ao menos até o momento – de que Maier tenha estudado fotografia formalmente ou tenha tido qualquer contato com outros fotógrafos; com exceção da suposta aproximação com Jeanne Bertrand, muito pouco pode ser conjecturado nesse sentido. Todavia, os diversos livros e revistas de fotografia – incluindo publicações da *Time-Life* dos anos 70 – que foram revendidos junto com seus bens pessoais indicam que seu interesse pela prática ia muito além de um simples *hobby*. Bannos (2017) acredita, inclusive, que a educação francesa de Maier influenciou toda sua obra fotográfica.

Maier viveu os primeiros anos de sua fotografia num período em que este universo fervia de inspirações: diversas exposições fotográficas foram organizadas pelo MoMA no início dos anos 50, período em que a “cultura das câmeras” ampliava-se de forma vibrante. Nomes como Henri Cartier-Bresson, Brassai, Willy Ronis, Izys e Robert Doisneau figuraram na exposição *Five French Photographers*<sup>90</sup> – ativa entre 1951 e 1952 – como personalidades da fotografia que celebravam a espontaneidade, “[...] gravando seus encontros por meio de um olhar especialista e sensível às pessoas e seus arredores”<sup>91</sup> (BANNOS, 2017, p.109, tradução nossa). Maier, aparentemente, esteve presente na mesma exposição.

Eugene Atgèt (1857-1927) também surge como uma importante referência da época: ao cobrir uma exposição do fotógrafo francês organizada pela *New School*, o *New York Times* evidencia o peso da obra de Atgèt para os fotógrafos contemporâneos, destacando seu pioneirismo no movimento da fotografia de rua: “Hoje ele é reconhecido como um importante precursor do movimento documental, apesar do fato de que suas imagens nunca foram os

---

<sup>89</sup> “Was she a mysterious nanny? Or was she a photographer savant? Focusing on these questions pulls away from what we should be looking at: what Vivian Maier actually did” (BANNOS, 2017, p.67).

<sup>90</sup> A exposição *Five French Photographers* esteve aberta no MoMA de 18 de dezembro de 1951 a 24 de fevereiro de 1952. Bannos (2017) menciona ainda a existência de um registro do pintor surrealista Salvador Dalí capturado por Maier logo à entrada do MoMA, na manhã do dia 24 de janeiro 1952. A imagem, como parte da coleção comprada por Jeffrey Goldstein, integra o primeiro capítulo de *Vivian Maier: Out of The Shadows*.

<sup>91</sup> “[...] recording their encounters through expert framing with a sensitivity to people and their surroundings” (Ibid., p.109).

comentários sociais que as fotografias documentais mais tarde se tornariam [...]”<sup>92</sup> (DESCHIN In: BANNOS, 2017, p.107, tradução nossa). De forma semelhante ao que pode ser percebido na obra de Maier, as imagens de Atgèt parecem notas pessoais da beleza que ele percebia no mundo que o cercava (DESCHIN In: BANNOS, 2017).

Outros nomes ilustres da fotografia documental surgem paralelamente ao nome de Maier: alguns são lembrados em função das ressonâncias estéticas que apresentam com a obra deixada pela babá – como por exemplo, Lisette Model e Diane Arbus – e outros em função das particularidades que envolvem sua repentina descoberta, como é o caso do fotógrafo francês Jacques Henri Lartigue (1894-1986), que começou a fotografar ainda quando criança. O reconhecimento de Lartigue – tal como ocorreu com Vivian Maier – só teve lugar mais de 50 anos após a gênese de sua arte, quando uma exposição intitulada “*Photographs by Lartigue*” inaugurou no MoMA em julho de 1963.

Num tipo de crônica íntima da vida privilegiada que levava, Lartigue exaltou a alegria, capturou o movimento e colecionou fragmentos de otimismo, ganhando notoriedade pelo frescor jovial e sofisticado de suas fotografias. Divergindo aqui em termos de essência, as obras de Vivian Maier e Lartigue contrastam, mas o caso da fotógrafa recém descoberta vem ecoar, de certa forma, a ascensão tardia do fotógrafo francês:

Da mesma maneira que os álbuns de infância de Jacques Henri Lartigue foram esquecidos por cinquenta anos e Eugene Atgèt precisou ser recontextualizado para ter sua importância reconhecida, Vivian Maier e seu trabalho puderam ser ressuscitados e entrelaçados na história da fotografia<sup>93</sup> (BANNOS, 2017, p.121, tradução nossa).

Garry Winogrand (1928-1984) também teve parte de sua obra publicada postumamente; após a sua morte descobriu-se que existiam ainda milhares de rolos de filme por processar – e outros já processados, mas ainda em película – que uniram-se ao imenso corpo de trabalho já conhecido do fotógrafo, conhecido por apregoar o lema de que “todas as coisas são fotografáveis”. Tal como Maier, Winogrand exerceu sua arte num período chave da história do Ocidente (1950-60), numa era em que a sociedade norte-americana enfrentava profundas mudanças. Em um artigo *online* publicado no *The New Yorker*, diz-se que Winogrand “[...]”

---

<sup>92</sup> “Today he is recognized as a forerunner of the documentary movement, despite the fact that his pictures were never the commentaries on society that documentary photographs later became [...]” (DESCHIN In: BANNOS, 2017).

<sup>93</sup> “In the same way that Jacques-Henri Lartigue’s childhood photo albums were overlooked for fifty years, and Eugène Atget needed to be recontextualized to have his importance recognized, Vivian Maier and her work could be resurrected and woven into the history of photography” (BANNOS, 2017, p.121).

certamente não inventou a fotografia de rua, mas ele a transformou de uma arte de observação em uma arte de participação”<sup>94</sup> (BRODY, 2018, texto digital, tradução nossa).

Bannos (2017), entretanto, vem nos alertar para um desprendimento necessário de tais observações comparativas entre Maier e outros fotógrafos atuantes daquela geração: Diane Arbus e Garry Winogrand – a autora menciona também Lee Friedlander – atuavam como um tipo de “contracultura da fotografia editorial”, e mesmo que o legado de Vivian Maier seja frequentemente comparado ao que fora deixado por estes fotógrafos, Bannos (2017) observa que as estratégias da babá “[...] permaneceram aliadas com os seus primeiros trabalhos, mesmo quando o seu repertório passou a se expandir”<sup>95</sup> (BANNOS, 2017, p.221, tradução nossa).

Geoff Dyer discorre, no prefácio de *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* (2014), a respeito de um interessante aspecto que capturou sua atenção na obra de Maier: sua aparente aproximação/identificação com determinados assuntos que costumava fotografar. Há, na visão de Dyer, uma “reveladora relação entre seu estilo e sua situação social”, onde “muitos de seus retratos femininos apresentam mulheres espremidas historicamente” (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.9):

Há uma inevitável pungência em como Maier era atraída por senhoras de idade, que servem como representações proféticas de seu próprio destino: solitária, de aparência excêntrica, embrulhada em sobretudos, abrigando o segredo de uma vida inteira, intuído pela dádiva do escrutínio momentâneo da câmera” (DYER In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.9).

O texto de Dyer reflete, em determinados aspectos, aquilo que Bannos (2017) aborda – e desaprova – constantemente em sua biografia: a existência de representações e conjecturas sobre Maier, sua personalidade e seu trabalho que acabam por desviar o foco de sua real condição: alguém que nutriu intensa paixão pela fotografia e, ainda assim, optou por não ser tachada por isso.

Vivian Maier não compartilhou sua história de vida com seus empregadores ou com aqueles que a representaram, mas se comportou de uma maneira que instigou as representações de outros. Sempre independente, sempre se movendo pelo mundo, ela se inventou – e depois foi reinventada através de apresentações seletivas de sua fotografia e representações feitas por pessoas cujos caminhos ela cruzou<sup>96</sup> (BANNOS, 2017, p.289, tradução nossa).

---

<sup>94</sup> “[...] certainly didn’t invent street photography, but he transformed it from an art of observation to an art of participation” (BRODY, 2018, texto digital).

<sup>95</sup> “[...] stayed aligned with her earliest work, even as her repertoire broadened” (BANNOS, 2017, p.221).

<sup>96</sup> Vivian Maier did not share her life story with her employers or any of those who have represented her, but she did portray herself in ways that provoked others’ depictions. Always independent, always moving through the

Não foram somente as solitárias senhoras de idade que figuraram nos registros mais icônicos de Maier: a versatilidade das imagens que compõem o acervo da babá é uma característica notável. Em *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012), parte de sua coleção é apresentada de maneira selecionada, com cada capítulo dedicado a uma vertente daquilo que Maier documentou: seus primeiros registros em solo americano, suas idas aos bairros mais pobres de Chicago, visitas à praia, fotografias noturnas e etc., uma busca por delinear a trajetória da fotógrafa através dos vestígios iconográficos que deixou: “Porque ela usou a câmera para contar a história de sua vida, fizemos um esforço para recriar algumas de suas aventuras [...] nós deixamos o trabalho dela falar conosco”<sup>97</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20, tradução nossa).

Um outro fragmento de texto do mesmo livro ainda declara: “Elas [as fotografias] revelam que Maier tinha, nas palavras do fotógrafo Walker Evans, um “olho faminto”, um olho que estava constantemente devorando tudo à sua volta”<sup>98</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20, tradução nossa). Prova disso são as mais de 100.000 fotografias encontradas que testificam sua paixão. Maier priorizava suas expedições fotográficas procurando emprego somente em locais que dispunham de fácil acesso ao centro da cidade, onde o cenário diversificado lhe permitia inserir-se na efervescência do urbano a fim de explorar suas ambiências. Na perspectiva de Joel Meyerowitz, o fato de Maier usar uma *Rolleiflex* é algo que também deve ser notado; manipular o equipamento fotográfico na altura do tórax e não do olho – o que de imediato entregaria suas intenções – lhe permitiu não somente fotografar de maneira mais furtiva, mas também deu às suas imagens uma “espécie de altivez” (MEYEROWITZ In: FINDING..., 2013).

Descrita como paradoxal em razão de suas ambiguidades, Maier se aproxima da humanidade ao mesmo que se afasta: não tolerava invasões de espaço e rapidamente se esquivava dos questionamentos de seus empregadores, entretanto, ao empunhar sua câmera e sair mundo afora, demonstrava possuir uma excepcional destreza em relacionar-se e conectar-se com as pessoas (CAHAN, WILLIAMS, 2012). Muitas fotografias oriundas do *tour* que fez no fim dos anos 50 dão a ver essa disposição: se em Nova York recebera, por vezes, olhares

---

world, she invented herself—and then was reinvented through selective presentations of her photography and representations by people whose paths she crossed” (Ibid., p.289).

<sup>97</sup> “Because she used her camera to tell the story of her life, we made an effort to re-create a few of her adventures [...] We let her work talk to us” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20).

<sup>98</sup> “They reveal that Maier had, in the words of the photographer Walker Evans, a “hungry eye”, one that was constantly devouring the world around her” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20).

envoltos em constrangimento, nestes lugares parece ter sido recebida com total entusiasmo (figura 09):

Figura 11 - Yemen, Vietnam e India



Fonte: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)

Bannos (2017) comenta que a grande maioria das imagens que Maier produziu neste período funcionam mais como uma coleção de lembranças de pessoas e lugares do que como fotografias tecnicamente estudadas, ainda que Maier estivesse carregando consigo três câmeras diferentes. Se alguém lhe capturasse a atenção, rapidamente ela registrava, e fora os mendigos que ocasionalmente cobriam o rosto ante à presença da câmera, as pessoas normalmente sorriam e permitiam sua aproximação (BANNOS, 2017). Maier empreendeu uma façanha atípica para as mulheres de sua geração: viajou o mundo desacompanhada e enveredou por lugares desconhecidos e precários, indo na direção contrária do papel que, à época, socialmente exercia.

Na perspectiva de Brondo (2013), a profissão que Maier escolheu também lhe forneceu todas as ferramentas de que necessitava:

Maier parece haver optado pela profissão de babá em razão da situação da mulher de classe média de sua época. Quer dizer, em um estado de reclusão em que se encontravam tanto as donas de casa, as operárias e empregadas de comércio, ela optou por uma função que lhe permitia perambular pelas ruas como um *flâneur*, sem a

vigilância de um chefe imediato e na companhia e cumplicidade das crianças”<sup>99</sup> (BRONDO, 2013, p.77, tradução nossa).

Além de proporcionar um certo nível de autonomia, a profissão também supriu financeiramente a atualização de seu arsenal fotográfico: aparentemente, todas as suas economias eram poupadas com esse propósito, e não demorou muito para que Maier passasse a levar consigo em suas andanças – além da icônica *Rolleiflex* – diversos outros modelos de equipamento (figura 10).

Figura 12 - Câmeras de Vivian Maier



Fonte: [vivianmaier.com](http://vivianmaier.com)

A grande maioria de suas fotografias foi produzida com filmes em preto e branco; no entanto, ainda durante os anos 50, Maier expandiu seu leque de experimentações com os filmes coloridos. Começou com o *Ektachrome* da Kodak e aventurou-se em outras experiências, embora os filmes positivos para a *Rolleiflex* de médio formato fossem lentos e não oferecessem muita nitidez. A escolha de Maier nesse sentido foi sábia: o *Ektachrome* era menos vibrante do que o *Kodachrome*, mas ao menos podia ser processado mais facilmente, visto que fora projetado para ambientes com pouca luz. Parte de seu trabalho em cores pode ser observada no livro *Vivian Maier: The Color Work* (2018).

<sup>99</sup> Maier parece haber decidido el oficio de niñera en función de la situación de la mujer de clase media en su época. Es decir, en un estado de reclusión en la que se encontraban tanto las amas de casa, las obreras o las empleadas de oficina, ella optó por una tarea que le permitía deambular por las calles como un *flâneur*<sup>3</sup>, sin la vigilancia de un jefe inmediato, en compañía y la complicidad de los niños (BRONDO, 2013, p.77).

A partir da década de 60, Maier cessou de processar grande parte dos seus negativos, mas continuou fotografando assiduamente. O resultado foi um acúmulo de dúzias de caixas lotadas de rolos de filme que, décadas depois, acabariam nas mãos de terceiros, apesar dos esforços e do desejo de Maier de manter suas imagens preservadas. Nas lacunas de sua repentina ascensão, seu personagem público adquiriu ainda mais força: “resgatada” por meio de suas fotografias, Maier encontra-se suspensa na própria representação, numa busca por desvendar o suposto mistério de sua vida e de suas imagens desperdadas.

“Retirada das sombras” por seus colecionadores e biógrafos e dividida entre as identidades coexistentes de babá e fotógrafa, Maier transfigurou-se num grande enigma; para Costa e Tarapanoff (2016), até mesmo alguns de seus autorretratos (figura 11) parecem incitar suas muitas controvérsias: típico de sua composição fotográfica inserir-se na cena por meio de reflexos ou silhuetas, Maier parece brincar com as representações de sua própria imagem, aludindo ao desenrolar de sua figura pública e, acentuando, “[...] por meio da sombra e da luz, a relação dual e ambígua de sua vida, marcada pelo que revela e o que oculta, pela dupla função que executava (fotógrafa e babá)” (COSTA, TARAPANOFF, 2016, p.9).

Figura 13 - Autorretratos de Vivian Maier



Fonte: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com)

Maier não deixou muitas pistas de quem era e tampouco portou-se como uma artista, vivendo à sombra do anonimato enquanto perseguia o mundo fotografável de que falou Garry Winogrand. Dos oitenta e três anos que vivera, dedicou quase cinquenta ao *hobby* que hoje a

consagra, construindo uma crônica de sua vida que acabou por se tornar um verdadeiro império comercial. Para Bannos (2017), fomos apresentados a uma história com ares de heroísmo exacerbado: “salvar” Maier do esquecimento e nos permitir possuir partes de sua obra fez muitos acreditarem que a fotógrafa manifestaria sua aprovação, desconsiderando, com isso, as inúmeras questões éticas que perderam-se em meio ao frisson.

No texto introdutório de *Vivian Maier: A photographer's life and afterlife* (2017), um trecho se mostra relevante nesse sentido: “Há muitas formas de se obter uma impressão errada de Maier” [...] Chamá-la de Vivian, como se a conhecesse bem. Chamá-la de mistério ou de enigma, como se ninguém a conhecesse ou jamais pudesse conhecer”<sup>100</sup> (BANNOS, 2017, p. p.5, tradução nossa). É preciso considerar, antes de tudo, que suas fotografias – muito antes de serem relíquias históricas ou objetos de valor artístico –, são a sua única voz, e a história que nelas é contada reflete o arquivo de toda uma vida. Em “*O enigma Vivian Maier parte II*”, Harazim (2016) questiona: “O que levou essa mulher sem recursos nem formação a fotografar a vida ao invés de vivê-la?” (HARAZIM, 2016, p.233). A pergunta pode ter sido respondida por Sarah Matthews-Luddington em *Finding Vivian Maier* (2013): “Ela não ligava pra essa coisa de status que as pessoas almejam. Ela não tinha nenhum compromisso com isso. Ela fez o que queria. Foi isso que ela me disse. Que teve a vida que queria ter” (LUDDINGTON In: FINDING..., 2013).

### 3.2 Um arquivo ressignificado

Diz Susan Sontag em *Sobre Fotografia* (2004): “Fotos, que transformam o passado num objeto de consumo, são um atalho. Qualquer coleção de fotos é um exercício de montagem surrealista e a sinopse surrealista da história” (SONTAG, 2004, p.83). A exemplo da extensa herança fotográfica de Maier, a afirmativa de Sontag é relevante: a coleção deixada pela fotógrafa compreende um verdadeiro arquivo de sua existência construído em quase meio século de atividade, um acervo que poderia trazer à luz vestígios de sua trajetória não fosse a extensa fragmentação e ressignificação decorrentes dos leilões, da reapropriação das imagens e da fama que sobreveio de forma instantânea.

---

<sup>100</sup> “ There are many ways to get the wrong picture about Vivian Maier.[...] Call her Vivian, as if you know her well. Call her a mystery or an enigma, as if no one ever knew her, or ever could” (BANNOS, 2017, p.5).

É indispensável lembrar também que o patrimônio deserdado de Maier incluía não somente seu espólio fotográfico, mas toda uma parcela de bens pessoais que a fotógrafa armazenou compulsivamente durante anos: peças de vestuário, documentos, coleções de jornais e outros objetos, cartas... ou seja, um imenso repositório de sua vida transformado num valioso tesouro aos olhos dos colecionadores e do público. Parte desse material foi exposto nas exposições de seu trabalho junto aos registros fotográficos, e o que antes estava a ponto de ser descartado transfigurou-se na arqueologia da vida de Vivian Maier.

“Ela morreu em uma casa de repouso em 2009, aos 83, fugindo tão anonimamente quanto havia vivido. Sua história teria terminado ali – mas ela havia deixado riquezas em seu rastro”<sup>101</sup> (SEHGAL, 2017, texto digital, tradução nossa). Impossível dizer até que ponto Maier reconhecia o valor de seu próprio trabalho ou pensar em como suas imagens teriam sido recebidas pelo público em sua época, mas hoje, após tanto tempo submersas na obscuridade, a aura que cerca suas fotografias é máxime nostálgica. Ademais, a versatilidade e extensão do acervo faz de sua obra um gigantesco tesouro vernacular.

Elas [imagens anônimas] são tipicamente registros casuais feitos por fotógrafos amadores, embora seja possível comparar alguns elementos formais e conceituais com aqueles de fotógrafos estabelecidos. No entanto, pode ser difícil avaliar sua qualidade: a digitalização transmite uma espécie de brilho democrático; quando um grande número de imagens tem o mesmo tamanho de miniatura na tela do computador, um instantâneo casual pode parecer muito como uma imagem de um mestre<sup>102</sup> (BANNOS, 2017, p.82, tradução nossa).

Em *Found Photography* (2012), livro que discorre sobre o universo multifacetado das fotografias anônimas, tais imagens são apresentadas como objetos de valor agregado a partir do momento que passam a integrar o acervo de colecionadores; dispersos mundo afora, estes registros, muitas vezes separados de suas origens, “[...] estão escondidos em arquivos de lojas, agências, companhias, instituições e bibliotecas, organizados em álbuns ou bagunçados em gavetas, doados para antiquários ou simplesmente jogados fora”<sup>103</sup> (GARAT, 2012, p.6, tradução nossa). Tesouros anônimos semelhantes ao de Maier podem existir aos milhares, mas

---

<sup>101</sup> “She died in a nursing home in 2009, at 83, slipping away as anonymously as she’d lived. Her story would have ended there — but she had left riches in her wake” (SEHGAL, 2017, texto digital).

<sup>102</sup> They are typically casual pictures made by amateur photographers, though it is possible to compare some formal and conceptual elements with those of established photographers. Yet it can be hard to assess their quality: digitization imparts a kind of democratic sheen; when a large number of images are all the same thumbnail size on a computer screen, a casual snapshot can look very much like an image from a master (BANNOS, 2017, p.82).

<sup>103</sup> “[...] are scattered all over the world, hidden in the archives of shops, agencies, companies, institutions and libraries, collected together in albums or dumped higgledy-piggledy in drawers, passed on to antiquarians, or simply thrown away” (GARAT, 2012, p.6).

muito pouco desse imenso cosmos das imagens anônimas pode ser conhecido, classificado e catalogado (GARAT, 2012).

O acervo de Maier, descoberto quase que de forma milagrosa, integra o corpo de obras-primas que pode advir desses arquivos ocultos, uma infinita variedade de imagens que, dispersas entre as mais variadas categorias e produzidas sob as mais diversas circunstâncias – e por fotógrafos com diferentes pretensões – comporta um arquivo inestimável da paisagem urbana e rural ao mesmo tempo que movimentada e transparece as engrenagens de toda uma sociedade.

Ainda na introdução de *Found Photography* (2012), Anne-Marie Garat discorre que tais imagens foram ignoradas historicamente por serem desprovidas de *status* artístico e estarem sob a sombra suspeita do anonimato; todavia, num cenário recente, historiadores e especialistas tem se debruçado sobre essas fotografias desperdadas e reconhecido sua importância, tomando-as como uma viável fonte de informação e considerando-as como registros documentais e valiosos fragmentos de testemunho visual (GARAT, 2012).

O texto prossegue:

Enquanto a profusão dessas imagens [anônimas] é assustadora para muitos, há aqueles para quem é uma fonte de prazer. Muitas dessas fotografias passaram por múltiplas mãos – as mãos de devotos colecionadores, também anônimos eles mesmos, que as preservam como heranças perdidas de longa data. Algumas de suas coleções se tornam até objetos de exploração e inveja, agora que seu verdadeiro valor foi reconhecido<sup>104</sup> (GARAT, 2012, p.7, tradução nossa).

Interessante pensar o processo de ressignificação que tais imagens experienciam: numa era onde a circulação imagética digital cresce a níveis exponenciais – produzindo em paralelo um descarte de igual proporção – as fotografias desperdadas e, sobretudo, antigas, se tornam objetos de uma profunda devoção, movimentando um comércio ainda restrito que, a exemplo de outros nomes descobertos tardiamente tempos atrás – haja vista o caso de Atget e Lartigue – pode descortinar ainda obras imponentes como a de Maier.

O site criado por Ron Slattery ([www.bighappyfunhouse.com](http://www.bighappyfunhouse.com)) ilustra bem o novo estado de visibilidade dessas relíquias iconográficas: de itens largados à venda em mercados de pulgas a objetos colecionáveis, tais imagens ultrapassam a fronteira do esquecimento e adquirem, para

---

<sup>104</sup> While the sheer profusion of these photographs is daunting to many, there are some to whom it is a source of delight. Many of these photographs have passes through multiple hands – the hands of devoted collectors, often anonymous themselves, who preserve them like long-lost heirlooms. Some of their collections have become the objects of exploration and envy, now that their true value has been recognized (GARAT, 2012, p.7).

além de sua esfera documental, um *status* essencialmente simbólico. No campo da arte, também é dado a elas um novo espaço: pouco dias antes dos leilões que impulsionaram a gênese da ascensão de Maier, inaugurava na *National Gallery of Art* em Washington-DC, a exibição *The Art of the American Snapshot*, que comportava a coleção de Robert E. Jackson compilada a partir de instantâneos de mais de uma dúzia de colecionadores ao redor do país. Dos itens expostos, 138 passaram a integrar a coleção do museu e acabaram por canonizar estes fotógrafos anônimos, estabelecendo também um valor artístico a essas imagens anteriormente deserdadas (BANNOS, 2017).

Na perspectiva do jornalista Rubens Fernandes Junior, tais registros, deslocados de sua condição originária, tentam “[...] reencontrar outro percurso para se inserir numa nova relação sócio-cultural”, clamando para serem “(re)significados e terem uma nova e merecida visibilidade” (FERNANDES JUNIOR, 2011, texto digital). Esse gigante arquivo anônimo universal que nos permite vagar pela história não oficial da “grande família humana” rema contra o aniquilamento digitalizante ao dar a ver “[...] outros modos de vestir, outra corporalidade e outros gestos nas inscrições da história”, ao mesmo tempo que nos possibilita ponderar os aspectos da política arquivística e o desaparecimento daquilo que não foi preservado (ENTLER, 2017, texto digital).

Correndo sempre risco de serem descartadas e desaparecem definitivamente, as imagens anônimas nos trazem histórias enigmáticas, rostos desconhecidos, gestos misteriosos. São segredos que aguardam serem questionados. Guardam com elas muitos silêncios, mas também vozes de um passado que permanece na imagem [...] Podemos perguntar: o que nos levou a guardar certas imagens, o que moveu a destruição de outras, porque alguém teria rasgado aquela fotografia? O que fez com aquele pequeno cartão postal fosse preservado do mofo? Acaso? Política? Algumas imagens sobrevivem, outras desaparecem [...] São rastros sempre frágeis, do tempo e do homem (ENTLER, 2017, texto digital).

As fotografias de Maier hoje figuram em galerias e museus espalhados mundo afora; todavia, o acervo de mais de 100.000 registros esteve guardado em pilhas de caixas durante décadas, esquecidos num depósito alugado quase como um tesouro que na ânsia de ser descoberto. A partir do momento que John Maloof e outros colecionadores fragmentaram o material e lhe deram outros usos, o gigante acervo de Maier adquiriu outras corporalidades, mesclando-se não somente ao universo da imagem digital – haja vista sua introdução no acelerado mundo virtual –, mas terminou por lograr também um novo contexto de visibilidade e significação na história da fotografia.

Com o reconhecimento advindo quase que de forma imediata, veio também a necessidade de reconstruir o arquivo disperso, pois somente por meio dele seria possível inteirar-se da façanha artística de Maier e desvendar sua trajetória. Ademais, ao observar na totalidade de sua obra os inúmeros aspectos que poderiam legitimá-la publicamente – estilo, técnica, e afinidade estética com outros fotógrafos consagrados – Maloof pôde, de forma quase inquestionável, firmar o nome de Maier entre os grandes, o que fez com que os US\$380 gastos por ele à época dos leilões se revertissem em quantias de milhares de dólares.

Ter posse sobre o arquivo pessoal de Maier significava controlar, de certa forma, a maneira como sua história seria reescrita; num contexto semelhante, o que se vê de sua obra tornada pública parte das escolhas selecionadas de grupos terceiros, olhares que veem essas imagens não mais como heranças desperdadas, mas que as percebem como relíquias iconográficas de valor histórico e, no fim das contas, “artisticamente rentáveis”. Uma galeria de Nova York oferece impressões dos negativos não revelados de Maier por cerca de US\$2.000, e as impressões feitas pela própria fotógrafa – o recorte *vintage* da coleção – chegam a custar em torno de US\$8.000.

Na perspectiva de Steven Kasher, dono de uma das galerias da cidade que retém parte do trabalho de Maier, a responsabilidade é clara: “Nós achamos que ela nunca compreendeu completamente o seu trabalho, então estamos ajudando-a a fazê-lo imprimindo-o e editando-o de forma específica, escolhendo as imagens que tem significado para nós [...]”<sup>105</sup> (KASHER In: VIVIAN..., 2013, tradução nossa)”. A própria fala de Kasher, porém, traz consigo algumas questões substanciais: não sabemos de que forma Maier pensava a organização de seu acervo e tampouco o que poderia ter sido selecionado por ela para publicação, sem mencionar a questão pungente do significado que essas imagens tem “para nós”; reapropriadas e apresentadas sob novas narrativas e contextos, o que vemos do extenso arquivo de Vivian Maier é apenas uma fração de sua existência, um recorte do real sentido e valor que a própria Maier percebia em suas imagens.

Dentro desse contexto, é crucial ponderarmos também sobre alguns aspectos que envolvem a questão do tratamento arquivístico, sobretudo em termos de apropriação de documentos fotográficos. Conforme discutido no texto *Mal de Arquivo – A dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea* (2009) – onde a autora apresenta alguns conceitos discorridos

---

<sup>105</sup> “We believe that she never fully realized her work, so we are helping her to realize it by printing it in a certain way, editing it in a certain way, picking the pictures that have meaning to us [...]” (KASHER In: IMAGINE, 2013).

por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo – Uma impressão Freudiana* (2001) – a própria ideia de arquivo é tensionada por uma duplicidade constante, cujos pólos perpassam a manutenção e a repressão da memória e, ao mesmo tempo – numa referência ao próprio sentido do termo “arquivo”, a ideia de “origem e comando ou poder de uma autoridade” (MACÊDO, 2009, p.178).

De certa maneira, o vocábulo (arquivo) remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, ou antes ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido nomológico, ao *arkhê* do comando. (DERRIDA *apud* MACÊDO, 2009, p. 178).

A questão do comando enfatizada aqui parte da frequente existência de um sujeito ou instituição arquivadora que tem poder para decidir aquilo que entra ou sai dos arquivos, pensada por Derrida em conexão com o poder arcôntico – do termo *arkheîon*, que em grego alude aos magistrados superiores que faziam e representavam a lei e interpretavam os arquivos, agindo “com suas atribuições de unificação, identificação, classificação e consignação (reunir signos)”, processos estes que funcionam “[...] de acordo com os interesses de quem detém o poder sobre o arquivo (MACÊDO, 2009, p.178).

Tal afirmação remete às palavras de Allan Sekula – no que concerne exclusivamente aos arquivos fotográficos – no texto *Reading an Archive*, publicado no livro *The Photography Reader* (2002); na concepção de Sekula, os arquivos constituem em si mesmos um verdadeiro território de imagens, onde “[...] a unidade de um arquivo é antes de tudo aquela imposta pela propriedade”<sup>106</sup> (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444, tradução nossa). Nesse sentido, aquele que possui o arquivo – e por conseguinte, o controla – é quem estabelece sua estrutura e direciona sua interpretação, algo não raro quando se pensa a preservação de acervos fotográficos e sua manipulação ao longo da história.

Sekula prossegue: “Arquivos são propriedade tanto de indivíduos quanto de instituições, e seu controle pode ou não coincidir com a autoria”<sup>107</sup> (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444, tradução nossa). No âmbito da fotografia, é comum que “[...] a autoria de imagens individuais e a manipulação e posse dos arquivos não pertençam ao mesmo indivíduo”<sup>108</sup> (SEKULA In:

<sup>106</sup> “[...] the unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership” (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444).

<sup>107</sup> “Archives are property either of individuals or institutions, and their ownership may or may not coincide with authorship” (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444).

<sup>108</sup> “[...] authorship of individual images and the control and ownership of archives do not commonly reside in the same individual” (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444).

WELLS, 2002, p.444, tradução nossa), haja vista, por exemplo, os arquivos pessoais que ultrapassam gerações por meio dos emblemáticos e tradicionais álbuns de família. Hoje, muito mais um símbolo de nostalgia do que uma prática recorrente, a corporalidade dos álbuns físicos cede lugar ao armazenamento quase infinito na memória dos computadores e celulares, uma metamorfose que interfere diretamente no modo como as imagens circulam e, por consequência, são manipuladas e interpretadas.

Maier logrou fama em razão do discurso de seus colecionadores aliado ao rápido poder de circulação proporcionado pela internet, ferramenta essa que alavancou tanto a história de sua descoberta como expandiu o alcance de suas imagens a um nível descomunal. Em poucos meses o arquivo de sua vida transfigurou-se do âmbito pessoal para o público, e o reconhecimento póstumo de sua expertise veio a calhar. Nos minutos iniciais de *Vivian Maier: Who took nanny's pictures* (2013), o apresentador Alan Yentob relembra, inclusive, uma frase de Van Gogh: “Estrelas são almas de poetas mortos, mas, para se tornar uma estrela, você precisa morrer”.

O arquivo da vida de Vivian Maier é o único instrumento de sua arqueologia; nele estão dispostas as evidências de uma “artista ignorada”, descrita em *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012) como aquela que foi “desconsiderada por muitos em sua trajetória por ser alguém que tinha pouco a dizer”<sup>109</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20, tradução nossa); “[...] tudo que podemos aprender sobre ela vem das fotografias, porque elas nos mostram o que ela gostava, o que ela não gostava, e o que a atraía. Somos deixados apenas com as imagens”<sup>110</sup> (WILLIAMS In: VIVIAN..., 2013, tradução nossa).

No documentário da BBC, flashes de uma exposição das imagens de Maier no *Chicago History Museum* exibem a imponente estrutura em que suas fotografias são apresentadas ao espectador (figuras 14 e 15): grandes impressões dispostas em um salão de aparência intimista convidam o observador a adentrar no mundo pessoal da fotógrafa, agora como parte importante da história da cidade que em que viveu e fotografou assiduamente durante décadas. No *Chicago Cultural Center*, na ocasião da *premiere* de *Finding Vivian Maier* (2013), os objetos pessoais em posse de John Maloof dispostos junto aos registros fotográficos também testificam sua presença simbólica (figuras 16 e 17): roupas, chapéus e sapatos de Maier assumem aqui um

---

<sup>109</sup> “dismissed by many during her lifetime as someone had little to say” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.20).

<sup>110</sup> “[...] everything that we can learn about her is going to come from pictures, because they show us what she liked, what she disliked, what she was drawn to. We are left just with the images” (WILLIAMS In: IMAGINE..., 2013).

caráter quase fetichista, um culto repentino oferecido à uma artista cujo talento tornou-se ainda mais notório em razão de sua ascensão tardia.

Figura 14 - Chicago History Museum



Figura 15 - Chicago History Museum



Fonte: Vivian Maier: Who took nanny's pictures (2013)

Figuras 16 - Chicago Cultural Center



Figuras 17 - Chicago Cultural Center



Fonte: Hypebeast.com

No texto *Archive Fever: Uses of the document in Contemporary Art* (2008), escrito pelo curador e crítico de arte nigeriano Okwui Enwezor (1963-2019), são exploradas “as maneiras pelas quais os artistas se apropriaram, interpretaram, reconfiguraram e interrogaram estruturas

arquivísticas e materiais arquivísticos”<sup>111</sup> (ENWEZOR, 2008, p.11, tradução nossa) na arte contemporânea, uma prática que, segundo Enwezor (2008), deriva da noção do “arquivo” como um sistema amplamente discursivo. Conforme discorrido pelo crítico, há uma visão padrão que ronda o entendimento do arquivo como algo obscuro, “[...] um lugar mofado, cheio de gavetas, armários e prateleiras repletos de documentos antigos, um repositório inerte de artefatos históricos”<sup>112</sup> (ENWEZOR, 2008, p.11, tradução nossa), uma noção que vem confrontar os aspectos reguladores e discursivos do arquivo como um sistema que permanece em constante atividade. Citando Foucault, Enwezor (2008) ainda conclui:

O arquivo é antes de tudo a lei do que pode ser dito, o sistema que governa a aparência das declarações como eventos únicos. Mas o arquivo é também aquilo que determina que todas essas coisas ditas não se acumulam infinitamente em uma massa amorfa, nem são inscritas numa linearidade ininterrupta, e nem desaparecem à mercê de acidentes externos casuais; mas elas estão agrupadas em figuras distintas, organizadas de acordo com múltiplas relações, sustentadas ou ofuscadas de acordo com regularidades específicas<sup>113</sup> [...] (FOUCAULT *apud* ENWEZOR, 2008, p.11, tradução nossa).

Paralelos podem ser aplicados aqui à perspectiva de Sekula (2002) quando este afirma que os arquivos fotográficos mantêm, por sua própria estrutura e essência, uma conexão oculta entre conhecimento e poder (SEKULA In: WELLS, 2002), estando o aspecto discursivo dos arquivos – sejam eles controlados por um indivíduo ou uma instituição arquivadora – sujeito à ordem da propriedade: novos proprietários implicam, assim, na construção de novas interpretações (SEKULA In: WELLS, 2002). Ainda na visão de Sekula (2002),

O modelo do arquivo, a quantidade de imagens agrupadas, é um discurso fotográfico poderoso. Tal modelo exerce uma influência básica no caráter das verdades e prazeres experienciados no ato de observar fotografias, especialmente hoje, quando livros de fotografias e exposições estão sendo feitas a partir de arquivos em um ritmo sem precedentes. Podemos até afirmar que ambições e procedimentos arquivísticos estão

---

<sup>111</sup> “[...] the ways in which artists have appropriated, interpreted, reconfigured, and interrogated archival structures and archival materials (ENWEZOR, 2008, p.11).

<sup>112</sup> “[...] musty place full of drawers, filing cabinets, and shelves laden with old documents, an inert repositior of historical artifacts” (ENWEZOR, 2008, p.11)

<sup>113</sup> The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events. But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities [...] (FOUCAULT *apud* ENWEZOR, 2008, p.11)

intrínsecos à prática fotográfica<sup>114</sup> (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444, tradução nossa).

Okwui Enwezor relembra ainda o trabalho do artista francês Christian Boltanski e sua maneira singular de manipular arquivos fotográficos (por meio da apropriação de acervos pessoais), construindo em suas instalações fotográficas arranjos que levam o observador a questionar o poder das fotografias como legítimos receptáculos para a memória (MACÊDO, 2009).

Em diversos arranjos aos quais estão sujeitas, Boltanski frequentemente trata documentos fotográficos de maneiras contraditórias: às vezes são colecionadas em uma estrutura linear formando uma narrativa coerente, ou podem ser transformadas em unidades individualizadas fetichizadas, sobre as quais a tenra luz de uma luminária (spotlight) é fixada, conferindo a elas um caráter quase devocional, em uma armadura de configurações sentimentais que, marcantemente, são construídas para evocar santuários. (ENWEZOR *apud* MACÊDO, 2009, p.180).

Atenção especial aqui à instalação Monumento Canadá (1988), construída a partir de retratos de crianças oriundos do arquivo de uma escola judia. A série de fotos em preto e branco dispostas sob a luz de luminárias evoca uma atmosfera que remete a um tipo de santuário, reforçada pela inclusão de roupas minuciosamente dobradas e colocadas no chão (figura 18), como se pertencessem aos retratados; aqui, “tanto a fotografia quanto as peças de vestuário funcionam como relíquias, remetendo a uma polaridade de presença e ausência (MACÊDO, 2009, p.181). O mesmo pode ser observado, em alguns aspectos, na exibição do *Chicago Cultural Center*, que dispôs os pertences de Maier como verdadeiras relíquias devocionais.

---

<sup>114</sup> The model of the archive, of the quantitative ensemble of images, is a powerful one in photographic discourse. This model exerts a basic influence in the character of the truths and pleasures experienced in looking at photographs, especially today, when photographic books and exhibitions are being assembled from archives at an unprecedented rate. We might even argue that archival ambitions and procedures are intrinsic to photographic practice (SEKULA In: WELLS, 2002, p.444).

Figura 18 - Instalação Monumento Canadá (1988), de Christian Boltanski



Fonte: Macêdo, 2009

Algo não muito diferente ocorre também com os livros: num misto de biografias e publicações fotográficas, a obra prestigiada de Maier ressurgiu imaginada de diversas formas, fragmentada – mais uma vez – em recortes que visam evidenciar vertentes específicas de suas composições: os autorretratos, os registros urbanos, a rotina como babá, as viagens, e etc. *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012), por exemplo, foi constituído de forma a “refazer os passos” de Maier, buscando completar as lacunas que surgiram paralelamente à sua ascensão; no material que adveio da coleção de John Maloof – quatro livros até o momento da elaboração deste estudo – merece particular atenção o texto descritivo de *Vivian Maier: Self-Portraits* (2013), retirado do site criado pelo colecionador:

Agora, pela primeira vez, *Vivian Maier: Self-Portraits* revela o mais completo e íntimo retrato da artista até hoje, com aproximadamente 60 fotos em preto e branco e quatro autorretratos coloridos nunca vistos antes, selecionados a partir do extenso arquivo de Maloof, o preeminente colecionador do trabalho de Vivian Maier e editor do aclamado *Vivian Maier: Street Photographer* (powerHouse Books, 2011) – nos aproximando mais do que nunca da artista reclusa<sup>115</sup> (VIVIAN..., 2013, texto digital, tradução nossa).

<sup>115</sup> Now, for the first time, *Vivian Maier: Self-Portraits* reveals the fullest and most intimate portrait of the artist to date with approximately 60 never-before-seen black-and-white and four-color self-portraits culled from the extensive Maloof archive, the preeminent collector of the work of Vivian Maier and editor of the highly acclaimed *Vivian Maier: Street Photographer* (powerHouse Books, 2011) – bringing us closer to the reclusive ever than before (VIVIAN..., 2013, texto digital).

Válido lembrar aqui a preferência do público pelos autorretratos da fotógrafa oferecidos nos eventos: a máxima “possuir Maier e um Maier” retorna ainda mais interessante quando a mesclamos – talvez de forma precipitada, mas não totalmente sem sentido – com o pensamento quase fantástico de Barthes (1984), que vê na fotografia o retorno do fotografado, em suas próprias palavras, o *Spectrum*, termo que “mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20). O próprio texto retirado de *vivianmaier.com* vem inflamar a narrativa: não somente o mais íntimo e completo retrato de Maier estava disponível ao grande público, como este agora teria a oportunidade de conhecer e “se aproximar” da artista misteriosa.

O que deve ser considerado, antes de tudo, é que a história da descoberta do acervo de Vivian Maier flutua num cenário repleto de múltiplas suposições, quase sempre formuladas no ímpeto de desvendar sua identidade e estabelecer um propósito para sua fotografia; Michael Williams, em conversa com a equipe da BBC, revela acreditar que todo esse burburinho certamente seria incômodo demais para a discreta Maier, que não costumava falar sobre si mesma ou sobre suas fotografias e provavelmente não agiria de outro modo nos dias de hoje (WILLIAMS In: VIVIAN..., 2013). Talvez seja exatamente por esse motivo que muitos se debruçaram sobre suas imagens e fizeram as conclusões mais precipitadas possíveis, buscando identificar nelas aquilo que a própria fotógrafa supostamente não se permitia dizer: os laços, as intenções, as atitudes, as preferências estéticas, e até mesmo o engajamento político – se de fato existe um – percebido em suas imagens.

No documentário *Finding Vivian Maier* Maloof sente a necessidade de enfatizar um engajamento político que ele acredita ter encontrado em algumas das fitas de Maier. Ele mostra uma gravação de Maier perguntando às pessoas no supermercado o que elas pensavam sobre o impeachment de Nixon após o escândalo de Watergate. Maloof insiste que isso, junto com sua enorme coleção de jornais, revela seu engajamento político na época. Essa pode ser outra suposição feita a fim de sugerir o propósito maior de Maier em fotografar as coisas que ela fotografou<sup>116</sup> (DE COO, 2015, texto digital, tradução nossa).

---

<sup>116</sup> In the documentary *Finding Vivian Maier* Maloof feels the need to emphasize a political engagement he believes to have found in some of Maier's tapes. He shows a recording of Maier asking people in a supermarket what they thought about Nixon's impeachment after the Watergate scandal. Maloof insists that this, along with her enormous newspaper collection shows her political engagement at the time. This might be another assumption made to suggest Maier's higher purpose for photographing the things that she did (DE COO, 2015, texto digital).

Da mesma forma, o capítulo “1968” de *Vivian Maier: Out of the Shadows* (2012) vem evidenciar o lado supostamente político da personalidade e da fotografia de Maier: um trecho enfatiza que Maier se interessava pela campanha presidencial de Robert F. Kennedy e que ela “[...] celebrou a vida dele tirando fotos dos pequenos memoriais improvisados e dos jornais que noticiavam sua morte e funeral”<sup>117</sup> (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.179, tradução nossa). De fato, as imagens selecionadas para este trecho específico do livro dão a ver uma certa inclinação de Maier ao conturbado período político norte-americano, entretanto, ir além daquilo que suas fotografias mostram na busca por remates sobre a vida de alguém tão reclusa é algo que demanda excessiva cautela.

Esse desejo de traçar o percurso da atividade de Maier e cerrar as lacunas de sua existência – procurando assim, entender suas motivações – pode ser explicado como uma resposta natural ao desenrolar de sua popularidade, sobretudo porque equiparar seu trabalho ao dos grandes mestres da fotografia exigia, antes de tudo, que sua própria identidade criadora fosse estudada e ratificada. Maier não nos deixou nenhuma obra porque em vida nunca fora legitimada publicamente como uma artista e, até onde se pode afirmar, o interesse pelo anonimato parece ter sido um movimento natural de sua disposição como fotógrafa. Todavia, como fruto da ressignificação que acompanhou a revelação de seu acervo, o estado de seu patrimônio foi completamente transformado: “Para ser considerado arte no sentido antiquado, o trabalho precisa ser único, qualificado e valioso. Criar essas condições legitima o trabalho de Maier que, pelo que sabemos, nunca foi destinado à exibição ou publicação”<sup>118</sup> (DE COO, 2015, texto digital, tradução nossa).

Sekula (2002) discorre, ainda no texto *Reading an archive*, dois possíveis caminhos para a conversão de trabalhos fotográficos em obras de arte; as duas possibilidades, segundo afirma, são um tanto absurdas, mas não totalmente inéditas quando se considera a excitação hodierna que constantemente visa incluir a fotografia dentro das estruturas discursivas do mercado das belas artes. Um dos caminhos – definido por ele como pós-romântico – perpassa a valorização da subjetividade “[...] do colecionador, do perito, e do observador acima daquela de qualquer

---

<sup>117</sup> “[...] commemorated his life by taking pictures of the small makeshift memorials and of the newspaper accounts of his death and funeral” (CAHAN, WILLIAMS, 2012, p.179).

<sup>118</sup> “To be considered art in the old-fashioned sense, the work needs to be unique, skilled and valuable. Creating these conditions legitimizes Maier's works that, for all we know, were never intended for exhibition or publication” (DE COO, 2015, texto digital).

artista específico”<sup>119</sup> (SEKULA In: WELLS, 2002, p.448, tradução nossa), tratando as fotografias como “objetos encontrados”.

No entanto, o caminho prevalecente na perspectiva de Sekula (2002), é aquele que segue uma lógica romântica mais tradicional, alimentando uma “[...] busca incessante pelas origens estéticas em uma voz autoral coerente e dominante”<sup>120</sup> (SEKULA In: WELLS, 2002, p.448, tradução nossa). Essas duas estratégias podem ser observadas no discurso fotográfico vigente surgindo entrelaçadas em livros, exposições, revistas, e etc., sendo a última predominante em razão da necessidade de constantemente ratificar a fotografia como sendo um produto das belas artes. Tal tarefa requer um apelo ininterrupto ao “mito da autoria” a fim de afastar a fotografia de sua reputação duvidosa como um meio servil e puramente mecânico, sendo necessário afirmá-la repetidamente através de uma ideologia romântica (SEKULA, 2002).

É nesse sentido que a figura de Maier como artista/autora ganha ainda mais força. A descoberta casual do acervo por si só já é um grande trunfo, mas sem uma narrativa que evidencie e reverbera as singularidades do caso, a fama da expertise de Maier poderia ter sido interpretada como um evento passageiro; entretanto, a extensão do arquivo encontrado, a história de sua personalidade discreta e peculiar, o mistério de suas imagens não publicadas e o “heroísmo” daqueles que a resgataram das sombras tornou a descoberta ainda mais extraordinária. Por vezes, a própria figura de Maier se sobrepôs ao marco de suas fotografias através de um personagem reforçado neste discurso, na pele de uma mulher desconhecida e injustamente ignorada que cultivou um talento secreto durante anos: babá, solitária, discreta, excêntrica e particularmente talentosa, tornou-se ela mesma a narrativa central que deu ainda mais visibilidade ao arquivo ressignificado.

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 (BRACCHI, SILVA, 2019, p.238).

É nesse sentido que torna-se fundamental estudar as engrenagens que movimentaram a ascensão de Vivian Maier e seu reconhecimento como uma artista legitimada, um processo que

---

<sup>119</sup> “[...] of the collector, connoisseur, and viewer over that of any specific author” (SEKULA In: WELLS, 2002, p.448).

<sup>120</sup> “[...] incessante search for aesthetic origins in a coherent and controlling authorial ‘voice’” (SEKULA In: WELLS, 2002, p.448).

ultrapassa a recepção pública de suas fotografias e expande-se por meio das narrativas que cercam a persona do autor, adquirindo essa figura autoral uma determinada posição de destaque onde o próprio nome do autor funciona “[...] como um certo modo de ser do discurso, para além do discurso da obra” (FOUCAULT *apud* BRACCHI, SILVA, 2019, p.238). No próximo capítulo, então, serão estudados os aspectos narrativos que conduziram à constituição de uma identidade autoral para Vivian Maier, considerando nesta investigação, antes de tudo, as particularidades de seu reconhecimento póstumo advindo da reapropriação e ressignificação de seu arquivo deserdado.

## 4 A PERSONAGEM OBRA

### 4.1 Questões sobre autoria

Maier teve seu arquivo fotográfico divulgado e comercializado postumamente por pessoas que não a conheceram em vida e tampouco detinham o controle de sua propriedade. Sem qualquer indício de algum testamento ou documento formal que orientasse os rumos de seu patrimônio, todo o material foi disperso entre múltiplos indivíduos e destituído de seu estado original, transformado – a partir de uma coleção pessoal de fotografias –, na obra de uma artista consagrada e digna de reconhecimento no suntuoso mercado da arte.

Todavia, existe uma inquietação constante que permeia o caso da quase instantânea ascensão de Maier e estremece suas estruturas internas: se Vivian Maier nunca nutriu o desejo de tornar seu acervo público e legitimar-se como uma artista, como é possível afirmar que ela tenha, de fato, deixado alguma obra? E mais ainda: como é possível referir-se a ela como autora de uma obra tal se, até onde se sabe, a própria Maier não cumpria os paradigmas que cercam a noção de autoria? Essas e outras questões envolvendo a reapropriação de suas imagens – bem como inúmeros itens pessoais – dão outro sentido a história que consagrou Maier ao panteão dos grandes nomes da fotografia.

De um lado, tomou forma a narrativa audaz dos colecionadores que fizeram de seu acervo um verdadeiro tesouro iconográfico, pavimentando o caminho que conduziu Maier ao protagonismo de documentários, exposições em museus e galerias de arte e diversos livros dedicados a exibir sua expertise. De outro, borbulham as incertezas e contradições que ironicamente emergem da mesma história, indagações éticas e discursivas ofuscadas pelo brilho da descoberta repentina que agora contrapõem-se a narrativa fabricada.

Nas palavras de Steven Kasher,

É um completo acidente que o mundo tenha tropeçado em seu trabalho. Ele poderia ter sido facilmente destruído sem ninguém tomar conhecimento dele. Vivian Maier, ao contrário de qualquer outro fotógrafo que posso imaginar, fez o trabalho inteiramente para si. Ela não tinha público, não conhecia outros fotógrafos, e ela não imprimiu seu trabalho, exceto em sua forma mais rudimentar. Ela não exibiu seu trabalho e nem o publicou. Foi um projeto inteiramente auto motivado, auto

satisfatório, e isso cria uma certa liberdade, uma certa independência. É a sua própria voz<sup>121</sup> (KASHER In: VIVIAN..., 2013, tradução nossa).

Pode-se dizer que Kasher foi um tanto precipitado ao afirmar que Maier não conhecia outros fotógrafos, visto que essas informações se perderam no passado ainda desconhecido da fotógrafa. Entretanto, o que mais se evidencia em sua fala é a plena consciência de que Maier nunca divulgou suas fotografias, tendo passado décadas dedicando-se a um projeto inteiramente particular e autossuficiente.

O que se vê hoje, no entanto, é a história do “lixo” que virou ouro: tudo estava prestes a ser descartado como nada, mas o cosmos fez o favor de nos dar esse “presente” e abençoar Vivian Maier com o milagre do reconhecimento. A ideia de que ela era um gênio da câmera, habituada a fotografia de modo informal, como uma autodidata, trouxe ainda mais densidade ao mito criado em torno de sua figura; o trabalho tardiamente consagrado, nostálgico, equiparado ao de nomes já consolidados, fez de seu nome uma referência, e tudo isso apenas meses após a advento de suas imagens na internet.

Importante lembrar que, quando vendidas no *eBay*, as imagens circularam no fluxo da atmosfera vernacular de onde brotaram, como meras fotos amadoras, produzidas por uma Vivian Maier qualquer que ninguém conhecia. Eram apenas imagens anônimas que, oferecidas como tal, enchiam os olhos dos seletos colecionadores interessados no gênero. Foi somente quando John Maloof cessou as vendas em seu perfil e divulgou o trabalho de Maier no *Flickr* que a história sofreu uma reviravolta: dentre os muitos comentários elogiosos, a pergunta que flutuava sempre era a mesma: quem é Vivian Maier?

Em vida, “Miss Maier (como era chamada por algumas das crianças)” era apenas uma babá, uma mulher de hábitos excêntricos que vivia discretamente e apreciava fotografar o mundo à sua volta. Atualmente, porém, o nome de Maier exala uma outra essência: agora sua menção define uma artista, autora de uma obra-prima, referência quando se evocam as personalidades femininas que fizeram história na fotografia documental. É nesse sentido que Foucault (2009), em *O que é autor?* – conferência publicada em *Ditos e escritos, vol. III* –

---

<sup>121</sup> It’s a complete accident that the world has stumbled on her work. It could very easily been destroyed without anyone knowing about it. Vivian Maier, unlike any other photographer i can think of, made entirely for herself. She had no audience, she knew no other photographers, she didn’t really print her work, except in the most rudimentary form. She didn’t exhibit her work or publish her work. It was a project entirely self-motivated, entirely self-fulfilling, and this creates a certain freedom, a certain independence. It’s her own personal voice (KASHER In; IMAGINE..., 2013).her work

*Estética, literatura e pintura. Música e Cinema* – explora as diferenças que existem entre o “nome próprio” e o “nome do autor”. Segundo discorre, apesar de ambos seguramente possuírem uma certa ligação com o que nomeiam, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2009, p.272).

“Se eu me apercebo, por exemplo, de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico etc., não é menos verdade que esse nome [próprio], Pierre Dupont, continuará sempre a se referir à mesma pessoa [...]” (FOUCAULT, 2009, p.272). Entretanto, quando se observam as particularidades específicas do nome do autor, sua complexidade se torna evidente: se descobríssemos, por exemplo, que “Shakeaspeare não nasceu na casa que hoje se visita”, tal modificação não alteraria o funcionamento do nome do autor; todavia, se é descoberto que “Shakeaspeare não escreveu os *Sonnets*” que lhe são atribuídos ou que “Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare” (FOUCAULT, 2009, p.273), eis uma modificação que transformaria por completo o funcionamento do nome do autor.

Tais diferenças podem ser atribuídas ao fato de que o nome do autor não é apenas um elemento presente no discurso<sup>122</sup>, mas sim um nome que exerce um papel singular em relação ao discurso:

[...] para um discurso, o fato de haver um nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2009, p.274).

Em resumo, pode-se dizer que o nome do autor – ainda que este possa ser também em si mesmo um nome próprio – opera, na verdade, sob a regência de uma outra possibilidade de sentido, uma compreensão de outra ordem, assumindo uma função “classificatória” que permite não somente atribuir a autoria de algo a alguém, mas também “[...] manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura (FOUCAULT, 2009, p.274).

---

<sup>122</sup> Por discurso entende-se – sob a ótica *foucaultiana* – um conjunto limitado de enunciados que operam sob uma determinada formação discursiva e sob condições específicas de existência (FOUCAULT, 2008).

Se fosse descoberto, por exemplo, que Maier não nasceu em Nova York e sim na França, certamente não haveria influência significativa sobre o discurso que edificou sua atual condição de artista. Mas, se porventura ficasse provado que parte do acervo não é de sua autoria ou que Maier, na verdade, tinha intenção de publicar suas imagens e não o fez por falta oportunidade, toda a narrativa que envolve a história de sua ascensão sofreria uma ruptura. Foi por meio das discursividades instauradas e do conjunto de signos que estruturaram o caráter enunciativo de seu descobrimento que Vivian Maier e sua extensa herança fotográfica foram ressignificadas, assumindo respectivamente as posições de autor-obra que não lhe eram representativas anteriormente.

Vejamos, então, o que diz Foucault a respeito da definição de enunciado em *A Arqueologia do Saber* (2008):

[...] uma função que se apóia em conjuntos de signos, que não se identifica nem com a "aceitabilidade" gramatical, nem com a correção lógica, e que requer, para se realizar, um referencial (que não é exatamente um fato, um estado de coisas, nem mesmo um objeto, mas um princípio de diferenciação); um sujeito (não a consciência que fala, não o autor da formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, sob certas condições, por indivíduos indiferentes); um campo associado (que não é o contexto real da formulação, a situação na qual foi articulada, mas um domínio de coexistência para outros enunciados); uma materialidade (que não é apenas a substância ou o suporte da articulação, mas um *status*, regras de transcrição, possibilidades de uso ou de reutilização) (FOUCAULT, 2008, p.130).

Estes quatro elementos básicos que constituem a função enunciativa são carregados de especificidades que devem ser apreendidas como um “acontecimento, como algo que irrompe num certo tempo, num certo lugar (FISCHER, 2001, p.202), demarcados por uma dada formação discursiva que permite compreender sua organização. Observemos, portanto, o caso Vivian Maier seguindo a definição supracitada e o breve resumo de Fischer (2001) aplicado no artigo *Foucault e análise do discurso em educação* (2001): o referencial ou referente, aqui (como um princípio de diferenciação), surge associado à figura da mulher desconhecida, anônima, e ao mesmo tempo “estranha” à sua expertise como fotógrafa, talento esse “ocultado” por sua profissão de babá durante mais de 40 anos; o sujeito (no sentido de posição a ser ocupada no enunciado), por sua vez, pode ser entendido para além da própria Vivian Maier, estendendo-se aqui à figura dos colecionadores que divulgaram seu trabalho na internet e dos críticos e instituições que legitimaram seu póstumo reconhecimento como artista.

A respeito da coexistência de campos associados, interligam-se o discurso artístico, o discurso político (quando se busca, por exemplo, desvelar o sentido social de suas fotografias),

e até mesmo o discurso sobre a mulher, dadas as inúmeras representações construídas em torno da figura e da personalidade de Maier na busca pelo delineamento de sua trajetória; por materialidade – entendida como “coisas efetivamente ditas, escritas, gravadas em algum tipo de material, passíveis de repetição ou reprodução, ativadas através de técnicas, práticas e relações sociais” (FISCHER, 2001, p.202), toma-se os múltiplos suportes que ratificaram seu novo *status* de autoria: as fotografias, os livros publicados, os documentários lançados, os depoimentos dos colecionadores e antigos conhecidos de Maier, o veredito dos críticos e do público e toda a mídia que largamente apropriou-se desses discursos no decorrer da última década.

Em *A autoria em questão a partir de Foucault* (2015), é dito que a figura do autor impõe sobre o discurso “[...] uma suposta unidade, coerência e inteligibilidade”, ao mesmo tempo que produz “singularidade e visibilidade social” (ALVES, 2015, p.84). Esse processo de controle e organização do discurso toma forma através de procedimentos específicos – tal como o próprio exercício da função-autor – que operam paralelamente a um conjunto de “técnicas, instituições e comportamentos. Sendo assim, é de fundamental importância observar como esses mesmos procedimentos – que ultrapassam o discurso e os processos internos a ele – envolvem “práticas sociais e relações de poder específicas (ALVES, 2015).

Um outro esclarecimento é feito no mesmo artigo: “[...] o autor é tomado aqui como uma posição ocupada por um indivíduo em uma prática discursiva, ou seja, como o sujeito de um enunciado, aquele que toma a palavra, que escreve, ou que produz o discurso” (ALVES, 2015, p.84). Isso implica em compreender que a função-autor tem um alcance muito mais amplo que acaba por ultrapassar os limites dos espaços literário, científico e artístico, ainda que estes sejam os campos que mais se utilizam dos discursos tidos como autorais (ALVES, 2015).

Outro fator a ser considerado é que, o autor, na perspectiva *foucaultiana*, não deve ser pensado como uma figura pré-existente ao discurso, ou seja, “o indivíduo prévio” ou a pessoa “de carne e osso” que antecede e formula o discurso. Há que se considerar, claro, que todo enunciado implica na existência de um sujeito entendido com aquele o enuncia, mas as práticas discursivas não devem, no entanto, ser compreendidas como uma “[...] operação expressiva, que tem como base um sujeito ou *cogito* universal, entendido como algo *a priori*”, e sim pensadas como resultados de um “[...] conjunto de regras anônimas e historicamente situadas” (ALVES, 2015, p.86).

O texto prossegue: “Se há algo primeiro ou anterior ao discurso, trata-se não de um sujeito, mas sim de um “murmúrio anônimo”, um ruído incessante e desordenado, a partir do qual surgem certos lugares para os sujeitos possíveis” (ALVES, 2015, p.86). Nesse sentido, funcionando como uma especificação/particularização da função-sujeito, o autor toma a palavra e desenvolve uma função estabelecida atuando “como um modo de existência do discurso, uma figura especificada e habilitada a formular certos enunciados” (ALVES, 2015, p.86). Nem sempre estes enunciados são uma “obra” ou dizem respeito a uma determinada “expressão” do sujeito em si, não devendo a tal “essência da criação” ser perseguida ao debruçarmos-nos sobre esses aspectos intradiscursivos. É preciso levar em conta as singularidades e alicerces de cada sujeito em relação ao discurso, considerando “[...] suas funções, seus suportes, suas formações históricas e seus lugares institucionais, assim como estão inseridas em jogos específicos de poder” (ALVES, 2015, p.87).

Considerando todas as formulações acima discutidas, deve-se pensar o caso Vivian Maier dentro do seu arcabouço característico. Muitos questionamentos cabem ao discurso que fez de Maier uma figura autoral reconhecida, sobretudo se levarmos em conta que a própria fotógrafa não se promoveu como tal e tampouco manipulou seu acervo em vias de torná-lo comercial e artisticamente consolidado. Não é à toa que a última parte do livro *Vivian Maier: a photographer's life and afterlife* (2017) foi intitulada “The Reinvention of Vivian Maier” – em tradução: “A Reinvenção de Vivian Maier” –, uma menção clara ao nome e trajetória ressignificados em função de sua ascensão ao ambiente artístico.

Bannos (2017) comenta:

Vivian Maier parece ter tido menos interesse em vender ou mostrar fotografias do que em tirá-las. Embora Maier tenha montado pelo menos uma foto de uma maneira típica para os salões fotográficos – uma impressão de oito por dez polegadas montada em um suporte de onze por quatorze polegadas – não existe nenhuma nota no cartão que indique que ela a enviou para publicação<sup>123</sup> (BANNOS, 2017, p.152, tradução nossa).

Da mesma forma, os portfolios que foram leiloados junto com o espólio fotográfico – ainda que possam sugerir um possível interesse de Maier em compartilhar seu trabalho – permaneceram trancados em depósitos durante anos, e nenhum dos conhecidos que mantiveram contato com a fotógrafa mencionou ter tido acesso a qualquer fração deste material; tudo foi

---

<sup>123</sup> Vivian Maier seems to have been less interested in selling or showing photographs than in taking them. Even though Maier mounted at least one photo in a way that was typical for camera club salons—an eight-by-ten-inch print mounted on an eleven-by-fourteen-inch mat—there are no marks on the back of the board that would indicate she submitted it for display (BANNOS, 2017, p.152).

exposto somente após o advento público de Vivian Maier, fato que deu a cada aspecto de sua trajetória passada uma nova importância.

O arquivo pessoal virou obra e os pertences de Maier ascenderam à categoria de verdadeiras relíquias, imersos na narrativa instigante que trouxe fama à história da misteriosa babá fotógrafa. A ideia de uma artista nata que fotografou secretamente por décadas e teve seu trabalho acidentalmente descoberto – quase como um presente do universo – é, por si só, um divisor de águas na mente de um público embevecido e nostálgico, todavia convém pontuar algumas inquietações que devem, segundo o propósito deste estudo, ser atentamente observadas: enquanto sites descrevem a beleza dos “*selfies*” secretos de Maier e evidenciam o caráter convidativo de suas fotografias ocultas, vale a pena questionar também até que ponto seu trabalho deve ser pensado como algo realmente secreto e obsessivamente resguardado, visto que a própria fotógrafa – apesar de ser bastante cautelosa com relação à exposição – não fazia nenhuma questão de esconder que exercitava o constante hábito de fotografar.

Mencionou-se aqui, por diversas vezes, a inclinação de Maier ao anonimato e a condição restrita em que seu trabalho era frequentemente manipulado por ela; entretanto, se deixarmos de lado o caráter de obra descoberta e nos despojarmos de sua nova identidade autoral – olhando para a Vivian Maier que subsistiu antes da fama –, podemos entrever a mesma história sob uma ótica distinta, uma ótica que dá a ver não somente uma figura caricata e obcecada em esconder seus próprios vestígios, mas um modo de compreensão que nos coloca diante de uma Vivian Maier real e plenamente consciente da arte livre que apreciava e ansiava exercer.

Em nossa realidade, distante daquela que Maier conheceu e repleta de representações duvidosas de sua história, é perfeitamente possível concluir que o acervo fotográfico de Maier foi “salvo” de uma obscuridade que lhe foi imposta a fim de receber o reconhecimento merecido artística e historicamente. Contudo, muito além da apropriação de suas fotografias e da figura legitimada publicamente, subsiste outro aspecto que não deve ser ignorado: se Maier não trilhou o caminho da arte e tampouco buscou inserir seu trabalho nas estruturas deste universo, como é possível ratificá-la como uma artista e, conseqüentemente, validar seu arquivo fotográfico como sendo uma obra? Quais parâmetros serviram de impulso para o processo de ressignificação que fez de sua descoberta uma nova página nesse cenário?

Ainda em *O que é um autor?*, Foucault (2009) discorre: “Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se poderia relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra?”

(FOUCAULT, 2009, p.269). E mais: o que é, de fato, uma obra? Do que se trata essa “curiosa unidade” que pode ser definida como uma obra? Quais elementos estão presentes em sua constituição? Tais considerações rondam o pensamento de Foucault (2009) e nos fazem indagar sobre a noção de obra não apenas a partir de sua relação com a figura autoral em si, mas também – e principalmente – questionam os procedimentos que delimitam as fronteiras de uma “obra” tal e sua totalidade.

“A palavra obra e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2009, p.270). Quando Foucault (2009) indaga se tudo que um determinado “autor” deixou para trás deve ou não ser considerado obra, o problema se revela em toda sua complexidade, algo que ele define como um obstáculo de caráter teórico – visto que não existe nenhuma teoria da obra capaz de orientar os estudos sobre o tema – e ao mesmo tempo técnico, haja vista o trabalho empírico ineficaz em face de uma base teórica inexistente:

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 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, numa caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente (FOUCAULT, 2009, p.270).

Não são poucas as referências aos pequenos fragmentos da vida de Vivian Maier que se tornaram objetos de coleção: algumas contas e documentos pessoais foram descartados antes que os leilões ocorressem, mas os vestígios até mesmo mais comuns de seu passado – recibos, tickets de restaurantes e passagens, cheques não descontados – terminaram por eclodir como importantes ferramentas arqueológicas, links diretos para trajetória pregressa de Maier que, apesar de não integrarem o corpo da obra em si, conectam-se a ela por meio do processo de resignificação que sofrem.

O mesmo pode ser dito das peças de vestuário, das câmeras velhas e da extensa coleção de recortes de jornais que Maier acumulou ostensivamente, itens esses que ocupam, na “hierarquia” de sua investigação biográfica, uma posição quase tão relevante quanto àquela preenchida pelo acervo fotográfico em si. Reflexo de sua ascensão póstuma: visto que Maier emerge através do manto de sua própria ausência, cada vislumbre de sua realidade passada

torna-se um elemento medular ao traçado de sua existência e à concepção de seu personagem público, este marcado, ainda, por inúmeras lacunas basilares.

No que diz respeito à obra publicada – considerando os diversos suportes em que as imagens de Maier foram divulgadas – um outro questionamento se faz estritamente necessário: John Maloof tornou-se o curador do acervo fotográfico de Maier por deter a maior parte do material leiloado, reconstituído após a compra das frações em posse de outros colecionadores. A partir do arquivo que possuía, publicou livros, produziu um aclamado documentário e construiu a imagem de Vivian Maier diante do público, selecionando não somente as informações que descobria em suas pesquisas sobre a fotógrafa como também escolhendo – por vezes, em parcerias com outros editores – quais imagens deviam ser publicadas ou não. A questão aqui, no entanto, não é debruçar-se sobre o trabalho dos tais editores de modo que a discussão seja desnecessariamente conduzida à uma crítica geral do campo editorial, mas o intuito é claramente ponderar sobre essas construções específicas que transitam dentro do universo discursivo do caso Vivian Maier, construções que envolvem a constituição póstuma de seu arquivo pessoal como uma obra e a ressignificação de sua própria existência como sujeito.

É neste ponto que a história irrompe em toda sua complexidade: a figura do autor, compreendida aqui como uma especificação da função-sujeito, reflete “[...] uma posição que o indivíduo pode ocupar no discurso e, assim, tornar-se sujeito, tomar a palavra e desempenhar um papel determinado (ALVES, 2015, p.87). Da mesma forma, o ato de “tomar a palavra, ser capaz de se apropriar dela, de lhe conferir determinado valor, são práticas que transmitem, reforçam e produzem relações de poder” (ALVES, 2015, p.87), devendo o discurso ser observado como um espaço de onde surgem as mais variadas batalhas e onde operam profundas relações de controle.

A história do acervo fotográfico de Maier surgiu dispersa dentre o seletivo grupo de colecionadores que vagueava nas leiloeiras de Chicago, estendendo-se pouco depois ao comércio de imagens anônimas proporcionado pelo *eBay*; contudo, apesar desse novo *status* conferido ao arquivo anteriormente oculto, não havia ainda uma Vivian Maier legitimada como fotógrafa, e tampouco havia uma obra plenamente reconhecida como tal. Havia somente um “murmúrio”, um “ruído incessante”, uma palavra ainda não domada e desprovida de um discurso dito autoral.

Quanto mais próximo do murmúrio, mais o discurso é rico, profuso e perigoso. O reino da anarquia enunciativa, da fala irresponsável e sem controle: diz-se, fala-se... [...] Por outro lado, quanto mais ordenado, mais raro e domesticado é o discurso. Estamos, nesse caso, nas cercanias da obra, da fala estatutária (do professor, do escritor, etc.) e do pronunciamento formal (ALVES, 2015, p.83).

Foi quando Maloof compartilhou sua parte do acervo no grupo de discussão do *Flickr* que o murmúrio antes desordenado começou a tomar uma forma distinta: as fotografias de Maier começaram a ser reconhecidas de acordo com sua condição estética e histórica, equiparadas à herança de outros mestres da fotografia já há muito consolidados segundo o discurso artístico. A partir daí, o ruído que acompanhou a desordem inicial do caso precisou ser controlado: Maloof reuniu todo o material fragmentado e empenhou-se na tarefa de fazer o nome de Maier digno dos livros de história, ainda que não detivesse a posse legal do material fotográfico adquirido e soubesse muito pouco sobre Vivian Maier e sua trajetória.

Um fato mais do que certo é que o discurso autoral de Maier não foi legitimado a partir de seus próprios esforços. Foram as circunstâncias extremas experienciadas ao longo de seus anos finais que conduziram sua história – ainda que indiretamente – a um fim distante da realidade que conhecera. Se Maier, de fato, intentava perseguir o anonimato, ela provavelmente nunca receberia o “*status* de artista” em um cenário distinto daquele em que surgiu, com sua voz dispersa entre milhares de fotografias deserdadas e reapropriadas, lançadas num frenético mundo virtual que rapidamente faz borbulhar os seus rumores.

Ter publicado as imagens de Maier na internet foi o grande trunfo de John Maloof. O reconhecimento que se seguiu veio com a necessidade de romper as barreiras do anonimato e de estabelecer conexões mais resolutas entre arquivo e fotógrafa, obra e artista. Preencher os espaços vazios significava não somente conhecer a história de Vivian Maier, mas também significava conferir ao discurso uma nova ordem, uma outra condição. Foucault (2009) diz: “Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: 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, 2009, p.276).

A fala de Foucault (2009) pode perfeitamente ser aplicada a outros contextos, ainda que sua discussão perpassasse o âmbito das obras literárias. No caso de Maier, o frenesi investigativo instalou-se quase que de imediato, sendo reforçado, mais tarde, pela própria nebulosidade de informações a respeito de sua vida. Como algo que confere confiança e credibilidade, a busca por uma figura autoral nos liberta do intolerável “anonimato literário”, uma condição que

Foucault (2009) afirma como aceitável somente na qualidade de enigma: “[...] se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós” (FOUCAULT, 2009, p.276).

No artigo “*The Myth of Vivian Maier*” (2015), Inez de Coo traz algumas observações relevantes a respeito da construção da identidade autoral de Maier; a pesquisadora disserta que o próprio ato de cessar as vendas dos negativos da fotógrafa no eBay impediu não somente que as imagens fossem lançadas num esquecimento permanente, como também contribuiu efetivamente para a criação do mito que existe em torno Maier e sua obra. Retirar as fotografias da plataforma virtual e impedir sua comercialização dispersiva possibilitou sua aplicação em um outro mercado, “[...] a esfera das galerias e museus que atualmente as transformam em ícones”<sup>124</sup> (DE COO, 2015, p.3, tradução nossa).

Por não vendê-las como qualquer outro tipo de fotografia vernacular, e gerar valor acrescentando a elas o mito do artista, Maloof (e de certo modo Sekula) essencialmente recriaram a “aura”<sup>125</sup> da obra de arte a que se refere Benjamin em seu ensaio seminal [...] Não menos importante na construção dessa mitologia é o documentário feito pelo próprio Maloof. Pode-se até argumentar que uma das razões para que Maloof fizesse esse documentário foi a criação de valor de mercado para as fotografias de Maier, das quais ele possui a maioria <sup>126</sup> (DE COO, 2015, p.3, tradução nossa).

Maloof vendeu dezenas de reproduções dos negativos de Maier no *eBay* durante meses, e nesse período em que as imagens foram oferecidas dispersivamente – cuja dimensão das vendas foi exibida no quadro apresentado no primeiro capítulo deste estudo (figura 01) –, nenhuma menção pública foi feita à tal fotógrafa. Os negativos e impressões originais, intocados no sótão do colecionador, serviam a um mesmo propósito comercial, mas não pairava ainda sobre eles a tal “aura” mencionada por Benjamin (1987) que fora revivescida nas observações de De Coo (2015). Interromper as vendas do material fotográfico reproduzido, nesse sentido, “devolveu” ao arquivo de Maier uma fração dessa aura, ao passo que resultou –

<sup>124</sup> “the sphere of galleries and museums that is currently transforming them into icons” (DE COO, 2015, p.3).

<sup>125</sup> Essa tal “aura” referida por Benjamin em seu texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (1987) diz respeito a um tipo de “existência única” da obra de arte, o seu “aqui e agora”, sua essência atrelada à seu peso tradicional (BENJAMIN, 1987).

<sup>126</sup> By not selling them like any other vernacular photograph, but instead creating value by adding to them the myth of the artist, Maloof (and in a way Sekula) has essentially recreated the 'aura' of the artwork to which Walter Benjamin referred in his seminal essay [...] Not the least to contribute to this mythology is the documentary Maloof himself made. It could even be argued that one of the reasons for Maloof to make this documentary was the creation of market value for the photographs of Maier, which he owns the majority of (DE COO, 2015, p.3).

por parte de Sekula e Maloof, respectivamente – do reconhecimento de sua unicidade e materialidade.

No grupo do *Flickr* em que divulgou as fotografias, Maloof confessa em um comentário: “Eu pensei em encontrá-la pessoalmente antes, mas a leiloeira informou que ela estava doente, então eu não quis incomodá-la”<sup>127</sup> (MALOOF In: BANNOS, 2017, p.134, tradução nossa). Isso contraria o que foi dito por Maloof em seu próprio documentário, onde a informação veiculada sugere que a primeira pista obtida pelo colecionador foi o obituário de Maier publicado na página virtual do *Chicago Tribune*. A questão aqui aponta, no entanto, a construção de uma narrativa vista como ideal: descobrir e, em seguida, ignorar a existência de Maier em seus anos convalescentes a fim de explorar sua herdade fotográfica deliberadamente não seria bem quisto aos olhos do público; dar um merecido reconhecimento póstumo ao trabalho oculto de sua vida inteira, no entanto, tem um tom heróico quase inquestionável.

De Coo (2015) descreve Maier como uma “lousa em branco”. Isso tornou possível ressignificar sua existência e reformular sua fotografia a fim de introduzi-la no meio como uma figura canônica, mas é necessário atentar também para as razões que se escondem por trás da relativa facilidade com que ela foi recebida por esse cânone. A mesma pesquisadora ainda acrescenta: “Eu acredito que vários rótulos foram impostos à sua personagem e sua fotografia a fim de forçá-la ao molde que seria adequado a alguém canonizado”<sup>128</sup> (DE COO, 2015, p.7, tradução nossa).

Se, nas práticas discursivas da arte e do cânone da fotografia, existem determinadas regras historicamente fixadas a serem observadas, naturalmente seria preciso evidenciar – ou até mesmo construir, no caso Vivian Maier, as conformidades interligadas com tais práticas discursivas já estabelecidas: “O discurso não deve ser pensado como a manifestação de um sujeito preexistente que pensa e diz. Ao invés disso, o discurso especifica um papel para seus sujeitos, ele funciona de certa maneira, e seus agentes exercem determinadas funções” (ALVES, 2015, p.86). Dessa forma, a fim formular enunciados específicos, é preciso sobretudo “determinar qual é a posição que pode e deve ocupar um indivíduo para ser o sujeito” (ALVES, 2015, p.86).

---

<sup>127</sup> “I thought about meeting her in person prior but, the auction house had stated she was ill so, I didn’t want to bother her” (MALOOF In: BANNOS, 2017, p.134).

<sup>128</sup> “I believe various labels have been imposed upon her character and her photography to force her into the mould that would befit someone canonized” (DE COO, 2015, p.7).

Ainda disserta Foucault (2009):

[...] o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental) (FOUCAULT, 2009, p.278).

Por meio dessa figura autoral, todas as contradições percebidas ao longo da obra podem ser supostamente superadas, visto que nela – a nível do próprio pensamento e do desejo do autor, sua consciência ou inconsciente –, deve haver “um ponto a partir do qual todas as contradições se resolvem”, um ponto onde as incompatibilidades se conectam e se estruturam “em torno de uma contradição fundamental ou originária” (FOUCAULT, 2009, p.278).

Não são poucas as contradições que cerceiam a história de Maier e sua recente descoberta, e mesmo sua ascensão póstuma tem sido marcada por inúmeras discordâncias notáveis. A busca por uma compreensão da obra de Maier através de sua própria consciência e existência, por sua vez, surtiu um efeito não muito eficiente; antes, por não ter deixado uma obra em si e não ter se portado como artista – cultivando, assim, uma postura autoral, é ainda mais complexa a tarefa de desvendar seu projeto fundamental e pontuar qual seria sua contradição fundamental ou originária (FOUCAULT, 2009).

Tentativas nesse sentido, claro, não faltam: o próprio Maloof, em seu documentário, sugeriu que Maier era um tipo de jornalista de sua geração; já na perspectiva dos editores de *Vivian Maier: Out of the shadows* (2012), sua figura é associada à de um *flâneur*, um observador, alguém que vagueia pela cidade em busca de um significado. A atmosfera que impera, no entanto, reflete o mesmo parecer: Maier, ainda que vista como um gênio nato, uma “Mary Poppins com uma câmera”, não pode ser facilmente decifrada. E nem deve, na verdade, pois o enigma de sua vida só se tornou manifesto e instigante em decorrência do nascimento de sua personagem-obra.

É esse aspecto que Foucault (2009) evidencia quando discorre que a função-autor não envolve simplesmente a atribuição de um determinado discurso (ou obra) a um indivíduo, mas sim que subsiste “uma operação complexa que constrói um ser de razão que se chama autor” (FOUCAULT, 2009, p.276). Desse ser de razão busca-se evidenciar um tal “poder criador” e uma “instância profunda”, o “lugar originário” da obra que pode clarificar seus alicerces e contrastes. Esse desejo de conhecer os “*aquis* e *agoras*” da autobiografia iconográfica deixada por Maier e a igual ânsia de desvendar a pedra angular que edificou sua trajetória como

fotógrafa podem nos aproximar aqui também do conceito<sup>129</sup> de “aura” dissertado por Benjamin (1987), a aura que pulsa nas primícias de sua obra deserdada e que pode perfeitamente fugir às inúmeras representações e conjecturas concebidas após a sua ressignificação.

Em fala já mencionada nos capítulos anteriores deste mesmo estudo, Goldstein afirma de forma contundente que, num cenário prévio, “Vivian Maier simplesmente não existia”. Se colocarmos essa mesma afirmativa com outras palavras, é como dizer que, antes da fama, Vivian Maier não era absolutamente ninguém. Somente ele e os outros colecionadores – especialmente John Maloof – é que a transformaram em alguém digno de ser conhecido, alguém digno de ter o seu nome inserido na história. Pensando assim, as mais de milhares de fotografias encontradas por acaso também não significavam absolutamente nada antes que um novo olhar fosse direcionado a elas. A artista e a obra nasceram, então, de uma reinvenção da realidade, de uma completa transformação daquilo que Vivian Maier foi e daquilo que suas fotografias de fato significavam.

É, certamente, muito perigoso apregoar qualquer afirmação sobre o passado de Maier como um todo; no entanto, as poucas pistas que podemos considerar como verdadeiras – ou ao menos aquelas que escolho considerar como verdadeiras – revelam que Maier aparentemente não enxergava seu arquivo da forma como o vemos hoje. Seu histórico sugere um interesse por fotografia, literatura e artes visuais em geral, mas, ainda que ela conhecesse as probabilidades e possivelmente se inspirasse nos fotógrafos que lhe eram contemporâneos, não existem indícios de que suas fotografias fossem produzidas pensando uma iniciação artística. É por esse motivo em especial que as considerações de Foucault (2009) foram tão relevantes aqui: uma análise da função-autor e do conceito de obra nos levam a uma exata reflexão de como tais sentenças podem ser construídas.

Quando Foucault (2009) coloca que qualquer obra tende a instigar perguntas a respeito de sua própria origem – Quem escreveu? Quando? E em quais circunstâncias? – ele imediatamente remete ao peso que vem agregado ao nome do autor: “O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões” (FOUCAULT, 2009, p.276). Ou seja, não é necessário aqui apenas buscar a figura do autor, mas também tornar a sua existência significativa. As fotografias de Maier não teriam valor algum se esse invólucro não houvesse sido edificado sobre ela: a artista que ignorara seus

---

<sup>129</sup> “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p.101).

próprios talentos, a mulher excêntrica que atrai a atenção do público, a fotógrafa que foge ao padrão por ter sido anônima como uma simples babá.... e mais ainda: a pessoa que viveu uma vida inteira de segredos prontos para que outros os revelassem.

Até a morte teve aqui um papel relevante: Se em vida, Maier não foi reconhecida da maneira que de fato merecia, agora, após a sua morte, podemos lhe dar as flores que ela não recebeu. Como consequência, seu imenso arquivo fotográfico tornou-se digno de uma glória antes utópica; o problema, no entanto, se faz visível por meio de uma outra assertiva de Foucault (2009) quando este, em suas análises, faz uma pergunta crucial: Uma obra não é aquilo que é escrito por um autor? E ainda: dentre as milhões de pistas deixadas por um indivíduo após a sua morte, o que pode ou não ser considerado obra?

Para além das questões envolvendo a propriedade de Maier e seu amplo manuseio ilegal, são essas as conjecturas que se sustentam; pensar a ascensão dessa desconhecida a um alto patamar nos faz enxergar além da narrativa construída sobre a obra publicada, bem como nos faz inquirir sobre a forma como sua figura nos foi revelada. A Vivian Maier que viveu e existiu, de fato, não nos foi apresentada. Crer nisso não é algo que surge sob um manto cego ou deslumbrado, mas essa questão urge ser levantada apenas pela obviedade de que a própria Maier não teve parte alguma em sua rápida escalada. Também não a conhecemos porque estivemos, ao longo da última década, acatando o veredito de terceiros sobre sua vida e fotografia, construindo um discurso autoral repleto de incertezas.

O que podemos afirmar, por hora, é que Maier realmente fez um incrível trabalho: dedicou-se, fotografou intensamente, e desenvolveu uma forma de enxergar e documentar o mundo que é completamente sua, independente das inúmeras influências ou inspirações que possam tê-la acompanhado em sua trajetória. Todavia, como uma artista legitimada postumamente, é possível que sua singularidade tenha sido submersa pelos inúmeros olhares que buscaram conhecê-la e justificá-la, tomados pela ânsia de ratificar sua identidade autoral ante ao universo da fotografia e da arte. No próximo tópico, portanto, estenderemos este estudo aos aspectos de legitimação pública que podem ter sido cruciais na escalada instantânea de Vivian Maier, aspectos esses que, relacionados entre si, concebem a criação de uma heterogênea estrutura vinculada ao mercado da arte.

## 4.2 Uma artista legitimada

Na busca por uma melhor compreensão dos processos legitimadores que conduziram Maier ao núcleo do universo da arte, fez-se necessária a promissora e interessante leitura dos estudos de Clarissa Diniz apresentados em *Crachá: aspectos da legitimação artística* (2008). O livro, publicado a partir de uma pesquisa financiada com bolsa-prêmio do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, discorre sobre os múltiplos mecanismos que costumam legitimar os artistas como tais a ponto de torná-los figuras representativas, figuras emblemáticas da arte desse ou daquele lugar.

Ansiando entender a existência de um “discurso oficial” sobre a arte, Diniz (2008) partiu de alguns questionamentos que também escolhi considerar úteis à minha pesquisa, ainda que a autora e eu estejamos – em termos de objeto de estudo, separadas por uma significativa distância espaço-temporal<sup>130</sup>. Não obstante os pontos divergentes de ambas as pesquisas, a centralidade nos aspectos legitimadores do discurso artístico fez surgirem valiosas conexões, sobretudo porque, em partes, fui tocada pelas mesmas indagações que Diniz (2008) evidenciou: “Por que alguns artistas são legitimados por esse discurso oficial, enquanto muitos outros são relegados ou ao esquecimento ou a circuitos longe de alcançar a força (política, inclusive) do primeiro? E mais: que instâncias de legitimação são essas? (DINIZ, 2008, p.9).

Logo no início da leitura, são apresentadas oito dinâmicas que Diniz (2008) considera como sendo legitimadoras, descritas como complementares e sem autonomia entre si ou em relação à sociedade. Visando tornar este estudo confortável ao leitor e conciso em seus objetivos, serão apropriadas aqui, portanto, apenas seis dessas dinâmicas, todas escolhidas em conformidade com os pormenores do caso Vivian Maier. São elas: *legitimação pelos pares* – quando um artista atua em relação a outro com um potencial legitimador; *legitimação pelos especialistas* – quando críticos, curadores e outros especialistas contribuem para a legitimação de determinados artistas; *legitimação pelas instituições* – acerca do papel legitimador dos museus, centro culturais e outros tipos de organizações formais; *legitimação pelo mercado* – quando o mercado da arte consolida determinado artista ou obra; *legitimação pela mídia* –

---

<sup>130</sup> A pesquisa publicada em *Crachá: aspectos da legitimação artística* (2008), busca observar o funcionamento do campo das artes plásticas em Pernambuco – especificamente o mercado da arte em Recife e Olinda – partindo de um recorte temporal que abrange os anos de 1970 a 2000.

quando a presença da mídia torna-se uma instância legitimadora em si mesma; e *legitimação pelo público* – esta concedida por aqueles que “consomem” arte.

Tal como na pesquisa elaborada por Diniz (2008), essas seis dinâmicas serão dispostas aqui de forma entrecruzada ao texto, evitando provocar uma leitura excessivamente fragmentada e desprovida da necessária fluidez. Há, de fato, uma pulsante diferença cultural e espaço-temporal entre o mercado da arte de Recife e Olinda observado pela pesquisadora e aquele que vem legitimando Vivian Maier e sua fotografia no decorrer da última década; todavia, os dinamismos percebidos na análise de Diniz (2008) parecem muito esclarecedores e abrangentes a ponto de serem aplicados positivamente em outros contextos, visto que abordam – apesar de suas especificidades – uma temática que pode ser bastante genérica.

No entanto, antes de adentrar nas instâncias legitimadoras que serão aqui discutidas, é indispensável trazer à luz um outro conceito explorado por Diniz (2008), uma dinâmica também legitimadora que pode, ao menos, nos servir de introdução ao pensamento maior: a *autolegitimação*. Nas palavras da autora,

De acordo com minhas anotações, tenho entendido que a autolegitimação se dá pela aproximação de conduta que se estabelece entre o indivíduo ansioso pela “autenticação” e aqueles já “autenticados”. Estes últimos indivíduos, cuja qualidade artística já foi confirmada, geralmente estão inseridos num sistema social que os assegura legitimidade [...] (DINIZ, 2008, p.19).

Essa tal autolegitimação, que nada tem de autônoma, tem a ver não somente com uma necessidade do artista em autolegitimar-se (“nasci artista”), mas também diz respeito a uma influência recebida através de fatores externos. “Afirmamo-nos artistas em relação não só aos que não o são, mas também, e sobretudo, aos que o são, uma vez que, normalmente, legitimamo-nos ao agirmos como aqueles que já estão, de algum modo, legitimados” (DINIZ, 2008, p.19). Como uma das instâncias primeiras de reconhecimento de um artista, o “autolegitimar-se” opera, também, como um meio de autovalorização e consagração, o que contribui, por sua vez, para a construção de uma ideia romântica<sup>131</sup> da figura do artista (DINIZ, 2008).

Esse discurso autolegitimador, além de mitificar a origem desse tal indivíduo portador de uma genialidade nata, corrobora também uma narrativa que legitima toda a trajetória daquele que discursa, evidenciando as características ideais da imagem que se pretende perpetuar e

---

<sup>131</sup> Essa concepção, herdada do Renascimento, apregoava a ideia que “[...] fazer uma obra de arte exigiria talentos e dons especiais – em certos casos, exigiria mesmo a genialidade –, inerentes a pouquíssimos indivíduos, que, por serem os raros possuidores dessa capacidade, mereceriam o título de artista [...]” (DINIZ, 2008, p.19).

ocultando as possíveis contradições existentes. O artista, dentro desse discurso, pode adquirir as mais variadas representações: ele pode ser aquele foi predestinado à arte, pode ser aquele que é marginalizado, mas ainda sim dispõe de uma atitude heróica, e pode ser ainda o gênio ressentido, aquele cuja expertise e existência foram desvalorizados pelo sistema (DINIZ, 2008).

Um outro aspecto típico dos discursos autolegitimadores é a constante referência ao autodidatismo. O artista autodidata, termo que alude a um tipo de formação outro não concebido de acordo com os modelos formais, também costuma atestar sua “capacidade criadora genuína” que o motiva em seu desejo de ser artista, apesar de o sistema não reconhecer ou valorizar sua forma de arte e tampouco reconhecer os esforços aplicados na concepção da mesma. Ele “aprende sozinho”, estuda consigo mesmo e desenvolve suas habilidades artísticas por conta própria, sempre “com muito sacrifício, muita luta” (DINIZ, 2008, p.22).

Por outro lado, uma formação compreendida como autodidata pode sugerir que não foi dado ao artista – ou talvez ele próprio não tenha buscado – o espaço e o reconhecimento comuns ao contexto de arte já instituído em sua geração, deixando de obter, assim, uma instrução ou legitimação vista como padrão, oficial (DINIZ, 2008). Nesse sentido, estando fora desse sistema de ensino legitimador, “[...] torna-se relevante a elaboração de discursos que coloquem tal posição – de certo ponto de vista, excluída – como distinta das outras” (DINIZ, 2008, p.22), criando uma atmosfera de diferenciação em detrimento do padrão, do tradicional, do comum, pensamento esse que dispõe de um potencial fortemente legitimador.

O discurso de autolegitimação, todavia, não fez parte da trajetória conhecida de Vivian Maier. Por não haver provas de que ela tenha se dedicado ao estudo formal da fotografia, também a compreendemos como uma artista autodidata, e nesse sentido, um estranho paradoxo vem se instalar: justamente por ter “aprendido sozinha” e por não haver buscado legitimar a si mesma segundo os conformes da arte é que Maier adquire um ar ainda mais emblemático, a aura de uma artista cuja “[...] combinação de intensa privacidade com a falta de confiança [...] no próprio talento quase determinou que sua coleção ficasse relegada ao esquecimento” (MALOOF In: MAIER, MALOOF, DYER, 2014, p.5).

Soa um tanto impossível à nossa geração aceitar que Maier não tenha desenvolvido ao longo de sua extensa carreira como fotógrafa um senso de autopromoção, e talvez essa seja a questão mais intrigante que pulsa nos interessados pela história. Quando os colecionadores, os críticos e o público se perguntaram o porquê dessas imagens nunca terem sido divulgadas e a razão de terem permanecido jogadas em um depósito alugado durante anos – sem que Maier

lhes desse a devida importância – a interrogação que fica vem exatamente da ausência dessa autolegitimação, da falta desse discurso autolegitimador que poderia, quando em vida, ter lhe aberto as portas para o reconhecimento almejado. Hoje, no entanto, pode-se dizer que esse discurso ausente atua mais com um adendo à sua narrativa, mais um ponto que pesa na figura desse gênio da câmera que foi tardiamente consagrado.

Quando Mary Ellen Mark, em *Finding Vivian Maier* (2013), questiona os motivos de Maier nunca ter publicado o seu trabalho e afirma que o quebra-cabeça de sua história provavelmente está incompleto – além de tecer inúmeros elogios às imagens da fotógrafa, uma outra instância legitimadora começa a tomar forma. A *legitimação pelos pares*, segundo Diniz (2008), ocorre quando um artista é reconhecido por outro, numa forma de legitimação “concedida por um par, um semelhante” (DINIZ, 2008, p.39). Dentro desse contexto, um artista pode legitimar outro reconhecendo nele os atributos que ele também acredita que lhe são inerentes, atributos esses considerados fundamentais à condição de artista (DINIZ, 2008).

Assim, um artista, ao ser reconhecido por outro, já forma, em conjunção com ele, um sistema. Esses dois, por sua vez, ao serem reconhecidos por outros artistas, passam a ampliar o diâmetro do sistema inicial. Por fim, os vários artistas existentes num contexto (ou em contextos plurais) formam um grande sistema, que reconhece aqueles que dele fazem parte como artistas (DINIZ, 2008, 39).

Algo semelhante pode ser dito da fala de Joel Meyerowitz no mesmo documentário, onde Maier, numa observação comparativa com as centenas de imagens que ele afirma receber e verificar dia após dia, destaca-se por sua graciosidade e compreensão humana, qualidades que ele resume ao descrevê-la como uma “fotógrafa genuína” (MEYERWOITZ In: FINDING..., 2013). A partir do momento que tem seu trabalho elogiado e reconhecido por estes mestres já consagrados, Maier assume dentro do universo da fotografia uma nova posição, um novo *status*, tendo seu caminho pavimentado para, mais tarde, alcançar outras instâncias de legitimação.

Diniz (2008) ainda discorre que um artista, ao aproximar-se de alguém cuja imagem pública já foi ratificada, coloca sobre ele – quase que automaticamente – parte da legitimidade desse outro alguém, seja esse processo resultante de uma aproximação física ou simbólica. Sabemos que Maier – ao menos até onde se pode sugerir pelo histórico limitado – não deixou quaisquer pistas de que tenha se aproximado de outros fotógrafos a fim de obter mentoria ou legitimação, mas sua proximidade simbólica com figuras semelhantes – não apenas através dos elogios tecidos por Mark e Meyerowitz – atestam sua nova condição de importância na história: ter seu trabalho equiparado, por exemplo, ao de Diane Arbus, Robert Frank e outros nomes

conhecidos do gênero certamente lhe abriram muitas portas, visto que sua inserção nesse meio artístico sugere, por si só, que ela também seja digna de ser lembrada como uma artista.

Essa legitimação pelos pares ocorre, todavia, não somente através de um processo que funciona par a par – “[...] eu legitimo você que, em consequência, me legitima” –, como também se dá, principalmente, mediante a existência de “inúmeras formas organizacionais mais complexas existentes entre os artistas, como estilos, grupos e associações profissionais” (DINIZ, 2008, p.39). Interessante pensar que, apesar das observações de Diniz (2008) debruçarem-se especificamente sobre o mercado da arte em Pernambuco e considerarem os artistas que tomam a frente da validação de suas próprias carreiras – ou seja, artistas que se sabem artistas e querem ser vistos como tal –, muito do que foi colocado por ela ecoa no processo de ascensão póstuma de Vivian Maier.

Em vida, a fotógrafa pode não ter buscado conexões e muito menos ter pertencido a qualquer grupo – e aparentemente essa foi a sua realidade; todavia, após assumir uma identidade pública e ter seu trabalho divulgado mundo afora, inúmeras associações vieram fincar sua condição: Maier foi quase que de imediato inserida no panteão dos renomados fotógrafos de rua num vínculo que abrange não somente a percepção de suas inúmeras afinidades estéticas, mas que também diz respeito ao próprio resplendor da fotografia de rua que se tornou célebre em meados do século XX. Quando veio à tona sua forte personalidade e seu estilo de vida independente que culminou numa solitária – e muito produtiva – expedição fotográfica ao redor do mundo, mais uma camada legitimadora foi acrescentada ao curso de sua escalada: Maier era mulher, livre, determinada, e agora pertencia ao memorável grupo de mulheres fotógrafas de sua geração.

É nesse sentido que Diniz (2008) afirma que o exercício profissional da arte é vivenciado de forma coletiva, conjunta. Apesar da figura do artista ser sempre pensada como solitária e o ato criativo ser, na maioria das vezes, individual, existe no sistema da arte toda uma gama de interações complexas que operam na legitimação de artistas e obras, bem como agem “[...] pela manutenção ou transformação de características básicas do mundo da arte – de aspectos estéticos a políticos” (DINIZ, 2008, p.39). Por isso a observância dessas inúmeras instâncias de legitimação é tão proveitosa ao caso singular da descoberta de Vivian Maier.

Sua fotografia dá a ver um trabalho rico nos mais variados aspectos e seu nome rapidamente tornou-se conhecido; entretanto, foi somente através dessas relações de interdependência fundamentais ao universo da arte que Vivian Maier veio a nós como uma

artista, conectada historicamente a um período de ouro da fotografia documental e associada a inúmeros ícones já afamados na prática. Embora toda a narrativa de sua identidade pública tenha sido construída postumamente – e talvez de forma muito destoante à realidade da própria Maier – foi por meio de sua aproximação com esses discursos já estabelecidos e esses contextos já normatizados que o nome de Maier angariou um novo sentido, legitimada pelos pares que hoje prestigiaram seu trabalho e, também, de forma indireta, legitimada por aqueles que atuaram em sua própria geração, no sentido de que se as imagens de Maier lembram as de Robert Frank, Diane Arbus, Lisette Model e outros, porque não seria ela digna de também pertencer a este grupo?

É neste ponto que podemos discutir uma outra instância legitimadora: as instituições. Tais instituições abrangem os museus, centros culturais, universidades e outras organizações formais, geralmente compreendidas como as estruturas “[...] mais bem reconhecidas e aceitas do sistema de arte “oficial” do ocidente” (DINIZ, 2008, p.85). É delas a função – atribuída principalmente pela sociedade – de selecionar e divulgar aquilo que pode ser considerado como “boa arte”, bem como consagrar a “grande arte” e preservá-la material e simbolicamente. (DINIZ, 2008).

Formadas por corpos de profissionais especializados – tais como críticos, curadores, professores, gestores, artistas –, a elas é instituída – por parte do governo ou da iniciativa privada e, principalmente, pelos membros do sistema de arte e pela sociedade – uma função legitimadora: aqueles (ou aquilo) que nelas se apresentam, ali estão somente porque receberam a “autenticação” de todos os profissionais que realizam a instituição, bem como da organização social que a sustenta, e, portanto, estão habilitados a serem considerados como legítimos (DINIZ, 2008, p.85).

John Maloof, logo que se deu conta da dimensão do trabalho fotográfico que agora tinha em mãos, contatou o MoMA (Nova York) e o Tate Modern (Londres) a fim de obter apoio e direcionamento no processo de organização do arquivo, entretanto, a curadoria das duas instituições enviou uma resposta negativa à sua solicitação. O aspecto a ser observado aqui, todavia, é a própria atitude de Maloof, que mesmo tendo em mãos um trabalho que ele considerava bom, tencionou a imediata aprovação de galerias e museus que pudesse testificar a validade do trabalho deixado por Vivian Maier. Em seu documentário, ele diz: “Nestes negativos que eu descobri, o que percebi de cara é que eu não sabia se eram realmente bons, mas eu pensei que eram bons” (MALOOF In: FINDING..., 2013).

Obviamente tudo isso partiu de sua “missão” de colocar o nome de Maier nos livros de história e dar-lhe o reconhecimento que ela não experienciou em vida, e é justamente o peso e

o papel dessas instituições legitimadoras que Diniz (2008) afirma ser crucial dentro das estruturas que formam o sistema de arte e ratificam o que pode ou não ser considerado arte e quem pode ou não ser digno do reconhecimento de um artista.

Válido lembrar, de fato, que as instituições não são a única porta de entrada para quem busca alcançar a legitimação artística, mas é necessário observar que é através delas que tomam forma importantes ferramentas de difusão e reconhecimento artístico, como salões, exposições, catálogos, bienais e prêmios. Os artistas que expõem nestes eventos e tem suas obras integradas ao acervo da instituição acabam por tornar-se, em certa medida, “artistas oficiais”, criando uma certa atmosfera de distinção entre esses e aqueles cuja legitimidade ainda não foi asseverada (DINIZ, 2008). Isso ocorre porque as instituições, influenciadas por inúmeros aspectos político-ideológicos – ou seja, não servindo a propósitos exclusivamente artísticos –, puderam legitimar-se “[...] a ponto de hoje serem validadas como um dos principais nichos do desenvolvimento cultural de certas sociedades, cabendo a elas a função da produção de alguns dos mais corroborados discursos acerca da cultura” (DINIZ, 2008, p.85).

A primeira exposição do acervo de Maier, como já mencionado aqui, aconteceu no *Chicago Cultural Center*, num espaço requisitado pelo próprio John Maloof. A história da descoberta dos negativos, claro, já era bastante conhecida entre os locais, fato que tornou-se explícito quando uma multidão lotou o evento já em sua noite de abertura; um novo marco, entretanto, teve início na ocasião: as fotografias outrora dispersas em dúzias de caixas e mais tarde fracionadas entre inúmeros colecionadores agora figuravam como relíquias históricas, contando apenas não a trajetória da própria Vivian Maier mas, também, dando a ver inúmeros aspectos nostálgicos da Chicago que pulsava em meados do século XX.

Da mesma forma, em exibição organizada pelo *Chicago History Museum*, o acervo de Maier também foi apresentado como parte importante da história iconográfica local, com “imagens nunca antes vistas pelo público” (VIVIAN..., 2013) e que agora estavam disponíveis como tesouros fotográficos. Segundo informações encontradas no site do MoMA, o documentário produzido por Maloof foi exibido no museu em dezembro de 2014, alguns anos após as primeiras exposições do arquivo fotográfico de Maier, ocorridas em 2011. Parte do texto informativo diz: “O filme se desenrola como uma história de detetive, enquanto a misteriosa vida de Maier como babá solitária se revela através das lembranças de vários de seus

empregadores e filhos [...] Essa é a notável estreia de Maloof e Siskel na direção”<sup>132</sup> (MoMA, 2014, texto digital, tradução nossa). No ano seguinte, *Finding Vivian Maier* (2013) acabou sendo indicado a vários prêmios, dentre eles, concorreu a categoria de Melhor Documentário na disputa pela estatueta do Oscar.

Maloof levou sua coleção do acervo de Maier a diversos museus e galerias de arte espalhados mundo afora, sempre movimentando sua receptividade no núcleo dessas instituições. Como essas instâncias costumam carregar sobre si o peso da criação e propagação dos discursos acerca da arte, “[...] estar inserido nelas pode garantir um lugar (mais ou menos) seguro dentro desse discurso e, provavelmente, dentro de uma outra importante instituição, a história da arte – à qual em teoria pertencem somente “grandes artistas” (DINIZ, 2008, p.85). No Instagram “oficial” de Vivian Maier, em publicação que data de agosto de 2019, Maloof anuncia a doação de parte de sua coleção à Biblioteca da Universidade de Chicago, que agora conta com cerca de 2,700 fotografias vintage da recém-descoberta fotógrafa.

Nas palavras de Brenda L. Johnson, diretora da biblioteca,

Esta coleção excepcional dará a pesquisadores e estudantes uma compreensão mais complexa de Vivian Maier como uma figura única na fotografia do século XX [...] Estamos tão satisfeitos que, com o recebimento deste magnífico presente de John Maloof, a Biblioteca da UChicago possui a maior coleção de fotografias de Maier de qualquer museu ou biblioteca – e a única grande coleção do trabalho de Maier que está aberta a todos os pesquisadores interessados<sup>133</sup> (JOHNSON, 2019, texto digital, tradução nossa).

Conforme publicação informativa no site da biblioteca, a coleção recém doada integra o trabalho de outras fotógrafas mulheres também preservados pela Universidade, incluindo nomes como o da antropóloga Joan Eggan e da fotógrafa documental Mildred Mead (ROSENBERG, 2019). A inserção de Maier no arquivo institucional da biblioteca – já como resultado de sua legitimação artística constantemente asseverada por diversos outros meios e instituições – vem ecoar o texto de Diniz (2008) em trecho que enfatiza a necessidade do artista possuir uma “[...] frequência relativamente constante de legitimação institucional, [...] de modo que seu valor fique deveras firmado através de repetições que, na arte estão longe de serem

---

<sup>132</sup> The film unfolds like a detective story, as Maier’s mysterious life as a nanny and a loner is revealed through the recollections of her various employers and their children [...] This is Maloof’s and Siskel’s remarkable directorial debut (MoMA, 2014, texto digital).

<sup>133</sup> This excepcional collection will give researchers and students a more complex understanding of Vivian Maier as a unique figure in 20th-century photography [...] We are so pleased that, with the receipt of this magnificent gift from John Maloof, the UChicago Library has the largest collection of Maier photographs held by any museum or library – and the only large collection of Maier’s work that is open to all interested researchers (JOHNSON, 2019, texto digital).

desnecessárias – são sempre enfáticas” (DINIZ, 2008, p.86). Com seu valor artístico devidamente assegurado, artista e obra tornam-se, finalmente, legítimos, caindo nas graças da perspectiva também legitimadora que movimenta o mercado da arte.

“O mercado representa, para o sistema de arte, uma importante instância legitimadora, pois ele é o responsável pela quantificação (monetária e simbólica) do valor de determinada obra ou artista” (DINIZ, 2008, p.101). É por meio do mercado da arte, então, que podemos ter uma noção mais objetiva do valor de apreciação de um artista ou obra tal, visto que os dados “mais precisos” fornecidos por essa instância dão a ver, além do valor artístico já agregado, aspectos importantes relativos à dimensão do valor econômico (DINIZ, 2008).

Tudo aquilo que é submetido à dinâmica do mercado passa a ter um preço. Valores materiais e simbólicos transfiguram-se em valores econômicos e tudo se torna mercadoria, resultado de uma sociedade de consumo cada vez mais crescente. Composto por galerias, escritórios e feiras de arte, leilões e exposições com fins comerciais, o mercado da arte costuma operar sob as mesmas condições. Diniz (2008) o descreve como um sistema “naturalmente desmaterializado” onde as mercadorias não dispõem de um valor de troca ou de uso, sendo, na verdade,

[...] valoradas como signos, e tais signos são o resultado (nunca estático) do processo de legitimação sofrido por todos os artistas, que, ao longo de suas trajetórias, vão tecendo, no interior do sistema de arte e pela ação deste, o valor simbólico de seus trabalhos, que, por sua vez, são transformados em dinheiro pelo mercado (DINIZ, 2008, p.101).

A cultura do consumo não restringe quem pode ter acesso ao mercado ou impõe regras fixas sobre aqueles que tem a intenção de integrá-lo, ainda assim, a fim de manter o mercado sempre valorizado, são criados alguns mecanismos orgânicos e subjetivos de seleção daquilo pode ou não ser incorporado ao sistema. Na teoria, qualquer artista tem o direito de poder participar do mercado, entretanto, ao fim do processo, somente aqueles que já foram devidamente legitimados é que podem, de fato, adentrar sua estrutura (DINIZ, 2008).

O percurso da ascensão de Vivian Maier ao panteão da fotografia documental mostra como este processo de receptividade pelo mercado pode ser interessante: logo quando descobertos ocasionalmente por John Maloof, os registros de Maier já integravam, por sua própria condição, um mercado seletivo, dotados também de um valor agregado que atraía colecionadores de fotografia vernacular ao famosos “mercados de pulgas”. Das centenas de milhares de registros que podem, a qualquer momento, eclodir das entranhas desse universo

vernacular, como selecionar aqueles que se destacam – estética ou historicamente – daqueles que permanecerão guardados aleatoriamente – talvez até de forma permanente – nessas coleções?

Pulsa ainda o questionamento: o que fez com que Maier lograsse tamanho destaque no universo da fotografia e fosse reconhecida como autora de uma obra? Quer tenha sido em decorrência da singeleza de suas imagens ou da peculiaridade de sua figura, o que se pode afirmar, com certeza, é que sua legitimação se deu através de múltiplas instâncias. O fato de Maloof ter compartilhado as imagens na internet, claro, influenciou a expansão do alcance da história de forma quase inquestionável, e num espaço onde as informações circulam a uma velocidade ilimitada, quem, daqueles mais interessados em fotografia poderia dizer, mais tarde, que desconhece o relato da descoberta de Vivian Maier?

A velocidade com que Maier ascendeu, obviamente, garantiu sua chegada triunfante no mercado: impressões *vintage* e reproduções digitais de suas fotografias foram vendidas por quantias consideráveis – chegando inclusive a ultrapassar os US\$10.000. De 16 a 19 de janeiro de 2020, seu trabalho foi exibido num estande solo na *Outsider Art Fair*, uma feira de artes organizada pela *Howard Greenberg Gallery*, em Nova York; numa espécie de desfecho irônico, o acervo de Maier gerou montes e montes de dinheiro desde o momento de sua descoberta, num perfeito contraste às circunstâncias que fizeram-na distanciar-se de suas imagens: por falta de pagamento, Maier teve seus pertences leiloados, e somente porque estes foram leiloados é que seu trabalho passou a valer milhares de dólares.

Até mesmo a figura de Maier, “revivescida” por meio de seus furtivos autorretratos, tornou-se um objeto de consumo: como já referido anteriormente aqui, numa posição de destaque em relação aos outros temas e quadros, “possuir Maier e um Maier” tornou-se algo quase indissociável, um duplo desejo derivado da narrativa que idealizou Vivian Maier e legitimou sua arte fotográfica. Lembrei-me, neste ponto, das palavras de Walter Benjamin, quando este afirmou que “[...] fazer as coisas se aproximarem de nós [...] é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação [...]” (BENJAMIN, 1987, p.101). O filósofo ainda prossegue: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução [...]” (BENJAMIN, 1987, p.101).

Essa demanda – não apenas pelos autorretratos, mas pelo acervo como um todo – pode ser explicada também através de uma outra instância legitimadora com forte poder de atuação: *a legitimação pelos especialistas*.

Diniz (2008) discorre que, provavelmente, os mais especialistas no tema de arte são, na realidade, os próprios artistas; todavia, ao tratar dos aspectos particulares da legitimação artística, sua definição de “especialista” abrange não exatamente os artistas em si mesmos, mas sim “[...] todos os outros profissionais cujo interesse central é a arte, como críticos, pesquisadores, curadores, historiadores e estetas” (DINIZ, 2008, p.121). A atividade legitimadora desses especialistas praticada ao longo da história nos está disponível através dos mais diversos meios, espalhando-se entre textos, “[...] na mídia, nas instituições, no mercado de arte, no gosto público, nas próprias obras” (DINIZ, 2008, p.121).

Contribuindo de forma notável para uma reflexão acerca das obras, a crítica e a estética tornaram-se relevantes ao sistema de arte na medida em que suas observações foram sendo integradas às práticas artísticas, tornando-se, elas mesmas, como consequência de sua constante aplicação, instâncias fortemente legitimadoras. Nesse sentido, aquilo que é dito pelos tais especialistas – pensados como “autoridades” em termos de experiência e conhecimento a respeito da arte – tem o poder de legitimar ou desacreditar o trabalho de um determinado artista, influenciando sua receptividade na mídia, no público e no próprio mercado da arte (DINIZ, 2008, p.121).

Em resumo,

A crítica de arte – talvez a mais difundida e reconhecida dessas disciplinas (ainda que, nas últimas décadas, a curadoria venha desempenhando um papel essencial) – tem, de acordo com a origem etimológica do termo, a função de ‘discernir’, ‘escolher’ e ‘julgar’ a obra de arte, atribuindo-lhe – como vem fazendo toda a tradição da crítica – um juízo de valor que, além de dar conta de sua interpretação, a avalia, indicando (ou não) a sua validade (DINIZ, 2008, p.121).

Não existe aqui a necessidade de reviver as polêmicas que cercam o debate fotografia *versus* arte, pois este assunto soa como um imenso vespeiro que, ao menos à essa altura da pesquisa, não parece coerente revirar. Independente das rumações que este tema possa ter gerado ao longo dos anos, o objetivo aqui é tentar trazer à luz os possíveis caminhos legitimadores que conduziram Maier a um outro cenário, migrando seu nome e acervo fotográfico em direção à redoma que separa e protege quem pode ser chamado de artista e o que pode (ou não) ser considerado arte.

Maier foi favorecida, desde o início, pela própria circunstância extraordinária de sua descoberta, relatada mídia afora quase como um milagre proveniente do acaso. A própria Roberta Smith – mencionada aqui anteriormente como crítica de arte do *New York Times* – emula um pouco dessa atmosfera no texto que publicou na página virtual do jornal, onde afirma que, enquanto a totalidade da obra de Maier – devido a imensidão de negativos a serem revelados e impressos – não nos é apresentada, o que podemos fazer é “[...] somente contar as nossas bênçãos e esperar”<sup>134</sup> (SMITH, 2012, texto digital, tradução nossa).

No site da *Howard Greenberg Gallery*, em texto curatorial de uma exibição dos registros que integram o livro *Vivian Maier: The Color Work* (2018), nota-se também o mesmo aspecto mítico: “Ignorada em vida, acalentada pela morte, de alguma forma permanentemente enigmática – é um tropo boêmio mítico. Mas esse fato não prejudica o valor do trabalho”<sup>135</sup> (FRANKEL, 2019, texto digital, tradução nossa). O próprio Geoff Dyer, ainda que no prefácio de *Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua* (2014) mantenha um tom cauteloso em relação ao instantâneo louvor dado às fotografias recém-descobertas, não deixa de reconhecer que o trabalho fotográfico de Maier – na medida que transparece um período chave da história – simboliza uma significativa conquista no que tange ao campo do fotográfico.

Já no artigo “Nova fotografia de rua, feita há 60 anos”, escrito e publicado em 2011 pelo jornalista e outrora repórter do *New York Times* David W. Dunlap, não parece haver ressalvas quanto a elogiá-la:

Há, obviamente, uma história de fundo aqui. Mas se você ainda não tirou um tempo apenas para olhar suas fotos, por favor, faça-o agora. Crie um espaço tranquilo para si mesmo. Abra o *Lens* no modo tela cheia, se o seu computador permitir. Respire fundo. E apenas olhe. Elas são marcantes, não são? [...] Mesmo que você não pense que Maier tenha o talento de um mestre menor de meados do século XX cujo trabalho agora pode ser apreciado, você provavelmente será afetado por pelo menos algumas de suas fotos<sup>136</sup> (DUNLAP, 2011, texto digital, tradução nossa).

Em quase todos os textos agregados à bibliografia da pesquisa, percebe-se a presença desse encanto flutuante. Como se já não bastasse a imensa extensão do arquivo descoberto e a

---

<sup>134</sup> “We can only count our blessings and wait” (SMITH, 2012, texto digital).

<sup>135</sup> “Ignored in life, cherished in death, in some way permanently enigmatic – it’s a mythic bohemian trope. But this fact doesn’t undercut the value of the work” (FRANKEL, 2019, texto digital).

<sup>136</sup> There is, obviously, a back story here. But if you haven’t already taken the time simply to look at her pictures, please do so now. Carve out some quiet space for yourself. Open up *Lens* to full screen mode, if your computer allows. Take a long breath. And just look. Remarkable, aren’t they? [...] Even if you don’t think Ms. Maier has the makings of a minor master from the mid-20th century whose work can now be appreciated, you’ll probably be affected by at least a few of her fotos (DUNLAP, 2011, texto digital).

estética proveniente de uma era opulenta da fotografia de rua, subsiste, ainda, a questão da própria excentricidade que envolve a figura de Maier, um conjunto perfeito que eleva em igual medida seu próprio nome, sua herança fotográfica “abandonada” e a história de seu descobrimento casual.

Parte dessa frenética ascensão pode ser atribuída, também, aos ecos provocados pela mídia e sentidos no público, o que, por sua vez, alimenta um ciclo de legitimação artística que interfere também na ação de outras instâncias. A mídia, segundo pensa Diniz (2008), é uma forma de legitimação e afirmação social; nesse sentido, em razão de seu incontestável efeito multiplicador, ela “[...] influi – em maior ou menor intensidade – nas dinâmicas institucionais, mercadológicas e estéticas da arte, contribuindo para a corroboração daqueles a quem a mídia legitima” (DINIZ, 2008, p.131).

Vivian Maier tornou-se um nome conhecido, inicialmente, a nível local. Antes que o relato heroico da retirada de seus negativos da obscuridade ultrapassasse territórios e atingisse em cheio os lugares mais altos da fotografia, foi em Chicago que a história começou, de fato, a se expandir entre o público. Aquilo que se torna viral em um determinado lugar, entretanto, quase sempre acaba recebendo atenção especial da grande mídia, sobretudo quando se tem uma figura ativa como John Maloof empenhada em fazer de Maier um nome historicamente reputado.

Em seu documentário, são exibidos vários trechos de chamadas televisivas – as quais, infelizmente, não obtive acesso total – de reportagens que contam a história da interessante novidade fotográfica, aspecto que, conforme mostrado no filme, ganhou ainda mais força após a exibição organizada pelo colecionador no *Chicago Cultural Center*. Segundo pensa Diniz (2008), há uma falsa concepção de jornalismo que apregoa sua aplicação histórico-social apenas no que tange à difusão das verdades e das causas consideradas relevantes, pensamento esse que deriva de uma tradição sociocultural que desconsidera, em partes, a influência que a atividade jornalística pode exercer sobre o sistema de arte.

A *legitimação pela mídia* funciona, basicamente, através “[...] da penetração que os meios de comunicação de massa têm na sociedade, o que os torna capazes de movimentar o mercado de arte e as visitas das instituições” (DINIZ, 2008, p.131); outro ponto a se observar é que, em razão de sua maior abrangência, a legitimação artística impulsionada por essa instância ocorre de forma “sistêmica” e não apenas “pontual”, o que costuma acontecer em

outras dinâmicas legitimadoras, como por exemplo, aquela fomentada pelos especialistas (DINIZ, 2008).

Não devem ser esquecidos aqui os dois documentários que foram produzidos a partir do caso Vivian Maier. Produto da perspectiva pessoal de John Maloof, *Finding Vivian Maier* (2013) foi indicado ao Oscar, e este fato certamente trouxe ainda mais glórias e congratulações do que já era sabido, dada a importância que este evento possui dentre o público norte-americano. Já *Vivian Maier: Who took nanny's pictures* (2013), produzido pela BBC britânica e lançado internacionalmente, seguiu o curso da fama e acrescentou ainda mais densidade ao cenário, sobretudo porque nele abundam algumas nuances praticamente inexploradas no filme do colecionador *chicagoense*.

Essas duas mídias, respaldadas por todo um complexo também midiático que as conferiu maior propagação – televisão e internet, principalmente – acabaram por aproximar (ainda mais) a artista do público, seja este familiarizado (ou não) com a arte fotográfica, e esteja este interessado nas fotografias ou simplesmente na história da misteriosa babá fotógrafa que “apareceu no jornal”. É exatamente este aspecto que Diniz (2008) também vem observar em suas investigações: A mídia, de modo geral, pode acabar atuando como uma ferramenta de dessacralização do universo da arte, visto que, nela, o artístico pode vir a tornar-se espetáculo e ser propagado como mera notícia. Há um fato, entretanto, que a mesma autora julga necessário considerar: as ferramentas midiáticas tem, a despeito dessa tal função dessacralizante, “[...] contribuído intensamente para a divulgação das experiências artísticas, funcionando como agente intermediário entre o sistema de arte e o grande público” (DINIZ, 2008, p.131).

A audiência, por sua vez, também constitui uma vigorosa instância legitimadora no que diz respeito ao campo do artístico. Alguns artistas – talvez aqueles mais puristas e mais adeptos de uma visão, de certo modo, romântica – podem até argumentar que não fazem arte visando receber a aprovação de um público, entretanto, segundo sugere Diniz (2008), “assim como toda existência pressupõe uma razão de ser, toda produção de arte pressupõe uma audiência [...] O olhar do outro, portanto, costuma ser complemento essencial para a realização de uma obra de arte” (DINIZ, 2008, p.139).

Se há alguma obra que ainda não foi vista – e por consequência, legitimada – por um público determinado, para o sistema de arte, é como se essa tal obra simplesmente não existisse. Esse *outro* a que Diniz (2008) se refere, então, dispõe não apenas do poder de comprovar a existência de um tal trabalho artístico “[...] (“eu o vi”), portanto, “ele existe/é”) [...] como a ele

atribui valor e, mais adiante, com ele corrobora para que ainda *outros* o legitimem. O público é um (maleável) amparo material e simbólico para a obra de arte” (DINIZ, 2008, p.139).

Em termos mais objetivos, o público visita/participa, opina e compra (e, em alguns casos, revende) – colabora ou dificulta. As instituições, o mercado editorial e o mercado de obras de arte comumente só existem porque há quem os sustente ou minimamente os consuma (ainda que, às vezes, apenas simbolicamente) (DINIZ, 2008, p.139).

Que poder teve o público, então, no processo legitimador de Vivian Maier como uma artista e de seu acervo fotográfico pessoal como uma obra de arte? Interessante observar que a audiência teve um papel crucial e, por assim dizer, pioneiro na trajetória ascendente de Maier: como o material fotográfico foi inicialmente “jogado” na internet – em um grupo de discussão que, à época, contava com cerca de 30 mil membros – é possível sugerir, inclusive, que foi somente por meio do frenesi gerado entre tal público que Maier, totalmente desconhecida e inexistente no campo da arte – veio a atrair os olhares de outras dinâmicas comprobatórias, um processo que, aparentemente, não deve ser muito comum ao sistema de arte.

Maloof contatou as instituições buscando obter respaldo em sua recente descoberta, mas a resposta negativa que obteve derivou, segundo ele, de uma dificuldade dessas tais instituições em reconhecer e interpretar o trabalho de um artista após a sua morte. “Os museus normalmente mexem com o produto final quando a impressão é feita pelo próprio artista, durante sua vida. Eles não querem interpretar o trabalho de um artista a partir de onde ele parou”<sup>137</sup> (MALOOF In: FINDING..., 2013, tradução nossa). O cenário de que se teve nota após a fama, todavia, trouxe um desfecho diferente tal qual o descrito por Howard Greenberg, ao discorrer em *Finding Vivian Maier* (2013) sobre a recepção do trabalho da fotógrafa em sua galeria: “[...] tivemos mais interesse nesse trabalho do que talvez qualquer outro fotógrafo com quem trabalhei”<sup>138</sup> (GREENBERG In: FINDING..., 2013, tradução nossa).

Diniz (2008) ainda observa que a ausência de legitimação por parte das instituições pode ser suprida, por exemplo, por outros agentes do sistema de arte, sobretudo os especialistas. No entanto, quando é escassa a legitimação que se adquire por parte do público, surge um grande problema. O maior poder de legitimação do público deriva de sua ativa participação no próprio mercado (ainda que esse adquira ou não as obras de um artista), e aquilo que é legitimado pelo

<sup>137</sup> The museums usually deal with the final product, the print that was made by the artist, in the artist’s life. They don’t want to interpretate an artist’s work from where they left of” (MALOOF In: FINDING..., 2013).

<sup>138</sup> “[...] we’ve had most interest in this work than perhaps any other photographer i’ve ever worked with” (GREENBERG In: FINDING..., 2013).

público geralmente costuma ser interpretado como aquilo que fica para a posteridade, aquilo que será revivido nas gerações subsequentes.

Impossível dimensionar o alcance que terão os registros de Maier em tempos futuros, mas o que podemos afirmar por agora, é que ela foi verdadeiramente constituída como um ícone da fotografia documental. Não somente o público, como também múltiplas instâncias legitimadoras contribuíram ativamente para o seu reconhecimento como artista, ainda que, em vida, Maier não tenha buscado ser validada como tal. Este estudo torna-se relevante, então, a partir do momento que se propõe a observar as dinâmicas de construção que permeiam a identidade de um artista e das noções que cercam o sistema de arte em geral, com especial atenção às estruturas discursivas que conferiram à Vivian Maier seu recente status de autoria.

Talvez nunca tenhamos acesso ao panorama completo de sua trajetória passada, cujas principais lacunas se originam de nosso desejo em compreender a razão de suas imagens não terem sido deliberadamente divulgadas antes, sem a sua benção. Não há dúvida no que diz respeito a singeleza e singularidade inerentes à sua fotografia e seu impacto a nível histórico e social, entretanto, é quase inevitável não se perguntar sobre os princípios, limites e consequências que cercam a ascensão de sua obra: é possível constituir como autor/artista alguém que não mais está entre nós e não nos deixou, de fato, uma obra em si? Bem, certamente há toda uma gama de dinâmicas legitimadoras perfeitamente capazes de tornar essa tarefa exequível.

## 5 CONCLUSÃO

É fundamental reconhecer o acréscimo que a descoberta do acervo de Vivian Maier trouxe à história da fotografia. Necessário também, entretanto, ao observar sua trajetória ascendente sob um olhar mais crítico, se perguntar sobre os inconvenientes de sua rotulação póstuma como uma artista/autora, sobretudo quando se existe a consciência – ainda que essa pare no campo das suposições - de que a própria Maier não ansiava ser reconhecida como tal.

Descobertos por acaso em uma leiloeira de Chicago, os registros feitos por essa desconhecida – um misto de autobiografia e representação urbana – transfiguraram-se numa obra fotográfica emblemática e admirada, resultado da infinidade de olhares e sentenças que rapidamente legitimaram sua inserção entre os grandes marcos do meio fotográfico. Foi exatamente o contexto dessa legitimação instantânea que motivou a construção deste estudo: Maier não se promoveu em vida e, como complicação adicional, faleceu pouco antes de ter suas imagens divulgadas *online*, o que não a permitiu testemunhar e experienciar – positiva ou negativamente – os frutos de sua própria glória.

A inexistência de herdeiros ou parentes próximos permitiu que seu patrimônio pessoal fosse livremente fragmentado e manipulado entre os colecionadores que tiveram acesso ao material, o que acabou por resultar, além da frenética ascensão de Vivian Maier, em diversos embargos judiciais. John Maloof, o agente inicial responsável pela disseminação do trabalho da fotógrafa, ao passo que foi reconhecido como curador oficial de sua obra, recebeu um título que lhe rendeu novas perspectivas e uma certa posição de *status*, o que foi visto por alguns olhares mais prudentes como um explícito oportunismo. Vindo de uma família que já conhecia e frequentava o universo dos leilões, Maloof certamente sabia dos pormenores do processo de compra e revenda de quinquilharias, além, é claro, de saber identificar aquilo que poderia ou não ser revendido como um objeto de valor.

Nesse contexto, o colecionador também contou com inúmeras circunstâncias que acabaram lhe sendo indiscutivelmente favoráveis: dispor de um recurso rapidamente expansivo como o meio virtual certamente fez sua descoberta circular numa velocidade frenética, e apresentar-se ao mundo como possuidor final desses negativos foi como declarar-se dono de um verdadeiro tesouro. O saudosismo pela fotografia analógica que vem tomando lugar em nossa era digital favoreceu ainda mais essa atmosfera, e em pouco tempo Maloof já havia se

transformado no herói que salvou Vivian Maier do esquecimento, ainda que todo seu acervo tenha sido fragmentado e publicado sem a sua permissão.

Este, na verdade, é um cenário muito característico dos contextos fotográfico e virtual hodiernos: fotografias circulam aos montes diariamente em sites e redes sociais num nível impossível de ser mensurado ou controlado e, neste sentido, espectadores e imagens “confrontam-se” ante a um bombardeio visual de origens e rumos totalmente instáveis, onde fotografias “sem autor” não são nada difíceis de serem encontradas. Quando foram vendidas no *eBay* como registros anônimos, as imagens de Maier estiveram a ponto de cair nesse limbo, mas Maloof logo reverteu a situação ao trabalhar cautelosa e argutamente o acervo e o nome que tinha em mãos.

Ao assumir a curadoria do arquivo fotográfico de Maier de forma independente, Maloof refletiu em si mesmo os processos que talham o curso da fotografia na turbulenta era digital, produzida a nível exorbitante e reproduzida em escalas verdadeiramente colossais. Maier não fotografou em nosso tempo e nem seguiu a demanda – hoje quase natural – de expor de suas imagens ao mundo, mas a figura de John Maloof instantaneamente rompeu essa barreira: de colecionador, passou a vender-se como curador, e Maier, imersa nessa narrativa sabiamente construída, teve seu arquivo particular disseminado como obra de arte.

Os embaraços judiciais que se seguiram – apesar de revelarem o lado negativo da história – estimularam discussões pertinentes no que tange aos processos de reapropriação e reutilização de arquivos fotográficos, algo que reverbera na cultura digital do compartilhamento desenfreado de imagens como cenário propício a tais práticas ilegais. No caso de Maier, além da “mera” reapropriação do arquivo fotográfico em si mesmo, houve ainda o movimento de publicação e legitimação póstuma de seu patrimônio, o que transformou o nome e o legado da fotógrafa num empreendimento abundantemente lucrativo.

Pondo de lado – ao menos por agora – estes aspectos relativos à disputa legal de sua herança fotográfica, vi aqui a oportunidade de levantar outra interessante questão: como é possível constituir como autor/artista alguém que não buscou tal forma de reconhecimento? E mais ainda: como definir o arquivo fotográfico de Maier como uma obra se tais imagens não foram produzidas com tal intuito? Estes questionamentos ultrapassam o aspecto jurídico de sua descoberta e adentram os discursos que ressignificaram sua história como sujeito e também como figura pública.

Por esse motivo, as observações de Foucault aqui apresentadas tornaram-se tão relevantes: ao pôr em foco a figura do autor e sua função no discurso e questionar quais regras e limites definem aquilo pode ser considerado uma obra, o filósofo nos conduz a uma reflexão não somente das tensões que podem advir da própria noção de autoria, mas também nos instiga a olhar atentamente para a relação existente entre autor e obra como uma parte substancial do discurso. Em resumo, todo murmúrio descontrolado (descrito aqui como anarquia enunciativa) necessita de uma ordem – um nome de autor – para ter seu valor afirmado, sendo essa figura autoral responsável por delimitar as cercanias “finais” da obra. O autor é, nesse sentido, uma figura de *status*.

Foucault discorre ainda que, quando algo vem até nós no anonimato, nossa reação é imediatamente buscar a figura do autor, e tal afirmação, creio eu, entrelaça-se de forma muito particular ao caso Vivian Maier. Vendidos no início como imagens anônimas os registros produzidos por Maier interessavam a um público seletivo, reduzido, algo que mudou quando as fotografias expandiram-se nos labirintos do mundo virtual. Sob esse novo contexto, tais fotos deixaram a atmosfera suspeita do anonimato e sucumbiram à ressignificação, um processo que deu ao nome de Maier – inicialmente um mero rabisco numa caixa repleta de negativos – a identidade autoral que antes lhe faltava.

De babá desconhecida a fotógrafa renomada, Maier foi legitimada de inúmeras formas; o relato de sua descoberta acidental se espalhou *online* e um frenesi instalou-se nos blogs e sites de fotografia, viralizando a nível local e, posteriormente, na grande mídia. O público e a mídia, conforme percorrido por Clarissa Diniz, unem-se a um grupo de outras dinâmicas legitimadoras que movimentam as engrenagens do sistema de arte, dinâmicas essas que atuam fortemente no processo de legitimação artística.

Esse foi o ponto de partida para a reinvenção de Vivian Maier. Especialistas e instituições como museus e galerias de arte logo juntaram-se à mesa que consagrou de uma vez por todas a sua herdade fotográfica, mesmo sendo Maier uma descoberta recente e repleta de lacunas basilares. Sabia-se muito pouco sobre as fotografias e quase nada sobre a fotógrafa, e ainda assim, idealizou-se um ícone. A maneira como Maier lidava com suas composições imagéticas também foi algo digno de louvores: as fotografias, além de tecnicamente bem trabalhadas, dão a ver uma serialização típica de outros trabalhos fotográficos profissionais, séries documentais que poderiam – e foram, de fato – ser pensadas como projetos previamente delineados, ainda que a estética de Maier sugira um ato fotográfico desprezioso e fluido ao

curso de sua rotina e às andanças diárias como babá. Focos em retratos de desconhecidos imersos em meio ao cenário urbano, crianças brincando, indivíduos marginalizados e autorretratos quase psicodélicos moldam sua atividade e refletem suas intenções como gênio da câmera, portando um olhar que, mesmo provido de fluência, encontra no mundo real seus pequenos e imutáveis paraísos particulares.

Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus e outros grandes nomes sugeriram como congêneres, e mesmo fotógrafos contemporâneos frisaram a singularidade do mundo que Maier documentou com sua imponente *Rolleiflex*.

Este foi outro ponto que atraiu particular atenção por impulsionar ainda mais a ascensão de Maier e sua trajetória, configurando-se como um dos mecanismos que cravaram sua legitimação artística através da constante comparação de sua fotografia àquela deixada por seus contemporâneos. Ter o nome colocado no mesmo nível daqueles já consagrados não somente serviu para tornar sua existência conhecida, como também veio quase que de imediato agregar um valor estético e histórico aos registros fotográficos postumamente encontrados e publicados. Por meio do aspecto legitimador que vem consoante a esses pares, o imenso arquivo de Maier rapidamente distanciou-se de sua atmosfera de amadorismo, condição essa que usualmente advém das cercanias do anonimato.

Como resultado dessa legitimação quase meteórica, milhares estiveram nas exposições de seu trabalho e milhares pagaram outros milhares por reproduções e impressões *vintage* de suas fotografias, selando enfim a sua presença no estimado mercado de arte. Considerar o potencial legitimador dessas dinâmicas antes mencionadas é tão fundamental quanto observar a existência de um discurso autoral que delimite e agregue valor à obra de arte. Autor e obra, portanto, se entrelaçam e integram um ciclo legitimador que pode ou não perpetuar sua subsistência, um ciclo onde tais instâncias, segundo pensa Diniz, se complementam e copulam desenfreadamente.

Muitos enigmas acabaram, por fim, marcando a ascensão póstuma de Vivian Maier. Não saber a razão de suas imagens nunca terem sido publicadas foi a questão que mais instigou os admiradores de sua fotografia, sobretudo quando se reconhece a destreza explícita em cada registro seu. Parece surreal, ao nosso cenário exibicionista, acreditar que alguém tenha escolhido manter o próprio talento em segredo, mas foi exatamente isso que Vivian Maier fez. Sem plateia ou juízes de olhares curiosos – mesclando a expertise fotográfica e sua profissão –

ela construiu um arquivo gigantesco, resultado de uma vida quase inteiramente dedicada à paixão pela fotografia.

Na biografia de Pamela Bannos, amplamente utilizada nos tópicos iniciais deste estudo, a ressignificação de Maier é contestada. Sua importância para a história da fotografia é, pela autora, merecidamente reafirmada, mas a figura pública, envolta numa teia de narrativas, é veementemente colocada à prova. Questionando sua representação póstuma, Bannos se pergunta: o que realmente sabemos sobre Vivian Maier e seu patrimônio fotográfico?

Numa mescla das observações de Bannos, Foucault e Diniz, os teóricos aqui mais observados, chegou-se a uma conclusão sobre a história da babá fotógrafa: Vivian Maier foi reinventada por aqueles que dispersaram e manipularam seu acervo anteriormente deserddado, submersa numa narrativa heroica que ofuscou, até certo ponto, os aspectos éticos de sua súbita ascensão. Arquivo e fotógrafa foram transformados, respectivamente em obra e autora/artista, legitimados por uma série de instâncias que conferiram a ambos um novo *status*, uma nova essência. Flutuando entre a identidade autoral que lhe foi atribuída e aquilo que Diniz vem definir como discurso oficial da arte – discurso esse que legitima uns em detrimento de outros – Maier protagonizou uma verdadeira apoteose póstuma, elevada ao mais alto escalão da fotografia documental sem a sua benção.

Isso também nos leva a considerar as instâncias legitimadoras pensadas por Diniz como padrões ou processos metodológicos constantes na formação e reconhecimento de novos artistas, sendo necessário neste percurso o preenchimento desses tais “requisitos” a fim de alcançar o mesmo *status* que cerceia determinadas obras e artistas já legitimados. A questão aqui, no entanto, é observar que foram essas potentes dinâmicas legitimadoras que construíram e, ao mesmo tempo, propagaram a descoberta e o nome de Vivian Maier, ainda que em vida a própria fotógrafa não tenha – ao menos até onde se pode afirmar – manifestado o perfil autolegitimador que, em teoria, seria o primeiro passo na busca pelo reconhecimento.

Se refizermos então a pergunta de Foucault quando este questiona os limites de uma obra deixada por um artista tal – a respeito do que pode ou não ser considerado obra e quem tem o poder de estabelecer estes limites – teremos um agravante que, em Maier, reflete a história de sua fama com todos os dilemas e paradoxos: não sendo ela uma figura autolegitimada, podemos, de fato, chamá-la de artista? E ainda: não havendo obra, quem tem o beneplácito de transformar seu arquivo num produto típico das artes fotográficas? Foucault e Diniz, nesse contexto, conversam muito oportunamente: buscar o *status* de um “nome de autor” e o respaldo

desse foco de legitimação artística foi fundamental para aqueles que se apropriaram do acervo fotográfico de Maier, um personagem que, apesar de ser publicamente legitimado, teve sua identidade, história e patrimônio obscurecidos pelo próprio percurso de ressignificação que protagonizou.

Nesse sentido, aquilo que conhecemos de Vivian Maier e sua herança fotográfica ainda flutua num campo muito incerto, não apenas em decorrência dos fragmentos de sua vida que se perderam no tempo, mas também – e, considerando sua ascensão como autora de uma obra – sobretudo, em razão das inúmeras interferências de terceiros num processo de reconhecimento artístico em que a voz da própria Maier não se faz ouvida. Maier sem dúvida foi, de fato, uma grande artista, mas talvez sua forma de arte não nos tenha sido apresentada com a devida cautela e respeito que tais descobertas merecem.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Marco A. S. **A autoria em questão a partir de Foucault**. Revista Matraga, Rio de Janeiro, v.22, n.37, jul/dez. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.
- ANDREWS, Blake. **Dis Claimer**, 2014. Disponível em <<http://blakeandrews.blogspot.com/2014/04/the-unclaiming.html>> Acesso em 11 de setembro de 2019.
- ANDREWS, Blake. **Heir Apparent**, 2014. Disponível em <<http://blakeandrews.blogspot.com/2014/04/heir-apparent.html>> Acesso em 11 de setembro de 2019.
- BANNOS, P. **Vivian Maier: A photographer's life and afterlife**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia Técnica, Arte e Política**. 3.ed. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- BRACCHI, Daniela N., SILVA, Mônica E., **Dois fotolivros em busca de um autor: As narrativas construídas a partir de Vivian Maier**. In: Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul – v. 18, n. 35, jan./jun. 2019, p. 219-246.
- BRODY, Richard. **How Garry Winogrand transformed Street Photography**, 2018. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/how-garry-winogrand-transformed-street-photography>> Acesso em 25 de setembro de 2019.
- BRONDO, Elza R. **Vivian Maier, La mirada de autor y la mirada social**. In: Acta Poetica, vol.34, n°1. Instituto de Investigaciones Filológicas, Unam. Ciudad de México, 2013, p.71-83.
- BULGER, Stephen. **The story of Vivian Maier: The first major photo discovery of the 21 century**. In: Revista Photo Life, 2015, p.22-27).
- CAHAN, R. WILLIAMS, M. **Vivian Maier: Out of the Shadows**. Chicago: City Files Press, 2012.
- COFFE, Kevin. **Misplaced: Ethics and the photographs of Vivian Maier**. In: Museum Management and Curatorship, 2014.
- COSTA, Márcia R. **Vivian Maier: A detetive, a caçadora, a fotógrafa e o noir**. XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2017.
- COSTA, Márcia R., TARAPANOFF, Fabiola P. A. **Mise-en-scène noir em Vivian Maier: entre o imaginário e o real**. In: XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2016.

DARGIS, Manohla. **The Nanny as Sphinx, Weaving Enigmatic Magic on the Sly**, 2014. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2014/03/28/movies/finding-vivian-maier-exploring-a-mysterious-photographer.html>> Acesso em 11 de setembro de 2019.

DE COO, Inez. **The Myth of Vivian Maier**. 2015. Disponível em <[https://www.academia.edu/14072961/The\\_Myth\\_of\\_Vivian\\_Maier](https://www.academia.edu/14072961/The_Myth_of_Vivian_Maier)> Acesso em 06 de março de 2020.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: Aspectos da Legitimação Artística**. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

**Discovery**. <<http://www.vivianmaier.com>> Acesso em 21 de julho de 2019.

DUNLAP, David. **New Street Photography, 60 years old**, 2011. Disponível em <<https://lens.blogs.nytimes.com/2011/01/07/new-street-photography-60-years-old/>> Acesso em 20 de julho de 2019.

ENTLER, Ronaldo. **Fotografias Anônimas: entre desaparecer e permanecer**. 2017. Disponível em <<http://www.iconica.com.br/site/rotas-entre-imagem-e-educacao/fotografias-anonimas-entre-o-desaparecer-e-permanecer/>> Acesso em 16 de fevereiro de 2020.

ENWEZOR, Okwui. **Archive Fever: Photography between History and Monument**. International Center of Photography, New York, 2008.

FISCHER, Rosa. M. B. **Foucault e a análise do discurso em educação**. Cadernos de Pesquisa, n.114, p.197-223. Faculdade de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: Ditos e Escritos v.III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2.ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do Saber**. 7.ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

FRAIA, Emilio. **A descoberta do tesouro Vivian Maier**, 2014. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1469934-a-descoberta-do-tesouro-vivian-maier.shtml>> Acesso em 20 de agosto de 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GRAY, Julia. **The curious case of Vivian Maier's copyright**, 2013. Disponível em <<http://gapersblock.com/ac/2013/08/13/the-curious-case-of-vivian-maiers-copyright/#.V1kBqVf0DdQ>> Acesso em 7 de setembro de 2019.

HARAZIM, Dorrit. **O instante Certo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

HAUSER, Michelle. **Finding Vivian Maier**. Disponível em: <<https://designobserver.com/feature/finding-vivian-maier/13118>> Acesso em 15 de agosto de 2019.

FERNANDES JUNIOR, R. **Fotografias deserdadas II – Vivian Maier**, 2011. Disponível em <<http://www.iconica.com.br/site/fotografias-deserdadas-ii-vivian-maier/>> Acesso em 23 de agosto de 2019.

FRANKEL, David. **Vivian Maier: The Color Work, reviewed in Artforum**, 2019. Disponível em <<http://www.howardgreenberg.com/news-and-views/vivian-maier-the-color-work-reviewed-in-artforum>> Acesso em 06 de abril de 2020.

GARAT, Anne-Marie; In: **Found Photography**. Londres, Thames & Hudson, 2012.

JOHNSON, Brenda L. In: **UChicago Library becomes home to 2,700 vintage photographs by Vivian Maier**, 2019. Disponível em <<https://news.uchicago.edu/story/uchicago-library-becomes-home-2700-vintage-photographs-vivian-maier>> Acesso em 21 de março de 2020.

LEE, Jennifer. **A Mundane Shot? If It's on a Photoblog, Someone's Interested**. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2005/06/08/technology/circuits/a-mundane-shot-if-its-on-a-photoblog-someones.html>> Acesso em 26 de agosto de 2019.

**Lisette Model**. In: *Jeu de Paume*. v.63, 2010. Disponível em <[http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal\\_Lisette%20Model\\_GB.pdf](http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal_Lisette%20Model_GB.pdf)> Acesso em 20 de setembro de 2019.

MACDONALD, Kerri. **A peek into Vivian Maier's Family Album**, 2016. Disponível em <<https://lens.blogs.nytimes.com/2016/01/13/a-peek-into-vivian-maiers-family-album/>> Acesso em 28 de agosto de 2019.

MACÊDO, Silvana. **Mal de arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea**. In: *Revista Cultural*, v.4 n.2, Unisul, 2009.

MAIER, MALOOF, DYER, J. **Vivian Maier: Uma fotógrafa de rua**. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.

MALOOF, John; SISKEL, Charlie; **Finding Vivian Maier**. Direção e Produção de John Maloof e Charlie Siskel. HanWay Films. 2013

MATTHEWS, C. **Vivian Maier & Independent Publishing**, 2013. Disponível em <<https://www.ipgbook.com/blog/vivian-maier-independent-publishing/>> Acesso em 10 de agosto de 2019.

MOLINA, Antonio M. **Em busca de Vivian Maier**, 2014. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/09/cultura/1397042832\\_214866.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/09/cultura/1397042832_214866.html)> Acesso em 2 de setembro de 2019.

NELSON, Dalvia; SILVA, Nikki. **The Hidden World of Vivian Maier**. Direção e produção de The Kitchen Sister e Lacy Roberts, 2014.

NICHOLS, Jill. **Vivian Maier: Who took nanny's pictures?** Direção e produção de Jill Nichols. BBC, 2013.

**Photographs by Lartigue**, MoMA, 1963. Press Release. Disponível em <[https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326313.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326313.pdf)> Acesso em 22 de setembro de 2019.

ROSENBERG, Rachel. **UChicago Library becomes home to 2,700 vintage photographs by Vivian Maier**, 2019. Disponível em <<https://news.uchicago.edu/story/uchicago-library-becomes-home-2700-vintage-photographs-vivian-maier>> Acesso em 21 de março de 2020.

SEHGAL, Parul. **Vivian Maier, Through a Clearer Lens**. 2017. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2017/10/31/books/review-vivian-maier-biography-pamela-bannos.html?searchResultPosition=1>> Acesso em 20 de novembro de 2019.

SEKULA, Allan. **Reading and archive: Photography between labor and capital**. In: The Photography Reader, Routledge, 2002.

SMITH, Roberta. **Vivian Maier: 'Photographs from the Maloof Collection'**, 2012. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2012/01/20/arts/design/vivian-maier.html>> Acesso em 30 de agosto de 2019.

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

SOTO, Enrique. **El extraño caso de Vivian Maier**. Revista Elementos, vol.92, 2013, p.25-28.

The art story, **Lisette Model**, 2017. Disponível em <<https://www.theartstory.org/artist/model-lisette/>> Acesso em 18 de setembro de 2019.

**Vivian Maier: Self-Portraits**. 2013. Disponível em <<http://www.vivianmaier.com/vivian-maier-books/vivian-maier-self-portraits/>> Acesso em 26 de fevereiro de 2020.

**Vivian Maier, Photographer**. 2011. (12m4s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vDewAU-rgIM&t=256s>> Acesso em 15 de agosto de 2019.