



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**BIATRIZ DE MOURA TAVARES**

**ENTRE ESCONDER E MOSTRAR: ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM  
FOTOS DE VIVIAN MAIER**

**FORTALEZA**

**2025**

BIATRIZ DE MOURA TAVARES

ENTRE ESCONDER E MOSTRAR: ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM FOTOS  
DE VIVIAN MAIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

T228e Tavares, Biatriz de Moura.  
Entre esconder e mostrar : estratégias enunciativas em fotos de Vivian Maier / Biatriz de Moura  
Tavares. – 2026.  
83 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado  
Profissional em Ensino de História, Fortaleza, 2026.  
Orientação: Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos.

1. Semiótica discursiva. 2. Semiótica da fotografia. 3. Corpo. 4. Enunciação. 5. Vivian Maier. I. Título.  
CDD 907.220711

---

BIATRIZ DE MOURA TAVARES

ENTRE ESCONDER E MOSTRAR: ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM FOTOS  
DE VIVIAN MAIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Aprovada em: 25/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Daniela Nery Bracchi  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Aos meus avós, Miguel e Aldeniza (*in  
memoriam*).

Aos meus pais, Érica e Lindbergh.

## AGRADECIMENTOS

À Instituição FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À minha orientadora, professora Dra. Carolina Lindenberg Lemos, por oferecer escuta sensível, leituras habilidosas e, sobretudo, por apontar caminhos possíveis para a escrita da dissertação. À Carol, amiga estimada, por ter me apresentado o trabalho da fascinante Vivian Maier, por ser fonte inesgotável de apoio, abraços, cafés e partilha sempre entusiasmada dos mais diversos interesses (todos bem encaixados na isotopia do amor).

Ao professor Dr. José Américo Bezerra Saraiva, por me apresentar a semiótica discursiva, pelas discussões engrandecedoras, pela atenção dedicada ao crescimento acadêmico de cada um dos membros do SEMIOCE e por aceitar, de bom grado, participar como membro da banca examinadora da minha dissertação desde a qualificação.

À professora Dra. Daniela Bracchi, membro da banca examinadora desta pesquisa, por aceitar acompanhar minha empreitada semiótica e pelas contribuições, disponibilidade e interesse.

À professora Dra. Tércia Montenegro Lemos, por, no início de minha graduação, ter me oferecido as ferramentas necessárias para a empreitada na semiótica, pela paixão compartilhada por fotografia, pelas discussões teóricas, psicanalíticas e literárias sempre acaloradas, por ter composto a banca examinadora de minha qualificação, cujas contribuições foram valiosas para o resultado final desta investigação. À Tércia, pela certeza de uma amizade duradoura.

Ao professor Dr. Ricardo Lopes Leite que, junto aos professores Carolina Lindenberg Lemos e José Américo Bezerra Saraiva, lidera o SEMIOCE, pelas trocas enriquecedoras em grupo, em sala de aula e no bosque, por entender meu senso de estética, de humor e de tragédia e pela presença constante em minha trajetória acadêmica.

Ao grupo SEMIOCE, pelas contribuições em diferentes estágios desta pesquisa. Ao Semiodose, pelas discussões valiosas.

Aos colegas do SEMIOCE, especialmente Artur Silva, Beatriz Mendes, Deyse Mota, Djavam Damasceno, Gabriela Zaupa, Jordan Caetano, Leonardo Chaves, Melissa Fernandes, Raquel Nunes, Raquel Sobrinho, Rebeca Casemiro e Vinícius Façanha, pelas contribuições acadêmicas, companhia em congressos e diversão pós-semiodose.

Ao meu analista, que, ao me proporcionar um lugar para me ouvir, proporcionou também a concretização deste trabalho.

Aos meus amigos, em especial Manu, Mariana (*in memoriam*), Bella, Pinha, Daniel, Jordan, Nickolas, Math, Duda, Reinaldo, Rebeca, Dja, Vini e Gabi, por estarem presentes

mesmo quando eu estive ausente, por proporcionarem alegria, descanso e por compartilharem a vida comigo. À Rakkel, pela parceria inestimável desde o primeiro semestre da graduação. Às minhas gatas, Gal, Gypsy, Lina, Mia e Mitski, pela companhia e conforto nos momentos de escrita.

À Clara, pela partilha de alegrias, dores, sonhos, conquistas e frustrações. Por toda a beleza que um cotidiano pode conter.

Ao meu avô Miguel, por ser o meu maior apoiador. Pelo suporte inabalável e cuidado dedicado ainda hoje, pela paixão compartilhada por literatura, ficção e arte. Às minhas avós Aldeniza e Miriam (*in memoriam*), por me mostrarem tudo o que uma mulher é capaz de ser.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, pelo trabalho duro que me proporcionou um sonhar tranquilo e pela torcida entusiasmada mesmo nas muitas vezes em que a vida me levou por caminhos diferentes dos que eles visualizaram para mim. Às minhas irmãs, Emanuele, Samilla e Raquel, pela presença constante e pelo suporte emocional que me nutre e fortalece.

*“Eu era a imagem do que eu não era, e essa  
imagem do não-ser me cumulava toda.”*

– Clarice Lispector

## RESUMO

As fotografias são parte cada vez mais intrínseca do cotidiano moderno e, apesar de a semiótica discursiva ter investigado amplamente esse tipo de objeto por meio de sua abordagem plástica, o texto fotográfico não se restringe a essa dimensão e precisa ser encarado, segundo Dondero (2015), como um paradigma veiculado por um ato de enunciação, produção e reprodução, que determinam sua constituição. Nesse sentido, como aponta a autora, há ainda muito a ser desenvolvido no campo da semiótica para incluir a corporeidade na análise de fotografias. Com o intuito de contribuir com o tratamento dessas questões pela semiótica visual e, especificamente, da fotografia, o presente trabalho tem como objetivo analisar as estratégias enunciativas mobilizadas para a constituição do corpo actante em fotografias de Vivian Maier, investigando como os aspectos sensório-motores da atividade enunciativa fotográfica contribuem para o direcionamento da leitura do texto visual. Interessa-nos também entender quais efeitos de sentido são convocados nessas operações e como eles contribuem para a construção de uma identidade no texto visual de Maier. Quanto aos aspectos metodológicos, a pesquisa tem como *corpus* oito fotografias do tipo autorretrato da fotógrafa estadunidense. A análise se inicia com a investigação dos constituintes imagéticos por meio dos elementos figurativos e das categorias plásticas (Floch, 1985) e em seguida se detém sobre os aspectos da enunciação fotográfica estudados por Dondero (2014; 2015; 2016) e da corporeidade traçados por Fontanille (2017). Ao final da pesquisa, conclui-se que os autorretratos de Vivian Maier desafiam a noção de identidade como algo estável, uma vez que, com o destrinchamento das camadas plásticas e das sensibilidades evocadas pela artista, foi possível apreender uma subjetividade marcadamente fluida, construída através de estratégias de esconder e mostrar que por vezes operam como suspensão das categorias de pessoa e espaço.

**Palavras-chave:** semiótica discursiva, semiótica da fotografia, corpo, enunciação, Vivian Maier.

## ABSTRACT

Photographs have become an ever more intrinsic part of modern everyday life, and even though discursive semiotics has investigated this type of object broadly through its plastic approach, the photographic text is not restricted to this dimension and, according to Dondero (2015), needs to be investigated as a paradigm put forth by an act of enunciation, production and reproduction, which determine its constitution. In this sense, as the author points out, there is still much to be developed in the field of semiotics to include these elements in the analysis of photographs. With the intent of contributing with these questions in visual semiotics and, specifically, photography, this work aims to analyze the enunciative strategies mobilized for the constitution of the acting body in photographs by Vivian Maier, investigating how the sensorimotor aspects of the photographic enunciative activity contribute to directing the reading of the visual text. It is also of our interest to understand which meaning effects are summoned in these operations and how they contribute to the construction of a visual identity in Maier's visual text. In regards to the methodological aspects, the research has as corpus eight photographs of the self-portrait type of the North-American photographer Vivian Maier. The analysis began with the investigation of the imagetic constituents through the figurative elements and plastic categories (Floch, 1985) and then focused on the aspects of photographic enunciation studied by Dondero (2014; 2015; 2016) and corporeality outlined by Fontanille (2017). At the end of the research, we conclude that Vivian Maier's self-portraits challenge the notion of identity as something stable, since, by unraveling the plastic layers and sensibilities evoked by the artist, it was possible to grasp a markedly fluid subjectivity, constructed through strategies of hiding and showing that often operate as a suspension of the categories of person and space.

**Keywords:** discursive semiotics, photography semiotics, body, enunciation, Vivian Maier.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Self-Portrait, 1955.....	40
Figura 2 – Self-Portrait, 1950ies.....	44
Figura 3 – Self-Portrait, 1950ies com sobreposição da espiral da proporção áurea.....	45
Figura 4 – Self-Portrait, 1970.....	49
Figura 5 – Undated.....	52
Figura 6 – Self-Portrait, 1955.....	56
Figura 7 – Sem título.....	59
Figura 8 – Self-Portrait, 1954.....	63
Figura 9 – 1979.....	67

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
1.1 A fotografia de Vivian Maier .....	12
1.2 A enunciação e o corpo do ator-fotógrafo .....	16
1.3 Percurso metodológico .....	20
<b>2 A SENSIBILIDADE A SERVIÇO DO FAZER-FOTOGRAFICO.....</b>	<b>23</b>
2.1 Notas sobre fotografia: desdobramentos teóricos e revisão .....	23
2.2 Notas sobre tensividade .....	28
2.3 Notas sobre corporeidade .....	29
2.4 Seleção do corpus .....	35
2.5 Categorias de análise .....	36
<b>3 A POESIA VISUAL EM VIVIAN MAIER .....</b>	<b>38</b>
3.1 “Self-Portrait, 1955” .....	40
3.2 “Self-Portrait, 1950ies” .....	44
3.3 “Self-Portrait, 1970” .....	49
3.4 “Undated” .....	52
3.5 “Self-Portrait, 1955” .....	56
3.6 “Sem título” .....	59
3.7 “Self-Portrait, 1954” .....	63
3.8 “1979” .....	67
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>78</b>
<b>APÊNDICE A – ALGUMAS CÂMERAS UTILIZADAS POR VIVIAN MAIER.....</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICE B – NEGATIVOS SOBRE LIGHT TABLE .....</b>	<b>84</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“Eu tô te explicando*

*Pra te confundir*

*Eu tô te confundindo*

*Pra te esclarecer*

*Tô iluminado*

*Pra poder cegar*

*Tô ficando cego*

*Pra poder guiar”*

– Tom Zé

A fotografia, enquanto objeto de estudo da semiótica discursiva, não se esgota em sua dimensão plástica ou figurativa, mas, sim, exige uma abordagem que considere o ato enunciativo de que é constituída. Embora seja fundamental para a decomposição e entendimento de uma imagem, a abordagem da semiótica plástica (Floch, 1985) se revela insuficiente para explicar o sentido de um texto fotográfico como um todo quando considera que a instância enunciativa é “desencarnada” (Dondero, 2015, p. 59). Nessa medida, entender a fotografia puramente por suas dimensões plásticas e figurativas é equivalente a analisar um objeto literário por sua disposição gráfica e palavras soltas, deixando de lado seu conteúdo ficcional. É como transformá-la em objeto de apreciação externa, mas desprovido de narratividade, de aspectos culturais e marcas de sua produção. Apostando que o que verdadeiramente constitui a imagem fotográfica enquanto discurso é o próprio ato enunciativo – instância de mediação que assegura a discursivização da língua, além de permitir a passagem da competência à performance, das estruturas semióticas virtuais às realizadas discursivamente (Fiorin, 2016, p. 31) –, esse conjunto de gestos que envolvem sua produção, circulação e recepção, que surge a necessidade de avaliar como interagimos com essa linguagem.

Nas palavras de Greimas e Courtés (2008, p. 168), a enunciação enquanto ato “tem por efeito produzir a semiose ou, para ser mais preciso, essa sequência contínua de atos semióticos que se denomina manifestação”; assim, é o que transforma uma fotografia em texto, dotado de narratividade. Esse enfoque nos permite compreender como as imagens com as quais interagimos nos persuadem e manipulam, o que revela que, acima de tudo, a

fotografia é um fazer, pleno de possibilidades de significação, quer dizer, em sua dimensão de ato, é também aquilo que gera sentido. É nessa medida que o sujeito é criado no e pelo enunciado.

No cotidiano moderno, por exemplo, as fotografias não apenas registram, mas também atuam de alguma forma. No *WhatsApp*, uma foto de perfil pode indicar se tratar de uma conta comercial, de uma conta pessoal e, nesse caso, indicar a receptividade em relação às mensagens recebidas. No *Tinder*, aplicativo de relacionamentos, as imagens selecionadas podem construir uma identidade – fotos de viagens podem indicar uma persona mais aventureira, ao passo que fotos com animais de estimação podem indicar uma personalidade mais reservada. Se as fotografias circulam por um jornal, a retratação de uma manifestação política pode tanto legitimar um movimento quanto criminalizá-lo. Assim, para além de uma intencionalidade que culmina em performance de identidade ou função, há de se considerar tanto o contexto de circulação quanto a interpretação do enunciatário, pois o próprio texto “constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores. Assim, ele intervém indiretamente como filtro e produtor do texto.” (Fiorin, 2016, p. 55), evidenciando que essa não é uma posição passiva, mas, sim, de ativa reinterpretação.

### ***1.1 A fotografia de Vivian Maier***

Sob esse viés, com uma produção marcada por uma aura de mistério, tanto no processo de criação quanto nos objetos que produz, com autorretratos<sup>1</sup> que oferecem presenças parciais, olhares desviados, desencontro entre o objeto retratado e a sua centralidade, oscilando entre presenças e ausências, Vivian Maier oferece um terreno privilegiado para investigações acerca do corpo do fotógrafo inscrito no interior do texto visual.

A artista estadunidense ficou conhecida apenas postumamente, pois ao final da vida perdeu acesso ao seu extenso material e, conforme esclarece Silva (2020, p. 9) em *O caso Vivian Maier: enfoques sobre identidade autoral e legitimação póstuma*, o acervo composto

---

<sup>1</sup> Consideramos, para fins de constituição desta investigação, o autorretrato como um gênero fotográfico que, muitas vezes com o auxílio de espelhos e reflexos, representa uma forma de o fotógrafo enxergar sua própria identidade (cf. da Costa, 2017) – esta expressão artística pode apontar para o ícone (numa representação fidedigna) ou para uma representação subjetiva, como no caso de Vivian Maier. Para além dessa perspectiva, os autorretratos presentes aqui são categorizados como tais no *website* que utilizamos como fonte.

de mais de 100.000 registros estava armazenado em um depósito alugado em Chicago. O conteúdo do depósito 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<sup>2</sup> e reproduções digitais de suas fotografias logo começaram a ser revendidas [...]” (Bannos, 2017, *apud* Silva, 2020). Já que Maier faleceu sem deixar testamentos ou herdeiros, a reapropriação de suas imagens por terceiros foi facilitada. É nesse contexto que as fotografias de Maier são descobertas por John Maloof, produtor cinematográfico responsável pela popularização da artista após a aquisição de suas imagens, conforme explicam Bracchi e Silva em *Dois fotolivros em busca de um autor: as narrativas construídas a partir das fotografias de Vivian Maier*:

Chama a atenção que a autora das imagens não tenha podido exercer o controle sobre o modo pelo qual as fotografias são apresentadas para o público, pois sua exibição se dá depois de sua morte e da perda da posse de sua obra. Isso leva a olhar para o trabalho dos editores desses livros. Eles fazem parte de uma outra camada de construção autoral sobre o trabalho de Maier, pois a eles compete o poder de divulgar essas imagens e evidenciar a qualidade artística presente nelas (Bracchi; Silva, 2019, p. 220).

Hoje, “são os três detentores do espólio de Maier que assinam e certificam a autoria das fotografias como sendo produzidas de fato pela artista” (Bracchi e Silva, 2019, p. 2), sendo Maloof o principal de seus colecionadores, e também quem organizou exposições, dirigiu o documentário “*Finding Vivian Maier*” (2013), publicou o livro “*Vivian Maier: A photographer found*” (2014) e segue como seu principal curador. Em seu trabalho de curadoria, Maloof organizou o *website* <http://vivianmaier.com/>, onde figuram fotografias de rua e autorretratos, categorizadas em “*Street*” (divididas em cinco páginas distintas), “*Color*”, “*Self-Portraits*”, “*Self-Portrait Color*” e “*Contact Sheets*”, além de algumas poucas informações sobre a história da artista, seu trabalho e sua descoberta.

Dos mais de 100.000 registros produzidos pela artista, na organização do *website*, o produtor cinematográfico decidiu expor apenas 327 fotografias, sendo 244 do tipo “*Street*”, tanto em cores como em preto e branco, 68 “*Self-Portraits*”, em que 24 são coloridos, e 15 “*Contact Sheets*”. No caso desta pesquisa, as fotos selecionadas para o andamento das investigações foram retiradas do *website*, o que nos leva a seguir, portanto, as classificações estabelecidas em sua organização interna, além de nos conduzir a considerar como

---

<sup>2</sup> Conferir Apêndice B.

autorretratos aquelas fotografias pertencentes às abas “*Self-Portraits*” e “*Self-Portrait Color*”. Essa definição de gênero fotográfico, no entanto, pode ser problematizada, visto que no andamento desta investigação foi perceptível que o tipo de fotografia produzida por Vivian Maier não parece figurar um único gênero, mas um entrecruzamento de práticas artísticas que se aproximam especialmente do autorretrato e da fotografia de rua, mas que não parece limitar-se a um único modo de representação. Apresenta-se, então, uma questão particular ao caso de Vivian Maier, em que a seleção de suas fotografias para divulgação ao público não parte da própria fotógrafa, mas de um outro enunciador que, além de selecionar quais fotos irão a público, decide também sobre o gênero em que o seu fazer-artístico se enquadra.

Essa é uma questão levantada em *Dois fotolivros em busca de um autor: as narrativas construídas a partir das fotografias de Vivian Maier*, de Bracchi e Silva (2019), em que as autoras analisam como dois livros de fotografias de Maier expõem o estilo e os sentidos construídos a partir de fotos da artista, levando em conta a figura do editor enquanto coautor das narrativas exibidas. Para isso, seguem o caminho proposto pelos desenvolvimentos recentes da semiótica da fotografia, proposta por Dondero e Basso Fossali (2011), diferenciando níveis de análise, ou “[...] seis planos de imanência, nos quais se dão as análises da significação. São eles: (1) signos e figuras; (2) textos-enunciados; (3) objetos e suportes; (4) cenas e práticas; (5) situações e estratégias; (6) formas de vida.” (Bracchi; Silva, 2019, p. 221). Na esteira das colocações de Fontanille (2004; 2006; 2007; 2008), Dondero e Basso Fossali (2011) desenvolvem mais especificamente as bases para uma análise de textos fotográficos que abarque os níveis de pertinência semiótica. No contexto brasileiro, observamos os desdobramentos dessa metodologia de análise dos textos visuais especialmente nas pesquisas de Bracchi (2016) e Bracchi e Silva (2019). Acerca disso, Bracchi e Silva apontam que:

As influências estilísticas de Vivian Maier podem apenas ser sugestionadas pelo estilo de sua fotografia, mas o fato de a artista não poder expressar sua opinião sobre os reenquadramentos<sup>3</sup> e as disposições da imagem, no formato do fotolivro, traz a autoria como um interessante ponto a ser pensado sobre a prática produtiva de sua obra (Bracchi e Silva, 2019, p. 224).

---

<sup>3</sup>As autoras do artigo citado esclarecem que o termo reenquadramento, ou “*crop*”, é um recurso de edição fotográfica, utilizado para “[...] exaltar a situação que pretendia ser mostrada e que foi capturada no contexto turbulento da rua.” (Bracchi e Silva, 2019, p. 224).

Quer dizer, suas publicações, uma vez póstumas, instauram uma ambiguidade sobre a autoria, já que o editor é também quem ocupa o lugar de enunciador ao selecionar, organizar e expor, dentre as inúmeras fotografias de Maier, aquelas que, em seu julgamento, merecem apreciação.

É por essa ambiguidade colocada sobre a sua produção que, aqui, não nos debruçaremos sobre um estudo relacionado à autografia (Dondero, 2015, p. 56), quer dizer, aos questionamentos sobre a autoria artística das fotografias selecionadas, e sim sobre os elementos sensório-motores (como o posicionamento da fotógrafa em relação às cenas ou gestos que podem culminar em efeitos de *blur*) evocados a partir da presença do fotógrafo-ator nas cenas retratadas, visto que “[...] a fotografia, como a pintura, é uma imagem autográfica e seu suporte é inerente à sua significação, porque cada traço que é ali depositado tem um papel insubstituível, tanto no nível sintático quanto no semântico” (Dondero, 2015, p. 56). Esses traços nos dizem respeito uma vez que contribuem para o resultado final da imagem: uma imagem mais ou menos embaçada, mais ou menos nítida, é resultado de uma motricidade que coloca em jogo o corpo-actante de Maier – quer dizer, o corpo próprio e aquilo que não lhe é próprio (Fontanille, 2017, p. 23), em constante interação com o seu meio, desempenhando papel ativo na enunciação e na significação da experiência sensível, ao passo em que se distingue do mundo. Aliado a isso, a abordagem plástica nos oferece aparatos para amarrar a construção de sentido das imagens uma vez que nos permite decompor as organizações plásticas, espaciais e geométricas, reforçando o que se extrai do plano do conteúdo e das estratégias enunciativas – de demarcação ou suspensão do sujeito e do espaço no discurso.

O que percebemos nos autorretratos, à primeira vista, é como a fotógrafa posiciona o corpo na cena de forma a manter-se fora do foco ou, até mesmo, desmaterializada, como discutiremos mais adiante, em que a sombra traz consigo um aspecto fantasmagórico, uma presença física mal perceptível. Essas configurações constroem um traço pouco revelador comum aos autorretratos de Maier, que se subtrai do ato enunciativo do olhar. Isso é o que acreditamos ser responsável por constituir as marcas de um corpo e de um estilo que, devidamente decompostos e descritos, são capazes de apontar para a identidade construída da fotógrafa, uma vez que:

[...] se distinguirá o *corpo próprio*, quer dizer a identidade que se constrói ao longo do processo de semiose, na reunião de dois planos da linguagem, mas também no desenvolvimento sintagmático de cada semiótica-objeto,

especialmente no espaço e no tempo. O *corpo próprio* será então portador da identidade em construção e em devir, e obedecerá por sua vez a uma *força diretora* (Fontanille, 2017, p. 25).

Dessa forma, ainda que se possa argumentar que algo da disposição subjetiva das imagens tenha se perdido com a ausência de participação da fotógrafa na curadoria de suas fotografias nas exposições e na disponibilização via *website*, é possível perceber um padrão temático-figurativo bastante homogêneo:

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 souvenirs de sua realidade – uma verdadeira autobiografia por meio do dispositivo fotográfico (Silva, 2020).

Assim, a reiteração do interesse pela autorretratação, marcada pela figura de espelhos, sombras e, principalmente, inserida na movimentação de pessoas na cidade, corrobora para a constituição de uma identidade da fotógrafa no interior das narrativas imagéticas, já que posicionar-se “significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião” (Fabris, 2004, p. 36). Assim, para esta investigação, torna-se pertinente a análise das fotografias em que o eu-fotógrafo se faz presente, uma vez que o centro de nossas questões se volta à constituição do corpo-actante e à relação do corpo-próprio – definido enquanto sujeito de uma sensibilidade, que se percebe e age no mundo – da fotógrafa com as cenas fotografadas, esse marcado por uma efemeridade destas.

Em suma, essa relação corpo *vs.* cena é o que acreditamos nortear o caminho até a constituição de um jogo de “esconder” e “mostrar”, muito particularmente inserido na construção das fotografias em análise.

## ***1.2 A enunciação e o corpo do ator-fotógrafo***

Em Maier, há um mistério concentrado em torno de sua produção, justificado pelo apagamento do processo artístico. Apagamento do corpo-carne – dotado de materialidade e de modalidades – portanto, que, com Dondero (2015), percebemos repetido no estudo das fotografias: os estudos desenvolvidos até então focam na matéria expressiva do objeto e

lateralizam seu caráter corporal. Com isso, fazemos ressonância ao que diz Dondero (2015, p. 54): “[...] a imagem deve ser analisada a partir de uma semiótica que considere a enunciação corporal na base da própria mediação semiótica”, visto que o corpo-carne do fotógrafo não é mero suporte, mas condição da mediação semiótica. Com isso, há a necessidade de uma análise que seja suficientemente abrangente para recuperar os vestígios desse corpo, muitas vezes apagado, como parte intrínseca do processo de significação da fotografia, pois:

Reconhecer que o actante é um corpo (e não somente ‘tem um corpo’) é também se interrogar sobre os efeitos desse corpo sobre a formação da semiose e sobre as instâncias que se encarregam dela, bem como sobre a teoria do ato e da ação, da qual ele é operador (Fontanille, 2017, p. 19).

Posta a invisibilidade desse processo, longe de ser acidental, parece-nos sintomática de uma tradição que, ao ignorar a corporeidade, reduz a fotografia a um objeto, sem abranger sua dimensão de ato. Repensamos, então, a própria metodologia de estudo da imagem, deslocando o foco da plasticidade à corporeidade imbricada no fazer artístico fotográfico.

Neste estudo, em que, ao lado das categorias cromáticas, topológicas e eidéticas, interessam-nos os estados de alma, os estados de coisas, os impactos e os acontecimentos, o trabalho de Vivian Maier parece-nos providencial. Ao propor um fazer-fotográfico tão particular e de difícil desembaraço até mesmo para uma primeira leitura “ingênua”, a exemplo das múltiplas camadas de sentido em suspensão percebidas nas análises dos autorretratos “*Self-Portrait, 1955*” e “*Self-Portrait, 1954*”,<sup>4</sup> em que a figura do espelho atua como elemento marcador de uma suspensão espacial, Maier oferece campo fértil para a análise do sensível, no qual a sutil presença enunciativa finda por constituir uma característica imagem do sujeito enunciante.

A aposta aqui é a de que a inserção particular do corpo em fotografias de Maier, com o frequente desvio do olhar da fotógrafa-sujeito fotografado, ajudará a pensar numa leitura do texto visual que está intimamente relacionada à incorporação do fotógrafo no momento de constituição das cenas, uma vez que:

---

<sup>4</sup> Respectivamente a primeira e a última análise da terceira seção desta investigação: “A poesia visual em Vivian Maier” (p. 35).

Meio constitutivo da consciência social de si, o retrato fotográfico é fruto de uma relação que ordena de maneira coerente o dispositivo da tomada, o olhar do operador, o lugar do modelo para que deles resulte a imagem de uma identidade que se confunde com os traços fisionômicos (Fabris, 2004, p. 51).

É nessa medida que consideramos que seu trabalho desafia a noção de um sujeito estável, cristalizado no discurso, culminando na substituição por uma identidade constituída através de estratégias discursivas que articulam o *Eu* (enquanto instância enunciativa) e o *Si* (como matéria corpórea apreendida pelo fazer-fotográfico). Essa dinâmica, longe de ser acidental, revela uma poética incutida de intencionalidade, em que o acaso, ou fortuito, e o programado parecem coexistir, conforme teorizado por Landowski (2014) em seus regimes de *ajustamento* e *acidente*.

Assim, nossa escolha pelo corpus de autorretratos não foi aleatória, visto que, neles, a artista coloca em jogo não somente o seu reflexo, mas a sua relação com o espaço urbano em que habita e com o próprio dispositivo fotográfico de que faz uso. Os espelhos, as sombras e os reflexos, distorcidos por vezes, podem funcionar como operadores semióticos que desestabilizam a fronteira entre sujeito e objeto e, ainda, evocam a suspensão dos limites entre interioridade e exterioridade, o que distancia do caráter puramente documental. A respeito disso:

[...] cada vez mais a construção de sentido no autorretrato mobiliza outras dimensões significantes, ganha contornos que extravasam os limites textuais, propondo diferentes simulacros de verdade que não necessariamente relacionam-se a funções consideradas de maior prestígio social, mas que, por meio da persuasão do sensível, concretizado na imagem do corpo, projeta marcas enunciativas com o intuito de erigir um fazer-criar positivo no jogo das diferenças entre o ser e o parecer dos sujeitos envolvidos. (Cerdera, 2022, p. 94).

Ao se retratar de modo fragmentado ou indireto, a fotógrafa não parece apenas “esconder” sua imagem material, mas instaura um *campo de presença discursiva* (Fontanille, 2017), no qual sua subjetividade se afirma justamente pela negação da representação plena, com seu aspecto de documentação. Tal estratégia ressoa a fenomenologia de Merleau-Ponty (2018), visto que:

Se o argumento é propriamente semiótico, é justamente porque ele implica uma *tomada de posição* da carne no mundo, e dessa tomada de posição decorre ao mesmo tempo o fato de toda coisa se dar em seus aspectos e de todo movimento ser intencional, quer dizer, orientado. *Mover seu corpo é*

*visar coisas através dele*, disse ainda Merleau-Ponty (Fontanille, 2017, p. 111).

É nessa perspectiva que as análises aqui propostas partem do pressuposto de que a fotografia de Maier não documenta, mas narrativiza, nos termos de uma performance, a relação entre o fotógrafo e a cena de que faz parte. Assim, o que chamamos de jogos composicionais (como o uso de espelhos para fragmentar ou remontar seu corpo, ou a escolha por enquadramentos que a situam às margens das fotografias) não são meros recursos estéticos, mas gestos enunciativos que problematizam a presença e a ausência. Em “*Self-Portrait, 1955*”, por exemplo, há uma aparente casualidade do reflexo no espelho, que esconde uma intencionalidade na construção que equilibra *efemeridade vs. duração*, tensionamento este que nos remete à noção de um *acidente estético* (Landowski, 2014, p. 73), uma vez que o imprevisto é assimilado como parte fundamental para a construção estética da obra.

Parece-nos seguro afirmar que, embora as fotografias de Maier fossem numerosas, não estavam a serviço de documentação histórica e nem de fluxo de comunicação, mas sim de uma documentação pessoal. Entendendo, com Fontcuberta, em *La furia de las imágenes* (2016), que a pós-fotografia se inicia a partir do momento em que a imagem deixa de representar apenas fatos e momentos históricos, e passa a ser usada como parte mesmo dos movimentos de expressão pessoal e dos processos de comunicação, as imagens passam a ser trocadas, compartilhadas, consumidas e descartadas, como objeto de apreciação estética e consumo.

Em oposição à tendência pós-moderna de exposição, Maier guardou mais de 100.000 rolos de negativos, num movimento de autopreservação, que se percebe em sua postura envolta em mistério e nas poucas informações disponíveis acerca da vida pessoal da fotógrafa. No entanto, o caráter artístico de sua autorrepresentação invoca características da produção fotográfica pós-moderna, em especial, a articulação de uma retratação pessoal não puramente pautada na veridicção, além da extensa produção material.

É apenas com a entrada do produtor cinematográfico John Maloof em cena que suas fotografias chegam ao conhecimento público, atribuindo à fotógrafa amadora o título de pioneira das *selfies*, uma vez que:

Nesse sentido, a prática da *selfie* como um ato de enunciação que atualiza o gênero do autorretrato dentro de uma situação-cena particular que envolve o enunciador, a câmera como instrumento e seus possíveis

enunciatários, quando somada à prática de compartilhar através das mídias digitais e da internet, acaba por promover, nesse processo intermediário, a inserção do ator da enunciação em outras cenas envolvendo interfaces e enunciatários distintos em uma “situação-estratégia” em rede que estabelece a superposição e o “ajustamento” de ambas as cenas predicativas [...] (Cerdera, 2022, p. 94).

Assim, apesar da opção pelo anonimato e do caráter reservado de sua produção, Maier, ao optar pela autorrepresentação artística, muitas vezes com o auxílio de reflexos de espelhos ou vitrines, parece ter antecipado uma atualização do gênero. Amplamente divulgada por Maloof, a artista tornou-se a pioneira dessa forma de autorretrato que é tão cara à contemporaneidade.

Por fim, o trabalho desta dissertação não tem como limite a decifração dos autorretratos de Vivian Maier, mas tenta propor um modelo de análise do visual que abra espaço para pensar a fotografia como discurso, em si, encarnado, termo que remete sempre “à orientação e à dissimetria de nossa relação com o mundo” (Fontanille, 2017, p. 111). Nas palavras de Sebastião Salgado “fotografia é algo que você toca, guarda”. É assim que, se, como afirma Barthes (1984), toda foto é um certificado de presença, a obra de Maier subverte essa lógica ao transformar a presença em interrogação nem sempre respondida. Seu corpo actante não está ali para ser visto, mas para questionar o que significa, afinal, ser, como nas palavras de Clarice Lispector que abrem este trabalho.

### *1.3 Percurso metodológico*

Para dar conta da descrição e análise das fotografias de Vivian Maier, tendo em mente a complementaridade metodológica entre semiótica plástica, tensiva e questões da corporeidade que corroboram para o estudo da construção do corpo através do olhar, esta dissertação se divide em duas seções maiores, além do capítulo de “Introdução” e das “Conclusões”, a saber: “A sensibilidade a serviço do fazer fotográfico”, e “A poesia visual em Vivian Maier”.

Dessa forma, em “A sensibilidade a serviço do fazer fotográfico” buscamos discutir que a fotografia, enquanto ato enunciativo, transcende sua dimensão plástica e figurativa ao incorporar a enunciação corporal – gesto que imprime a presença material do fotógrafo na fotografia.

Assim, Barthes (1984) define que a fotografia captura um particular absoluto, quer

dizer, um instante cristalizado no tempo, mas é o corpo enunciante do fotógrafo (dotado de olhar/visada, posicionamento, intencionalidade) o que transforma a imagem em discurso mesmo. Sontag (2004) amplia essa reflexão ao apostar que, ao enquadrar e apropriar-se da cena, o fotógrafo constrói narrativas que revelam ou ocultam determinados aspectos. Portanto, uma análise deve ir além do visível, se o intuito é incluir as marcas de enunciação corporal que atribuem à imagem um aspecto de ato de discurso.

Nesse contexto, a semiótica tensiva (Fontanille e Zilberberg, 2001) nos oferece ferramentas de descrição da linguagem fotográfica enquanto campo de forças, onde intensidade e extensidade se articulam. Em Maier, a tensão que se manifesta na oposição fundamental *esconder vs. mostrar*, reflete, além de marcas de uma estilística pessoal constantemente em construção, uma enunciação corporal que inscreve no texto fotográfico, nesse caso em específico, em seus autorretratos, marcas de uma enunciação corporal que incute vestígios da relação da artista com o mundo.

A partir dessa reflexão, é possível pensar uma corporeidade da linguagem fotográfica na esteira de Fontanille (2017), para quem há uma distinção entre as instâncias do *Eu* (sujeito enunciador) e *Si* (confirmado pelo ato de enunciação), em que o corpo-actante opera como mediador entre o sensível e o inteligível. Por fim, nota-se que, em Vivian Maier, a dinâmica entre as instâncias se manifesta em autorretratos que oscilam entre presença e ausência, revelando um jogo de *ajustamento* (Landowski, 2014) entre a intencionalidade do olhar artístico e o acaso. Seu fazer-fotográfico não é mero registro, mas uma negociação tensiva entre o planejamento (elemento de baixa intensidade) e o efêmero (aspecto de alta intensidade), evidenciando como o corpo do fotógrafo estrutura o sentido nesse discurso, uma vez que o corpo enunciante “[...] é esse operador que determina, a cada interpretação (seguinte àquela ligada à produção), o que se pode considerar como pertencente ao plano da expressão ou ainda ao plano do conteúdo” (Fontanille, 2004, p. 58).

Na mesma seção, nos itens 2.4 e 2.5, que tratam dos aspectos metodológicos desta investigação, apresentamos a escolha de *corpus*, que consiste em oito autorretratos de Vivian Maier, selecionados para falar acerca da relação entre seu posicionamento e as cenas fotografadas, além de objetivarmos, com essa escolha, avaliar os graus de presença e ausência que se pode subtrair dos traços da fotógrafa. A análise, fundamentada na semiótica greimasiana, nos postulados de Fontanille (2017) e Dondero (2015), tem enfoque na articulação do olhar de Vivian Maier e sua presença física nas fotografias, explorando os aspectos enunciativos que manifestam marcas de seu corpo no ato fotográfico.

Para a análise dos autorretratos, adotam-se as categorias da semiótica plástica (Floch, 1985) – topológica, que torna possível a descrição espacial; eidética, que possibilita a descrição da organização das formas; cromática, que articula os cromatismos percebidos nas imagens – complementadas pela semiótica tensiva (Zilberberg, 2004) e pela semiótica da fotografia (Dondero, 2022). Tal método é constituído pela articulação da materialidade visual com a enunciação corporal, identificando estratégias como a de *ajustamento* (Landowski, 2014) e os mecanismos de sintaxe discursiva, embreagem e debreagem, que instalam no enunciado as categorias de pessoa, tempo e espaço (Fiorin, 2016), objetivando a demonstração de como o estilo de Maier emerge dessa interação entre o sensível e o inteligível, ao passo em que se revela como um corpo-actante em constante tensão entre a evidência e a ocultação.

Já em “A poesia visual em Vivian Maier”, são apresentadas as análises de 8 fotografias de Vivian Maier, respectivamente “*Self-Portrait, 1955*”, “*Self-Portrait, 1950ies*”, “*Self-Portrait, 1970*”, “*Undated*”, “*Self-Portrait, 1955*”, “*Sem título*”, “*Self-Portrait, 1954*” e “*1979*”. Nessa seção, manipulamos categorias das referidas abordagens semióticas, visando dar conta da articulação entre corpo e cena de que falamos.

Em cada uma das análises foram manipuladas categorias específicas da semiótica plástica, aspectos acerca da corporeidade e da tensividade, sempre amparadas pela semiótica greimasiana, uma vez que o próprio texto visual em questão nos guiou para um tratamento da corporeidade e da plasticidade constitutivas da própria fotografia, aliadas às considerações tensivas que percebemos relevantes para a descrição do fazer-fotográfico de Vivian Maier.

## 2 A SENSIBILIDADE A SERVIÇO DO FAZER-FOTOGRAFICO

*“Tive outras visões naquela madrugada.  
 Preparei minha máquina de novo.  
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um  
 sobrado.  
 Fotografei o perfume.”*

– Manoel de Barros

Na semiótica tensiva, articula-se a relação entre as valências da intensidade (o impacto do que foi experimentado) e da extensidade (a distribuição desse impacto no espaço-tempo)<sup>5</sup>, o que consideramos perceptível na presença corpórea do fotógrafo, uma vez que, enquanto objeto material dotado de um suporte de inscrição, o fotógrafo-ator imprime sua apreensão, suas marcas, no instante da captura. A sensibilidade, então, se inscreve no instante mesmo de captura do gesto e na disposição tensiva da cena (levando em conta contrastes, triagens e incrementos), colocando em jogo o que é do visível e o que é do sensível.

A obra de Maier nos serve como exemplificação dessa dinâmica particular do fazer-fotográfico, uma vez que seus autorretratos jogam com vestígios de um corpo sempre presente em alguma medida, apesar de nem sempre evidente. Assim, a fotografia, enquanto enunciação corporal, é um “evento de posicionamento corpóreo único” (Dondero, 2018, p. 47), que tensiona a relação entre a intensidade do olhar artístico, impresso nas escolhas que envolvem as capturas das cenas, e a extensidade de sua reprodução.

### ***2.1 Notas sobre fotografia: desdobramentos teóricos e revisão***

Em *A câmara clara* (1984), o semiólogo francês Roland Barthes, reconhecido estudioso da fotografia, aponta que:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente. Nela, o

---

<sup>5</sup> Ver “2,2 Notas sobre tensividade” (p. 25 abaixo).

acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (Barthes, 1984, p. 13).

Para o autor, a fotografia não é um duplo do real, mas um vestígio de algo irrecuperável. Embora o momento da captura seja efêmero, visto que ocorre apenas uma vez, para Barthes, a fotografia em si é o Particular absoluto: captura-se uma vez, mas nela e por ela cria-se a possibilidade de recuperar o momento. Uma vez que é parte de um recorte específico e subjetivo, determinado por aquele que a realiza, uma fotografia é sempre um evento durativo enquanto matéria e não apenas memória. O fotógrafo, ao realizar uma captura, seleciona, enquadra, e toma decisões ao mesmo tempo corporais e cognitivas. É assim que toda fotografia contém em si o traço material de uma presença.

Bem como as diferentes formas de expressão plástica, tais a pintura e a colagem, em que o apreciador pode recuperar técnicas e vestígios da produção artística, a fotografia conta com um elemento singular e corpóreo no cerne de sua própria constituição: o olhar artístico. Nela, esse olhar funciona como extensão do corpo do fotógrafo, ao passo em que o corpo constitui instrumento sensível para a criação de uma imagem.

Distanciada, na contemporaneidade, do caráter puramente documental e de índice atribuído à arte fotográfica no início de sua popularização, a fotografia, para Barthes, é considerada o ponto de encontro, também de confronto, entre quatro personas: quem o retratado acredita que é; quem ele desejaria que os outros enxergassem nele; quem o fotógrafo acredita que ele é; quem o artista convoca para exibir sua arte, pois, se a fotografia nasce de um gesto, é natural que seja atribuída à construção de uma identidade artística. Assim, deixa de ser utilizada para fins indiciais, de representação que se quer fidedigna de um sujeito, e passa a representar um simulacro de construção de identidade.

A esse respeito, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, de Fabris (2004), parece-nos complementar à leitura de Barthes (1984), uma vez que:

A aparência, desse modo, deixa de estar conotada à ideia de algo que se mostra de imediato para assumir o significado de ilusão, de disfarce, de simulação. O sujeito nada pode nesse processo: o que ele tem a exibir é produto de um aparato que o transforma à sua revelia, conferindo-lhe uma identidade fictícia e epidérmica. Uma identidade bem frágil, fruto de uma causalidade que continuará a imprimir alterações naquela que é considerada a marca distintiva de todo indivíduo: sua efigie... (Fabris, 2004, p. 73)

As fotos são, assim, além de uma matéria física que vemos, uma possibilidade de leitura do mundo, de simulacros de identidade e de criação de narrativas visuais, guiadas pela interação física que o fotógrafo tem com a cena. Quer dizer, é só porque há um corpo presente, investido na captura da cena, que há fotografia.

É nessa direção que, em *Sobre fotografia*, uma coletânea de ensaios que examina a fotografia como um meio artístico e cultural, abordando suas implicações filosóficas, éticas e estéticas, Sontag (2004) discute como a fotografia influencia nossa percepção de mundo e questiona a objetividade da imagem fotográfica, explorando a relação entre o fotógrafo, o corpo humano e a cena capturada. Um dos aspectos centrais da obra citada é a ideia de que o ato de fotografar não é neutro, mas envolve uma série de escolhas que implicam em um *poder* sobre o objeto fotografado, especialmente quando esse objeto é um corpo humano.

Segundo Sontag, “[...] fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (2004, p. 14). Essa apropriação pode transformar pessoas em objetos de pura observação, reduzindo sua complexidade a uma imagem estática. Assim, Sontag coloca outro ponto fundamental da obra: a análise de como o fotógrafo, longe de ser um mero observador passivo, atua como um criador de cenas. Para a autora, a fotografia “[...] tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação” (Sontag, 2004, p. 21). É nessa medida que a fotografia não é uma representação objetiva da realidade, mas uma construção que reflete as intenções e as visões do fotógrafo e, com isso, envolve-o ativamente na cena.

Essa construção é ainda mais complexa uma vez que envolve corpos humanos. O fotógrafo pode escolher como representar determinadas cenas e corpos, destacando certas características e criando uma narrativa visual que tem influência direta sobre a percepção do enunciatório. Sontag sugere que, ao capturar uma cena, o fotógrafo exerce um poder significativo sobre como o corpo humano é visto e entendido, pois: “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (Sontag, 2004, p. 25).

Sontag convida o leitor a refletir sobre a responsabilidade do fotógrafo ao transformar pessoas em imagens, sobre como a fotografia, enquanto processo de criação artística, pode tanto revelar quanto ocultar determinados aspectos da realidade. O fotógrafo

estaria em posse de um poder simbólico, uma vez que pode representar ou distorcer corpos e cenas, bem como mostrar ou esconder determinados aspectos da realidade. Esse exercício parece sintetizar bem a forma de interação escolhida por Maier ao lidar com as cenas fotografadas, especialmente no que tange o posicionamento do corpo-actante,<sup>6</sup> ora com uma presença marcadamente imponente, ora com um posicionamento sutil que apenas deixa entrever as marcas de um corpo.

É nesses termos que sua obra representa uma presença ambígua, em que ora figura material e diretamente, ora figura de maneira espectral, refletida ou em sombra. No entanto, seu corpo parece ser sempre o centro motriz das imagens, haja vista que é dele que parte todo o gesto para a captura das cenas. Em Maier, o corpo aparece ao mesmo tempo como instrumento e tema de suas narrativas visuais.

Nessa medida, a preocupação com a análise do texto visual fotográfico deve se concentrar, para além da plasticidade imanente à sua configuração interna, em apreender traços do ato enunciativo na enunciação, sem deixar de considerar que a fotografia “[...] possui uma organização discursiva própria” (Dondero, 2022, p. 54). É essa organização discursiva própria que consideramos na empreitada de análise, de expressão e conteúdo, à qual nos lançamos com a obra de Vivian Maier.

Sobre os dois planos de uma linguagem, Fontanille (2004, p. 13) afirma que, a partir do questionamento sobre a união desses, o corpo torna-se objeto indispensável:

[...] que seja tratado como sede, vetor ou operador da semiose, ele aparece como única instância comum às duas faces ou aos dois planos da linguagem; e que possa fundar, garantir ou realizar sua reunião em um conjunto significativo (Fontanille, 2004, p. 13).

Nesse sentido, podemos afirmar que a imagem reivindica uma enunciação intimamente ancorada no corpo, fundando propriamente uma enunciação corporal em seu interior, que se faz presente por meio de uma sensório-motricidade inscrita no processo de criação fotográfica. É nesse movimento entre o visto e o ver que o sentido parece tomar forma, já que, por ele, o corpo se torna o verdadeiro vetor da significação.

Com base nessa enunciação corporal é que podemos nos propor a construir uma análise da obra de Vivian Maier na esteira de Fontanille (2017), que reafirma a

---

<sup>6</sup> A respeito disso, ver a seção “2.3 Notas sobre corporeidade” (p. 26 abaixo).

fenomenologia de Merleau-Ponty (2018), para quem o sujeito se distingue do mundo pelo seu corpo e pelo seu olhar, sem, no entanto, separar-se dele.

## 2.2 *Notas sobre tensividade*

No momento inaugural da semiótica greimasiana, a análise do plano da expressão foi colocada de lado para dar conta de uma análise suficientemente abrangente do plano do conteúdo, com foco no desenvolvimento metodológico do Percorso Gerativo do Sentido. Apesar de o recorte ser legítimo, à medida que a teoria avança, mais elementos podem ser incorporados à análise, acordando assim um maior senso de totalidade à análise ou trazendo novos elementos a serem considerados no percurso analítico. Nesse viés, podemos apontar Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2011), que trouxeram uma proposta que põe em evidência aspectos relevantes da produção do sentido.

A semiótica tensiva preocupa-se sobretudo com as questões da intensidade, quer dizer, dos “estados de alma” e sua relação de regência com o “estados de coisas”, a extensidade. O corpo, até então distante do centro das preocupações semióticas, passa a ocupar lugar central nos estudos semióticos, sobretudo na vertente tensiva, uma vez que tratar dos “estados de alma” convoca a tratar das sensibilidades. Assim, para Tatit (2019), o interesse dessa proposta volta-se ao fato de que as grandezas apresentadas apontam para outras grandezas, não mais se opondo ou se assemelhando a elas, mas num movimento que pode ser de atração ou repulsão. Dessa forma, a proposta teórica da semiótica tensiva consiste na correlação das dimensões do sensível, intensidade, e do inteligível, extensidade.

A tensividade, então, seria definida como:

[...] o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensidade (Zilberberg, 2006, p. 169).

De acordo com a teoria da semiótica tensiva, essas dimensões, intensidade e extensidade, fundantes da tensividade, possuem as subdimensões de andamento e tonicidade, que se relacionam à primeira, e as subdimensões de temporalidade e espacialidade, relacionadas à segunda. Na visão de Zilberberg (2004), essas duas dimensões são parte imprescindível do processo de produção do sentido, uma vez que adicionam à falta diretriz, postulada por Greimas, as construções por excesso.

Conjecturando os furtivos de intensidade, *impactante vs. t nue*, e de extensidade *concentrado vs. difuso*,   considerado que: “a constitui o do sentido estaria situada na jun o entre uma medida intensiva e um número extensivo” (Zilberberg, 2004).

  dessa forma que a fundamenta o do sentido se vê redimensionada neste momento da semiótica de linha francesa, pois as opera es polarizadas de afirma o e nega o do can nico quadrado semiótico passam a ser consideradas em fun o de um termo complexo, das inflexões t nicas e átonas articuladas nos eixos de intensidade e extensidade.

No caso específico deste trabalho, em que lidamos com o texto fotográfico, a abordagem tensiva parece relevante tanto na tensão entre *efemeridade vs. dura o*, característica inserida no cerne da imagem visual, quanto, tratando das especificidades do olhar e visada artísticos de Vivian Maier, na tonicidade que o seu posicionamento em cena evoca. A partir disso, podemos notar como as articula es entre *concentra o e difusão* de sua presença em cena servem para suspender os limites entre cena e fotogr fa.

Além disso, a atenua o da presença da fotogr fa (a exemplo de “*Self-Portrait, 1970*”) ou os incrementos cromáticos (como em “1979”, item 3.8), colocam em jogo a questão do direcionamento do olhar, quer dizer, inserem a questão da intencionalidade e das intera es entre enunciador e enunciat rio. Percebemos, então, a tensividade como instrumento fundamental da constru o de corpo particular que nos apresenta Vivian Maier.

### 2.3 Notas sobre corporeidade

Em *O corpo enunciado e suas metamorfoses: opera es enunciativas em anúncios classificados de serviços de sexo*, Leite (2011) postula que:

O interesse da semiótica pelo corpo  , na verdade, um interesse pelo(s) simulacro(s) do corpo. Sem compromisso com ontologias, mas prudentemente apoiada em uma fenomenologia, a semiótica se abst m de falar do corpo como coisa real, pois o toma como operador teórico sensível às modula es do meio, organizadas interna e externamente em formas semióticas. Assim sendo, o corpo articula dois regimes de apreensão da realidade, o inteligível e o sensível, simulados no discurso pela fun o sígnica. Sua existência somente   possível com e pelo ato enunciativo, na medida em que o eu-que-sente-e-percebe precisa ser deslocado do simples vivido (este, por sua vez, indizível) e reconhecido como eu-que-enuncia para que o universo de sentido lhe apareça (Leite, 2011, p. 2).

Nessa medida, para a semiótica de linha francesa, a noção de corpo tem suas bases na fenomenologia, devendo seu desenvolvimento especialmente à *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty (2018) – onde se destaca o papel do corpo próprio enquanto entidade fundante da experiência, espaço onde interno, externo, biológico e fenomenológico se relacionam. Tal definição permite a diluição da distância terminológica entre sujeito e objeto, uma vez que a experiência perceptiva do corpo seria extensiva à de percepção do mundo – fazendo equivaler, assim, o corpo ao ser, dissolvendo barreiras entre sujeito e objeto. A respeito disso, Leite (2011, p. 3) afirma:

Do ponto de vista semiótico, todavia, essa equivalência é rompida, na medida em que, pelo ato enunciativo, corpo e mundo disjuntam-se, a fim de que se estabeleça um campo de presença capaz de orientar e controlar o conjunto de grandezas convocadas em um dado discurso. No entanto, se, por um lado, essa cisão rompe a continuidade “corpo-mundo”, por outro, instaura a busca pelo sentido (Leite, 2011, p. 3).

É nessa medida que a enunciação, quer dizer, em sua dimensão de ato, está baseada em intencionalidade: uma “visada, uma ação orientada” que dispõe ao sujeito a construção do mundo enquanto objeto, ao passo em que se constrói. A enunciação enquanto ato, então, consiste em organizar o “espaço discursivo em torno de um campo sensível” (Leite, 2011, p. 3).

Assim, na esteira de Merleau-Ponty, em *Corpo e sentido*, empreitada teórica por uma semiótica do corpo, Fontanille (2017, p. 9), ao apresentar a teoria, explica que “as transformações que produzem sentido, e os actantes que as realizam, estão sempre em interação uns com os outros.”; após essas interações entre as forças transformadoras, os actantes tomam forma, organizando então os regimes de sentido. É ao aliar forças e formas, que o actante pode ser considerado um corpo, com seu sentido semiótico. A partir disso, a inserção do corpo na teoria seria “[...] uma evidente alternativa ao logicismo original, e convida a tratar os problemas teóricos e metodológicos do ângulo fenomênico, em referência à experiência sensível e às práticas que implicam o corpo do operador” (Fontanille, 2017, p. 16).

Nesse contexto, reconhecer que o actante, em sua definição, é um corpo (e não apenas tem um) é também questionar “os efeitos desse corpo sobre a formação da semiose e sobre as instâncias que se encarregam dela, bem como sobre a teoria do ato e da ação,

da qual ele é operador” (Fontanille, 2017, p. 19). Assim é que o corpo se torna elemento fundamental da função semiótica.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, torna-se pertinente a definição de corpo-actante como a distinção entre “corpo-próprio” (*Eu*) e o “não-próprio” (*Si*), de que o corpo é operador (Fontanille, 2017, p. 23). Essa distinção entre *Eu* e o *Si*, pautada na relação que o corpo-actante, o simulacro do corpo, tem com a sua alteridade em devir, repousa sobre uma relação entre um sujeito de carne e osso (o *Eu*) e uma instância sempre confirmada pelos atos discursivos (o *Si*). Tal afirmação vai ao encontro do que se apreende de Merleau-Ponty (2018) em *Fenomenologia da Percepção*: partindo de um corpo que é carne, há um corpo próprio. É, então, uma distinção fundante de um sujeito posto no mundo, que leva em conta o sujeito e sua relação com o que, nesta pesquisa, chamamos de cenas. Quer dizer, um sujeito e suas relações com o entorno, com o mundo sensível e o linguageiro.

Nessa perspectiva, as noções de corpo e actante estão profundamente imbricadas. É preciso pensar o actante como um corpo, pois dotado de sensibilidade, e o corpo como actante, pois imbuído de intencionalidade (ou de modalidades). Isso nos leva a reconhecer que “seus papéis [do corpo e do actante] nas transformações narrativas são determinados pelas propriedades corporais, essencialmente as matérias e forças, um substrato e uma energia” (Fontanille, 2017, p. 24). É a partir dessa definição que se pode pensar em “propriedades de impulsão e de resistência corporais” (Fontanille, 2017, p. 24), que levam à segmentação do corpo-actante em um *Eu* e *Si*.

Nessa medida, podemos pensar num *Eu* que é o referente do discurso, percebido como uma posição que instaura um *campo de presença* do discurso à sua volta, enquanto o *Si* é o que se apreende no curso de uma ação enunciativa. Aqui, o *Eu* é entendido como o sujeito que está no centro do ato de enunciar, o ponto de referência do discurso. Assim, o *Eu* não é uma identidade estática, mas uma posição ativa dentro do discurso. Ele é quem enuncia, quem organiza e dá forma ao discurso, estabelecendo o que Fontanille chama de *campo de presença* ao seu redor. Esse conceito refere-se ao espaço discursivo criado pelo *Eu*. Dessa forma, ao enunciar, o *Eu* não apenas comunica informações, mas instaura um ambiente ou um contexto no qual ele, o enunciador, se posiciona e faz com que outros elementos também apareçam e interajam.

Diferente do *Eu*, que é o sujeito ativo, o *Si* representa a maneira como o sujeito é percebido, construído e compreendido ao longo do discurso. Assim, *Si* é a faceta do sujeito

que emerge da interação enunciativa. É como o sujeito se revela não apenas para os outros, mas também para si mesmo durante o processo de enunciação. Como o curso da ação enunciativa refere-se ao processo pelo qual o discurso é criado e evolui, é junto a esse processo que o *Si* se forma, modificando-se e revelando-se conforme as ações e interações que ocorrem no discurso.

Acreditamos então que, em relação à pesquisa aqui desenvolvida, o *Eu* esteja diretamente relacionado ao olhar como metonímia do corpo, quer dizer, o responsável pela ação enunciativa que instaura a presença e cria o *Si* enquanto produto discursivo, pois:

O *Eu* coloca ao *Si* um problema que não cessa de resolver: o *Eu* se desloca, se deforma e resiste, e pressiona o *Si* a enfrentar sua própria alteridade, problema que o *Si* se esforça para resolver seja por repetição e similitude, seja por visada constante e mantida. O *Eu* e o *Si* são de qualquer modo inseparáveis, são a *frente e o verso* de uma mesma entidade, o corpo-actante (Fontanille, 2017, p. 26).

É dessa auto-organização subjetiva que se pode subtrair uma forma de ser no mundo, de interagir com o espaço e com os outros e, conseqüentemente, um estilo próprio.

Então, no que tange o aspecto de uma estilística atorial, conforme desenvolvida por Discini (2015), depreende-se que, para adentrar o campo do estilo, precisamos antes conhecer o campo da aspectualização do sujeito, quer dizer, a maneira pela qual o sujeito é configurado no discurso, considerando os diferentes aspectos temporais, espaciais e modais a partir dos quais o sujeito se posiciona e é percebido, o que diz da aspectualização do ator da enunciação como vestígio da projeção de um corpo posicionado no mundo. Partimos, então, para as questões do corpo e da aspectualização, para então chegarmos ao estilo. Assim:

O corpo diz respeito ao sujeito-no-mundo, na medida em que o objeto, coisa-no-mundo, é entendido no âmbito do discurso como o que atravessa necessariamente o sujeito. Logo, não supõe uma presença soberana, encerrada numa subjetividade autossuficiente ou plena de si mesma (Discini, 2015, p. 16).

O corpo, nessa medida, funciona como uma organização das marcas da enunciação, enunciada no transcorrer da totalidade, que se liga às marcas figurais, dependentes do percurso gerativo do sentido e do nível tensivo. Dessa forma, podemos

delimitar os perfis do autor no processo de aspectualização, que, por sua vez, se define da seguinte forma:

O aspecto, entendido como processo da construção actorial, incita a desmontar o corpo daquele “que diz” a partir do que é dito, o que nos leva a procurar desvelar mecanismos discursivos vinculados a um sujeito necessariamente contingente: menos ou mais contingente, a depender da situação de comunicação. Seja como a conexão entre o sensível (“estado de alma”) e o inteligível (“estado das coisas”), o que leva ao perfil patêmico do sujeito, seja como o encontro de um discurso com um interdiscurso, o que cobra decisão e posicionamento do sujeito na responsividade ao *outro*, histórico e social, o corpo é contemplado como um “subjetivo-relativo”, isto é, um subjetivo objetivado (Discini, 2015, p. 17).

Aqui, buscar a aspectualização do sujeito aponta para a construção do que o faz ser, uma vez que o aspecto em linguística é considerado uma categoria verbal que se alinha ao modo, quer dizer, ao *como* se faz. A ideia de desconstrução, no entanto, também nos é cara uma vez que, para a composição de uma análise suficientemente abrangente, precisamos compreender e decompor o aspecto desse sujeito posicionado no mundo, no caso desta pesquisa, Vivian Maier e seu fazer fotográfico.

Para a apreensão do estilo, é necessário o exame da pessoa como enunciação discursivizada, que constrói o corpo no conjunto de enunciados de onde ele emerge. Tendo isso em vista, os debates teóricos trazidos por Discini serão imprescindíveis para levantarmos os questionamentos sobre a identidade, que acreditamos se construir a partir da decomposição dos elementos estéticos e sensíveis. Além disso, levamos em conta os mecanismos relacionados ao *não-dito vs. dito* (esconder e mostrar) para o melhor entendimento da relação do corpo com o objeto (a cena).

Relacionando com a análise dos autorretratos de Vivian Maier, é notável uma complexa relação entre o *Eu* e o *Si* em sua obra fotográfica. O *Eu* emerge como instância enunciativa, ilustrado na figura da fotógrafa que, ao capturar imagens, estabelece um *campo de presença discursiva* ao seu redor. Assim, *Eu* não é apenas uma identidade fixa, mas uma posição ativa que organiza o discurso, no caso de textos visuais como os autorretratos que selecionamos, participa na seleção de enquadramentos, temas e perspectivas que constroem sua narrativa. Simultaneamente, o *Si* se manifesta nas imagens como o que é percebido no fazer-fotográfico – apreensível por meio de afirmações de si mesma nos autorretratos, do que dá a ver de sua corporeidade e das sombras que sugerem uma presença fragmentada, ora mais ou menos imponente.

A relação entre ambos revela uma tensão entre quem enuncia (o *Eu* por trás da câmera) e o que é enunciado (o *Si* como objeto capturado). Assim, a obra de Maier ainda ilustra como o *Eu* instaura um contexto discursivo no qual o *Si* se confirma em múltiplas instâncias. Seus autorretratos, muitas vezes efetuados com o auxílio de espelhos, vitrines e superfícies reflexivas, mostram um jogo entre esconder e mostrar, sugerindo que o *Si* não é uma representação direta, mas uma construção sempre mediada pelo ato enunciativo que parte de um *Eu*. Essa construção mediada ilustra que a fotografia de Maier não é um simples registro ou documento do mundo em que a artista estava inserida, mas sim um espaço de criação e negociação entre a instância que enuncia (o *Eu*) e a imagem que é produzida (o *Si*). Apenas dessa forma a fotografia possibilita um *campo de presença* no qual o *Eu* se afirma enquanto sujeito, mesmo quando há uma aparente intencionalidade que remonta a um esconder.

Além disso, a obra de Vivian Maier também pode ser lida à luz da teoria de Eric Landowski, particularmente em relação aos regimes de *ajustamento* (Landowski, 2014, p.47) e *acidente* (Landowski, 2014, p. 73). Isso se dá porque, em seu trabalho fotográfico, também há uma negociação constante com o contingente, característica do regime do acidente. Muitas de suas imagens capturam momentos dotados de uma efemeridade, a exemplo de gestos espontâneos e cenas cotidianas que escapam ao controle total do *Eu* enunciador, evidenciando uma relação de adaptabilidade com as cenas.

No entanto, é mesmo nesses instantes de ruptura que há a possibilidade de um *ajustamento* – uma tentativa de abranger o acaso, fato mesmo que leva o olhar artístico a trabalhar com o acidente. É esse processo que reflete o que Landowski descreve como uma interação situada nos limites de *estratégia* e *imprevisibilidade*, em que o sujeito (o *Eu* do fazer-fotográfico) não domina totalmente a cena, mas se adapta a ela, criando significado a partir do inesperado.

Enfim, a fotografia de Maier não é apenas fruto de um posicionamento calculado perante o que se vê retratado, mas também resultado de interações furtivas, nas quais o *Si* surge como um efeito de sentido evocado a partir desse jogo entre intencionalidade e o acaso mesmo.

## 2.4 Seleção do corpus

Do acervo disponível online, cerca de 68 fotografias são classificadas como autorretratos – 44 em preto e branco e 24 coloridos. Diante da vastidão material da produção de Vivian Maier, distribuído entre livros e de maneira online, esta pesquisa concentrou-se nos autorretratos disponibilizados no *website* organizado por John Maloof, justamente por serem um campo privilegiado para observar o posicionamento da fotógrafa em relação à cena, incluindo as marcas de seu próprio corpo no ato fotográfico.

Maier não apenas se retratava com frequência, mas o fazia de maneira reflexiva (literal e metaforicamente), utilizando espelhos, vitrines, sombras e superfícies reflexivas, criando camadas de significação entre o *Eu* que fotografa e o *Si* que é resultado do ato discursivo. Para garantir uma análise aprofundada dentro dos limites de uma dissertação de mestrado em Linguística, foram selecionadas oito imagens, escolhidas com base em dois eixos: o da representatividade, visto que buscamos abordar diferentes formas de autorretratação; e o da viabilidade analítica, quer dizer, a escolha foi por uma quantidade que nos permitisse a análise detalhada das fotografias, uma vez que se trata de uma pesquisa qualitativa. Além disso, é possível perceber uma oscilação no que chamamos de “graus de presença”, em que consideramos como “mais presente” um adensamento da figura da artista, conforme se percebe na figura 5 (página 50) e “menos presente” um apagamento de seus traços, como ilustra a figura 4 (página 47).

Portanto, a escolha desta pesquisa foi pautada pelo interesse na relação do posicionamento da fotógrafa diante da cena fotografada. Em todas as fotografias selecionadas até aqui, há um interessante posicionamento da fotógrafa, que coloca em jogo o direcionamento do olhar e a sua presença corpórea na própria cena. Assim, caminhamos sempre na esteira de princípios teórico-metodológicos da semiótica greimasiana, somados às visadas acerca da corporeidade traçadas por Fontanille (2017) e dos desdobramentos da semiótica da fotografia propostos por Dondero (2015).

## 2.5 *Categorias de análise*

Considerando que diferentes tipos de textos necessitam de diferentes abordagens semiótico-metodológicas, a teoria semiótica se desdobra em um conjunto de semióticas de caráter interdisciplinar para dar conta dos objetos a serem analisados. Isso porque, substancialmente, a proposta de análise semiótica é a fundamentação de uma metalinguagem que permita o tratamento do objeto por ferramentas de análise adequadas. Entre o que chamamos de semióticas interdisciplinares estão a sociosemiótica, que investiga as interações sociais (Greimas, 1981)<sup>7</sup>; a semiótica da canção, que propõe um estudo sistemático da canção popular (Tatit, 2007); e a semiótica plástica (Floch, 1985) e a semiótica da fotografia (Dondero, 2015), que se tornam pertinentes para a nossa investigação uma vez que propõem, respectivamente, o tratamento das categorias plásticas e visuais e o estudo de uma sintaxe significativa que faz parte de uma organização discursiva própria às imagens fotográficas.

Em *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, Greimas (1984) aponta o problema da delimitação do objeto, pois o primeiro passo seria circunscrevê-lo, separá-lo daquilo que não é, para que tenha uma definição suficiente. Além disso, o autor trata da importância de uma abordagem própria, que consiste em decompor esse objeto em unidades mínimas da manifestação, os aspectos reconhecidos como cores e formas na superfície de uma imagem. Com isso, devem-se formular em categorias as entidades de uma “metalinguagem unívoca”, em que um dos méritos é a comparação em análises particulares.

A partir disso, vem o entendimento das categorias cromática, topológica e eidética, correspondentes, respectivamente, ao tratamento das cores, da disposição dos elementos e à distribuição das formas, que serão ferramentas iniciais para a composição de um caminho do sentido dos textos visuais. Por tratar de manifestação visual-imagética, a investigação de fotografias por si só demanda a abordagem de elementos figurativos e categorias plásticas (Floch, 1985), que servirão para a identificação de seus constituintes imagéticos.

No entanto, não é só do entendimento das ditas categorias que se necessita ao compor uma análise visual:

Ler o texto visual, assim, é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa. Para além de observar linhas, volumes e cores, será preciso

---

<sup>7</sup> Para uma abordagem mais ampla da sociosemiótica, ver Landowski (2014).

adotar uma metodologia de análise que opera com categorias específicas, cada vez mais bem formuladas pela semiótica plástica, que analisa sistemas semissimbólicos (Teixeira, 2008, p. 301).

Teixeira (2008) defende que a análise de um texto visual é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa. Entretanto, nossa proposta vem de nos questionarmos o quanto se pode extrair dessa análise da materialidade que, por sua vez, não se deve confundir com o visível nesses textos. Para uma melhor descrição do sentido, uma análise deve ocupar-se de compreender todos os aspectos disponíveis de um texto.

Mais além na direção de uma abordagem específica ao texto fotográfico, Dondero (2022), após uma reflexão geral sobre a história das técnicas, lança questões fundamentais para uma metodologia de análise da imagem fotográfica, passando por questões deixadas de lado por Floch em sua empreitada de constituição de categorias plásticas para a análise da expressão. A principal reflexão de Dondero passa pela preocupação sobre um tratamento reducionista em relação à fotografia, que reduziria essas imagens a ícones, índices e símbolos do real. Para a autora, a imagem não é mais puramente soma de símbolos e sim um paradigma veiculado por um ato de enunciação, produção e reprodução, que determinam sua constituição.

Assim, para dar conta da análise das fotografias, levaremos em conta Greimas (2014; 2017); Barros (1990) e Fiorin (2016), para o aparato clássico; Dondero (2014; 2015; 2016), Floch (1985; 1987) e Pietroforte (2004; 2016; 2020) para a semiótica da fotografia e semiótica plástica, e Zilberberg (2004; 2006) e Fontanille (2017; 2019) para a análise tensiva.

Por último, propomos a comparação das estratégias enunciativas evidenciadas nas diferentes imagens analisadas e a discussão acerca das possíveis leituras teórico-metodológicas para levantar debates sobre os resultados apreendidos ou não por esta investigação do sensível e do inteligível em Vivian Maier.

Acreditamos que, ao partir da descrição do conteúdo e da expressão de cada uma das unidades textuais, poderemos analisar como o direcionamento do olhar pode ser elemento constituidor do corpo actante. Por fim, buscaremos identificar quais são as estratégias enunciativas responsáveis por possibilitar a constituição desse corpo actante que nos dá notícias de um estilo próprio da autora.

### 3 A POESIA VISUAL EM VIVIAN MAIER

“Não é teu corpo  
 É a possibilidade da sombra  
 Que se recorta e recobre”  
 – Ana Cristina César

No principal acervo oficial de Vivian Maier, o *website* <https://www.vivianmaier.com/>, é possível encontrar informações técnicas acerca do tipo de câmera e filme utilizados pela fotógrafa:

A primeira câmera de Vivian Maier foi uma modesta Kodak Brownie Box Camera, com uma velocidade de obturador única, sem controle de abertura e foco. Em 1952, ela comprou sua primeira câmera Rolleiflex. Ao longo de sua carreira, ela utilizou Rolleiflex 3.5T, Rolleiflex 3.5F, Rolleiflex 2.8C, Rolleiflex Automat e outras. Mais tarde, ela também utilizou uma Leica IIIc, uma Ihagee Exakta, uma Zeiss Contarex e várias outras câmeras SLR (<https://www.vivianmaier.com/frequently-asked-questions/>).<sup>8</sup>

No caso das fotografias que compõem o corpus desta pesquisa, é possível notar que, em sua maioria, Maier utiliza o modelo *Rolleiflex*.<sup>9</sup> Ao permitir a manipulação do equipamento sem levá-lo ao rosto, a *Rolleiflex* dá condições à fotógrafa de se manter como observadora discreta. A escolha por uma câmera “de peito”, cujo visor está situado na parte de cima do equipamento, permitiu que ela se camuflasse nas cenas enquadradas e passasse despercebida. Além disso, a posição da câmera confere às cenas uma espécie de grandiosidade, pois convoca um enquadramento em *contra-plongée*:

De fato, ao posicionar a câmera em um ângulo acima do nível normal do olhar – *Plongée* – a impressão que se dá ao espectador é que tal figura esteja sendo diminuída, isto é, menos valorizada do que as outras ao redor. Por outro lado, quando posta em um ângulo abaixo do nível normal do olhar – *Contra-Plongée* – a impressão dada é que tal figura esteja sendo

---

<sup>8</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Vivian Maier’s first camera was a modest Kodak Brownie box camera with one shutter speed, no aperture and focus control. In 1952 she purchased her first Rolleiflex camera. Over the course of her career she used Rolleiflex 3.5T, Rolleiflex 3.5F, Rolleiflex 2.8C, Rolleiflex Automat and others. She later also used a Leica IIIc, an Ihagee Exakta, a Zeiss Contarex and various other SLR cameras.”

<sup>9</sup> Conferir Apêndice A.

engrandecida em relação a outras (Santos, 2020).

Assim, não raramente os objetos retratados por Vivian Maier têm proporções engrandecidas, conferindo às cenas um caráter ficcional e/ou surreal, conforme percebido nas análises apresentadas a seguir.

Tendo em vista esses aspectos, a *Rolleiflex* não parece operar enquanto simples ferramenta para a realização do fazer-fotográfico, mas como uma extensão do corpo-actante: ela permite que Maier module sua relação com os espaços em que circula, ora se camuflando, na posição de observadora, ora se posicionando como a própria protagonista de seus objetos artísticos. Apostamos aqui que o retrato pode indicar:

tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagens com traços de outro modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir) (Fabris, 2003, p. 62).

As análises semióticas aqui propostas buscam, portanto, decifrar como esse olhar, tensionado entre o *Eu* que fotografa e o *Si* que é resultado desses instantes fotografados, constrói uma narrativa visual em que o corpo da fotógrafa é simultaneamente sujeito e objeto da cena.

### 3.1 “Self-Portrait, 1955”

Figura 1 – Self-Portrait, 1955.



Fonte: Self-Portrait, 1955. <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-13>. Acesso: 07 set. 2022

Inicialmente, podemos deprender como figuras um homem, que, em movimento, posiciona um espelho que paira diante da fotógrafa. A partir dessas três figuras iniciais, vamos apreendendo as figuras restantes que compõem a cena: prédios, árvores, uma pessoa que transita no espaço ao fundo, e alguns panos posicionados no que parece ser um caminhão de mudança. Como é recorrente no trabalho de Vivian Maier, essas figuras apontam para a temática do cotidiano e, nesse caso, também a do trabalho.

Percebemos, como elementos narrativos, que a fotógrafa é o sujeito do fazer e que o seu objeto é a captura da cena; o que parece óbvio no exercício da fotografia. No entanto, o que se destaca nessa fotografia é o trabalho em cima da ideia de acaso: tudo na cena, exceto a fotógrafa, que se ocupa em capturar o momento “ideal”, parece fruto do acaso, do fortuito, desviando a atenção dessa construção de eventos captáveis que é característica do fazer-fotográfico.

O efeito de sentido de acaso deve-se em grande medida à presença excepcional desse enorme espelho que, sem bordas ou moldura, esconde-se do olhar e sugere uma cena

algo surreal em sua composição. É notável como o modo sutil de Maier ajustar-se às cenas quase “despercebidamente” pode levar o espectador à impressão de sorte, acaso. Na esteira de Greimas e Landowski, no entanto, nos distanciamos da ideia de que a fotografia de Maier, em toda a sua complexidade, enquadramento e disposição, seria um resultado de um acaso e nos aproximamos da ideia de um “acidente estético” (Landowski, 2014, p.73), nesse caso, muito feliz.

Admite-se, então, que foi necessária uma *programação estratégica* do enunciador, uma vez que “A adaptação unilateral a um outro corresponde à *programação*” (Landowski, 2014, p. 48) e, conforme observa-se em cena, há um posicionamento da fotógrafa que leva em conta o movimento do operador do espelho, confirmando um regime programático quando “Apenas o que já está programado é programável” (Landowski, 2014, p. 24), quer dizer, a estratégia não atuará sobre o movimento do espelho, mas levará em conta uma forma específica de colocar-se no centro dêitico da cena, esperar o movimento exato do espelho para resultar no enquadramento em questão, e até mesmo a precisão do clique. Tais ações caracterizam um princípio de intencionalidade e um *ajustamento* diante da cena:

[...] nas interações que dependem do ajustamento, o ator com o qual se interage caracteriza-se certamente, também, pelo fato de que seu comportamento obedece a uma dinâmica própria, mas essa dinâmica, no estado atual dos conhecimentos de que se dispõe, não é redutível (Landowski, 2014, p. 48).

Assim, percebe-se a necessidade de manipular os aparatos de que dispunha, sem deixar de considerar um fazer próprio do outro, para, então, chegar ao cumprimento da ação idealizada, ou, nesse caso, da fotografia desejada. Bem-sucedido, o processo culmina no esboço de sorriso que, conforme verificamos nas análises seguintes, não é uma expressão comum nos autorretratos de Maier.

Ainda acerca do papel do espelho na cena, em termos plásticos, os elementos figurativos se organizam em torno da categoria topológica *planar*, que, ao estabelecer uma série de planos sobrepostos: o do observador, o do sujeito e o retratado na cena, gera um efeito geral de profundidade. Assim, o campo do olhar, que antes se interromperia na parede de tijolos, invade os limites da parede sólida e coloca o ator-fotógrafa flutuando na cena.

Para além disso, o espelho engendra outras articulações talvez mais particulares dessa fotografia. Nota-se na imagem a oposição *paralelo vs. cruzado*, uma vez que as bordas do espelho produzem um corte diagonal na cena senão toda organizada em linhas

horizontais e verticais (prédios, janelas, grade, inclusive os braços do homem que continuam no tronco da árvore refletido). Nesses termos, podemos argumentar que todo o fundo sobre o qual se constrói a cena aponta para as linhas paralelas. Sobre essas linhas surge a diagonalidade *sui generis* do espelho. As linhas cruzadas afirmam-se assim de forma tônica, pois interrompem as expectativas na regularidade de formas.

No plano do conteúdo, vemos esses incrementos, de aceleração e tonicidade, confirmado na figuratividade, uma vez que as figuras da verticalidade são aquelas dos elementos mais estáveis, estruturas arquitetônicas, prédio, janelas, gradil... As linhas diagonais são, por sua vez, a manifestação plástica do elemento efêmero: o espelho. Efêmero porque móvel, mas também efêmero porque em movimento, afinal, a gestualidade do homem sugere o transporte do espelho do caminhão para fora dele ou vice-versa.

A sequência da análise plástica nos dirige das linhas e distribuições gerais para os nós focais da cena, na composição de elementos cromáticos e eidéticos. Na categoria cromática, as cores mais escuras são apresentadas de forma concentrada e as mais claras de modo difuso, marcando, assim, a oposição *claro vs. escuro*. As zonas escuras e concentradas coincidem com as formas arredondadas, as zonas claras com as formas pontiagudas. Esse reforço entre as categorias eidética e cromática produz uma triagem e organiza a extensidade plástica em uma zona clara, com uma recorrência ordenada de formas geométricas pontiagudas e, portanto, difusas, que se opõe às zonas escuras, orgânicas e concentradas.

No plano do conteúdo, os elementos arredondados são as formas humanas e os objetos de seu uso cotidiano, como o cobertor, em oposição às estruturas arquitetônicas generalizadas na cena e o elemento tão excepcional quanto central que é o espelho. A triagem dos elementos orgânicos e escuros no componente plástico gera densidade para as figuras humanas. Elas são aqui articuladoras dessa efemeridade colocada em destaque: o homem porque é a fonte do movimento, a fotógrafa pela centralidade tão improvável como notável na imagem.

O centro dêitico nessa imagem é desdobrado pela imagem do ator-fotógrafa no espelho e pela triangulação de lentes, da câmera, do espelho, dos olhos. Ele se localiza tanto fora da imagem, marcada pelo lugar de quem fotografa, quanto no interior dela, porque esse lugar é reproduzido no interior da imagem. Esse desdobramento causa uma profundidade improvável pois trespassa os limites figurativos do prédio, ao inserir Vivian Maier em suspenso, projetada para dentro da construção sólida. Esse “desdobramento da presença”

do enunciador, construído na imagem da fotógrafa, é tão excessivo quanto improvável e cria algo de irreal nessa presença, afirmada no interior do espelho e no exterior que se deixa apenas entrever, uma vez que o recorte refletido no espelho remonta a um aspecto não fotografável, o lado em que o enunciador se localiza. O corpo próprio, tão amplamente afirmado em sua centralidade e em seu impacto, é também construído em meio à improbabilidade e à efemeridade, que o destacam e o distanciam da cotidianidade da cena, marcando essa sua forma particular de alteridade, de estar sem estar na cena.

O “*Self-Portrait, 1955*” é um feliz acidente estético, por isso mesmo o seu caráter de ajustamento, visto que os dois regimes de interação se complementam. A efemeridade cristalizada na fotografia contrasta com a regularidade impecável das formas e linhas, das centralidades e periferias. A fotógrafa se posiciona na cena ao passo em que é a cena que a deixa em evidência. Essa necessidade de ajustamento, em que percebemos que Vivian Maier se deixa atravessar pelo movimento, torna a sua figura o elemento tônico da fotografia; a construção dos planos e as oposições comentadas anteriormente contribuem para a colocação da fotógrafa na parte central da imagem, sendo “transportada” pelo espelho que está em movimento.

Percebemos, então, que *efemeridade vs. duração* se confirma como a oposição principal da imagem, mas que finda por confundir-se na ideia de acaso, fortuito. Já que, como afirma Sontag (2014, p. 184) “No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira”, cristalizando os momentos vividos, irreplicáveis e intensos por natureza, em objetos durativos.

Concluimos, no entanto, que a beleza dessa fotografia se deve não ao simples acaso, mas ao acidente estético, que leva à manipulação do espelho e à captura desse movimento, efêmero, que cristaliza a presença da fotógrafa como o elemento organizador da leitura da cena, ao marcar e afirmar a sua presença, dessa vez, de forma acelerada e impactante.

### 3.2 “Self-Portrait, 1950ies”

Figura 2 – Self-Portrait, 1950ies.



Fonte: Self-Portrait, 1950ies. <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-14>. Acesso: 07 set. 2022.

Nessa imagem, boa representante do estilo de *street-photography* adotado por Maier, as figuras apontam para o tema da alteridade. As pessoas, os prédios e a profundidade do espelho indicam dois aspectos diferentes da foto: a imersão na vida cotidiana, representada pela movimentação das pessoas em meio à agitação da cidade, e a camuflagem escolhida pela fotógrafa para capturar suas imagens. Essa oposição constrói a imagem de *Si*, objeto de percepção e interpretação, tanto por ele mesmo quanto pelos outros, numa subjetividade isolada, enquanto os outros estão postos numa relação coletiva. Do lado esquerdo notamos transeuntes alheios à fotógrafa, que se mistura com o espelho e constrói planos de profundidade no lado direito da fotografia. A estratégia do “esconder-se” somada ao desejo de captura dos outros em relação com o meio sugere que seu objeto principal é o outro. No entanto, esse suposto intuito contrasta com a presença da fotógrafa, que, ainda que lateralizada, é a maior figura humana e se vê muitas vezes repetida no espelho.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> O tamanho da fotógrafa, sua posição lateral, o registro da cena cotidiana e o jogo de espelhos propõem uma estrutura muito semelhante a *Las Meninas*, de Velázquez.

Em grande medida, as categorias plásticas topológicas e eidéticas apresentam uma cifra de intensidade baixa e ampla extensidade no sentido de que organizam globalmente e distribuem as formas sem grandes destaques. Assim, essa fotografia é organizada geometricamente, com a oposição *vertical vs. horizontal* relacionando as linhas mais amplas dos prédios e das pessoas (verticais) aos parapeitos, às saias e às linhas do espelho (horizontais) e com a categoria *reto vs. curvo*, distinguindo em regime mais local as molduras do espelho das curvaturas das formas da fotógrafa e das mulheres, as janelas e os prédios dos rostos e formas orgânicas. A mesma organização global eidética se vê reforçada nas categorias topológicas *superior vs. inferior*, em que percebemos na parte superior a escassez de figuras humanas e na inferior a sobreposição delas.

Apesar de não se encontrarem elementos disruptivos como a forma cruzada produzida pelo espelho em “*Self-Portrait, 1955*”, percebe-se uma gradual concentração de tons que vai da área superior esquerda mais difusa para a região inferior, terminando do lado direito – partes essas mais nítidas –, numa construção espiral diretora do olhar:

Figura 3 – *Self-Portrait, 1950ies* com sobreposição da espiral da proporção áurea.



Fonte: as autoras com base na fotografia de Maier. Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-14>. Acesso: 07 set. 2022.)

Note-se que essa organização espiral não está ligada à focalização, uma vez que o foco fotográfico não está no centro da espiral. Essa distribuição topológica é, no plano da expressão, devedora da distribuição cromática. Se traçarmos a trajetória da extremidade para o centro da espiral, temos tons cinzas difusos, seguidos de pequenas manchas pretas na parte inferior da imagem (as vestimentas dos transeuntes), finalizando na grande massa branca das roupas da fotógrafa. Na fotografia em preto e branco como essa sob análise,

nenhuma cor é propriamente pura, mas o contraste da roupa branca com o preto profundo do espelho ressalta a alvura do vestido. Esse percurso em espiral de proporções áureas sugere um processo de triagem da periferia para o centro, construindo a oposição tensiva na expressão entre *difuso* e *concentrado*. A área de concentração é também a área tônica da fotografia pela presença de cores mais definidas e contrastadas.

No plano do conteúdo, reconhecemos a mesma construção espiral, desta feita tributária do adensamento da presença das figuras humanas: cada vez maiores e cada vez ocupando mais espaço na superfície da foto. Note-se que na lateral direita, apesar de a fotógrafa ser a única figura humana, suas dimensões são as maiores. A proporção aumentada, somada à intensidade do branco de suas vestes, pode também conferir à sua presença um caráter sacro que se assemelha às figuras de santos da igreja católica. Tal efeito pode levar a um sentido humorístico quando, num olhar mais atento à imagem, é possível perceber que, no canto superior direito, ao lado de onde estaria seu “halo”, estão localizadas roupas íntimas femininas, da mesma cor de suas vestimentas. Essa sutileza pode ser compreendida na oposição *sacro vs. profano*, em que a própria figura de Maier seria englobante dos dois. As transeuntes, ao direcionarem seus rostos para as roupas íntimas com atenção, estariam para o profano, ao mesmo tempo em que a atenção compara-se à devoção.

A cor negra que se reconhece no espelho é também marca da profundidade na foto, construída pelos muitos planos sobrepostos. Assim como na primeira fotografia, a organização em planos constrói uma imagem com quatro espaços: do observador, do sujeito (a fotógrafa), dos elementos retratados em cena e do fundo ao longe. No entanto, essa fotografia leva o uso do espelho mais longe: muitos espelhos planos geram uma matriz de repetição; a posição levemente enviesada do espelho maior e a forma curva do espelho menor atrás da fotógrafa causam um efeito caleidoscópico com a fragmentação dos objetos, que se tornam pouco ou nada reconhecíveis.

O espelho, que, por meio de sua borda, parece operar como elemento de triagem entre fotógrafa e pessoas observadas – estas fora e aquela dentro do espelho –, na verdade, por esse efeito de *mise en abîme* e de caleidoscópio, acaba dificultando a localização das pessoas em relação ao observador-enunciatário e confundindo os planos. Apegamo-nos assim à figura fulcral da fotógrafa como âncora de referência que, estando descentralizada e desfocada, se torna o elemento principal e referencial de toda a construção.

No eixo da profundidade, podemos ainda reconstruir outra espiral se tomarmos a direção dos corpos e dos olhares das figuras humanas. Mais ao fundo vemos pessoas de costas, andando para longe da cena. Algumas delas olham para a direita e vemos seus rostos em perfil. Em seguida, no plano intermediário, a mulher com um lenço no cabelo está quase perfeitamente de perfil, olhando para algo acima e à direita. A segunda mulher, de óculos e um passo mais próxima de nós, ainda olha para o lado superior direito, porém seu corpo já está a 45 graus da câmera. No primeiro plano, a posição da fotógrafa finaliza a meia volta e seu corpo dirige-se diretamente ao enunciatário. Numa inversão que marca também sua separação dos demais atores, Maier dirige seu olhar para baixo, atenuando a aproximação de seu corpo com o afastamento de seu olhar.

A figura da fotógrafa se constrói assim como elemento tônico da fotografia por meio da concentração gradual que se opera tanto na expressão pelo cruzamento de elementos cromáticos e eidéticos como no conteúdo pelo crescimento de densidade humana, mas em essência porque Maier ocupa o centro das duas espirais descritas (uma figurativamente paralela ao chão, na meia volta realizada pela sucessão dos corpos inscritos na fotografia, a outra na superfície da imagem com forma análoga à espiral de Fibonacci). Ademais, contribuem para essa presença tônica o tamanho aumentado da fotógrafa, sua ocupação do primeiro plano e o destaque de sua forma reconhecível em meio às repetições caleidoscópicas do espelho que lhe servem de moldura. Em meio a todos esses elementos de destaque, surge gradativamente uma atenuação dessa presença na recusa do olhar, que se baixa em direção ao aparelho fotográfico.

É essa construção concessiva que encarna, nessa fotografia, a categoria complexa da junção entre o esconder e o mostrar, que defendemos aqui ser marca do estilo da autora.

Assim como na fotografia anterior, o centro dêitico está novamente em xeque. Isso porque, de um lado, há um efeito de “casa de espelhos” na multiplicação das imagens, que faz com que o enunciatário perca um pouco a orientação de onde se veem pessoas e onde se veem reflexos retratados. De outro lado, dada a importância assumida pela figura da fotógrafa, podemos argumentar que o centro focal não corresponde necessariamente ao centro da atenção, produzindo uma oscilação do olhar e da própria noção de centro de referência.

Esses muitos elementos de destaque da figura da fotógrafa – seu tamanho, sua centralidade nas espirais construídas e a repetição de fragmentos de sua imagem no espelho – são também importantes na construção do *Si*. Isso porque sua centralidade contrasta com

a lateralidade da figura escondida e com o olhar recusado. Dessa forma, constrói-se uma subjetividade que está ao mesmo tempo colocada em evidência e isolada do outro, inclusive do enunciatário. Nesses termos, vemos também nessa imagem uma construção de *Si* que se insere na cena ao mesmo tempo em que se desloca dela, apontando para o que chamamos de jogo de esconder e mostrar. A relação complexa que se estabelece entre o *Eu* e o *Si* acaba por criar graus de presença e ausência, ou ainda, uma presença relativamente modalizada, relativamente ausente.

### 3.3 “Self-Portrait, 1970”

Figura 4 – Self-Portrait, 1970.



Fonte: Self-Portrait, 1970. <http://vivianmaier.com/galera/self-portraits/#slide-17>. Acesso: 07 set. 2022.

Por conta da parcialidade das figuras retratadas, essa fotografia vai no sentido da abstração, com linhas e volumes que propõem em primeiro plano mais formas geométricas que figuras do mundo natural.<sup>11</sup> As figuras não são, entretanto, menos nítidas. Isso se marca na alvura das pernas em contraste com o preto profundo dos sapatos, roupas e acessórios. Esses aspectos cromáticos dão destaque às figuras centrais e colocam em relativo segundo plano o cenário e a sombra humana à esquerda, que, diferentemente, se apresentam com maior impureza de cor, formando graus de cinza mais claros e mais escuros. A sombra humana aparece desmaterializada, num aspecto quase fantasmagórico e que demarca uma espécie de presença ausente: difusa e ao mesmo tempo compacta.

---

<sup>11</sup> Essa preocupação topológica quase-matemática parece ser uma constante na linguagem de Maier e algo bem marcado, em especial, nas fotografias escolhidas aqui. Destacamos esse fator na abertura desta análise por estar salientado na fragmentação do corpo feminino, elemento importante para a argumentação. Algo que chama atenção é que essa organização geométrica não está ligada, nesses casos, unicamente aos elementos arquitetônicos, como vemos em alguns estilos que associamos mais diretamente o geométrico abstrato, como o trabalho de José Yalenti e algumas peças de Thomaz Farkas, por exemplo, porém, com Maier, mais fortemente ancorado nas presenças humanas.

A centralidade das formas cruzadas na expressão contrasta com a ideia de que os membros são elementos periféricos na organização do corpo humano. Essa fragmentação do corpo exacerba o traço feminino construído pelas pernas cruzadas, pelos laços dos sapatos e pelas bolsas postas sobre o colo. Do ponto de vista eidético, as pernas ganham destaque por serem formas irregulares, orgânicas, contra um fundo mineral e retilíneo. A sombra ocupa o espaço diametralmente oposto. Localizada na periferia da fotografia, o torso e a cabeça – tão frequentemente identificados com o assunto das fotos – estão aqui apresentados de forma lateral e indefinida. Se compartilham com as pernas esses contornos mais irregulares, o torso e a cabeça não contam com detalhes: a silhueta não deixa ver linhas ou formas internas.

Nesse sentido, o texto fotográfico opera uma triagem em todas as dimensões plásticas. Pelas cores, pela disposição central e pelos detalhes de formas, as pernas (e seus “acessórios”) formam o centro de destaque tônico da fotografia. Ainda assim, sobra um “resto”: o que fazer dessa sombra parcial, de lado e mal definida. Se sua inserção plástica é perfeitamente átona, o mistério de sua presença no conteúdo carrega tonicidade e abre assim para a discussão de seu papel na cena.

Do ponto de vista da enunciação enquanto instância constitutiva do enunciado (Fiorin, 2016, p. 31), o texto divide-se em dois níveis que contribuem na organização do tema da feminilidade, a saber: o nível do enunciado – resultante da enunciação –, e o nível da enunciação enunciada, como “conjunto de marcas, identificáveis no texto, que remetem à instância de enunciação” (Courtés, 1989, p. 48 *apud* Fiorin, 2016, p. 31). No nível do enunciado, temos as figuras bem marcadamente femininas das pernas cruzadas, da bolsa e das sapatilhas, que constroem o tema com a evocação do repertório do senso-comum daquilo que é considerado “feminino”.

Quando partimos para a enunciação enunciada, temos como elemento dêitico a sombra, que é a projeção da fotógrafa, e compõe a única marca de enunciação identificável no texto. Ao escolher não aparecer materializada, mas sim em sombra, o corpo da fotógrafa não traz traços de feminilidade. Ainda assim, sua colocação num contexto tão marcadamente feminino insere-se, de alguma forma, na isotopia construída, especialmente se levarmos em conta que as pernas apontam para a sombra, fato que chama atenção para uma “falsa modéstia”, uma vez que as marcas de sua presença são apenas anunciadas, no entanto, justamente por aparecer-não-aparecendo é que ela se torna o objeto de interesse. A

respeito dessa forma de presença, Navas, em *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)* afirma:

Há um risco de ausência em toda obra fotográfica e poética, que rima com o estado de suspensão temporal-espacial ou espacial-temporal, respectivamente. Esse jogo duplo de presença e ausência ao qual a fotografia e a poesia nos convocam de alguma forma “incita ao devaneio” (Navas, 2017, p. 28).

Devaneio esse que nos leva a teorizar e explorar mais a fundo a construção dessa “terceira participante da cena”, com sua presença apenas sugerida pela sombra, e os efeitos de sentido evocados a partir desse “aparecer” sutilmente negado.

Segundo Fontanille, o *Eu* se deixa ver pelas marcas de quem opera e dá direção ao texto:

De um lado se distinguirá a *carne*, que distingue os corpos-actantes de todos os outros corpos, e é nesse sentido que ela é uma substância material dotada de uma energia transformadora; essa dupla constituição lhe permite resistir ou contribuir para a ação transformadora dos estados de coisas, mas também ser o centro de referência dessas transformações e desses estados de coisas significantes, o centro da “tomada” de posição semiótica elementar (cf. *supra*). A *carne* receberia o título de instância enunciante por excelência, na qualidade de força de resistência e impulsão, mas também como posição de referência, uma porção da extensão a partir da qual essa extensão se organiza (Fontanille, 2017, p. 24).

Nessa imagem, em que o enunciador não se coloca de maneira direta, mas pela projeção de sua sombra, vemos um processo de inserção do *Eu* imbricado, no mesmo ato, em seu apagamento. Em contrapartida, o *Si* – o corpo próprio – é uma construção por repetição, recobrimento e confirmação da identidade do actante. Assim, os limites da sombra marcam a efemeridade do corpo próprio, em contraste com a materialidade sólida dos outros corpos retratados.

Nas fotografias anteriores, em que o *Eu* está francamente projetado na cena, a diferença em relação ao outro está marcada pela presença material, e não apenas evocada por um vestígio. Em “*Self-Portrait, 1970*”, a efemeridade da figura da sombra se compõe com o deslocamento lateral, que não só coloca a marca enunciativa na periferia da foto, como também deslocada em relação ao centro dêitico marcado pela frontalidade do enquadramento. Sendo assim, a construção do *Si* se dá em viés, reiteradamente deslocado por relação ao outro.

De volta à questão do feminino, se considerarmos as figuras centrais como amplamente femininas na reiteração isotópica discutida acima, a figura da fotógrafa tanto se insere nesse

universo, como se opõe a ele, construindo um lugar da não-feminilidade. Sem deixar de ser uma marca do feminino, a fotógrafa não atende às figuras típicas da feminilidade.

Diferente das outras fotografias, em que a tonicidade se dá na figura aparente da fotógrafa e no seu posicionamento na cena, nesta, a força é dada pela construção da curiosidade no apagamento dos traços de materialidade: onde está o “*self*”, onde está o *Si*, do “*self-portrait*”? Vemos assim uma nova estratégia de direcionamento do olhar e de construção da imagem da artista em relação ao todo fotografado que dá mais um passo na direção da sutileza e efemeridade de presença do enunciador.

### 3.4 “*Undated*”

Figura 5 – *Undated*.



Fonte: Undated. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-2> Acesso: 20/nov./2023

Nessa imagem, as figuras apontam para a concentração: o repetido reflexo da fotógrafa, divergindo em tamanho e pontos de vista, culmina em sua presença aumentada. A profundidade dos espelhos indica dois aspectos diferentes da foto: o oferecimento de si, desde um reflexo minimizado, ao centro, até seu tamanho máximo, lateralizado no espelho,

além do desvio do olhar, que, aqui, está voltado para o aparelho de flash posicionado acima de sua cabeça. Essa oposição constrói a imagem de *Si* num diálogo que poderia ser caracterizado como isolado. Esse isolamento pode ser assim entendido pelo próprio reflexo no espelho – um diálogo consigo mesma –, produzindo uma espécie de recusa de diálogo aberto com o enunciatário.

Do lado direito notamos uma fragmentação do corpo da fotógrafa, que se mistura com o espelho e constrói planos de profundidade que ora concentram, ora expandem sua imagem. A fragmentação do corpo vai gerar um efeito de “esconder-se” no sentido de que não dá ao enunciatário a totalidade do sujeito a ver, oferecendo sempre fragmentos imperfeitos e levando o olhar sempre à busca dessa completude nunca oferecida. A estratégia do “esconder-se” é ainda mais recrudescida quando, mais deslocado à direita, não apenas o olhar é desviado, mas também não vemos traços que fazem parte da composição de seu rosto.

No entanto, esse suposto intuito é contrastado com a presença da fotógrafa. Ainda que lateralizada, tem seus traços repetidamente confirmados no espelho, de forma que nos dá a ver diferentes aspectos de Maier. Os diferentes ângulos de exposição capturados criam um efeito de 360°, que lembra a forma de apreensão e interação com uma estátua (a própria posição corporal, com o braço acima da cabeça e o flash simulando uma tocha, assemelha-se ao monumento estadunidense da Estátua da Liberdade).

Apesar de parcial em suas imagens mais densas, há o acréscimo desse corpo refletido nos azulejos, que adiciona sem completar visto que leva à uma aparição fragmentada, que possibilita a visão de partes do corpo apenas, ainda assim trazendo um certo “alívio” de completude para o enunciatário. Essa completude, que adensa a materialidade do enunciatário, é responsável pela concentração de presença percebida aqui.

Em grande medida, as categorias plásticas topológicas e eidéticas apresentam uma cifra de intensidade baixa e ampla extensidade no sentido de que organizam de forma global e distribuem as formas sem grandes destaques. Assim como em “*Self-Portrait, 1950ies*”, notamos aqui uma organização geométrica dominante, com a oposição *vertical vs. horizontal*, percebida sobretudo na distribuição do corpo da fotógrafa, das molduras dos espelhos e na disposição dos ladrilhos, e com a categoria *reto vs. curvo* distinguindo em regime mais local as molduras do espelho das curvaturas das formas da fotógrafa e da luz que segura acima da cabeça. A mesma organização global eidética se vê reforçada nas

categorias topológicas *superior vs. inferior*, em que percebemos na parte superior e central uma maior distribuição de elementos e formas e na inferior a escassez delas.

Na parte central da imagem, percebe-se ainda uma gradual concentração de tons claros que vai da área esquerda mais difusa, onde se repete a figura da fotógrafa, para a região inferior, terminando do lado direito – onde não temos mais acesso ao rosto dela –, numa construção novamente diretora do olhar, que parte da expansão, repetindo e tornando menos nítida a sua figura, à concentração.

No entanto, essa organização não está ligada à focalização, uma vez que o foco fotográfico não está no rosto da fotógrafa em si, mas parece direcionar a atenção do enunciatório à sua menor figura, desacelerando o olhar em dois pontos: o primeiro, onde ainda acessamos o seu rosto embora menos nitidamente e o segundo, onde vemos melhor, mas não temos acesso ao seu olhar. Essa distribuição topológica presta contas, no plano da expressão, com a distribuição cromática *quente vs. frio*.

Se traçarmos a trajetória da extremidade para o centro da imagem, temos tons mais vibrantes/quentes, relacionados ao azul da parede e à pele da fotógrafa. Ao mesmo tempo, na região do espelho central, temos uma presença mais marcante de tons frios/claros, especialmente com a luz que ela segura. Esse percurso de proporções joga com a categoria do conteúdo *esconder vs. mostrar* ao sugerir um processo de triagem da periferia para o centro, construindo a oposição tensiva na expressão entre *difuso vs. concentrado*. A área de concentração é periférica e coincide com a área tônica da imagem, não apenas pela presença de cores mais definidas, mas também pelos contrastes estabelecidos.

A oposição *linear vs. planar* constrói uma imagem que abrange os planos do observador e do sujeito (a fotógrafa), dos elementos retratados em cena e do fundo com ares de infinitude do espelho. Essa operação leva o uso do espelho mais longe nessa fotografia, culminando na impressão de que há em cena diversas superfícies espelhadas que geram um jogo de repetição; a posição levemente enviesada do espelho lateral direito e a forma curva do espelho menor causam um efeito caleidoscópico com a fragmentação dos objetos e também do corpo, que se tornam cada vez menos reconhecíveis.

O papel de parede, localizado acima da luz, passa por esse mesmo processo de fragmentação e variação de foco e de posição na foto (ora fora, ora dentro, ora à esquerda, ora à direita), reproduzindo no alto e na dimensão mais retilínea o que ocorre com a forma orgânica e inferior da fotógrafa. Ao reforçar o mecanismo de fragmentação e desfoque, aumenta a sensação de caleidoscópio que percebemos também em *Self-Portrait, 1950ies*.

Apegamo-nos assim à figura da fotógrafa como âncora de referência que, estando parcialmente descentralizada e desfocada, se torna o elemento referencial de toda a construção. No primeiro plano, seu corpo dirige-se diretamente ao enunciatário. Numa inversão que marca também sua separação em duas figuras distintas, de frente e de costas, Maier dirige seu olhar para cima, modalizando a aproximação de seu corpo com o desvio de seu olhar.

A figura da fotógrafa se constrói assim como elemento tônico da fotografia por meio da concentração de seu corpo que se nota na expressão, pelo cruzamento de elementos cromáticos e eidéticos, bem como no conteúdo, devido ao crescimento da projeção final (que, por ser quase transparente, é "completada a posteriori"), mas sobretudo porque Maier ocupa o centro de duas formas distintas: uma marcada pela repetição corporal e a outra pela negação de elementos que atuam na composição desse corpo, como a recusa do olhar. Assim é que surge concessivamente uma atenuação dessa presença na recusa do olhar, que se levanta em direção ao aparelho fotográfico usado para a iluminação do ambiente. É essa construção concessiva que encarna, nessa fotografia, a categoria complexa da junção entre o esconder e o mostrar, que defendemos aqui ser marca do estilo da autora.

Consideramos, então, que a fragmentação pode ser considerada o tema da fotografia: dotando um corpo perpassado pela cena, que se apresenta de formas distintas, nem todas complementares. Mais uma vez, percebemos uma oscilação do olhar e da própria noção de centro de referência. Os variados elementos de destaque da figura da fotógrafa – as graduações de tamanho, sua centralidade em relação às superfícies espelhadas e a repetição de fragmentos de seu corpo no espelho – são também importantes na construção do *Si*, pois vemos o reforço de uma constituição de *Si* que se insere na cena ao mesmo tempo em que se enjeita em relação a ela.

### 3.5 “Self-Portrait, 1955”

Figura 6 – Self-Portrait, 1955.



Fonte: Self-Portrait, 1955. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-5>. Acesso: 15/nov./2023

O “*Self-Portrait, 1955*” joga com um teor de abstração, com linhas e volumes que propõem em segundo plano mais formas menos delineadas que as figuras de primeiro plano. Essas figuras, no entanto, não perdem em nitidez. Isso se deixa ver na clareza da alfaiataria em contraste com o cinza profundo localizado no centro do espelho, bordas e cabelos de Maier.

A figura da fotógrafa flutuante demarca uma espécie de quase-presença: é interrompida pelo espelho e flutua na imagem sem contato visual direto com seu enunciatário, bem como na primeira fotografia analisada neste trabalho.

O espelho arredondado apontado à única parte do corpo da fotógrafa a que temos acesso, exacerba o traço facial construído pela posição perfilada de Maier, atribuindo à imagem uma espécie de réplica da lente. Segundo Cerdera, em *Sobre a veridicção no retrato fotográfico*:

[...] desde a sua invenção, a fotografia estimula os debates sobre sua suposta natureza mais objetiva - de registro ou da própria materialização do real -, em comparação a outros meios artesanais de expressão, como a pintura, por exemplo (Cerdera, 2022, p. 86).

Maier, nesse sentido, vai na contramão de uma representação puramente documental, com função de registro. Na narrativa construída por suas imagens, percebe-se diferentes construções/fragmentações de sua materialidade física, que, por vezes, exhibe e, por outras, inibe suas características físicas. Na imagem em questão, seus traços enfocados nos remetem a uma afirmação narcísica, visto que a centralidade da artista, aliada à exacerbação de seus traços caminham na contramão da estratégia utilizada em “*Self-Portrait, 1970*”.

Do ponto de vista eidético, as roupas e os braços têm mais formas irregulares, orgânicas, contra um fundo retilíneo, plano, que serve como profundidade para a sua figura flutuante e adensada uma vez que mantém uma gradação de cinza que contrasta com a claridade de seu rosto.

É nesse sentido que essa imagem parece operar uma triagem pelo contraste acentuado das cores (definidas ao centro e impuras na periferia da imagem), disposição central e detalhes entrecortados de formas. O espelho e o rosto, especialmente, formam o centro de destaque tônico da fotografia e, ainda assim, sobra um elemento não-triado, levantando a questão do que fazer dessas figuras parciais e pouco reveladoras que reconhecemos como sendo um torso e as mãos. Nem sua inserção plástica e nem o mistério de sua presença no conteúdo podem ser considerados marcadamente átonos, o que abre para o questionamento de sua atuação na cena: o que faz o corpo que segura? Qual o seu papel além de dar suporte ao rosto da fotógrafa?

Em “*Self-Portrait, 1955*”, o movimento de suporte do espelho se compõe com o deslocamento lateral do olhar de Vivian Maier, que não só desloca a marca enunciativa à periferia da foto, como também em relação ao centro dético marcado pela própria frontalidade do enquadramento. Sendo assim, a construção do *Si* se dá em viés, reiteradamente deslocado por relação ao outro que faz flutuar seu reflexo quando segura o espelho.

Nessa fotografia, a força/tonicidade é dada pela construção da curiosidade relacionada ao apagamento dos traços de materialidade de quem segura o espelho, além de marcar o mistério desse suporte: uma pessoa que segura o espelho, como se nos desse a ver um processo que fica escondido, mas também o fato de ser um autorretrato. Em geral, a

posição daquele que é retratado é de um outro que retratamos – daí precisarmos especificar: autorretrato. Esse escapar do olhar para fora das bordas do espelho, sendo que vemos uma figura fragmentada ocupar essa borda, pode ser responsável por promover esse mistério. Assim, criam-se camadas enunciativas, que podem nos levar à leitura da imagem do rosto como uma debreagem de segundo grau e o torso, por sua frontalidade e tamanho, é que se dirige em uma debreagem enunciativa de primeiro grau para nós, fundando um eu-tu.

O espelho funciona, nessa medida, como um suporte material formal dentro da própria imagem, visto que um suporte formal:

[...] permite focalizar a atenção sobre a disposição das inscrições sobre o suporte material, sua organização segundo [...] uma determinada proporção em relação à totalidade do espaço disponível e ao tipo de enquadramento (Dondero; Reyes-García, 2019).

Mediando, assim, a relação entre espelho-fotografia como suportes da imagem, num ato enunciativo que indica para olhar e, mesmo assim, não sabemos para quem/o quê a artista direciona a sua atenção.

Vemos assim uma nova estratégia de direcionamento do olhar e de construção da imagem da artista em relação ao todo fotografado, que avança na direção da confirmação de presença do enunciador.

### 3.6 “Sem título”

Figura 7 – Sem título.



Fonte: Sem título. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-21>. Acesso: 20/nov./2023

Essa fotografia exhibe a frase “*Here's a real eye opener*” (Aqui está o verdadeiro abrir de olhos) e estabelece um paralelo com a tradição da imagem autorreflexiva, ecoando especialmente a obra de Vivian Maier. Tal como nos autorretratos clássicos de Maier, onde o espelho eventualmente representa um mediador entre o eu que vê e o eu visto, essa imagem transforma o texto em superfície reflexiva, uma vez que joga com os sentidos que a frase evoca. Assim, não por acaso, a palavra “*eye*” (olho) ocupa o centro visual da composição, bem como percebido na análise de “*Self-Portrait, 1955*” (ver seção 3.5), em que o centro da fotografia replica uma lente. Essa centralidade da palavra olho instaura uma ironia, uma vez que há uma contrariedade entre o “abrir de olhos” e, na sombra, uma impossibilidade de ver a artista em sua materialidade.

Na análise plástica, a contrariedade é acentuada a partir da categoria topológica, uma vez que se pode perceber uma distribuição de elementos de maneira planar, numa divisão que pode ser descrita a partir da categoria *esquerda vs. direita*, em que, à esquerda, há uma concentração de figuras geométricas e regulares, ao passo em que à direita há uma disposição de formas orgânicas. Além disso, nota-se uma organização cromática que evoca a subcategoria

planar *englobante vs. englobado*, uma vez que há uma concentração de tons claros que englobam os tons escuros marginalizados. Tal organização permite que o que se dá a ver de fato também se torne mais fácil de decifrar, pois coloca em foco o panfleto.

Em análise da mesma fotografia, Izumino (2021), em sua dissertação intitulada *No meio do reflexo: Ana Cristina César e Vivian Maier*, afirma:

A questão é: uma vez que a sombra, necessariamente vinculada a um corpo por uma condição espaço-temporal, é tudo o que vemos na superfície do retrato, assumindo a sua função de índice puro, então mais uma vez e incontestavelmente podemos compreender que o corpo – material, a sua carne – está fora da fotografia, no seu extracampo imediatamente vicinal (Izumino, p. 129-130).

Assim, podemos apenas apreender da figura da sombra que há uma relação de contrariedade entre o verdadeiro abrir de olhos e a figura que não se deixa ver francamente, apenas por sua sombra. Ao não deixar ver, no entanto, a fotógrafa evidencia esse mecanismo, pois escancara o fato de que o corpo material está fora da fotografia, quebrando a ilusão – sempre fora da fotografia, o corpo evidencia a questão da representação por excelência: isto não é um corpo de fato: “*ceci n’est pas une pipe!*”. Nessa direção, pode-se supor que a mão está apontando para os olhos (a silhueta parece confirmar a posição da câmera no rosto), aproximando o texto verbal da figura em silhueta, como uma espécie de reflexo – o abrir de olhos como o ato mesmo de fotografar.

Em termos de materialidade, é a frase na imagem que merece atenção especial. Se, em Maier, a presença é sutilmente afirmada na sombra, aqui a tipografia robusta e a disposição fragmentada das palavras (“*HERE’S/A REAL/EYE/OPENER*”) realizam função semelhante à de afirmação em outros autorretratos da artista, direcionando a leitura para a sua silhueta. Como observa Barthes (1980, p. 47), “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez”, e essa tensão entre *efemeridade vs. reprodução/duração* se manifesta tanto nos retratos urbanos de Maier quanto nessa imagem que transforma uma frase em objeto único de contemplação.

É dessa forma que o autorretrato em estudo tanto afirma a presença do sujeito do espaço urbano fotografado, quanto repete o gesto de instauração do corpo, duplicando também os espaços visuais passíveis de apreciação. Colocam-se, então, dois planos: o primeiro, que está diante da câmera e visualizamos enquanto cena fotográfica, e o segundo, que figura atrás da câmera e que podemos apenas imaginar, portanto fruto de nossa experiência estética. É assim que a sombra, uma imagem que apenas anuncia a corporalidade, parece ironizar a própria escolha de fotografar a frase, posto que o verdadeiro abrir de olhos na poética de Maier, em alguma medida, culmina em sua interrupção.

A relação com o espaço urbano, tão central na obra de Maier, aparece aqui de forma sublimada. Se suas fotografias frequentemente capturam o acidental, em seus aspectos positivo e negativo, e o efêmero da cidade, como comentado nas análises anteriores, essa imagem reduz o ambiente urbano a seu traço primordial: as mensagens e as construções de sentido que permeiam o espaço coletivo. As figuras apreendidas da cena – o que aparenta ser uma calçada, uma sacola esquecida sobre ela, uma mensagem que se assemelha à propaganda publicitária, confirmam, inevitavelmente, a poluição – parecem encaminhar para uma construção isotópica da vida urbana. Há nisso uma relação com o que Sontag, em *Sobre fotografia*, afirma:

Na forma de imagens fotográficas, coisas e fatos recebem novos usos, destinados a novos significados, que ultrapassam a distinção entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, o bom gosto e mau gosto. A fotografia é um dos principais meios de produzir esse atributo, conferido às coisas e às situações, que apaga aquelas distinções: “o interessante” (Sontag, 2004, p. 191).

Qualidade que transforma objetos banais em signos carregados de significação e estesia.

No entanto, para além dos aspectos urbanos propriamente ditos, o jogo de olhares, elemento que julgamos crucial na poesia fotográfica de Maier, é aqui transposto para o plano linguístico. Quando a fotógrafa aparece refletida em vitrines (como no caso de “*Self-Portrait, 1950*”, a segunda fotografia analisada neste trabalho – ver 4.1 acima), percebe-se uma complexa rede de olhares/lentes: o dela através da câmera, o do acaso no instante do clique, o nosso diante do resultado da fotografia. É nessa medida que “*eye*” participa como elo dessa mesma rede, convocando o olhar, ou a leitura, do espectador, ao mesmo tempo em que convoca sobre o ato mesmo de ver, constituindo uma adversativa (aquilo que podemos ler em oposição ao que não podemos ver). Se, na esteira de Landowski (2014), consideramos que toda imagem é um campo de forças onde se negociam visibilidades, notamos que essa negociação se dá aqui de forma especialmente interessante, tendo em vista que joga com um número reduzido de elementos de fato visíveis.

Um aspecto a ressaltar quanto à materialidade da expressão é que as letras não são apenas veículos de significado, mas sim presenças físicas, pesadas e tão impactantes como outros aspectos do cotidiano urbano verificados nas análises anteriores. A respeito disso, Sontag (2004, p. 71) observa que “fotografar é atribuir importância”, e essa operação está em curso tanto nas cenas aparentemente corriqueiras que Maier eleva à condição de arte, quanto nessa transformação de uma frase cotidiana em objeto de contemplação e exploração artística.

Por fim, a cena e a frase “*Here's a real eye opener*”, ao dialogarem implicitamente com a tradição do autorretrato representada por Maier, acabam por revelar algo que apreciamos como fundamental sobre a natureza da imagem fotográfica: seu poder não está no que mostra, mas no que faz ver, no que deixa à imaginação; não no que afirma explicitamente, mas nas sensibilidades que evoca. Como os melhores trabalhos de Maier, esse misterioso autorretrato consegue ser, ele mesmo, um verdadeiro abrir de olhos para as possibilidades da arte fotográfica enquanto instrumento de reflexão.

### 3.7 “Self-Portrait, 1954”

Figura 8 – *Self-Portrait*, 1954.



Fonte: *Self-Portrait*, 1954. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-1>. Acesso: 15/nov./2023

“*Self-Portrait, 1954*” apresenta uma complexa rede de significados que desafia o destrinchamento de seus elementos plásticos, uma vez que seus muitos planos se confundem visualmente. Maier constrói uma metalinguagem fotográfica onde a materialidade de sua presença se manifesta através de suspensões espaciais e reflexos confusos, criando o que Barthes (1980, p. 30) denominaria de “efeito de real” perturbado, já que se torna difícil de situar os limites de cada espaço e as bordas mesmo de cada figura humana retratada.

No que tange à organização plástica, chama a atenção a manipulação dos diferentes planos retratados – o refletido, o interior, onde figuram as mulheres retratadas, e o da cidade, que se localiza atrás de Maier – confundidos em limites, visto que não existem elementos figurativos suficientes para a determinação do local interno, a partir do posicionamento de Maier diante da cena. Tal posicionamento, além de operar como elemento de suspensão, bem como na primeira análise apresentada neste trabalho (ver 3.1 acima), estabelece uma relação de *circundante vs. circundado* entre as figuras centrais: as formas orgânicas centrais são

circundadas pelas formas geométricas marginais. Essa disposição topológica é o que organiza as categorias eidética e cromática de forma que parece ser determinante para a instauração de uma embreagem espacial, visto que as linhas *paralelas vs. cruzadas* do plano da cidade, ao cruzarem as figuras centrais, dificultam o trabalho de separação planar.

A categoria cromática, por sua vez, desempenha papel importante nesse autorretrato de Vivian Maier, uma vez que podemos perceber uma relação direta entre o cromatismo *claro vs. escuro* ou, respectivamente, *expansão vs. concentração*, e a confusão dos planos. Ao optar por posicionar-se no centro da imagem, Maier não apenas proporciona uma visão das figuras femininas por meio de sua figura recoberta de um preto intenso, mas também figura como elemento circundado pelos tons claros, expandidos atrás. Assim, sua figura, concentrada ao centro, é envolta pelos tons claros que, refletidos, inserem na imagem elementos pertencentes aos outros planos.

Dessa forma, a composição revela uma sofisticada manipulação espacial característica da obra artística de Maier, ocasionando, pela suspensão espacial, um efeito de colagem digital, posto que o enquadramento dissolve deliberadamente as fronteiras entre interior e exterior, além de sujeito e objeto fotográfico. Como observa Discini (2015, p. 25), “[...] o estilo visto num único texto corresponde a uma presença percebida sob o estatuto de realizada”, a respeito disso, esse caso em específico, a fotógrafa utiliza o reflexo na vitrine como dispositivo para criar uma dupla camada de realidade que confunde os planos – estratégia que percebemos também em seu autorretrato de 1955 (ver 3.1 acima), onde a câmera aparece como mediadora entre o eu que vê e o eu visto – criando uma camada de ficção que marca sua forma de interação com as cenas.

Nesse contexto, a presença fantasmagórica e aumentada de Maier (desta vez, em tons escuros, divergindo de “*Self-Portrait, 1950ies*”, ver 3.2 acima) na imagem merece atenção especial. Diferentemente dos autorretratos convencionais, aqui Maier aparece apenas como sombra ou reflexo difuso, uma “justificativa” para servir de pano de fundo (mas que não chega a passar despercebida) na captação das figuras femininas. Contraditoriamente, o corpo da fotógrafa se oferece agigantado pairando sobre o todo, constituindo o elemento tônico da cena. Essa tonicidade se deve à resistência que impõe ao olhar, causando uma parada confirmada pelo comprometimento de um *saber* sobre a cena. Isso porque o esvaziamento modal gera o impacto que conduz à parada, parada essa para olhar, retraçar o caminho entre as muitas figuras e fazer sentido do todo. Ao mesmo tempo, nota-se um interessante contraste tensivo, visto que no plano da expressão sua figura está atenuada dado suas formas internas difusas. Aliás, é em grande medida essa atenuação das formas na expressão que torna a figura pouco apreensível no

conteúdo, levando o sujeito à parada. É assim que notamos a implementação da manipulação estratégica de um apagamento performático, quer dizer, um ajustamento posicional diante da cena, nos termos de Landowski (2014), que leva a uma neutralização de sua figura. Tal escolha composicional ressalta o paradoxo que vemos como objeto central de sua obra: quanto mais a fotógrafa aparenta querer passar despercebida, neutralizada, mais chama atenção para si.

Outro elemento significativo diz respeito ao tratamento das categorias cromáticas e eidéticas, visto que a gradação de cinzas e o jogo de transparências criam um efeito similar ao percebido na figura anterior (ver 3.6 acima), posto que as qualidades físicas da fotografia são incorporadas como parte da mensagem em si. As marcas de sujeira e os reflexos distorcidos não são frutos do acaso, meros acidentes, mas componentes ativos da narrativa visual, lembrando ao espectador a materialidade do suporte fotográfico.

O caráter aspectual estabelecido pela imagem também merece destaque. Como nota Sontag (2004, p. 124), “o autorretrato fotográfico sempre congela um instante de reconhecimento que é, simultaneamente, um momento de estranhamento”. Nesta fotografia, Maier amplia essa contradição ao capturar não apenas seu próprio reflexo, mas também o fluxo urbano que se move além da vitrine, criando uma tensão entre *permanência vs. transitoriedade*, já notadamente temas de outras fotografias da artista. Tal oposição é confirmada pelo contraste das figuras: do lado de fora, onde se posiciona a artista, o transitório é evocado pela movimentação dos carros, o aspecto turvo das folhas, que indica movimento; do lado de dentro, a permanência se confirma nas duas figuras femininas estáticas, de braços e pernas cruzadas, apoiadas na parede. Ainda que essa seja uma separação pertinente, a figura de Maier se projeta para dentro, em forma de silhueta, conseqüentemente embaçando os limites e operando a tensão entre os dois termos. É essa operação que nos parece reforçar o caráter ficcional da imagem, onde o sujeito também é capaz de abrigar em si os outros com quem interage.

A análise deste autorretrato à luz da semiótica plástica revela como o trabalho poético-visual de Maier foi capaz de antecipar questões centrais da fotografia contemporânea, particularmente no que diz respeito à construção de uma identidade atrelada às pressões exercidas sobre o corpo, na perspectiva de *Corpo e sentido*: “a autonomia e identidade do actante são então adquiridas sob o pano de fundo das tensões e pressões exercidas sobre a *carne*, graças à memória das marcas acumuladas, que engajam o devir do *corpo próprio*.” (Fontanille, 2017, p. 30). Assim, a recorrência do tema da *permanência vs. transitoriedade*, apresentada de diferentes modos na poética visual de Maier, dá traços da apreensão do *Si* em ato, considerando que seu modo de construção “[...] repousa na acumulação progressiva de traços transitórios, sabendo que em cada identidade transitória o actante se descobre *outro*; esse tipo assume as

operações provenientes da *visada*.” (Fontanille, 2017, p. 40). Esse acúmulo progressivo é quase didaticamente construído nessa imagem, uma vez que a sobreposição de várias imagens, reflexos e sombras produz uma reinserção do corpo de novo e de novo na cena, bem como sugere ao espectador um exercício de desembaraçar as referências, as ancoragens, deixando sempre um resto talvez indecifrável. A tensão promovida por esse embaralhamento é o que permite identificarmos as fotografias de Maier como sendo essencialmente suas.

Como conclui Sontag:

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto.” Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (2004, p. 33).

Como dizíamos, nessa fotografia, a superposição de figuras, associada ao embaralhamento dos limites entre elas, escancara, numa dimensão metafotográfica, esse convite reiterado à dedução, à especulação e à fantasia de que trata Sontag. Cremos que é justamente essa qualidade ficcional manipulada nos autorretratos de Maier, que confunde o sujeito ao mesmo tempo que o convoca para uma tentativa de destrinchamento de uma narrativa visual, o que faz de sua obra um objeto de estudo e apreciação estética tão fascinante.

### 3.8 “1979”

Figura 9 – 1979.



Fonte: 1979. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits-color/#slide-10>. Acesso: 20/nov./2023

Postulamos anteriormente que o autorretrato fotográfico, enquanto operação complexa de significação, coloca em jogo não apenas técnicas de representação, mas toda uma perspectiva criada a partir do olhar artístico. Nessa direção, essa imagem nos oferece um campo privilegiado para explorar essa dinâmica, particularmente em seu caráter de suspensão espacial e do sujeito, assim como depreendemos da análise anterior. No exercício de análise desta fotografia, revela-se uma rede de significações de difícil destrinchamento, a partir da oposição cromática *tons quentes vs. tons frios*, que problematiza noções convencionais de espacialidade, identidade e intencionalidade na construção de uma imagem.

A reflexão de Roland Barthes em *A câmara clara* (1984) sobre o *punctum* e o *studium* pode nos oferecer algo de fundamental para decifrar a imagem de Maier. Assim, o *studium* da fotografia manifesta-se em uma composição mais equilibrada, no jogo de reflexos, e na paleta cromática que parece se confundir em gradações de tons claros e criar uma ligação entre ambiente externo e interno; ou seja, em elementos que denotam uma intencionalidade artística clara. É no *punctum*, no entanto, que reside a força disruptiva da imagem: marcado por um olhar

que atravessa o plano fotográfico, criando um *acidente*, nos termos de Landowski, no tecido harmonioso da pura representação.

Como observa Barthes (1984, p. 46), “o *punctum* é esse acaso que me punge (mas também me mortifica, me fere)”, conceito muito similar às teorias de acidente estético (Landowski, 2014, p.73) e acontecimento (Zilberberg, 2011), quando, nos três casos, trata-se de algo que acomete o sujeito e suscita sensibilidades capazes de suspender suas modalidades. Essa suspensão, no caso deste autorretrato, parece ser precisamente a impossibilidade de determinar se estamos diante de uma confirmação ou de um apagamento do Eu, haja vista que ao passo em que há, difusa, uma grande presença do enunciador, há também, diminuída e distanciada, sua imagem de forma pouco nítida.

É assim que consideramos que a organização cromática é instauradora desse jogo de esconder e mostrar, visto que parece haver uma dupla articulação cromática, entre *tons frios vs. tons quentes*, em que ora os tons frios envolvem os tons quentes (quando, difusas, as cores frias estão dispostas às margens das cores quentes), ora os tons quentes envolvem os tons frios (numa disposição que parece instaurar um enquadramento responsável pelo efeito de suspensão dos limites entre câmera e espelho).

A confusão entre espelho e câmera, causada pelo cromatismo, quer dizer, pela articulação direta entre *concentração vs. difusão* e *tons frios vs. tons quentes*, opera efeito similar ao percebido em “*Self-Portrait, 1954*” (ver 3.7 acima), já que, aqui, ao ajustar o espelho em lugar homólogo ao posicionamento da câmera, a fotógrafa opera uma união entre os planos fotografados: o interno, o refletido e o externo. No entanto, apesar de conter também uma figura fantasmagórica englobante como em 3.7, e operar de novo a oposição *dentro vs. fora*, a figura de dentro, desta vez, é a própria fotógrafa. Ele também conversa com a primeira foto pois tem um espelho que finca a fotógrafa na parede, dobrando a profundidade e posicionando-a mais dentro do que o espaço de dentro e mais fora (mais longe do lado de fora) do que a distância sugerida pelo reflexo e pela distância da parede. Dessa forma, ao dobrar a distância, novamente é como se a fotógrafa estivesse mais longe, à frente, ao mesmo tempo em que, reduzida, está atrás dela mesma. Aliado a isso, os incrementos dos tons claros, que corroboram para a difusão da figura da artista, ainda servem para unir o espaço interno e o refletido no que parece ser uma janela.

Considerando o reflexo no espelho como imagem sempre passageira, visto que, quando abandonamos o campo refletido, ele desaparece, ao posicionar suas mãos como se estivesse segurando a fonte de reflexo, Maier faz parecer que estamos diante uma cena que vai se dissolver, no entanto continua. A artista parece comentar, fotograficamente, a oposição

*transitório vs. permanente* tão típico da fotografia, fazendo também dessa foto não só um autorretrato, mas também uma metafoto.

Esta visada artística, que é responsável não somente por confirmar a suspensão operada pelo uso do espelho novamente, parece também flagrar o *Si-corpo*, enquanto instância que se refere ao *Eu*, uma vez que:

[...] o Eu-carne (de onde vem seu caráter refletido e a escolha do pronome reflexivo para designá-lo) e à sensório-motricidade, para lhe obedecer ou pressioná-la, para acompanhá-la ou desviá-la; é então a identidade em construção no próprio exercício do fazer semiótico (Fontanille, 2017, p. 40).

Assim, ao instaurar um campo de referência, que desorganiza *dentro vs. fora* com base no posicionamento da fotógrafa diante da figura do espelho, apreendemos as marcas de uma visada que garante a coerência – por meio da incoerência repetidamente presente – do fazer-fotográfico de Maier. Apesar de variar em substância, a fórmula utilizada parece a mesma.

Os postulados de Landowski (2014) sobre as interações arriscadas nos parece complementar essa leitura, pois, conforme previamente discutido neste trabalho, a fotografia de Maier oscilaria entre o regime de ajustamento e o regime de risco ou do acidente. De um lado, há um ajustamento que se evidencia na composição cuidadosa, na escolha do enquadramento e, principalmente, na captação da luz. De outro, opera-se uma escolha arriscada, que tem algo de fundamental na fotografia analisada, de posicionar-se de forma a enquadrar o espelho como uma câmera. Assim, a organização cromática da imagem adquire novos matizes quando a leitura perpassa essa intencionalidade, pois opera papel crucial na confirmação da ideia de suspensão percebida no conteúdo.

A gradação dos tons claros, que antes abordamos como elementos puramente plásticos, transforma-se agora em operadora da significação: não apenas difunde, mas cria uma espécie de confusão sobre o sujeito e os espaços que obriga o olhar a parar, procurando possíveis pontos de ancoragem: o espelho, que não é a câmera em si, a parede da casa, como marcas de dentro e o carro, a pista e as plantas como marca de fora.

É nessa perspectiva que somos postos diante do que Landowski (2014) define como uma interação de risco: a fotografia, impondo a interpretação, instaura uma posição instável, obrigando o enunciatário a reavaliar constantemente sua forma de leitura. Assim, o espelho, ao capturar o rosto de Maier, funciona como metáfora perfeita dessa suspensão espacial e de sujeito, uma vez que, ao ocupar o lugar de uma câmera posicionada na mão de Maier, atua também como elemento disruptivo das ancoragens de espaço e de pessoa.

## 4 CONCLUSÃO

*“I suppose memories live here and there in  
the body”*

– Yōko Ogawa

Como parte intrínseca do cotidiano moderno, as fotografias não apenas registram, mas também atuam de alguma forma, para além de uma intencionalidade representada por performances de identidade ou função. Por exemplo, uma foto de perfil do *WhatsApp* tem uma disposição e função diferente de uma foto tirada para documentação. Em linhas gerais, enquanto a primeira busca informar algo, a segunda tem caráter icônico, de representação fidedigna. Nesse sentido, há de se considerar tanto o contexto de circulação quanto a interpretação do enunciatário, pois o próprio texto “constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores” (Fiorin, 2016, p. 55), evidenciando que essa é uma posição ativa de reinterpretação.

É com base nisso que a fotografia, enquanto prática, exige um tratamento analítico que a considere enquanto ato discursivo, evento de linguagem, visto que é desse ato que se constitui a semióse e, portanto, o estatuto de texto. Esse enfoque nos permite entender que fotografia é um fazer que instaura um sujeito criado no e pelo enunciado. É nessa perspectiva que a abordagem da semiótica plástica (Floch, 1985) se revela insuficiente para explicar o sentido de um texto fotográfico como um todo, uma vez que nesse momento da teoria, a semiótica considera a instância enunciativa como “desencarnada” (Dondero, 2015, p. 59).

Distante do centro das preocupações iniciais da semiótica, o corpo só vem a ocupar lugar central nas indagações da teoria no momento inaugural da vertente tensiva (Fontanille; Zilberberg, 2001; Zilberberg, 2011), quando, ao abordar os “estados de alma” e sua relação com o “estado das coisas”, a semiótica tensiva convoca o analista a se desdobrar sobre a questão das sensibilidades. Para dar tratamento a isso, as dimensões da intensidade e da extensidade, que fundam a tensividade, se dividem em subdimensões de andamento e tonicidade (relacionadas à primeira), e as subdimensões de temporalidade e espacialidade (relacionadas à segunda). As duas dimensões são consideradas parte imprescindível do processo de produção do sentido, uma vez que acrescentam à teoria as construções por excesso. Assim, os funtivos de intensidade, *impactante vs. ténue*, e de extensidade *concentrado vs. difuso*, situam o processo de constituição do sentido na junção entre “medida

intensiva e um número extensivo” (Zilberberg, 2004). A partir desse momento, a construção fundamental do sentido vê-se modificada, pois as operações, até então polarizadas entre afirmação e negação no quadrado semiótico, são consideradas em função de um termo complexo, das inflexões tônicas e átonas articuladas a partir dos eixos de intensidade e extensidade.

No caso específico desta pesquisa, pensando numa análise voltada ao texto fotográfico, a abordagem tensiva aparece articulada tanto na tensão entre *efemeridade vs. duração*, característica constituidora do fazer-fotográfico, quanto, ao abordar especificidades do olhar e visada da fotógrafa estadunidense Vivian Maier, na tonicidade que o seu posicionamento em cena suscita. A partir disso, podemos notar como as articulações entre *concentração e difusão* de sua presença em cena servem para suspender os limites entre cena e fotógrafa, suspensão essa que marca uma das principais estratégias enunciativas apreendidas neste estudo.

Nessa direção, a análise desenvolvida ao longo desta dissertação buscou decifrar como esse olhar, tensionado entre o *Eu* que fotografa e o *Si* que é resultado desses instantes fotografados, constrói uma narrativa visual em que o corpo da fotógrafa é simultaneamente sujeito e objeto da cena. Na esteira de Dondero (2015, p. 54), em sua metodologia de análise do texto visual, concordamos que uma semiótica da fotografia deve considerar a enunciação corporal como aspecto de base da própria mediação semiótica, visto que o corpo-carne do fotógrafo é, ele mesmo, instância de mediação semiótica. É a partir disso que surge a necessidade de uma análise que recupere os vestígios desse corpo, muitas vezes enjeitado, como parte intrínseca do processo de semiose da linguagem fotográfica.

\*\*\*

Na análise da fotografia “*Self-Portrait, 1955*” (item 3.1), que abre a seção “A poesia visual em Vivian Maier”, o destaque é o feliz *acidente estético* obtido como resultado de uma programação estratégica por parte do corpo-actante. Ao ajustar-se à cena, considerando a espera por um “momento perfeito” para o clique e posicionar-se no centro dêitico, revela uma intencionalidade, que, diante da obtenção de um resultado positivo, culmina num sorriso que é evento raro em seus autorretratos.

É assim que o posicionamento de Maier se torna o elemento tônico da imagem, reforçado pela estratégia de organização plástica dos planos (divididos entre observador, sujeito e retratado), que cria uma profundidade e a que se atribui o efeito de acaso. A

oposição *paralelo vs. cruzado*, por sua vez, parece estruturar a cena, visto que as linhas verticais e horizontais são interrompidas pelo posicionamento em diagonal do espelho. Essa organização se compõe com os demais elementos para gerar o efeito de efemeridade destacado pelo movimento.

Sobre a categoria cromática, as cores escuras (aqui concentradas e orgânicas), estando opostas às claras (difusas e pontiagudas, por sua vez), organizam a extensidade plástica quando parecem desdobrar o centro dêitico em interior (no plano do refletido) e exterior (no plano do posicionamento corporal); tal operação institui uma profundidade improvável, que ultrapassa os limites do prédio. Há, ainda, uma presença desdobrada da fotógrafa, que a solidifica enquanto elemento tônico e confirma a organização plástica como parte de uma estratégia enunciativa de adensamento da figura de Maier.

A segunda fotografia analisada, “*Self-Portrait, 1950ies*” (item 3.2), se revela como boa amostra do *street-photography* de Vivian Maier, uma vez que destaca sua alteridade em meio à oposição entre imersão na cena e uma camuflagem que parece tema reconhecido de sua fotografia. Nessa dinâmica, nota-se uma subjetividade isolada que se contrasta com a coletividade dos transeuntes. Ainda que se distancie do centro da imagem, a presença tônica de Maier se impõe uma vez que ela é a maior figura humana, reforçada pela repetição no espelho, estratégia de adensamento similar à análise anterior.

As categorias plásticas da imagem se organizam entre vertical vs. horizontal (*prédios vs. pessoas*), reto vs. curvo (*molduras vs. formas orgânicas*), superior vs. inferior (*escassez vs. adensamento*) e, no que tange à distribuição cromática, há uma espiral áurea que guia o olhar do difuso ao concentrado, num movimento que reforça a oposição tensiva *difusão vs. concentração*. A profundidade aqui é construída por planos sobrepostos e ainda amplificada por um efeito caleidoscópico do espelho, que fragmenta e repete imagens e assim confunde a localização dos corpos.

Nesse arranjo, Maier, ainda descentralizada e desfocada, é âncora referencial diante da desorientação provocada pela *mise en abîme*. Essa construção concessiva marcada pela oposição esconder vs. mostrar nos parece definidora de seu estilo, visto que a fotógrafa, central nas espirais percebidas na análise, está modalizada pela lateralidade e recusa do olhar. É dessa forma que a artista se insere em cena ao mesmo tempo em que se desloca dela, reforçando a tensão entre *presença e ausência*.

Na análise seguinte (item 3.3), há um avanço em direção à abstração, que privilegia formas geométricas em detrimento de figuras orgânicas. O contraste cromático notado entre a alvura das pernas e o preto intenso dos acessórios e sapatos dá destaque às figuras centrais,

ao passo em que o cenário e a sombra, localizada à esquerda, surgem em tons de cinza impuros, próximos de um aspecto fantasmagórico – fato que evoca uma presença ausente, ao mesmo tempo difusa e compacta. Diferente dos dois primeiros autorretratos, onde Maier se dá de forma integral, aqui, há um recorte radical: a feminilidade é constituída de detalhes convencionais da temática do feminino, mas a fotógrafa, ao estar “insinuada”, sem marcadores de gênero explícitos, evoca um apagamento enunciativo que contrasta com a intensidade de sua presença nas outras duas fotografias.

Aqui, a sombra projetada é a única marca visível da fotógrafa, estratégia que opera uma espécie de aparecer em negação. Tal operação cria um jogo de presença e ausência dessa vez um pouco distinto, visto que, mesmo sem ocupar o espaço material, há um direcionamento de olhar pela ambiguidade. Enquanto na primeira imagem o ajustamento era programático, considerando o movimento do espelho, desta vez a estratégia é simbólica – a sombra, ao desmaterializar o corpo-próprio, o torna efêmero em oposição à materialidade das formas humanas em primeiro plano. Nas análises anteriores, a presença tônica do corpo-actante se dava de maneira física, focalizada e aumentada; aqui, a força está no efeito de curiosidade que se gera a partir da ausência. A sombra, então, atrai o olhar justamente ao não se definir. Assim, a lógica está invertida e a dúvida a respeito do Si é lançada: não há corpo completo, apenas vestígios de uma operação discursiva.

No desenvolvimento da análise de “*Undated*” (item 3.4), foi possível depreender que Maier constrói uma presença paradoxal ao jogar com a fragmentação e a multiplicação de seu corpo nos reflexos dos espelhos. Essa estratégia enunciativa parece-nos distinta das percebidas nos outros três autorretratos, em que aparece integralmente refletida ou se insinua em forma de sombra. Nessa imagem, a fotógrafa se oferece ao enunciatário em versões parciais e desconexas, que passam desde um reflexo minimizado, no centro da imagem, até uma imagem ampliada, porém lateralizada. Voltado para o flash acima de sua cabeça, o olhar reforça um diálogo introspectivo que recusa a interação direta com o enunciatário. Essa estratégia radicaliza o que chamamos de jogo entre esconder e mostrar, pois se multiplica em fragmentos que não se dão a completar.

É a organização plástica da imagem que parece acentuar essa tensão, visto que as molduras retilíneas dos espelhos e os azulejos criam uma grade geométrica sobre a qual o corpo da fotógrafa se insere em diferentes escalas. A distribuição cromática, com tons quentes periféricos que contrastam com a luz fria, direciona o olhar para a zona onde sua figura aparece ampliada, porém sem nitidez no rosto. Essa construção subverte a lógica tradicional de focalização uma vez que o centro da atenção não corresponde ao centro de

maior nitidez, mas, sim, com a área onde sua presença é mais tônica – justamente pelo que não está presente. Essa fragmentação vai além de uma estratégia de composição e torna-se o próprio tema do autorretrato. Como um quebra-cabeça incompleto, o Si está figurado e acrescenta camadas sem jamais oferecer a visão total. A efemeridade já não está na materialidade do corpo, mas na própria construção da identidade, apenas sugerida.

Em “*Self-Portrait, 1955*” (item 3.5), diferente dos outros autorretratos, que fragmentam ou escondem seu corpo, o rosto da fotógrafa está exibido nitidamente, apesar de, novamente, haver uma marcada recusa de contato visual com o seu enunciador, inscrevendo uma presença paradoxal, afirmativa e, ao mesmo tempo, evasiva. O espelho arredondado, dessa vez, atua como metáfora do próprio fazer-fotográfico, uma vez que mostra o reflexo, mas oculta quem o segura. Assim, cumpre aqui um duplo papel, visto que também é suporte material que permite o reflexo. A composição acentua esse diálogo quando o centro luminoso, onde se localiza o rosto, está oposto às bordas difusas onde estão as mãos e o torso, o que nos leva a devaneios acerca do além-enquadramento. O torso ausente, assim, torna visível o gesto normalmente invisível do autorretrato, expondo o artifício por trás da imagem.

Tal estratégia nos leva a crer que, para além de um registro, Maier encena a sua presença e transforma a fotografia em reflexão sobre a construção do Si – um rosto que se oferece enquanto um corpo se apaga. A efemeridade não está marcada pela falta de um corpo presente, mas na própria natureza ilusória do retrato: aquilo que vemos é tão ficcional quanto o que não podemos ver.

Na análise de “Sem título” (item 3.6), a frase “*Here's a real eye opener*” (“aqui está um verdadeiro abrir de olhos”) parece dialogar criticamente com os autorretratos de Maier, já que transforma o texto em espelho conceitual. A palavra “eye” é o que parece criar ironia, pois, enquanto convida a ver, a artista só aparece como sombra, evocando um movimento que aponta para os olhos. A composição, dividida entre formas geométricas e orgânicas, e marcada por tons claros que envolvem os escuros, parece guiar o olhar para o “espelho conceitual” que instaura a frase.

Como nota Izumino (2021, p. 129-130), a sombra atua como índice de um corpo ausente, ecoando a reflexão de Barthes sobre a fotografia como reprodução de um movimento único. A imagem opera, assim, uma estratégia enunciativa em dois níveis: o do visível e o do imaginado. Por fim, é a materialidade das letras, impactante e robusta, que faz da frase um objeto de contemplação, revelando a essência do exercício fotográfico de Maier: o poder está no sugerido, não no exibido.

Em “*Self-Portrait, 1954*” (item 3.7), há a construção de uma presença paradoxal, através de seu corpo difuso. Enquanto figura central, a fotógrafa se dá como sombra, reflexo turvo, suspensa entre planos que confundem interior e exterior. Sua silhueta escura domina a composição, ao passo em que flutua como um elemento fantasmagórico, sem detalhes definidos. Esse corpo-fantasma é marca de uma estratégia enunciativa, uma vez que opera como mediador entre as figuras femininas estáticas (no interior) e o fluxo da cidade (no exterior), marcando uma tensão entre permanência e transitoriedade. A estratégia, então, é reveladora, pois neutraliza seus traços individuais em prol de afirmar-se enquanto presença composicional: quanto mais se esconde, mais confunde os planos. A manipulação da luz é o que parece reforçar esse aspecto, uma vez que, envolta em tons claros, sua figura escura concentra o olhar, enquanto os reflexos e distorções na vitrine desmaterializam seus contornos. O resultado é um corpo que transita entre a ausência e o excesso, pois muito visível para ser ignorado e muito difuso para ser fixado.

Na última análise aqui desenvolvida (item 3.8), a oposição barthesiana do *studium* e do *punctum* revela-se particularmente pertinente, uma vez que a imagem problematiza as noções de espacialidade e identidade por meio de uma estratégia que oscila entre revelação e apagamento do sujeito autoral. Enquanto a composição equilibrada de tons quentes *vs.* tons frios estabelece um plano de representação harmonioso (*studium*), a visada de Maier, ao atravessar o plano fotográfico, instaura um *punctum* que desestabiliza as possibilidades de leitura. Isso corresponde ao que Landowski domina “acidente estético” – momento de ruptura, que suspende as modalidades associadas à percepção. A corporeidade, aqui, é definida por uma presença difusa notada nos tons quentes centrais, por uma ausência marcante na periferia dos tons frios e como fantasma especular no jogo entre espelho e câmera.

Quando os tons frios circundam os quentes, assistimos a um processo gradual de apagamento, onde a figura humana parece estar dissolvida no espaço. Inversamente, quando os tons quentes envolvem os frios, ocorre um fenômeno de emergência, como se a figura humana brotasse da matéria visual que a circunda. Essa dinâmica não está resumida em um jogo composicional, mas configura um *mise en abîme* da presença, em que Maier se multiplica em diferentes instâncias de existência: sujeito-fotógrafo, reflexo capturado na superfície especular e projeção fantasmagórica que transcende os limites do enquadramento. A teoria do Si-corpo, proposta por Fontanille (2017) oferece um instrumental privilegiado para a decifração dessa construção identitária. Na poética de Vivian Maier, a identidade não é dado prévio, mas sim um processo que se constitui no próprio ato fotográfico através de

três dimensões complementares: a carne sensório-motora, do corpo que manipula a câmera; a imagem refletida que transforma esse mesmo corpo em objeto de contemplação; a presença luminosa que converte em efeito visual. Essa dimensão triangular encontra eco na abordagem de Landowski sobre as interações arriscadas, onde convivem o rigor do ajustamento e a ousadia presente na suspensão de qualquer referência espacial estável.

\*\*\*

Em meio às análises que culminaram nessa construção particular do corpo que nos propõe Maier, outras questões foram também sendo levantadas e algumas delas ao menos parcialmente respondidas. Entre elas, a questão da autoria se revelou ponto de indagações indiretas. Por ser uma artista descoberta postumamente, Maier não participou da curadoria de sua própria obra, o que levanta questões sobre a fidelidade dos “sentidos originais”, por exemplo, tudo o que chamamos de autorretrato, parte, de fato, de uma tentativa de autorrepresentação? No entanto, como demonstrou a análise, é fato que seus autorretratos preservam marcas de uma enunciação corporal irredutível às intervenções e escolhas externas. Seu olhar oblíquo, sua preferência por superfícies reflexivas e sua recusa em se tornar o centro óbvio da cena são gestos que resistem à apropriação. Funcionam, assim, como uma espécie de assinatura discursiva que transcende o poder da curadoria, mesmo que algumas objeções se possam colocar a essa afirmação. Em especial, reconhecemos a limitação de representatividade tanto da seleção feita por Maloof (de mais de 100 mil para 327) quanto do estudo qualitativo que deve se limitar a menos de uma dezena de fotos, como este que empreendemos. De fato, não podemos afirmar que essa assinatura discursiva que propomos é extensível a toda a obra de Maier, mas, ao contrário, podemos sim dizer que essa injunção particular do corpo e do olhar é específica dessa fotógrafa, constituindo-se se não *a* marca discursiva, certamente *uma* marca discursiva inegável de seu fazer fotográfico. É nesse lugar que se encontra a contribuição deste trabalho ao reconhecer algo *sui generis* na obra de Maier e, com isso, expandir o conhecimento que se tem de seu modo de operar.

Parece-nos relevante destacar o aspecto da contraposição de pontos de vista na relação entre visada artística, o olhar que se depreende através da manipulação da câmera fotográfica, e olhar enquanto elemento corpóreo, dos atores do enunciado e da própria fotógrafa, visto que se trata de uma autorrepresentação. No exercício fotográfico, não raramente, a posição da câmera corresponde à posição dos olhos, fazendo equivaler o objeto

ao ponto de vista do fotógrafo. No entanto, frequentemente não é o que nos é dado ver nos autorretratos de Maier.

Ao manipular a câmera *Rolleiflex*, um equipamento de peito que conta com o visor em sua parte superior, sem a necessidade de encaixar os olhos no objeto para visualizar o que está sendo fotografado, é instaurada uma distância entre a visada artística e o olhar dos atores. Essa distância entre os dois pontos de vista, por sua vez, parece definidora do que nomeamos de jogo entre esconder e mostrar, pois é o que permite que a fotógrafa, além de operar uma camuflagem que a deixa passar despercebida enquanto tal, possibilita que seu olhar, enquanto ator, seja desviado em relação ao enunciatário ao mesmo tempo em que determina uma diferença entre narrador e enunciador. Ao mesmo tempo em que nos apresenta uma narrativa, Maier participa dela como um personagem relativamente externo, ocupando um lugar híbrido entre a posição de quem enuncia e a dos outros atores fotografados por ela.

Entre as questões que ainda carecem de esclarecimento, apontamos sobretudo a da atribuição a um gênero visual à obra de Vivian Maier, uma vez que tanto as definições de autorretrato, quanto as de fotografia de rua parecem se confundir em seu exercício artístico, bem como um forte viés metafotográfico, uma vez que suas imagens colocam em xeque a própria linguagem em que se inscrevem.

\*\*\*

Por fim, a pesquisa pode confirmar que a fotografia de Maier não é um mero registro, com efeito documental, mas um ato de resistência contra a fixação do sentido como algo enclausurado. Seus autorretratos desafiam a noção de identidade como algo estável, substituindo-a por uma subjetividade fluida, construída através de estratégias de esconder e mostrar que a colocam, ao mesmo tempo, como narradora e personagem do universo narrativo apresentado pela artista.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASSO FOSSALI, Pierluigi; DONDERO, Maria Giulia. **Sémiotique de la photographie**. Limoges: Universidade de Limoges / Pulim, 2011. xiv, 278 p. ISBN 978-0-230-25020-8 (hardcover), 978-0-230-35505-7 (e-book). DOI: 10.25965/ebooks.233.

BRACCHI, Daniela. Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja. **Significação**: revista de cultura audiovisual, v. 43, n. 45, p. 83-95, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/102981>. Acesso em: 01/jul./2025.

BRACCHI, Daniela Nery; DA SILVA, Mônica Ester. Dois fotolivros em busca de um autor: as narrativas construídas a partir das fotografias de Vivian Maier. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 18, n. 35, 2020. Disponível em: <https://sou.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/7348>. Acesso em: 1 out. 2024.

CERDERA, Fábio Pereira. Sobre a veridicção no retrato fotográfico. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 85–112, 2022. Disponível em: <https://periodicos.felar.unesp.br/casa/article/view/12692>. Acesso em: 6 jan 2025.

DA COSTA, Márcia Rodrigues. O autorretrato de Vivian Maier, para além do real. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 6, n. 9, p. 141–154, 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/dispositiva/article/view/15034>. Acesso em: 5 ago. 2025.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DONDERO, Maria Giulia; FONTANILLE, Jacques. **The Semiotic Challenge of Scientific Images**. A Test Case for Visual Meaning. Ottawa, Canada: Legas Publishing, 2014.

DONDERO, Maria Giulia. A semiótica visual entre princípios gerais e especificidades: a partir do Groupe  $\mu$ . **Estudos Semióticos**, v. 11, n. 3, 2015, p. 53-62. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/111091/109419>. Acesso em 16 nov.2023.

DONDERO, Maria Giulia. **L'énonciation énoncée dans l'image**. Limoges: Lambert Lucas, 2016.

DONDERO, Maria Giulia; REYES-GARCIA, Everardo. Os suportes das imagens: da fotografia à imagem digital. **Revista do GEL**, v. 16, n. 2, p. 163-190, 2019. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2788>. Acesso em: 1 out. 2024.

DONDERO, Maria Giulia. **The language of images: the forms and the forces**. Cham: Springer Nature Suíça, 2020. (Lecture Notes in Morphogenesis; v. 1). 147 p. ISBN 978-3-030-52620-7. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-52620-7>. Acesso em: 8 nov 2025.

FABRIS, Annateresa. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 61–70, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100004>. Acesso em: 20 mai 2024.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Contexto, 2016.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins, 1985.

FLOCH, J.-M. **Identités Visuelles**. Paris: PUF, 1995.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FONTANILLE, Jacques. **Soma et séma: figures du corps**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004. 270 p. (Coleção *Dynamiques du sens*). ISBN 978-2-7068-1823-3.

FONTANILLE, Jacques. **Corpo e sentido**. Londrina: Eduel, 2017.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

GONÇALVES, Fernando; GAUZISKI, Débora; FALCÃO, Grécia. **De gênero a dispositivo: o retrato como encenação e produção de sujeitos em Cindy Sherman e Julia Cameron**. *Ícone*, Recife, v. 15, n. 2, p. 85–105, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230806>. Acesso em: 3 jun 2024.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **Significação**: *Revista de Cultura Audiovisual*, n. 4, p. 18-46, 1984. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90477>. Acesso em: 1 out. 2024.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981[1976].

IZUMINO, Júlia Pasinato. **No meio do reflexo**: Ana Cristina Cesar e Vivian Maier. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2021.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**. Paris: PUF, 2002.

LANDOWSKI, Eric. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, p. 10-20, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/bPV5nZ7ZFrRyJP74QNry9yB/?lang=pt>. Acesso em: 1 out. 2024.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

LEITE, Ricardo Lopes. O corpo enunciado e suas metamorfoses: operações enunciativas em anúncios classificados de serviço de sexo. **CASA: cadernos de semiótica aplicada**, Araraquara, v. 9, n. 1, p. 1–13, jul. 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 10 mai 2025. ISSN 1679-3404.

LEMOS, Tércia Montenegro. Natureza e cultura na fotografia de Tiago Santana. **Semiótica Aplicada**, p. 227, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/20155>. Acesso em: 1 out. 2024.

LEMOS, Carolina Lindenberg. **A transversalidade das categorias tensivas no tratamento da expressão**. In: SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus; DONDERO, Maria Giulia (orgs.). *Linguagens sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021. p. 67–86. ISBN 978-65-5637-154-2. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/781211985/Linguagens-Sincréticas-novos-objetos-nov-1>. Acesso em: 1 out 2024.

MALOOF, John (Ed.). **Vivian Maier**: street photographer. Nova York: Powerhouse Books, 2012.

MANCINI, Renata Ciampone; Calil, Lucas. Um olhar tensivo sobre o semissimbolismo em “O Senhor dos Anéis”. **Estudos Semióticos**. [on-line]. v. 11, n. 1, São Paulo, 2015, p. 11-20. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/103770/103444>. Acesso em 3 set. 2022.

MANGANO, Dario. This Is Not Vivian. The Photographer as a Form of Life. **Versus**, v. 48, n. 1, p. 73-94, 2019. Disponível em: <https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/94100>. Acesso em: 1 out. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesia (afinidas eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Semiótica Visual: os Percursos do Olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **A Significação na Pintura**. São Paulo: Annablume, 2016.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020 [2007].

SANTOS, Marcelo Moreira. **Cinematografia e semiótica: A construção sígnica da imagem em movimento**. TCC. Faculdade Estácio de Campo Grande, 2020. DOI: 10.25768/20.04.01.024. Acesso em: 15 mai 2025.

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

SILVA, Mônica Ester da. **O caso Vivian Maier: enfoques sobre identidade autoral e legitimação póstuma**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/43346>. Acesso em: 15 jun 2024.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. **Estudos Semióticos**. [on-line]. v. 15, edição especial, São Paulo, 2019, p. 11–26. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156045/152316>. Acesso em 3 set. 2022.

TEIXEIRA, Lúcia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. **Gragoatá (UFF)**, Niterói, v. 16, p. 209-227, 2004. Disponível em: Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33349>. Acesso em: 1 out. 2024.

TEIXEIRA, Lúcia. **Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema**. In: LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. v. 1, p. 169–198. ISBN 978-85-209-2064-0. Acesso em: 1 out 2024.

TEIXEIRA, Lúcia. **Para uma leitura de textos visuais**. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). *Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 299–306. ISBN 978-85-283-0379-7. Disponível em: [http://www.uff.br/sedi/PDFS/2008\\_Teixeira\\_LeituraDeTextosVisuais.pdf](http://www.uff.br/sedi/PDFS/2008_Teixeira_LeituraDeTextosVisuais.pdf). Acesso em: 24 set 2024.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.). **Linguagens na comunicação:**

desenvolvimentos de semiótica sincrética. 1ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, v. 1. p. 41-77.

ZILBERBERG, Claude. **As condições semióticas da mestiçagem**. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kátia Eliana (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69–101. ISBN 978-85-7419-400-4. Acesso em: 1 out 2024.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê, 2011[2006].

## APÊNDICE A – ALGUMAS CÂMERAS UTILIZADAS POR VIVIAN MAIER



Fonte: Maloof Collection. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>. Acesso: 02/07/2025.

**APÊNDICE B – NEGATIVOS SOBRE LIGHT TABLE**

Fonte: Maloof Collection. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/print-sales/>. Acesso: 02/07/2025.