

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

**ANA ELYZE SANTOS MARTINS DE GOIS**

**AS REPRESENTAÇÕES DE ESPAÇOS URBANOS AMERICANOS PRESENTE  
NAS FOTOGRAFIAS DE MULHERES DE ALICE BRILL E VIVIAN MAIER,  
REALIZADAS NA DÉCADA DE 1950**

**CURITIBA**

**2022**

**ANA ELYZE SANTOS MARTINS DE GOIS**

**AS REPRESENTAÇÕES DE ESPAÇOS URBANOS AMERICANOS PRESENTE  
NAS FOTOGRAFIAS DE MULHERES DE ALICE BRILL E VIVIAN MAIER,  
REALIZADAS NA DÉCADA DE 1950**

THE REPRESENTATIONS OF AMERICAN URBAN SPACES PRESENT IN THE  
PHOTOGRAPHS OF WOMEN BY ALICE BRILL AND VIVIAN MAIER, CARRIED  
OUT IN THE 1950'S

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Tecnologia e  
Sociedade, linha de Mediações e Culturas da  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
(UTFPR).

Orientação: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

**CURITIBA**

**2022**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba**



ANA ELYZE SANTOS MARTINS DE GOIS

**AS REPRESENTAÇÕES DE ESPAÇOS URBANOS AMERICANOS PRESENTE NAS FOTOGRAFIAS DE MULHERES DE ALICE BRILL E VIVIAN MAIER, REALIZADAS NA DÉCADA DE 1950**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 22 de Agosto de 2022

Dr. Ronaldo De Oliveira Correa, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Rosane Kaminski, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 22/08/2022.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os que me acompanharam, de perto de longe, ao longo deste processo, sem vocês essa pesquisa seria apenas uma ideia, um sonho. Os nomes e pessoas que cito aqui são apenas algumas das quais eu agradeço e reconheço a importância em minha vida e nessa pesquisa.

Agradeço inicialmente ao meu orientador, Ronaldo de Oliveira Corrêa, que com toda a paciência, compreensão, confiança no meu trabalho e apoio, me auxiliou e provocou nesse processo. Me ensinou que pesquisar, além de um trabalho intelectual, é um trabalho de doação feito no coletivo.

Agradeço às professoras e professores do PPGTE, que mesmo em um cenário conturbado para se realizar uma pesquisa e se viver, me ensinaram tanto nesse processo. Agradeço em especial às professoras Marilda Queluz e Rosane Kaminski, que de forma generosa e atenta me orientaram e desafiaram na banca de qualificação e pelas preciosas contribuições na banca de defesa. Agradeço também à Luciana Martha Silveira, que fez parte da banca de qualificação e contribuiu para que essa pesquisa tomasse o formato que tomou.

Agradeço aos colegas do grupo de orientandos do professor Ronaldo, que durante os anos dessa pesquisa foram meus colegas de estudo e de pesquisa, Alexandre Oliveira, Ana Carolina Nobrega, Ana Paula França, Bruna Bonifácio, Caroline Mueller, Kamila Bach, Max Kampa, Thais Dyck, Patricia Salles.

Agradeço aos amigos e amigas que me deram todo o suporte, incentivo e alegria durante essa pesquisa. Ao Jean Kus e ao Leandro Oliveira, agradeço pelas risadas e bordões proferidos nos momentos mais aleatórios possíveis. À Jennyfher Mendes agradeço pela compreensão e pela inspiração para sempre ir mais longe. À Janaina Macagnan pelo partilhar da vida mesmo com um oceano de distância. À Ryllary Baido pela alegria, resiliência e altruísmo. À Aline Pestana que de forma genuína me mostrou força e beleza, na arte e na vida.

Agradeço à Alisson Freyer, Camille Liege, Felipe Tkac, Felipe Zem, Renan Peres, que em meio aos atendimentos de escolas, aos barulhos do ateliê de escultura, as conversas em nosso coworking, fizeram trazerem calor para os dias e estruturas do nosso Memorial Paranista.



Agradeço imensamente aos meus pais, Dilmara Santos e Rafael Gois, que em todos esses anos de estudo me apoiaram, acreditaram nos meus sonhos, se importaram e me deram todo o amor possível. Agradeço ainda mais a minha irmã Ana Rafaelly, que em meio a um isolamento prolongado se tornou meu suporte emocional e material, minha companhia em todas as ocasiões, confidente e amiga, com certeza você é o maior presente que nossos pais poderiam me dar.

A Allysson Anhaia, meu suporte, companheiro, amor e parceiro de vida, agradeço por não me deixar desistir, por sempre me incentivar e ver em mim muito mais do que eu via, por cada palavra e atitude de apoio e carinho, obrigada pelo caminho que trilhamos e pelo horizonte que estamos construindo.

Agradeço à UTFPR pela concessão da bolsa de estudos de recursos próprios, que proporcionou, no auge da pandemia de COVID-19, a realização da pesquisa e a proteção a minha saúde.

As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno. As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua posição aquisitiva. Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada.

Susan Sontag, 2004.

## RESUMO

Esta pesquisa é sobre as representações de espaços urbanos das cidades de São Paulo e Nova Iorque produzidas pelas fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier em fotografias de mulheres na década de 1950. Para tanto objetivo identificar, descrever e analisar, por meio das fotografias de Alice Brill e Vivian Maier, as representações destes espaços urbanos em fotografias de mulheres realizada por elas. Filiando-me aos estudos de representação de Stuart Hall (2016) e da metodologia de análise de imagem de Ana Maria Mauad (1991; 2008) e Zita Possamai (2005), percorro fotografias digitais das duas fotógrafas. O estudo utiliza-se de acervos de instituições de guarda públicas e privadas, acessando-os de forma digital e mediadas pelos arranjos documentais destas instituições. Assim, com a pesquisa, através da análise documental e de imagens, bem como com articulação teóricas e bibliográficas, me propus a pensar as relações entre a produção fotográfica de mulheres e a representação de mulheres em fotografia, ambas as práticas em espaços públicos e constituintes da representação que se tem deste. Três entradas narrativas foram propostas para a pesquisa a fim de adensarem o olhar das fotógrafas para o espaço, bem como condensar as análises realizadas, foram eles: a cidade, na qual com a utilização de mapas, percursos e caminhadas, analisei a apropriação dos espaços das cidade de São Paulo e Nova Iorque que Alice e Vivian, respectivamente, fizeram; a segunda estrada foi a análise do corpo, de como este se relaciona com si e com outros, permeados pela fotografia; a terceira discute como o corpo e a cidade se relacionam nas fotografias de Alice e Vivian, como as sociabilidades entre mulheres foram percebidas e como as mulheres utilizaram-se de estratégias e formas de ocupar as cidades, que em sua maioria não haviam sido pensadas para a presença e ocupação com os corpos de mulheres. Dessa forma, conclui-se que os espaços urbanos representados foram usados e constituíram formas de ser e ocupar estes espaços pelas mulheres, de forma que os espaços representados foram produzidos devido à presença das mulheres neles, fossem estas as fotografadas, fossem as fotógrafas responsáveis pela produção da imagem.

**Palavras-Chave:** fotografia; representação de mulheres; espaço urbano; Alice Brill; Vivian Maier.

## ABSTRACT

This research is about the representations of urban spaces in the cities of São Paulo and New York produced by photographers Alice Brill and Vivian Maier in photographs of women in the 1950s. and Vivian Maier, the representations of these urban spaces in photographs of women made by them. Affiliating myself with Stuart Hall's (2016) studies of representation and the image analysis methodology of Ana Maria Mauad (1991; 2008) and Zita Possamai (2005), I go through digital photographs of the two photographers. The study uses the collections of public and private guarding institutions, accessing them digitally and mediated by the documentary arrangements of these institutions. Thus, with the research, through documental and image analysis, as well as theoretical and bibliographic articulation, I proposed to think about the relationships between the photographic production of women and the representation of women in photography, both practices in public and constituent spaces. of the representation that one has of it. Three narrative entries were proposed for the research in order to deepen the photographers' gaze towards space, as well as condense the analyzes carried out, they were: the city, in which with the use of maps, routes and walks, I analyzed the appropriation of spaces from the cities of São Paulo and New York that Alice and Vivian, respectively, made; the second road was the analysis of the body, of how it relates to itself and to others, permeated by photography; the third discusses how the body and the city are related in Alice and Vivian's photographs, how sociabilities between women were perceived and how women used strategies and ways of occupying cities, which for the most part had not been designed to the presence and occupation with women's bodies. In this way, it is concluded that the urban spaces represented were used and constituted ways of being and occupying these spaces by women, so that the represented spaces were produced due to the presence of women in them, whether they were the ones photographed or the photographers responsible for image production.

**Keywords:** photography; representation of women; urban space; Alice Brill; Vivian Maier.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama com a dispersão do arquivo Vivian Maier.....	26
Figura 2: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	38
Figura 3: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959. ....	40
Figura 4: Alice Brill. Avenida São João, São Paulo, 1954. ....	42
Figura 5: Alice Brill. Líbero Badaró com a Praça do Patriarca, São Paulo, 1950. ...	43
Figura 6: Alice Brill. Rua Direita, São Paulo, 1953. ....	44
Figura 7: Trajeto que liga a localização das fotografias de Alice Brill. ....	47
Figura 8: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	49
Figura 9: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	54
Figura 10: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	54
Figura 11: Mapa de urbanização da cidade de São Paulo entre 1950 e 1962.....	58
Figura 12: Alice Brill. Procissão, São Paulo, 1950.....	61
Figura 13: Alice Brill. Filas em pontos de ônibus no vale do Anhangabaú, São Paulo, 1953.....	62
Figura 14: Alice Brill. Grupo de crianças no centro da cidade, São Paulo, c. 1953...	63
Figura 15: Mapa de dados e fotografias de Alice Brill.....	66
Figura 16: Juljan Czapski. Retrato Alice Brill, 1950. ....	68
Figura 17: Alice Brill. Porto, sem local, 1933. ....	70
Figura 18: Alice Brill. Mercado de rua, sem local, 1933. ....	70
Figura 19: Alice Brill. Vista de cidade, sem local, 1933. ....	71
Figura 20: Alice Brill. Vista de Valência, Espanha, 1933. ....	71
Figura 21: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 195c. ....	80
Figura 22: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	81
Figura 23: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	83
Figura 24: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	90
Figura 25: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	91
Figura 26: Compilado de fotografias de Vivian Maier na década de 1950. ....	96
Figura 27: Compilado de fotografias de Alice Brill na década de 1950. ....	97
Figura 28: Alice Brill. Maria Lúcia e Hermínio Lunardelli, São Paulo, 1955. ....	103
Figura 29: Alice Brill. Zulmira e Sergio Lunardelli em sua residência a rua Groenlândia, São Paulo, 1952. ....	105
Figura 30: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955. ....	107

Figura 31: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959. ....	108
Figura 32: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	110
Figura 33: Alice Brill. Interna do Hospital Psiquiátrico do Juquery, Franco da Rocha, 1950. ....	111
Figura 34: Alice Brill. Família Haebisch, São Paulo, 1955. ....	118
Figura 35: Alice Brill. Família Eichabaum, São Paulo, 1955. ....	119
Figura 36: Alice Brill. Família Strauss, São Paulo, 1954. ....	120
Figura 37: Alice Brill. Hilde Weber e sua obra, São Paulo, 1951. ....	122
Figura 38: Alice Brill. Felicia Lerner e sua obra, São Paulo, 1951. ....	124
Figura 39: Alice Brill. Yolanda Mohaly, São Paulo, 1951. ....	125
Figura 40: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	126
Figura 41: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955. ....	127
Figura 42: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	128
Figura 43: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	129
Figura 44: Vivian Maier. sem título, sem local, c. 1950. ....	131
Figura 45: Copião a partir de negativo de Vivian Maier. ....	136
Figura 46: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955. ....	139
Figura 47: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955. ....	140
Figura 48: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	141
Figura 49: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956. ....	143
Figura 50: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956. ....	144
Figura 51: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956. ....	144
Figura 52: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	150
Figura 53: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953. ....	151
Figura 54: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 195c. ....	152
Figura 55: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959. ....	154
Figura 56: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	158
Figura 57: Alice Brill. Vendedor de Balões em Feira Livre, São Paulo, 1953. ....	159
Figura 58: Alice Brill. Loja de utilidades domésticas, São Paulo, 1953. ....	161
Figura 59: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959. ....	164
Figura 60: Alice Brill. Viaduto do Chá, São Paulo, 1954. ....	165
Figura 61: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	167
Figura 62: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	169
Figura 63: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	174

Figura 64: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	176
Figura 65: Alice Brill. Fila de ônibus no bairro de Pinheiros, São Paulo, 1950. ....	178
Figura 66: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954. ....	180

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
1.1 Alice Brill e Vivian Maier: Caminhos de uma pesquisa.....	21
<b>2. A CIDADE</b> .....	<b>33</b>
2.1 “Desenho representativo de um espaço” .....	35
2.2 “Conjunto de técnicas e de obras em uma cidade conformes aos princípios do urbanismo” .....	48
2.3 “Passar de um país ou de uma região para outro/a” .....	67
2.4 “Aquela que mostra a cultura local, eventos, arquitetura e/ou retrata pessoas em cenas do seu dia a dia” .....	79
<b>3. OS CORPOS</b> .....	<b>85</b>
3.1.“Estrutura física de um organismo vivo, a materialidade do ser” .....	86
3.2.“Ser humano do sexo feminino ou do gênero feminino, na década de 1950” .....	98
3.3.“Imagem de uma pessoa (real ou imaginária), reproduzida em técnicas variadas” .....	113
3.4.“Feito por um indivíduo de si mesmo” .....	131
<b>4. OS CORPOS NAS CIDADES</b> .....	<b>147</b>
4.1 “Espaço ocupado ou que pode ser praticado por um corpo” .....	148
4.2 “Maneira habitual de proceder [nas cidades]” .....	157
4.3 “Modos de quem [mulheres] vive em sociedades [urbanas]” .....	171
4.4 “Aquela que se dedica à fotografia” .....	183
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>193</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>197</b>
<b>APÊNDICE I</b> .....	<b>206</b>
<b>APÊNDICE II</b> .....	<b>208</b>
<b>APÊNDICE III</b> .....	<b>210</b>
<b>APÊNDICE IV</b> .....	<b>212</b>
<b>APÊNDICE V</b> .....	<b>218</b>
<b>APÊNDICE VI</b> .....	<b>211</b>
<b>APÊNDICE VII</b> .....	<b>236</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inúmero de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares (DE CERTEAU, 1994, p. 176).

Essa pesquisa pretendeu estudar as representações de espaços urbanos a partir de fotografias de mulheres produzidas pelas fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, nas metrópoles São Paulo e Nova Iorque, realizadas na década de 1950. Mas como salientado por Michel de Certeau acima, essa pesquisa (história) começa com passos, que formam espaços e uma cidade, diferente das que aqui foram propostas para o estudo, mas que possibilitou a formação do objeto de estudo. Através dos passos que dei, ainda durante a graduação, um lugar foi tecido e me proporcionou o encontro com uma das fotógrafas aqui estudadas. Ocorreu em uma sala de aula, em uma quinta-feira a noite de 2017, em uma disciplina que se propunha o estudo da relação entre história, imagem e narrativa. Nesse lugar próprio, ocorreu o meu encontro com Vivian Maier, a babá-fotógrafa excêntrica, que havia produzido inúmeras fotografias não reveladas e que foram leiloadas após a sua morte. Essa foi a primeira apresentação feita de Vivian a mim, envolta na *mística*<sup>1</sup> que se criava sobre a história da fotógrafa e sobre sua identidade. Tal encontro me acompanhou nos meus passos pela cidade, a minha e a de Vivian. Nossos passos me levaram ao início da pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, onde em meio a discussões e contato com outras pesquisas que tinham fotógrafas como interlocutoras, encontrei Alice Brill, de uma forma bem distinta e com uma história muito menos mística, mas nem por isso menos intrigante. Alice me foi apresentada como uma fotojornalista judia, imigrante alemã, que fotografou o Brasil após fugir de seu país natal, devido às perseguições que os judeus passaram a sofrer nas décadas de 1930 e 1940. O encontro com ambas, em consonância com meus interesses pessoais de estudo e, devido a minha formação em História<sup>2</sup>, me fez pensar sobre a produção de fotografias por mulheres, em como

---

<sup>1</sup> A noção de mística atribuída a história de Vivian Maier, de suas fotografias e do encontro desta é discutida por alguns autores e autoras como Pamela Bannos (2017) e Kevin Coffee (2014), tal noção é identificada através dos discursos e narrativas que permearam a apresentação de Vivian Maier e suas fotografias “ao mundo”, reforçada pelos colecionadores de suas fotografias. Tal questão será abordada novamente na seção 2.2.1, ao discutir o arquivo pessoal da fotógrafa e como este foi tratado.

<sup>2</sup> Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

as fotógrafas fotografaram e andaram pelas cidades e em como elas puderam exercer essas práticas, caminhar e fotografar, nas cidades em plena década de 1950, na qual, ainda, se preconizava a ideia de que as mulheres deveriam ocupar apenas o espaço privado, doméstico - *A Mística Feminina*, de Betty Friedan (1963) e *Mulheres dos Anos Dourados*, de Carla Bassanezi Pinsky (2014), apontavam as formas como tal ideia era pensada e transmitida e os efeitos que tal provocava nas vivências das mulheres -, mas além de pensar sobre os espaços que eram construídos pelos passos de Alice e de Vivian nas cidades, saltou-me ao olhar, os passos que as acompanhavam, que eram fixados por elas, passos de outras mulheres, que assim como elas estavam nos espaços da cidade. O que elas estavam fazendo? Por que Alice e Vivian depositaram seus olhares sobre elas? E mais, como as fotógrafas realizaram tal ação? Essas perguntas foram sendo feitas ao longo de minha caminhada acadêmica, pessoal e virtual, uma vez que essa pesquisa quase em sua completude foi realizada durante os períodos de isolamento social devido à COVID-19.

Os questionamentos produzidos ao olhar para as fotografias e ao serem expostos e tensionados em grupos de estudos realizados com orientandas e orientados do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Côrrea, proporcionaram um novo contato com as fotografias e com os temas ali presentes. As fotografias, sabidamente, não retratam o mundo tal qual um espelho, um reflexo do real, mas há nelas um indício desse real, o referente que adere e me sugere algumas informações sobre a cena que ocorreu em frente a câmera. Pensando nisso e confrontando as fotografias de Alice e Vivian, outros questionamentos e abordagens surgem, questionamentos que refletem as escolhas e as decisões que necessitavam ser tomadas para a realização da pesquisa - sem acesso aos acervos físicos das instituições de guarda dos arquivos das fotógrafas. Assim, questionamentos de “como as fotógrafas se relacionam com os espaços que percorreram? Como as fotografadas por ela se relacionavam com estes mesmos espaços?” surgiram e me levaram a elaborar a questão que busquei responder com a presente pesquisa: Como as fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier representaram os espaços urbanos das cidades de São Paulo e Nova Iorque, em fotografias de mulheres realizadas na década de 1950?

Tal objeto de estudo e questão é perpassada por reflexões teóricas e conceituais que me auxiliaram na compreensão e na formulação do objeto de pesquisa. A primeira que convém discutir aqui, é a produção de imagens e de

narrativas sobre as mulheres, estas a partir do campo cultural, por meio do conceito de representação de Stuart Hall (2016).

Partindo da prerrogativa de compreender a cultura e como ela opera nas sociedades, o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016) define a cultura inicialmente como o resultado de um sistema de significados compartilhados entre os indivíduos de uma sociedade. Esse sistema é formado pelo conjunto de conceitos, imagens e ideias - que podem ser entendidos como formas de linguagem - que uma sociedade possui em comum, que possibilita a esta uma compreensão de mundo parecida, de forma que essa sociedade se articule e relacione por meio de um ponto em comum constituído a partir destas formas de linguagem produzidas. Diante disso, Hall entende que a representação atua enquanto um conector entre a linguagem e a cultura, ou seja, compõem, de forma essencial “[...] o processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Porém, tal relação, que depende de estruturas subjacentes para que sejam efetivas e possam ser imbuídas de sentido dentro da cultura em questão, não ocorre de forma simples. Uma primeira prerrogativa é a de que os membros de uma cultura possuam conceitos e representações mentais do e sobre o mundo, seus objetos e relações, em comum, como destaquei anteriormente, a fim de que se estabeleça comunicação entre estes membros. Tal ligação é o que possibilita a construção de sentido – tendo em vista a abordagem de linguagem construtivista, como defendida no conceito de representação de Hall -, entendendo que o sentido é estabelecido com a soma entre os conceitos e a linguagem que os representa. Dessa forma, a partir da abordagem construtivista, o sentido é construído pelos indivíduos utilizando-se de sistemas de representação, que articulam conceitos e signos, dentro de um sistema de linguagem compartilhada entre os membros da cultura, sendo por fim a representação a construção do sentido por meio da linguagem comum entre uma comunidade/sociedade (HALL, 2016).

Assim, a representação é compreendida aqui enquanto o processo que relaciona “‘coisas’, conceitos e signos” (HALL, 2016, p. 38), entendendo que estes produzem, constroem, uma prática significativa dentro da linguagem, com a cultura. A prática significativa, que atribuiu significado através dos sistemas de representação, não é inerente, e por isso considerado enquanto prática, pela qual significados são atribuídos e fixados, utiliza-se de meios, materiais e efeitos variados. Um destes meios

é a fotografia, objeto sob a qual a presente pesquisa se delinea. Ana Maria Mauad (2005) discute a relação que as imagens estabelecem com o leitor ou a leitora, de forma que os sistemas de representação discutidos com Hall, são encarados com Mauad enquanto competências para que o entendimento e a significação do conjunto fotografia/imagem<sup>3</sup> seja entendido, portanto, a leitora tenha seu olhar educado em relação a esse binômio.

A fotografia, embora já tenha quase dois séculos de criação, ainda é um objeto de disputa em relação ao seu significado e sua natureza. Philippe Dubois, em seu livro *O Ato Fotográfico* (2012), localiza três acepções recorrentes para a fotografia enquanto objeto cultural. Estas acepções, que são posições epistemológicas, são identificadas pelo autor dentro das três categorias de signos de Charles Peirce, se manifestando, portanto, enquanto: ícone, à medida que a fotografia é compreendida enquanto reprodução mimética do real, a fotografia é tal qual um espelho do real; símbolo, à medida que a fotografia é compreendida enquanto transformação e interpretação do real, pela qual a fotografia está condicionada a códigos culturais, ideológicos, técnicos, sendo uma espécie de realidade existente apenas no horizonte da fotografia; e por fim, a posição que é defendida pelo autor como natureza da fotografia, no qual ela possui a primeira natureza fundante de índice, na qual a fotografia sempre está em relação com o seu referente, embora não o reproduza tal qual o foi, mas que atesta a existência de uma realidade em um determinado momento, este que foi registrado pelo fotógrafo.

Atrelado a existência dessas três instâncias para a fotografia, me filio também a discussão de Arlindo Machado (2000) sobre o entendimento da fotografia enquanto símbolo, à medida que a fotografia é a interpretação científica do mundo, deste traço de luz gravado pela câmera sob o qual estão escolhas e anos de produção e aprimoramento científico. Dentro dessa concepção, a fotografia não se forma autonomamente a partir de um real, há a necessidade de que sejam empregados aparatos técnicos e intenções para que a fotografia exista (MACHADO, 2000).

---

<sup>3</sup> Aqui vale o esclarecimento que de embora se discuta sobre fotografia e imagem, entendo a fotografia enquanto a materialidade sobre a qual uma imagem se fixa, de forma que a imagem pode estar contida na fotografia, mas pode se constituir na imaterialidade dos pensamentos, por exemplo. Aqui, embora não sejam acessadas as fotografias de forma física, tal distinção será pensada, uma vez que a compreensão sobre a imagem dialoga com um rol de imagens que dialoga com os sistemas de representações que as fotógrafas possuíam e participavam, que não são o objeto da pesquisa propriamente dito.

Portanto, “[...] a fotografia existe numa relação triádica entre: *signo* (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e matemática” (MACHADO, 2000, p. 12, grifos do autor), o que caracteriza a transformação do real a partir desta relação intensamente mediada. Assim, a fotografia, embora traga o real junto a si em uma porcentagem de indicialidade, é investida de intenções e saberes, que não são neutras e não devem ser naturalizadas, uma vez que constituem parte significativa do sentido atribuído a fotografia enquanto signo dentro do sistema representacional a qual faz referência.

Tais considerações são necessárias para que se possa encarar a fotografia enquanto documento social de forma crítica, assim como se faz necessário a outras tipologias de documentos com os quais se tem pretensões de identificar os rastros do social. Como já destacava Hall (2016), os signos visuais necessitam de tantas interpretações quanto os demais signos, e não podem ser tomados como dados e resolvidos devido as suas semelhanças com os seus referentes.

Entretanto, não é intenção descartar o caráter indicial da fotografia, uma vez que, assim como aponta José de Souza Martins (2013), a fotografia pode ser tomada, também, enquanto documento de sociabilidade, impressão de mentalidades e perspectivas, que são incorporadas a construção da fotografia enquanto símbolo ao mesmo tempo que se ligam ao seu referente. É a partir dessa abordagem da fotografia que se pode acessá-la enquanto um documento de pesquisa sobre o social, e por isso a distinção entre fotografia e imagem, uma vez que entendo, filiada à Martins (2013) a criação da imagem como parte do imaginário de uma sociedade, investida de sentido por este mesmo social, e que revela a natureza da visualidade de um período, uma vez que se relaciona com a produção do ver e do olhar, e em última instância se relaciona com a própria identidade e identificação dos indivíduos em uma época ou contexto. Martins (2013) ainda considera, em contraposição a Dubois, que a fotografia é na verdade o indício do irreal, e não do real, uma vez que no registro, perpassado por estes imaginários e intenções, fotografa-se a ficção que se pretende dar visibilidade, ou seja, o fotógrafo registra o que ele imagina estar lá, o que ele vê além do que está, esse ver que é permeado de intenções e possibilitado pelo aparato técnico que é posto frente a um dos olhos.

Avançando em relação a construção do objeto de pesquisa, convém refletir sobre como as mulheres dialogam com a fotografia, com o espaço urbano e, também, com a própria História, tendo sob perspectiva a história das mulheres.

As discussões e pesquisas sobre as mulheres em vários ambientes, práticas, fazeres e saberes tem se multiplicado com o passar dos anos e tem-se delineado cada dia mais as possibilidades para a escrita de histórias e historiografias das disciplinas e áreas de conhecimento que tenham a problematização do gênero enquanto uma categoria de análise e de entendimento sobre as áreas. As mulheres, mas também outras minorias dentro do entendimento deleuziano de minoria<sup>4</sup>, não estavam a parte dos processos sociais enquanto do seu acontecimento, então não é o objetivo construir uma história das mulheres que sobreponha ou que ocorra em paralelo a História tida como tradicional, como alerta Michelle Perrot (2007, p. 13-14). Outra situação a que se deve estar atenta é a de não cair na tentação de responder à pergunta que funda o clássico de Linda Nochlin - *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016 [1971]) - aqui extrapolando a profissão artista para as demais, e elencar os nomes e ações das mulheres, a fim de demonstrar que elas existiram e fizeram grandes ações, mas sim problematizar quais foram os entraves e as circunstâncias que as impediram, ou as desfavoreceram, para que fossem conhecidas e pudessem atuar de forma livre, como foi possibilitado aos homens, mas também perceber como suas narrativas e vivências se deram, como foram possíveis, considerando tais realidades. O que as autoras destacam é que além de perceber a presença das mulheres, é necessário que se compreenda a natureza sexuada da sociedade, das relações que se desenvolvem nestas e do conhecimento produzido sobre estas, considerando por fim, as estratégias que as mulheres utilizaram para se estabelecerem nessa sociedade sexuada.

Tal discussão é um dos fundamentos para os estudos de gênero, em um adensamento dos estudos das mulheres. Embora existam várias vertentes dos estudos de gênero, e estes têm se multiplicado com o passar dos anos, parto da compreensão de gênero filiada a definição de Joan Scott (1995, p. 86), que compreende o gênero enquanto constitutivo das relações sociais, que são fundadas sobre a prerrogativa das diferenças entre os sexos, sendo, portanto, o gênero uma forma de estabelecimento de relações de poder entre os indivíduos. Assim, o gênero

---

<sup>4</sup> A saber, o autor, Gilles Deleuze (apud ZERWES, 2021, p. 23), considera enquanto minoria todo o grupo que não possui um modelo estabelecido de conformidade, está em processo, em devir. Assim, minoria não se relaciona com o quantitativo do grupo, mas sim a sua identidade em relação a um modelo uniforme e estabelecido.

é constituído no social e produz efeitos nas relações que emanam desse, de forma que

[...] os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder (SCOTT, 1995, p. 88).

Guacira Lopes Louro (1997) destaca a importância da definição de gênero que Joan Scott apresentou e identifica-o como um conceito que além de ferramenta analítica para os estudos das relações sociais, das identidades e do poder, também opera enquanto ferramenta política, se relacionando com suas origens dentro dos movimentos sociais que possibilitam sua emergência, bem como, com a identificação do poder enquanto a noção que generifica as relações e os corpos. Ainda em consonância com Scott, Louro (1997) explicita que o gênero não deve ser entendido enquanto uma categoria que define papéis aos homens ou às mulheres, nem procura definir o que seriam estas categorias a priori, devem ser entendidas enquanto processos múltiplos e em construção, e não conceitos arbitrários que estipulam prerrogativas de comportamento e identidade. É continuando essa discussão, sobre a ampliação do gênero e a não compreensão deste enquanto o estudo de identidades estipuladas, que a autora, a partir do conceito de desconstrução de Jacques Derrida, questiona as dicotomias que estão colocadas ainda na noção de gênero. Louro defende que a partir da superação das dicotomias, através da desconstrução destas, em todas as formas de relações sociais, pode-se constituir estratégias de subversão às normas que estabelecem as relações de poder e, também, amplia as possibilidades de pensamento. Assim, Louro defende a necessidade de

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, então, significa problematizar a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses polos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a *mulher*, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras) (LOURO, 1997, p. 34).

É tendo a necessidade de quebra com tais dicotomias e com o estabelecimento de papéis, que Erika Zerwes (2021, p. 26) alerta sobre o risco de tentar se identificar características fundamentadas no gênero que unam mulheres

dentro de produções artísticas, no caso a produção da fotografia, com olhares e estéticas femininas ou de mulheres a fim de afirmá-las dentro de um campo. Assim, a autora destaca, em consonância com o que destaquei acima sobre a história das mulheres, “[...] que a questão do gênero na história da fotografia ultrapassa o ato de elencar vida e obra de fotógrafas “excepcionais” [...]” (ZERWES, 2021, p. 26). O primeiro destaque a autora faz em relação a isso, é que, embora as mulheres não sejam referenciadas na historiografia da fotografia, elas estavam presente de forma ativa na produção da fotografia desde o seu início, entretanto atribuía-se a elas o caráter de fatura da fotografia e não necessariamente a elaboração poética das imagens (ZERWES, 2021). Elas atuavam enquanto ajudantes, revelavam, ampliavam os negativos, fotografavam, entretanto na maioria das vezes, isso ocorria junto ao estúdio que levava o nome do pai, do esposo ou de algum familiar homem. Assim, a possibilidade da fotografia enquanto atividade profissional, começa a ser possível às mulheres, na passagem do século XIX para o XX, uma vez que com a fotografia havia a possibilidade de continuidade nos estudos e, também da atuação na área. Entretanto, Zerwes (2021) destaca que é com o surgimento de uma *nova mulher*, que possui acesso ao estudo, ao mercado de trabalho e, principalmente, ao espaço da cidade, que tal atividade ganha força, sendo impulsionada tal identidade a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Algumas mulheres estavam no espaço da cidade antes da necessidade de serem associadas a essa noção de *nova mulher*, as trabalhadoras, camponesas, mulheres de classes baixas, estiveram nestes espaços antes dessa presença ser uma questão para as mulheres das classes médias e altas. Entretanto, o estar no espaço da cidade não tornava as mulheres necessariamente participantes desse espaço, a partir da sua prerrogativa política e ideológica pensada na noção de espaço público atrelado ao espaço de fora, neste caso da cidade urbana. O estar público era destinado aos homens, e as mulheres que ocupavam esse espaço eram, na maioria das vezes, associadas ao horror e a depravação moral (PERROT, 2005). Entretanto, como Michelle Perrot aponta e descreve (PERROT, 2005), as mulheres encontraram maneiras de sair e estar nas ruas, maneiras de ocupar estes espaços e gradativamente torná-los mais abertos às suas presenças. Tal processo se delineava na Europa desde a segunda metade do século XIX, mas passa a ganhar novos contornos com as necessidades que a emergência das Guerras Mundiais produz,



podendo ser identificado como um período de facilitação dos acessos, que será duramente reprimido já na década de 1950 (FONSECA, 2019).

Assim, a relação da produção do espaço por meio da presença de mulheres se justifica enquanto objeto de estudo considerando que, a partir de Michel de Certeau (2014), este só se torna um espaço à medida que é praticado, à medida que deixa de ser um lugar e torna-se um espaço onde há a troca e o movimento de pessoas e de elementos que constituem as relações sociais. Atrelada as considerações feitas até aqui e a partir de Michelle Perrot (2007), e da identificação que a historiadora faz sobre a invisibilidade das mulheres nos espaços públicos e, também, no que tange aos acervos e fontes, busca-se um movimento de contribuir com a ampliação da escrita sobre as mulheres, tanto em relação a História, quando na História da Fotografia, campos que, conforme explorei aqui, estão em construção. Ainda de acordo com Perrot (2007), muitos dos apagamentos e silenciamentos sobre as mulheres em diversos campos de pesquisa, se dão devido a tradicional construção de imaginários sobre o feminino a partir de uma percepção generificada dos imaginários, da construção de representações sobre as mulheres buscando-se a hierarquização entre os gêneros. Outro ponto destacado pela autora é em relação as fontes de pesquisa que possibilitem a compreensão desse imaginário a partir das mulheres. Perrot argumenta como a produção de arquivos e de memória sobre as mulheres foi interdita pela não consideração de arquivos particulares de mulheres enquanto relevantes para sua conservação, ou ainda, como a guarda dos arquivos estava condicionada relação que esta possuía com outro indivíduo, neste caso, um homem.

Tal característica e dificuldade é retomada por Jaqueline Vassallo (2018), ao refletir sobre a preservação de arquivos e patrimônios femininos, identificando que estes foram historicamente invisibilizados pelas estruturas dos arquivos, museus e biblioteca, instituições de guarda, devido ao que a autora identifica como sendo uma característica androcêntrica, de forma que tais lugares de memória atribuem mais visibilidade e atenção às histórias e personagens associadas aos homens e ao masculino. Ainda nessa reflexão, Vassallo (2018) identifica a possibilidade de uso das tecnologias de comunicação, principalmente a internet, para a disseminação dos arquivos pessoais femininos, uma vez que grande parte das instituições de guarda tradicionais, ainda, não apresentam ou questionam seus acervos considerando as relações de gênero.

A partir da possibilidade do acesso aos acervos das fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, por esse canal, a internet, torna-se possível a realização de uma pesquisa que tenha como fontes as produções dos imaginários que estas fizeram de suas vivências e de seus contextos, da mesma forma que construíram representações dos espaços das cidades por meio da presença de mulheres, espaços estes que em sua maioria eram hostis a sua presença na década de 1950. O estudo das fotografias que ambas produziram é permeado pelas suas interpretações da sociedade, na ação de dar sentido, através de um signo visual, para o mundo a sua volta, de estabelecer um imaginário, mas um sentido a este imaginário a fim de significá-lo, fosse para os outros, como no caso de Alice, fosse para si mesma, como possivelmente, foi o caso de Vivian. Assim, a metodologia de pesquisa utilizada passa pela análise das imagens, filiada a metodologia histórico-semiótica de Ana Maria Mauad (2005), a fim de identificar e compreender estas construções de sentidos que são perpassadas pelo gênero, pelo fenômeno urbano e pela fotografia.

Assim, o objetivo proposto a ser atingido com essa pesquisa é de: Identificar, descrever e analisar como as fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier produziram representações de espaços urbanos, em São Paulo e Nova Iorque, em fotografias de mulheres realizadas na década de 1950. Tendo como objetivos específicos:

- a. Mapear os cenários políticos, econômicos, culturais e geográficos das cidades de São Paulo e Nova Iorque, e identificar as relações desses com as fotografias de Alice Brill e Vivian Maier, na década de 1950;
- b. Descrever e analisar as fotografias de mulheres das fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, realizadas em São Paulo e em Nova Iorque, na década de 1950;
- c. Compreender como as fotografias realizadas por Alice Brill e Vivian Maier se relacionam com as experiências de mulheres na produção de representações de espaços das cidades de São Paulo e Nova Iorque, na década de 1950.

### **1.1 Alice Brill e Vivian Maier: Caminhos de uma pesquisa**

Nesta seção apresento brevemente as fotógrafas e como foram realizados os tratamentos metodológicos das fontes produzidas por elas, apresento também os acervos consultados e os critérios de constituição das séries analisadas.

A pesquisa que se realizou possuiu característica de ser qualitativa de caráter descritivo para a qual utilizou-se, enquanto métodos, a pesquisa bibliográfica, a

pesquisa documental e a análise de imagem. Tal caracterização se dá a partir da filiação a conceituação de pesquisa descritiva posta por Jean-Pierre Deslauriers e Michèle Kérisit (2014, p. 130) enquanto uma pesquisa que “[...] colocará a questão dos mecanismos e atores (o “como” e o “o que” dos fenômenos); por meio da precisão dos detalhes, ela fornecerá informações contextuais que poderão servir de bases para pesquisas explicativas mais desenvolvidas.”, adequando-se, assim, aos objetivos e problemática postos para a pesquisa.

Ainda de acordo com os autores, a pesquisa qualitativa se delinea sob os aspectos da vida social que são descritos através dos “[...] dados da experiência, [d]as representações, [d]as definições da situação, [d]as opiniões, [d]as palavras e [d]o sentido da ação e dos fenômenos.” (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2014, p. 147), aspectos que não são quantificáveis e não podem ser negligenciados enquanto fontes de pesquisa. Diante da natureza da pesquisa, utilizei-me dos métodos elencados acima, a fim de estabelecer relação entre a produção de representações e as unidades culturais e sociais que lhe fazem referências.

Assim, foram estabelecidas cinco fases de pesquisa, sendo: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental, a sistematização e organização dos dados, a análise das fontes (imagens) e dos dados coletados, e, por fim, as considerações finais.

A primeira fase, que correspondeu a pesquisa bibliográfica, foi realizada a fim de aproximação com os campos de estudos aos quais a pesquisa se associa, tendo como objetivo o contato com estudos e autores e autoras que me auxiliassem na construção e delimitação do objeto de pesquisa, Diante disso, foram acessadas: bases de dados, repositórios, revistas científicas, bem como foram atreladas aos estudos os materiais e discussões que surgiram das disciplinas cursadas no âmbito do programa de pós-graduação ao qual essa pesquisa é vinculada.

A segunda fase realizada foi a pesquisa documental, com a qual objetivou-se o levantamento dos documentos com os quais analisarei os vestígios do objeto estudado. Em relação ao documento, me filio as discussões propostas pelo historiador Jacques Le Goff (1996), que destaca a multiplicidade das categorias de documento a partir da revolução documental, a partir da qual pode-se falar em *novo documento*, sendo este um conceito alargado que não se restringe aos textos tradicionais escritos, mas que pode ser atribuído a todo o vestígio humano que opera sob a relação documento/monumento e que possibilita a transformação, a partir da operação do/da

pesquisador/a, da memória em ciência. Diante disso, nessa fase realizei o levantamento dos documentos iconográficos, textuais e audiovisuais, a serem analisados. O levantamento se deu por meio virtualizado, uma vez que a presente fase, bem como as demais, foi realizada sem o acesso aos acervos físicos das instituições de guarda, devido às restrições impostas pela pandemia de COVID-19.

A terceira fase que se dedica a sistematização e organização dos dados foi sendo realizada de forma concomitante às duas fases anteriores, uma vez que se compreende que a elaboração dos sistemas e da organização se dá a partir das necessidades que surgem através da prática e manuseio dos documentos.

A quarta fase, a análise dos dados e das imagens, foi desenvolvida utilizando-se da análise de imagens enquanto método de pesquisa e de decodificação dos conteúdos dos documentos imagéticos utilizados na pesquisa. Para a análise das imagens foi elaborada uma grade interpretativa, que tem como base a metodologia histórico-semiótica proposta pela historiadora Ana Maria Mauad (1990; 1996; 2005), e os métodos utilizados por Zita Possamai (2005), que está disponível no APÊNDICE I de forma que as análises empreendidas aqui foram leituras das fotografias a partir da separação dos elementos que compõem a imagem e a consideração destes elementos em relação aos demais documentos e referenciais teóricos que perpassaram e constituição da pesquisa e de seu objeto. Os apêndices IV a VII são produtos desta pesquisa e da aplicação do método de análise utilizado a cada uma das fotografias aqui analisadas. Tais apêndices foram utilizados como disparadores para as temáticas abordadas no presente texto, de forma que outras fotografias além das diretamente utilizadas na narrativa aqui proposta também foram analisadas e são acionadas quando convém ao assunto tratado.

A quinta e última fase compreendeu as conclusões finais da pesquisa, na qual retornei aos objetivos e problema de pesquisa e, também, expus os caminhos percorridos, dificuldades enfrentadas, bem como a possibilidade de continuidade da pesquisa.

Alice Brill<sup>5</sup> (1920-2013) foi uma fotógrafa judia alemã radicada no Brasil que atuou na produção e circulação de imagens sobre a cidade de São Paulo a partir da década de 1940. Alice mudou-se para o Brasil em 1934, depois de passar por várias cidades europeias fugindo da perseguição nazifacista aos judeus. Ao longo de seus

---

<sup>5</sup> A biografia de Alice Brill será aprofundada na seção 2.3.

anos no Brasil atuou em revistas, grupos e circuitos artísticos e por alguns anos produziu fotografias da cidade de São Paulo. Suas fotografias foram consideradas modernas e humanistas (DINES, 2017) ao representar a cidade e as pessoas que nela habitavam.

Quanto ao acervo de Alice Brill, Daniela Alarcon (2008) e Carla Ogawa (2008) destacam como o retorno e redescoberta das fotografias de Alice, bem como de sua arte, se deu no início dos anos 2000, momento no qual o Instituto Moreira Salles (IMS) adquiriu o acervo de fotografias de Alice Brill, com cerca de 14.000 negativos. A partir da aquisição e do início da divulgação das fotografias, pesquisas e exposições começaram a ser feitas com o trabalho de Alice, que até em então, em grande medida, permanecia inédito. As pesquisas das autoras citadas acima são exemplos dessa redescoberta. A de Daniela Alarcon destaca-se por ter sido a primeira em nível acadêmico, logo após a incorporação das fotografias ao acervo do IMS e com o acesso a vários documentos de acervo privado de Alice e de sua família. A de Carla Ogawa merece reconhecimento também, por ter sido uma das poucas, até o momento, a se dedicar ao estudo das pinturas de Alice, embora sua aproximação com a autora tenha se dado através da organização e catalogação dos negativos de suas fotografias, quando foram incorporados ao acervo do IMS.

A incorporação dos negativos de Alice Brill ao acervo do Instituto Moreira Salles ocorreu em 2000, que se deu através da aquisição destes, ocorreu quando a instituição dava início a formalização do seu acervo fotográfico e ao qual eram incorporadas as fotografias de outros fotógrafos que, assim como Alice, eram estrangeiros no Brasil, em grande maioria europeus, mas que produziram olhares sobre o espaço e o cotidiano brasileiro no século XX. A partir da incorporação e da organização do acervo, a fim de sua disponibilização para pesquisa, várias exposições começaram a ser realizadas com as fotografias de Alice, individuais e coletivas. *Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery* (2002-2004), *São Paulo, 450 anos: Imagem e memória no acervo do Instituto Moreira Salles* (2004), *O mundo de Alice Brill* (2005), *Alice Brill: impressões ao rés do chão* (2015) e *São Paulo: três ensaios visuais* (2017-2020), são algumas das exposições que o instituto organizou após a incorporação das fotografias de Alice ao seu acervo.

Outra incorporação de obras de Alice se deu, ainda em 1974, ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), entretanto participando da primeira exposição coletiva “*A fotografia e os anos 50*” promovida pelo mesmo museu,

somente no ano de 1984. Além desta exposição, as fotografias de Alice foram incorporadas as exposições coletivas *Connections Project/Conexus* (1989), *Bandeiras: 60 artistas homenageiam os 60 anos da USP* (1994), *Mulheres Artistas no Acervo do MAC* (1996), organizadas pelo MAC-USP. Atualmente o museu possui 109 fotografias de autoria de Alice Brill, que foram doadas pela fotógrafa a instituição e são principalmente fotografias em papel (COSTA, 2019, p. 121-126).

Outras instituições culturais já produziram exposições ou possuem obras de Alice Brill em seus acervos, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP), entre outras, às quais devido ao foco da pesquisa e as limitações quanto ao acesso, não serão abordadas nesta pesquisa.

As fotografias de Alice Brill acessadas e pesquisadas nesta pesquisa partiram dos repositórios/acervos digitais do IMS e do MAC-USP, de forma que tanto a seleção das instituições quanto das fotografias se deu a partir dessa possibilidade de acesso remoto. Ao que destaco que as fotografias aqui utilizadas correspondem a uma parcela do acervo da fotógrafa nestas instituições.

Vivian Maier<sup>6</sup> (1926-2009) foi uma babá que fotografava e qual hoje considera-se enquanto fotógrafa de rua. Atuou majoritariamente em cidades dos Estados Unidos da América, mas também transitou por várias outras cidades da Europa, da Ásia, da África e das Américas. Vivian registrou o seu cotidiano e daqueles que cruzavam seu caminho, mas sua biografia é fragmentada, pois o que se sabe dela atualmente foi sendo contado aos longo dos últimos anos por colecionadores de seu acervo e pesquisadores.

Quanto ao acervo de Vivian Maier, a relação com o acervo percorre caminhos e posicionamentos mais conturbados, uma vez que embora Vivian Maier fotografasse desde a década de 1950, foi apenas em 2007 que suas fotografias começam a ser conhecidas e em consequência ela passou a ser gradativamente conhecida por mais pessoas, além daquelas com as quais havia trabalhado ou se relacionado na segunda metade do século XX. Tal “descoberta” se deu devido à falta de pagamento dos depósitos de objetos que Vivian mantinha com seus itens pessoais, que ocasionou na venda dos itens de Vivian à uma casa de leilão da cidade de Chicago, a RPN Sales

---

<sup>6</sup> A biografia de Vivian Maier será adensada no tópico 3.4.

que, em 17 de outubro e 07 de novembro de 2007, leiloou caixas de objetos que, até então, compunham o acervo pessoal de Vivian Maier (BANNOS, 2017). Nos objetos, além dos cerca de 150.000 negativos, havia várias ampliações fotográficas, revistas, jornais, livros, roupas, documentos, câmeras, objetos que constituíram, em algum momento, a vida de Vivian e pelos quais poder-se-ia ter acesso aos rastros que construiriam um conhecimento mais detalhado sobre quem era e como havia se dado a viver até aquele momento. Entretanto, por terem sido comprados por uma casa de leilão, foram vendidos à diferentes pessoas, tendo cada qual adquirido objetos distintos, partes de um arquivo que a partir daí se torna fragmentado e de difícil reconstrução, uma vez que muitos itens foram revendidos pela internet mundo a fora, como demonstrou Pamela Bannos (2017) em sua reconstrução das vendas de parte dos objetos (Figura 1) na tentativa de encontrar formas de completar os espaços vazios da biografia de Vivian.

Figura 1: Diagrama com a dispersão do arquivo Vivian Maier.

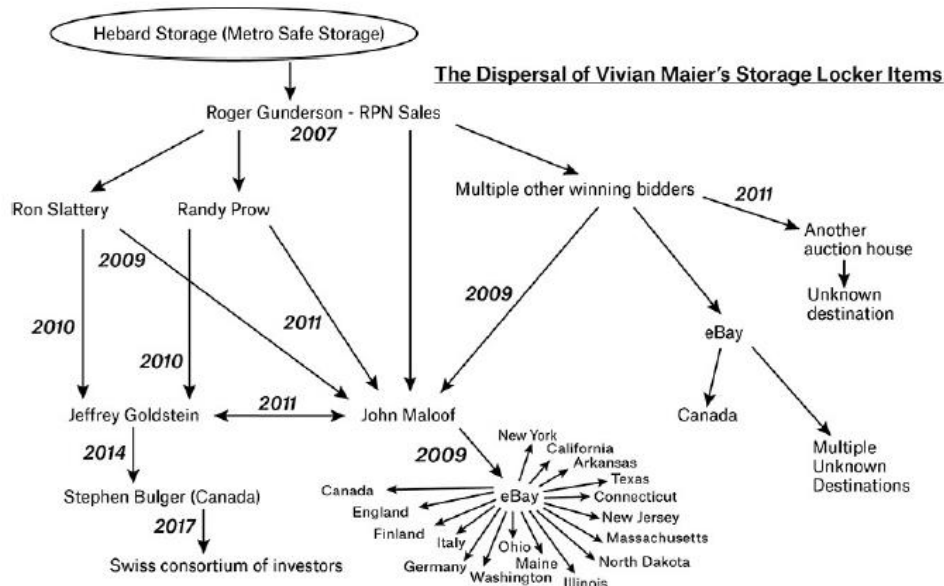


Diagrama com os principais colecionadores que em algum momento possuíram o arquivo de Vivian Maier, principalmente as fotografias das quais há maiores relatos de compra e venda. Fonte: Pamela Bannos (2017, p. 10).

O que se conhece sobre a história de “encontro” de Vivian Maier foi relatado por John Maloof, que alega possuir entre 80 e 90%<sup>7</sup> do arquivo da fotógrafa. O corretor

<sup>7</sup> John Maloof afirmou tal porcentagem baseado no que comprou no dia em que foi no leilão, entretanto outros leilões com os objetos de Maier já haviam sido realizados, então ao se considerar tal afirmação

de imóveis de Chicago assumiu a responsabilidade sobre o arquivo de Vivian Maier e se colocou como porta-voz de sua produção, entretanto as ações de Maloof são permeadas de controversas e disputas narrativas. Pode-se atribuir a ele a construção da *mística* que envolve a história de Vivian Maier, bem como os entraves que se colocaram para uma pesquisa mais aprofundada da parte do arquivo de Maier que até então estavam sob a posse exclusiva de Maloof.

A *mística* história da descoberta de Vivian começa com o leilão em 2007 e é incrementada com as publicações de algumas fotografias dela na internet por iniciativa de John Maloof. A repercussão dessa iniciativa provoca um alvoroço em relação ao reconhecimento das fotografias de Vivian Maier como potentes e que podiam equiparar a fotógrafos reconhecidos que atuaram no mesmo período que ela, como Robert Frank<sup>8</sup>, Daiane Arbus<sup>9</sup>, ou ainda Dorothea Lange<sup>10</sup>, que a precedeu em sua produção. Tal reação foi aumentada com o fato de que John Maloof divulgou as fotografias de Maier em breve período após a sua morte, o que tornou sua obra como uma descoberta pós-morte, como a de Eugène Atget havia sido anos antes<sup>11</sup>.

---

em relação ao arquivo total, ela é tendenciosa, mas auxilia na construção da imagem de Maloof como único colecionador e autoridade frente as fotografias e ao arquivo de Maier (ver BANNOS, 2017, p. 63-66).

<sup>8</sup> Robert Frank (1924 – 2019) foi um fotógrafo suíço-estadunidense. Autor do livro *The American* (1959), atuou na fotografia documental, após um período no mercado de moda. Entre as décadas de 1960 e 1970, dividiu-se entre o cinema e a fotografia, produzindo alguns curta-metragem, sem grande reconhecimento no universo cinematográfico. Robert Frank faleceu em 2019 de causas naturais.

<sup>9</sup> Diane (Nemerov) Arbus (1923 – 1971) foi uma fotógrafa estadunidense que atuou na fotografia de moda e na fotografia artística. Suas fotografias se destacam por terem como assunto pessoas que eram consideradas “periféricas e anormais” dentro da sociedade estadunidense dos anos 1950 e 1960. Diane cometeu suicídio em 1971. Em 2007, seu arquivo e produção foram doados ao Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.

<sup>10</sup> Dorothea Lange (1895 – 1965) foi uma fotógrafa estadunidense que se dedicou a fotografia documental. Lange retratou os efeitos da Depressão de 1929 sobre as pessoas que residiam nas regiões rurais dos EUA, tendo a sua fotografia *Migrant Mother* (1936), feita sob o escopo das séries produzidas para a *Farm Security Administration* (FSA), se tornado um ícone do contexto social do período. Faleceu em 1965 em decorrência de um câncer.

<sup>11</sup> Pamela Bannos (2017) ao tentar reconstruir a história de Maier sobre outras perspectivas além da defendida por John Maloof traça possíveis diálogos com a história a fotografia moderna e contemporânea, tentando traçar uma cultura visual a qual Vivian Maier vivenciaria de alguma forma, mesmo que como espectadora. Um dos casos que a autora utiliza é de Eugène Atget, que teve boa parte de sua produção fotográfica conhecida após a sua morte e que apenas emergiu através de Berenice Abbott e de suas ações para a promoção destas fotografias, conseguindo que elas fossem expostas e incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), mesmo após a morte do fotógrafo francês. Bannos, por fim, defende que “a intenção de Maloof era ser para Vivian Maier o que Abbott havia sido para Atget” (BANNOS, 2017, p. 60).



Dessa forma, por muito tempo Maloof se colocou como o único porta-voz possível para tratar dos assuntos de Vivian Maier e sua obra<sup>12</sup>. Como pontua Kevin Coffee (2014, p. 7):

Uma compreensão crítica das fotografias de Maier não pode ser tentada, a menos que seja permitida o acesso de um grande corpus de fotografias a discussão – a discussão dela [Maier] – com os presentes. Até o momento, alguns colecionadores determinaram quais partes de seu arquivo podem retornar a luz e em quais contextos. O controle privado dos arquivos dela, e os comentários online, sugerindo que partes do arquivo estejam dispersas ou tenham sido destruídas, apontam para a atual dificuldade de reconstrução do contexto verdadeiro de seu trabalho<sup>13</sup>.

Na posse de parte do arquivo de Maier, Maloof produziu vários materiais com as fotografias dela, dentre eles: livros<sup>14</sup>, um documentário<sup>15</sup>, várias exposições e um website<sup>16</sup>, que mantêm com algumas fotografias digitalizadas por ele a partir dos negativos de Vivian. As ações de Maloof por um lado, ajudaram que a história de Vivian Maier fosse popularizada e que suas fotografias ocupassem vários espaços que a própria fotógrafa talvez não imaginasse ser possível. Entretanto, por outro lado, as mesmas ações ainda podem, e devem, ser questionadas, uma vez que não se sabe com que propósito Vivian teria produzido esse número de fotografias, - estima-se que Maier tenha produzido cerca de 50.000 negativos por década de atividade nos EUA, o que geraria um universo de 200.000 mil negativos (SOLOMON-GODEAU, 2013) - bem como as fotografias que foram divulgadas partiram diretamente de seus negativos, o que tornaria as fotografias inéditas até a mesmo para a própria Vivian

<sup>12</sup> A ideia de obra é defendida por Maloof, entretanto como defende Rosalind Krauss (2006, p. 163-165), ao tratar das fotografias de Atget, que assim como o arquivo de Maier é muito vasto e heterogêneo, estes arquivos não devem ser considerados como uma obra única, devido suas extensões e diversidades, devendo haver, portanto, recortes que possibilitem uma consideração e análise do arquivo e suas coleções.

<sup>13</sup> “A comprehensive critique of Maier’s photographs cannot be attempted unless a large body of them is allowed to enter into conversation – her conversation – with those of the present. To date, a handful of collectors have determined which pieces of her archive may return to light and within what context. The privatized control of her archives, and the online comments suggesting that parts of it are dispersed or possibly destroyed, point to the current difficulty in reassembling the true context of her work.” (COFFEE, 2014, p. 7, tradução minha).

<sup>14</sup> MALOOF, John (ed.). Vivian Maier: A Photographer Found. Nova Iorque: Harper Design, 2014. MALOOF, John; DYER, Geoff (ed.). Vivian Maier: Street Photographer. New York: Powerhouse Books, 2011. MALOOF, John (ed.). VIVIAN MAIER: Self-Portraits. New York: Powerhouse Books, 2013.

<sup>15</sup> FINDING VIVIAN MAIER. Direção de John Maloof e Charlie Siskel. Estados Unidos da América: Ravine Pictures, IFC Films, 2013. 1 disco blu-ray (84m).

<sup>16</sup> <http://www.vivianmaier.com/>.

caso as tivesse visto, e estas são algumas das questões mais recorrentes sobre o caso de Vivian Maier, estando ele aberto a muitas mais problematizações.

As discussões sobre o arquivo de Vivian Maier foram, ainda, levadas a tribunal devido a repercussão da história e o que gerou vários pedidos de posse dos direitos autorais, além dos pedidos realizados pelos próprios colecionadores. Diante disso, em 2014 o arquivo de Vivian Maier foi colocado sob os cuidados de um testamenteiro do condado de Cook, em Illinois, enquanto tramitassem os processos e se decidisse sobre a posse dos bens de Vivian. Em 2016, o Condado de Cook chegou a um acordo com John Maloof, que é parcialmente conhecido e versa sobre a utilização e divulgação do arquivo de Vivian, que lhe concede o direito de divulgação e uma parte dos lucros gerados com esta divulgação, mas não lhe dá os direitos autorais sobre as fotografias de Maier (JOHNSON, 2019). Os demais processos ainda não foram encerrados, podendo haver novas decisões sobre a posse e direitos das fotografias de Vivian Maier. Parte do acervo de Vivian foi doado por Maloof à biblioteca da Universidade de Chicago, de forma que tal material foi processado e parte dele<sup>17</sup> está disponível para a pesquisa in loco. Dessa forma, assim, como as fotografias de Alice, o acervo de Vivian foi acessado a partir do material disponível digitalmente, correspondendo a uma porcentagem do material total, e, também, do material disponível nessas plataformas, haja visto que a série foi composta a partir de fotografias que dialogassem com as temáticas iniciais da pesquisa, a saber, com mulheres e no espaço da cidade.

Assim, o registro dessa pesquisa se deu através de três grandes temas que possibilitaram adentrar às fotografias de Alice e de Vivian, foram: a cidade, o corpo e o corpo na cidade. Estas entradas surgem inicialmente enquanto aproximações operatórias para a análise das fotografias, mas também enquanto recurso de escrita, afinal, não foi meu objetivo traçar comparações ou paralelos explícitos entre as produções de Alice e de Vivian, mas sim compreender como estas duas fotografias produziram os espaços da cidade por meio do olhar para as mulheres que estavam a o seu redor. As entradas abrem novos caminhos e portas a partir das análises individuais das fotografias que compõem as séries propostas para esta pesquisa<sup>18</sup>, de

---

<sup>17</sup> Alguns itens que correspondem a documentos bancários e pessoais de Vivian Maier estão sob a proteção de dados vigente nos EUA, de forma que poderão ser acessados por completo após 50 anos de sua criação, ou seja, entre 2042-2061.

<sup>18</sup> Apêndices II e III.

forma que algumas temáticas se circunscrevem a produção de uma ou de outra fotografia, não sendo na maioria das vezes temas que estavam presentes nas produções de ambas, uma vez que entendo que o olhar das fotógrafas, bem como seus objetos e temas de produção, são localizados e dialogam com a experiência de cada fotógrafa. Assim, por meio de ensaios construo a narrativa da pesquisa acionando e discutindo as temáticas com a articulação de referenciais teóricos, relatos/fragmentos biográficos das fotógrafas e as próprias fotografias analisadas.

A primeira entrada ocorre pela cidade, pela construção de um espaço físico no qual as vivências e práticas possam ocorrer. A cidade é entendida a partir de quatro momentos de escrita e de enunciados que articulam as temáticas dentro do objeto de pesquisa. Assim, adentro a cidade pela noção de mapa, da construção de um emaranhado de linhas horizontais e verticais, de pontos que se cruzam para a constituição de uma malha urbana que se estende e possibilita o viver nas cidades urbanas. Entendo estes trajetos traçados pelos caminhos e pelas pulsões que levam as fotógrafas a caminharem por São Paulo e Nova Iorque enquanto cartografias biográficas, de forma que a construção desses mapas de fotografias também constitui registro de presença das fotógrafas em determinados espaços. Sigo na cidade em um segundo momento, pelos projetos urbanísticos que tentaram formar estas cidades enquanto símbolos de modernidade, enquanto confluências de interesses econômicos, políticas públicas e técnicas. As reformas urbanas adquirem importância nas fotografias tanto por nestas estar representado um espaço urbano que já não existe, quanto colocar em crise e questionamento as próprias intenções e os objetivos destas reformas. Seguindo o caminho de mudanças que as reformas instauram, novos personagens, sujeitos surgem nas cidades, de vários países e regiões, de forma que se torna importante a discussão sobre os processos de imigração que perpassaram a formação destas metrópoles. Aqui o fragmento biográfico de Alice Brill é acionado e relacionado com a temática enquanto um relato, dentro os muito possíveis, sobre um dos processos de imigração que ocorreram no século XX, a imigração provocada pela guerra. O último momento deste ensaio é a reflexão sobre a fotografia de rua enquanto um gênero de produção fotográfica que dialoga com a produção do espaço das cidades, principalmente na segunda metade do século XX, com a mudança das tecnologias empregadas na produção das fotografias e a possibilidade de uma maior mobilidade de fotógrafas e fotógrafos. Aqui a relação da produção de representações da cidade é explícita, mas também aciona a presença de Alice e Vivian nestas cidades,

produzindo fotografias de rua enquanto deambulavam pelas ruas e calçadas em seus trajetos motivados ou não pela produção fotográfica. A fotografia de rua, além de um gênero que permite o contato com as performances dos sujeitos no espaço da cidade, ou ainda, perceber o espaço físico ocupado por esta cidade, foi o gênero que possibilitou a produção de fotografias pelas fotógrafas aqui estudadas e por muitas mais que compartilharam deste espaço e deste período com ambas.

A segunda entrada se dá pelo corpo, físico e imagético, das mulheres que foram representadas, ou se autorepresentaram, na produção de Alice e de Vivian. Aqui, busquei refletir sobre como as noções de corpo se produzem e se produziram ao longo dos anos e a partir dos locais em que pensaram os corpos. Assim, o primeiro momento discute algumas posições teóricas sobre a relação do corpo com sua materialidade, tencionando a aparente relação neutra que existe nessa relação, bem como explorando algumas das possibilidades de se pensar um corpo a partir da noção de olhar e das relações de gênero. Essa localização da produção do corpo desencadeia no segundo momento desta entrada na qual penso e articulo as fotografias e outras pesquisas já realizadas no que tange a noção de mulher que se tinha na década de 1950, uma mulher que era pensada sob modelos rígidos de comportamento, aparência e possibilidades. Os dois últimos momentos se complementam dentro da proposta de refletir sobre a produção fotográfica a partir de gêneros de produção, nesse caso o retrato foi esse gênero. No terceiro momento o retrato de outros foi tencionado e problematizado em relação aos seus usos e funções a partir das fotografias de Alice e de Vivian. Finalizo essa entrada, pensando sobre a produção de autorretratos, enquanto a aglutinação sob a mesma pessoa a figura de fotografada e de fotógrafa, entendendo a produção de autorretratos enquanto uma possibilidade de narração biográfica, tenha sido esta real ou ficção; neste momento, utilizei-me das fotografias de Vivian Maier para a reflexão sobre o tema abordado.

A terceira e última entrada se dá a partir da relação que cidade e corpo estabeleceram nesta pesquisa. A partir das relações percebidas entre os corpos e as cidades, as pessoas e as cidades, as pessoas entre si na cidade e a profissional na cidade, busquei refletir sobre as práticas e as sociabilidades que se estabeleceram e foram percebidas pelas fotógrafas no espaço das cidades. Assim, abro esse ensaio com um primeiro momento sobre as formas como as mulheres encontraram para se apropriarem da cidade, de saírem do espaço doméstico e de adentrarem ao espaço público urbano. Sigo adentrando nas práticas e as vivências das mulheres na cidade

a partir de uma das relações que estruturam as sociedades ocidentais, a relação trabalho e consumo, de forma que a partir das fotografias analisadas as atividades são realizadas por mulheres distintas entre si. O terceiro momento aborda a relação entre as mulheres nas cidades, como estas estabeleceram relações de parceria, de sociabilidade, no espaço da cidade. Finalizo essa entrada refletindo sobre a posição da fotografia enquanto profissão em relação as mulheres no geral e em relação à Alice e Vivian, de forma que tenciono neste momento as possibilidades que a fotografia ofereceu para as mulheres e como estas se aproveitaram desta, enquanto profissão, enquanto exercício de vontade própria, para também estarem na cidade, para também estarem em movimento junto às mulheres por elas fotografadas, para caminharem juntas, em posições de representações diferentes.

Finalizo a narrativa desta pesquisa com as considerações finais, enquanto um retrospecto dos caminhos e escolhas feitos durante a produção e registro da pesquisa, bem como aponto limitações, desdobramentos e reflexões gerais que perpassam e perpassaram a pesquisa. Aqui, novamente destaco, que esta pesquisa a partir da análise das imagens das fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, é apenas uma das várias possibilidades de leituras que as fotografias destas suscitam, podendo ser realizadas outras em momentos e por pessoas distintas.

O que proponho é que caminhemos por essas cidades e por estas fotografias, ao lado das fotógrafas e de suas fotografadas.

## 2. A CIDADE



*Vivian Maier. Sem título, Nova Iorque, c. 1950.*



*Alice Brill. Palacete Prates, no vale do Anhangabaú, São Paulo, c. 1950.*

As fotografias acima são respectivamente de Nova Iorque e São Paulo na década de 1950. Ambas as cidades estão sendo vistas de cima, em suas estruturas arquitetônicas, em concreto, ferro e aço. São imagens que recortam uma parte das cidades e apresentam uma homogeneidade quanto a formação destas, se apresentam enquanto visualidades de cidades urbanizadas e modernas. Mas nestas fotografias não vemos o componente humano que as habita. Sabe-se que foram pessoas, mulheres, que produziram as fotografias, mas na frente de suas câmeras não há resquícios de passagens humanas nestas cidades, podendo-se pensar ao extremo que estas não eram habitadas.

Claramente esse não é o caso, mas é de cima, na aparente solidão das cidades que proponho que adentremos a estas cidades por meio das fotografias que Alice Brill e Vivian Maier produziram de São Paulo e Nova Iorque, respectivamente, na década de 1950. Esse adentrar foi pensado em quatro momentos que se relacionam no espaço da cidade, mas que existem, nesse espaço e nesse texto, de forma isolada. Começo falando sobre o espaço, os lugares e a caminhada nestas cidades, filiada à Michel de Certeau (2014) e Henri Lefebvre (2002), e como foram percebidas, mas também como foram possíveis. Em seguida, reflito sobre os processos urbanísticos e sociais que foram empreendidos nestas cidades a fim de formá-las tais qual se pode ver nas fotografias que abrem este capítulo, aqui me filio a Marshall Berman (2007) e retorno a Certeau (2014). A terceira entrada, se dá ao nível dos caminhos percorridos pelas fotógrafas em busca de um lar, de um lugar que pudessem reconhecer enquanto seu e fazer deste sua casa, assim a imigração será uma chave de leitura para as fotografias e biografia de Alice Brill nesse ensaio. A quarta entrada, refere-se ao gênero fotográfico com o qual trabalho no decorrer deste capítulo, mas também em outros momentos desta pesquisa, a fotografia de rua, pelo olhar e fotografias de Vivian, penso a rua, o cotidiano e a fotografia. Os temas abordados aqui foram pensados a partir das fotografias selecionadas para compor a série que corresponde a esta pesquisa, tendo como chave de leitura e análise, neste momento, a abordagem da cidade, como tema específico e como tema de relação da construção da noção de cidade no tempo e no espaço.

## 2.1 “Desenho representativo de um espaço”

Há diversas formas de se considerar e abordar as cidades, abordagens que por sua vez transitam em diversos campos de conhecimento e produção. Devido isso, há também diversos conceitos e definições sobre o que se considera uma cidade ou ainda, sobre o que está sob a égide do conceito cidade. Outra noção que se coloca é a de que as abordagens em relação à cidade, aqui ainda enquanto um conceito homogeneizante, é a forma e os níveis a partir dos quais esta pode ser pensada. São esses dois pontos que procurarei abordar neste ensaio, a delimitação de um conceito possível de cidade para a pesquisa e a identificação dos níveis de construção das cidades que estavam presentes nas fotografias de Alice Brill e Vivian Maier, no caso, São Paulo e Nova Iorque<sup>19</sup>, respectivamente.

Henri Lefebvre, filósofo e sociólogo francês, ao argumentar e discorrer sobre as implicações da revolução urbana sofrida pelas sociedades, diferencia a cidade, esse conglomerado onde grupos de pessoas se estabelecem e operam dinâmicas distintas e mutáveis, em relação aos elementos que compõem o seu tecido urbano e a sua malha urbana. Sendo, o tecido urbano, as estruturas físicas e teóricas que suplantam as estruturas agrárias que estavam estabelecidas em uma sociedade (LEFEBVRE, 2002). Consiste na supressão das estruturas que dão sustentação a uma sociedade agrária e os seus modos de relação entre os indivíduos, de consumo, de práticas, é a expansão das estruturadas da cidade até englobar o campo e suas estruturas. Como Lefebvre exemplifica “uma rodovia, um supermercado em pleno campo, fazem parte do tecido urbano” (LEFEBVRE, 2002, p. 17). Já em relação à malha urbana, Lefebvre a entende como as estruturas urbanas que delimitam a cidade, que se relacionam com o físico deste espaço, é a malha urbana que se relaciona mais intimamente com a arquitetura dos espaços urbanos, e proporciona que este seja um espaço de troca e encontro (LEFEBVRE, 2002). Essas distinções são necessárias por serem estruturas que compõem, segundo o autor, a sociedade urbana, que é o horizonte de perspectiva para o fato urbano<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> As referências que farei a São Paulo e Nova Iorque correspondem às cidades de forma mais específica e não dos seus estados homônimos.

<sup>20</sup> Segundo o entendimento de Henri Lefebvre (2002) fato urbano é a abreviação para os fatos, apresentado pelo autor em sua hipótese, que levam a consolidação da sociedade urbana, essa que por sua vez consistem na sociedade fundada a partir da urbanização completa dos seus estilos e modos de fazer, de forma que se funda a partir de uma sociedade pós-industrial, tendo a industrialização como



A sociedade urbana, é defendida por Lefebvre enquanto uma hipótese e uma definição, e por isso se relaciona com uma práxis a partir de uma proposição teórica; para o autor, a sociedade urbana é o resultado de um processo de urbanização vivenciado em uma sociedade determinada, esta nasce com a industrialização da sua sociedade de origem e percorre um eixo percentual, teórico, que se estende temporalmente e espacialmente, neste eixo, o 0% representa a cidade a par da urbanização, na qual as relações agrárias predominam; o 100% representa a sociedade completamente urbanizada, na qual já não há mais estruturas agrárias, pois estas foram implodidas e/ou explodidas pelas estruturas urbanas (LEFEBVRE, 2002). Esse estágio total de urbanização é considerado não um fim, linha de chegada, mas como já posto, um horizonte, o qual está em constante mudança, mudando sua possibilidade de existência a partir dos caminhos que são traçados no processo de urbanização de uma sociedade, assim, o urbano, a sociedade urbana, não estão acabados (LEFEBVRE, 2002), o que solicita que pensemos sobre as sociedades que estão traçando esse eixo de urbanização.

Associada à esta discussão sobre o estabelecimento de uma sociedade urbana nas cidades entra a discussão proposta pelo historiador francês Michel de Certeau (2014) em relação à distinção ou aceção que este atribui às noções de espaço e lugar, noções teóricas e operatórias às quais me filio nessa pesquisa a fim de delimitar um campo de abordagem e interpretação em relação às cidades e ao urbano. Certeau define espaço e lugar enquanto duas instâncias em íntima relação, entretanto sendo possível que uma delas se estabeleça sem a outra, a saber o lugar é esta instância. Dessa forma, o historiador define que o lugar está para a ordem dos elementos estáticos que constituem o urbano, esse estático se relaciona com a ocupação e delimitação de um próprio, que se define a partir do posicionamento ao lado dos demais, não havendo relações entre eles, não podendo dois próprios ocuparem o mesmo lugar, assim, o lugar preconiza a estabilidade e a ausência de relações entre os elementos (CERTEAU, 2014).

Em oposição, o espaço é composto a partir de variáveis, de direção, velocidade e tempo, elementos móveis que se cruzam e se relacionam no espaço; o espaço é animado pelos elementos que o compõem, o circulam, o contextualizam, de

---

seu alicerce. Esses fatos fazem parte da revolução urbana necessária para que se chegue à sociedade urbana, conforme o defendido por Lefebvre.

forma que pode ser encarado enquanto um movimento que é definido por conjunto de ações, manifestações; no espaço, ao contrário do lugar, não há estabilidade, nem o próprio (CERTEAU, 2014), no espaço há o coletivo e seus códigos de relações, de práticas. Como destaca Certeau:

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 2014, p. 184)

É pensando na relação da produção do espaço urbano pela prática deste espaço e pela volatilidade dessa relação, é que tanto Lefebvre quanto Certeau identificam o espaço das ruas enquanto lugares de potencialidade para a sociedade urbana. Lefebvre assume a rua como o lugar por excelência do encontro, a partir do qual outros lugares determinados e delimitados são possíveis, é a rua que anima esses lugares e estabelece uma relação de codependência com estes (LEFEBVRE, 2002). De acordo com o autor, é na rua que se pode encontrar a revolução, noção paradigmática utilizada por este em relação tanto aos movimentos sociais e políticos revolucionários, quanto ao próprio processo que se opera sob a sociedade para que esta passe de agrária a urbana, processo alvo de suas teorias. A rua assume ainda o espaço de comunicação na sociedade, tanto pelas trocas possíveis entre as pessoas quanto pelo contato com outras formas de comunicação, sendo alvo de repressão e interdição quando há ameaças internas e/ou externas (LEFEBVRE, 2002). Certeau por sua vez anuncia a rua enquanto espaço de enunciação, prática dos pedestres, como destaquei acima; o autor identifica a rua pela sua prática enquanto constituidora de experiências e de um mapa desconhecido que é constituído pelos passos de cada um dos participantes. O autor compara a prática da caminhada como construtora do espaço da rua, com a escrita e o texto, pelos quais passam normas, apropriações, estilos de usos, que em sua maioria ultrapassam o que foi pensado para estas (CERTEAU, 2014). Assim, a rua é o espaço praticado pelos pedestres e que operacionaliza o movimento da sociedade urbana.

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicado e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do

que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 2014, p. 170)

A caminhada se manifesta enquanto uma das modalidades pela qual Vivian Maier e Alice Brill praticaram seus espaços e deles constituíram visualidades. É pela caminhada que as fotógrafas se aproximaram de suas interlocutoras ou estabeleceram uma barreira de distinção, separação, entre elas e as outras, estabeleceram um olhar de alteridade em relação às cidades e seus pedestres.

Figura 2: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Me debruço agora sobre a Figura 2 de Vivian, na cidade de Nova Iorque em 1953. A fotografia é antes de tudo um experimento da fotógrafa com a imagem fotográfica criada na interposição e atravessamento dos planos a fim de estabelecer um terceiro que constitui a imagem fotográfica e uma imagem que adquire um novo significado a partir de sua produção, possivelmente inacessível aos sujeitos ali representados, bem como a outros passantes e observadores que não estivessem ocupando o mesmo lugar que Vivian no momento da realização da fotografia. Em uma breve descrição desta, que está mais abaixo, tem-se um primeiro plano estabelecido à direita da fotografia, que é definido pelo reflexo de um espelho existente na estrutura urbana retratada; no reflexo há pessoas caminhando e algumas estão paradas; há quatro mulheres e dois homens distinguíveis, e o plano de fundo do reflexo são prédios

e partes da rua com carros e ônibus, além de elementos urbanos como postes e semáforos. Já o segundo plano está estabelecido à esquerda da fotografia, e é definido pela porção do real da cena, não sendo um reflexo, nesta porção há duas mulheres que caminham; ambas olham na direção da fotógrafa e o plano de fundo desta são prédios e partes da rua com carros e ônibus, além de elementos urbanos como postes e semáforos. Estes dois planos estão divididos por um elemento retilíneo preto e maciço, que separa a fotografia nestes dois planos e proporciona que o terceiro plano que destaquei seja visível. É pelo espelho que esse elemento preto sustenta, que se constitui uma realidade em que todos os pedestres caminham na mesma direção e não de encontro uns aos outros, nesta realidade os pedestres de forma distorcida caminham na mesma direção e vão de encontro à lente da câmera da fotógrafa. Tal realidade só é possível a partir da presença da fotógrafa no mesmo nível dos e das demais pedestres que ocupam aquele espaço, bem como do ocultamento da fotógrafa no reflexo do espelho por ela capturado<sup>21</sup>, de forma que a imagem estabelecida joga para o espectador o tensionamento da imagem e da possível realidade estabelecida entre reflexão, rua e fotógrafa.

Se na fotografia acima Vivian aparenta explorar o caráter fictício da fotografia e da cidade, na Figura 3 a cena fotografada é encarada enquanto mais uma cena do cotidiano de uma rua e de uma vizinhança anônima. Tais características são reforçadas pelas escolhas visuais que Vivian opera na produção da imagem. Seu posicionamento em relação a cena é frontal, a cena tem o sentido horizontal e se estende para ambos os lados, bem como o segundo plano, constituído pelo prédio fotografado, se estende no sentido vertical, assim, destacam-se o recorte e o enquadramento escolhidos pela fotógrafa. Para além das escolhas formais que a fotógrafa empreendeu nesta, o tema cotidiano e os elementos urbanos e humanos que compõem a fotografia se entrelaçam e estabelecem a cena, o instantâneo. Na cena, que se poderia ser chamada de gênero como na acepção das artes plásticas<sup>22</sup> para tal tipologia, há cinco grupos de pessoas exercendo atividades distintas. À direita,

---

<sup>21</sup> Outras fotografias de Vivian Maier também exploram o uso de espelhos, mas na maioria destes a fotógrafa se deixa aparecer no reflexo, como forma de se inserir em suas fotografias. A maioria dessas fotografias podem ser encaradas enquanto autorretratos de Vivian.

<sup>22</sup> A pintura de gênero faz referência a representação da vida cotidiana nos espaços de trabalho e domésticos, que tomaram a pintura holandesa no século XVII; as cenas são cheias de detalhes e buscavam a representação mais realista possível do cotidiano (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022).

junto à uma janela no primeiro andar do prédio, há duas crianças que estão olhando para a rua pela janela apoiadas no parapeito desta; na diagonal esquerda das crianças, há outro grupo de três crianças brincando com um pneu de carro, uma das crianças está sentada na escada que dá acesso a porta do prédio; em frente a porta e a esquerda das três crianças, há duas mulheres caminhando e conversando; mais à esquerda, na diagonal das mulheres, há um grupo de três pessoas conversando, duas mulheres e um homem, uma das mulheres está dentro do prédio, conversando com os outros dois que estão na calçada; na extrema esquerda há um homem idoso parado olhando para a direita com as mãos na cintura e o corpo virado para a frente, atrás deste parcialmente visível, há uma criança com uma bicicleta. Ao fundo da cena, há a fachada do prédio com várias janelas e escada de incêndio aparente. Toda a cena tem característica de um recorte de um dia comum e de um espaço conhecido por Vivian, talvez um caminho que percorria com frequência.

Figura 3: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Outro ponto de distinção entre a forma como a fotógrafa registrou as duas fotografias se dá em relação a faixa territorial a qual fotografou; na Figura 2 a porção espacial fotografada é o centro da cidade de Nova Iorque, urbanizada, com prédios altos, carros, vitrines, elementos urbanos que estabelecem uma grande separação entre a cidade e os pedestres; embora os pedestres tracem seus caminhos e espaços, como

proposto por Certeau, há interdições à suas caminhadas, ao seu ir e vir, à vivência da cidade; já na Figura 3 a área representada parece ser do interior de um bairro residencial, ainda urbano, mas não no centro da cidade, nesse espaço as lógicas sociais e as demandas são outras, assim, o caminhar e a ocupação dos espaços e de suas estruturas são distintas, há espaço para a transposição das fronteiras entre o espaço privado (interior) e o espaço público (exterior), há a vivência da calçada enquanto um espaço arruado, no qual a fronteira entre interior e exterior não é fixada e as dinâmicas se multiplicam a partir do uso que se faz do espaço. Assim, nessas duas fotografias, separadas por cerca de seis anos, entre suas produções, Vivian explora duas possibilidades da construção do espaço da cidade pela vivência na rua, uma construção dialogando com a ficção a partir do real enquanto forma de pensar e recriar o cotidiano, e outra na forma de marcar o cotidiano enquanto um campo de tensões e possibilidades, como discute José de Souza Martins (2017) encara a fotografia do cotidiano enquanto marcação de uma mentalidade e da construção de uma imagem imaginada, tanto pela fotógrafa quanto pelas fotografadas e pelos fotografados.

As fotografias de Alice Brill embora sejam feitas ao nível da rua adquirem uma tonalidade distinta das de Vivian Maier, fato que pode ser relacionado aos vários elementos que as diferenciam, a localidade, a atuação profissional, a relação com o espaço/país. Nesse sentido, as fotografias de caminhada que Alice produz estabelecem relações diversas com o espaço da cidade, da cidade de São Paulo neste caso. Na Figura 4, Alice se coloca em contraposição à cena que se desenrola, como se estivesse indo de encontro aos seus fotografados.

Figura 4: Alice Brill. Avenida São João, São Paulo, 1954.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

A cena tem em seu lado direito uma concentração de personagens que estão caminhando em vários grupos distintos; o grupo mais próximo da fotógrafa é composto por três mulheres que andam de braços dados na calçada, usam vestidos, camisas e saias, combinando tons escuros com claros, como se realizassem o *footing*<sup>23</sup> em um final de semana; atrás destas, há um casal, andando de braços dados também, o homem usa paletó e calça social escura e camisa clara e a mulher usa um vestido de cor escura, atrás destes há mais pessoas caminhando com roupas sociais. Ao lado esquerdo da fotografia há bondes elétricos e mais alguns homens caminhando, bem como prédios comerciais, ao fundo há dois prédios altos que se destacam no horizonte, sendo eles o edifício Altino Arantes<sup>24</sup> e o edifício São João<sup>25</sup>. Alice cria uma

---

<sup>23</sup> O *footing* foi uma prática de sociabilidades das elites urbanas que consistia basicamente em andar pelas calçadas das cidades urbanas e modernas, especialmente, nas áreas de comércio, era realizado pelas moças de classes mais abastadas, enquanto os rapazes ficavam observando estas passarem por eles como em um desfile (TESSARI, 2019).

<sup>24</sup> Então sede do Banco do Estado de São Paulo/Banespa, atualmente abriga o centro cultural Farol Santander.

<sup>25</sup> Complexo comercial e administrativo, atualmente tem em suas dependências uma filial do Banco do Brasil; destaca-se por dividir sua localização, o cruzamento da rua Líbero Badaró e da avenida São João, com o edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu da cidade de São Paulo, sendo por muitos anos o mais alto do país e da América Latina.

oposição entre as mulheres que caminham em sua direção e o horizonte da fotografia que é composta pelos arranha-céus citados que se projetam na vertical ao fundo da fotografia, em um sentido de que estas estavam voltando da cidade e adentrando aos bairros que no período eram uma contraposição ao centro urbanizado, mas se estabeleciam também enquanto uma fronteira de expansão da urbanização. Alice ao se colocar em contraposição a estes personagens cria um fluxo de ir e vir em relação ao centro urbanizado representado pelos arranha-céus, os personagens voltam deles e Alice vai em direção a eles, nesta fotografia, pode-se considerar que ela estabelece uma relação pelo caminhar muito mais com as estruturas e arquitetura da cidade do que com os e as pedestres que lhe fazem companhia.

Figura 5: Alice Brill. Líbero Badaró com a Praça do Patriarcha, São Paulo, 1950.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

A Figura 5, sobre a qual me debruço, apresenta novamente a cidade e suas estruturas imóveis, estáticas, enquanto os e as pedestres movimentam o lugar e fazem deste um espaço de trânsito. A fotografia foi realizada no nível da rua em posição ascendente. Em primeiro plano há oito pessoas, três mulheres e cinco homens, caminhando na calçada da direita para a esquerda. No segundo plano há dois carros de cor clara estacionados em um ângulo de 45° em relação a calçada. No terceiro plano há uma porção de prédios que preenchem os terços central e superior em sentido horizontal, cobrindo praticamente todo o topo da imagem, restando um



pequeno espaço no canto superior esquerdo no qual é possível ver o céu. O movimento das pessoas é englobado pelos prédios que se estendem verticalmente, em relação de oposição às pessoas que andam no sentido da rua, do chão, ou seja na horizontal, mas o contraste maior se estabelece devido ao movimento criado na imagem pelo borrado que algumas pessoas apresentam em suas figuras, em especial ao homem de roupas claras à esquerda da fotografia e a mulher de roupas escuras no meio desta. A partir desta pode-se refletir sobre as palavras de Certeau e Lefebvre sobre a caminhada enquanto apropriação da cidade e do seu espaço, uma vez que ao fundo estão os prédios, os carros, os postes, estáticos e nítidos, e a frente destes estão as pessoas em movimento, trânsito, sobre as calçadas, o que provoca o borrão em suas imagens. Tal fato se deve além dessa relação mais simbólica a própria tecnologia fotográfica, que opera em uma relação de tempo x exposição em relação a luz, ambiente e refletida pelos objetos, assim ao se colocarem em movimento as pessoas serão dificilmente capturadas em nitidez, principalmente com as câmeras disponíveis para o uso de Alice na década de 1950. Nessa fotografia é possível a identificação de que isso é uma foto de uma cena, pois tanto a fotógrafa, quanto o seu fundo, estão parados, enquanto entre esses elementos estão os pedestres colocando tal lugar e cena em movimento.

Figura 6: Alice Brill. Rua Direita, São Paulo, 1953.



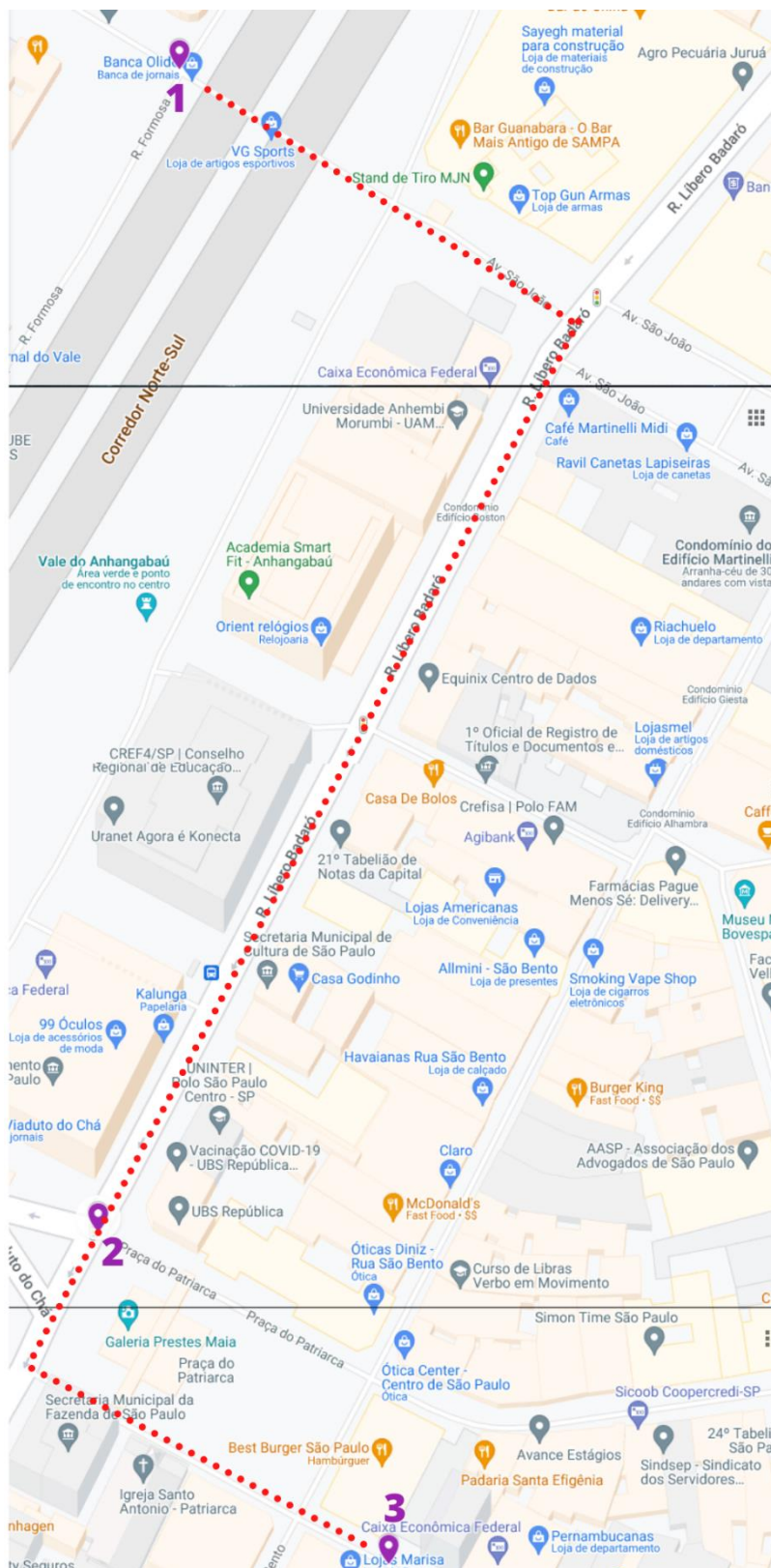
Fonte: Instituto Moreira Salles.

Seguindo pelas ruas do centro histórico da cidade de São Paulo, chegamos junto de Alice à Figura 6. Esta foi realizada acima do nível da rua, possivelmente a partir de uma janela de um dos edifícios próximos. Na porção superior em diagonal há lojas com letreiros variados. Na posição central e ainda em diagonal há o centro da rua, na qual há uma multidão andando em várias direções e com disposições variadas, entre a multidão há postes de iluminação pública. Na porção direita há estruturas de metal e um perfil de um edifício, estrutura que reforça a ideia de que a fotógrafa estava na janela de um edifício realizando a fotografia. Como apresentei acima, os lugares se fazem espaços a partir da sua movimentação, da sua utilização, no caso do espaço retratado por Alice vemos essa movimentação na forma da multidão, mas para além do momento capturado pela fotógrafa, há a história do espaço que o anima e o movimenta. A rua Direita, localizada no centro histórico de São Paulo, tem sua origem remetida ao Caminho do Peabiru que passava pela capitania de São Vicente, que viria a se tornar São Paulo (CAMPOS, 2006). Seria uma das poucas ruas que já no século XVII possuíam sobrados (MACHADO, 2013), foi uma das primeiras ruas a se tornarem comerciais e já no século XX exclusiva para o trânsito de pedestres. Ainda foi nessa rua que o bonde com tração animal, a luz a gás e a elétrica, a água encanada e o pavimento, foram sendo incorporadas à cidade de São Paulo. Na década de 1950, ocasião da fotografia, a rua já era um grande centro comercial, principalmente no que diz respeito ao comércio e consumo da moda, tanto feminino, quanto masculino, a exemplo da loja de meias masculinas, A Exposição, localizada em um dos prédios capturados por Alice. As vivências das ruas foram moldando e transformando seus usos, funções, estruturas e nomenclaturas, a rua Direita a exemplo, aparece nas atas da Câmara ainda no século XVII pedindo reformas em sua estrutura, por muitos anos foi reconhecida como “à direita que vai para Santo Antonio, rua da direita da Misericórdia para Santo Antonio, rua direita de Santo Antonio” (MACHADO, 2013, p. 24), nomes que indicam a função ou o destino que se pretendia ao passar por aquela rua.

O movimento que fiz aqui foi de traçar algumas incursões nas fotografias de Vivian Maier e de Alice Brill a fim de refletir sobre as colocações que Michel de Certeau e Henry Lefebvre no que discutem sobre o espaço, os lugares, as cidades, mas principalmente no que elaboram sobre o andar, a caminhada na cidade. Tal movimento que traça caminhos teóricos e de análise possíveis e que existem dentro do cenário dessa pesquisa podem ser pensados também dentro de uma espacialidade

e de uma hipótese de que, no caso de Alice Brill temos tal hipótese mais clara, a caminhada não era apenas um tema fotográfico, mas uma forma de criar seus temas, de chegar até eles, de viver a cidade, assim como estavam fotografando outros pedestres. A Figura 7 é uma representação dessa hipótese. Os pontos 1, 2 e 3 representam a localização no mapa da cidade de São Paulo, atual, das figuras 4, 5 e 6 respectivamente. A distância atual entre o ponto 1 e o ponto 3 é de 500m, mas tal distância pode ser pensada em relação à importância que as ruas e a região possuíam para Alice e para a cidade na década de 1950. Como já me referi a ela, a região das fotografias de Alice aqui acionadas corresponde ao Centro Histórico da cidade de São Paulo, é ao mesmo tempo um centro de importância tradicional para a cidade, como também um dos pontos em que a cidade estabelecia sua ruptura e se alçava em direção a urbanização e a modernidade que se planejava. Como destacado, era um início e o fim de uma sociedade que se urbanizava de forma mais intensa desde o início do século XX.

Figura 7: Trajeto que liga a localização das fotografias de Alice Brill.



Fonte: a autora (2022).

Tal movimento realizado com as fotografias de Alice não pode ser replicado para as fotografias de Vivian, embora identifique-se que Vivian também se utilizava da caminhada para o reconhecimento do seu espaço e da realização de suas fotografias. Esse impedimento se dá uma vez que os acervos de ambas as fotógrafas foram salvaguardados de formas distintas, tanto pelas instituições de guarda, como pelas próprias fotógrafas. O acervo de Alice foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles nos primeiros anos da década de 2000 e teve uma grande participação da mesma na organização e fornecimento de informações quanto a natureza, informações e motivos das fotografias, assim, os títulos das fotografias em sua maioria correspondem a locais, nomes e eventos identificáveis e históricos, de forma que percorrer os caminhos de Alice ainda é possível, mesmo que de longe – espacialmente e temporalmente, como esta pesquisa foi realizada. No caso de Vivian, seu acervo foi segmentado, recortado, destruído, e tirado de contexto tanto pela própria fotógrafa como pelos colecionadores que o adquiriram, de forma que muitas informações jamais serão possíveis de ser confirmadas e localizadas para além do que está presente em suas fotografias<sup>26</sup>.

Em vias de um fechamento desse momento, retorno à Certeau (2014) no que ele comenta sobre a escritura de mapas urbanos a partir da caminhada, pelos traçados constituídos pelos passos e lugares ocupados e, portanto, transformados em espaços, mapas que são constituídos pela passagem, não pela fixação, de forma a entender que as fotografias de Vivian e de Alice auxiliam na construção desses mapas urbanos que atribuem uso e significado, reforça as presenças e ausências, os fluxos e também brinca com essa realidade imaginadas. As fotografias dos passos foram constituídas por passos e relações, íntimas ou distantes, com o que se entende por espaço urbano.

## **2.2 “Conjunto de técnicas e de obras em uma cidade conformes aos princípios do urbanismo”**

---

<sup>26</sup> Algumas das fotografias de Vivian possuem pontos de referência que são localizáveis na atualidade, esses pontos foram mapeados assim como foi feito com as fotografias de Alice, e serão utilizados ao longo do documento, quando forem pertinentes.

Figura 8: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A partir de um ponto de embarque de balsas, provavelmente na *Governors Island*, Vivian Maier apresenta a cidade de Nova Iorque, de longe, em um dia chuvoso e com o acesso a ela metaforicamente interdito pela grade de contenção existente entre ela e a ilha de Manhattan. A Figura 8 tem em seu horizonte os arranha-céus que identificam a ilha de Manhattan, esta é margeada pelo encontro das águas dos rios Hudson e East, e pela ponte que liga o Brooklyn a Manhattan. Entre Vivian e Nova Iorque há uma balsa, ou um barco, meio de transporte que um dia trouxe sua família para os Estados Unidos da América, no momento em que a cidade de Nova Iorque se urbanizava e recebia inúmeros imigrantes, principalmente europeus. Sobre Nova Iorque, Michel de Certeau escreveu em 1990<sup>27</sup>:

Do 110º andar do World Trade Center, *ver* Manhattan [*sic*]. Sob a bruma varrida pelo vento a ilha urbana, mar no meio do mar, acorda os arranha-céus de Wall Street, abaixa-se em Greenwich, levanta de novo as cristas de Midtown, aquietam-se no Central Park e se encapela enfim para lá do Harlem. Onda de verticais. A gigantesca massa se imobiliza sob o olhar. Ela se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço. Diferente neste ponto de Roma, Nova York que nunca soube a arte de envelhecer curtindo todos os passados. **Seu**

<sup>27</sup> Data de publicação do texto original de *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Aqui utilizo a edição de 2014 traduzida para o português.

**presente se inventa, de hora em hora, no ato de lançar o que se adquiriu e de desafiar o futuro.** Cidade feita de lugares paroxísticos em relevos monumentais. O espectador pode ler aí um universo que se ergue no ar. Ali se escrevem as figuras arquetônicas da *coincidatio oppositorum* antigamente esboçada em miniaturas e texturas místicas. Neste palco de concreto, de aço e vidro, que uma água fria corta entre dois oceanos (o atlântico e o americano), os caracteres mais altos do globo compõem uma gigantesca retórica de excessos no gasto e na produção. (CERTEAU, 2014, p. 157, grifos meus)

Reflexão que encontra ressonância e similaridade com outros autores e autoras que pensaram a cidade de Nova Iorque nas variadas épocas com finalidades e motivações distintas, a partir de linguagens e abordagens distintas. Nova Iorque acaba sendo um paradigma de cidade e de questões que englobam a estrutura urbana, como modernidade e urbanização. A cidade que tem suas origens ainda no século XVI, tem seus primeiros assentamentos europeus entre 1609 e 1614, e é reconhecida enquanto município em 1624, sendo, portanto, uma das mais antigas cidades dos Estados Unidos da América. Se inicialmente a cidade se resumia a ilha de Manhattan, na virada do século XIX para o XX, Brooklyn, Queens, State Island e Bronx se uniram à formação da cidade. Assim como outras cidades que se urbanizaram, Nova Iorque passou por várias transformações urbanas, tanto no que tange sua estrutura social, quanto sua estrutura física, como ressaltado por Certeau. Dessa forma, me dedicarei mais às transformações que se relacionam com o período de estudo dessa pesquisa, a década de 1950.

Durante a primeira metade do século XX foram empreendidas diversas reformas e processos de urbanização e modernização na cidade tendo em vista que se tornará exemplo de modernidade para o mundo que observava os passos que eram dados por ela e nela (BERMAN, 2007). Entretanto, embora os anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial tenham em alguma medida favorecido à economia dos EUA, as cidades, principalmente as que tinham como suas principais fontes de renda as indústrias, entraram em crise e viram suas populações diminuir bruscamente, migrando para os subúrbios em cidades vizinhas aos centros urbanos (WALLOCK, 1991). Como sublinha Kenneth Jackson (2008), ao falar sobre a distinção que se tinha entre centros urbanos tradicionais e os subúrbios de classe média que se expandiam:

A percepção popular associava shopping centers, parques de escritórios corporativos e loteamentos residenciais suburbanos com o futuro; as cidades pareciam perigosas e decrepitas, lugares onde os problemas de pobreza,

raça e crime se juntavam na cidade perfeita conhecida como South Bronx. (JACKSON, 2008, p. 68)<sup>28</sup>

De acordo com os censos demográficos, entre 1900 e 1940 a cidade de Nova Iorque passou de, aproximadamente, 3,5 milhões<sup>29</sup> de habitantes para aproximadamente 7,5 milhões, tendo o pico de crescimento em 1910, com 38,7% de aumento. Já entre 1940 e 1990 a cidade teve leves altas, chegando à 7,8 milhões em 1950, mas teve o decréscimo de aproximadamente 800 mil habitantes, tendo a década de 1980 uma retração de 10,4% em relação a sua população, retomando índices de crescimento superiores aos registrados na primeira metade do século XX apenas nos anos 2000. Vários foram os motivos que levaram as pessoas a deixarem as cidades, mas a propaganda do *American Way of Life* e a associação deste aos subúrbios, bem como a crise das indústrias, tem grande relação com a diminuição das cidades. Entretanto, tal associação a migração das pessoas para os subúrbios não pode ser compreendida como uma manifestação apenas espontânea das pessoas, tal espontaneidade pode ter ocorrido em relação à classe média, mas em relação às classes mais baixas a mudança ocorreu de forma imposta. Como destaca Sean Purdy:

Enquanto as regiões suburbanas se beneficiaram desproporcionalmente do crescimento econômico e da política federal, os bairros pobres dos centros das cidades sofreram alguma “revitalização urbana”. Com dinheiro federal, governos locais destruíram bairros decadentes pobres e negros nos centros das cidades, substituindo os por prédios comerciais, condomínios fechados de classe média e alta e instituições cívicas como universidades e centros médicos. Os antigos residentes foram enviados à habitação pública, segregada, construída com o mínimo de qualidade e instalações e frequentemente longe de empregos e serviços, criando, nas palavras do historiador urbano Arnold Hirsch, um “segundo gueto”. Enfim, a reestruturação industrial e a política federal acabaram criando um verdadeiro “apartheid racial” nas metrópoles americanas a partir dos anos 1970, com, de um lado, subúrbios brancos mais prósperos, cujos residentes se preocupavam em diminuir os impostos e valorizar seus imóveis, e, de outro, pobres bairros negros e latino-americanos no centro da cidade, cujos residentes se tornavam cada vez mais dependentes da ajuda estatal. (PURDY, 2007, p. 238)

---

<sup>28</sup> “Popular perception associated shopping malls, corporate office parks, and suburban residential subdivisions with the future; cities seemed dangerous and decrepit, places where the problems of poverty, race, and crime came together in the perfect storm known as the South Bronx.” (JACKSON, 2008, p. 68, tradução minha).

<sup>29</sup> Dados consultados nos dados do Departamento do Censo dos Estados Unidos da América. Disponível em: <https://www.census.gov/programs-surveys/decennial-census.html>. Acesso em: 15 mar. 2022.



É nesse contexto que o engenheiro Robert Moses (1888-1981) ganha destaque enquanto grande operador e arquiteto de obras públicas na cidade de Nova Iorque. Atuando no ramo desde a década de 1920, Moses foi o responsável por grandes construções na cidade, pelo sistema de rodovias e pontes que possibilitavam o uso dos automóveis na cidade, por parques e praias, bairros inteiros foram reformados e replanejados por ele e sua equipe, e importantes prédios como o das Nações Unidas foram executadas por Moses. O engenheiro começou suas produções antes de qualquer projeto, entendendo como os planos de Franklin Delano Roosevelt (1882 – 1945) executados no *New Deal*<sup>30</sup>, funcionariam e como seria possível adquirir recursos públicos para a execução de obras nos meios urbanos. Seus primeiros projetos se delinearão em torno da administração dos parques de Nova Iorque, em seguida dedicou-se a criação de avenidas arborizadas, rodovias e pontes que garantiam o acesso dos suburbanos ao centro da cidade com seus automóveis através de uma rede interligada de obras públicas construídas nesse momento. O projeto de Jones Beach, em Long Island foi um dos primeiros trabalhos de Moses, e mais emblemáticos, que revelam para além de suas escolhas estéticas, seu design, revela também o seu público, a classe para o qual Moses criava e pretendia que utilizasse. As pontes e viadutos que levam à Jones Beach foram projetadas para que o acesso se desse apenas por carro, de forma que as massas urbanas não adentrassem as faixas de areias brancas, planas e com o oceano azul ladeando-a. Como destaca Langdon Winner (1980), citando as obras de Robert Moses, as tecnologias criadas pelo engenheiro possuíam objetivos e origem nos próprios preconceitos e visões de mundo classistas e racializadas deste, de forma que a cidade assumiu sua hostilidade para com grupos sociais específicos por meio das tecnologias criadas nesse período.

Marshall Berman (2007) ao refletir sobre o modernismo<sup>31</sup> na cidade de Nova Iorque, relata a sua própria experiência com Moses, no caso a construção da via

---

<sup>30</sup> O *New Deal* foi o plano executado por Franklin Delano Roosevelt no sentido de reestruturar econômica e socialmente os EUA. Assim, contrariando as teorias e planos econômicos liberais, que prescrevem a ausência da atuação do Estado na economia, o *New Deal* foi a intervenção do Estado estadunidense junto à economia com fins sociais, tendo como principal objetivo o combate ao desemprego. As ações promovidas pelo acordo: desvalorização da moeda nacional; empréstimos aos bancos para evitar falências; criação de leis de seguridade social, como o seguro-desemprego; legalização dos sindicatos; estímulo à produção agrícola; e a encomenda de grandes obras públicas, como construções de rodovias e hidrelétricas.

<sup>31</sup> Berman (2007, p. 11) pensa o modernismo a partir de um conceito amplo que se operacionaliza com as ações dos sujeitos no mundo no sentido de se tornarem sujeitos de modernização, de apreenderem

expressa Cross-Bronx, que empreendida entre 1950 e 1960, varreu parte do bairro e levou abaixo várias formas de existências modernas que já haviam sido empregadas naquele espaço. A via expressa, enquanto uma tecnologia de Moses, criou, além da devastação das estruturas do bairro, problemas sociais que se intensificaram após o fim da construção desta, que foram sentidos por anos, fizeram com que antigos moradores se mudassem e descaracterizasse espaço e suas relações (BERMANN, 2007).

Mas é como destaca Michel de Certeau (2014) que Vivian Maier preferencialmente observou as mudanças na cidade, de cima, a partir de um “olhar solar, um olhar divino” (CERTEAU, 2014, p. 158). Na Figura 9, Vivian vê algumas mulheres no alto do prédio *Empire State Building*, e se junta a elas para olhar a cidade de Nova Iorque do alto de um arranha-céu de Manhattan, um dos mais altos no período. As mulheres estão no ponto central da fotografia, estando lado a lado apoiadas no parapeito do prédio. A mulher a esquerda veste um vestido midi de cores neutras e usa um sapato de salto claro, tem as mãos na altura do rosto, possivelmente com um binóculos nas mãos; ao seu lado há uma mulher com um vestido midi estampado, bolsa apoiado no braço esquerdo e sandálias de cor claro, está levemente virada para a esquerda, levando a mão esquerda ao ombro; ao lado desta há outra mulher com um lenço estampado amarrado na cabeça, usa uma camisa sem mangas listrada e uma calça de tamanho midi também; ao lado desta há mais uma mulher que usa uma camisa escura com decote e amarração nas costas, veste saia midi e sapatos de salto, está com os braços apoiados no parapeito e olha para a esquerda, mostrando o perfil de seu rosto. Além das grades de proteção existentes no alto do prédio, há a paisagem da cidade de Nova Iorque vista de cima, tendo destaque a extensão de um rio (Hudson ou East), que cruza a fotografia na horizontal. É uma forma de olhar para a cidade sob um dos pináculos de sua modernidade, de olhar para baixo e para além, pois do alto do edifício é possível ver as fronteiras da ilha de Manhattan<sup>32</sup>, mas embora se possa ver as mudanças do alto, nada pode-se fazer a respeito delas, pois como apresentei, os projetos para a cidade não eram pensados para as pessoas, não

---

o mundo moderno e fazerem deste seu mundo também. Dessa forma, o conceito pode ser aplicado em várias áreas e atividades desenvolvidas por humanos e, também, enquanto uma forma de ligar os vários sujeitos que experienciam um mesmo tempo e local e possuem esse mesmo objetivo dentro desse contexto específico.

<sup>32</sup> A vista da presente imagem pode ser tanto para o Brooklyn como para Nova Jersey, uma vez que a ilha de Manhattan fica entre esses dois territórios.

dialogavam com suas necessidades ou desejos. Como destaca Berman (2007, p. 337), tudo que é sólido tende a se desmanchar no ar na modernidade.

Figura 9: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Figura 10: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Indo em direção ao chão, ao nível possível de atuação dos sujeitos, a Figura 10 é uma fotografia que apresenta uma visão panorâmica de parte da cidade, nesta está sendo rodada uma produção cinematográfica. No lado esquerdo há fachadas de prédios baixos de comércio que produzem uma linha diagonal. A porção central da imagem é definida pela calçada da rua fotografada, na qual há várias pessoas caminhando ou paradas, envolvidas nas atividades cotidianas do espaço e na produção cinematográfica em curso, a calçada se estende paralelamente a linha diagonal dos prédios. No lado direito há uma estação de trem suspensa com pessoas paradas próximas aos parapeitos desta, olhando para a cena que se desenvolve na calçada abaixo; os trilhos do trem se estendem para o centro da imagem. Ao fundo dos trilhos há mais uma linha de prédios baixos e outros prédios de tamanhos maiores. As linhas construídas pelos prédios à esquerda, a calçada, a linha de trem e o céu esbranquiçado produzem um ponto de fuga dentro da imagem, no horizonte central desta. As linhas que podem ser entendidas como constituintes do ponto de fuga oferecem também uma alegoria ao rumo que a cidade toma na década de 1950, em direção aos arranha-céus, à velocidade representada pelo trem ou pelos automóveis. Mas enquanto a cidade avança, as pessoas nela se fixam no presente, olham para baixo, um embaixo mais próximo que o do *Empire State*, mas ainda assim acima do nível do chão. Vivian se coloca novamente junto a estes observadores da cidade, embora nesse caso ela veja quem de fato está praticando o lugar por ela capturado.

As fotografias de Vivian não capturam com exatidão as obras públicas empreendidas por Moses, embora tenha habitado o mesmo espaço e tempo, de forma que se pode imaginar que as reformas não lhe chamavam tanto a atenção quanto a experiência das pessoas com a cidade, até então construída. Em Vivian, a cidade em suas estruturas de aço e concreto são encaradas enquanto plano de fundo, enquanto espaço a ser habitado e vivenciado, de forma que as interações das pessoas recebem um destaque maior, e em sua maioria é essa interação que a fotógrafa privilegia, das pessoas com a cidade, com os lugares, uma vez que muitas de suas fotografias tem seus fotografados e fotografadas de costas para ela.

Como Berman apontou, Nova Iorque, e as obras de Moses foram observadas e consideradas por muitos outros países, como uma vitrine de atividades consideradas modernas para o mundo. E uma das cidades que olhou para Nova Iorque e em alguma medida se viu refletida ou se inspirou em suas transformações foi

a cidade de São Paulo, que assim como Nova Iorque passava por uma de suas várias reformulações em prol da modernidade do ambiente urbano.

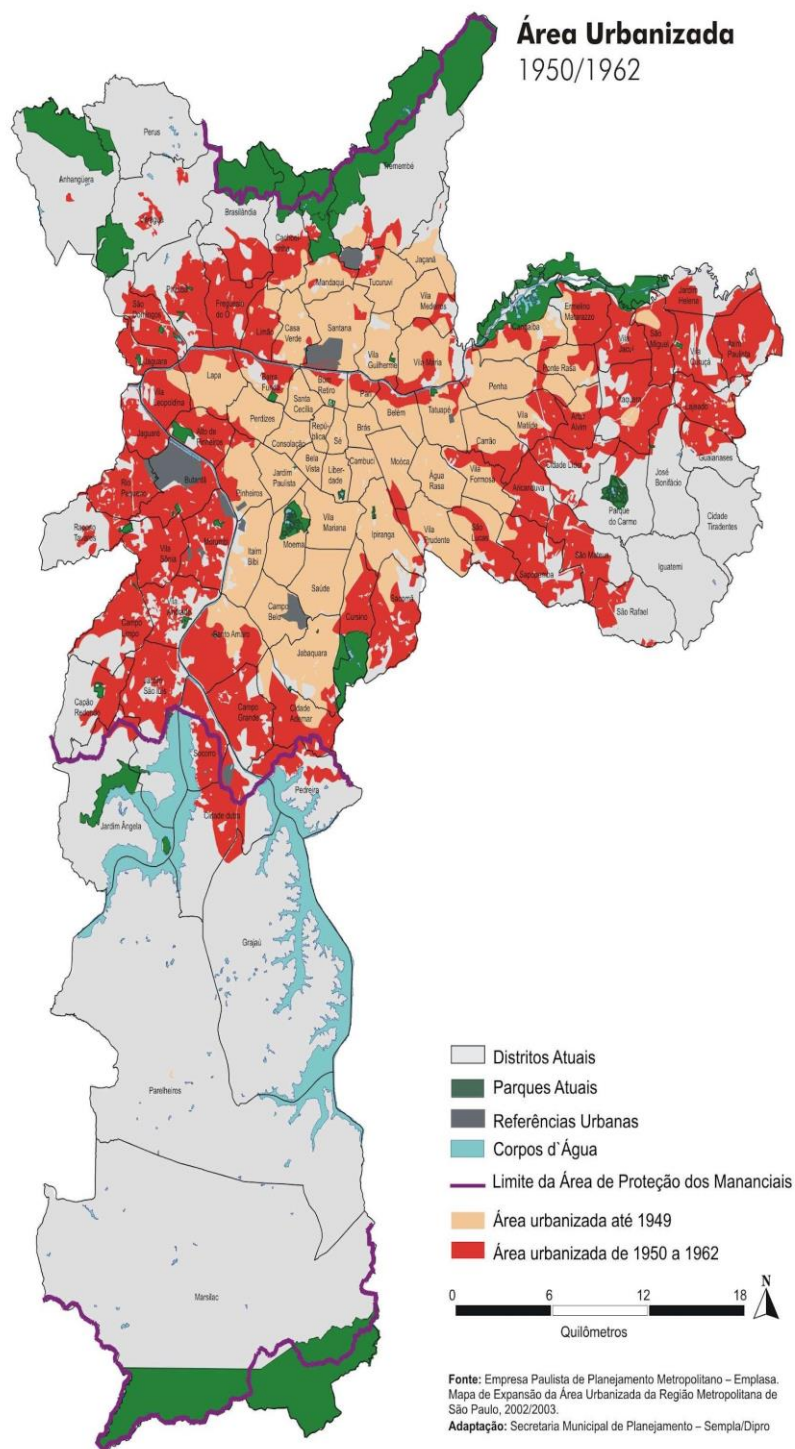
Dessa forma, é com as seguintes frases que Jean Manzon (1950) inicia uma de suas produções audiovisuais a respeito da cidade de São Paulo durante a década de 1950: “Isto é São Paulo! A capital do trabalho, a gigante de concreto armado, que dia a dia se torna maior”. Tal afirmação celebrativa abre uma discussão sobre a questão do transporte público na cidade, que já na década de 1950 era insuficiente e não dava conta do tornar-se maior que era projetado para esta. Mas a despeito do tema central do curta, cabe a discussão sobre essa capital do trabalho e gigante de concreto armado, sobre para além dos discursos como esta foi percebida e vivenciada pelas pessoas, em especial por Alice Brill, no que tange às reformas urbanas e sociais que se davam.

À cidade de São Paulo são atribuídos quatro processos de fundação, urbanística, que dialogam com os processos de urbanização que se desenvolveram na cidade entre os séculos XIX e XX. Estas fundações ocorreram respectivamente (1) na gestão João Teodoro em 1875, (2) na gestão de Antônio Prada, o primeiro prefeito da cidade, entre 1899 e 1911, (3) na gestão de Raimundo Duprat, que sucedeu a Prada e (4) entre os anos de 1938 e 1945 (PETRONE, 1955). Assim, os primeiros movimentos de urbanização de São Paulo se centralizam na virada dos séculos XIX e XX e na primeira metade do século XX, são ações que, em sua maioria, foram pensadas de acordo com as necessidades e desejos dos que as executavam, mas sem um planejamento único, ou um plano de urbanização para a cidade (FREHSE, 2000; BORIN, 2014; VILHENA, 2007; PETRONE, 1955), havendo inclusive conflitos entre gestões e desmonte de ações que haviam sido empreendidas. A região conhecida como Triângulo, formada pelas ruas São Bento, Direita e XV de novembro, e tinha como referência o Pátio do Colégio, ponto de fundação da cidade, foi um desses pontos recorrentemente explorados em relação a urbanização de forma que as estruturas que eram estabelecidas nessa região se tornavam referências ou alvos de recorrentes críticas (CARVALHO, 1993; VILHENA, 2007). Dessa forma, a cidade se urbanizou em ritmos e configurações distintas, havendo em primeiro momento segmentações territoriais que representavam também segmentações sociais e econômicas. Como ressalta Monique Borin:

[...] São Paulo se expandiu em todas as direções, mas de maneira seletiva para cada classe social: as elites majoritariamente seguiram para além do Anhangabaú, já que tinha uma barreira a menos em relação à região que até então era o centro da cidade, e dispunha, uma vez atravessado o vale, de uma topografia ondulada, mas sem grandes elevações; as altitudes crescentes conduziam a um pico na região, onde se localizou a Avenida Paulista (VILLAÇA, 2001, p.117). A massa de população mais pobre se deslocou em direção à zona leste da cidade, transpondo o Tamandateí. Em relação à direção sul, a ocupação foi mais lenta, e mesmo, por muito tempo, disforme, acentuando o papel da ideologia na formação do espaço que buscava criar uma ruptura com a antiga centralidade urbana (VILLAÇA, 2001, p. 194). Havia, portanto, uma direção das disposições gerais da expansão paulistana, mas não um processo uniforme. (BORIN, 2014, p. 6)

A urbanização da cidade ocorre, portanto, de forma desordenada e à revelia de um planejamento estruturado, fomentado pela especulação imobiliária que via na criação de loteamentos distantes do centro e com reforço às distinções de classe, um futuro para a cidade e seus negócios (TOLEDO, 2017). A Figura 11 é um mapa do processo de urbanização da cidade de São Paulo entre 1950 e 1962; nele além das áreas urbanizadas neste período há também áreas anteriores e posteriores, de forma que é possível visualizar tais processos em relação direta.

Figura 11: Mapa de urbanização da cidade de São Paulo entre 1950 e 1962.



Fonte: Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento de São Paulo.

É na esteira de solucionar tais problemas<sup>33</sup> que a cidade adentra ao seu período industrial mais intenso, momento no qual em menos de uma década tem sua

<sup>33</sup> As reformas empreendidas na quarta fundação da cidade por Prestes Maia em grande medida foram no sentido de remodelar a cidade e resolver os problemas construídos nas primeiras décadas do século

população aumentada de 2 milhões de habitantes para 3,5 milhões<sup>34</sup>. Momento em que Manzon (1950) olha para a cidade e a reconhece enquanto uma gigante de concreto. E de fato pode ser considerada a partir dessa perspectiva, pois como pontua Petrone (1955), em São Paulo nesse período, era erguida uma casa a cada 20 minutos, bem como uma média de 18 mil prédios padrões que não eram equiparados a nenhuma outra cidade nas Américas. São Paulo se colocava enquanto um lugar que mesmo com as mazelas da primeira metade do século XX (Quebra da bolsa de Nova Iorque, crise de exportação cafeeira, Primeira e Segunda Guerra Mundial, golpes e disputas políticas), seguiu seu crescimento desenfreado e se estabeleceu enquanto destino para nacionais e estrangeiros em busca de melhores condições de vida. Na década de 1950 o fluxo imigratório voltou a se intensificar após alguns anos de arrefecimento, provocado por políticas de combate e controle de imigrantes empreendidos nos anos 1930 e 1940, mas o fluxo emigratório de brasileiros de outras regiões do país rumo a São Paulo é destacado em comparação a imigração, tendência se manteve até a década de 1980<sup>35</sup> e passa a diminuir com a mudança de contexto e de oportunidades na cidade. Como sintetiza Petrone ao finalizar seu estudo sobre os primeiros anos da cidade no século XX:

Limitar-nos-emos a registrar algumas cifras expressivas. Nas 20.000 fábricas paulistanas, trabalham 440.000 operários, o que significa que, em cada grupo de 7 habitantes, um é operário. Em suas 8.800 ruas, existem 36.000 casas de comércio. Trafegam pela cidade cerca de 150.000 veículos, 75.000 dos quais são automóveis, 40.000 bicicletas, 22.000 caminhões, 5.000 de tração animal (pouco mais de 3%), 3.000 ônibus, 2.000 motocicletas, 800 bondes. o número de telefones ascende a 140.000 e o de aparelhos de rádios chega a 40.000, existindo 12 estações de rádio e 3 de televisão. O município possui 44 estações de estradas de ferro e 135 km de trilhos. O aeroporto de Congonhas recebe, anualmente, a média de 40.000 aviões. Existem 200 templos católicos, 98 protestantes, 12 sinagogas, 5 grego-cismáticos e um budista. Nada menos de 804 estabelecimentos primários, 111 ginásios, 56 colégios, 19 escolas normais, 18 estabelecimentos de ensino superior, três Universidades, 15 estabelecimentos de ensino agrícola e industrial, 393 escolas de Corte, costura e arte culinária, etc., atendem ao aspecto educacional e cultural de sua população. Existem 449 tipografias, 203 revistas, 106 livrarias, 91 jornais (em várias línguas) e 45 casas-editôras. No setor das diversões, há 150 cinemas, 8 teatros e 5 cineteatros. O Mercado

---

XX. Assim, vias de ligação entre os bairros e o centro, anéis viários, extensões e alargamentos de pistas, buscaram “arejar” o centro e suavizar o tráfego de veículos (PETRONE, 1955).

<sup>34</sup> IBGE, censo demográfico apud Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento. Disponível em: [http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/tabelas/pop\\_brasil.php](http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php). Acesso em: 15 mar. 2022.

<sup>35</sup> IBGE, censo demográfico apud Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento. Disponível em: [http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/tabelas/pop\\_ao\\_nat.php](http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_ao_nat.php). Acesso em: 15 mar. 2022.



Central da cidade pode ser considerado um dos mais variados do Mundo, chegando a oferecer mais de 300 produtos diferentes, em determinadas épocas do ano. A população consome 315 ton. de carne por dia, 10 milhões de dúzias de ovos, 2.000 ton. de manteiga, 720.000 sacas de farinha, por ano, e 180.000, sacas de arroz e 60.000 sacas de feijão, cada mês. Isto é São Paulo, no ano em que comemora o seu quarto centenário. (PETRONE, 1955, p. 168)

É no contexto das comemorações do quarto centenário da cidade que Alice Brill foi convidada por Pietro Maria Bardi<sup>36</sup> para fotografar São Paulo, entretanto focando em elementos que fugissem do discurso estabelecido sobre a cidade nesses anos de brilhantismo da indústria e reformas urbanas, uma São Paulo que fugisse dos números apresentados por Petrone, uma cidade considerada por Bardi como real. O “*Projeto São Paulo*”, buscava retratar a cidade de São Paulo como uma cidade multicultural e em processo de modernização, mas que a modernização não se limitasse a processos industriais e tecnológicos, mas que fossem compreendidos pela utilização que os indivíduos faziam desses (HURD, 2011) e do espaço que se delineava junto a tais transformações.

Assim, Alice fotografou tanto os grandes arranha-céus que estavam sendo erguidos na cidade, como as vilas aos arredores de São Paulo que se chocavam com a expansão do centro; fotografou os paulistas quatrocentões e os emigrantes que chegavam à cidade em busca de emprego. Nessa série Alice Brill retratou a cidade de São Paulo diferentemente do que esperavam para a comemoração dos quatrocentos anos da cidade (HURD, 2011), fotografou uma cidade que até então era considerada invisível e que estava em constante embate com a expansão da cidade. Se o centro crescia, a fim de que fosse modernizado e suprisse as necessidades de seus moradores, uma outra parcela da população era relegada às bordas da cidade, local aonde o Estado não chega se não na forma de repressão e os moradores eram alienados de seus direitos e possibilidades de acessos (HURD, 2011). Alice Brill

---

<sup>36</sup> Pietro Maria Bardi (1900 – 1999) foi museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, colecionador, marchand e professor. Italiano, atuou até 1946 em vários setores culturais e estatais do país, tendo constituído uma grande coleção de obras de arte e artesanato junto à sua galeria de arte. Muda-se para o Brasil após casar-se com Lina Bo e traz consigo tal coleção de obras, ao que passa a expô-la em vários lugares do Brasil. Devido a tal exposição o jornalista Assis Chateaubriand, convida Pietro para dirigir o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o qual ele dirigiu por mais de 30 anos. Assim, o italiano foi o responsável pela formação inicial do acervo e das bases institucionais do MASP, bem como teve grande atuação na promoção e valorização de artistas brasileiros e brasileiras durante seus anos na direção. Teve grande atuação junto ao circuito cultural de São Paulo entre os anos de 1950 e 1970.

buscou retratar estas dicotomias que perpassavam o processo de modernização da cidade de São Paulo às vésperas de seu quarto centenário de fundação.

Figura 12: Alice Brill. Procissão, São Paulo, 1950.

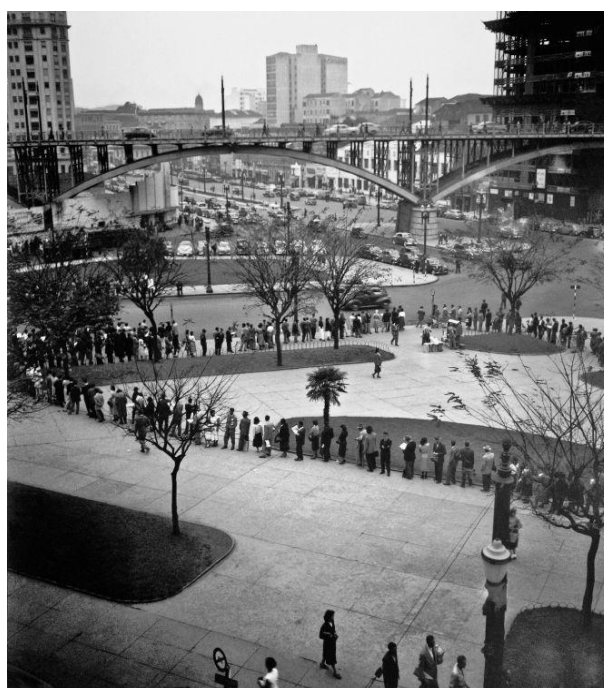


Fonte: Instituto Moreira Salles.

Na Figura 12, Alice se coloca próxima a região do Viaduto do Chá, ponte de ferro fundido inaugurada em 1892, que por muitos anos simbolizou a modernidade pela sua estrutura, pelo seu objetivo, ligar o Triângulo, centro histórico, pela extensão da rua Direita para o lado Oeste da cidade, cruzando o Vale do Anhangabaú. A cena tem como temática a realização de uma procissão religiosa em meio ao centro da cidade. No primeiro plano horizontal há uma fila de mulheres e crianças, algumas com roupas de ordens religiosas (freiras), caminhando uma atrás da outra da direita para a esquerda da imagem. No segundo plano há algumas árvores pequenas e alguns postes de iluminação pública. No terceiro plano há prédios que preenchem o horizonte da imagem. São prédios altos, sendo o maior entre eles o da Companhia Paulista de Seguros, identificado com o letreiro em seu topo. A esquerda da imagem está uma das faces do Edifício Matarazzo, que pertencia à Indústrias Matarazzo e atualmente abriga a sede da prefeitura de São Paulo. É possível ver o céu por entre os prédios e a sombra que alguns prédios projetam sobre os demais. O registro da fé realizado por Alice está em meio ao crescimento das cidades, do desenvolvimento técnico, que poderia ser encarada enquanto prática em oposição às crenças, entretanto, são

colocadas em diálogo no registro de Alice em dois movimentos que se mostram enquanto processos. A cidade cresce verticalmente, mas as mulheres em procissão constroem o espaço em um movimento contínuo e uniforme, na horizontal, ao rés do chão. É símbolo ainda da cidade que cresce em várias direções, mas que em meio aos seus arranha-céus mantêm suas igrejas, afinal, a rua da Direita, era chamada assim pois era a direta do caminho para a igreja de São Bento. Além desta há ainda outra igreja na região, em frente à Praça do Patriarca, praça que fora construída a partir dos destroços de duas quadras de prédios e casas da rua Direita.

Figura 13: Alice Brill. Filas em pontos de ônibus no vale do Anhangabaú, São Paulo, 1953.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Novamente na Figura 13 a temática da imagem é uma fila de pessoas. Entretanto, nesta fotografia as pessoas formam um fila que dialoga com a estrutura modernizante que se tem para a cidade. A fotografia em estrutura e denotação pode se apresentar enquanto simples e direta, tem-se em primeiro plano a filas de pessoas diversas, em formato sinuoso ao longo do Vale do Anhangabaú, de forma que do alto, como Alice fotografou cria-se a ilusão de ser apenas uma fila. Há árvores médias e áreas com grama, postes de iluminação pública, carros e ao fundo há uma ponte com estruturas de ferro aparente e prédios atrás da ponte, no horizonte da imagem. Ao lado direito, atrás da ponte há um prédio em construção. O que se pode relacionar a

essa imagem são os problemas estruturais trazidos no contexto do vídeo de Manzon (1950) que estava criticando sobre os transportes públicos da cidade. Pela ausência de ônibus na fotografia em oposição às longas filas, denuncia a falta de veículos públicos para suprir a demanda de uma população, principalmente uma população de trabalhadores, que aumenta constantemente. Outro ponto é a relação do uso dessas estruturas públicas, o transporte, as praças pelos trabalhadores, em oposição aos carros que estão nas ruas ou passando em cima da cena na ponte, de forma que os carros, embora tenham sido capturados pela objetiva da fotografa, estão em movimento, seguem o fluxo do desenvolvimento na capital que logo se tornaria um polo de produção automotiva nacional e internacional. Enquanto alguns estão de forma sinuosa esperando por uma resposta pública, outros utilizam-se da sua liberdade de ir e vir proporcionada pelos automóveis, em suma proporcionado pelo consumo. Além disso, a cidade passa a se consolidar enquanto pensada para o uso automóveis a despeito de outros meios de locomoção, mas também enquanto uma estratégia de sociabilidade dentro da cidade, de forma que a deficiência dos sistemas de transporte públicos dialoga com o consumo e a preferência por se estabelecerem vias, anéis viários, rotas de fuga para os bolsões residenciais de luxo longe do centro comercial da cidade (NASCIMENTO, 1976).

Figura 14: Alice Brill. Grupo de crianças no centro da cidade, São Paulo, c. 1953.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Por fim, no que diz respeito à relação de Alice com a fotografia e a representação da cidade de São Paulo, me dedico a uma das fotografias que visualmente não foi possível localizar de forma mais precisa em que região da cidade estaria, de forma que isso também se torna um ponto de análise. Na Figura 14, Alice retratou um grupo de crianças. A fotografia foi tirada no nível do chão e dos personagens. O grupo está em primeiro plano sendo composto por cinco crianças pequenas e uma menina mais velha; três crianças estão sentadas no parapeito de uma ponte, duas estão na frente destas e a menina mais velha está ao lado deles próxima a um buraco que existe no parapeito. As crianças estão com calções, camisas, vestidos, salopetes de cores claras e alguns estão sem sapatos; a menina mais velha está com um vestido listrado e fivela no cabelo. Todas as crianças são negras. Em segundo plano há casas e prédios de várias alturas e uma rua entre eles. Ao fundo, em terceiro plano, há o edifício Altino Arantes, que se projeta acima dos demais no horizonte. Essa é a fotografia de Alice trazida para este ensaio que tensiona os propósitos do *“Projeto São Paulo”* de forma mais aparente. Alice se dedica a retratar um grupo que historicamente foi excluído da sociedade brasileira enquanto sujeitos, em um contexto que não remete à modernidade e urbanização pretendida e difundida para a cidade na década de 1950, embora a legenda<sup>37</sup> traga a informação de que a fotografia foi realizada no centro da cidade. As crianças são representadas em um espaço de pouca revitalização urbana, a ponte quebrada remete a isso, mas representa também como estas crianças, filhas e netas de famílias negras foram sendo excluídos das regiões centrais históricas para bairros, regiões mais afastadas, o afastamento destas pessoas é por si uma medida modernizante urbanística adotada pelas cidades e por São Paulo desde o começo do século XX. Tal ação pode ser expressão na noção de transeunte que na virada do século remete às pessoas que andam na rua, nos seus leitos, principalmente nos centros das cidades onde era o seu lugar de circulação para a resolução de problemas de patrões e patroas que ficavam reclusos em suas casas. Dessa forma, os transeuntes foram sendo afastados e hostilizados nas ruas com as transformações urbanas que foram sendo feitas a fim de que pessoas de classes sociais mais elevadas pudessem usufruir destes espaços, em especial de suas calçadas (FREHSE, 2000).

---

<sup>37</sup> Todas as legendas das fotografias de Alice Brill foram reproduzidas tais quais constavam nos documentos e acervos das instituições de guarda das fotografias desta. As legendas podem ter sido empregadas pela própria fotógrafa, ou terem sido criadas pelas instituições.

Embora o discurso que se faça em relação às fotografias de Alice no escopo do “Projeto São Paulo”, de que estas representavam uma São Paulo diferente da então divulgada nos festejos do quarto centenário, com as fotografias as quais tive acesso durante a pesquisa, tal diferença não se dá necessariamente quanto à temática das fotografias, pode-se considerar que a inovação seja em relação ao olhar e a forma como Alice buscou fotografar os temas. As fotografias de Alice que foram acessadas no âmbito desta pesquisa se concentram na porção que foi urbanizada até os anos 1940<sup>38</sup>, de forma que as fronteiras de urbanização não são apresentadas nos acervos digitais das instituições de guarda acessados, a saber do Instituto Moreira Salles e do Museu de Arte Contemporânea da USP<sup>39</sup>. A Figura 15 propõe a localizar as ações de Alice no contexto da cidade de São Paulo, feita a ressalva de que o mapa a partir do qual tais localizações foram feitas, possui as delimitações atuais do espaço e não as existentes nas décadas que correspondem aos dados inseridos. No mapa, pode-se observar que há a concentração das ações artísticas, fotográficas e pessoais de Alice na região central, como havia expressado acima, de forma que as ações se interligam e em vários momentos se confundem. O que se pode concluir da experimentação que Alice faz do espaço urbano de São Paulo pelas suas fotografias é de identificar os conflitos sociais e as pessoas nas transformações urbanas e econômicas que eram empreendidas na cidade, em especial durante a década de 1950.

---

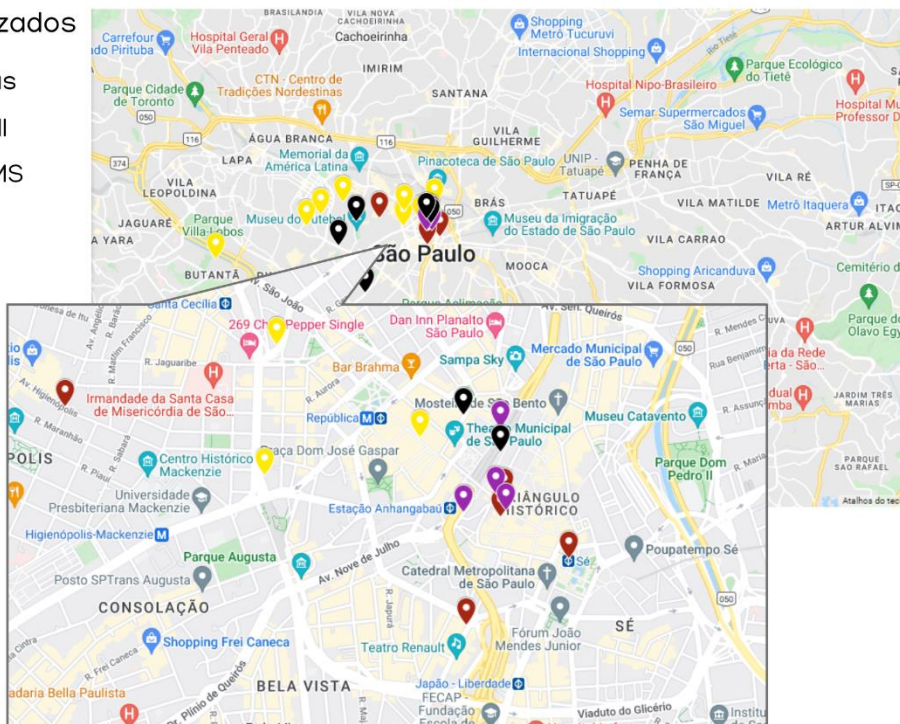
<sup>38</sup> Retornar a Figura 11.

<sup>39</sup> Não se exclui a possibilidade da existência de fotografias que rompam ou justifiquem os argumentos de inovação nas fotografias de Alice nos acervos, mas que não estão disponibilizados online, aos quais devido ao período em que esta pesquisa foi realizada não estavam disponíveis para visita e pesquisa.

Figura 15: Mapa de dados e fotografias de Alice Brill.

#### Dados Geolocalizados

-  Artes Plásticas
-  Série Alice Brill
-  Fotografias IMS
-  Biográficos



Fonte: a autora (2022).

Dadas às ressalvas adequadas, Nova Iorque e São Paulo, dividiram um momento de reforma e de urbanização nos anos 1950 que foi capturado pelas lentes de Vivian Maier e Alice Brill, respectivamente. Embora as cidades possuíssem realidades e dimensões distintas, que dialogavam com as histórias de seus países, ambas estavam procurando um jeito de se fazerem modernas, dentro da noção ampla de modernidade proposta por Berman. As fotografias de Vivian e Alice participaram desse fazer, dessa identificação das cidades e delas próprias enquanto modernas, em uma forma de transformar esses lugares em espaços habitados, como propõem Berman, transformarem em lares.

### 2.3 “Passar de um país ou de uma região para outro/a”

O século XX foi marcado pela e/imigração das populações para vários lugares e por motivos variados. Logo no início do século as migrações possuíam cunho pessoal, ou por motivos que se restringiam a regiões determinadas, com os acontecimentos que marcaram a história e os acontecimentos do século, os fluxos

migratórios se intensificaram. No Brasil, os fluxos migratórios começam ainda durante período imperial e se estendem até a primeira metade do século XX, tendo algumas implicações devido a políticas nacionalistas que o governo de Getúlio Vargas empreendeu, tendo como principal característica a imigração com fins agrícolas de característica rural. Nos Estados Unidos da América, a imigração se deu principalmente entre cidades, sendo mais intensa na virada do século XIX para o XX, até o período pós-Segunda Guerra. Independente da forma como se deram os processos e fluxos de imigração, é certo que o ser imigrante, atravessa a formação identitária dos sujeitos, de forma que Oliveira (2014) aponta potencial do rompimento com as tradições provocado pelos deslocamento em fundar modernidades e marcá-la no novo contexto cultural adentrado. É pelo viés cultural que a assimilação dos imigrantes é estudada por Giralda Seyferth (2011), viés esse que contribui para a manutenção do imigrante, bem como para a chegada de outros. É pela possibilidade de formação de identidades que colocam em diálogo as tradições culturais do país natal e do país de imigração, identidades manifestadas em forma de etnicidade que é aflorada no novo contexto cultural em que se encontram. Entretanto, as relações com a imigração variam, como a maioria dos fatos sociais, a partir da realidade e das relações que os imigrantes constroem em seus novos espaços de convívio.

A vida de Alice Brill, assim como a de muitos judeus durante o século XX, foi marcada pelas rupturas - familiares, culturais, ou, ainda, nacionais - uma vez que o exílio<sup>40</sup>, se tornou uma forma de sobrevivência às/das perseguições empreendidas contra os judeus em várias regiões do mundo<sup>41</sup> a partir da década de 1930. Tais questões marcaram a vida de Alice Brill, bem como a de seus pais.

---

<sup>40</sup> No caso de Alice e sua mãe, o exílio se deu pela escolha por tal, de forma que considerei este movimento enquanto uma imigração de ambas para outros países.

<sup>41</sup> Embora as perseguições aos judeus pelo regime nazista tenham ficado mais conhecida, as perseguições e restrições ocorreram em várias regiões do mundo e em vários momentos históricos. Especificamente na primeira metade do século XX, as perseguições se deram de forma física, cultural, legal e financeira, sendo assim, por mais que o judeu saísse das regiões de perseguição e conflito físico, poderia acabar indo para uma região na qual lhes eram infligidas outras formas de cerceamento. O Brasil foi uma destas regiões que não construiu campos de concentração ou promoveu o assassinato de judeus de forma direta e enquanto política de estado, entretanto aplicou restrições à entrada de judeus no país (Circular Secreta n. 1.127 de 07/06/1937 apud OGAWA, 2008. p. 64), extraditou judeus para países europeus, como o caso de Olga Benário (ver MORAIS, 1987), bem como limitou o acesso a atividades profissionais (BRASIL, 1937).



Figura 16: Juljan Czapski. Retrato Alice Brill, 1950.



Fonte: Acervo Familiar Juljan Czapski.

O retrato acima (Figura 16) é de Alice Brill nos seus 30 anos de idade, com um sorriso contido para a lente e para o fotógrafo, Juljan, seu companheiro. Alice era filha de uma jornalista e economista judia, advinda da pequena burguesia alemã, Martha Leiser, e de um artista plástico judeu, que pertencia a alta burguesia alemã, Erich Brill; nasceu em 13 de dezembro de 1920, na cidade de Colônia, Alemanha. O relacionamento dos pais durou menos de um ano após o seu nascimento, uma vez que Erich Brill levava uma vida boêmia e não conseguia se realizar dentro dos compromissos que o casamento requeria (OGAWA, 2008). Assim, Alice passou a maior parte de sua vida apenas com a mãe, sendo a presença do pai esporádica. Marte Brill, como passou a assinar após o casamento com Erich, trabalhou inicialmente no Arquivo de Economia Mundial de Hamburgo, posteriormente passou a atuar como jornalista na rádio da cidade de Hamburgo e na revista da companhia de navegação *Hamburg Süd*, para a qual realizava diversas reportagens e viagens pela Europa. Foi através de Marte que as restrições aos judeus começaram a afetar a vida de Alice, uma vez que, ao ser demitida das empresas onde trabalhava, devido a sua etnicidade, Marte começou a enfrentar dificuldades para sustentar a si e a filha,

além de ter percebido a ascensão do Nazismo no país e ser incentivada por amigos a deixá-lo (ALARCON, 2008). Assim, em março de 1933, Alice e Marte Brill deixaram Hamburgo e foram em direção a ilha de Maiorca<sup>42</sup>, na Espanha, empreendendo assim o primeiro movimento imigratório que ambas fariam. Como destaca Daniela Alarcon (2008), a saída de ambas da Alemanha ocorreu antes dos dois primeiros grandes fluxos de exilados, que ocorreriam ainda em 1933, após a imposição de restrições aos comércios e empreendimentos de judeus<sup>43</sup>, em março e abril, e as queimadas de livros em praças públicas<sup>44</sup>, que ocorreram entre maio e julho.

Para a “viagem”, Alice ganhara de seu pai sua primeira câmera fotográfica, uma Bela Box que realizava registros 3x4, com a qual registrou suas impressões sobre as cidades pelas quais passou com a mãe, bem como suas atividades nestes locais, constituindo um diário fotográfico (ALARCON, 2008). Da Figura 17 a Figura 20, a seguir, tem-se algumas das fotografias que compõem este diário produzido por Alice no início de seu exílio; as fotografias têm como tema o registro das cidades e da vivência dos indivíduos nestas, tema que será recorrente nas imagens produzidas por Alice nos anos seguintes. As vistas aéreas como registro das cidades compõem um registro dos espaços pelos quais Alice passou e observou, durante os movimentos imigratórios que realizou junto à sua mãe.

---

<sup>42</sup> A ilha de Maiorca foi utilizada como refúgio para muitos perseguidos pelo regime nazista entre os anos de 1930 e 1936. O fluxo de migrações para a ilha diminuiu apenas com a derrocada da Guerra Civil Espanhola em 1936 (ALARCON, 2008).

<sup>43</sup> As restrições aos judeus através de leis começaram em 1933 com o controle do parlamento alemão pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (mais conhecido como Nazista) após a eleições. As ações contra os empreendimentos judeus se deram, inicialmente, com boicotes e medidas depredatórias e em seguida houve restrições às atividades possíveis ou não ao exercício por judeu (Lei para a Restauração do Serviço Público Profissional, de 07 de abril de 1933). Os boicotes contavam com o apoio da milícia paramilitar *Sturmabteilung* (SA) e a juventude hitlerista, que se colocavam em frente aos empreendimentos judeus e impediam que consumidores entrassem nestes, o que, aliado às ações depredatórias e a proclamação de tais medidas não possuíam fim determinado, contribuiu com que os proprietários abandonassem seus empreendimentos (LONGERICH, 2012).

<sup>44</sup> A queima de livros em praças públicas foi uma das ações idealizada pelo partido Nazista e operada pelos seus apoiadores a fim de eliminar da vida cultural alemã toda influência judia ou comunista. Dessa forma, as queimadas priorizaram livros de cunho científico e de escritores judeus (LONGERICH, 2012). Tal ação fazia parte do programa de propaganda dos ideais do Partido Nazista, que via as produções culturais e a educação como principal meio para a disseminação destes ideais, bem como garantiam a incorporação dos jovens às legiões da Juventude Hitlerista e a denúncia de “professores liberais” que não seguiam as cartilhas de ensino elaboradas pelo Partido (PERRY, 2002).

Figura 17: Alice Brill. Porto, sem local, 1933.



Fonte: Daniela Alarcon (2008).

Figura 18: Alice Brill. Mercado de rua, sem local, 1933.



Fonte: Daniela Alarcon (2008).

A primeira cena (Figura 17) apresentada nessa seção, produção de Alice, nos coloca junto a ela na embarcação que daria início a sua imigração. Com a divisão da fotografia entre os elementos de terra, de fixação, e os de mar, de transição, Alice refletia sobre si e sobre os que se encontravam na mesma situação que ela, imigrando, viajando, ou voltando para casa, de forma que o porto, as malas dispostas do lado direito, o navio, passam a simbolizar uma ruptura, mas ainda assim, uma ruptura que também se apresenta enquanto um convite para aqueles e aquelas que estão junto nesse lugar, o convite é feito pela rampa que dá acesso ao navio. Na segunda cena (Figura 18), pela justaposição das fotografias, estabelece-se uma

narrativa entre ambas, a primeira enquanto problema e a segunda enquanto possível solução. Com a disposição das pessoas e dos objetos, o ambiente do porto é retomado, dessa vez enquanto forma de sobrevivência, de trabalho, e continuação de uma narrativa sobre a imigração de Alice.

Figura 19: Alice Brill. Vista de cidade, sem local, 1933.



Fonte: Daniela Alarcon (2008).

Figura 20: Alice Brill. Vista de Valência, Espanha, 1933.



Fonte: Daniela Alarcon (2008).

Já na terceira cena (Figura 19), que compõem essa primeira narrativa sobre a imigração de Alice, tem-se uma vista aérea de uma das cidades pela qual a fotógrafa passou ainda na sua infância/adolescência. A fotografia que apresenta a cidade de cima, sem detalhes ou destaques para esta, em uma extensão que tende ao horizonte, não havendo início ou fim definido para esta, estabelece uma relação com a distância emocional que a fotógrafa poderia ter tido com a cidade em seu primeiro encontro, de olhar para o diferente e não reconhece nele um espaço, como definido por Certeau e apresentado anteriormente. A vista aérea apresenta uma cidade desconhecida, tanto para nós que observamos sua fotografia muito anos após a sua produção, como para Alice. A quarta cena (Figura 20), age como um ponto de fixação, um reconhecimento do lugar e a investidura dele enquanto um espaço na vida de Alice, tal processo se dá pela preocupação em localizar a fotografia, mas também pela produção da fotografia ao nível do olhar. Ao mesmo tempo, as escolhas técnicas da jovem Alice produzem um sentimento de reconhecimento e de abertura para o horizonte e para o futuro, representado por esse.

Entretanto, o futuro imigratório de Alice não encerraria na Espanha, embora fosse o sentimento transmitido com suas fotografias. Alice e Marte, mudam-se para a Itália ainda em 1933, após não terem se estabelecido na Espanha; passam por

Gênova e posteriormente Florença. Entretanto, assim como a Alemanha<sup>45</sup>, a Itália<sup>46</sup> vivia a ascensão de um regime totalitário e as condições de vida neste país, para as pessoas nas condições de imigrantes, não eram boas. Sendo assim, Alice e a mãe enfrentaram maiores dificuldades do que em Maiorca, tendo Alice ido morar, por um período, em um orfanato para meninas judias, lugar que oferecia melhores condições de vida para ela do que a mãe (FEDER, 2018), naquele momento.

A imigração para o Brasil surge como oportunidade para ambas através do contato do antigo chefe de Marte na *Hamburg Süd-Zeitung*, que lhes oferece duas passagens para o Brasil, ao que Marte aceita, entretanto decide não levar Alice junto

---

<sup>45</sup> O regime totalitário alemão, Nazismo, tem suas origens a partir da contestação das imposições colocadas sobre o Estado Alemão através do Tratado de Versalhes (1919), que selou a paz e o fim da Primeira Guerra Mundial. Com o Tratado criou-se a República de Weimar, que restringia as possibilidades de ação e desenvolvimento do Estado Alemão, bem como impunha à liderança do país um governo social-democrata, que não possuía aceitação da população (PERRY, 2002). Diante da insatisfação com o governo e sua instabilidade, e o aprofundamento da crise econômica, começaram a surgir grupos com ideias nacionalistas, autoritárias e raciais, tendo como maior personificação o Partido Nazista e seu líder Adolf Hitler. Através das estruturas democráticas estabelecidas (parlamento, eleições, partidos) Hitler chegou ao cargo de chanceler e em 1933 centralizou em suas mãos os poderes estatais sobre a Alemanha. O período em que Hitler esteve à frente do país (1933-1945), várias ações de cunho nacionalistas, autoritárias e raciais foram empreendidas, tendo amplo apoio da população que era identificada enquanto “ariana”, defendida por Hitler enquanto uma raça superior às demais e que deveria subjugar e exterminar as que estivessem abaixo desta. Marvin Perry (2002) defende que o Nazismo obteve maior assimilação entre a população, tendo a ideologia do partido como base a criação de um “novo homem”, livre de relações com tudo o que fosse produzido por judeus, o grande inimigo do Estado Nazista, por socialistas e comunistas, ou por liberais-democratas. Inúmeras ações de perseguição a pessoas que não se enquadravam nos padrões de “novo homem”, que não aceitavam as imposições do Partido, foram perseguidas e mortas, sendo o Holocausto (Shoah) o maior exemplo das ações de extermínio (através do trabalho, da escravização, de experimentos médicos, da fome, de doenças e da exaustão) empregado contra judeus, ciganos, negros, deficientes físicos e mentais, homossexuais, testemunhas de Jeová, cristãos e opositores do governo. Os números de vítimas do Holocausto foram encobertos pela destruição das documentações que lhe faziam referência e, também, pela não feitura destes documentos, dessa forma estimasse que foram vitimados mais 6 milhões de judeus, cerca de 7 milhões de soviéticos, até 250 mil pessoas com deficiências, até 250 mil ciganos e cerca de 2 milhões de civis de países dominados durante a Segunda Guerra Mundial (UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, 2019).

<sup>46</sup> O regime totalitário italiano, Fascismo, tem suas origens com o fim da Primeira Guerra Mundial e o Tratado de Versalhes (1919), que selou a paz entre os países beligerantes do conflito mundial, impôs sanções sobre a Alemanha e dividiu os espólios de guerra entre os países da Trílice Entente (Grã-Bretanha, França, Itália e Rússia). A Itália, embora estivesse ao lado dos vencedores, passava por grandes dificuldades financeiras e de abastecimento, além de se julgar injustiçada pelos acordos firmados com o Tratado. Tal contexto contribuiu com a ascensão de ideais nacionalistas, anticomunistas, antiliberais e antidemocráticos, que foram personalizados no partido fascista e na imagem de Benito Mussolini, que ascendeu a poder em 1922 e a partir de então passou a realizar mudanças na política e sociedade italiana. De acordo com Marvin Perry (2002), o Fascismo não foi tão bem assimilado pela população, quanto o Nazismo, diante disso Mussolini utilizou-se do controle dos meios de comunicação e da produção cultural do país, a fim de que a população identificasse na sua figura e no seu governo a salvação da Itália. O regime Fascista tem o início de seu declínio em 1943, devido as consecutivas derrotas da Itália na Segunda Guerra Mundial e a retirada de Mussolini do cargo de primeiro-ministro; em 1945, com a rendição dos nazistas, que ocupavam o centro-norte do país e forneciam apoio a Mussolini, o Fascismo tem seu fim.

a ela de imediato. Assim, Marte volta a Hamburgo, a fim de embarcar para a América do Sul e Alice é entregue ao pai, com quem passou a morar em Amsterdã, onde esse residia com um dos irmãos. Em menos de um ano Alice Brill passou por mais países do que em seus últimos treze anos, mas como destacou Marte em seu livro autobiográfico: “ela [Alice] ainda não sabia que perdera sua pátria para sempre” (apud ALARCON, 2008, p. 53).

A mudança definitiva de Alice para o Brasil se deu em 1934, quando ela partiu do porto de *Le Havre* na França em companhia do pai. Ambos fizeram a travessia do Atlântico no navio *Alcantara* e aportaram no Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1934 (FEDER, 2018) e estabeleceram-se na ilha de Paquetá. Durante a estadia na ilha, pai e filha dedicaram-se à pintura, sendo a atividade algo que os aproximava e aprofundava sua relação, tendo Alice considerado o pai como seu primeiro professor de artes plásticas (ALARCON, 2008). Em março de 1935, ambos se mudam para São Paulo, a fim de encontrar Marte, que há quase um ano havia se estabelecido na cidade e trabalhava em uma instituição judaica de ajuda a refugiados, a Caria - Comissão de Assistência aos Refugiados Israelitas da Alemanha<sup>47</sup>. Alice e Marte Brill residiam em um apartamento no Largo do Arouche em São Paulo, enquanto Erich Brill hospedava-se em hotéis os quais pagava com seus quadros. Após um ano nessa situação e desmotivado com o circuito cultural de São Paulo, Erich Brill decide retornar a Alemanha, embora Marte o tivesse alertado sobre os perigos do retorno<sup>48</sup>, deixando Alice e Marte definitivamente em São Paulo (OGAWA, 2008).

Nesse contexto da vida de Alice, Getúlio Vargas tornou-se presidente do Brasil em caráter temporário após a revolução de 1930, com a qual buscava-se combater a

---

<sup>47</sup> A Comissão de Assistência aos Refugiados Israelitas da Alemanha (Caria) foi criada na década de 1930, tendo como objetivo a prestação de auxílio financeiro aos imigrantes judeus até que este conseguisse sua independência financeira no Brasil. Tal instituição, assim como outras de caráter assistencialista, atuavam no vácuo criado pela ausência de medidas de assistência social em âmbitos governamentais, tendo o agravante a população imigrante judia que, a partir de 1937, passou a ser combatida, reprimida e cerceada, no Brasil, através de leis e decretos. A partir desta instituição foram criadas a Sociedade Israelita Paulista, direcionada ao ensino, lazer e sociabilidade entre os judeus, e a Congregação Israelita Paulista, que passou a concentrar as atuações sociais e religiosas (CONGREGAÇÃO ISRAELITA PAULISTA, 2021).

<sup>48</sup> Erich Brill foi preso pelo regime nazista em 1937 por infringir as Leis de Nuremberg ao se relacionar com uma mulher considerada “ariana”. Ele foi solto em 1941, entretanto em dezembro do mesmo ano foi enviado pela Gestapo para o campo de concentração de *Jungfernhof*, na cidade de Riga, capital da Letônia, com outros judeus que ainda moravam em Hamburgo. Em março de 1942, foi mandado para o campo de *Dünamünde*, ainda em Riga, a fim de diminuir a superlotação do outro campo, entretanto Erich, bem como os demais judeus que foram designados para a troca de campo, não chegaram ao destino, nem foram vistos. Anos depois do ocorrido, nos Estados Unidos da América, Alice descobriu que o pai havia sido executado na floresta de *Bikernieki* (OGAWA, 2008).

ameaça comunista no país e realizar transformações profundas no sistema político estabelecido até então (SKIDMORE, 1982). Vargas se manteve no poder após a promulgação da nova constituição em 1934 e por um pequeno período, o país experimentou uma breve experiência democrática (SCHWARCZ; STARLING, 2015), embora a constituição assegurasse plenos poderes ao executivo, bem como permitia a censura aos órgãos da imprensa. Diante deste cenário, e ainda sob os efeitos da crise econômica mundial de 1929, grupos nacionalistas começaram a se unir e se manifestar, tendo como inspiração os regimes nazifascistas que estavam em ascensão na Europa. A Ação Integralista Brasileira foi um desses grupos, criada em 1932; em 1934 realizou uma marcha em São Paulo reunindo cerca de 40 mil integralistas e em 1937 reunia no país inteiro entre 100 e 200 mil adeptos, escancarando as associações fascistas que estavam sendo feitas no país nesse período (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Não tão radical quanto os Integralistas, Vargas também demonstrava sua inclinação aos ideais fascistas e via nisso uma possibilidade de associação com os Integralistas, a fim de combater as ações da ANL<sup>49</sup>, do Partido Comunista e de uma porção do exército que estava descontente com as ações de Vargas. Assim, após inúmeras iniciativas que combinavam censura, repressão e propaganda, além de prisões e torturas, o comunismo foi sendo associado ao terror e ao medo na população brasileira. O auge do movimento de centralização do poder de Vargas foi a conspiração do Plano Cohen<sup>50</sup>, que foi forjado a fim de promover a ameaça de um levante orientado por Moscou. O plano foi amplamente divulgado e preparou os caminhos para que, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas efetivasse o seu golpe de estado e promulgasse uma nova constituição (SCHWARCZ; STARLING, 2015), na qual se efetivava seu projeto autoritário de governo, o Estado Novo. Com a constituição de 1937, a repressão e interdição aos

---

<sup>49</sup> A Aliança Nacional Libertadora (ANL) foi uma organização política de abrangência nacional criada em 1935, com o objetivo de combater o fascismo e o imperialismo no Brasil.

<sup>50</sup> O Plano Cohen foi anunciado como um programa secreto comunista, orientado diretamente de Moscou, para a instalação de uma nova investida violenta dos comunistas contra o Estado brasileiro e suas instituições. O documento do Plano continha instruções para ataques a prédios públicos, saques e assassinato de civis de forma sumária. O documento do Plano Cohen foi forjado pelo coronel Olympio Mourão Filho, membro da inteligência do Exército, e entregue ao general Góes Monteiro, chefe do estado maior, que considerou o documento autêntico e encaminhou a Getúlio Vargas, tendo este último tornado o documento público. A divulgação do documento auxiliou na intensificação do medo e rejeição ao comunismo entre a população, sentimento que há alguns anos já estava sendo implantado por Vargas em seus discursos, considerando o comunismo “[...] o inimigo mais perigoso da civilização cristã.” (apud SCHWARCZ; STARLING, 2015)



imigrantes tornaram-se ainda mais duras, sendo-lhes vedadas as profissões liberais, a revalidação de diplomas, a livre circulação, bem como a entrada e fixação em território brasileiro estava sujeita a exigências e condições impostas por lei (BRASIL, 1937). Além disso, a entrada de judeus no país fora vetada através da Circular Secreta 1.127, de 07 de junho de 1937, na qual alegava-se que a presença de judeus estava concorrendo com o comércio local e com os trabalhadores nacionais (OGAWA, 2008).

Dessa forma, tanto Marte quanto Alice tiveram dificuldades em se estabelecer no país, ora por serem interditadas, ora por não conseguirem as qualificações necessárias. Alice, que havia interrompido os estudos ao sair de Hamburgo, estudou na *Graded School*<sup>51</sup>, entre 1936 e 1937, com o auxílio de sua família paterna, que imigrou para os EUA, entretanto, acabou abandonando a escola para trabalhar. Entre 1936 e 1939, Alice trabalhou como atendente na livraria Guataparará, que pertencia a um judeu alemão conhecido da mãe. O acervo da livraria dedicava-se à arte, história, literatura, filosofia e política, e foi devido a essa característica do acervo que Alice entrou em contato com vários artistas de São Paulo que frequentavam a livraria. Dentre estes estavam o pintor e arquiteto Paulo Rossi Osir<sup>52</sup>, que viria a convidar-lhe a frequentar seu ateliê – e o seu grupo Osirarte – e posteriormente a iniciou no grupo artístico Santa Helena<sup>53</sup> (ALARCON, 2008). Durante os anos que se seguiram Alice, intensificando-se na década de 1940, passou a se dedicar à pintura nos períodos de folga e a frequentar os círculos artísticos de São Paulo que, assim como ela, em sua maioria, eram formados por estrangeiros.

---

<sup>51</sup> Associação Escola Graduada de São Paulo, criada em 1920 em São Paulo, possui o currículo escolar nos padrões estadunidenses e internacionais, e ao fim do período escolar (High School) os alunos e as alunas têm seus diplomas reconhecidos internacionalmente, estado de acordo com os padrões exigidos pelas universidades dos EUA.

<sup>52</sup> Paulo Rossi Osir foi um pintor, desenhista e arquiteto paulista. Realizou a maioria de seus estudos artísticos e técnicos na Europa, tendo se formado como arquiteto na Real Academia de Bolonha em 1916. Participou da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e Família Artística Paulista (FAP), além de criar a empresa Osirarte, com a qual produziu azulejos para as obras de Candido Portinari no edifício do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro) e na Igreja da Pampulha (Belo Horizonte), na década 1940. Foi importante para a manutenção e incentivo aos participantes do Grupo Santa Helena e da FAP (ROSSI, 2021).

<sup>53</sup> O Grupo Santa Helena foi um grupo artístico da cidade de São Paulo que atuou entre as décadas de 1930 e 1940. Formado por artistas como Alfredo Volpi, Mário Zanini, Francisco Rebolo, Vilanova Artigas, o grupo tinha como elo de união plástica sua origem proletária e de baixa burguesia, origem que influenciava na consciência da natureza artesanal de suas obras. As inspirações do grupo se davam nos movimentos artísticos modernos europeus, a saber o impressionismo, o pós-impressionismo e o expressionismo. Embora o grupo leve o nome do edifício no qual localizavam-se seus ateliês na Praça da Sé, a pintura de paisagens ao ar livre e de visitas feitas ao redor da cidade de São Paulo, eram suas principais produções (GRUPO, 2021).

Em 1939, deixou a livraria e começou a trabalhar como secretária para uma companhia inglesa, entretanto logo foi demitida devido sua origem alemã. O mesmo ocorreu em outra empresa no mesmo ano. Tais situações revelam como a iminência da Segunda Guerra Mundial, e em seguida sua eclosão, influenciava a vida de judeus e imigrantes originários dos países do Eixo<sup>54</sup>. Juljan Czapski<sup>55</sup> relata suas viagens com Alice nas quais ele precisava assumir a responsabilidade por ela junto ao DEOPS<sup>56</sup>, ou ainda, quando ela era impedida de realizar viagens ou “repousar” em alguma cidade, pois seus documentos eram indeferidos (apud ALARCON, 2008, p. 112-115). Ou seja, por vários anos, a vida de Alice Brill foi interpelada pelas decorrências sociopolíticas dos acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial e ao regime Nazifascista, fosse diretamente ou indiretamente.

A sua ida aos Estados Unidos da América também foi uma das decorrências do conflito beligerante que havia acabado há pouco. Em 1946, devido às suas origens judias e parte de sua família paterna ter imigrado para os EUA, Alice recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Hillel<sup>57</sup>, e foi ao país norte-americano estudar artes na Universidade do Novo México, em Albuquerque. A escolha da universidade se deu devido à possibilidade de realizar pesquisas pessoais sobre a arte indígena, e, devido ao território do Novo México ter sido incorporado aos EUA apenas no século XIX, havia ainda forte influência cultural indígena, além de comunidades indígenas próximas à cidade de Albuquerque (HURD, 2011). Após um semestre em Albuquerque, Alice pediu transferência para a Art Student League, em Nova Iorque, onde se dedicou ao estudo da fotografia e da xilogravura. Foi nesse período em Nova Iorque que Alice decidiu trabalhar como fotógrafa profissional ao retornar ao Brasil,

---

<sup>54</sup> Os principais países do Eixo eram Alemanha, Itália e Japão, que lutaram contra os Aliados (França, Inglaterra, EUA e URSS), durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>55</sup> Juljan Dieter Czapski foi um médico e ambientalista polonês, que emigrou para o Brasil em decorrência da ascensão do regime nazista em sua terra natal. Formou-se em medicina na Universidade de São Paulo, em 1954, e foi fundador e diretor do Hospital das Clínicas de São Paulo. Atuou nas áreas de administração hospitalar e saúde pública e se dedicou a temáticas de sustentabilidade ambiental, tendo fundado a Associação Ituana de Proteção Ambiental (AIPA), em Itu. Juljan conheceu Alice Brill enquanto ela era secretária da empresa dos pais, começaram a namorar e casaram-se em 1949.

<sup>56</sup> Departamento de Ordem Política e Social.

<sup>57</sup> A Fundação Hillel é uma instituição judaica criada em 1924 que tem como objetivo o acompanhamento e a inserção de estudantes judeus em instituições de ensino superior, bem como a conexão entre os estudantes judeus em âmbito global e as tradições judaicas. Atualmente, possui abrangência internacional, tendo sua predominância nos países da América do Norte, local onde teve início (HILLEL INTERNATIONAL, 2021).

uma vez que via nessa atividade uma forma de “sobreviver de arte” (ALARCON, 2008, p. 139). Assim, além das aulas, Alice trabalha como assistente de um fotógrafo francês, com o qual aprendeu sobre a técnica, e a realizar retratos e fotografias de paisagem (HURD, 2011).

A dedicação de Alice à fotografia se deu com o seu retorno ao Brasil e se concentrou nas décadas de 1950 e 1960, período no qual a fotografia profissional foi sua principal atuação<sup>58</sup>. Sua perspectiva era retornar ao país e realizar fotorreportagens sobre o interior do mesmo e submetê-las às revistas ilustradas estadunidenses, como a *Life* e a *Time*, que estavam em alta no país norte americano. Entre os anos de 1948 e 1950, a fotógrafa realizou algumas expedições em várias regiões do interior do país, como a organizada pela Fundação Brasil Central<sup>59</sup> na região de Aragarças (Goiás) e Nova Xavantina (Mato Grosso), a fim de retratar as comunidades indígenas da região do Parque Indígena do Xingu; outra expedição foi no norte do Paraná, em uma mina de carvão. Embora Alice tenha oferecido as fotorreportagens aos expedientes das revistas nos EUA, não conseguiu que elas fossem publicadas na imprensa internacional. Dessa forma, suas produções foram diluídas em revistas nacionais, sendo a *Habitat*<sup>60</sup> a principal delas e com a qual viria a desenvolver uma relação duradoura. Além das fotorreportagens, após o casamento com Juljan Czapski, em 1949, Alice passou a realizar retratos familiares em um dos cômodos de sua casa, a fim de complementar a renda do casal (ALARCON, 2008).

A imigração para Alice atuou, entre outros pontos, enquanto garantidora de sobrevivência, de uma profissão, de uma nova cultura e a possibilidade de se dedicar à arte e dela sobreviver, o que fora interdito aos seus pais. A imigração para Alice,

---

<sup>58</sup> Em 1949, Alice muda sua profissão no seu pedido de cidadania brasileira, de comerciante para fotógrafa. A cidadania é expedida a Alice Brill em 1949, após quinze anos de sua chegada ao Brasil (HURD, 2011).

<sup>59</sup> A Fundação Brasil Central (FBC) foi uma entidade federal criada através do Decreto-Lei nº 5878, de 04 de outubro de 1943, tendo como objetivo “[...] desbravar e colonizar as zonas compreendidas nos altos rios Araguaia, Xingu e no Brasil Central e Ocidental.” (BRASIL, 1943), região esta que era alvo da “Marcha para o Oeste” empreendida no Brasil desde os primeiros anos do Estado Novo Vargas. Em 1967, foi criada a Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste (SUDECO), a qual a FBC foi incorporada, bem como seus recursos e patrimônios.

<sup>60</sup> A Revista *Habitat* foi um periódico de cunho cultural, em que a arquitetura, o design, a fotografia, o cinema, o teatro, convergiam para pensar a cidade de São Paulo. A revista foi editada entre os anos de 1950 e 1965 e foi dirigida pelo casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, tendo íntima relação com o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), também dirigido pelo casal, e instituições como o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e o Studio de Arte de Palma, relação que Fabiana Stuchi (2006) compreende como parte do projeto cultural maior empreendido pelos Bardi.

assim como para muitos que recorreram e recorrem a tal movimento, foi um recomeço e uma possibilidade de futuro, ao qual, dados os acontecimentos que se desenvolveram em seu país de origem, ou ainda, a exemplo do que ocorre com seu pai, não poderia ser garantido.

#### **2.4 “Aquela que mostra a cultura local, eventos, arquitetura e/ou retrata pessoas em cenas do seu dia a dia”**

A associação entre fotografia e o espaço das cidades, desde a criação da fotografia, ocorreu de forma íntima e recorrente. A primeira fotografia, ou pelo menos, o primeiro registro de uma imagem sobre uma superfície, foi a de telhados observados da janela de Joseph Niépce, em 1826. Por necessitar de longos períodos de exposição do material à luz, as primeiras imagens produzidas nestes processos fotográficos foram de objetos inanimados, sendo as cidades o objeto de maior representação, visto pela sua imobilidade e a sua relação simbólica com a fotografia, pois ambos são projetos da modernidade. Com a fotografia, as cidades puderam ser colecionadas (POSSAMAI, 2008) e mostradas para os que nelas não haviam pisado ainda. Assim, a associação entre as cidades e a fotografia se dá como forma de tornar presente a visualidade que se espera para uma cidade, visualidade construída com as reformas, a multiplicação de atividades de lazer em espaço público, a modernização do espaço urbano a fim de que esta imagem da cidade seja propagandeada e guardada (POSSAMAI, 2008).

Mas se as primeiras associações feitas entre fotografia e cidade preconizam a estabilidade, a fotografia de rua é um desafio à parte nessa relação. Por excelência, a fotografia de rua diz respeito à experiência dos sujeitos nesse espaço urbano delineado pelas ruas, avenidas, prédios e automóveis, o espaço público, o universo do flagrante em oposição à pose. A fotografia de rua torna-se uma possibilidade a medida em que as câmeras fotográficas e as tecnologias de fixação da imagem vão se desenvolvendo, chegando às câmeras de filme 35mm, em sua maioria, compactas e de fácil transporte, bem como rápidas no quesito apreensão da imagem.

A fotografia de rua se relaciona com outras duas tipologias de fotografia que tem suas fronteiras turvas e em várias ocasiões acabam sendo executadas pelos mesmos fotógrafos e fotógrafas, são as tipologias do fotojornalismo e da fotografia documental. Tais distinções se enquadram melhor ao campo teórico do que

necessariamente na sua prática. A fotografia documental, de acordo com André Rouillé (2009), diz respeito à acepção que a fotografia adquire no conjunto social, diz respeito à associação entre fotografia e real, de forma que a fotografia é associada a um discurso de veracidade fundado na visualidade. A fotografia é a verdade e ela não é questionada, nem suas formas de ser o são. A fotografia, nesse sentido, é própria do status de documento, e das vantagens que esse status lhe fornece. De acordo com o autor francês (2009), a concepção da fotografia enquanto documento favorece poderes e discursos que se fundamentam naquilo que se vê, ou que se acha que vê, de forma que serve a um poder homogeneizador e hierarquizante, que exclui e marginaliza os que são considerados dominados, em suma, associa-se a fotografia documento à dominação, devido aos usos que são possíveis de serem feitos com ela. Já a fotografia produzida pelo fotojornalismo se aproxima do que se entende por fotografia de rua, sendo muitos dos fotógrafos de rua, fotojornalistas também.

Figura 21: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 195c.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Qual é o instante decisivo de um instantâneo no qual um dos sujeitos fotografados alimenta uma ave? Na Figura 21, há um homem (jovem) alimentando duas pombas em sua mão, o homem olha para as pombas que se apoiam na sua mão e braço para comer; em segundo plano, atrás do jovem, levemente desfocada, há uma mulher olhando para o homem e as pombas com um sorriso leve, como se se

divertisse com a cena, ao mesmo tempo que não sentia a mesma confiança ou coragem que o homem de segurar as aves nas mãos. A dinamicidade da fotografia de rua é identificar em imagens corriqueiras, mas ao mesmo tempo distintas, uma condensação da cena em si, executada no clique que marca o instante. Tal instante pode ser planejado, pode ser buscado, mas não está livre de ter algumas de suas vontades e planejamentos frustrados, ou executados de maneira que não eram do desejo do fotógrafo ou da fotógrafa. No caso desta figura, temos o desfoque enquanto marca do instantâneo, tanto o desfoque nos elementos que estão em segundo e terceiro plano, como o desfoque em uma das asas das pombas, desfoque esse que revela que nesse instante, a velocidade da cena, não foi suprida pela velocidade do obturador.

Figura 22: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Já na Figura 22, a velocidade da cena atua como uma aliada do obturador na hora de capturar a força e a potência da água que esguicha do hidrante e faz as crianças se divertirem em meio a calçada e rua. Não se sabe há quanto tempo a água estava ali esguichando, mas ao fundo da cena outras crianças correm de encontro para com a água, enquanto uma observa a cena, como se estivesse ainda decidindo

quais passos tomar, ou ainda, esperando a autorização de um adulto para que se junte às demais crianças.

Com esses instantâneos podemos refletir também sobre a relação que a fotografia de rua estabelece com o cotidiano urbano, com a captura deste cotidiano por meio de instantâneos. Faz parte da experiência do cotidiano a interferência de elementos em nossa visão sobre o mundo, como já destaquei, é o instantâneo que restabelece à visão o seu poder em relação a visualidade. Tais interferências, que podem ser de velocidade, de nitidez, de ângulo, coloração ou o inesperado, são apresentadas por Victa Carvalho como formas de experimentar e impregnar as imagens com o que há de mais comum na experiência do cotidiano (CARVALHO, 2017). A autora continua ao relacionar que a fotografia de rua, e os seus fotógrafos e fotógrafas, antes de possuírem um agenda e práticas em comum, apresentam o potencial que esse gênero possui em relação ao âmbito documental da visualidade, bem como a natureza poética que é atribuída ao cotidiano pelas fotografias produzidas (CARVALHO, 2017).

Tratava-se sobretudo de capturar a poesia das ruas de modo rápido e instintivo, empunhando a câmera fotográfica como instrumento do visível, a partir do qual a realidade se apresentaria. Os anônimos, os mendigos, os cegos, os andarilhos, os ambulantes, os passantes e os artistas de rua, todos conquistaram um lugar na iconografia da *street photography* moderna. Fotografava-se, sobretudo, para tornar visível o homem comum, qualquer que fosse a sua condição, sua miséria ou sua indiferença. (CARVALHO, 2017, p. 79).

Assim, a Figura 23 é um instantâneo com dois personagens, uma mulher e um homem, cada um deles ocupando um dos lados da fotografia. Do lado esquerdo há o homem que está de cabeça para baixo, apoiando mãos e cabeça no chão e os pés na parede atrás dele, ele olha para a câmera e está com a boca aberta, suas roupas são de tons escuros e parte de suas canelas estão a mostra devido a sua posição. Ao seu fundo há anúncios de uma casa de stripper, com imagens de mulheres como Marilyn Monroe, além das imagens há nomes de mulheres e rostos de homens sorrindo. No lado direito da fotografia há a mulher, jovem, com um dos sapatos entre as mãos e o pé direito encostado no chão, utiliza saia/vestido estampado com flores de cores neutras, casaco com estampa xadrez e olha para o sapato em sua mão; ao seu fundo há uma porta, sem anúncios ou destaques, apenas suja pelo uso. O que poderia se pensar a partir de uma cena deslocada de seu local

de produção temporalmente e espacialmente? Como destaca Carvalho, acima, é o dar a ver o homem e a mulher comum, com suas ações, seus fetiches e seus problemas, sua forma de encarar a vida e o que nela ocorre. Embora a fotografia possa ser considerada como um instantâneo, há a percepção de que a fotógrafa está realizando a foto por parte do homem, que diante de sua situação, sorri, ou teria ele se colocado de cabeça para baixo devido à realização da foto? São questões que podem ampliar e aprofundar o que se sabe sobre o cotidiano dos sujeitos comuns na cidade de Nova Iorque na década de 1950, mas nesse caso, no caso de Vivian, não há como saber suas motivações e a de seus fotografados em suas ações, se pode imaginar um cotidiano a partir do visual que Vivian apresenta.

Figura 23: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Novamente Victa destaca a relação da fotografia de rua com o cotidiano e com a produção de uma modernidade que tem no grupo e no individual das populações suas inspirações, em suas palavras:

Percorrer as ruas das cidades, experimentá-las através de suas ambiguidades, foi o sonho dos escritores e artistas da modernidade. Inúmeros fotógrafos, escritores e pintores buscaram as ruas, com suas particularidades, seus vazios e seus excessos, com o intuito de capturar a aura dos grandes centros urbanos. Para eles, tratava-se de inventar um novo modo de habitar o mundo a partir das potencialidades criativas de um cotidiano heterogêneo. A relação que se estabelece entre a rua e o cotidiano



foi e continua sendo fundamental para os artistas que buscam explicitar a experiência nas cidades, em especial para aqueles interessados nas transformações perceptivas operadas pelos centros urbanos. Nesse sentido, o cotidiano das ruas das cidades torna-se um elemento chave para pensarmos uma experiência com as imagens que privilegia um corpo sensível e demanda uma outra estratégia perceptiva. (CARVALHO, 2017, p. 79-80)

Em vias de um encerramento para esta entrada, fica em suspenso a relação que a fotografia e a cidade estabelecem com as pessoas ao nível de seus corpos, de suas percepções. A fotografia constrói visualidades, desejáveis ou não sobre aqueles e aquelas sobre os quais deposita seu obturador. Relação que é perpassada por tradições, acordos tácitos, regulações sociais. Embora o instantâneo tenha se libertado em alguma medida das imposições da pose, a fotografia, entendida enquanto tecnologia, artefato, é permeada por intenções que antecedem e se estendem para além do momento de sua realização.

\*\*

Procurei neste capítulo apresentar possibilidades de se adentrar a cidades que não estão geograficamente e temporalmente no mesmo espaço que eu enquanto realizo esta pesquisa. Por meio destes grandes temas busquei trabalhar com as fotografias de ambas as fotógrafas, reservando-lhes suas particularidades. Não estava no horizonte de objetivos deste capítulo, e desta pesquisa, a realização de uma comparação entre as elas, suas fotografias, ou ainda seus espaços, de forma que alguns assuntos foram mais trabalhados em relação a uma ou outra devido às características de suas produções e biografias. Outras entradas poderiam ainda ser realizadas, entretanto é hora de adentrar ainda mais às cidades e observá-las a partir dos corpos que por ela transitam ou não, que dela usufruem, ou não, das formas como os sujeitos, em especial as mulheres, foram representadas por Alice Brill e Vivian Maier se relacionando com os espaços das cidades que foram aqui apresentados.

### 3. OS CORPOS



*Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956.*

O que pode um corpo? Quais são as características que definem um corpo? Como o corpo se relaciona com o seu meio? Mas antes de tudo, o que é um corpo? Algumas dessas perguntas fundamentam e provocam essa entrada nas fotografias de Alice Brill e Vivian Maier. Parto do princípio de que o corpo não é um mero fato biológico, a própria concepção material é localizada e se relaciona com definições, normas, sociais que os precedem, mas que ajudam a perpetuá-la, reproduzi-la.

Para tanto, utilizo-me de quatro momentos para aprofundar a discussão sobre o corpo e sobre a imagem que se cria desse. O primeiro momento abordará algumas discussões sobre a concepção social do corpo, sobre como nesse corpo algumas delimitações e definições se manifestam e adquirem potência, de forma localizada, mas também, em sua maioria de forma acumulada. O segundo momento aborda os corpos das mulheres, e como estes corpos, a partir das relações sociais, foram submetidos à normas de comportamento, vestimenta, pose, entre outras, de forma

que tais normas foram percebidas e representadas nas fotografias de Alice e de Vivian. O terceiro e o quarto momento, embora estejam separados se relacionam e dialogam a partir do gênero fotográfico que escolhi para adensar a discussão sobre o corpo e sobre a construção da imagem do corpo. Assim, abordo o retrato no terceiro momento e o autorretrato no quarto momento, entendendo que ambos, mantendo suas particularidades, são formas de negociação entre o se fazer ver e o ser visto, ações que se relacionam com a identidade dos sujeitos retratados.

### **3.1. “Estrutura física de um organismo vivo, a materialidade do ser”**

Existem muitas formas de se abordar um corpo, assim como existem várias definições e conceitualizações sobre o que é um corpo. Existem as concepções biológicas, genéticas, médicas, que buscam na materialidade e “natureza” deste nas suas definições, e existem, também, as concepções antropológicas, sociológicas, históricas, que buscam identificar e relacionar esse corpo com o seu meio, com sua sociedade, com seu tempo e contexto histórico, de forma que nesse sentido o corpo passa a ser definido em relação a algo ou alguém. A relação que os indivíduos estabelecem com seus corpos também varia e nesse nível as relações e discussões podem ser ainda mais complexas, traumáticas para alguns, afinal definir um corpo pode ser uma reflexão, definição, aceitação do seu próprio corpo. O exercício que realizo neste momento é de pensar o corpo em algumas dessas concepções, ampliando os olhares possíveis para os corpos, tanto os que estão presentes nas fotografias aqui analisadas, como aqueles que foram responsáveis por essas fotografias.

Inicialmente parto do balanço apresentado pelo sociólogo francês David Le Breton sobre o corpo nas abordagens sociológicas. O autor inicia sua reflexão indicando que o corpo é entendido na sociologia como parte dos estudos que buscam entender a corporeidade humana constitutivo de um fenômeno social e cultural, passando por ele simbolismos, representações e imaginários que os indivíduos constituem para si, para os demais e para ambos em conjunto (LE BRETON, 2012). As relações dos indivíduos com o mundo passam pelas relações que estes possuem com seus corpos, pelas formas como viabilizam suas existências por meio da materialidade de seus corpos. Embora a existência seja permeada por variáveis e por questões de cunho simbólico, ela é antes de tudo corporal. Entretanto, a partir do viés

sociológico, o corpo se faz e se simboliza a partir da relação em comunidade, em relação com os demais, de forma que a existência é permeada pelo contato social e pelas estruturas sociais em que o sujeito existe. Dessa forma, Le Breton defende:

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento. No interior de uma comunidade social, todas as manifestações corporais de ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação. (LE BRETON, 2012, p. 9)

Dessa forma, o corpo e as ações que o perpassam, dentro do pensamento sociológico, são construídos dentro das relações sociais, de forma que simbolizem e signifiquem dentro desse enquanto formas de linguagem, enquanto formas representativas, dissociando-se da visão biomédica, biológica, de entender o corpo enquanto um aglomerado de organismos, órgãos, e seus sistemas de funcionamento. Essa visão do corpo, se desloca das funções naturais que operacionalizam um corpo e passa a entendê-lo enquanto uma estrutura social, que está em relação e em constante mudança. Isso ocasiona o entendimento de que há uma separação entre o que se considera o corpo e suas estruturas anatômicas, sendo o conhecimento produzido a partir dos estudos dessas estruturas uma forma de também representar esse corpo, de simbolizá-lo em uma linguagem (LE BRETON, 2012). Diante disso, o conhecimento das representações que se estabelecem do corpo pode ser entendido enquanto parte da estrutura simbólica que organiza uma sociedade, e, portanto, espaço de manifestação das representações, dos imaginários e dos acordos sociais que regem uma sociedade. Assim, etiqueta, gestualidade, técnicas corporais, sentimentos, sensações, inscrições corporais, são campos de pesquisa possíveis para a compreensão de lógicas sociais e culturais que regem os corpos dentro de suas sociedades. Essas ações que atravessam os corpos são localizadas socialmente e temporalmente, bem como por questões de classe, raça e gênero, algumas dessas ações e questões serão abordadas na sequência.

*Sexo/gênero*

As noções sobre o que se considera como um corpo, ou a partir de que noções se percebe um corpo, são várias, como já pontuei acima. Uma destas noções é a percepção do gênero/sexo que se relaciona com o corpo, sendo essa uma noção por muitas vezes naturalizadas, reificada, e portanto, não questionada sobre sua origem, e bases teóricas que a sustentam. Assim, a relação entre corpo, materialidade do corpo e gênero/sexo por muito tempo foi ignorada por ser considerada da ordem da biologia, do nasce-se assim, portanto, a natureza da espécie.

O gênero enquanto construção e enquanto objeto de problematização foi acolhido por autoras feministas em suas análises e teorias, bem como atuações políticas. A categoria gênero tem sido discutida por várias perspectivas e olhares, de forma que o que se entende por gênero varia de acordo com as filiações teóricas de quem lê e/ou escreve. Uma corrente de destaque é a que relaciona o gênero ao exercício de poder sobre os corpos sexuados (SCOTT, 1995), de forma que o gênero é o meio pelo qual as relações de poder são experienciadas e exercidas entre os sujeitos, ou seja, nas relações sociais. Nessa perspectiva, o gênero se constrói com estruturas de poder e atua sobre corpos sexuados, sendo então o gênero ainda algo inerente.

Nesse sentido, encontro no pensamento de Judith Butler algumas reflexões e problematizações que tensionam a relação entre a construção de um corpo e a construção deste enquanto um corpo sexuado e gendrado. Inicialmente, a autora parte da identificação de que o corpo, assim como várias outras estruturas sociais, é localizado temporalmente e geograficamente, afirmando que:

Como uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporificação *de* possibilidades tanto condicionadas quanto circunscritas por convenções históricas. Em outras palavras, o corpo é uma situação histórica, como defendeu Beauvoir, e é uma maneira de fazer, dramatizar e *reproduzir* uma situação histórica. (BUTLER, 2018, p. 5, grifos da autora)

Assim, os corpos estão em diálogo com a situação que os funda, com a sociedade que lhe atribui significado valor e que o enuncia e performa. É por meio da performance da normal social, práticas altamente reguladas pelo social que a define, que se constrói o corpo. É pelo estabelecimento dessa norma que os corpos são materializados, de forma que o sexo se torna uma dessas normas que regulam os corpos e os estabelecem materialmente com o passar do tempo. Essa materialização,

por sua vez, precisa ser reafirmada frequentemente para que seja materializada no corpo, ao que afirma Butler (2019, p. 21) “a materialização nunca está completa”, sendo a performance recorrente para que os corpos se afirmem enquanto dentro da norma estabelecida para tal. Dessa maneira, a performance não se dá enquanto uma falsidade, como a autora argumenta rebatendo as críticas iniciais que foram feitas ao seu trabalho, mas sim um ato que está em diálogo com o que já foi realizado por outros dentro de uma cena, sociedade, de forma que o ato de um indivíduo dá continuidade ao ato que já se iniciou antes deste se colocar, antes deste ter a norma materializando seu corpo. O ato performativo é a junção da atuação conjunta e individual, conjunta pois ultrapassa os indivíduos isolados e dialoga diretamente com a norma que rege a todos – ou tem esse como seu objetivo principal -, mas também individual à medida que é nesse nível que a norma se reproduz, garante, atualiza, e se executa na realidade, no cotidiano (BUTLER, 2018). Assim, a partir do pensamento da autora (BUTLER, 2019), norma e performance se relacionam diretamente a fim de estabelecerem a materialização do corpo e do sexo no corpo, sendo este último o fundamento que estabelece a diferença sexual e estabelece os parâmetros de consolidação das relações sociais sob o imperativo da heteronormatividade. E são essas produções de materialidade que estabelecem relações de importância entre os corpos, ao explorarem sobre a mesma palavra, *matter*<sup>61</sup>, a significação de materialização de um corpo e de sua importância, significa, de forma que ao se definir que um corpo importa, ou não, destaca-se a sua materialidade, corpo material, à forma como este se constitui, constrói, em relação ao imperativo sexual que rege o social, em relação a materialização, de forma que ambos os significados de *matter*, são identificados por Butler como relacionais e complementares.

Diante disso, a relação entre os corpos, sexo e gênero, está em contínua significação, materialização e importância, a depender da norma social que estabelece tal relação. Assim, em relação às mulheres, aos corpos identificados dentro desse significante, Butler escreve:

Consideremos o modo como o gênero, por exemplo, é um *estilo corporal*, um “ato”, por assim dizer, ao mesmo tempo intencional e performativo, de tal forma que performativo possa significar tanto “dramático” quanto “não referencial”. [...] Quando Beauvoir declara que a “mulher” é uma ideia

---

<sup>61</sup> A teoria de Judith Butler se utiliza da dupla significação da palavra em inglês, importar e materializar, ao que no português se desmembra em duas palavras, por esse motivo o termo no original foi expresso junto a sua explicação.

histórica e não um fato natural, fica claro que sublinha a distinção entre sexo, como facticidade biológica, e gênero, como interpretação cultural ou significado dessa facticidade. De acordo com essa distinção, ser mulher é uma facticidade sem significado, mas ser mulher é ter se tornado mulher, ou compelir o corpo a se conformar a uma noção histórica de “mulher”, induzir o corpo a se tornar um signo cultural, a se materializar obedecendo uma possibilidade historicamente delimitada, e a levar adiante esse projeto corporal de modo contínuo e reiterado. (BUTLER, 2018, p. 5-6, grifos da autora)

Feita tais considerações sobre a constituição de corpos sexualizados/gendrados, me volto para duas fotografias de Vivian Maier. A Figura 24 e a Figura 25 se relacionam de forma distintas com essa construção do sexo nos corpos, um pela performance e outro pela materialização, mas ambos remetem ao mesmo gênero, ao feminino, às mulheres, de forma que o exposto com Butler acima, retorna aqui na imagem que Maier produziu destes corpos.

Figura 24: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Figura 25: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A primeira fotografia é um instantâneo de uma criança de costas com o rosto levemente virado para a direita da imagem e que está andando de mãos dadas com outras duas pessoas, uma de cada lado da criança. Todos esses sujeitos são reificados enquanto mulheres, tendo seus corpos compostos por elementos atribuídos à norma de ser mulher. O que chama a atenção na fotografia é que a criança, que não aparenta ter mais de cinco anos de idade, utiliza-se dos mesmos elementos normativos das mulheres a sua volta, demonstrando como a criança desde sua tenra idade está trilhando os mesmos caminhos, performando da mesma maneira como aquelas que lhe precederam. Ao mesmo tempo, as mãos dadas e o caminhar em frente, indicam que esta criança também está sendo levada, iniciada, por estas mulheres junto a norma social estabelecida para o seu corpo, mesmo que essa ainda olhe para o lado, como se, de uma forma hipotética, buscasse uma alternativa em um outro caminho.

Já na segunda fotografia vê-se corpos, mas não sujeitos, ao que tal imagem tensiona a materialização do sexo nos corpos de forma dista da imagem acima. A fotografia é da vitrine de uma loja de manequins, em especial manequins de crianças devido à sua estatura. Destaca-se e se relaciona com o discutido aqui, o fato de estes manequins materializarem corpos femininos, nos quais há o reforço de padrões de beleza que são atribuídos às mulheres, da norma social que define a performance



esperada destes corpos, embora aqui a norma se relaciona mais com a materialização do que com o ato, uma vez que estes manequins são imóveis, destituídos de poder de ação. Dessa forma, a materialização da norma nesta fotografia, ultrapassa os corpos de carne e osso e se projetam sobre o plástico, sobre o material que pode ser moldado e vendido – afinal, a fotografia é da vitrine de uma loja de manequins – para que este atue junto à norma, seja na sua forma, seja naquilo que estará sobre a sua forma, no caso roupas.

### *Olhar*

É fato que cada pessoa deita seu olhar sobre o mundo de forma distinta das demais, seja por uma questão biológica/genética, seja pelo repertório cultural que a perpassa. O olhar pode ser considerado enquanto uma forma, dentre as possíveis, de compreender e apreender o mundo e a experiência dos sujeitos nestes, e portanto, uma forma de encarar os sujeitos que dele participam e em consequências seus corpos. Entretanto, esse olhar é um produto de negociações e tensões, como destaca John Berger (1972) “o ato de ver vem do hábito e da convenção”, superando a noção de que a visão, o ver está apenas relacionado ao órgão humano que proporciona isso, o olho.

A tradição visual ocidental foi radicalmente modificada com a introdução da perspectiva nas suas produções imagéticas. Com o uso da perspectiva, a partir das produções Renascentistas, o olho se torna o centro do mundo, pelo qual o mundo se torna compreensível e inteligível, no qual espectador organiza sua vivência, de forma que Berger coloca a imagem enquanto a reprodução ou recriação de uma visão que perpassou o espectador (BERGER, 2016, p. 16). Dessa forma, as imagens revelam formas de ver que são convencionadas por elementos culturais que dialogam com as tradições e cânones das representações visuais do mundo. Em seu estudo e reflexão sobre esses modos de ver na sociedade ocidental, o crítico de arte inglês John Berger elenca algumas tradições fundamentais para a construção imagética do olhar nessas sociedades. Partindo das artes plásticas, destaca a perspectiva como ponto de partida para a compreensão do olhar enquanto algo significativo para a produção de visualidades; em seguida destaca um tipo de produção dentro das artes, que diz respeito aos nus, e como estes dialogam com a construção de identidades atribuídas às mulheres representadas, uma vez que massivamente a produção de nus é de

mulheres; outro ponto é a pintura a óleo, que entre 1500 e 1900 dominou a produção artística, mas também atuou na valorização da representação de bens e no desejo pelo consumo destes; por último, destaca a publicidade enquanto um modo de olhar que dialoga com os modos de olhar estabelecidos no passado e define o modo como deve-se olhar para o futuro, e projetar nesse futuro as vivências dos indivíduos que são afetados por estas imagens. Essas convenções visuais formam a ideia de um olhar que é por si massificado e homogeneizado, pelo qual busca-se o consenso em relação ao visual.

Essa noção de consenso é entendida por Fayga Ostrower (1988) enquanto um desenvolvimento humano que começa ao nascimento e vai se desenvolvendo e aprimorando-se com a repetição e a aglutinação de conhecimento, estabelecidos pelo hábito e pela convenção, e personificados na noção de percepção, neste caso do mundo visual. É pela percepção que a autora defende que os indivíduos constituem seu olhar sob o mundo, e é pela percepção que se estabelece o diálogo entre as obras de arte, como estudado por ela, e estes indivíduos que as veem, sem que para isso sejam utilizadas palavras. A percepção por sua vez, é definida dentro de limites que são estabelecidos na sociedade e são apreendidos pelos indivíduos desde seus nascimentos. Portanto, para Ostrower, é a identificação, percepção, dos limites das formas que torna possível a própria percepção e em decorrência disso a formação do ser de cada indivíduo. As diferenciações entre modos de ver e fazer artes, dentro dessa lógica, se originam dentro da diferenciação dos próprios indivíduos, de suas vivências, de maneira que o uso das formas, dos limites dados a elas dentro de cada obra ou produção, corresponde a forma como cada indivíduos, a artista ou o artista, vive/viveu. Assim, ao abordar temas, assuntos, semelhantes, cada artista utilizar-se-á de formas que expressem a sua vida, portanto, a sua visão, o seu olhar.

Tal noção é reforçada por Susan Sontag (2004) ao analisar as fotografias da fotógrafa estadunidense Diane Arbus<sup>62</sup>, a qual dedicou a maioria de suas produções a um mesmo assunto, e para isso estabeleceu um olhar que colocava os sujeitos por ela fotografados em diálogo, mas não em situação de identificação entre si. Como pontua Sontag:

A câmera tem o poder de captar as chamadas pessoas normais de tal modo que pareçam anormais. A fotógrafa [Diane Arbus] escolhe a estranheza, a persegue, a enquadra, a revela, a intitula.

---

<sup>62</sup> Ver nota 9.

“Você vê uma pessoa na rua”, escreveu Arbus, “e, essencialmente, o que percebe nela é o defeito.” A persistente mesmice da obra de Arbus, por mais distante que a fotógrafa se coloque em relação aos temas protótipos, mostra que a sensibilidade dela, armada de uma câmera, era capaz de insinuar angústia, perversão e doença mental em qualquer tema. Duas fotos são de bebês que choram; os bebês parecem perturbados, loucos. (SONTAG, 2004, p. 47)

Para além de um olhar que vê a perversão ou o diferente dentro da sociedade estadunidense, a autora destaca, ainda, que a visão de Arbus para a sociedade era do reconhecimento de que a nação em si estava fadada a perversão, a destruição, do Ocidente com um todo (SONTAG, 2004), posicionamento que na década de 1960 era reforçado pelos acontecimentos políticos e militares nos quais os EUA estavam envolvidos, como a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, as repressões a minorias que lutavam por direitos civis. Assim, o olhar constitui a manifestação do ser, da individualidade, dos posicionamentos, dos traumas, das curiosidades, que formam o indivíduo que olha e que produz uma representação do que viu.

Dessa forma, pensar no olhar que Vivian Maier e Alice Brill desenvolveram em seus contextos e em suas vivências é também acessar uma parte da biografia de ambas sem tê-las conhecido de fato. A Figura 26 é um compilado<sup>63</sup> de fotografias realizadas por Vivian Maier em Nova Iorque na década de 1950. Nestas o olhar de Vivian se volta para o corpo das mulheres com seus detalhes, adornos e poses, mas pode-se acessar também a constituição do olhar da fotógrafa para com as mulheres que cruzavam seus caminhos. De início, destaco a noção de movimento que Vivian estabelece em suas fotografias, pôr em sua maioria reforçar as diagonais que formam a imagem, sejam elas estabelecidas com os corpos das fotografadas, seja com os prédios, ruas, paisagens que compõem o quadro da imagem. Embora todas as fotografias deste compilado possam ser considerados retratos, diferentemente dos retratos de estúdios que exploram a pose, o estático, as fotografadas por Vivian foram flagradas em instantâneos, em meio a suas ações do cotidiano. Ainda em relação aos limites que Vivian estabeleceu para seus assuntos, há a verticalização das fotografadas de forma que a visão que se tem delas, de baixo para cima, atribui a estas ar de mistificação, espiritualização, deslocando-as de seus contextos, por não

---

<sup>63</sup> Tanto este compilado quanto o apresentado na Figura 27 foram produzidos dentro da série fotográfica composta para cada uma das fotógrafas, bem como as análises e considerações feitas a partir destes compilados são em relação ao todo das séries e não apenas das imagens apresentadas nestes compilados. As grades de análises estão compiladas nos anexos IV a VII.

dialogarem com o restante do mundo. Assim, ao retratar as mulheres de classes mais abastadas, as que adentram a cidade com estolas, casacos de pele de animais, colares brilhantes e penteados elaborados, Vivian reage a padronização das imagens femininas que se tinham na década de 1950, imagem a qual ela não correspondia, e, talvez por isso, alguns dos olhares que lhe são destinados sejam de estranhamento, reativos. Já quando Vivian fotografa as mulheres em níveis mais próximos ao seu, buscando uma maior proximidade com as linhas horizontais, há a sensação de repouso e acomodação, tanto da que olha pela câmera quanto da que é olhada, em uma possível cumplicidade e identificação da parte de Vivian para com as retratadas. As fotografias de Vivian, após seu “descobrimento” foram muitas vezes comparadas às de Diane Arbus, por ambas terem olhado para os diferentes e terem visto neles algo que precisava ser registrado, entretanto o contexto de Vivian é anterior ao de Diane, e há ainda nas imagens da primeira uma busca por identificação para com alguns grupos em detrimento de outros, há uma atribuição de valor há algumas existências que se chocam com as vivências na cidade. Em Vivian, os EUA vivem as benesses da Segunda Guerra, as cidades crescem e enriquecem, as pessoas têm seus maiores índices de empregos<sup>64</sup>, embora as falhas comecem a aparecer e ser percebidas por esta na atribuição de sentidos ao produzir suas fotografias, a relação sombria com seus assuntos<sup>65</sup> ocorre mais como um início de provocação ao cenário idílico que se constrói da sociedade estadunidense, do que necessariamente a identificação, de que os EUA “são o túmulo do Ocidente” (SONTAG, 2004, p. 61) como identificado enquanto vontade de Diane Arbus com suas fotografias.

---

<sup>64</sup> Tal período ficou conhecido como *The Golden Age of American Capitalism*, no qual houve o crescimento de 300 bilhões (200bi para 500bi) no PIB, de forma que aumento do PIB contribuiu com o aumento dos salários, o maior consumo de bens e baixa nos índices de desemprego (média de 4,7% entre 1950-1964).

<sup>65</sup> Algumas fotografias de Vivian nesse período trazem animais mortos, casas/construções destruídas, móveis abandonados ou em chamas, e pessoas em situação de rua ou alguma anomalia, deformidade corporal.

Figura 26: Compilado de fotografias de Vivian Maier na década de 1950.



Fonte: Da autora a partir da coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Em relação a composição do olhar de Alice, sumariamente exposto na Figura 27 há alguns pontos de convergência entre as fotografias em relação aos limites das formas estabelecidos, mas estes assumem sentidos distintos dentro da produção de cada uma. Alice utiliza-se da composição de planos diagonais em relação com planos horizontais, destacando o seu movimento em relação aos assuntos, seja de encontro, seja de afastamento, há o destaque de sua caminhada em relação aos temas e aos sujeitos fotografados. Dessa maneira, os temas tornam-se vistas parciais de um todo que não foi apreendido, há a produção de singularidade em relação a esse todo, um ponto de destaque que mereceu a apreensão do seu olhar em meio ao seu caminho. A noção de caminhada e interrompimento breve da caminhada para a realização da fotografia é reforçado com a direção das fotografias produzidas por Alice, elas se são da esquerda para a direita, que como destaca Ostrower (1988), seguem a direção de leitura das sociedades Ocidentais, de forma que o clímax da fotografia se desenrola também nesse sentido, havendo assim, um caminho delimitado para a espectadora percorra ao observar uma fotografia de Alice. Nos retratos produzidos por Alice há a cumplicidade entre a fotografada e a fotógrafa demonstrada pelo olhar que se encontra na produção da fotografia, pelas horizontais que destacam a pausa para realizar o retrato, bem como a produção de imagem em um ambiente interno, controlado. Sabe-se mais sobre a história de Alice, então sabe-se que a fotografia era

para ela uma forma de sustento passageiro, uma profissão do momento com a qual não se realizava completamente, dessa forma, talvez a sua ação no ambiente externo, nas ruas ocorresse de forma apressada, de forma de manter-se sempre em movimento, fotografando o máximo que conseguia, percorrendo vários pontos do centro da cidade de São Paulo; já as fotografias em ambiente interno, revelam um maior controle, tranquilidade e possibilidade de experimentação em relação às formas e as trocas com suas fotografadas, que em geral já eram conhecidas e companheiras de experimentações artísticas passadas.

Figura 27: Compilado de fotografias de Alice Brill na década de 1950.



Fonte: Da autora a partir do acervo do Instituto Moreira Salles.

Diante do exposto aqui, concluo que a forma como se pensa, olha e materializa um corpo está diretamente relacionada com a sociedade que exerce tais ações sobre este, sendo tal relação expressa em vários meios e se relacionando com a cultura material que a sustenta. Dessa forma, há a necessidade de se pensar o corpo para além da sua relação biológica, de forma que tais tensões e relações sociais se tornem explícitas e naturalizações e reificações sobre os corpos sejam tensionadas, problematizadas. Os corpos são plurais, localizados e constituídos ao longo dos seus processos de materialização.

### 3.2. “Ser humano do sexo feminino ou do gênero feminino, na década de 1950”

Rosa Monteiro começa assim seu livro *Nós, mulheres* (2020, p. 25):

Há alguns séculos, nós, seres humanos, começamos a nos perguntar por que as sociedades diferenciavam de tal modo homens e mulheres quanto a hierarquias e funções. Alguma fêmea especialmente intrépida já se fizera essas perguntas antes, a exemplo da francesa Christine de Pisan, que escreveu em 1405 *La Cité des dames* [A cidade das damas]; mas foi preciso que viessem o positivismo e a morte definitiva dos deuses para que os habitantes do mundo ocidental passassem a se perguntar massivamente o porquê das coisas, curiosidade intelectual que influi, forçosamente, e apesar da resistência de muitos e muitas, os numerosos questionamentos relativos à condição da mulher: diferente, distante, subjugada.

Nesse trecho que abre a discussão da autora sobre as histórias de mulheres que tiveram vidas invisibilizadas frente às narrativas históricas, Rosa destaca que a discussão sobre essa invisibilidade não é um tema inédito ao mundo, há anos vem-se pensando sobre a questão das mulheres, como nomeia mais a frente, mas como bem destaca o questionamento do porquê desta questão ser tratada de forma diferente frente a produção de conhecimento. Vários são os porquês e em cada campo de conhecimento, em cada local e tempo é possível encontrar uma resposta ou uma hipótese, talvez elas se aproximem, tenham origens parecidas, ou se manifestem de forma semelhante. Assim como não é possível a escrita de uma narrativa definitiva e universal sobre a humanidade, sobre países ou civilizações, a narrativa sobre as histórias das mulheres também não é definitiva, e como pontua Michele Perrot (2007), é mais uma possibilidade para se entender, analisar, os acontecimentos e as fontes históricas sob uma perspectiva que parta das experiências das mulheres. Esse será o meu objetivo nesse ensaio, a partir de algumas fotografias de mulheres produzidas por Alice Brill e Vivian Maier em seus espaços urbanos, procurarei reconstruir uma narrativa sobre o que se considerava enquanto uma vivência de mulher na década de 1950.

De início, dou um passo atrás, e proponho que olhemos em um cenário ocidentalizado o que era ser mulher na primeira metade do século XX. O século XX em si foi perpassado por conflitos beligerantes e mudanças de paradigmas sociais que haviam estruturado as sociedades, ocidentais principalmente, de forma que já nos primeiros anos do século em questão, é deflagrada a Primeira Guerra Mundial, que envolveu os grandes impérios coloniais europeus e, em consequência, os territórios que estavam sob seus domínios. Esse primeiro conflito já produziu efeitos sobre a

relação das mulheres com as estruturas sociais no que tange aos deslocamentos e novas ações que estas vieram a ter dentro das sociedades. Com a mobilização das tropas, majoritariamente formadas por homens, as mulheres assumiram postos de trabalhos que se abriram na vacância dos homens junto à escritórios, administrações ou postos de vendas<sup>66</sup>, movimento que em grande medida será retrocedido com o final do conflito. Já durante o período de ocorrência da Segunda Guerra Mundial, a atuação das mulheres nos meios urbanos havia aumentado, de forma que elas estavam mais inseridas nos campos de trabalho urbanos quando da eclosão do conflito, de forma que durante o conflito a relação das mulheres se intensificou com o trabalho nas cidades, sendo as fábricas um novo espaço de atuação para as mulheres que não foram efetivamente à guerra<sup>67</sup>, havendo convocação para que essas ocupassem esses postos, evitando desabastecimento dos fronts de batalha e de seus próprios países (FONSECA, 2019). Além da necessidade pragmática de sustento e produção que elas visavam suprir, havia uma preocupação com a formação das famílias que viriam a ser formadas no período posterior ao conflito, de forma que a participação das mulheres no mercado de trabalho, mas também nos esforços de guerra, viria a assumir uma posição de preocupação ideológica com a formação dos novos sujeitos, seus filhos, nestas futuras famílias, tal relação que seria intensificada nas Américas com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1941, e o início das tensões entre EUA e URSS, que se estenderam até a década de 1990 (FOX, 2013).

Findados esses dois grandes conflitos a relação das mulheres com o mercado de trabalho, dentro das classes médias e altas se alterou, de forma como sugeri acima, as mulheres foram incentivadas a retornarem aos lares e a reassumirem seus papéis

---

<sup>66</sup> De acordo com Nancy Cott (1991), mulher entre os anos 1910 e 1940 ocupava no mercado de trabalho a proporção de  $\frac{1}{4}$  da mão de obra. Ao mesmo tempo tem-se o aumento do número de mulheres jovens nas universidades, possibilitando uma maior especialização dessa mão de obra, entretanto as mulheres se tornaram mais visíveis aos estudiosos nos serviços de escritório, administrativos e de vendas especializadas. Cabe a ressalva que a própria autora fez em seu texto que as mulheres que estavam inseridas nos setores tradicionais de serviços (agrícola, industrial e doméstico) não foram tão visíveis às pesquisas quanto às acima mencionadas.

<sup>67</sup> Os números de mulheres que atuaram na Segunda Guerra Mundial em campo de batalha são variáveis de acordo com as nações beligerantes, bem como em quais frentes elas atuaram. A exemplo, as mulheres que foram junto ao exército brasileiro atuaram principalmente nas frentes de saúde e tratamento dos militares enquanto enfermeiras (MUSEU DO EXPEDICIONÁRIO, 2022). Já, como relata Svetlana Alexijevich, em *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), mulheres bielorrussas atuaram enquanto soldadas junto ao Exército Vermelho da União das Repúblicas Socialista Soviéticas, com destaque para as que atuaram enquanto franco-atiradoras.



sociais considerados tradicionais, o de mãe e dona de casa (COTT, 1991). Assim, como destaca Vanessa Lamb,

Nos Estados Unidos da década de 1950 a imagem do “ideal” de família foi a do marido sucedido, das crianças correndo no jardim ou assistindo ao novo aparelho de televisão e, acima de tudo, a esposa cozinhando em sua cozinha altamente equipada, lavando na mais moderna lava roupa e limpando a casa com o seu extremamente potente aspirador de pó enquanto usava salto alto e pérolas e um penteado intacto. (LAMB, 2011, p. 17-18, tradução minha)<sup>68</sup>

Havia a pressão de que com o controle das atuações das mulheres e da estrutura familiar, as bases sociais seriam retomadas para padrões pré-conflitos e crises econômicas e sociais, de forma que modelos de feminilidade, moderna, foram elencados enquanto padrões de comportamento e de modelações corporais. Embora houvesse o discurso de que as mulheres deveriam retornar aos lares, os lares por si só deixaram de ser um espaço exclusivamente privado, uma vez que com as mídias e os produtos industriais, os lares eram inundados de informações e elementos do espaço público, de forma que tal relação condicionava as escolhas e as possibilidades (PASSERRINI, 1991). Assim, cinema, imprensa periódica e televisão, atuaram na representação de uma mulher que seria tida como ideal para a sociedade ocidental, principalmente a estadunidense. Com a multiplicação desses meios e a popularização do uso destes, as mulheres, e principalmente a representação de sua imagem, de seus corpos e da atribuição de ideais a estes se tornam mais frequentes.

A importância da atuação das mídias e de produtos culturais na definição de representações de mulheres se expande para além dos assuntos considerados morais e adentra na produção física dos corpos e da forma como esses se portavam, adornavam, em geral tudo o que se relacionava com a produção da imagem da mulher era estabelecido com o auxílio destas mídias e produtos culturais. A veiculação da imagem das mulheres era acrescida de discursos que buscavam eleger algumas mulheres enquanto símbolos de beleza e comportamento, a fim de que se unificasse o que esperava de uma mulher nos anos 1950, tal ação teve profusão no cinema, que passou a se popularizar já na década de 1920. Nomes de atrizes como Marilyn

---

<sup>68</sup> In the United States of the 1950's the image of the “ideal” family was that of the successful husband, of the children running in the garden or watching the brand-new television set and, above all, of the wife cooking in her highly equipped kitchen, doing the laundry in the most modern washing machine and cleaning the house with her extremely powerful vacuum cleaner while wearing high heels and pearls and with an intact hairstyle. (LAMB, 2011, P. 17-18)

Monroe, Brigitte Bardot, Doris Day, Gina Lollobrigida, Elizabeth Taylor, além de atrizes hollywoodianas, se tornam modelos para o ser e agir na vida cotidiana das mulheres de classe média e de alta, assim, suas vestimentas, maquiagens, manequins, falas, comportamentos, reverberam em outros produtos culturais e midiáticos tendo como foco adentrarem e serem aceitos enquanto práticas no cotidiano das mulheres (HAYE; MENDES, 2003). É importante destacar que as representações destas mulheres modelos ocorriam nos vários meios de divulgação e produção de imagem de mulheres, de forma que estas representações estavam em relação e em retroalimentação. Dessa forma, a publicidade assume um papel de protagonismo junto às definições sobre as mulheres, entendendo-as também enquanto consumidoras a serem alcançadas com produtos para toda a família, mas no horizonte último, entendendo a necessidade de transformarem as mulheres por si mesmas em objetos de consumo para os olhares de outros, de forma que, como aponta Anne Higonnet (1991, p. 419), “Simultaneamente objeto de adulação das mulheres e de exploração comercial, os modelos reforçam e ao mesmo tempo servem os padrões de beleza.”, em um processo contínuo. Dessa forma, idealizava-se a mulher que se apropriava de todos esses elementos que eram vendidos a ela por meio da cultura visual e da mídia, enquanto mantinha marido e filhos bem cuidados e supridos no recanto de seu lar.

No Brasil, as mulheres não estavam fora dessas zonas de influência no que diziam sobre seus comportamentos e modelos sociais esperados delas. E, como aponta Carla Bassanezi Pinsky, as revistas, nos Anos Dourados<sup>69</sup>, são as principais produtoras e reprodutoras de modelos, opiniões, condutas e de padrões de consumo (PINSKY, 2014). Ao estudar as páginas das revistas de maior circulação durante os anos 1945 e 1964, a autora identifica como as revistas operavam dentro das práticas sociais, das experiências e de suas interpretações da realidade, que as pessoas

---

<sup>69</sup> Segundo, Carla Pinsky (2014), essa nomenclatura é dada ao período entre 1945 e 1964, no qual houve grande otimismo e entusiasmo com o futuro do Brasil em questões econômicas, políticas e sociais. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil passou a fazer parte da área de influência dos EUA de forma que recebeu investimentos financeiros e promessas de modernidade; com o governo democrático de Getúlio Vargas (1951-1954) o petróleo foi nacionalizado e considerado enquanto uma fonte de riqueza para o país; com o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) o desenvolvimentismo foi instalado, as indústrias de bens de consumo se expandem e ganham força; os postos de trabalho se diversificam e a classe média aumenta; os níveis educacionais também aumentam; às mulheres são facultadas novas formas de lazer, sociabilidade e educação, embora a família conjugal se mantivesse enquanto modelo; as cidades se urbanizam e com elas novos produtos culturais passam a ser consumidos, em sua maioria influenciados pelas produções estadunidenses. Nesse período, cidades, discursos modernizantes, modelos de comportamento rígidos e consumo andavam de mãos dadas.

constituíam, uma vez que possuíam um papel determinante no estabelecimento das relações de gênero, na construção das relações entre os sexos. Temas como relacionamentos, trabalho, estudos, maternidade, sexualidade, entre outros são alguns dos temas recorrentes que apareciam nas páginas das revistas analisadas por Pinsky, de forma que as revistas brasileiras atuavam de forma enfática sobre a definição e reafirmação dos costumes e nas relações sociais, desde a infância até a idade adulta<sup>70</sup>.

Nos Anos Dourados, por exemplo, elas [as revistas] fazem isso ao divulgar um ideal de mulher (branca, de classe média, com determinado estilo de vida e capacidade de consumo), um modelo de família (conjugal, hierárquica, com papéis masculinos e femininos distintos e predefinidos), valores culturais específicos (os burgueses) e uma ideia de felicidade ligada ao consumo de bens e à adesão a determinadas modas e normas sociais. Esses modelos, ideais e valores, embora sejam datados e construídos socialmente, são apresentados como naturais, universais, frutos do bom senso e verdades incontestáveis. (PINSKY, 2014, p. 46)

Novamente, há a associação, por meio das revistas, entre o comportamento, o controle dos corpos e o consumo tendo como principal alvo as mulheres de classe média, ou seja, mães e donas de casa, ou futuras mães e donas de casa, no caso das revistas destinadas às moças. Dentro da realidade brasileira as jovens eram identificadas enquanto público de atenção e importância, as revistas não deixavam de se dedicar a produção de discursos e modelos para esta faixa etária. Como destaca Pinsky (2014), a sensualidade das moças, exercida por meio do uso de maquiagens, cremes de beleza, vestidos acinturados e outras vestimentas que realçassem seus corpos, era permitida. Entretanto, os discursos morais sobre respeitabilidade e a categorização de comportamentos de “moças para namorar” e “moças para casar” permeavam as páginas das revistas de mulheres como um todo, pois exerciam a função de alerta para as moças e para suas mães, que deveriam vigiar seus comportamentos e exercerem de forma correta sua feminilidade.

Entretanto, embora esses modelos e ideais fossem estruturados sem brechas para comportamentos desviantes, é possível identificar que as mulheres, mesmo pertencendo à mesma classe social, tempo e espaço, faziam a sua interpretação

---

<sup>70</sup> Destaca-se que poucas vezes as mulheres idosas eram temas das revistas, tanto no caso brasileiro quanto estadunidense, de forma que as representações e produção de conteúdo para estas mulheres é raro, o que revela que a mulher idosa não estava dentro do modelo que se tinha de mulher, sendo o envelhecimento antagonista da mulher ideal. Sobre o assunto ver PERROT, 2007, p. 13-40.

destes. Tal relação pode ser observada nos retratos que Alice Brill realizou de dois casais paulistas na década de 1950. Os casais, fotografados nas salas de suas casas, pertenciam a classe alta da sociedade paulista, descendentes de cafeicultores, que ainda dominavam a elite paulista. Os casais, por acaso ou não, eram parentes, os homens que os compunham eram irmãos, Sergio e Hermínio Lunardelli<sup>71</sup>. Entretanto, embora as aproximações que se possa fazer de ambos, os casais se portam e se colocam frente às lentes de Alice de forma distinta e em certa medida oposta. Tal oposição pode ser atribuída, para além das posturas, a ambientação da fotografia, que revela as estéticas de suas moradias, e a diferença entre as mulheres, Maria Lúcia e Zulmira.

Figura 28: Alice Brill. Maria Lúcia e Hermínio Lunardelli, São Paulo, 1955.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Na imagem em que o casal Maria Lúcia e Hermínio estão retratados (Figura 28) a fotografia foi feita no nível do chão no interior da casa do casal. O primeiro plano foi constituído pelo casal, que está posicionado no lado esquerdo da fotografia, estando Maria Lúcia sentada em uma cadeira e Hermínio atrás dela, segurando sua mão na altura do ombro desta. Ela usa um vestido claro com estampas, acinturado e

---

<sup>71</sup> Filhos de Geremia e Albina Lunardelli. Geremia era descendente de italianos e chegou ao Brasil com um ano de idade e fez fortuna com a produção de café em fazendas no Paraná e em São Paulo, ficou conhecido como o “rei do café” devido a sua atuação no ramo.

com mangas  $\frac{3}{4}$ , usa sapatos pretos, tem os cabelos presos em um penteado elaborado, usa brincos e anéis, tem as pernas cruzadas sob o vestido e sorri para a câmara sem mostrar os dentes. Ele está com terno escuro, gravata e camisa clara e apoia a mão esquerda no ombro de Maria Lúcia, a qual segura a mão do marido nesta posição, a outra mão de Hermínio está no aparador que fica no meio da cena, ele não olha para a câmara de Alice, mas tem o olhar direcionado para a frente. Ao lado direito do casal há uma cadeira igual à que a Maria Lúcia está sentada, entretanto está vazia, indicando que Hermínio deveria estar sentado nesta, mas preferiu, ou foi incentivado, aproximar-se da esposa para a produção do retrato. O segundo plano é composto pela estrutura e mobiliário da sala da casa do casal, havendo o aparador, vasos decorativos, duas portas, uma de cada lado da cena e um quadro na parede no meio da cena. Maria Lúcia e Hermínio poderiam estar em uma das revistas da época e a eles atribuídos legendas, frases ou comentários sobre a união familiar, conjugal, a felicidade no casamento estruturado e bem-visto na sociedade. À Maria Lúcia ainda poderia ser destinados comentários sobre como a sua postura, sua elegância ou sua feminilidade conquistaram o coração do príncipe do café, Hermínio. A Hermínio pode ser associado o ideal de homem provedor e protetor pela sua postura que encobre e abraça a esposa. Há a possibilidade de associação da imagem do casal, mas principalmente a de Maria Lúcia, a modelos e ideias de mulher e de família tidos como tradicionais na época, associação que pode ter partido do interesse do casal de se ver retratado assim, ou da fotógrafa que buscou dialogar com alguns elementos e símbolos utilizados em retratos de família para retratar o casal. Um desses símbolos acionados pela fotógrafa é o enquadramento da fotografia em relação a decoração do ambiente doméstico, no qual a mobília e o quadro pendurado na parede que da fundo a fotografia, prolongam e dialogam com os significados pretendidos. O quadro ao fundo remete a pinturas clássicas, renascentistas, com colunas e jogos de luzes e sombras, bem como é atribuída uma posição de imponência com a moldura elaborada que o da margem. O ambiente corrobora com a visão que se propõe ao casal.

Figura 29: Alice Brill. Zulmira e Sergio Lunardelli em sua residência a rua Groenlândia, São Paulo, 1952.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Já no retrato de Zulmira e Sergio Lunardelli (Figura 29) há uma sobreposição dos planos e dos elementos que compõem a cena. Em primeiro plano está Sergio, sentado em uma poltrona, traja um terno de cor clara, mas está com o paletó desabotoado, têm as mãos dispostas sobre a poltrona e o colo, olha para o canto direito da imagem, sendo possível ver o perfil de seu rosto, tem as pernas cruzadas uma sobre a outra e apresenta um sorriso leve, demonstrando um nível de descontração com a ocasião ou, em um plano de representação, com a vida. Em segundo plano está Zulmira, sentada no braço da poltrona ao lado do marido, usa uma camisa de cor clara abotoada até o pescoço, e um conjunto composto por colete com botões e calça de cor preta, provavelmente em padronagens e tecidos de alfaiataria, seus cabelos estão levemente presos na parte da frente da cabeça de cada um dos lados e o restante está solto emoldurando sua cabeça, seus braços estão um ao lado de uma das pernas do marido e outra no encosto da poltrona, como se estivesse se segurando a poltrona, ela olha para a fotógrafa e sorri, mostrando os dentes. Atrás do casal há pinturas nas paredes que lembram os traços dos pintores modernistas brasileiros e ao fundo, no lado esquerdo, há um sofá de cor clara e sem grandes detalhes. A postura e as roupas de Zulmira na ocasião do retrato, apresentam outra dinâmica de casal em que há uma proximidade entre os indivíduos, tanto pela posição física que ocupam na fotografia, com a divisão da poltrona em que estão sentados,

como pelo ângulo fechado em que Alice produz o retrato, colocando o casal enquanto tema central, descontextualizando o espaço em que eles estão, sendo possível indicar que estão em sua residência pela indicação presente na legenda da imagem. Zulmira ao escolher trajes considerados modernos para mulheres usarem na década de 1950, se coloca em oposição ao modelo de feminilidade que se propunha para o período, ao mesmo tempo que revela uma possível descontração do casal em relação a produção do retrato, talvez fosse uma roupa que ela utilizasse apenas dentro de seu lar, mas não viu necessidade de trocá-la com a chegada de Alice para a realização da fotografia. Entretanto, o olhar de Zulmira para Alice é emblemático, pois pode-se considerar que há um ar de desafio, afinal ela nestes trajes e postura pouco convencionais também conquistou o coração de um príncipe do café, neste caso Sergio<sup>72</sup>, ou ainda, um olhar de cumplicidade com Alice, uma vez que a fotógrafa também não poderia ser considerada enquanto uma mulher modelo do período, o fato de ela atuar enquanto fotógrafa e, neste momento, sustentar a família com este trabalho contrariava os discursos e ideais prescritos às mulheres.

Com estes dois retratos busquei tensionar as relações que os modelos de feminilidade atribuídos às mulheres estabeleciam com as fotografias de Alice. Os retratos foram realizados em ambientes internos, espaços privados com pontos de arruamento, de forma que o espaço urbano acaba não sendo posto nas fotografias em si. Com estas discussões fica claro que a vivência das mulheres durante a década de 1950, tanto nos Estados Unidos da América, quanto no Brasil, extrapolavam os modelos propostos e vendidos para elas enquanto ideais. Tais modelos, além de limitantes, excluía a vida das mulheres que poderia ocorrer dentro das cidades, exclusão que ocorre em pleno período de planos de urbanização e expansão das cidades<sup>73</sup>, bem como a existência de mulheres de classe baixas, ou de outras realidades que fugissem das estruturas sociais prescritas. Estas mulheres, não ideais, recorriam a estratégias e formas de existir que se adequassem a alguns dos padrões esperados, os de moda e de beleza, são exemplos, mas havia também, mulheres que

---

<sup>72</sup> No futuro, Zulmira se tornará a diretora da empresa criada pelo sogro, administrando as fazendas e o reinado que este conquistou, mas não é possível saber qual era a posição dela na instituição na década de 1950.

<sup>73</sup> Tais planos foram apresentados e discutidos na primeira entrada deste documento, mais explicitamente na seção 2.2.

viviam à margem destes. As fotografias que trarei a seguir são alguns destes exemplos desviantes.

Figura 30: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 30 poderia ter sido realizada dentro de um estúdio fotográfico tradicional, ou pelo menos faz alusão aos elementos que compõem as fotografias produzidas nestes estúdios. A fotografia é o retrato de uma mulher em frente a vitrine de uma loja de decoração. O ponto de vista da fotografia está em diagonal, assim como a personagem presente nela, podendo indicar que a fotógrafa, Vivian Maier, estava alguns passos à frente da personagem. A mulher foi fotografada de corpo inteiro, e aparenta ter posado para a foto devido a posição dos braços e pés, e pela forma como segura a bolsa, entretanto a possibilidade da pose é pequena, dado o local de realização da fotografia, uma calçada, e, também, que em geral as fotografias de Vivian de corpo inteiro tem a característica de instantâneo/flagrantes. A mulher usa um conjunto de blazer e saia de cor escura, luvas e chapéu de cores claras, bolsa e sapatos de salto de cor preta. As vestimentas dela revelam a sua preocupação com a sua apresentação à sociedade, há a escolha dos elementos que compõem o traje, bem como o diálogo entre os itens. O cabelo da mulher, embora em grande parte encoberto por um chapéu, está penteado e preso na base da cabeça, dando volume a esta região. A vitrine atrás da mulher é de uma loja de decoração de interiores



doméstico, o nome da loja, Jarvis House, está visível no lado esquerdo da fotografia, bem como seu endereço logo abaixo. Pela vitrine vê-se a escultura de uma criança, algumas cadeiras, lustres, cortinas e quadros, é como se a vitrine compusesse um painel que emoldura a personagem. Entendo que a cena remete aos retratos de estúdios fotográficos, uma vez que a relação entre a personagem, o seu fundo e o chão que lhe sustenta, lembram a relação que se estabelecia entre os retratados e os elementos presentes nos estúdios fotográficos da época. Aqui a cidade, a rua, são elementos para a composição de um retrato considerado tradicional, bem como com os modelos e as posturas presentificados pela retratada remetem aos modelos que eram prescritos às mulheres em ambiente doméstico, privado. A imagem de uma mulher na rua se contrapõe aos modelos propostos para estas, o corpo feminino deveria existir dentro de sua residência, dentro de um subúrbio preferencialmente, sendo o espaço das cidades destinado aos homens com seus carros e trabalhos em escritórios.

Figura 31: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 31 por sua vez, apresenta um outro contraponto ao modelo de feminilidade previsto para as mulheres. A fotografia é um retrato de uma mulher idosa com grampos no cabelo, recostada em um corrimão na fachada de um prédio. A mulher tem um dos braços sobre o corrimão esticado para a esquerda, com a mão

esquerda segura um jornal junto ao corpo; olha para a câmera com expressão neutra, sem demonstrar estranhamento a fotógrafa, mas sem sorrir ou mostrar os dentes; tem os cabelos presos com vários grampos, inclusive um está no meio da testa torcendo os cabelos, podendo indicar que ela estivesse preparando os cabelos para algum penteado a ser finalizado depois; usa um vestido aparentemente simples, roupa do cotidiano, usa brincos, colar com um pingente de cruz, anel e relógio de pulso. Ao fundo, desfocado, há a fachada do prédio, tendo uma janela próxima a mulher. O ângulo fechado e de baixo para cima, atribui à mulher o ar de importância, de seriedade, que não necessariamente estavam sendo presenciadas e vividas no momento da fotografia. O jornal junto ao corpo, amassado pelas mãos, o apoio ao corrimão, indicam que esta pode ter sido pega em meio a uma ação, possibilidade reforçada pelo olhar e pelos vincos de expressão reforçados no meio das sobrancelhas. O fato de ela ser uma mulher de mais idade também é um contraponto presente na fotografia, embora não se possa falar com exatidão sua idade. Mulheres com sinais de idade ou de envelhecimento não eram representadas, sua existência passava ao largo das revistas e dos modelos, pois as mulheres que recebiam destaque eram as jovens, que poderiam ser associadas ao belo. Embora não saiba quem é esta mulher, ou onde estava, a sua imagem me lembrou a imagem de muitos imigrantes italianos que permeiam a cinematografia da época, sensação reforçada pelas características físicas desta, pelo emolduramento de si com fachadas de prédios e o olhar sério para a imagem. Assim, novamente, temos a construção da imagem de uma mulher que foge aos modelos esperados e a coloca no espaço da cidade arruado, a fachada de sua moradia, que propõem uma transição entre os espaços público e privado, colocando a própria mulher nesse local de transição, uma vez que ao mesmo tempo que está do lado de fora, traz elementos e posturas que deveriam ser visíveis, praticadas apenas no ambiente interno, privado.

As duas fotografias que se seguem são dois retratos de mulheres, que, novamente, contrapõem os modelos de corpo e comportamento propostos para as mulheres, entretanto esses retratos deslocam as mulheres de seus ambientes, reforçando o isolamento que estas possuem aparentam possuir em relação ao social.

Figura 32: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 32 é um retrato produzido por Vivian Maier no qual vemos uma mulher idosa cercada por prédios e árvores secas. A mulher está no ponto central da fotografia e olha para a fotógrafa, está segurando uma bengala com a mão direita e com a esquerda segura uma bolsa/sacola na altura da cintura; usa um casaco longo de cor escura, uma blusa com gola aparente e tem cabelos grisalhos. Ao redor da mulher há vários pequenos troncos de árvores, finos e secos; a esquerda há pedaços de janelas e vidros, a direita há uma escada de madeira encostada no chão, junto a outras madeiras, todos esses elementos atribuem ao local o aspecto de abandono, de esquecimento, de forma que em relação com a mulher idosa que está no centro da fotografia, produz a sensação de abandono que é estendida à mulher. Aqui o retrato dialoga com o ambiente em que foi feito, de forma a construir uma narrativa para a personagem de solidão em meio a um ambiente urbano. A solidão é tanto da mulher retratada, quanto das que assim como ela, enquadram-se enquanto mulheres idosas que a sociedade já não mais vê enquanto útil e agradável, podendo ser deixadas de lado. Novamente, não se sabe qual era a biografia dessa personagem, as retratadas de Vivian em geral são desconhecidas, e que em sua maioria poderiam não saber que estavam sendo fotografadas, de forma que a mulher em questão na Figura 32, poderia ter uma grande família, uma casa com muitos moradores e ser feliz, mas com os

elementos e momento que Vivian escolheu para realizar sua fotografia, a solidão extrapola essa outra realidade possível.

Figura 33: Alice Brill. Interna do Hospital Psiquiátrico do Juquery, Franco da Rocha, 1950.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Na Figura 33 tem-se o retrato de uma interna do Hospital Psiquiátrico do Juquery, localizado em Franco da Rocha, na região metropolitana da cidade de São Paulo. Alice Brill produziu uma fotorreportagem junto aos internos e internas do hospital, destacando as atividades que estes realizavam nos ateliês artísticos que eram utilizados no hospital como alternativa aos tratamentos psiquiátricos degradantes, como o eletrochoque. Essa foi uma das primeiras fotorreportagens que Alice produziu ao dedicar-se exclusivamente a fotografia, de forma que além do assunto que perpassa essa reportagem, a significância de ser uma das primeiras reportagens de Alice, produzida quando ela estava grávida de sua primeira filha, adicionam mais significados e cargas emocionais ao projeto. Mas o que me dedico a observar é a construção da representação da interna, que embora a legenda da fotografia não revele, chama-se Aurora, como pode ser observado o nome escrito no meio da fotografia acima de sua cabeça. Aurora, coloca-se frente a câmera de Alice com os braços jogados ao lado do corpo, como se pesassem um pouco a mais do que deveriam, mas não um peso em excesso; usa um vestido simples, surrado, possivelmente um uniforme utilizado pelas internas do hospital; sua cabeça está

levemente caída para a esquerda da fotografia e o seu cabelo curto se dispõe solto ao lado desta; o olhar e a expressão de Aurora para Alice é neutra, possivelmente vaga, ao que pode-se supor que ela talvez não tivesse entendendo o propósito de Alice com aquela fotografia, ou ainda, não entendia o que a câmera de Alice estava fazendo, qual a função daquela máquina, suposições que partem do desconhecimento do quadro clínico de Aurora, afinal, ela podia estar apenas cansada ou desinteressada na ação promovida pelo Hospital. Atrás de Aurora há desenhos ou pinturas que por associação podem ser considerados de sua autoria. O objetivo dos desenhos possuía cunho terapêutico, mas pode-se identificar neles relatos biográficos destes e destas internos e internas, de forma que nos desenhos de Aurora é recorrente a presença de mulheres em ações de sociabilidade com outras mulheres, os temas religiosos também estão presentes, bem como elementos da natureza e urbanos, ao que pode-se relacionar com a possível vida pregressa de Aurora, de antes de chegar ao Hospital, das atividades que fazia ou das situações que presenciava. Embora as atividades que Aurora desenvolvia nestes ateliês artísticos fosse considerada parte do tratamento, ela permanecia dentro de um hospital psiquiátrico, dentro de uma realidade que privava sua liberdade e talvez a feria de alguma forma. Com o retrato de Aurora percebe-se que os padrões e modelos esperados para as mulheres não são questões dentro deste espaço e dentro dessa vivência, há outras questões que são possivelmente mais importantes e com maior relevância na vida prática desta mulher. Dentro destes padrões não há lugar para a existência de Aurora, mas também na existência de Aurora, talvez não houvesse lugar para estes padrões, há outras preocupações que perpassam seu corpo e sua vida.

Finalizo esse momento com a reflexão sobre o retrato de Aurora. A existência das mulheres por muito tempo tenta ser homogeneizada e limitada dentro de padrões e modelos de comportamento, de beleza, de relações, que possuem objetivos pouco claros para estas, mas que são constantemente reforçados. Os padrões da década de 1950 atuaram dessa forma sobre a vida das mulheres. Claramente, há realidades que fogem desses modelos, que proporcionam às mulheres outras experiências e realizações, algumas demonstramos aqui, outras muitas existiram no mundo real e passaram sem ser percebidas pelas fotógrafas aqui estudadas. Não era meu objetivo falar de todas as mulheres dos Estados Unidos da América ou do Brasil - o que seria uma tarefa impossível -, nem mesmo de cada elemento que compunha suas vidas ou como elas viviam dentro ou fora dos padrões esperados para elas na década de 1950;

objetivei perceber como as fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, sendo elas mesmas mulheres não tradicionais, retrataram outras mulheres, e como elas se relacionavam com as estruturas de poder que atuavam sobre as vidas e relações que as mulheres possuíam neste tempo e nestes espaços.

### **3.3. “Imagem de uma pessoa (real ou imaginária), reproduzida em técnicas variadas”**

Você entra em um estúdio fotográfico. Anda até o ponto indicado pela fotógrafa. Ela te dá algumas instruções sobre o que fazer, sobre como posar para a foto e pede para que você não se mexa. Ela aperta o botão da câmera e pronto, você tem um retrato fotográfico seu. Ao olhar a fotografia você pode falar: nossa, ficou lindo! Ou talvez: Nossa, nem parece que sou eu! Ou algum outro comentário que expresse a sua reação ao se ver mascarado com a identidade projetada por você e por aquela que produziu a sua imagem naquele retrato fotográfico específico. É sobre um pouco dessa relação que falarei aqui, sobre retratos fotográficos, sobre as representações que estes constroem para seus retratados.

O retrato enquanto gênero imagético precede a fotografia. Remete às artes plásticas, as pinturas a óleo que buscavam construir imagens da aristocracia desde o século XIV, passando a ser explorada enquanto gênero em vários locais e por várias escolas pictóricas desde então. Como dito, os retratos em um primeiro momento se dedicavam apenas à aristocracia de uma sociedade, pois devido ao realismo com que eram feitos demandavam longos períodos de trabalho e dedicação dos pintores e das pintoras, mas há também nos retratos a construção de significados pelos gestos e objetos que compõem a imagem, de forma que para além da imagem de alguém, os retratos assumem também uma forma simbólica (BURKE, 2017). Tal forma simbólica se apoia nas tradições e convenções artísticas para se consolidar e tornar tal representação forte e autêntica perante os que verão o retrato.

A popularização do retrato fotográfico é atribuída aos *cartes de visite*, que foram desenvolvidos por André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), e basicamente consistiam na produção de oito fotografias em uma chapa de vidro a partir de uma mesma exposição, de forma que de uma só vez eram possibilitadas a impressão de oito fotografias em formato 9,5 x 6 cm, o qual era acondicionado em um papel cartão rígido de 10 x 6,5 cm. Funcionavam enquanto cartões que poderiam ser trocados entre

as pessoas, com a possibilidade de terem dedicatórias, nomes dos retratados, data, profissão escritas em seu verso, e que levavam o nome do estúdio ou fotógrafo marcados em si, de forma que poderiam ser associados a um cartão de visita do retratado e uma demonstração das atividades que o estúdio/fotógrafo responsável executava. É com essa técnica que a fotografia se populariza e de fato abrange outras camadas para além da aristocracia. Os *cartes de visite*, entretanto, deram continuidade as convenções pictóricas estabelecidas nas pinturas, de forma que utilizando-se de tripés e câmeras, possibilitaram que retrato fosse estendido a um número maior de pessoas, atingindo em especial a burguesia, que passou a requisitar a sua autorrepresentação em imagens, mas até então era vetada devido aos altos custos de produção de retratos pictóricos, mas também por não fazerem parte da “boa-sociedade” aristocrática (MAUAD, 2008). Dessa forma, a associação entre o retrato e a fotografia, manifesta nos *cartes de visite*, possibilitaram a aparente democracia da representação, uma vez que todos poderiam assumir símbolos de posse, poder e identidade que foram estabelecidos pelas convenções, em uma aparente igualdade de representação e nulidade da realidade e diferenças sociais.

Os retratos fotográficos para além de sua própria popularização construíram com a difusão da fotografia como um todo, uma vez que devido a demanda e procura pelos retratos ocorreu a multiplicação dos estúdios fotográficos nos centros urbanos ao redor do mundo, bem como, com as transformações tecnológicas empregadas na produção fotográfica, os fotógrafos ambulantes, viajantes, se multiplicaram levando a fotografia para fora dos centros urbanos. Dessa forma, os retratos constituíram com a socialização da fotografia enquanto um bem cultural e abrindo espaço para que ela transitasse da fotografia documento para a fotografia expressão, com o passar dos anos (MUNIZ; PAULA, 2015).

Entretanto, no que tange a relação da produção do retrato para com a identidade, ou a forma simbólica, como destaquei com Burke acima, há a definição e reforço da convenção de uma forma que em última instância os próprios retratados, clientes, se tornam objetos que compõem a cena produzida pelos estúdios para representarem determinada posição e classe social. Assim, como refletem Aline Soares Lima, Moisés de Lemos Martins e Madalena de Oliveira:

O retrato, fabricado em estúdios fotográficos preparados cenograficamente e criados a partir do olhar escópico do fotógrafo, popularizou o direito de representação ao mesmo tempo em que criou estereótipos sociais, com

padrões de representação universais e tão homogêneos que tornam quase impossível distinguir ou identificar as origens dos *cartes de visite*. Assim, a individualidade do retrato dá lugar à massificação das expressões e à encenação teatral das identidades sociais, até chegar ao ponto de as representações serem tão despersonalizadas, que sustentavam-se apenas pela relação de semelhança com o retratado. (LIMA; MARTINS; OLIVEIRA, 2011, p. 1888-1889)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que os retratos democratizam as representações, eles as homogeneízam, utilizando-se de elementos que garantam tal efeito e que são repetidos nas várias imagens produzidas. Um desses elementos é a utilização da pose, de forma a fazer que a fotografada por meio de seus gestos dialogue com o cenário que compõem o estúdio e com as significâncias que a retratada deseja atribuir à sua imagem. É com o uso da pose, também, que a fotógrafa opera a relação entre competência técnica para realizar a fotografia e para dirigir a fotografada em uma linguagem que represente a sociedade em que está inserida, de forma que como pontua Ana Maria Mauad:

A fotografia, principalmente, o retrato fotográfico, com toda a sua possibilidade de encenação, inventa uma memória para ser perenizada, eternizando-se na emulsão fotográfica uma vontade de ser, algumas vezes risível, mas, na maior parte, crível. Uma imagem produzida dentro de um regime visual cuja função era a de ser uma, tal como define Bourdieu, “representação da sociedade em representação” (apud FABRIS, 2004), ou seja, um duplo do próprio ato que a fundava como imagem/monumento. (MAUAD, 2008, p. 113-114).

Assim, os retratos, principalmente os de estúdio, se relacionam com a expectativa de se parecer com alguém ou algum grupo e de pertencer a este, de forma que ao se analisar um retrato é necessária a ressalva de que nele estão presentes várias intenções que preexistem a produção da fotografia ali em questão, mas que se colocam em diálogo e em disputa nos acordos firmados entre fotógrafa e fotografada. É por meio desses acordos que se dá a “apresentação do eu” dentro de processos sociais que o subscrevem o sujeito, assim: “o retrato torna-se uma fotografia de identidade, pois possibilita ao indivíduo identificar o grupo social ao qual pertence e aspectos subjectivos [sic] de sua identidade”. (LIMA; MARTINS; OLIVEIRA, 2011, p. 1892).

Então, os retratos acabam por produzirem representações das retratadas a partir de acordos que remontam às convenções sociais, aos interesses das retratadas e das expectativas e conhecimentos da fotógrafa. Quando se fala em retratos de



mulheres as especificidades dessas produções se tornam maiores, pois dialogam de forma ainda mais intensa com as convenções sociais, com os propósitos da produção do retrato e, também, a própria identidade da fotografada. A pesquisa de Francieli Lunelli Santos (2009) sobre as mulheres em fotos de grupos familiares produzidos pelo estúdio Foto Bianchi, localizado em Ponta Grossa-PR, entre 1910 e 1940, é um exemplo de como esses acordos se davam de forma localizada e não homogênea. Uma das acepções à presença das mulheres nos retratos familiares é a representação da função social de formadora dos agentes sociais, de forma que em consonância aos imperativos de formação feminina que se tinha no período, assim assumiam a representação da mãe e da esposa (SANTOS, 2009), que figurava na fotografia sob essa alcunha. Outra possibilidade de representação era ainda a inserção da mulher dentro de uma visualidade promovida pela imprensa enquanto um bem de consumo a ser alcançado, dessa forma os retratos em estúdio se colocam também enquanto discurso de modernidade e correspondência às normas visuais pretendidas, esperadas para as mulheres no período.

Adentrando mais no século XX, se aproximando da década de 1950, a relação das mulheres com a fotografia começa a se transformar de forma ainda mais intensa e as relações que são estabelecidas entre fotografadas, fotógrafas e o espaço de circulação das fotografias se estabelece tendo o modo de vida urbano como plano de fundo. Os elementos urbanos passam a se fazer presente nas fotografias, mas as fotografias também passam a ser realizadas em espaços da cidade, espaços externos, ou que ao menos remetam a essa exterioridade ao lar ou ao estúdio, de forma que as pessoas figurem dentro do espaço da cidade e por consequência, dentro do modo de vida moderno que se estabelecia em torno dos símbolos urbanos. Alexandre Araujo Bispo e Amélia Siegel Corrêa, na coletânea organizada por Erika Zerwes e Helouise Costa (2021), se debruçam sobre a relação que mulheres estabeleceram com a fotografia e o meio urbano, neste caso a cidade de São Paulo. Alexandre tensiona como duas mulheres, Cleonice Maria Hine e Nery Rezende, construíram suas imagens de mulheres modernas por meio de seus retratos, analisando um retrato feito em estúdio e um retrato feito no espaço da cidade de cada uma delas. Segundo o autor, ambas buscaram construir suas imagens e identidades com os retratos de forma que estivesse em diálogo com suas vidas, de forma que dialogassem com a modernidade que emergia na cidade, com os novos modos de viver, ver e consumir existentes na cidade, destacando a agência que ambas fizeram

de suas imagens, embora no caso dos primeiros retratos, os feitos em estúdios, tenham sido homens que as retrataram. Já no caso de Amélia Corrêa, ela se dedica a estudar a produção e atuação da fotógrafa Hildegard Rosenthal e a sua relação com a imagética da *nova mulher*, que consistia na mulher que passava a constituir sua existência e identidade dentro do espaço da cidade, que acessa o mercado de trabalho e os estudos, de forma que expande o seu espaço de atuação para além do privado, tensionando a existência dessas esferas sociais (ZERWES, 2021). Assim, Corrêa se debruça sobre a série de Rosenthal homônima ao termo, enquanto uma forma de identificar tanto as novas possibilidades de atuação para as mulheres, uma vez que a fotografia passava a ser um profissão possível para as mulheres, especialmente para as estrangeiras como é o caso de Rosenthal, e, também, o espaço da cidade se torna um espaço de dinâmica social, de sociabilidade possível para às mulheres, mas essas ainda se dão intermediadas ou em função dos pontos de consumo, ao que a autora coloca como sendo o espaço público “autorizado para às mulheres” (CORRÊA apud ZERWE; COSTA, 2021, p. 256). Como destaca a autora:

Práticas culturais têm centralidade na produção das relações sociais e regulações de feminilidade, e se gênero é uma construção social, então fotografias contribuem neste processo. Ao relacionar a leitura das imagens com a trajetória da fotógrafa e a divisão generificada do espaço, dentro do contexto da metropolização de São Paulo, é possível refletir sobre os lugares que as mulheres aos poucos ocupavam na cidade, sob um olhar feminino. (CORRÊA apud ZERWE; COSTA, 2021, p. 259).

E é dentro dessa lógica que penso os retratos de mulheres produzidos por Alice Brill e Vivian Maier, uma vez que eles não foram produzidos em estúdios fotográficos tradicionais, mas em sua maioria tendo como cenários os espaços da cidade, ou focalizando na imagem da fotografada, desassociando-a de sua localização geográfica. As mulheres representadas por Alice em sua maioria foram nomeadas, ao que sabemos de suas biografias e relações que eram estabelecidas com a fotógrafa, entretanto, as de Vivian são completamente desconhecidas, de forma que a relação entre imagem e identidade/biografia, é tida a partir da análise da fotografia produzida por ela e da seleção que foi realizada de suas fotografias, neste caso, a partir de um olhar masculino.

A Figura 34, a Figura 35 e a Figura 36 são retratos de famílias paulistanas que de alguma forma estavam relacionadas com a produção cultural ou estavam nos

círculos de afinidade de Alice e remetem a atuação que ela tinha na produção de retratos familiares e de crianças a fim de complementar a renda familiar.

Figura 34: Alice Brill. Família Haebisch, São Paulo, 1955.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

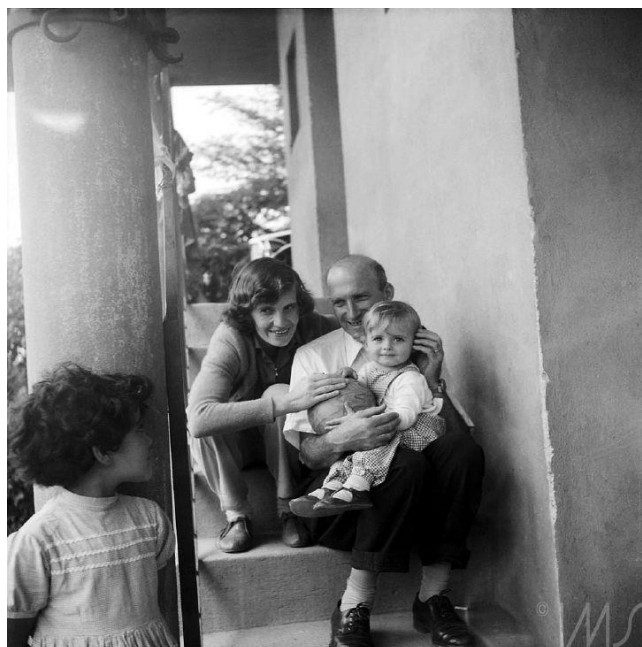
A Figura 34 é um retrato em preto e branco posado no interior de uma casa, é o retrato da família Haebisch<sup>74</sup>. A fotografia foi tirada ao nível do chão e no primeiro plano há a família sentada com os quatro membros lado a lado olhando para o livro que está nas mãos da mulher. À esquerda há uma menina com um vestido claro com pequenas flores estampadas, em seu colo há um pequeno globo terrestre e seu olhar está direcionado para o livro nas mãos e colo da mulher<sup>75</sup> que está ao seu lado direito; a mulher usa um vestido claro e um cinto branco e com a mão esquerda aponta algo no livro que tem em suas mãos, seu olhar está direcionado para esse ponto; a direita da mulher há outra criança que está apoiada sobre os ombros dos adultos com os

<sup>74</sup> Possivelmente seja a família formada por Eva Maria Augusta Boeckh Haebisch e Horst Haebisch, ambos de origem alemã e médicos (MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2016). Como o esposo de Alice Brill, Juljan Czapski, também era médico, a proximidade com o casal pode ter advindo da relação que tinham com este.

<sup>75</sup> Caso a família em questão corresponda a formada por Eva e Horst, não há como afirmar que ela figura na imagem enquanto mulher-mãe, pois Eva chega ao Brasil em meados de 1955 e somente após isso conhece Horst, que já residia no país há mais tempo. Outra possibilidade é de que a data atribuída à fotografia não corresponda a sua data/período de produção, podendo ser realizada em uma década a frente e aí, nesta hipótese, a mulher poderia ser a mãe das crianças presentes na imagem.

braços e tem seu tronco entre eles, usa vestido idêntico ao da outra criança; a direita da foto e da segunda menina há um homem<sup>76</sup> que também está olhando para o livro, usa camisa branca com as mangas dobradas até os cotovelos e usa calça escura. No segundo plano há a parede do cômodo e um pequeno quadro na parede do lado direito, bem como a moldura de uma janela. O retrato da família em questão produz a representação de que esta é uma família intelectual, que aprecia o estudo e realiza o mesmo de forma conjunta, reforçando a união da família em volta de símbolos de estudo/cultura. Assim, há a construção da representação de uma família unida, mas que se coloca dentro de uma modernidade ao possibilitar que desde sua infância as meninas tenham acesso ao estudo e este seja uma atividade incentivada no seio familiar.

Figura 35: Alice Brill. Família Eichabaum, São Paulo, 1955.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Já o retrato familiar da Figura 35 é o retrato da família Eichbaum<sup>77</sup>, a fotografia assume a característica de flagrante fotográfico pelo posicionamento e expressão dos

---

<sup>76</sup> A mesma questão discutida em relação a mulher, na nota anterior, pode ser aplicada em relação ao homem da imagem.

<sup>77</sup> Formada pelo casal Gisela e Francisco Eichbaum e os filhos Jan e Katia Eichbaum. Gisela e Francisco foram imigrantes judeus alemães que vieram para o Brasil em 1935 e 1940, respectivamente. Gisela tornou-se artista plástica e musicista após seu estabelecimento no Brasil, tendo aulas com Yolanda Moholyi e Samson Flexor, que já atuavam no circuito artístico de São Paulo na década de

personagens. Em primeiro plano está uma das crianças encostada em uma das colunas da casa, com o corpo levemente virado para direita, como se estivesse se escondendo dos adultos e observando se estes a viam; usa um vestido de cor clara. Em segundo plano há um homem, uma mulher e outra criança, estão sentados em uma escada na área externa da casa, a criança está sentada no colo do homem e a mulher está sentada atrás deles. A criança usa um macacão xadrez, uma camisa branca, segura uma bola em suas mãos e olha para a câmera/fotógrafa; o homem usa calça e sapatos sociais escuros, camisa branca e tem a criança em seu colo, colocando uma das mãos na cabeça desta e olhando para a criança do primeiro plano; a mulher está um degrau acima e atrás do homem e da criança, apoia uma das mãos na bola da criança no colo e sorrindo para a outra no primeiro plano; usa calças, casaco e camisa de cores claras. A representação criada no retrato atribui à família o ar de descontração e diversão, como em um flagrante de um momento de brincadeira entre os envolvidos, talvez estivessem brincando com a bola no colo da criança menor, talvez a criança escondida estivesse propondo uma nova brincadeira a fim de dar continuidade a diversão da e em família.

Figura 36: Alice Brill. Família Strauss, São Paulo, 1954.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

---

1940/1950. Francisco era pesquisador e médico, tendo se dedicado às iniciativas humanitárias existentes na cidade de São Paulo (GISELA EICHBAUM, 2022).

Por fim, no retrato da família Strauss<sup>78</sup>, Figura 36, a fotografia foi tirada ao nível das pessoas retratadas, que estão sentadas na grama, e possivelmente, a fotógrafa ajoelhada na grama. Na fotografia há três crianças, um homem e uma mulher; as crianças e a mulher olham para a fotógrafa. As crianças e o homem formam uma linha em frente a mulher e ela está ajoelhada atrás destes, elevando o tronco sobre os joelhos. As crianças têm brinquedos em suas mãos, e usam roupas sociais de cores claras; o homem está usando camisa branca, gravata, suéter e calça social e está sentado com as pernas cruzadas e com as mãos sobre as pernas; a mulher usa blusa de gola alta, calça social e tem uma das mãos no bolso da calça, sorri para a fotógrafa. Ao fundo da família há algumas árvores e a fachada de uma casa. O presente retrato estabelece uma ligação entre os dois universos de representação que havia apresentado aqui com as fotografias de Alice, a representação controlada, formal, posada e a representação mais solta, descontraída, com aspecto de flagrante, se entrelaçam e possibilitam a representação que é ao mesmo tempo posada, pela organização dos personagens, mas flagrante, por capturar estes em movimento dentro do que havia sido proposto. As roupas das crianças e do homem contrastam com a roupa da mulher, que se apresenta para o retrato com roupas possivelmente usadas em seu cotidiano; as mangas arregaçadas até a altura do cotovelo, reforçam a imagem de que esta estava em meio a uma atividade e parou tudo para se colocar no retrato da família, ou talvez estivesse no jardim brincando com as crianças e arregaçou as mangas da blusa para que ficasse mais confortável. Talvez estivesse calor e o seu ato apenas foi uma reação à temperatura.

O fato é que nos retratos sobre os quais me debrucei aqui a noção de retrato familiar, no qual os papéis sociais/familiares são bem definidos e reforçados, havendo uma hierarquia entre os familiares, é dissipada, e mesmo no momento em que há a pose, há uma relação de afetividade mais visível entre os que ali estão sendo fotografados. Pesquisadores e pesquisadoras que se debruçam/debruçaram sobre as fotografias de Alice Brill, em geral concordam em identificar que os retratos familiares

---

<sup>78</sup> Aqui, novamente, temos uma indecisão sobre os personagens retratados. Possivelmente o casal retratado sejam Ursula e Ernesto Strauss, junto ao filho Gilberto Strauss e os sobrinhos Renato Strauss, Marcelo Strauss, filhos do irmão de Ernesto, Walter Strauss e Edith Nora Glogauer (o segundo casal que pode ter sido fotografado). Tanto Ursula e Ernesto, como Walter e Edith, imigraram ao Brasil fugindo da perseguição Nazista aos judeus (ARQSHOAH, 2022), de forma que no país participavam de comunidades judias na cidade de São Paulo, possivelmente as mesmas nas quais Alice e a mãe atuaram logo que chegaram à cidade, fazendo parte da comunidade que se estabeleceu na capital entre 1930 e 1940.

e de crianças que esta fazia destoavam dos que eram produzidos no período (ALARCON, 2008; HURD, 2011), de forma que seus retratos em maioria renunciaram à pose e se aproximaram da utilização da fotografia mais próximo do artístico, do que do documental, de forma que Alice tentava inserir nas fotos características modernas, que repensavam o figurativismo na fotografia<sup>79</sup>.

Ainda em relação aos retratos, agora me dedicarei a alguns retratos de mulheres produzidos por Alice e por Vivian. Os primeiros são de Alice e novamente, são pessoas de fácil identificação, principalmente por se tratarem de retratos de artistas, de forma que para além do nome sabe-se área de atuação, especialidade, premiações, exposições que participou, e a relação que possuía com o circuito artístico de São Paulo na década de 1950, mas neste momento, tais informações não serão consideradas, embora eu traga alguns dados biográficos em notas de rodapé para localizar a artista, farei o exercício de analisar tais imagens, sem relacionar com informações exteriores, pensando como Alice produziu o retrato a fim de expressar a mulher em questão.

Figura 37: Alice Brill. Hilde Weber e sua obra, São Paulo, 1951.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

---

<sup>79</sup> A experiência da fotografia moderna no Brasil é trabalhada por Helouise Costa e Renato Rodrigues em *Fotografia Moderna no Brasil* (1995), no qual destacam os circuitos nos quais a fotografia moderna começou a se desenvolver, e alguns deles se sobrepunham aos frequentados por Alice.

A Figura 37 é o retrato da artista Hilde Weber<sup>80</sup>. Em primeiro plano está a artista, uma mulher branca com cabelos curtos escuros e franja acima das sobrancelhas, utiliza uma blusa com mangas compridas de cor escura e por cima desta um colar com formatos geométricos de metal, está posicionada de lado com a cabeça olhando para a fotógrafa sorrindo. Ao plano de fundo ao lado do rosto de Hilde, há um desenho produzido por esta, o que se pode deduzir pela assinatura na base do desenho, este é o retrato de um homem, que está espelhado em relação à artista, de forma que ambos olham para a mesma direção, mas tem seus ombros e corpos levemente virados para lados opostos. Atrás de ambos há uma estrutura de uma construção e um espaço vazio esbranquiçado sem definições, mas que pode ser deduzido que seja o céu claro que o filme fotográfico não capturou como deveria. O retrato de Hilde cria uma ligação com o seu desenho, como se ela e o desenho estivessem ambos posando para Alice, situação a qual Hilde abre um sorriso nervoso e levanta a sobrancelha, demonstrando uma insegurança com a ação, ao que o seu desenho encara com placidez e em tom de desafio. Talvez a proposição de Alice com o retrato fosse de que Hilde e seu desenho formassem um par romântico ou de negócios, e estes posavam para ela como forma de marcar essa associação, sendo dois posicionamentos distintos, quase opostos. A assinatura na base do desenho revela que tal posicionamento pode ser também encarado como uma forma de Alice demonstrar as faces da retratada em uma única exposição, naquilo que o seu imaginário projeta e naquilo que ela figura ao se colocar frente à câmera. Mas novamente, tais relações podem apenas ter sido forçadas por Alice, ao identificar alguma semelhança entre a artista e sua obra.

---

<sup>80</sup> Hilde Weber (1913-1994) foi uma chargista, ilustradora, desenhista, pintora e ceramista alemã. Atuou na criação de ilustrações para os periódicos *Folha de S. Paulo*, *Noite Ilustrada*, *O Cruzeiro* e *Manchete*, e na de cerâmicas e pinturas em azulejo junto à empresa de Rossi Osir. Recebeu em 1960, o prêmio Seção América Latina do Concurso de Caricaturas do *World Newspaper Forum*, por suas charges em âmbito internacional



Figura 38: Alice Brill. Felicia Lerner e sua obra, São Paulo, 1951.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

A Figura 38 é um retrato da Felicia Leirner<sup>81</sup> junto a uma obra sua e no possível espaço de seu ateliê. Felicia está posicionada no centro da imagem, está com os cabelos presos, usa uma blusa de mangas compridas e cor escura, lenço claro que cai sobre sua blusa até a altura dos quadris, saia em comprimento midi em tons de cinza e sapatos pretos com abertura nos dedos. Está ao lado de sua obra, uma escultura em bronze, que figura o corpo de uma mulher, segura o braço direito da escultura como se ambas estivessem posando para as lentes de Alice e cada uma delas posou como julgava mais adequado. A escultura é maior que Felicia, possui a cabeça levemente virada para o lado, representa os cabelos presos em um coque baixo, possui as mãos ao lado do corpo na altura das coxas, está sem vestimentas e está fixada em uma base que se assemelha a uma pedra, ou uma parte do solo. Felicia olha diretamente para Alice, como se assim fizesse que o processo da produção do retrato fosse acelerado, afinal, apenas a escultura possuía tempo de sobra e sua expressão de desinteresse e descanso na situação reforça tal ideia. Novamente, Alice produz um retrato que coloca artista e obra em diálogo, mas que tal diálogo revela suas oposições.

---

<sup>81</sup> Felícia Leirner (1904-1996) foi uma artista plástica polonesa que se dedicou a realização de esculturas, tendo sido aprendiz de Victor Brecheret. Recebeu em 1963, o prêmio de “Melhor Escultor Brasileiro”, na 7ª Bienal Internacional de São Paulo.

Figura 39: Alice Brill. Yolanda Mohaly, São Paulo, 1951.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Por fim, na Figura 39 tem-se o retrato da artista Yolanda Mohaly<sup>82</sup>. Em primeiro plano desfocado há folhas de uma planta que está posicionada à direita da imagem. No centro há uma mulher branca de meia idade, Yolanda, com uma blusa de lã escura com uma faixa de cor clara na altura do peito e nos braços. A mulher segura um filhote de cachorro com as duas mãos sob as patas dianteiras do cachorro, mostrando a barriga do mesmo para a fotógrafa. Ambos olham para a fotógrafa. O fundo da imagem está desfocado, mas é possível identificar um quadro na porção esquerda superior e uma janela ou porta com vidros na porção direita superior. Tal retrato constrói a identidade da mulher retratada enquanto uma mulher de meia idade que gosta de animais e plantas, que recebe a fotógrafa no meio da tarde e lhe mostra a casa e seus atributos, o filhote como um deles, talvez o mais novo deles. Ao mesmo tempo que o rosto da mulher indica sua idade, ao trazer o filhote do cachorro para ser retratado consigo, se equipara com crianças que mostram seus animais ou brinquedos para os convidados que lhe vão visitar. Yolanda posa junto ao filhote para Alice, ao que talvez a fotógrafa esboce um sorriso com a cena, tal qual o sorriso contido por Yolanda. Neste retrato não se sabe muito sobre Yolanda, sobre o que ela faz da vida,

---

<sup>82</sup> Yolanda Mohalyi (1909-1978) foi uma pintora e desenhista romena. Realizou vitrais, mosaicos e murais para instituições públicas e privadas em São Paulo, como os vitrais da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap. Recebeu em 1963, o prêmio de “Melhor Pintor Brasileiro”, na 7ª Bienal Internacional de São Paulo.

sobre o que planeja, ou sobre que tipo de relação possuía com Alice, uma vez que ao mesmo tempo que aproxima a fotógrafa ao lhe mostrar o seu filhote, afasta com a expressão séria e contida.

O retrato de Yolanda nos prepara para os retratos produzidos por Vivian Maier, pois deles nem o nome das fotografadas são conhecidos, há apenas o olhar da fotógrafa sobre pessoas, que por esse olhar pode-se deduzir que tipo de relação possuíam ou estabeleceram no momento do retrato. Começo pela Figura 40, nesta há o retrato de uma jovem, aparentemente negra, que se coloca em diagonal em relação a fotografia e esboça um sorriso leve; utiliza um lenço amarrado à cabeça, com detalhes da amarração na altura do queixo; utiliza casaco de cor escura com listras claras nas laterais dos braços. Seu retrato foi produzido de baixo para cima no que, combinada a iluminação da imagem, dá a sensação de que a mulher em questão foi engrandecida por Vivian, elevada a um patamar de destaque, como se esta fosse uma estrela de cinema e estivesse posando para as lentes com o seu lenço amarrado em torno da cabeça e assumisse uma expressão blasé, com os lábios entreabertos e o olhar para longe da câmera.

Figura 40: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Figura 41: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Em oposição ao retrato acima, a Figura 41 é o retrato de duas mulheres de classe alta, as quais olham para Vivian com desconfiança e careta. A fotografia foi feita em posição central, com uma leve elevação, que não provoca o mesmo efeito da fotografia anterior, mas sim cria uma distância entre a fotógrafa e as fotografadas que é reforçada pela expressão de estranheza de ambas como se estas olhassem Vivian de cima e não quisessem que ela se aproximasse, fosse pela sua câmera, fosse pela sua classe social, ou ainda, pela forma como se vestia. A mulher à esquerda está posicionada com o corpo virado para a direita e olhando para frente, encarando a fotógrafa; usa um casaco de pele animal, luvas pretas, brinco de pérolas, *voilette* e chapéu tipo *half hat* preto. A mão esquerda da segunda mulher, à direita, está sobre o chapéu da primeira, seu corpo está virado para a direita e ela também encara a fotógrafa; usa casaco de lã de cor clara, luvas pretas, brinco e chapéu do tipo boina preta, tem uma bolsa de cor preta sobre o antebraço esquerdo. O segundo plano da fotografia está desfocado, acima da cabeça das mulheres há várias pequenas lâmpadas, há uma placa à esquerda e pessoas indistinguíveis nos espaços vagos entre as mulheres do primeiro plano, indicando a possibilidade de que seja uma entrada de cinema ou teatro, o que reforça a pertença das mulheres às classes mais altas da sociedade, que utilizam roupas caras para frequentarem espaços de cultura, o que, ao olharem para Vivian, pareceu-lhes sob ameaça de inserção de pessoas

consideradas indesejadas, não pertencentes. O retrato de mulheres olhando com estranheza para Vivian é recorrente dentro da série que se constitui como corpus dessa pesquisa<sup>83</sup>, de forma que tal reação pode ser de estranheza à Vivian com sua câmera e seu modo de ser e vestir, ou também, são o registro de um breve momento de reação que as fotografadas tiveram a alguma atitude de Vivian para que estas olhassem em sua direção, tentando captar o que Brassai (apud SONTAG, 2004) julgou na atitude dos fotógrafos como crença equivocada de que pelo flagrante capturariam algo especial, inesperado sobre a pessoa.

Os dois últimos retratos que trago aqui podem ser relacionados quando visualizados em paralelo, enquanto uma apropriação da forma e uma possível mudança no comportamento das mulheres.

Figura 42: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

---

<sup>83</sup> As fotografias VM1954NY.14, VM1955NY.6, VM1956NY.4 são exemplos desse comportamento, para mais informações sobre elas ver o apêndice I.

Figura 43: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 42 é o retrato de mulher e de uma criança que estão abraçadas no centro da fotografia; a mulher está à esquerda da imagem, veste vestido de tons escuros com padrões de desenhos claros, utiliza brincos de argola, maquiagem com batom escuro e adorno na cabeça, olha para a criança com a cabeça levemente inclinada para a direita; a criança está a direita da imagem, veste calça jeans escura e camisa de flanela xadrez, abraça a mulher pelo pescoço e ombros e olha para a fotógrafa com expressão emburrada. Ao fundo há árvores de vários tamanhos e o gramado preenche o segundo plano por completo. A relação entre a mulher e a criança possivelmente é uma relação de mãe e filho, entretanto pela expressão de ambos não há afeto na cena, a criança se pendura sobre os ombros da mulher como se fosse uma carga sobre os ombros desta. A mulher olha para a criança pelo canto dos olhos, mas não executa nenhum outro movimento no sentido de segurar a criança ou algo assim. Logicamente tal movimento talvez não exista pois ambos estão sentados sobre o gramado, entretanto a distância e a aparente ausência de laços fortes entre ambos dão a sensação de que a criança realmente se coloca enquanto um peso sobre os ombros, sendo a apatia a esse uma forma de tentar se livrar deste. No final, não se torna um retrato sobre mãe e filho, mas sobre a relação de duas pessoas que estão insatisfeitas com tal relação, talvez momentaneamente, no espaço de captura da imagem, mas foram representados desta maneira para a posteridade.

Já a Figura 43 é o retrato de uma mulher que utiliza uma estola de pele de animal com a cabeça e as patas de dois animais nas extremidades, podendo se tratar de uma raposa ou furão. A mulher com a estola ocupa o ponto central da fotografia sob um ponto de vista ascensional; a mulher olha para o lado esquerdo da fotografia e se coloca próxima à rua, indicando que olha para o trânsito na rua, ou algum objeto próximo postado fora do campo da fotografia. Em segundo plano há outra mulher que também utiliza estola de pele de animal, mas sem a aparência de pedaços do animal; também está direcionada para a esquerda, mas está com os olhos fechados podendo ter piscado quando a fotógrafa realizou o clique. Em terceiro plano, desfocado, está a rua e a fachada de prédios que contextualizam o espaço urbano em que as mulheres estão, embora este espaço não seja identificável. Nesta fotografia o peso que as mulheres trazem sobre os ombros remetem a sua classe social e o que era tido como padrão de elegância na época. Mesmo remetendo à morte de animais, não há peso sobre os ombros das mulheres, mas novamente há a indiferença a esse elemento, indiferença esperada uma vez que é assumida enquanto objeto, bem material, com o qual não há a necessidade de se relacionar, ele está ali apenas para cumprir a sua função de símbolo de elegância e de aquecer os ombros das mulheres. A relação entre os dois retratos coloca sobre as mulheres elementos que foram retratados por Vivian enquanto acessórios, com os quais não precisam se relacionar, representação que no primeiro caso choca os padrões de comportamento social esperados das mulheres e no segundo choca, atualmente, a indiferença da mulher frente aos animais mortos que lhe aquecem.

Como apresentei aqui, os retratos sofreram mutações e se adaptaram às sociedades e contextos desde que foram criados, de forma que o tradicional modo de fazer retratos, em estúdios com grandes aparatos cenográficos, já há muito não corresponde a produção de fotógrafas e fotógrafos. Entretanto ainda cabem as discussões sobre o simbolismo que os retratos carregam em si, a forma simbólica que lhe é impregnada, como comentei no início desse ensaio. Dessa forma, os retratos são uma negociação, entre o querer se fazer ver e ao se ver uma forma específica, entre fotografada e fotógrafa, de forma que não necessariamente representam o que é real sobre um indivíduo. Como reforça Peter Burke:

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidências

inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação. (BURKE, 2017, p. 44)

Ainda faz sentido estudar, analisar e pesquisar como estas negociações se fazem visíveis e são representadas.

### 3.4. “Feito por um indivíduo de si mesmo”

Figura 44: Vivian Maier. sem título, sem local, c. 1950.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Está é Vivian Maier (Figura 44) em um autorretrato produzido no reflexo de um espelho no chão. Vivian se coloca de cabeça para baixo para poder ver e ser vista dentro do espelho. Como se, ao olhar para si através dos espelhos, o no chão e o de sua câmera, pudesse enxergar uma realidade alternativa para sua vida, uma existência, que assim como a de Alice, só existisse através do espelho. É um pouco disso que me proponho a pensar aqui, como Vivian se pensou, se representou, posou frente aos espelhos e a sua câmera, ao produzir autorretratos seus nas ruas e espaços da cidade.

Vivian, nascida em 01 de fevereiro de 1926, era a filha mais nova do casal Maria Jaussaud e Charles Maier, ambos imigrantes europeus<sup>84</sup> que se conheceram já

---

<sup>84</sup> Segundo Sean Purdy (apud KARNAL *et al*, 2007) entre os anos de 1865 e 1915 cerca de 25 milhões de pessoas imigraram para os EUA, correspondendo em 1890, 80% da população de Nova Iorque e



em seu país de imigração, os Estados Unidos da América. Maria Jaussaud nasceu na região de Saint-Bonnet-en-Champsaur, no sudeste da França, filha de Marie Eugénie Jaussaud e Victor Nicolas Baille, imigrou com a mãe, ainda criança, devido a desaprovação da relação dos pais por parte do avô materno. Dessa forma, Maria e Eugénie Jaussaud chegam aos EUA em 1901 e passam a trabalhar para casas de família na cidade de Nova Iorque e arredores. Já Charles Maier, imigrou com sua família na década de 1910 do território do império Austro-húngaro, sendo naturalizado estadunidense no ano de 1912. Maria Jaussaud e Charles Maier casaram-se em 1919 após um namoro que não se tem definição de como começou (BANNOS, 2017), sendo estes um dos primeiros espaços em branco da história de Vivian Maier. O casal teve um filho, Karl Willian Maier, em 1920, que após algumas crises no relacionamento e problemas judiciais foi entregue à avó paterna e passou a viver com ela. Vivian foi gerada em uma breve retomada do relacionamento de seus pais antes da separação definitiva. Dessa forma, Vivian Maier cresceu junto a mãe e a avó materna, entre várias mudanças de residência e no contexto do país em que ela crescia.

A infância de Vivian Maier ocorreu concomitante à infância do século XX, uma vez que como defende o historiador Eric Hobsbawm (1995) o século em questão, durou menos do que 100 anos, sendo marcado seu início com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e seu término com o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1991. Dessa forma, o breve século XX foi marcado por rupturas com estruturas sociais que haviam sido estabelecidas com o desenvolvimento do sistema capitalista industrial. Além disso, a década de 1920 para a história dos EUA é determinante. O início da década é marcado pelo crescimento econômico, que acabou refletindo sobre a cultura e formação social dos cidadãos estadunidenses. Como destaca Sean Purdy (2007), com o crescimento econômico e o desenvolvimento de novas tecnologias, itens de consumo – como carros, luz elétrica, rádio, entre outros – que até então estavam restritos às classes mais altas, começaram a se popularizar, o que corroborou com o início de uma formação de uma sociedade do consumo que será “efetivada” no segundo pós-guerra, em meados da década de 1950, ainda assim, de forma desigual. Entretanto, as grandes mudanças que a sociedade estadunidense passava foram abruptamente interrompidas com a

---

87% de Chicago, que viriam a se tornar dois grandes polos industriais e urbanos nos anos após a Primeira Guerra Mundial.

quebra da bolsa de valores de Nova Iorque que ocorreu em outubro de 1929. As consequências da crise<sup>85</sup>, iniciada com a quebra do mercado financeiro, escancararam a economia frágil dependente da produção automobilística e da construção civil, e provocaram um alto índice de desemprego<sup>86</sup>, principalmente entre as faixas populacionais que não eram identificadas enquanto estadunidenses natos e que trabalhavam com a prestação de serviços para a classe média. Dessa forma, mulheres, negros e imigrantes, sofreram a crise em vários âmbitos que refletiram nos altos índices de abandono familiar, prostituição, fome, além do aumento das segregações sociais e raciais (PURDY, 2007).

A crise atingiu a vida de Vivian na medida em que a manutenção da vida em Nova Iorque por parte de Marie Maier<sup>87</sup> tornou-se inviável, assim, ela e Vivian voltam para Saint-Bonnet-en-Champsaur, na França, em 1932, na busca por estabilidade e reconstrução de suas vidas. Durante a estadia na França, mãe e filha foram sustentadas pelo apoio financeiro da avó materna que havia permanecido nos EUA. Vivian frequentou e completou a escola primária, tendo aprendido a escrever e a falar francês, bem como a história e tradição do país. O retorno de ambas aos EUA ocorre em 1938, em meio a conflitos familiares protagonizados pelo irmão e as avós. Karl Maier havia sido preso em uma escola-detenção para menores e estava em vias de conseguir sua liberdade condicional na ocasião do retorno da mãe. Marie havia retornado aos EUA para lutar pela liberdade do filho e para que fosse permitido ao filho que residisse junto a ela e Vivian, após a concessão de sua liberdade condicional (BANNOS, 2017). Os três moraram juntos por algum tempo em um apartamento no Brooklin e na primavera de 1939, Karl Maier se separou permanentemente da irmã e da mãe. Entre os anos de 1939 e 1943, Vivian também se separou da mãe por motivo desconhecido e foi entregue ao casal John e Berthe Lindenberger, conhecidos da avó materna. Vivendo com Berthe, que ficou viúva ainda no ano em que Vivian foi morar com o casal, a jovem começou a trabalhar na fábrica de bonecas Madame Alexander (BANNOS, 2017). O trabalho em fábricas havia sido possibilitado para as mulheres

---

<sup>85</sup> Os efeitos da crise se estenderam pela década de 1930, tendo seu auge no ano de 1932 (PURDY apud KARNAL *et al*, 2007).

<sup>86</sup> Segundo os dados de desemprego do Bureau of Labor Statistics dos EUA, a taxa média de desemprego, entre os anos de 1929 e 1939, foi de 16,86%, sendo a maior taxa 24,90% no ano de 1933. Dados disponíveis em: <https://www.thebalance.com/unemployment-rate-by-year-3305506>. Acesso em: 20 mai. 2021.

<sup>87</sup> Nome adotado por Maria Jaussaud após o casamento com Charles Maier.

neste período, uma vez que, pelos EUA estarem envolvidos na Segunda Guerra Mundial, muitos homens foram convocados para servirem no exército estadunidense, desencadeando a ausência de mão de obra, que foi suprida pelas mulheres e jovens, durante os anos que compreenderam o conflito beligerante. Dessa forma, o trabalho de mulheres era incentivado por vários órgãos estatais e pela imprensa, uma vez que havia a necessidade de abastecimento do país (FONSECA, 2019). Entretanto, ainda na década de 1940, após o final da guerra, Vivian começou a trabalhar como babá na cidade de Nova Iorque, saindo do setor fabril e empregando-se no setor de serviços, como sua mãe e avó haviam feito antes dela, e como muitos outros imigrantes também o faziam.

Em 1950, Vivian retorna à França, desta vez sozinha, a fim de realizar a venda das terras do bisavô<sup>88</sup>, às quais havia herdado da tia-avó em sua primeira estadia em Saint-Bonnet-en-Champsaur, bem como realizar viagens pelas regiões do vale de Champsaur e regiões entre a fronteira da França e Suíça (BANNOS, 2017). Desse período, são identificados os primeiros negativos, ainda existentes, de Vivian Maier. Nessa viagem, a fotógrafa teria produzido cerca de quatrocentos rolos de filme fotográfico (BANNOS, 2017), além de uma porção de fotografias instantâneas. Não é possível a confirmação sobre o modelo de câmera com a qual Vivian fotografou esse período de sua vida, John Maloof (2021) alega, em site que ele mantém com as fotografias de Maier, que foi uma “modesta Kodak Brownie”, entretanto Pamela Bannos (2017) ao analisar algumas das fotografias produzidas nesta viagem, afirma que não há correspondência técnica entre as imagens produzidas por Vivian e as imagens produzidas pelas câmeras Kodak Brownie, mas destaca a variedade de câmeras que Vivian Maier utilizou nesta viagem e em outros períodos.

A volta de Vivian aos EUA, em 1951 foi, e em alguns casos ainda o é, disseminada como o primeiro retorno da França feito pela fotógrafa, tendo, a partir desta narrativa, passado infância e adolescência na França. Com o retorno ao seu país natal, Vivian passa a trabalhar como babá de forma profissional e fotografar o seu cotidiano, os lugares por onde passava e as crianças de quem cuidava, sem motivos explícitos para esse registro. Uma característica unânime entre os autores

---

<sup>88</sup> Segundo Pamela Bannos (2017) as terras foram vendidas por \$5.300 (cinco mil e trezentos dólares) o que nos cálculos da autora corresponde a cerca de \$50.000 (cinquenta mil dólares) no período de publicação da sua obra. A esse valor a autora atribui muitas compras de equipamentos fotográficos que Vivian Maier adquiriu, bem como situações de vida que não correspondiam com seus ganhos como babá.

que escreveram ou estudam as fotografias de Maier (BANNOS, 2017; HEIFERMAN, 2014) é sua compulsividade de registro, sendo estes registros em sua maioria de objetos e temas distintos entre si (COFFEE, 2018). Na Figura 45, um copião de um dos rolos de filme de Vivian, estão presentes 12 imagens nas quais apenas duas apresentam o mesmo objeto, nos demais pode-se ver o olhar e a atenção de Vivian transitarem sob as pessoas, os objetos e as vivências que compunham o espaço em que ela estava. O olhar de Vivian foi sendo construído com esses vários lugares pelos quais passou, pelas pessoas com quem encontrou, o que corrobora com a forma como ela encarou o cotidiano de sua terra natal, na qual ela era tão estrangeira quanto os seus pais o eram quando atravessaram o oceano Atlântico e se estabeleceram nos EUA. De acordo com Gabriela Chaves (2019), o destaque que as fotografias de Vivian recebem pela alteridade demonstrada em relação ao cotidiano das cidades, pode ser interpretado enquanto um olhar migrante, estrangeiro, ao qual tudo lhe é estranho e diferente. A compulsão de Vivian no registro pode ser encarada enquanto uma busca por identificar nessa sociedade estadunidense, moderna e capitalista, o seu lugar, bem como um questionamento sobre esse lugar que era entendido como seu.

Figura 45: Cópia a partir de negativo de Vivian Maier.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados

As fotografias de Vivian constroem uma cidade e uma sociedade que é permeada pelas disputas entre o se fazer moderno e o custo disso, normalmente, nas fotografias dela, o custo é humano, ou da matéria que afeta a vida cotidiana e da sociedade de forma direta. Mas aqui, me debruço agora sobre as imagens de si que Vivian constitui em sua vivência na cidade, sobre como se viu e se mostrou, para além

do que sua biografia nos conta ou não. Assim, o objetivo é analisar como Vivian utilizou-se dos seus autorretratos para constituir uma imagem de si, contar uma história possível, sem tentar encontrar as respostas no que se sabe que ela viveu, pois mesmo a sua biografia, o que é conhecido, possui lapsos e espaços em branco que podem nunca chegar a ser preenchidos ou desvendados.

Parto do entendimento que o autorretrato se constituiu como a confluência das expectativas da fotografada e a experiência e vontades da fotógrafa, de forma que, se no retrato essas duas personagens estão em oposição, disputa, no autorretrato se coexistem sobre uma só pessoa, de forma que as disputas ocorrem no âmago da identidade e no universo de expectativas da fotógrafa. No autorretrato o sujeito (fotógrafa) e o objeto (fotografada) encenam um posicionamento social partindo da imagem que projetam dentro de um campo de significados (BARDON, 2010). A identidade projetada pelas fotógrafas ao se autorretratarem também é tensionada, uma vez que esta deve ser entendida enquanto mutável, não sendo definitiva nem estática (HALL, 2006). Mas o autorretrato pode ser entendido, também, como um posicionamento da fotógrafa frente a realidade que lhe é imposta. No caso específico das fotógrafas, há o tensionamento da expectativa social, da norma social, para com a feminilidade e a materialização desta nos corpos das mulheres, e a relação da mulher com esse corpo e essa norma, bem como a representação que se tem dessa tensão. Dessa forma, as fotógrafas acabam por colocar sobre questão essa tensão e no momento preciso decidem sobre qual lado dessa disputa buscaram representar. Thiane Nunes, ao estudar a relação dos autorretratos de artistas mulheres com a representação si, conclui que:

Ao fazê-lo, tornaram visíveis subjetividades complexas, multifacetadas, fragmentadas e diversas. Além disso, o autorretrato está implicado no complexo entrelaçamento dos papéis de sujeito e objeto que desempenhamos. O "autor" do autorretrato é sujeito e objeto. Para as mulheres, essa interação é particularmente distinta, podendo interferir e/ou redefinir seus papéis como sujeitos falantes de uma cultura masculina. Elas usaram o autorretrato também como subterfúgio, para dizer que estavam aqui, para inserir-se como praticantes dentro do mito masculinista do artista gênio. Elas não só desafiaram nossos olhares, como se reapropriaram de tropos convencionais da arte como costumeiramente a conhecemos. (NUNES, 2019, p. 238)

O caso da fotógrafa Cindy Sherman<sup>89</sup> é emblemático nessa discussão, uma vez que desde os anos 1970 vem produzindo fotografias suas que tensionam as representações idealizadas das mulheres nos vários instrumentos e meios culturais produzidos e consumidos pelas sociedades. Sherman cria suas próprias representações, utiliza seu corpo para questionar tais estereótipos e padrões que foram criados para as mulheres, uma vez que, como analisa Margareth Rago (2013), ao questionar esses estereótipos, questiona e escancara a identidade que foi pensada para as mulheres, sendo estas na representação de Sherman “ela é ninguém, é qualquer mulher, qualquer imagem construída, facilmente reconhecível e localizável”, devido a forma como há a homogeneização das mulheres com esses estereótipos, com as normas sociais impostas às mulheres. Dessa forma, a longa série de autorretratos de Cindy nada dizem sobre ela, mas atuam enquanto um questionamento a ideia de identidade femininas universais, que superam suas biografias. Assim, novamente Rago escreve:

Especialmente forte é o contraste do ato de falar de si sem constituir uma narrativa autobiográfica, de produzir um eu fictício para expressar uma crítica social à identidade feminina e às representações dominantes do corpo feminino, valendo-se do próprio corpo, fazendo de si mesma a personagem central. Sem visar a um autodesvendamento ou a uma afirmação de si, ao contrário, dessubjetivando-se e irrealizando-se na proliferação de figuras femininas previsíveis e estereotipadas, e questionando o próprio uso da fotografia como representação fiel da realidade, Sherman manifesta, pela arte, suas críticas às formas culturais falocêntricas, e expõe suas próprias interpretações da contemporaneidade. Põe em cena as múltiplas maneiras pelas quais as mulheres são trazidas na cultura, pela mídia, pelas artes visuais ou pelo cinema, e revela a natureza construída dessas representações. [...] Essas imagens subvertem, produzem deslocamentos, denunciam as prisões identitárias, riem de nós mesmas. (RAGO, 2013, s.p)

A fotógrafa, produz uma identidade fotográfica que remete a suas inquietações e não ao registro de seu dia a dia, ou de sua personificação em relação ao mundo, uma representação de si fidedigna, se é que isso é possível. Dessa forma, não se chega a uma biografia de Sherman, o que revela uma forma de preservação e uma abertura para as possibilidades de, dentro de um universo de várias possibilidades, ser o que deseja e não o que esperam que seja. Essa pode ser uma perspectiva para olhar para os autorretratos de Vivian Maier. Por mais que tenha

---

<sup>89</sup> Cindy Sherman (1954 -) é uma fotógrafa e diretora de cinema estadunidense que produz/produziu várias séries fotográficas de cunho feminista que questionam os estereótipos de gênero.

produzido um vasto acervo de imagens a partir do seu cotidiano, de seus interesses, da sua relação com o mundo pela materialidade dos objetos (cartas, documentos, dinheiro), não há muitos registros de suas intenções com essas várias imagens, de forma que seus autorretratos estão abertos em seus significados.

Figura 46: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Na Figura 46 Vivian se fotografa ao mesmo tempo em que se esconde entre as sombras projetadas pelo sol em sua nuca, no alto de uma estação de trem que corta a cidade. Ela olha a cidade, provavelmente um bairro residencial, de cima, em um nível acima da rua, de forma que sua imagem se projeta sobre uma das paredes dos prédios existentes na imagem, na primeira margem de luz solar que incide sobre esta. Se a fotografia é o desenho da luz sobre uma superfície, nessa imagem o autorretrato de Vivian explora isso, e só é possível de se ver a sua silhueta projetada, ponto de massa que impede que a luz passe e atinja completamente o prédio à sua frente. Mas outro fator a ser considerado nessa fotografia, é que se parte da incerteza de que a pessoa cuja sombra está visível, seja Vivian. Não há como afirmar que seja ela com total certeza disso, ora pelas características da fotografia em questão, ora pelas características que o acervo de Vivian foi constituído e revelado, dessa forma, acredita-se que seja Vivian, como em um ato de fé, acredita-se sem ver de fato, o que



torna a relação com o autorretrato e os usos que Vivian faz do gênero, interessante e enigmática.

Figura 47: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1955.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Na Figura 47, por sua vez, Vivian retorna aos espelhos e às vitrines. Dessa vez, pode-se ver alguns elementos que se poderiam ser entendidos enquanto traços de identidade de Vivian. Frequentemente, Vivian fotografou crianças e gatos, sejam juntos, interagindo, seja de forma isolada<sup>90</sup>, bem como os animais e as crianças são recorrentes em seus autorretratos<sup>91</sup> como pode-se identificar nesta fotografia. Vivian aponta a câmera para o seu reflexo no espelho atrás da vitrine, mas direciona o seu olhar para o filhote do gato que brinca dentro da vitrine, possivelmente esteja dentro de uma loja de venda de animais ou um consultório veterinário. O filhote ignora a presença de Vivian e da criança que está do outro lado da vitrine e ri o vendo brincar. Vivian atrela a sua imagem à do animal, uma vez que ao não olhar para a câmera se posiciona e posa antes de voltar o seu olhar para o filhote, de forma que ela não está

<sup>90</sup> Alguns exemplos são as VM1957W02574-06-MC, VM1954W00046-07-MC, VM19XXW04206-11-MC (gato morto), fotografias que estão disponíveis na coleção de John Maloof, disponível em: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com).

<sup>91</sup> Alguns exemplos são as VM1955W06571-12-MC, VM197XW01894-08-MC, VM19XX-66K05872-02-MC fotografias também estão disponíveis na coleção de John Maloof, disponível em: [www.vivianmaier.com](http://www.vivianmaier.com).

o vendo brincar apenas, mas está esperando o momento em que possa fotografá-lo sem que seus movimentos acelerados, característico de filhotes, atrapalhem a exposição da fotografia, borrem o movimento. Assim, com essa ação Vivian estabelece para si uma identidade de amante de animais, podendo ou não o ser, indecisão novamente provocada pelo seu controle da ação antes de fotografá-la.

Figura 48: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 48 proporciona uma nova faceta de Vivian, que remete às discussões iniciais que fiz no sentido de que o autorretrato é também um questionamento sobre representações sociais que se estabelecem para com os grupos sociais, neste caso as mulheres. Vivian se coloca a fotografar o seu reflexo turvo através de um vidro, carros, pedaços da calçada, prédios e duas mulheres sentadas estão presentes também, cada um desses de um lado do reflexo, entretanto esse lado não é explícito. A imagem turva e indefinida transforma toda a cena em um universo que só existe na fotografia produzida por Vivian, não há separação entre os lados, todos os elementos estão unidos e coexistem, como se tivessem sido produzidos posteriormente enquanto uma fotomontagem. O que se destaca na produção desse autorretrato e desse universo existente pela imagem produzida, é que com ele Vivian se coloca enquanto englobando as duas mulheres com a sua silhueta, como em uma relação de que elas também lhe compõem, lhe constituem, embora sejam distintas. As

mulheres usam roupas que reforçam as noções de feminilidade, que dão destaque aos seus corpos e a sua relação com o previsto para a imagem das mulheres. Seus cabelos estão bem penteados e elas usam sapatos de salto. Vivian por sua vez está encoberta com um longo casaco de lã, escuro, que cobre todo o seu corpo, mostrando apenas seus tornozelos e parte de suas canelas. Usa sapatos sem salto. O movimento de Vivian questiona os padrões estabelecidos para como uma mulher deve se parecer na sociedade estadunidense dos anos 1950, tensiona os comportamentos que essa deve ter e onde deve transitar. Como em uma estética surrealista cria um universo em que ambas as identidades se sobrepõem e coexistem dentro de uma cidade que passa, de forma rápida com seus carros e se pretende moderna com suas linhas retas e seus vidros que permitem a visão, mas delimitam espaços, neste caso, este espaço foi transposto pela câmera de Vivian e possibilitou uma existência e uma visualidade única da cena.

Os autorretratos que seguem são experimentações de Vivian dentro de ambientes fechados, nos quais ela teve mais tempo e liberdade, talvez, para explorar a fotografia, sua imagem, e a sua representação nas fotografias. Assim, as Figura 49 e Figura 50 foram muito provavelmente produzidas na mesma ocasião, devido às roupas que Vivian utiliza e pelo caráter de experimentação e tensão de sua representação que os dois autorretratos trazem. Na primeira figura, Vivian utiliza-se do jogo de luz e sombras para construir uma imagem séria e enigmática de si, como se ela estivesse em uma sala de interrogatório e figurasse enquanto uma detetive, figura que frequentemente lhe foi atrelada<sup>92</sup>. Vivian posou com o objetivo de que tal imagem de si fosse capturada. Aqui, ela utiliza-se de outras técnicas e possibilidades para a construção do autorretrato que não a utilização dos espelhos ou das sombras, de forma que provavelmente tenha se utilizado de um temporizador para posar sem que precisasse segurar a câmera ou solicitar a ajuda de alguém. Outra questão é que talvez ela tenha produzido outras fotografias antes ou depois desta na sequência de

---

<sup>92</sup> Márcia Rodrigues da Costa (2017) dedicou alguns estudos à relação entre a produção fotográfica de Vivian Maier e a estética dos filmes *noir*, que tem as figuras de policiais, detetives, como seus protagonistas e se relaciona com a produção expressionista alemã. Assim, os jogos de luz e sombra são frequentes, dialogando com os dilemas e ambiguidades que os protagonistas expressam, bem como estão sempre acompanhados de um instrumento que lhes permitam olhar para o mundo, no caso dos filmes tradicionalmente usa-se uma arma, no de Vivian é sua câmera que atua como tal. Assim, Costa compreende que em seu autorretratos Vivian utiliza-se a estética *noir* para construir um personagem em busca de imagens, um personagem enigmático e que tem uma visão realista, preta no branco, da realidade que a cerca. Tal estética é reforçada pelas vestimentas e acessórios que Vivian utiliza, sempre escondendo partes do rosto ou do corpo.

poses do rolo de filme fotográfico, podendo gerar outras interpretações, outras personalidades enquanto esta tentava encontrar aquela que julgava adequada<sup>93</sup>. Na Figura 50 Vivian retorna aos espelhos, mas desta vez ela encara o espelho, encara o seu reflexo como se este fosse uma outra pessoa com a qual ela travasse um embate pelo olhar, ou propusesse uma discussão. Se apoia em algo fora do quadro da fotografia e encara seu reflexo, desta vez com uma iluminação homogênea que não cria tantas sombras sobre si. Sua câmera novamente está fora do campo de visão, mas está colocada próxima à altura de seu rosto, de forma que indica que está usando um tripé para a produção de tal fotografia, entretanto aqui talvez ela mesma esteja pressionando o botão do obturador.

Figura 49: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

---

<sup>93</sup> Como a maior parte das fotografias de Vivian foram processadas após a sua morte e a desfeita de seu arquivo enquanto unidade, as fotografias estão deslocadas de suas sequências de produção, de forma que a interpretação pelo conjunto se torna inviável, mas também reforça a característica de que Vivian raramente dedicaria a um mesmo objeto mais de uma pose, um clique.

Figura 50: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Figura 51: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1956.



Fonte: Coleção John Maloof © 2022 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Neste último autorretrato de Vivian que trago aqui (Figura 51), a fotógrafa novamente trabalhou a produção de sua imagem através dos espelhos, entretanto, desta vez o fez com a fragmentação da sua imagem por meio do efeito continuum criado com o posicionamento de dois espelhos um em frente ao outro. Em cada um

dos reflexos criados vemos uma parte da imagem e do efeito criado por Vivian, de forma que o foco da imagem não foi colocado sobre a Vivian em primeiro plano, que figura em maior tamanho e proporção aos demais, mas sim em um dos espelhos e nas imagens que este cria. Assim, fragmentos de Vivian, da cena e dos bastidores da produção de sua imagem estão visíveis, é nos reflexos que é possível ver que Vivian utilizava-se de flashes e iluminações artificiais em suas fotografias, demonstrando o seu investimento na sua produção fotográfica.

Ainda com esse autorretrato pode-se pensar sobre a fragmentação de identidade que Vivian propõem em seus autorretratos, é por eles que é possível se aproximar da fotógrafa, mas essa aproximação não parece ser de intuito desta, de forma que seus autorretratos contribuem e constituem enigmas sobre sua imagem e sobre sua identidade. Ou ainda, registram suas mudanças e seus questionamentos sobre sua própria identidade, afinal, ainda hoje, não é possível afirmar quem foi de fato Vivian Maier, pois esta se envolveu em camadas de mistérios e comportamentos dissonantes, resistências aos estereótipos, que contribuem para esse mistério<sup>94</sup>.

Assim, os autorretratos de Vivian são bons exemplos de como o gênero fotográfico em si não deve ser pensado como a real face, identidade e representação da fotógrafa que o produz. Assim como nos retratos os retratados escolhem e negociam como desejam ser retratados, como serão apresentados ao mundo, os autorretratos também, extrapolando ainda para questionamentos sobre a sociedade e sobre os suas normas. Autorretratos, portanto, podem ser pensados como as imagens em que a criadora se vê e se coloca enquanto criatura, qual criatura e que aparência tem essa criatura, não está dada pela semelhança com a criadora, mas está em negociação com essa e como essa deseja que sua criatura apareça diante dos outros.

\*\*

A relação dos indivíduos com seus corpos e os corpos de outrem é, como aponte ao longo desse capítulo, localizada, volátil e socialmente determinada, de forma que o corpo não pode ser entendido como apenas um dado biológico, natural, e, portanto, imanente. Busquei refletir ao longo das temáticas aqui abordadas e

---

<sup>94</sup> Tal relação foi reforçada com o fato de que o acervo de Vivian foi leiloado para vários compradores distintos, de forma que sem o todo de seu acervo - composto por fotografias, jornais, roupas, filmes, entre outros - a reconstrução de sua biografia é dificultada e tal dificuldade é incentivada pelos compradores a fim de se manter uma mística e um interesse sobre a própria Vivian (ver COFFEE, 2014; BANNOS, 2017).

identificadas nas fotografias de Alice Brill e Vivian Maier como os corpos de mulheres foram percebidos pelas fotógrafas, mas também como estes se relacionavam com o seu contexto histórico, bem como as tradições fotográficas auxiliaram, contribuíram coma forma como se deu essa percepção. Diante disso, pensando que os corpos habitam os lugares, e são estes lugares determinados, me proponho na sequência a pensar e questionar como como os corpos de mulheres e o espaço da cidade se relacionam, ou seja, como se deu a representação dessa relação mulher-cidade nas fotografias de Alice e Vivian.

#### 4. OS CORPOS NAS CIDADES



*Alice Brill, Fila de ônibus no Anhangabaú, 1950.*



*Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.*



Um corpo é basicamente um objeto, item, tridimensional, que possui altura, largura e volume, e por tal característica ocupa um determinado lugar na malha gravitacional que cerca todos os objetos que possuem tal característica. Assim, um corpo precisa estar em um lugar para que possa usufruir de todas as suas dimensões. Aqui utilizaremos dois determinantes para essa relação, os corpos serão de mulheres e o lugar será o espaço da cidade. Dessa forma, o que se planeja analisar ao longo desse texto é as relações que esses determinantes estabeleceram e como foram registrados e representados por Alice Brill e Vivian Maier.

#### **4.1 “Espaço ocupado ou que pode ser praticado por um corpo”**

Sair fisicamente: deambular fora de sua casa, na rua, penetrar em lugares proibidos – um café, um comício – viajar. Sair moralmente dos papéis designados, construir uma opinião, passar da sujeição à independência: o que pode ser feito no público assim como no privado. (PERROT, 2005, p. 280)

A relação das mulheres com o espaço por muito tempo foi pautada pela atribuição moral que este tinha quando ocupado. Assim, entendia-se a circulação entre os espaços, público ou privado, como algo a ser evitado, uma vez que preconizavam públicos e ações distintas e opostas. A separação entre os espaços já aparece nos escritos de Aristóteles ainda na Grécia Antiga, mas é retomada com mais intensidade a partir dos filósofos iluministas a fim de que a estes espaços também fossem atribuídas características que os aproximassem da racionalidade ou dos sentimentos (OKIN, 2008). E com essa associação moral e intelectual à separação dos espaços, estes foram destinados, ou reconhecidos enquanto associados a natureza dos gêneros, a saber o espaço público foi entendido enquanto masculino e o espaço privado enquanto feminino, de forma que a transposição destas fronteiras representaria um risco aos envolvidos, tanto risco físico, quanto moral. Entretanto, como trouxe com Michele Perrot na abertura desse momento, as mulheres saíram, transpuseram essas barreiras/fronteiras e adentraram ao espaço público. De início tal transposição ocorreu com subterfúgios que possibilitavam esse sair sem grandes questionamentos, Perrot (2005) apresenta algumas atividades que foram realizadas pelas mulheres nesse sentido, assim: o exercício da caridade e de atividades de cunho humanitários relacionados à religião, se transformam ao longo do tempo em serviços sociais com funções de moralidade e higiene atrelada à saúde; o trabalho e o

envolvimento com a causa operária; o trânsito entre locais físicos proporcionado pelas viagens ou ainda pela mudança completa operacionalizada pelas migrações; são algumas das atitudes que as mulheres, neste caso na França do século XIX, tomaram para romper com a dicotômica noção de espaços naturais de ocupação, e com a ocupação dos espaços, lutar para que suas reivindicações se tornassem também seus direitos garantidos pela lei. Assim, quando Perrot fala sobre sair da sujeição para a independência, refere-se também sobre como as mulheres ao lutarem por direitos e utilizarem estratégias para romperem com as barreiras construídas para limitarem suas ações, foram sendo identificadas enquanto sujeitos sociais, começaram a assumir o papel de protagonistas de suas histórias. Uma das defesas que as feministas fizeram, a partir da década de 1960 foi de assumir que o “pessoal é político”, em oposição a noção de apenas o público seria político e, portanto, digno de ser problematizado, trazido ao debate. Ao colocar o pessoal como ponto de discussão, está sendo posto que o pessoal não é isento das/nas relações de poder estabelecidas por meio da distinção entre os gêneros (OKIN, 2008), de forma que as discussões que foram constantemente apartadas das mulheres operam sobre elas relações de poder de forma semelhante. Assim, ao se definir, delimitar, as esferas/espaços de atuação considerados como naturais às mulheres, há o exercício de poder sobre essa relação e, portanto, a manutenção de diferenciações sociais que tem por base as relações de gênero.

Tal concepção e posicionamento em relação às mulheres foi por muitos meios reforçado e muitos discursos foram criados como forma de barrar que as mulheres ultrapassem os limites definidos para sua presença e existência, o questionamento da moral das mulheres foi um dos mais recorrentes, sendo constantemente acionado quanto a preocupação com as ações das mulheres fora de seu espaço de atuação por excelência, o privado, o doméstico (PERROT, 2005; TESSARI, 2019). Aqui me proponho a discutir como esse sair das mulheres, esse romper com essas barreiras, se relacionou com o experimentar as cidades, sobre quais foram as estratégias utilizadas para as mulheres pudessem adentrar cada vez mais e tornar esses lugares em espaços, tal qual proposto por Michel de Certeau (2014).

Uma primeira forma de se sair foi transformar essa ação em uma extensão das atividades domésticas, transformar o fora enquanto um espaço familiar, no qual os membros da família nuclear ou expandida, aproveitam e se relacionam.

Figura 52: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Na Figura 52 tem-se um instantâneo de um grupo observando a cidade do alto do Empire State Building, na época o prédio mais alto do mundo. O grupo é formado por sete pessoas que estão no centro da imagem dispostos próximos às paredes e grades de proteção do prédio, do grupo três mulheres, um homem e duas crianças, estão de costas para a fotógrafa observando a vista; o homem segura uma das crianças por baixo dos braços para que esta possa observar a vista por cima das paredes que delimitam o espaço do prédio. A frente deste grupo há mais uma criança que está olhando em direção a fotógrafa, a criança encara a fotógrafa, não sorri, apresenta uma expressão de incompreensão do sentido do passeio naquele espaço, ou ainda, de descontentamento com esse. As roupas e cabelos das integrantes do grupo estão ao vento, destacando a altura do prédio, na qual os ventos são mais fortes, ou também uma maior intensidade deste no dia em que a fotografia foi realizada. No horizonte da fotografia para além das estruturas do prédio, há o céu esbranquiçado, como se a fotografia tivesse sido recortada e colada sobre um papel branco, como se o grupo não observasse nada além de uma imensidão branca. As mulheres do grupo estão divididas pelo homem e pelas crianças, de forma que estão nas estreminhadas do grupo e da fotografia. Todas elas usam roupas formais, bem alinhadas, demonstrando enquanto a visita nesse espaço ocorre enquanto um passeio, a visita a um ponto turístico da/na cidade, talvez tenha sido um programa de

domingo ou de férias, pela presença das crianças e do homem na imagem. Aqui, o sair das mulheres é tutelado e atrelado à suas atuações domésticas de cuidado que foram extendidas ao espaço da cidade.

Figura 53: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1953.

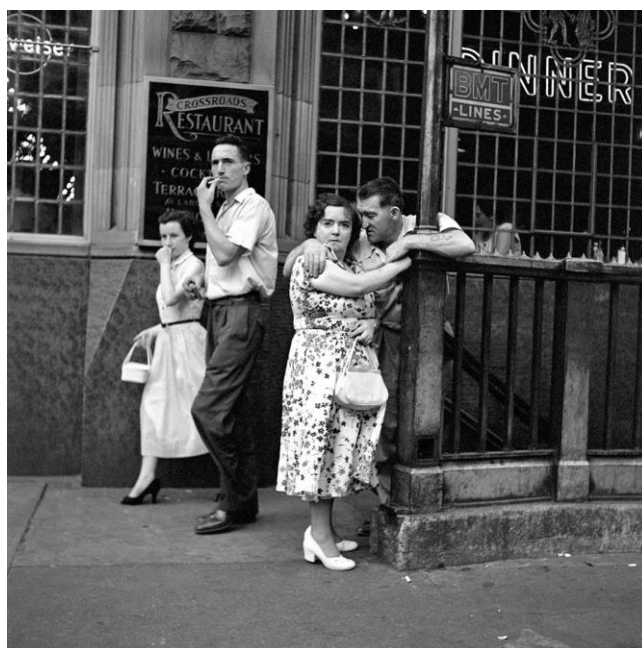


Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados

A Figura 53 é um instantâneo com dois focos de atenção. A esquerda da fotografia, quase no centro desta, o foco se delineia em torno de uma mulher, idosa, bem-vestida, que caminha e olha levemente para a cena que se delineia do lado direito da fotografia, atrás dela há outras mulheres caminhando e um homem-idoso, que observa a cena da direita parado na calçada, envolto por uma fumaça de origem desconhecida. A direita da fotografia o foco é a cena em que um policial e outro homem ajudam um terceiro que utiliza duas bengalas a se encaminhar para dentro de um portão aberto também a direita, próximo a esta cena, há um homem, idoso, que olha para fotógrafa, mas apenas parte dele está visível. O fundo da cena toda é um conjunto de fachadas de prédios e o portão dispostos em diagonal em relação a base da fotografia. A mulher que recebe destaque na fotografia caminha em meio ao aparente cenário de caos produzido por Vivian, como se ela tivesse sido colocada ali, alheia e sem relações com o que acontece ao seu redor. A mulher caminha, com casaco, chapéu e uma bolsa nos braços, complementa suas vestimentas com colares de pérolas e luvas brancas, o seu caminhar, as suas roupas e a sua não relação com

o espaço propõe que ela estivesse a passeio na rua, ou em função de comprar algum item de forma que sua presença na rua e vivência desse espaço fosse momentâneo e objetivado. Embora ela caminhe com aparente tranquilidade, ela não se apropria da rua enquanto um ambiente de descanso, relaxamento, há uma urgência produzida pelo antagonismo entre o ambiente que a cerca e a sua figura. Tal atitude em relação a cidade, a rua, pode ser atrelada a idade da personagem, que aparenta possuir mais de 40 anos, de forma que nasceu e cresceu em tempos que a cidade era ainda mais interdita e hostil a presença das mulheres, de forma que talvez ela de fato esteja deslocada em relação ao espaço que está ocupando, por não identificar este enquanto um espaço seu.

Figura 54: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 195c.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Já a Figura 54 é o instantâneo de um casal, homem e mulher, abraçados, junto ao topo da escada que leva a estação de metrô subterrânea indicada pela placa que está acima da cabeça de ambos à direita. A mulher olha para a câmera e o homem tem o rosto virado para o cabelo da mulher, um braço segura a estrutura da escada do metrô e o outro abraça a mulher pelos ombros. A mulher usa um vestido florido de fundo claro, segura em uma das mãos uma bolsa de cor clara e veste sapatos também de cor clara. O homem utiliza calça e camisa social, os pés não estão visíveis. Em segundo plano, há outro casal, que está em movimento, caminhando

escada acima, saindo da estação de metrô. Caminham lado a lado, o homem está do lado direito e a mulher ao lado esquerdo, formando uma diagonal em relação ao ponto central da fotografia. O homem está com a mão esquerda na altura da boca na qual há um cigarro entre os lábios, e na mão direita há uma caixa de cigarros; veste camisa social de cor clara e calça social, cinto e sapatos de cor escura. A mulher também está com a mão esquerda na altura da boca, a mão direita carrega uma bolsa de cor clara; veste um vestido midi de cor clara, com cinto e sapatos em cores escuras. Ao fundo, há a fachada de restaurante com janelas e coluna que preenchem o terceiro plano formando uma segmentação horizontal; no centro há uma placa do restaurante<sup>95</sup> com indicação de alguns itens do cardápio; no lado direito há um letreiro em neon onde lê-se *Dinner*, remetendo a segmentação do espaço do restaurante e da abrangência do cardápio do local; através dos vidros da janela na fachada, há uma mulher, cliente do restaurante, da qual se vê apenas o tronco. A fotografia apresenta três mulheres em meio a suas atividades no espaço da cidade. A mulher em primeiro plano foi pega em flagrante em meio a uma demonstração de carinho, afeto junto ao homem que está abraçado ao seu corpo, talvez sejam casados, ou namorados, mas o flagrante do afeto interrompe a ação, pois a mulher encara a fotógrafa, Vivian, como se reprovasse que esta a registrasse, como se a produção da fotografia fosse contra os seus interesses, o que possivelmente o foi. Tal atitude da mulher remete a uma interdição de ações de afeto nos ambientes públicos, pois deveriam ser reservados ao espaço privado, de forma que ser pego tendo tal momento é motivo de espanto e reprovação, embora tenha sido a própria demonstração de afeto que provavelmente tenha motivado Vivian a realizar a fotografia. Já no casal em segundo plano, ambos caminham em direção ao espaço da cidade após terem utilizados dos meios de transporte urbanos para adentram a este espaço, ambos parecem estar se preparando para enfrentarem aquele espaço, como se as escadas que realizam a ligação entre rua e metrô atuassem enquanto um portal entre realidades, e essa troca de realidades solicita posturas e atitudes distintas das praticadas até então. Por fim, a mulher no restaurante, em um quarto plano que invade o interior do restaurante, está sozinha no enquadramento de Vivian, de forma que há o contraste entre a sua presença e a das mulheres que estão na rua, de maneira que a mulher no primeiro plano está intimamente atrelado a um homem, a mulher em segundo plano está

---

<sup>95</sup> Crossroads Restaurant, rede de restaurantes, cafés e hotéis estadunidense.

levemente afastada do mesmo e a mulher em terceiro/quarto plano, figura sozinha na fotografia de Vivian, de forma que pode-se pensar sobre os acessos que as mulheres foram tendo aos espaços da cidade ao longo dos anos, mas também que ainda nos anos 1950 todas as realidades e possibilidades de figuração no espaço da cidade são possíveis.

Figura 55: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Por fim, a Figura 55 também é um instantâneo produzido por Vivian Maier e tem como tema uma cena do cotidiano no qual há uma freira sentada em um mobiliário urbano. A freira está usando seu hábito completo, tem uma bolsa preta sobre o colo que está aberta e é segurada por uma de suas mãos, na mão direita segura um terço que se alonga até os seus pés. O seu olhar está direcionado para o chão, ao que não percebe a presença da fotógrafa. Ela está sentada em algum tipo de mobiliário urbano que está junto ao prédio à suas costas, podendo, ainda, se tratar de um elemento da própria arquitetura deste prédio, não possível definir sua característica pois o hábito da freira encobre toda a estrutura. No prédio, na porção esquerda da fotografia há uma estrutura de madeira entalhada e trabalhada, que tem na base de sua estrutura rolamentos metálicos, indicando que não é fixo ao prédio. As características dessa porção do prédio remetem a de confessionários, podendo o prédio nesse cenário ser uma igreja. Na porção direita da fotografia, é possível ver uma parte da rua atrás da cena, com carros e outra fachada de prédio, revelando um vão livre entre a fotógrafa

a rua ao fundo, ao que indica que a fotógrafa estava no interior do pátio de uma igreja ou de alguma instituição religiosa. O sair das mulheres por meio da religião foi uma das estratégias identificadas por Michelle Perrot (2005) para que elas adentrassem a vida na cidade, operando tanto dentro de organizações humanitárias e de caridade, quanto se dedicando a religião de forma exclusiva e vitalícia. A mulher representada por Vivian optou pela vida religiosa, seguindo os caminhos cristãos se apropriou da cidade, de forma que a cidade se tornou o espaço no qual ela pode transitar, descansar e praticar sua fé. Ela não olha para Vivian na fotografia, talvez não tenha percebido, pois se dedica a suas orações ou a pensamentos vários que a transportam para outro lugar, que não o que ela está sentada, o olhar e expressão divagante entregam tal possibilidade, mas ao mesmo tempo ao segurar a bolsa aberta sobre o colo, propõe que ela tenha perdido algo, ou esquecido algo, de maneira que sua expressão se divide entre o material e o espiritual devido a relação que se estende ao seu corpo. Tal dúvida sobre a expressão da freira é reforçada pelo jogo de luz e sombra que Vivian produziu na fotografia, de forma que a freira está no ponto escuro com sombras entre dois pontos que incidem luz, as sombras quase a encobrem se não fosse pelos elementos brancos de sua roupa, suas mãos e rosto que contrastam com a sombra produzida no lugar que ela ocupa.

As estratégias utilizadas pelas mulheres para se apropriarem dos espaços da cidade foram muitas e foram se alternando de acordo com o passar do tempo, bem como dialogam com as relações de classe e raça que transpassam suas existências. O sair não é novidade do século XIX ou do século XX, sempre esteve presente e foi realizado por várias mulheres em várias situações, entretanto o ocupar o espaço da cidade, transformar ele em um lugar praticado, no qual podem usufruir, construir relações e experiências passa a ser mais intenso quando as atribuições morais a este sair começam a mudar. O estar em público das mulheres passa a ser visto com outros sentidos, de forma que as vivências dessas em espaço público também vão mudando com o passar dos anos. A relação das mulheres com o espaço urbano é atravessada pelos processos de urbanização, de forma que o viver nas cidades da população em geral possibilita que as mulheres adentrem a esse espaço e nele adquiriram maior liberdade. Como coloca Carla Bassanezi Pinsky:

Na verdade, a urbanização que se processa na época – para além da influência de outras culturas via cinema, literatura e viagens – é o fator decisivo na evolução moral dos costumes e na transformação de padrões de



comportamento no Brasil. Nas cidades, as residências relativamente distantes dos locais de estudo, trabalho e recreação, os apartamentos pouco espaçosos, a maior oferta de diversões comerciais, os passeios de automóvel e o costume do footing possibilitam contato cada vez mais frequentes e uma convivência bem mais próxima entre os jovens de ambos os sexos. Eles circulam agora mais facilmente de dia e mesmo a noite, por praias, cinemas, festas e excursões. [...] Graças a urbanização, antigas formas de namoro, assim como velhas regras de decência e recato, são substituídas ao longo do tempo por outras, mais íntimas, e a iniciativa das escolhas do cônjuge se transfere dos pais para os próprios interessados. A liberdade individual nessa questão passa a ser mais valorizada. (PINSKY, 2014, p. 55)

Já na década de 1960 muitas dessas mulheres de classes médias e altas, passam a questionar os padrões que foram construídos para si e duramente reforçados durante a década de 1950, de forma que movimentos liderado por mulheres começam a se fortalecer a partir da presença destas nas cidades, nas universidades, nos espaços de poder, culminando nos movimentos e organizações feministas conhecidos como de segunda onda, que passam a ocorrer na década de 1960. Tais movimentos inauguram novas questões para a vida das mulheres no espaço público das cidades e para estas pensarem suas experiências e vivências.

Objetivei nesse momento refletir brevemente sobre algumas estratégias que levaram as mulheres a sair do espaço privado e adentrar ao espaço público por meio da vivência do lugar a fim de transformá-lo em espaço. As vivências e fotografias analisadas em sua maioria remetem a mulheres de classes médias, às quais, como no relato de Pinsky, passam a adentrar as cidades por meio da urbanização destas, de forma que em outras classes sociais tais questões são vividas e foram percebidas de outras formas.

#### **4.2 “Maneira habitual de proceder [nas cidades]”**

O que se faz na cidade? O que a cidade significa para as pessoas? Quais foram as práticas possíveis no espaço das cidades? Como essas práticas foram percebidas? Estas são algumas das perguntas que perpassam esse momento de escrita. As práticas urbanas de relação entre as pessoas serão abordadas aqui.

Uma das primeiras práticas que coloca as mulheres em relação com o espaço urbano e faz com que adentrem a esse é o consumo de bens, fossem eles de uso pessoal, doméstico ou familiar. As mulheres circularam pelas cidades em um primeiro momento estabelecendo relações de compra com outros indivíduos uma vez que eram consideradas as mantenedoras de seus lares, de forma que o consumo de bens

para uso familiar ou em atividades domésticas era entendido enquanto uma de suas funções dentro do seu papel de mãe e dona de casa (PERROT, 2005).

O consumo de bens está intimamente relacionado com a ascensão da classe burguesa, uma vez que é a partir das relações com o trabalho e com a produção de capital que tal classe tem acesso aos bens e a alguns significados que esses bens possuem na sociedade, diferenciando-se da elite aristocrática que por muitos anos dominou as relações de consumo e produção de significados pela cultura material. Assim, o consumo antes de ser um símbolo de inserção das mulheres na vida urbana, é a também a produto das relações entre classes burguesas assalariadas e os espaços das cidades, uma vez que estes são vistos enquanto espaços de consumo e sociabilidade aos quais essas classes adentram em busca de signos que dão firmamento a suas relações sociais nas cidades (BARBOSA, 2004; TESSARI, 2019). Diante disso, como expõem Débora Krischke Leitão e Rosana Pinheiro-Machado (2010), a partir do pensamento de Jean Baudrillard sobre a relação entre objetos e signos, “os objetos são vias de acesso para os sistemas simbólicos de nossa sociedade e o consumo é concebido enquanto “manipulação sistemática de signos”. Dessa forma, o consumo de bens, para além da subsistência atrelada a função das mulheres de manutenção da família, proporcionam também o consumo de um estilo de vida que é refletido naquilo que se consome, onde se consome e de que forma tais bens são apropriados pelas pessoas. Assim, como conclui Valeria Tessari, sobre a relação entre consumo, mulheres e espaços urbanos, mediados pelo consumo de moda, tema de pesquisa da autora:

O consumo - em especial o consumo de moda - configurou-se como uma atividade pública possível às mulheres burguesas e mesmo uma justificativa para a presença daquelas mulheres nos espaços públicos, o que foi ampliado sobremaneira pela criação das lojas de departamentos em países como a França, Inglaterra e Estados Unidos e, em certo momento, no Brasil. (TESSARI, 2019, p. 259)

Assim, a presença das mulheres nos espaços das cidades foi permeada e justificada pelo consumo, de forma que esse atua como significante tanto para as relações com os bens materiais, como para a própria presença destas nesses espaços. Entretanto, nas fotografias de Vivian Maier e Alice Brill o consumo perpassa as mulheres de várias classes sociais, não se restringindo às classes médias e altas, demonstrando que outras mulheres, em associação com as novas realidades de

trabalho e realidades sociais, também figuravam enquanto consumidoras dentro das cidades, e faziam destes espaços de consumo, espaços de relações sociais.

Figura 56: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 56 é o retrato de uma mulher realizado enquanto está observando uma vitrine de um estabelecimento não identificado em meio a rua. A mulher possui traços de ascendência asiática, possivelmente tailandesa, filipina ou vietnamita, possui cabelos escuros e curtos que estão presos em um penteado pouco elaborado; usa brincos e maquiagem com batom escuro, segura um xale rendado de cor clara em volta do corpo com a mão esquerda, nesta mão usa luvas brancas e segura uma bolsa junto ao cotovelo esquerdo. A mulher está observando uma vitrine de comércio a qual há reflexo de partes da cidade, mas pelo que é possível identificar os objetos podem tratar-se de cartões ou artigos de papelaria. No segundo plano, desfocado, há um homem de terno, chapéu e pasta caminhando do lado esquerdo, reflexo da vitrine de vidro mostram os prédios que estão em volta da cena, bem como ao fundo há mais prédios que estão na região da fotografia. As vitrines operam enquanto intermediárias entre a consumidora e o objeto de consumo, de forma que pela vitrine pode-se gerar o desejo pelo objeto ou ainda impor posições que não podem ser financeiramente transpostas. Na presente fotografia não há nenhuma indicação sobre o que ou como a mulher se relaciona com o objeto exposto dentro do vidro, sua expressão não revela

possibilidades ou indicações sobre o seu desejo de consumir os objetos expostos ou se o parar e observar uma vitrine seja apenas mais uma de suas atividades em meio a cidade. Valeria Tessari (2019) destaca o papel das vitrines no estabelecimento de relações e de comunicação de padrões de consumo para além das consumidoras tradicionais do Louvre, loja objeto de seu estudo. As vitrines do Louvre operam dentro da lógica de propor o consumo e modos de consumo para toda uma sociedade que transita ao seu redor, fazendo das suas mudanças frequentes espetáculos para o público mais amplo do que adentra a loja. Dessa forma, pode-se pensar as vitrines como um primeiro passo para o consumo dentro das cidades, dentro dos padrões urbanos de consumo, no qual as lojas de departamento se expandem, como é o caso de Nova Iorque na década de 1950. Não é possível determinar a natureza dos objetos a venda, nem as intenções da mulher de os consumir ou não, mas a vitrine na fotografia produzida por Vivian Maier atua enquanto intermediária entre o desejo pelo bem e o consumo deste. Outro ponto de destaque é o reflexo da cidade na vitrine, de forma que por meio desse se constitui uma relação entre o consumo, a multiplicação das lojas e o espaço da cidade, sendo as mulheres testemunhas e sujeitos dessa relação.

Figura 57: Alice Brill. Vendedor de Balões em Feira Livre, São Paulo, 1953.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Já a Figura 57, dentro do contexto de urbanização da cidade de São Paulo, revela uma outra forma de consumo anterior a proliferação das lojas de departamento também nos bairros residenciais. Dessa forma, a figura tem como temática uma feira livre que ocorre nas ruas de um bairro indeterminado. Em primeiro plano há um homem de terno e chapéu de cor cinza de costas para a fotógrafa. A frente do homem há alguns objetos variados, mas o destaque são os balões que se projetam no ar a sua frente e se colocam entre o homem, vendedor, a mulher, consumidora e a fotógrafa, que observa e registra a cena. Ao lado do vendedor há duas crianças de estatura mediana, uma delas olha para a fotógrafa e a outra se entretém com um dos balões. Ao lado delas há uma mulher de vestido e casaco, com o rosto coberto por um dos balões, aparenta estar em negociação com o vendedor sobre os balões, como se buscando satisfazer a vontade das crianças que a acompanham, buscasse melhores condições para comprar os balões às crianças. Atrás da mulher há algumas panelas e bacias de metal dispostas no chão, de, possivelmente outro vendedor ou outra vendedora. Ao fundo, no lado esquerdo há alguns homens caminhando e uma árvore, no centro há um sobrado com a janela central aberta e um poste com fios elétricos a sua frente, ao lado direito há mais três mulheres de costas com camisas e saias; há mais algumas mulheres espalhadas entre o sobrado e o grupo central. Na cena pode-se compreender os embates entre urbanidade, modernidade e tradição que se estabeleciam nos bairros fora do eixo central da cidade de São Paulo. Tal região já estava integrada a rede elétrica, possuía sobrados e as mulheres transitavam com roupas consideradas típicas para as mulheres da década de 1950. Mas há ainda a realização e o consumo em feiras livres, nas quais os produtos foram dispostos ao chão de pedra, produtos de uso doméstico, mas que também fornecem uma sociabilidade, lazer, para as crianças. Talvez em outro ponto dessa feira exista ainda um local onde há a venda de alimentos tanto para o consumo no local, como para serem levados para os lares. As feiras livres nas fotografias de Alice Brill são recorrentes<sup>96</sup>, tanto em relação a venda de objetos quanto a venda de alimentos, em especial frutas e verduras, ao que se pode associar a prática a uma realidade da sociedade paulistana da década de 1950, em especial aquelas que se expandiam para além do centro antigo da cidade.

---

<sup>96</sup> Tal temática pode ser encontrada ainda nas fotografias: AB195cSP.1, AB1950SP.4, AB1953SP.1 e AB1953SP.11, disponíveis no apêndice IV.

Figura 58: Alice Brill. Loja de utilidades domésticas, São Paulo, 1953.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

A Figura 58 foi produzida no mesmo ano que a anterior, mas apresenta um outro cenário do consumo nas cidades. Nesta a temática da imagem é o retrato de uma mulher em frente a uma loja de utilidades domésticas. Ao lado esquerdo há objetos domésticos como panelas, bacias e potes de metal dispostos na fachada da loja. Ao centro está a mulher olhando para fora da loja, ela está com vestido claro, um casaco de cor escura e um objeto nas mãos. No lado direito há mais objetos de cunho doméstico. A mulher se coloca com o corpo projetando o tronco para fora da loja como se esperasse a chegada de alguém, ou ainda espiasse alguma coisa que ocorria na rua. A mulher tem expressão de preocupação com o que vê ou espera do lado de fora da loja. Nessa fotografia vemos a mulher enquanto intermediária entre o consumo e as necessidades domésticas, ela se coloca entre os dois espaços da rua e da loja, mas na sugestão de que vá consumir algo na loja, consumo esse que como pontuei acima era um dos motivos que faziam as mulheres se deslocarem e transitarem no espaço das cidades. Assim, aqui tem-se a mulher que ao mesmo tempo é autorizada a realizar esse tipo de consumo está à espera de algo para o realizar, algo que pode ser uma pessoa para confirmar suas escolhas, para ajudá-la a carregar seus pacotes, algo que atrapalhe sua experiência no momento de escolha dos itens e a impulse para o exterior da loja. Aqui, trabalha-se com a suposição do consumo, embora esteja

em uma loja e com a carteira/bolsa em mãos, não há confirmação de que está tenha realizado alguma compra nessa ocasião.

As reflexões sobre o consumo a partir das fotografias de Alice Brill e Vivian Maier<sup>97</sup>, versam sobre as práticas possíveis para as mulheres no espaço da cidade, bem como não são conclusivas sobre a natureza dos materiais que estas consomem, pois ambas as fotógrafas produziram suas fotografias nos momentos anteriores ou posteriores a realização das compras. Mas aqui o consumo, para além dos bens/objetos, pode ser entendido enquanto forma e prática de estabelecimento de relações entre as mulheres no espaço da cidade, relações com outras mulheres ou com homens, sem que fossem questionadas sua presença e relações nesses espaços.

Outro fator que levou as mulheres a desenvolverem práticas sociais nos espaços das cidades foram as inserções no mercado de trabalho. O trabalho de mulheres para além do trabalho doméstico precisa ser pensado antes de qualquer coisa sob o recorte de classe que o funda. O trabalho em geral é um conceito sociológico que várias pesquisadoras e pesquisadores se dedicaram ao estudo ao longo dos anos, de forma que as perspectivas sobre a ação do trabalho no social são muitas e variam de acordo com as tradições de pesquisa/estudo. Entretanto, o trabalho de mulheres é um recorte paradigmático dentro da temática, uma vez que mesmo com o aumento dos números de mulheres atuando profissionalmente, bem como a constituição de mão de obra qualificada por parte das mulheres, os embates ainda permanecem. Magda Neves (2013), ao se propor a realizar uma retrospectiva dos principais estudos sociológicos realizados e divulgados sobre a temática do trabalho de mulheres, constata que passados anos e com índices de inclusão e atuação das mulheres em relação ao trabalho, alguns lugares comuns permanecessem, como a existência de “guetos” ocupacionais considerados enquanto mais aptos às mulheres, como as atividades de cuidado, de educação e secretariado.

O trabalho feminino na década de 1950 é perpassado pela segmentação de classe, como pontuei acima, uma vez que há a possibilidade do trabalho para as mulheres de classe média, advindas de famílias burguesas que se enquadravam dentro da *nova mulher* e, devido aos seus estudos e multiplicação dos postos de

---

<sup>97</sup> As fotografias de Alice nas quais pode-se identificar práticas de consumo são: AB195cSP.1, AB1950SP.4, AB1953SP.1, AB1953SP.5, AB1953SP.11 e AB1954SP.1. Já nas de Vivian são: VM1954NY.14, VM1954NY.15, VM1954NY.19 e VM1954NY.20.

trabalho de cunho administrativo ou de educação, adentravam ao mercado de trabalho, mas ainda sem grandes necessidades de renda. O trabalho de mulheres nesse período é encarado enquanto complemento as rendas dos homens, principalmente em casais recém-casados, que deveriam ser executados apenas no começo do casamento a fim de auxiliar o homem no sustento da casa até que este se estabelecesse financeiramente e passasse a suprir as necessidades do casal e da família que seria formada (PINSKY, 2014). As recomendações que se faziam às mulheres era que na vontade de executarem atividades de trabalho se dedicassem a formação nas escolas normais, ao magistério, pois essa era uma atividade reconhecida enquanto digna e possível para as mulheres, uma vez que devido ao contato com as crianças suas atividades atuavam enquanto preparação para o seu futuro enquanto mãe e dona de casa. Carla Pinsky (2014) identificou nas revistas ilustradas para mulheres posicionamentos em relação ao trabalho que versavam entre essa ação dicotômica, entre o não trabalho e o trabalho que a preparava para a atuação doméstica, de forma que o trabalho das mulheres nas classes médias só podia ser pensado e incentivado desde que não atrapalhassem a atuação dos homens no mercado de trabalho.

Em oposição a essa concepção ao trabalho das mulheres, quando se olha para as mulheres de classes baixas tal noção não é presente, uma vez que há a necessidade do trabalho para garantia do sustento pessoal e familiar, não é facultada a essas mulheres a escolha pelo trabalhar ou não, essa atividade é tida como obrigatória e necessária. Assim, bell hooks (2019) destaca como dentro dos movimentos feministas e nos estudos sobre a inserção das mulheres no mercado de trabalho, a posição das mulheres de classe baixa e em especial as não brancas foi constantemente renegada e não problematizada, de forma que o trabalho destas passava despercebido uma vez que forneciam as bases para que as mulheres de classes médias e altas lutassem pelas suas escolhas em trabalhar. A autora continua:

Se melhorar as condições do ambiente de trabalho das mulheres tivesse feito parte da agenda feminista em conjunto com os esforços para obter melhores salários para elas e conseguir empregos para as mulheres desempregadas de todas as classes, o feminismo teria sido visto como um movimento voltado às questões que dizem respeito a todas as mulheres. O foco feminista na carreira, em profissões de altos salários para as mulheres, não apenas alienou a massa das mulheres do movimento feminista, como também permitiu que as ativistas feministas ignorassem o fato de que o ingresso cada vez maior de mulheres burguesas na força de trabalho não era sinal de que as mulheres como um todo estavam adquirindo poder econômico, se



tivessem examinado a situação das mulheres pobres e operárias, teriam se dado conta do problema crescente do desemprego e do empobrecimento de mulheres de todas as classes. (hooks, 2019, p. 152)

A preocupação demonstrada por hooks é que na pacificação do discurso da inclusão e da multiplicação de oportunidades de trabalho para as mulheres brancas de classes médias, as outras mulheres, inclusive brancas de classes baixas, sofreram constantes abandonos financeiros e passaram sua vida pautadas pela falta de dinheiro e alimento, bem como do próprio trabalho. A possibilidade do divórcio foi um dos fatores que provocou esse empobrecimento e passavam a fazer parte da feminização da pobreza. Tal empobrecimento é acentuado nas décadas de 1960 e 1970, de acordo com a autora, entretanto a característica do pensamento feminista da meio do século XX é de não questionar as bases exploratórias e desiguais que fundam as relações de trabalho nas sociedades, especialmente a estadunidense, dentro da qual as mulheres estão sempre sofrendo os efeitos da pobreza e da falta de trabalho em vários cenários quando estas precisavam sustentar a si e suas famílias, com ou sem a contribuição dos homens. Nas figuras a seguir as fotógrafas produziram registros de mulheres, brancas e negras, mas majoritariamente de classes baixas, em posições de trabalho.

Figura 59: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1959.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Na Figura 59 tem-se um instantâneo de uma cena urbana na qual há uma vendedora de pretzel com seus produtos no centro da imagem. Essa trabalhadora é o foco da cena que se desenvolve em meio a cidade com pessoas transitando ao seu redor, e prédios, postes, placas de lojas e estabelecimentos ao fundo, compondo uma cena considerada típica de uma cidade urbana qualquer. A mulher idosa que vende pretzel está sentada em um banco junto a uma cesta de vime com os produtos sobre uma caixa; ela usa lenço amarrado na cabeça, avental e roupas largas com aparência desgastadas; há um cigarro entre seus dedos e ela olha para o chão, talvez desviando o olhar da câmera da fotógrafa, ou talvez cansada pelo trabalho no sol que banha a todos na cena. A vendedora está sozinha, não há compradores ao seu redor, as pessoas que compõem a cena aparentam não ter interesse em seus produtos e pela quantidade de produtos na estrutura que os dispõem para a venda, talvez ela não tenha vendido nada até a realização da imagem. A expressão da mulher é também de desalento, talvez desespero, visto a sua realidade e ao seu insucesso nas vendas do dia. É uma face dramática que relaciona trabalho, gênero e idade, de forma que, como colocou hooks, pode-se ver uma das faces da feminização da pobreza.

Figura 60: Alice Brill. Viaduto do Chá, São Paulo, 1954.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

A Figura 60 é de Alice Brill e adiciona a situação das mulheres trabalhadoras em cenário urbano a questão da raça. No Brasil, a relação entre mulher negras e o trabalho se deu muito antes de o trabalho ser uma questão para as mulheres brancas, uma vez que a sua relação começa ainda no período de escravização, que remonta

ao período colonial da história do Brasil. A relação das mulheres negras com o trabalho recorreu ao lugar comum que associa o trabalho destas aos trabalhos domésticos, braçais ou que necessitem de pouco conhecimento para serem realizados, sendo apreendidos e passados de mãe para filha ao longo das gerações. Com a mudança nas cidades tais relações foram se atualizando, mas nunca mudando de fato, de forma que a associação entre o trabalho de mulheres negras foi atrelada aos serviços domésticos, aos trabalhos com baixas remuneração e pouca especialização técnica novamente mesmo estas vivendo em espaços urbanos, como é o caso de mulheres entrevistadas por Vilma Lemos, Priscila Perazzo e Rebeca Oliveira (2022), que atuaram na região no ABC Paulista entre as décadas de 1950 e 1960. Ainda de acordo com as autoras:

Se o espaço doméstico foi destinado às mulheres brancas de classes sociais mais favorecidas, para as mulheres negras o trabalho como condição de subsistência própria e da família sempre foi uma realidade, seja na agricultura, no serviço doméstico, nas funções relacionadas ao cuidado ou, ainda, como operárias. (LEMOS, PERAZZO, OLIVEIRA, 2022).

Dessa forma, o trabalho dentro das classes baixas, mas em especial nos sujeitos sob a intersecção da classe, do gênero e da raça, sempre foi uma realidade e uma realidade que se relacionava diretamente com a subsistência e manutenção da vida, de forma que poucas eram as opções fora das imposições de atuação que lhes eram impostas na década de 1950. Na Figura 60 o tema do instantâneo é o trabalho de uma mulher negra em um ponto de grande fluxo de pessoas no centro da cidade de São Paulo, o Viaduto do Chá. A fotografia foi tirada ao nível do chão, próximo aos personagens, mulher e criança, destacando a diagonal estabelecida pela ponte ao fundo destes. No centro da imagem há a mulher negra sentada junto ao primeiro degrau da escada de rua vendendo objetos, como revistas de moda, que estão dispostos à esquerda da mulher e da foto, a mulher usa roupas brancas e lenço na cabeça; conversando com ela, reclinado há um menino usando um terno de cor clara. Atrás do menino e da mulher, na escada e na ponte há várias pessoas caminhando. Aqui a mulher parece atuar na venda de objetos variados que circulavam na cidade, mas que em sua maioria não eram vendidos daquela forma, portanto, atua como uma intermediária no consumo destes objetos. A pose do menino sobre a mulher o coloca em uma situação de exercício de poder sobre a mulher, ao que ela se retrai e estabelece uma expressão dúbia no rosto, pois ao mesmo tempo que parece estar

tentando entender o que ele fala a ela, também parece estar em desacordo com o que este lhe fala, como se o que o menino lhe pedisse ou comentasse fosse por muito absurdo para sua compreensão, podendo inclusive ser uma ofensa pessoal a ela. A cena se desenvolve em meio a escada que liga a Vale do Anhangabaú e o Viaduto do Chá que o transpassa a um nível mais alto, um ponto de alto fluxo de pedestres, visto que no período o Vale do Anhangabaú possui várias paradas de ônibus em sua extensão e principalmente próxima a região central em que a cena se desenrola. A posição da mulher é estratégica para a realização de suas vendas, para garantir que o máximo de pessoas passem por ela e comprem seus itens, mas tal ação, na fotografia produzida por Alice, está sendo impossibilitada pelo corpo do menino que encurrala a mulher entre a estrutura da ponte a suas costas e o seu próprio corpo.

Retornando às fotografias produzidas por Vivian Maier, as Figura 61 e Figura 62 retratam mulheres que estão em suas atividades de trabalho e por meio dessas se relacionam com crianças, de forma que novamente o trabalho das mulheres se relaciona enquanto uma extensão de atividades que forma tidas enquanto domésticas e esperadas para as mulheres.

Figura 61: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 61 é um instantâneo de uma mulher idosa fazendo suco de laranja dentro de um estabelecimento de vendas para o menino que está comprando este,

localizado no exterior do estabelecimento. Do lado de dentro do estabelecimento há a mulher trabalhando, ela usa um suéter de cor neutra, um avental junto a cintura de cor clara, no avental há um pano de mão também de cor clara; usa óculos de grau e tem os cabelos grisalhos e usa uma rede em formato de touca sobre os cabelos. Está usando um instrumento para espremer laranjas e tem as duas mãos sobre este. A sua volta há instrumentos e utensílios utilizados no seu ofício, como copos, laranjas, tábuas de corte. A imagem é dividida entre o espaço interno e o externo pela bancada de trabalho da mulher e pela porta da loja que está içada para cima, junto à porta há um cartaz onde se lê "*Orange juice 10c*", restringindo a natureza de atuação do estabelecimento, bem como firmando o valor de seu produto. Do lado de fora há o menino que olha fixamente para a mulher trabalhando com a boca aberta e expressão de fascínio; o menino veste jaqueta com gola de pelo e touca cobrindo suas orelhas; do lado direito do menino há um aparelho de bolinhas ou chicletes, e ao seu fundo há parte da cidade, de forma desfocada. A fotografia foi feita em eixo diagonal possivelmente de dentro do estabelecimento, ao que se pode pensar sobre a existência de alguma relação entre Vivian e a mulher representada. A expressão da mulher em relação a sua atividade é séria, como se para a execução de um bom suco precisasse calcular cada variável possível no ambiente e no preparo, tal expressão e pensamento é relacionado com a expressão do menino do outro lado do balcão de atendimento da mulher. Os dois não estabelecem uma relação entre os olhares ou toque, a relação dos dois se dá pelo preparo do suco, de uma lado na execução de um bom suco e do outro na ânsia de ter para si o suco preparado. A relação entre os dois é permeada pelo consumo e findada neste, de forma que as estruturas que se colocam entre os dois reforçam tal noção, de forma que não se pode pensar que entre ambos exista alguma amizade, ou relação mais profunda, não é possível deduzir-se a frequência e fidelidade do menino ao trabalho da senhora, ao que se assume enquanto uma relação momentânea e transitória em possível oposição a relação de Vivian possuía com a senhora.

Figura 62: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

A Figura 62 por sua vez um instantâneo de uma mulher com duas crianças paradas a beira de uma rua, esperando para atravessá-la. As crianças estão segurando a mão da mulher, uma de cada lado, vestem roupas iguais, embora sejam de tamanhos/idades diferentes; usam camisa com mangas bufantes de cor clara, salopete de cor escura, meias brancas e sapatos escuros, tem os cabelos com corte e cor parecidas. A criança do lado direito da fotografia segura um urso de pelúcia no braço direito e a criança do lado esquerdo leva a mão esquerda à nuca. A mulher que segura a mão das crianças tem os cabelos curtos, usa uma camisa xadrez, suéter e saia de cor escura, usa meia calça de nylon com risco na parte de trás e sapatos sem salto escuros, segura três livros na mão direita e olha para a frente. Das três só é possível ver as costas. Em segundo plano há um carro passando e o delineamento da rua. No terceiro plano há prédios e fachadas de comércios, bem como postes e placas. Vivian ao produzir tal fotografia estava atrás das três personagens, mas a fotografia poderia ter sido produzida como se fosse um autorretrato de si. Na fotografia vê-se uma mulher que aparente trabalhar no cuidado das crianças as quais segura as mãos, é a babá das duas meninas. Vivian desde o final dos anos 1940 atuou na cidade de Nova Iorque enquanto babá de crianças, de forma que a imagem da mulher trabalhando também dialoga com sua própria imagem, como se pela profissão ambas se relacionassem e constituíssem um diálogo para além de suas identidades, um

diálogo enquanto classe de trabalhadoras. A profissão de Vivian não dizia respeito a fotografia, mas sim ao cuidado, nesse período o cuidado de crianças, e talvez no momento em que realizou a fotografia estivesse com suas próprias crianças cuidadas, se relacionando enquanto uma imagem autorreferente.

A relação entre consumo e trabalho, para além de aqui terem sido identificadas enquanto temáticas nas fotografias de Vivian e Alice, é uma relação que se estabelece dentro da sociedade que tem como fundamento suas relações financeiras e troca de bens e serviços por moedas, salários. Entretanto, aqui, o consumo não corresponde ao trabalho exercido, pode-se observar que as fotografias nas quais discuti sobre consumo as classes sociais não correspondiam a das mulheres que trabalhavam, fotografias analisadas em um segundo momento. Tal fato dialoga com o constatação de que embora as mulheres sejam as principais consumidoras, o seu trabalho não dialoga com o consumo exercido por elas (RODRIGUES; SOARES, 2021), de forma que nos casos analisados aqui, constituem duas realidades de vivências de mulheres, que em sua maioria não foram exercidas tal qual aqui representadas, pelas mesmas mulheres. Entretanto, tais realidades perpassaram as práticas exercidas pelas mulheres no espaço urbano e constituíram formas e motivações para que ocupassem estes espaços, antes da década de 1950 e inclusive nesta década mesmo sob os padrões rígidos de comportamento que se impunham sobre as mulheres. Pensar essas práticas foi o que objetivei nesse momento, outras poderiam ser analisadas a partir das fotografias de Vivian e Alice, entretanto estas são práticas paradigmáticas dentro das relações sociais, bem como são práticas que em uma primeira análise se relacionam, mas como demonstrado aqui, acabam por se constituírem de formas autônomas. Falar sobre o trabalho a partir das fotografias de ambas as fotógrafas é também acessar uma classe de mulheres que há muito circulavam nas cidades, mas que eram invisibilizadas ou ignoradas por dentro dos discursos moralizantes do período, não serem identificadas enquanto dignas ou mulheres de verdade, padrões a serem seguidos. As práticas identificadas aqui colocam as mulheres nas cidades e por meio de suas presenças as cidades passam a ter seus espaços urbanos transformados por necessidade de que essas práticas e as sociabilidades sejam possíveis.

### 4.3 “Modos de quem [mulheres] vive em sociedades [urbanas]”

A sociabilidade ocorre a partir da ausência de relações materiais que coloquem os indivíduos em relação, de forma que não depende de objetos ou relações de conteúdo para que se relacionem, são impulsionados a esse estado de aproximação, valendo-se da qualidade do momento em que se relacionam (SIMMEL, 2006). Assim, pode-se pensar a sociabilidade enquanto atividade transitória, passageira, na qual não estão investidos conteúdos que precedam o momento, de forma que duram o tempo e a intensidade que as participantes investem na sociabilidade com outrem, de forma que tal momento perdure na memória das envolvidas, sem a necessidade de que deste encontro, deste momento, sejam produzidas relações ou conteúdos que perdurem e produzam matéria na vida das pessoas. Esse é um conceito sob o qual pensarei algumas fotografias de mulheres produzidas por Vivian Maier e Alice Brill, nas cidades de Nova Iorque e São Paulo, respectivamente, na década de 1950. O conceito de sociabilidade do sociólogo Georg Simmel é importante para a compreensão e possibilidade de análise dessas fotografias, à medida que enquanto registro de um momento a sociabilidades construída entre as retratadas e as fotógrafas, nesse momento da fotografia a sociabilidade impulsiona as envolvidas a se relacionarem, por motivos que ultrapassam aquele momento, mas podem ser considerados enquanto interesse de sociação<sup>98</sup>, este que por sua vez estabelecem as bases da sociedade em que elas vivem. Assim, enquanto marca da sociabilidade, a fotografia encerra o seu momento igualmente se encerra o ímpeto de relação que rege a prática, de forma que, no caso da fotografia pensada de forma isolada e fora do seu contexto de produção, não há possibilidades de se acessar as ações, os ímpetos que precedem a realização da fotografia, muito menos os que se sucedem após aquele momento. A sociabilidade entre elas, participantes, se dá ali, no instante de uma fotografia.

A sociabilidade de mulheres nos espaços públicos passou a ser mais frequente à medida que o espaço urbano também criava e se direcionava para acolher

---

<sup>98</sup> Ainda de acordo com Simmel: “A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses sensoriais, ideias momentâneas, duradouras: conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados – se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam. Esses interesses, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, casuais ou teleológicos, formam a base da sociedade humana.” (SIMMEL, 2006, p.60-61).



essas, em um primeiro momento enquanto acompanhantes dos homens e depois, e concomitante ao primeiro, enquanto consumidoras, de bens e de experiências de forma autônoma (PERROT, 2005). Nesse segundo momento, a experiência das mulheres nas cidades se deu pelo consumo de bens de subsistência pessoal e familiar. Assim, os lugares de vendas de alimentos foram os primeiros nos quais a presença das mulheres não era tida enquanto desmoralizante, era esperado que elas frequentassem esses lugares, uma vez que eram extensões dos seus deveres para com a família. As lojas de departamento e vestuário que se proliferam no final do século XIX, e tornam-se também um horizonte de possibilidade para que as mulheres transitem e se relacionem nestes espaços dentro das cidades. Valeria Tessari (2019), apoiada em outras pesquisadoras que relacionam o consumo com a sociabilidade de mulheres, destaca como as casas de chás, instaladas em lojas de roupas e de departamentos oportunizavam às mulheres espaços de sociabilidade considerados respeitados e familiares, de forma que as mulheres que usufruíam desses espaços não fossem associadas à comportamentos ou julgamentos que iam contra a moral da época, no caso da pesquisa da autora, as décadas de 1930 e 1940, bem como possuísem liberdade para se relacionarem de forma despreocupada e sem supervisão. Assim, a autora completa que “As relações entre consumo, lazer e sociabilidades femininas foram forjadas na - e forjaram a - era moderna, quando o lugar social antes ocupado pela aristocracia foi assumido pela burguesia.” (TESSARI, 2019, p. 313), reconhecendo que as sociabilidades entre mulheres, permeadas por estes espaços, se constituíam dentro de um recorte de classe que oportunizava às mulheres burguesas a vivência desses espaços, enquanto mulheres de classes mais baixas circulavam pelas ruas a trabalho ou em lojas de consumo sem os atrativos apresentados e identificados pela autora, ou ainda, apenas viam as vitrines das lojas ocupadas pelas mulheres burguesas, possibilidade identificada pela autora<sup>99</sup>

E aqui chega-se a um ponto crucial para a compreensão da possibilidade da sociabilidade de modo geral. Simmel (2006) continua sua elaboração sobre a

---

<sup>99</sup> Valeria Tessari (2019) apresenta as vitrines enquanto meios de se apresentar além de objetos/bens, formas de vida, modos de ser e viver, das classes altas urbanas, operando enquanto tanto um definidor de poder, quando gerando o desejo nas demais de classes de ser e consumir os mesmo bens a fim de parecerem com essas classes representadas nas vitrines.

sociabilidade defendendo que esta é contraditória e constrangedora<sup>100</sup> quando vivenciada por/entre indivíduos diferentes, principalmente no que tangem as classes sociais, de forma que para que a sociabilidade se estabeleça os indivíduos eliminam suas características pessoais - a fim de que a sociabilidade prevaleça em oposição aos discursos e interesses pessoais -, e também, de suas característica materiais que forneceram os elementos de sociação para que a sociabilidade pudesse ocorrer. Assim, o autor identifica que os sujeitos envolvidos atuam em jogos de cenas, que garantem a idealização das relações na qual a felicidade de uma envolvida dependa da felicidade da outra. Tal jogo produz dentro dessa lógica a falsa noção de que todas são iguais, uma vez que se forem consideradas assim poderão socializar, interagir de forma efetiva e produtiva, sem que haja a necessidade de elementos materiais para a sustentação da sociabilidade, de maneira que mantenham o ímpeto que a iniciou.

A sociabilidade, se pensada em relação as mulheres, pode desencadear na noção de irmandade, que foi defendida por feministas no século XX, especialmente as estadunidenses. A irmandade seria uma maneira de sociabilidade entre mulheres que teria como ímpeto inicial o fato de serem mulheres e, portanto, sofrerem opressões e violências semelhantes em suas vivências, fato que constituiria para elas um ponto de ligação que as precede e as homogeneiza em relação às suas vivências. Entretanto, bell hooks (2019) destaca como tal noção de irmandade é falaciosa e perpetua o apaziguamento dos conflitos e diferenças em prol de um bem-estar entre as partes, o que Simmel (2006) nomeou como a aparente natureza democrática da sociabilidade, natureza falaciosa. hooks explicita como a irmandade foi utilizada enquanto um discurso entre os movimentos feministas enquanto forma de igualar lutas e violências sofridas pelas mulheres ignorando suas realidades sociais, de classe e de raça, discurso que a autora relacionou com o posicionamento das feministas brancas e de classe média-alta. Tais embates por muito reforçaram as disputas entre as mulheres, pois ao criarem um discurso homogeneizador ignoravam as várias experiências que as mulheres vivenciaram ao longo de suas vidas, bem como dava continuidade às estruturas sexistas, racistas e classistas que fundam as diferenças entre elas. Esses embates que surgem das estruturas sexistas, racistas e classistas da sociedade são considerados por hooks enquanto o fator que faz das mulheres

---

<sup>100</sup> Em tradução de 1983 feita por Evaristo de Moraes Filho, os adjetivos utilizados para tal relação foram dolorosas e inconsistentes, que tornam o efeito da frase mais visceral e material em relação ao corpo dos envolvidos na sociabilidade.

rivais entre si, à medida que essas estruturas as colocam umas contra as outras tendo como base a manutenção dos privilégios que conseguiram estabelecer dentro de seus recortes suas realidades. A disputa entre mulheres é reflexo destas estruturas que operam a fim de estimulá-las enquanto maneira de que assim sejam garantidos os privilégios dos homens, grande beneficiários dessas estruturas. O que propõe hooks é que é pela luta e compreensão interseccional das opressões que operam sobre as mulheres, de maneira que é lutando contra as várias frentes de opressão que se pode pensar em união das mulheres, a irmandade, não pelo apaziguamento, pelos jogos de cena que visam transformá-las em iguais. Assim, pensar as imagens de mulheres em relação com outras mulheres se torna uma atividade permeada por significados que produzem sociabilidade da maneira como propôs Simmel, ou partem da relação de oposição, rivalidade entre as mulheres retratadas.

Figura 63: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Na Figura 63 tem-se um instantâneo de um grupo de quatro mulheres paradas próximas a uma parede. A fotografia foi feita em diagonal, dialogando e ressaltando as diagonais que a própria disposição das mulheres, da luz e a estrutura arquitetônica do espaço possuíam. As mulheres estão no centro da fotografia lado a lado viradas para a direita, todas em diagonal, olhando para a direita, construindo outra linha

diagonal imaginária que se dá com o estabelecimento de um campo de visão que une campo e extracampo da imagem em torno de um objeto ou cena que não se vê, mas sabe-se que existe pela ação/reação das retratas a este. As mulheres estão com roupas de altura midi, sendo casacos ou saias, usam sapatos de salto e chapéus, todas parecidas entre si, carregando consigo símbolos de vestuário que as colocam em sintonia, entre si e com as demais mulheres do período. Na fotografia há quatro mulheres, mas a sombra da mulher à esquerda, mais próxima à fotógrafa, parece inserir outra pessoa na fotografia, que por sua vez está em oposição às linhas e ao posicionamento das mulheres, gerando um duplo para a situação e para essa mulher, um duplo que propõe outra direção, outro ordenamento. A mulher à esquerda, usa casaco de pele de animal e carrega uma maleta na mão direita, de forma que tanto sua sombra quanto sua performance real se diferenciam das demais mulheres na imagem. As mulheres estão lado a lado, como se fossem pontos sobre uma linha, dispostos em distâncias parecidas, de forma que eles não se relacionam, estão um frente ao outro, isolados, cada qual tecendo relações com outras linhas que as cruzam e sendo estas o ponto de ligação entre essas várias linhas transversais. Nessa imagem, as mulheres não estão em sociabilidade, dividem o mesmo espaço, uma mesma situação, uma mesma luz, um mesmo ponto de vista no extracampo, mas não se relacionam, a materialidade, o conteúdo do momento não as impulsionam em direção umas às outras, a tecerem relações. A partir dessa imagem, pode-se pensar na questão que Georg Simmel (1967) propõe sobre a construção da psique dos sujeitos na vida urbana, na vida nas cidades, de forma que o sociólogo atribui a essa vida a produção da individualidade enquanto uma resposta a relação que se estabelece com o meio, como pondera “a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana.” (SIMMEL, 1967, p.19). Aqui as mulheres estão isoladas embora não estejam fisicamente sós, mas a ausência de relações provoca a aparência de solidão e de estranhamento entre elas, de forma que as noções de disputa entre as mulheres também podem ser acionadas aqui, embora tal disputa não seja explícita, nem física, há uma disputa que impele o relacionamento entre as mulheres.

Figura 64: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Já na Figura 64 as mulheres estão em sociabilidade que se estabelece a partir dos elementos de sociação da vida urbana, nesse caso o uso do transporte urbano. A fotografia é um instantâneo em um barco ou uma balsa de transporte de pessoas. Em um ponto de vista diagonal na fotografia há seis mulheres e um homem sentados. Todas as mulheres estão sentadas viradas em direção ao lado esquerdo da fotografia, de onde irradia a luz solar, estando elas recebendo a luz do sol em seus rostos. A cena aparenta uma relação de lazer, de repouso, de impulsos que proporcionam sociabilidades, em meio ao trânsito proporcionado pelo barco/balsa. O homem está virado para a direita e está encoberto pela sombra de umas das mulheres, de forma que o sol não o atinge por completo na fotografia, nem todos os sujeitos presentes nesta. As mulheres posicionadas na extrema esquerda e na porção direita da imagem se colocam em conversa entre si. A da esquerda, conversa e recebe o sol em seu rosto como se aproveitando o sol que aplaca o vento e talvez o frio que o transporte proporcione; não é possível visualizar a pessoa com quem esta conversa por completo, apenas partes de seu corpo e vestimenta adentram ao campo da fotografia, entretanto a conversa é indicada pelo momento em que Vivian Maier fotografou a personagem com a boca aberta, paralisada em meio a uma frase ou palavra. As mulheres a direita se relacionam e se implicam pela disposição de seus corpos em

relação a cena, embora estejam todas sentadas direcionadas para um mesmo lado, estão em relação por leves afastamentos e torções nos corpos a fim de que estabeleçam contatos umas com as outras. A fotografia em questão propõe a transformação do utilitarismo da viagem ou passeio nesse meio de transporte em uma reunião social, na qual as envolvidas se relacionam e sociabilizam por meio da conversa, por meio de fazerem dessa viagem o seu momento de relação, explorando o momento. É claro que não é possível acessar ou se ter ideia do que elas conversavam, até que ponto suas conversas se efetivavam apenas enquanto mantenedoras das sociabilidades e não estavam acessando conteúdos prévios, materiais e pessoais das envolvidas, o que, novamente em Simmel (2006), seriam fatores a serem desconsiderados na sociabilidade, a conversa sob esta tem apenas o papel de manter a relação social estabelecida, sem que gere algo a partir dali, o que dada a natureza da situação que a fotografia propõe – o trânsito – é possível de ser entendido, atribuído à imagem.

Desse modo, como foi dito, a sociabilidade oferece um caso possivelmente único no qual o falar se torna legitimamente um fim em si mesmo. Por ser puramente bilateral – e, talvez com a exceção da “troca de olhares”, a forma de bilateralidade mais pura e sublime entre todos os fenômenos sociológicos -, ela se torna o preenchimento de uma relação, na qual também aquilo que de resto é apenas forma de interação torna-se seu conteúdo mais significativo.

Resulta do conjunto desses contextos o fato de que também o ato de contar histórias, piadas, anedotas – por mais frequentemente seja algo que preenche o vazio e dê provas de pobreza espiritual – possa exibir um tato sutil, no qual soam todos os motivos da sociabilidade. (SIMMEL, 2006, p. 76-77)

As duas figuras a seguir (Figura 65 e Figura 66) são pensadas a partir da sociabilidade de mulheres que está implicada nas fotografias, mas que tenciona a noção naturalizada de irmandade, ou ainda, de sororidade, que se estabelece entre as mulheres em ambiente urbano.

Figura 65: Alice Brill. Fila de ônibus no bairro de Pinheiros, São Paulo, 1950.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

A primeira fotografia (Figura 65) é o instantâneo de um grupo de pessoas em uma fila de ônibus, Butantan Linha 94. No lado esquerdo da imagem há um menino negro com calção, suéter, uma bolsa, possivelmente de bebê, embaixo do braço esquerdo e um objeto na mão direita, olhando para o lado. Ao lado do menino há uma mulher, provavelmente sua mãe, também negra com um vestido florido e um casaco escuro, em seus braços há um bebê, que usa roupas brancas e um vestido estampado por cima destas, a mão esquerda da bebê está levantada para frente. A frente da mãe e da bebê há uma mulher branca idosa de costas com uma vestimenta escura segurando a mão da bebê. Ao lado delas há uma outra mulher branca idosa também com as vestimentas escuras olhando para a bebê, ambas as mulheres se assemelham devido suas vestimentas e estruturas corporais, bem como o fascínio que demonstram em relação à criança nos braços da mãe. A cena se desenrola em meio a calçada de um bairro residencial da cidade de São Paulo, que aparenta estar em vias de modernização com seus carros, fios elétricos e lojas de departamento – ao fundo da imagem há a placa de uma loja da rede de departamento Pernambucanas – bem como o anúncio de lotes de terra a venda, indicando a formação de um novo bairro residencial na região metropolitana da cidade, mas às margens das rodovias que ligavam os eixos rodoviários da cidade. As mulheres que constituem a cena estabelecem uma relação que tenciona a possibilidade de sociabilidade entre

mulheres em questão. A tensão se dá pela forma como a mulher-mãe e seu filho, negros, olham para as duas mulheres, brancas, que rodeiam a mãe e a bebê em seu colo como se as olhassem em um circo, como se averiguassem o estado e a forma como a criança está sendo cuidada. Tal tensão surge da diferença racial entre as envolvidas, da diferença geracional, e muito provavelmente a relação de a família ter sido abordada de forma inesperada por pessoas estanhas ao seu círculo enquanto esperavam um ônibus. As relações que se estabelecem se dão entre diferentes de forma que nesta fotografia, Alice Brill conseguiu o registro do que apontei acima como sociabilidade contraditória e constrangedora (SIMMEL, 2006), de forma que o desconforto e o constrangimento por parte da família negra parecem não incomodar as mulheres, muito menos ser identificado por estas enquanto uma sociabilidade forçada por uma das partes, na qual a produção de relação social não parece ser efetiva. A produção de tal fotografia dialoga com o que Alice escreveu anos depois sobre a relação da arte com o seu meio social, de acordo com a fotógrafa-autora:

A situação habitacional em São Paulo traduz bem a divisão em classes de sua população e a conseqüente separação das mesmas, de acordo com a sua situação econômica, determinando sua fixação em bairros distintos. Os costumes habitacionais a classe alta e, em parte, mesmo da classe média, com sua total dependência da parte de serviços refletem a mentalidade ainda colonialista das elites e a inferiorização das classes baixas. [...] Esses fatos modificam sensivelmente a estrutura e a imagem da cidade, sem alterar entretanto os violentos contrastes entre os vários modos de morar, determinados pelos fatores econômicos. (BRILL, 1988, p. 83)

Acrescento, em análise as fotografias de Alice da década de 1950, que os contrastes de classes que se estabeleciam em São Paulo, para além das distribuições geográficas na cidade e nos jeitos de morar, se davam a perceber nas sociabilidades que se estabeleciam entre as pessoas, de forma que estas se dão em sua maioria<sup>101</sup> no sentido presente na Figura 65, de forma imposta, constrangedora.

---

<sup>101</sup> Outras fotografias que observei essa relação nas fotografias produzidas por Alice Brill foram: AB1954SP.10 e AB1954SP.7.



Figura 66: Vivian Maier. sem título, Nova Iorque, 1954.



Fonte: Coleção John Maloof © 2021 The Estate of Vivian Maier. Todos os direitos reservados.

Por fim, a Figura 66 é um instantâneo de um grupo de mulheres sentadas na escadaria do prédio da Assembleia Geral da ONU, prédio que foi idealizado pelos projetos modernistas de Oscar Niemeyer e Le Corbusier. O grupo de mulheres está em primeiro plano, estando a escadaria e o grupo em um ponto de vista diagonal. A direita da imagem há uma mulher sentada com um jornal em frente ao seu rosto, sendo possível ver apenas suas pernas e a mão esquerda que segura um dos lados do jornal; usa saia e sandálias de salto de cor clara. Ao seu lado há uma mulher que olha para a fotógrafa e leva a mão direita ao cabelo loiro; usa camisa sem mangas de cor clara, saia e sapatos de cor escura, utiliza batom escuro. Atrás desta, um degrau acima, apoiada em seu ombro, há outra mulher que também não vemos o rosto, pois escondeu o rosto atrás da mulher loira, sendo possível ver apenas a parte de trás de sua cabeça/cabelo; usa blusa de cor clara, saia de tons neutros e sandálias de cor clara. Ao lado esquerdo, há outra mulher sentada com as mãos repousadas nos joelhos, ela sorri e olha para as demais mulheres, mostrando o perfil do rosto; usa camisa de cor clara, broche de flores, saia tons neutros e um anel no dedo anelar da mão direita. As mulheres foram interrompidas em seu momento de relação pela presença da fotógrafa, que talvez tenha interagido com elas pedindo pela fotografia, ou ainda, comentado algo com elas ao que cada uma delas demonstrou reação distinta, de se esconder por completo a encarar a fotógrafa e levemente posar para a

fotografia. As mulheres dessa fotografia, combinadas ao espaço que ocupam dialogam com a definição de *nova mulher*<sup>102</sup> que se constitui olhando para as mulheres da década de 1950, que adentravam aos espaços da cidade e passavam a ter outras formas de sociabilizar. A própria sociabilidade em espaço público urbano pode ser incontida enquanto uma característica dessa nova definição que se estabelece, uma vez que a possibilidade de se relacionarem na cidade se dá como consequência das demais características que definem tal mulher. Assim, estas mulheres fotografadas por Vivian, acionam a educação por meio do jornal, ao mercado de trabalho podendo ser atribuído a suas roupas e ao prédio das Nações Unidas, que tipifica as categorias de trabalhos – corporativos - incentivados para que as mulheres, brancas, assumissem, e por fim, o acesso ao espaço público que é reforçado pela relação das mulheres com o espaço, dentro da definição de espaço de Certeau (2014), assim, além de ocuparem o espaço público, estão descansando e construindo relações mediadas e em relação com o espaço a sua volta, são estas mulheres que no fim estão criando a Praça das nações unidas idealizada por Niemeyer<sup>103</sup>, que acabou não sendo executada como este planejava.

Mas se em primeiro plano vemos esse espaço aberto e a sociabilidade entre essas mulheres – fotografadas e fotógrafa - sendo vivenciada de várias formas, em segundo plano, no alto da escadaria há um guarda que observa a cena com uma das mãos no rosto e a outra na região da barriga; utiliza uniforme completo referente ao seu ofício, de proteção ou repressão. Ao que remete a conclusão de Tessari (2019) propôs ao refletir sobre as sociabilidades de mulheres, escreve: “tais sociabilidades foram potencialmente emancipatórias, ao mesmo tempo em que permitiram novas oportunidades de dominação e controle.” (TESSARI, 2019, p.327). A presença das mulheres nos espaços públicos e a sociabilidades destas nestes, embora começasse a ser permitida ainda é perpassada por figuras de controle. No caso analisado por Tessari (2019) o controle ocorria com a limitação das atividades possíveis nas casas de chá das lojas de departamento, atividades que seguiam programações e ações determinadas por homens de classes altas em consonância com os ideais de

---

<sup>102</sup> Tal conceito foi descrito na seção 3.3 e na introdução desse documento.

<sup>103</sup> A Praça das Nações Unidas foi idealizada por Oscar Niemeyer em seu projeto 32 para a execução/construção da sede das Nações Unidas em Nova Iorque. Tal praça seria criada entre o bloco dos conselhos e a grande Assembleia, o que no projeto final acabou não ocorrendo devido a união que se deu entre os projetos de Le Corbusier (23) e o de Niemeyer (32).

comportamento e respeitabilidade vigentes. Na fotografia de Vivian o controle se dá pela figura do guarda, não se sabe qual função ele desempenhou após a fotografia, de proteção ou repressão, ou ainda se apenas estava “averiguando” a situação e a partiu para outro ponto em seguida, entretanto a figura de um homem observando, fardado, a ação das mulheres, jovens, aos pés da Sede das Nações Unidas é significativa sobre a forma como as mulheres ainda eram consideradas na sociedade e nos espaços das cidades.

A sociabilidade entre mulheres nos espaços urbanos produzidas nas fotografias de Vivian Maier e Alice Brill tencionam as relações entre mulheres e indivíduos no espaço urbano como propostas por Georg Simmel e bell hooks. Como destaquei acima, as mulheres foram colocadas em situações que naturalizam suas relações de afinidade, ou em situações que incitam a rivalidade entre elas dando continuidade e legitimação a estruturas sexistas que visam estereotipar e diminuir as relações. Aqui, objetivei refletir sobre como essas mulheres foram representadas em fotografias buscando entender como a própria representação tenciona as sociabilidades, pois aqui acessamos a imagem desta e não suas práticas e relatos de experiências destas mulheres.

#### **4.4 “Aquela que se dedica à fotografia”**

*Gioconda Rizzo, Claudia Andujar, Vania Toledo, Constance Fox Talbot, Dorothea Lange, Diane Arbus, Ilse Bing, Julia Margaret Cameron, Margaret Bourke-White, Germaine Krull, Germaine Krull, Annie Leibovitz, Francesca Woodman, Ann Cook, Antonieta Decorrevont, Nair Benedicto, Bruna Valença, Daniela Justus, Camila Kinker, Ruth Orkin, Nan Goldin, Helen Levitt, Lalla Essaydi, Tina Modotti, Anna Atkins, Justyna Mielnikiewicz, Charlotte Schmitz, Mahin Mohammadzadeh, Melissa Spitz, Maja Hitij, Farzana Wahidy, Violeta Santos-Moura, Luisa Dörr, Gerda Taro, Consuelo Kanaga, Gertrude Käsebier, Frances "Fannie" Benjamin Johnston, Alice Austen, Shima Ryū, Berenice Abbott, Lee Miller, Cindy Sherman, Carrie Mae Weems, Nan Goldin, Carol Guzy, Margaret Bourke-White, Mary Ellen Mark, Sally Mann, Susan Meiselas, Vivian Maier, Hildegard Rosenthal, Madalena Schwartz, Alice Brill.*

Em uma breve busca no Google pela palavra “fotógrafas” esses foram os nomes que apareceram nas várias listas de fotógrafas ao redor do mundo, incluindo

Brasil. Alguns nomes se repetem devido ao destaque e atuação que tiveram na história da fotografia, tendo alcançado reconhecimento em sua atuação/produção. São nomes de fotógrafas as quais tiveram suas produções e trajetórias estudadas, polemizadas, problematizadas, ou ainda, foram colocadas em um lugar de pioneirismo enquanto fotógrafa, seja em uma área em específico, seja na história da fotografia de um país ou região. Esses nomes foram agrupados por representarem mulheres e por estas terem a característica de terem atuado enquanto fotógrafas profissionais em algum momento de suas vidas, ou foram reconhecidas enquanto fotógrafas por suas atuações e produções. Não há entre elas temas que sejam identificados enquanto característicos de suas produções, ou uma estética que as una, de forma que assim, um posicionamento em relação as mulheres fotógrafas se coloca, não há uma estética que as diferencie da produção de homens, que as coloque enquanto facilmente identificadas enquanto mulheres por suas fotografias. Os nomes de Vivian Maier e de Alice Brill figuram entre esses nomes encontrados, cada qual em uma lista, distintas, sem fio direto de ligação entre elas.

Muitos outros nomes poderiam ser inseridos na lista que apresentei acima, bem como nas listas que circulam na internet. Nomes e histórias de fotógrafas que muitas vezes, assim como artistas mulheres, foram apagados, suprimidos por nomes de homens, ou figuraram dentro da categoria anônimo ou amador, de forma simplificada de ser processada, mas que tem nessa ação inúmeras intenções e disputas.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008) reflete sobre essa categoria “amadora” que foi imposta às mulheres ao longo de sua relação com as artes de uma forma geral, Simioni destaca como críticos de arte, historiadores da arte, curadores, museólogos e profissionais de museus, constantemente construíram essa categoria e impuseram aos trabalhos de mulheres tal categoria, independentemente dos estudos ou do histórico de atuação da artistas que estavam ali representadas. Tal categoria, na análise da autora, é entendida enquanto definição inquestionável da produção da artista, diferente do que se considerava em relação aos homens, que o amador era encarado como estágio transitório enquanto este se especializava, estudava. Simioni destaca como a própria concepção de feminino, feminilidade, corroborava e perpetuava a definição da obra das artistas não em relação as suas qualidades estéticas e técnicas, mas sim em relação ao gênero/sexo da artista. Assim, as temáticas, as proporções, os materiais, eram definidas e permitidas as mulheres

artistas à medida que fossem considerados apropriados ao gênero feminino e que não atrapalhassem a vocação feminina da maternidade e do lar. Dessa forma, a ideia do gênio artístico, também não era compatível com o feminino, aos homens cabia tal atribuição e as mulheres deveriam ser musas, mães, conselheiras, atuando na formação e possibilidade de formação dos homens, fossem filhos, pais ou maridos. As mulheres como gênio na sociedade eram tidas como exceção e ameaça, e não femininas o suficiente. Simioni destaca, ainda, que como a produção de artistas femininas era considerada pelos críticos como precárias em relação a técnica e as temáticas caso estas se dedicassem as artes e não aos papéis, entendidos, como femininos no período (1890-1920). Além dessas questões, destaca como as mulheres artistas, caso obtivessem algum reconhecimento junto aos críticos se dava devido a sua relação conjugal, se a artista fosse casada com outro artista a esta era permitido a profissão, desde que exercesse também a função de companheira e auxiliadora do marido, e desempenhasse bem seu papel de mulher, mãe e esposa.

Algumas das primeiras fotógrafas na historiografia da fotografia atuaram dessa maneira, e por esse motivo foram alienadas dessa mesma historiografia até recentemente. As mulheres, por atuarem nos bastidores, eram desconsideradas em meio a produção fotográfica, embora fizessem e fornecessem o suporte e materiais necessários para tal. Ações de recepção dos clientes, preparo dos retratados e retratadas, revelação das fotografias, tratamento pós-fixação, colorização, além claro, das atividades domésticas que se aglutinavam as de trabalho – os estúdios em sua maioria ficavam no mesmo endereço em que os responsáveis pelo estúdio residiam - , eram responsabilidade das mulheres, uma vez que elas eram consideradas mais aptas aos trabalhos manuais devido sua natureza (ZERWES, 2021). Esses trabalhos considerados de bastidores relegaram as mulheres em muito ao esquecimento de suas atuações, uma vez que os estúdios, na maioria das vezes, não levavam seus nomes, elas não eram as responsáveis por apertarem os botões das câmeras, portanto, não eram fotógrafas.

Tal discussão tem sido revista e alguns dos nomes que citei na abertura desse momento de escrita, são exemplos desse momento da história da fotografia, mas que já foram “resgatadas”. Germaine Greer (1989) ao discutir sobre os vários obstáculos que são colocados a ação de mulheres artistas, a qual eu estendo às fotógrafas, destaca que um dos últimos obstáculos impostos a estas é justamente a preservação de sua obra, seja no sentido físico, seja na atribuição de autoria a suas obras, seja no

sentido dos direitos sobre esta. Os obstáculos impostos a materialidade dos objetos de arte se mostram na escolha de preservar ou não tais obras, de como o fazer, de dar preferência ou não para os tratamentos que são necessários para a manutenção da obra o mais próximo possível do que quando foi criado. Já os obstáculos impostos sobre a memória da autoria das obras dizem respeito ao movimento de, na ausência de assinaturas claras que definam a autoria, tais sejam interpretadas enquanto de homens, seus contemporâneos ou “mestres”, ou suas inspirações, de forma que reconhecida a autoria feminina há a dupla desvalorização da obra, monetária e estética, no que as obras passam muitas vezes a serem consideradas enquanto inferiores, despretensiosas, desatentas, ou ainda falsificações, o que dentro do mercado da arte coloca tais artistas em ostracismo.

Aqui, para além de questionar as bases que perpetuam esse esquecimento das fotógrafas, é importante destacar como estas atuaram em seus campos de atuação, como adentraram e utilizaram as possibilidades que possuíram, como se propôs Heloisa Oliveira (2021), é refletir sobre como as fotógrafas puderam construir suas narrativas e experiências dentro da prática fotográfica a contrapelo da história canônica da fotografia, da qual foram relegadas. Assim, volto a pensar nas atuações de Alice Brill e Vivian Maier, enquanto mulheres e enquanto fotógrafas de rua, que com sua presença representaram e se fizeram representadas dentro dos espaços das cidades. Ações que favorecem o esquecimento ou obscurantismo de mulheres podem ser percebidas na narrativa da experiência de muitas personagens que atuaram no campo artístico, de forma que poder realizar pesquisas que discutam a produção de artistas mulheres é um movimento de valorização das suas experiências e histórias, mas também o reconhecimento e valorização das suas obras, de seus olhares para o mundo. Alice Brill e Vivian Maier figuram em dois lugares distintos em relação a história da fotografia e em relação às experiências que tiveram enquanto fotógrafas, de forma que por suas narrativas pode-se acessar duas narrativas sobre o ser fotógrafa na América durante os anos 1950.

Alice Brill decidiu atuar na fotografia enquanto forma de garantir para si e para a família que dava início nos anos 1950 o sustento financeiro sem que para isso precisasse abdicar de seus interesses junto ao mundo artístico que vinham sendo cultivados desde sua infância. Após um período de estudo nos EUA, e de acompanhar um fotógrafo francês em seu estúdio em Nova Iorque, Alice retorna ao Brasil com equipamentos e a decisão de que a fotografia possibilitaria sua atuação e sustento

por meio da arte. Trabalha em fotorreportagens em rincões do interior brasileiro fotografando pessoas e grupos sociais por vezes marginalizados na sociedade brasileira em vias de modernização. Assim, ao olhar para os indígenas<sup>104</sup>, viu a estetização e o lugar de exotismo que eles foram colocados na sociedade brasileira, muitas vezes pelos próprios serviços que atuavam em sua defesa. Ao retratar os trabalhadores das minas de carvão no norte do Paraná, viu um cenário que lembra em muito os primórdios da Revolução Industrial Inglesa, na qual famílias inteiras, inclusive crianças eram postas para trabalhar nas minas de carvão, matéria-prima que fornecia energia às máquinas e as indústrias, mas que consumiam a energia vital daqueles e daquelas que trabalhavam nesse serviço. Viu também a vida e o inconsciente dos que foram considerados alienados e por isso segregados do convívio social no Hospital Psiquiátrico do Juquery, viu nestas pessoas mais do que a doença ou os transtornos que carregavam, viu como podiam transformar e expressar suas dores por meio do papel e do lápis, por meio da arte, talvez tenha visto neles o que mais tarde foi visto em Arthur Bispo do Rosário<sup>105</sup>, ou o que Nise da Silveira defendia em momento parecido. Um início de carreira que tinha objetivos definidos, mas que não foram realizados como ela queria. Ao longo dos anos transformou sua casa, no centro de São Paulo, em um estúdio domiciliar, onde fez retratos de famílias e pessoas variadas. Atuou ainda junto à comunidade artística de imigrantes que na década de 1950 formavam o circuito cultural de São Paulo, fotografou-os, trabalhou em suas instituições<sup>106</sup>, assinou a ata de fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Enquanto atuou como fotógrafa na cidade, Alice circulou e se mostrou em vários contextos e lugares, foi reconhecida como fotojornalista<sup>107</sup> quando a profissão iniciava

---

<sup>104</sup> Entre os anos de 1948 e 1950, a fotógrafa realizou algumas expedições em várias regiões do interior do país, como a organizada pela Fundação Brasil Central na região de Aragarças (Goiás) e Nova Xavantina (Mato Grosso), a fim de retratar as comunidades indígenas da região do Parque Indígena do Xingu. A Fundação Brasil Central (FBC) foi uma entidade federal criada através do Decreto-Lei nº 5878, de 04 de outubro de 1943, tendo como objetivo “[...] desbravar e colonizar as zonas compreendidas nos altos rios Araguaia, Xingu e no Brasil Central e Ocidental.” (BRASIL, 1943), região esta que era alvo da “Marcha para o Oeste” empreendida no Brasil desde os primeiros anos do Estado Novo Vargasista. Em 1967, foi criada a Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste (SUDECO), a qual a FBC foi incorporada, bem como seus recursos e patrimônios.

<sup>105</sup> Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) foi um artista sergipano que passou a produzir arte com objetos, ou parte deles, presentes em seu cotidiano enquanto interno na Colônia Juliano Moreira, um reduto para pessoas em tratamento psiquiátrico. Rosário foi diagnosticado como esquizofrênico-paranoico em 1938, ocasião na qual teve uma revelação mística atrelada a divindades; tal episódio viria a se tornar uma de suas obras posteriormente.

<sup>106</sup> Alice foi fotógrafa dos acervos de arte do MASP, do MAM-SP e da Bienal de São Paulo.

<sup>107</sup> Alice e Hildegard Rosenthal são consideradas as primeiras fotojornalistas a atuarem em São Paulo.

no país, adentrou o mundo da arte enquanto fotógrafa nos bastidores da arte, mas também teve suas fotografias e seu olhar dentro do registro artístico para além do documental. Alice, assim como outras fotógrafas de origem europeia que emigraram para a América, foi enquadrada dentro do que se considerou como a nova mulher, a mulher moderna, a que acessou a cidade, o estudo e uma liberdade maior de ir e vir se considerada aos padrões de comportamento estabelecidos como ideais para as mulheres. É atrelada a essa nova mulher que emergia na América, após ter fugido da Europa, que começa a se formar a noção de fotógrafa e de fotografia latino-americana (ZERWES, 2021; COSTA, 2018), são essas fotógrafas, dentro dessa alcunha, que começaram os caminhos da fotografia, fora dos estúdios, para as mulheres. Claro, identificá-las como as únicas é um erro e é possibilitar que outras mulheres tenham suas experiências invisibilizadas, mas há uma narrativa e experiências que as unem.

Alice deixa de atuar na fotografia já na década de 1960, por motivos que reafirmam os papéis esperados das mulheres – ela deixa de atuar na fotografia enquanto profissão quando o marido se forma médico e quando o terceiro filho nasce -, mas por motivos que também dialogam com os desejos desta de seguir nas artes plásticas, atividade que sempre foi seu desejo de atuação, mas que até então não havia sido possibilitada para sua atuação por vários fatores pessoais e sociais. Nas décadas que se seguiram, Alice se dividiu entre a pintura, os estudos acadêmicos, o ensino e a crítica de arte. Formou-se em Filosofia pela PUC-SP em 1974 e obteve os títulos de mestre em estética<sup>108</sup> e doutora em artes<sup>109</sup> pela Universidade de São Paulo (USP), em 1982 e 1994, respectivamente. Estudou a técnica do *batik*<sup>110</sup> durante seu doutoramento, técnica essa que vinha aplicando em suas experimentações artísticas desde 1959, e que até a década de 1950 permanecia inédita no Brasil (ALARCON, 2008, p. 234). A partir da década de 1970, tornou-se colunista do Suplemento de Cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*, tendo parte de suas colunas condensadas e

---

<sup>108</sup> Defendeu a dissertação intitulada Aspectos da obra de Mario Zanini: do grupo Santa Helena às bienais a qual foi publicado posteriormente com o título Mário Zanini e seu tempo: do grupo Santa Helena às Bienais, pela editora Perspectiva.

<sup>109</sup> Defendeu a tese intitulada Viagens imaginárias: transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea.

<sup>110</sup> Batik consiste em uma técnica de tingimento de tecidos de forma artesanal originária da Indonésia. Para a técnica utiliza-se cera derretida para a criação de desenhos ou padronagens e após o endurecimento da cera são realizados tingimentos no restante tecido, ficando apenas a área com a cera na cor inicial. A técnica foi registrada como patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO, em 2009.



publicadas no livro *Da Arte e da Linguagem* (1988). Durante esse período participou de várias exposições individuais e coletivas e recebeu várias premiações por suas obras, dentre elas medalhas nos 11º, 12º e 13º Salões de Arte Moderna de São Paulo. Em 1990, publicou o livro *Samson Flexor – Do Figurativismo ao Abstracionismo*, pelo qual recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, de melhor livro de artes visuais do ano.

Alice viu e participou de vários eventos, exposições, palestras que tiveram como tema suas fotografias ou sua atuação enquanto fotógrafa. Com a incorporação de suas obras ao acervo do IMS e da organização das fotografias várias exposições começaram a ser realizadas com as fotografias de Alice, individuais e coletivas. *Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery* (2002-2004), *São Paulo, 450 anos: Imagem e memória no acervo do Instituto Moreira Salles* (2004), *O mundo de Alice Brill* (2005), *Alice Brill: impressões ao rés do chão* (2015) e *São Paulo: três ensaios visuais* (2017-2020), são algumas das exposições que o instituto organizou após a incorporação das fotografias de Alice ao seu acervo.

Alice faleceu em 29 de junho de 2013 no sítio da família em Itu, São Paulo. E, como argumenta Alarcon (2008, p. 240), embora a obra fotográfica de Alice tenha chegado à circulação anos após a sua produção, suas fotografias possibilitam um olhar crítico para os processos de modernização que perpassaram tanto a arte quanto a sociedade brasileira, e, também, qual eram os efeitos dessa modernização na vida dos indivíduos. Em conversa com Ana Cecilia Martins (2001, p. 32), na ocasião da incorporação de suas fotografias ao acervo do IMS, relata: “[...] para mim não há diferença entre essas atividades [fotografia e pintura]. As duas são artes e revelam a minha maneira de ver o mundo. Meu trabalho fotográfico acabou se transformando em um registro documental, mas não foi intencional”.

Vivian Maier teve seu reconhecimento enquanto fotógrafa de forma póstuma. A sua trajetória e a de seu acervo são envoltos em disputas e misticas que se autoalimentam mantendo-a encoberta e de, alguma forma, aprisionada por aqueles que possuem seu acervo. A relação de Vivian com a fotografia é incerta, não há relatos sobre as motivações que a levaram a produzir milhares de fotografias e investir a maior parte do seu dinheiro e salários em equipamentos e insumos para a produção de fotografias a partir de seu cotidiano. Dessa forma, a experiência de Vivian com a fotografia pode ser compreendida a partir daquilo que ela produziu, daquilo que ela viu e que hoje estão disponíveis.

Os primeiros filmes fotográficos e fotografias encontrados e que lhe são atribuídos remetem a viagem que a fotógrafa fez entre 1949 e 1950 para Saint-Julien-en-Champsaur, região da França da qual sua mãe e avó materna saíram para emigrarem aos EUA no começo do século XX. Nesta viagem, Vivian produziu retratos e instantâneos dos moradores do vilarejo, das paisagens que observou e das redondezas, estima-se que tenha produzido cerca de 400 rolos de filmes fotográficos nesta viagem. Seu retorno aos EUA intensifica sua relação com a fotografia e enquanto atuava como babá em Nova Iorque e Chicago produziu mais de 150.000 fotografias ao longo de seu cotidiano. De início as fotografias possuíam temas urbanos, flagrantes de pessoas e cenas em meio a caótica Nova Iorque dos anos 1950, que mudava constantemente e sua população tentava adaptar-se a essas mudanças. Após os anos 1970, Vivian passa a registrar sua vida, seu cotidiano, seus interesses em uma relação de diário pessoal, nesse movimento passa a fotografar seus documentos pessoais, seus talões de cheque e comprovantes de impostos, embora não chegue a processar tais negativos e rolos de filme (BANNOS, 2017).

O período de 1980 a 1996 compreendeu a época em que Maier passou por muitas outras casas e famílias, tanto para cuidar de crianças, como para cuidar de idosos, tendo permanecido nestas famílias por breves períodos. A constante mudança e a falta de espaço em algumas casas para as quais se mudava, iniciou a relação da fotógrafa com os depósitos de objetos pagos. Em 1988, ela alugou um depósito no Hebard Storage, onde anos depois suas muitas caixas, “sua vida<sup>111</sup>”, seriam vendidas à uma casa de leilão. Já para o final da década de 1990, Vivian reencontrou os filhos da família Gensburg, os quais ela havia cuidado entre os anos de 1950 e 1970, que passaram a ajudá-la financeiramente a partir de então, tendo também, alugado um apartamento para a fotógrafa em Rogers Park, Chicago.

Em 25 de novembro de 2008, Vivian Maier escorregou no gelo acumulado ao se levantar do banco em que sempre se sentava em Rogers Park, sua vizinhança, bateu a cabeça e nunca mais voltou a tal vizinhança. Sua saúde se debilitou após o acidente e ela passou a residir na casa de repouso Oak Park até a sua morte, em 21 de abril de 2009. Durante estes últimos fatos de sua vida, Vivian era descoberta e exposta para o mundo, mas esta nunca chegou a saber que isso ocorrera. Como

---

<sup>111</sup> Em relato presente na obra de Pamela Bannos (2017, p. 120), Vivian relatava a seus empregadores que ao se mudar para suas casas, ela traria consigo sua vida, e sua vida estaria em suas duzentas caixas de papelão.

pontuou Pamela Bannos (2017), a história de Vivian Maier é um arquivo fragmentado, que poderá nunca chegar a uma reconstrução e/ou compreensão por completo.

Tal conclusão da autora é fruto do que foi realizado com o acervo de Vivian ainda em 2007 com o leilão de seus bens. O acervo pessoal da fotógrafa foi leiloadado a uma porção de compradores e estes venderam a mais outros inúmeros (Figura 1), tornando a união e reconstituição do acervo uma missão praticamente impossível. Mas é a partir dessa dispersão que sua história e suas fotografias foram tornadas públicas. Em muitos documentos, reportagens, estudos que foram feitos desta após a sua “descoberta” consta atrelado ao seu nome a designação de fotógrafa amadora ao que diferentemente do que apresentei com Simioni acima, em relação a Vivian entendo que adjetivo amadora surge da definição que Helouise Costa e Rodrigo Rodrigues da Silva (2004) propõem ao que se considera enquanto fotografia amadora. De acordo com a autora e o autor, a fotografia amadora seria aquela que se relacionaria com a arte devido à preocupação estética que se tinha quando a sua produção; se definiam em oposição a fotografia produzida pelo fotojornalismo, documental, que se aproximava do real sem passar por este um pensamento sobre a fotografia. As fotografias de Vivian flertam com o surrealismo<sup>112</sup> e a estética cinematográfica do *noir*, embora não haja comprovação sobre a realização ou não de estudos na área da fotografia, há em suas produções uma preocupação técnica e estética na realização dos registros, de forma que o entendimento de sua obra dentro da alcunha amadora possa se associar a produção de Vivian se pensada nessa definição propostas por Costa e Silva (2004) ao pensarem a fotografia moderna.

As fotografias de Vivian foram expostas e visualizadas ao redor do mundo. Isso foi possível com a dedicação de John Maloof a empreitada de fazer a obra de Vivian conhecida, de forma que logo que lançou as fotografias de Vivian na internet passou a se dedicar a preservação, organização e divulgação desse acervo. Até o momento já foram realizadas mais de uma centena de exposição com as fotografias de Vivian, em quase todos os continentes do planeta. Suas fotografias já foram

---

<sup>112</sup> Vivian possui três instantâneos de uma cena que se desenvolveu nas portas do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa). A cena diz respeito a uma mulher que pede autógrafo para o pintor surrealista Salvador Dalí. Vivian registra a cena e consegue produzir um retrato do pintor que encara sua câmera e assume a imagem de um homem de negócios de Wall Street. Pamela Bannos (2017) destaca que na ocasião do registro desta cena uma exposição sobre fotógrafos francês ocorria no museu, de forma que talvez Vivian tenha a visitado, e, portanto, tenha entrado em contato com fotógrafos já consagrados no período como Cartier-Bresson e Brassai.

expostas, ou planejadas para serem expostas, no Brasil em duas ocasiões<sup>113</sup>. Há muito a se descobrir ainda sobre as fotografias e a experiência de Vivian Maier, com a divulgação e abertura de seu acervo junto a Universidade de Chicago, novas questões poderão ser feitas e, talvez, algumas respostas sejam alcançadas.

A relação de mulheres com a fotografia foi considerada enquanto uma possibilidade na qual as mulheres possuíam maior facilidade de acesso, o ofício era de rápido aprendizado, o mercado de trabalho, na década de 1950, estava em expansão e optar pela fotografia, principalmente a de rua, possibilitava que as mulheres adentrassem aos espaços públicos e urbanos, possibilitando uma maior circulação nas cidades e com isso terem um maior contato com a sociedade, sem que precisassem para isso utilizar-se de recursos, companhias ou grandes esforços para poderem circular nestes espaços (COSTA, 2018). Claramente, a experiência dessas duas fotógrafas, que conseguiram destaque junto à história da fotografia conhecida atualmente, não corresponde a experiência de todas as fotógrafas que atuaram na América, e não foi o objetivo analisar suas experiências em relação às demais, ou ainda, encontrar em suas fotografias indícios, provas, dessas experiências enquanto afirmação de suas identidades de mulheres e de fotógrafas, nas cidades. Nesse momento procurei pensar sobre como alguns discursos e alguns consensos sobre as mulheres na fotografia e nas artes de forma geral, podem ser pensadas nas experiências de Alice e Vivian, pensar em que ponto suas experiências dialogam, refletem, seus contextos e materialidades.

\*\*

Nesse ensaio busquei refletir sobre como os corpos das mulheres entraram em diálogo, embate, confronto, modulação, com a cidade e seus espaços. Objetivei pensar por meio das fotografias de Alice Brill e Vivian Maier como esses corpos de mulheres foram possíveis dentro das cidades, e o que foi produzido a partir desse contato. Após essas reflexões concluo que a experiência das mulheres nos espaços urbanos é uma constante mudança, mas as mulheres sempre se utilizaram de

---

<sup>113</sup> Vivian Maier at São Paulo Museum of Image and Sound, 2015, realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo; Vivian Maier: Street Photographer at Espaço Cultural Porto, 2020, planejada para ser realizada no Espaço Cultural Porto Seguro, em São Paulo, não foi inaugurada devido a pandemia de COVID-19.

recursos para transpor os limites e as fronteiras que eram impostos sobre suas vivências, sempre encontraram formas e estratégias para subverterem as normas e transformar o espaço da cidade em um lugar praticado seu.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Michel de Certeau ao escrever *A operação historiográfica* (1982) defende o momento da escrita enquanto o ponto de finalização da pesquisa, não como uma forma de encerrar e fechar a pesquisa por definitivo, sem possibilidade de continuidade, mas enquanto uma etapa a ser concluída. É assim que encaro as conclusões que aqui apresento, não enquanto a finalização total dessa pesquisa e o esgotamento das fontes, mas como a necessidade do fechamento de um ciclo.

Durante o processo do mestrado fui exposta e arrebatada pelas fotografias de Alice e de Vivian, bem como pela biografia de ambas, muito distintas e com densidades de informações e acessos opostos. Era meu interesse de levar ao conhecimento de todos os que me rodeavam a história e a produção de ambas, de possibilitar que as pessoas se maravilhassem da mesma forma que eu, entretanto as pessoas já as conheciam, principalmente no caso de Vivian Maier. Ambas não são completamente desconhecidas, não estão à margem dos estudos nem da história da fotografia, assim, o questionamento de por que estudar a produção de ambas perpassou os meus caminhos durante essa pesquisa. Foi mudando o foco, de olhar para o que elas olharam e como olharam, fazer uma leitura do que elas buscaram representar que vislumbrei um caminho de estudo possível. Assim, a presente pesquisa foi sendo construída aos poucos, em um processo constante de repensar e reformular as análises que eram possíveis a partir das fotografias de Alice e Vivian, foi de identificar também pontos de convergência e de dissonância entre elas. Essa pesquisa não foi realizada enquanto uma forma de comparação entre as fotógrafas, muito menos como uma tentativa de traçar relações e ligações artificiais entre ambas. Elas não se conheceram, atuaram com a fotografia no mesmo tempo, mas em locais e contextos diferentes. Vivian viajou ao Brasil. Alice viajou aos Estados Unidos da América. Mas não há registros que as coloquem em ligação ou conexão direta. O que as relaciona nessa pesquisa é o olhar que dispenderam sobre o espaço da cidade e sobre as mulheres que formavam esse espaço. Cada uma com sua característica e sistema de representação.

Foi isso que busquei pesquisar e responder aqui. A pergunta que permeou os caminhos dessa pesquisa foi: Como as fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier representaram os espaços urbanos das cidades de São Paulo e Nova Iorque, em fotografias de mulheres realizadas na década de 1950? De forma que compreendi que

a presença de mulheres nas fotografias produziu espaços possíveis para a vivências destas, ao mesmo tempo que produziu representações destes espaços, portanto, estabeleceu uma comunicação entre a construção imagética deste espaço (linguagem) e as formas de apropriação desse espaço (cultura) por mulheres, na década de 1950. Assim, o objetivo que busquei alcançar com essa pesquisa foi o de identificar, descrever e analisar como as fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier produziram representações de espaços urbanos, em São Paulo e Nova Iorque, em fotografias de mulheres realizadas na década de 1950. Tendo como objetivos específicos que se desdobravam desse principal: a) Mapear os cenários políticos, econômicos, culturais e geográficos das cidades de São Paulo e Nova Iorque, e identificar as relações desses com as fotografias de Alice Brill e Vivian Maier, na década de 1950; b) Descrever e analisar as fotografias de mulheres das fotógrafas Alice Brill e Vivian Maier, realizadas em São Paulo e em Nova Iorque, na década de 1950; e c) Compreender como as fotografias realizadas por Alice Brill e Vivian Maier se relacionam com as experiências de mulheres na produção de representações de espaços das cidades de São Paulo e Nova Iorque, na década de 1950. Por meio dos três ensaios, busquei construir uma narrativa que desse conta deste objetivo tendo como metodologia principal a leitura das fotografias permeada pela análise formal e de conteúdo das fotografias, bem como a triangulação com os relatos biográficos das fotógrafas e os aportes contextuais e teóricos que me auxiliaram a pensar e olhar para essas fotografias sem o acesso a suas materialidades e a possibilidade de contato com as produtoras das fotografias, uma vez que ambas já faleceram.

No primeiro ensaio busquei identificar a cidade que era possível para estas mulheres, tanto fotógrafas como fotografadas, quais materialidades estavam sendo construídas e quais trajetórias eram possíveis para elas. Busquei identificar como essa cidade era constituída de forma geográfica, as pessoas que passavam a habitar estes espaços e como a fotografia era vivenciada e praticada. Nesse movimento utilizei as noções cartográficas e de recursos cartográficos para a compreensão do andar na cidade, mapeei o andar de Alice pela cidade de São Paulo, produto o qual pode ser ampliado com o acesso a outras imagens da fotógrafa.

No segundo ensaio busquei descrever e analisar como o corpo e o corpo das mulheres foi considerado, tanto nas fotografias, como em discussões teóricas que tensionam a naturalidade das concepções sobre o corpo. Analisei ainda a produção destes corpos por meio do gênero fotográfico retrato, entendendo este enquanto uma

forma de expressar identidade e biografia da retratada por meio da pose ou da espontaneidade presentes na fotografia.

No terceiro e último ensaio analisei e busquei compreender por meio dessa análise como as mulheres se apropriavam do espaço da cidade, como seus corpos existiam e dialogavam com a cidade e a vida na cidade. É aqui que uno o espaço da cidade e as mulheres sob a análise e penso de forma mais demorada sobre as práticas e sociabilidade que se estabeleceram nessa/dessa relação. A fotografia enquanto profissão para as mulheres também foi pensada nesse ensaio, de forma que essa significou tanto o acesso ao espaço da cidade, a circulação motivada nesse espaço, bem como uma possibilidade de que as mulheres constituíssem representações de outras mulheres que assim como elas estavam e vivenciavam esse espaço.

Por se tratar de uma leitura de imagens, outras leituras com outras chaves de leitura, com outros temas e questionamentos podem ser feitas às fotografias de Alice Brill e Vivian Maier, de forma que o exercício realizado não encerra as possibilidades que as fotografias de ambas suscitam, bem como há a possibilidade de acesso às outras fotografias que aqui não foram analisadas. Assim, uma das contribuições desta pesquisa é o olhar aqui narrado para essas cidade, mulheres e fotografias que constituíram as séries analisadas, foi a discussão dessa espaço da cidade que se estabelece e se delinea pela presença dessas mulheres em uma década que a presença destas nos espaços urbanos ainda era questionada e regulada.

Alguns desdobramentos são possíveis a partir dessa pesquisa, principalmente com a possibilidade de retorno do acesso aos acervos e as instituições de guarda, de forma que outras fotografias, outros documentos podem vir a ser acessados e pesquisas mais adensadas na produção dessas fotografias podem ser realizadas. Outro desdobramento possível é a de pesquisar a relação entre espaço da cidade e produção de fotógrafas em outras cidades e contextos sociais, a fim de entender como a presença de mulheres se relacionou com outras cidades, com outros circuitos e se a experiência dessas fotógrafas se assemelha, ou se se diferencia, no que se diferencia, de outras fotógrafas. Um ponto que abordei aqui e que é uma possibilidade de desdobramento é uma reflexão ainda mais densa e com um escopo maior, a partir dos autorretratos de fotógrafas, uma vez que nos autorretratos há tensões e negociações depositadas sobre uma mesma pessoa, que controla a representação, a performance e o registro dessas, bem como intensões e ocultamentos em relação a produção de identidade ou de questionamento dessa identidade, penso que apenas



inicie essa discussão no texto apresentado aqui. As análises que produzi aqui foram baseadas nos estudos e metodologias desenvolvidos por Ana Maria Mauad no início de suas pesquisas com imagens, pesquisas que amadureceram e hoje já utilizam-se de outras abordagens teóricas e metodológicas, assim, repensar as minhas análises, retornar as grades apresentadas nos apêndices IV a VII, com a atualização nos conhecimentos e pesquisas desenvolvidas por Mauad, também são um desdobramento.

A forma como termino essa pesquisa é bem diferente da forma como imaginei que essa se delinearía no momento de início do processo do mestrado. Os caminhos que me trouxeram até aqui foram produzidos ao longo de discussões, reflexões, abandonos, interstícios e aceites que perpassaram tanto a temática da pesquisa quando seus métodos e possibilidades de execução. Iniciei me propondo a responder a provocação de Linda Nochlin que comentei na introdução desse texto, me propondo a demonstrar, identificar e afirmar que havia sim mulheres nos espaços urbanos e que elas estavam rompendo com grandes imposições que lhes eram colocadas. Entretanto, a exclusão das mulheres do espaço da cidade sempre foi localizada, sempre esteve relacionada as classes sociais e raças com as quais estas eram identificadas, de forma que apagar a experiência de mulheres que sempre estiveram constituindo o espaço urbano, afirmando que “as mulheres” não acessavam esse espaço, se tornou para mim uma preocupação e um cuidado a ser tomado frequentemente. Como demonstrei ao longo do texto e como outras pesquisadoras também o fizeram antes de mim, as mulheres sempre encontraram formas e construíram estratégias para desvirtuarem as normas sociais que visavam seu controle, o controle de seus corpos. Assim, a análise das representações desses espaços urbanos por meio da presença dessas mulheres reforça como essas estratégias existiram e eram mais condizentes com a vida das mulheres nas cidades do que o estabelecimento de modelos rígidos que as relegava ao espaço doméstico, privado. Como defende Rosa Monteiro (2020) cabe às mulheres a mudança dos cenários que lhe são desfavoráveis, foi isso que pretendi aqui, pensar a cidade através da presença de mulheres registradas por mulheres que também estavam nessa cidade, espaço.

## REFERÊNCIAS

- ALARCON, Daniela Fernandes. **Diário Íntimo: A Fotografia de Alice Brill**. 2008. 294 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Departamento Jornalismo e Editoração, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra Não Tem Rosto de Mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARQSHOAH. **Ernesto Strauss**. 2022. Disponível em: <https://www.arqshoah.com/sobreviventes-testemunhos/5425-st-82-strauss-ernesto>. Acesso em: 22 maio 2022.
- BANNOS, Pamela. **Vivian Maier: a photographer's life and afterlife**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2017.
- BARBOSA, Livia. Sociedade de Consumo: Características Sociológicas. In: BARBOSA, Livia. **Sociedade do Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BERGER, John, *et al.* **Modos de ver**. 3 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- BERMAN, Marshall. Na Floresta dos Símbolos: Algumas Notas sobre o Modernismo em Nova York. In: BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 336-410.
- BERMAN, Marshall. O Caminho Largo e Aberto. In: BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11 -20.
- BORIN, Monique Félix. **A BARRA FUNDA E O FAZER DA CIDADE: Experiências da urbanização em São Paulo (1890-1920)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BRASIL. **Decreto-lei nº 5.878**, de 04 de outubro de 1943. Autoriza a instituição da Fundação Brasil Central e dispõe sobre o seu funcionamento. Rio de Janeiro: Presidência da República, [2021]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1937-1946/De15878.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1937-1946/De15878.htm). Acesso em: 30 abr. 2021.
- BRASIL. **Constituição (1937)**. Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm). Acesso em: 20 mar. 2021.
- BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 Edições, Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Edições Chão da Feira**: Caderno de Leituras, n. 78, p. 1-16, jun. 2018.

CAMPOS, Eudes. A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos. **Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo**, São Paulo, v. 204, p. 11-34, 2006.

CARVALHO, Victa de. FOTOGRAFIA, COTIDIANO E CIDADE: Entre o ver e o habitar a imagem. **REVISTA PASSAGENS - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, v. 8, n. 2, p. 74-92, 2017.

CERTEAU, Michel de. O ofício historiográfico. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 56-108.

CERTEAU, Michel de. Práticas de espaço. In: CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 1: Artes de Fazer. 22 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 155-196.

CHAVES, Gabriela da Silva. O espaço urbano na fotografia de Vivian Maier: Análise das fotografias de rua das cidades de Chicago e Nova York no período de 1950 a 1960. Encontro de História da Arte, 14, 2019, Campinas. **Atas [...]** Campinas: Unicamp, 2019, p. 326-333.

COFFEE, Kevin. Misplaced: ethics and the photographs of Vivian Maier. **Museum Management And Curatorship**, [s.l.], v. 29, n. 2, p. 93-101, mar. 2014

CONGREGAÇÃO ISRAELITA PAULISTA. **História**. 2021. Disponível em: <http://cip.org.br/home-2/historia/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTT, Nancy. A mulher moderna: o estilo americano dos anos vinte. In: DUBY, Georges, PERROT, Michele. **História das Mulheres no Ocidente**. V.5. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULS, Lionel-H; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro (org.). **A pesquisa**

**qualitativa:** Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 127-153.

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice. In: DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 15-53.

EICHBAUM, Gisele. **Fotobiografia**. 2022. Disponível em: <https://giselaeichbaum.com.br/pt/fotobiografia.php>. Acesso em: 22 maio 2022.

FEDER, Leonardo. **Rastreando olhares judaicos:** as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil. 2018. 664 f. Tese (Doutorado em Estudos Judaicos e Árabes) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FONSECA, Renan Reis. “Você será mobilizada(o)!”: gênero e trabalho na Segunda Guerra Mundial – Estados Unidos e Brasil. **Antíteses**, Londrina, v.12, n. 24, p. 517-542, jul-dez. 2019.

FOX, Corinne. **American Women in the 1950s:** The Years Between the War and Liberation. *Saber and Scroll*, vol. 2, nº. 3, 2013.

FREHSE, Fraya. Cartões Postais Paulistanos Da Virada Do Século XX: Problematizando A São Paulo “Moderna”. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 127-153, jun. 2000.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race**. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

**GRUPO Santa Helena**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo520054/grupo-santa-helena>>. Acesso em: 02 Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEIFERMAN, Marvin. Lost, Then Found: The Life and Photographic Work of Vivian Maier. In: MALOOF, John; GALLERY, Howard Greenberg. **Vivian Maier: a photographer found**. New York: Harper Collins, 2014. p. 8-32

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges, PERROT, Michele. **História das Mulheres no Ocidente**. V.5. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

HILLEL INTERNATIONAL. **About**. 2021. Disponível em: <https://www.hillel.org/about>. Acesso em: 30 abr. 2021.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos:** O Breve Século XX - 1914 - 1991. 2 ed. São

Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

HURD, Danielle Jean. **Alice Brill's Sao Paulo Photographs**: a cross- cultural reading. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Departamento de Artes Visuais, Brigham Young University, Provo, 2011. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/2635/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

JACKSON, Kenneth. Robert Moses and The Rise of New York. The Power Broker in Perspective. In: BALLON, Hilary; JACKSON, Kenneth (ed.). **Robert Moses and the Modern City**: The Transformation of New York. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

JOHNSON, Steve. Vivian Maier Timeline: Breaking Down The Years-Long Battle Over The Photographer-Nanny's Work. **Chicago Tribune**. Chicago, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/museums/ct-ent-understanding-vivian-maier-saga-cb-0818-20190822-exgyf4di5retljjkyq62cdllgm-story.html>. Acesso em: 20 fev. 2021.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 155-167, 2006.

LAMB, Vanessa Martins. **The 1950's and the 1960's and the American Woman**: The Transition from the "Housewife" to the Feminist. History. 2011. Disponível em: <dumas-00680821>. Acesso em: 25 set. 2017.

LE BRETON, David. **Sociologia do Corpo**. 6 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4 ed. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 535-552.

LEFEBVRE, Henry. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LEITÃO, Débora Krischke; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. **Mediações**, Londrina, v. 15, n.2, p. 231-247, Jul./Dez. 2010.

LEMOS, Vilma; PERAZZO, Priscila F.; OLIVEIRA, Rebecca Nunes Guedes de. Educação e trabalho de mulheres negras: histórias de vida na interseccionalidade entre gênero e raça. **História Oral**, v. 25, n. 1, p. 93-113, jan./jun. 2022.

LIMA, Aline Soares; MARTINS, Moisés de Lemos; OLIVEIRA, Madalena de. Do carte de visite ao snapshot digital: O retrato fotográfico e as representações de si. In: CONGRESSO SOPCOM - ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 7., 2011, Porto. **Anais [...]**. Porto: Sopcom, 2011. p. 1883-1897.

LONGERICH, Peter. **Holocaust**: the Nazi persecution and murder of the Jews. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 14-36.

MACHADO, Alcântara. **Vida e Morte do Bandeirante**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

MACHADO, Arlindo. A Fotografia como Expressão do Conceito. **Revista Studium**, Campinas, n. 2, p. 5-23, 2000.

MALLOF, John. **About Vivian Maier**. Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MANZON, Jean. **A luta pelo transporte em São Paulo**. 1950. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BEFqsxQqwHo&t=18s&ab\\_channel=Ant%C3%B4nioPrata](https://www.youtube.com/watch?v=BEFqsxQqwHo&t=18s&ab_channel=Ant%C3%B4nioPrata). Acesso em: 15 mar. 2022.

MARTINS, Ana Cecilia. Sem pose ou retoque. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 mar. 2001. B, p. 32-33.

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. In: MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História - Interfaces. **Tempo**, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes**: Ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem**: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. 1990. 340 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas E Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MONTERO, Rosa. Introdução: A vida invisível. In: MONTERO, Rosa. **Nós, mulheres**. São Paulo: Todavia, 2020, p. 25-42.

MORAIS, Fernando. **Olga**: A vida de Olga Benário Prestes, Judia Comunista Entregue a Hitler pelo Governo Vargas. São Paulo: Editora Alfa e Omega, 1987.

MUNIZ, Deborah Araújo; PAULA, Silas José de. Principais Práticas Históricas do Retrato Fotográfico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-15.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo). **O Caminho das Coisas**. 2022. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/sgVBSH3wKTkNJA?hl=pt-BR>. Acesso em: 22 maio 2022.

MUSEU DO EXPEDICIONÁRIO. **Tour Virtual**. 2022. Disponível em: <https://my.matterport.com/show/?m=wwZ1v2hEbPT>. Acesso em: 25 mai. 2022.

NASCIMENTO, Benedicto. **Formação da indústria automobilística brasileira**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

NEVES, Magda de Almeida. Anotações Sobre Trabalho e Gênero. **Cadernos de Pesquisa**, v.43, n.149, p.404-421, maio/ago. 2013.

NUNES, Thiane. Mulheres artistas e Autorretrato: a representação de si como sujeito. Encontro de História da Arte, 14, 2019, Campinas. **Atas [...]** Campinas: Unicamp, 2019, p. 929-938.

OGAWA, Carla Cristina. **Vista do Atelier: dualidades simultâneas e a conquista do horizonte**. Um olhar sobre a produção pictórica de Alice Brill. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Curso de Artes Visuais – Teoria, História e Crítica, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n.2, p. 305-332, mai./ago. 2008.

OLIVEIRA, Heloisa Nichele de. **Trajetórias de Mulheres do Circuito Fotográfico de Curitiba (1970 – 1980)**. 2021. 235 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade – Mediações e Culturas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

OSTROWER, Fayga. **A construção do olhar**. 1988. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-olhar/>. Acesso em: 25 mai. 2022.

PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, Georges, PERROT, Michele. **História das Mulheres no Ocidente**. V.5. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERRY, Marvin. A Era do Fascismo: ataques à razão e à liberdade. In: PERRY, Marvin. **Civilização ocidental: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 565-604.

PETRONE, Pasquale. A cidade de São Paulo no século XX. **Revista de História**, [S. l.], v. 10, n. 21-22, p. 127-170, 1955.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

**PINTURA de Gênero**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo912/pintura-de-genero>. Acesso em: 16 de julho de 2022.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade Fotografada**: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos - Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2005. 467 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

POSSAMAI, Zita. Fotografia e Cidade. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 67-74 77, jan.-jun. 2008.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro *et al.* **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p. 173-276.

RAGO, Margareth. Dessubjetivando com Cindy Sherman. **Labrys, Estudos Feministas/ Études Féministes**, S.L, v. 1, n. 24, p. 01-02, jul. 2013. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys24/libre/marga.htm>. Acesso em: 22 mai. 2022.

RODRIGUES, Isabelle de Assunção; SOARES, Dennis Verbicaro. A Participação Da Mulher No Mercado De Trabalho E Nas Relações De Consumo: contradições e desigualdades de gênero. **Revista da Faculdade Mineira de Direito**, v. 24, n. 47, p. 142-161, 2021.

**ROSSI Osir**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24706/rossi-osir>>. Acesso em: 21 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SABALLA, Viviane A. Narrativas Visuais do Sensível: retrato fotográfico e indumentária. In: FACOS. (Org.). **REVISTA ESCRITA NO PLURAL** - Revista Eletrônica do Curso de História DACOS. 1ed. Osório: Facos, 2011, v. 1, p. 64-81.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil moderno. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 351-385.



SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez., 1995.

SEYFERTH, Giralda. A Dimensão Cultural Da Imigração. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, v. 26 n.77, p.47-62, out. 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Amadora: Condição Feminina. A Crítica de Arte e as Representações Sobre as Mulheres Artistas Brasileiras. IN: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP: FAPESP. 2008. p. 35-84.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editoras, 1967. p. 10-24.

SIMMEL, Georg. A sociabilidade (Exemplos de sociologia pura ou formal). In: SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 59-82.

SKIDMORE, Thomas. Era Vargas (1930-1945). In: SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 21-71.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Inventing Vivian Maier**. 2013. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-by-abigail-solomon-godeau/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

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

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, O Rei das Sedas: Consumo de Moda e Sociabilidades Femininas em Curitiba - PR (1935 - 1945)**. 347 f. Tese (Doutorado em Design) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

TOLEDO, Rodrigo Alberto. O Urbanismo Paulista da Primeira Metade do Século XX: Utopias e Realidades. **Sociedade e Território**, Natal, v. 29, n. 2, p. 06-29, Jul./Dez. 2017.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Enciclopédia do Holocausto. **Documentando o Número de Vítimas do Holocausto e da Perseguição Nazista**. 2019. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution>. Acesso em: 30 abr. 2021

VASSALLO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 80-94, dez. 2018

VILHENA, João Eduardo Cezar de. **Metrópole na Ponta do Lápis: charges e urbanização na cidade de São Paulo – 1900-1914**. 2007. Dissertação (Mestrado em

História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WALLOCK, Leonard. The Myth of the Master Builder Robert Moses, New York, and the Dynamics of Metropolitan Development Since World War II. **Journal of Urban History**, Charlotte, v. 17, n. 4, p. 339-362, aug. 1991.

**WAYS OF SEEING**. Writer: John Berger. Producer: Mike Dibb. BBC Four, 1972. 4 videos (120 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk). Acesso em: 25 mai. 2022.

WINNER, Langdon. Do Artifacts Have Politics? **Daedalus**, Cambridge, v. 109, n. 1, p. 121–136, 1980.

ZERWES, Erica. Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina. In: ZERWES, Erica; COSTA, Helouise (org.). **Mulheres Fotógrafas/Mulheres Fotografadas** – Fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios: FAPESP, 2021. p. 19-36.

ZERWES, Erica; COSTA, Helouise (org.). **Mulheres Fotógrafas/Mulheres Fotografadas** – Fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios: FAPESP, 2021.

## APÊNDICE I

## MODELO DE GRADE INTERPRETATIVA DAS UNIDADES FOTOGRÁFICAS

<b>GRADE INTERPRETATIVA DAS UNIDADES FOTOGRÁFICAS</b>		
<i>NÚMERO GRADE INTERPRETATIVA DE ANÁLISE:</i>	00 – 000 – XX/XXXX (.00) * (fotógrafa – grade interpretativa – mês/ano da análise) * desdobramentos da grade interpretativa	
<i>[IMAGEM FOTOGRÁFICA]</i>	<b>NÚMERO REGISTRO</b>	00 - 00 – 000 – XX/XXXX
	<b>FÓTOGRAFA</b>	Nome fotógrafa
	<b>ACERVO</b>	Instituição de guarda de qual procede a fotografia
	<b>LEGENDA</b>	Legenda atribuída a fotografia
	<b>LICENCIAMENTO</b>	Licenciamento atribuído a fotografia
<b>FORMAS DE EXPRESSÃO</b>		
<i>Tipo da fotografia</i>	[Instantâneo/ Posada/ Retrato/ Paisagem]	
<i>Enquadramento</i>	[Câmera Alta/ Ponto de Vista Ascensional/ Ponto de Vista Central/ Ponto de Vista Descensional/ Ponto de Vista Diagonal/ Rotação de Eixo]	
<i>Iluminação</i>	[Com Sombras/ Sem Sombras/ Com Contraste/ Sem Contraste]	
<i>Foco</i>	[Tudo em Foco/ PC no Foco/ Pouco Foco]	
<i>Efeitos</i>	[Atividade Close Contraste de Escala/ Contraste de Tom/ Exagero/ Inversão de Escala/ Fragmentação/ Fragmentação/Contextualização Espacial/ Fragmentação/Contextualização Indumentária/ Fragmentação/Contextualização Instrumental/ Frontalidade/ Pose/ Repouso/ Singularidade]	
<i>Sentido da foto</i>	[Vertical/ Horizontal]	
<i>Direção da foto</i>	[Esquerda/ Direita/ Centro/ De B/C/ De C/B]	
<i>Distribuição dos planos</i>	[Objeto, Pessoa ou Grupo nos planos]	
<i>Plano Central</i>	[Objeto, Pessoa ou Grupo no Plano Central]	
<b>FORMAS DO CONTEÚDO</b>		
<i>Localização</i>	País: _____ Cidade: _____	
<i>Tema retratado</i>	[Tema predominante na Fotografia]	
<i>Temporalidade</i>	[Diurna/ Noturna/ Indefinida]	

<i>Registro em ambiente</i>	[Interno/ Externo/ Indefinido/ Público]	
<i>Atributos de paisagem/Urbana</i>	[Caracterização da Paisagem Urbana quanto a sua tipologia e função social]	
<i>Abrangência Espacial</i>	[Vista Aérea/ Vista Panorâmica/ Vista Parcial/ Vista Pontual/ Vista Interna]	
<i>Elementos Móveis-Gênero/Etário</i>	[Homem/ Mulher/ Criança/ Idoso]	
<i>Elementos Móveis/Personagens</i>	[Multidão/ Trabalhador/ Transeunte/ Usuário]	
<i>Elementos Móveis/Transporte:</i>	[Automóvel/ avião/ barco/ bonde elétrico/ caminhão/ navio/ ônibus/ animal/ trem]	
<i>Atributos pessoais</i>	<b>Indumentária</b>	<b>Gestos</b>
	[Caracterização da Indumentária dos Personagens da Fotografia]	[Caracterização dos Gestos dos Personagens da Fotografia]
<i>Descrição</i>	[Descrição da fotografia a partir da união dos elementos formais e de conteúdo]	
<i>Observações</i>	[Comentários ou anotações de características identificadas na análise]	

**APÊNDICE II****SÉRIE FOTOGRÁFICA ANALISADA (ALICE BRILL)**

1950c



1952



1954



1951



1953



1955



**APÊNDICE III****SÉRIE FOTOGRÁFICA ANALISADA (VIVIAN MAIER)**



1950c



1954



1956



1959



1953



1955










1957





**APÊNDICE IV****FORMAS DE EXPRESSÃO (ALICE BRILL)**

Fotografia	Número de registro <sup>1</sup>	Tipo da fotografia	Enquadramento	Iluminação	Foco	Efeito	Sentido da fotografia	Direção da fotografia	Distribuição de planos	Plano central
	AB195cSP.1	Paisagem	Câmera Alta	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	De B/C	1: grupo de pessoas em feira livre	Grupo de pessoas
	AB1950SP.1	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Vertical	Direita	1º plano: grupo de pessoas 2º plano: objetos/ automóveis 3º plano: elementos urbanos/prédios	grupo de pessoas – 3 mulheres; 3 homens
	AB1950SP.2	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Sem Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Horizontal	De B/C	1º Plano: grupo de mulheres e crianças 2º Plano: atributo de paisagem, arvores e jardim 3º Plano: elementos urbanos – prédios	Grupo de mulheres e crianças
	AB1950SP.3	Paisagem	Câmera Alta	Sem Contraste, Sem Sombras	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Esquerda	1º plano: transeuntes andando no viaduto 2º plano: elementos urbanos: prédios [planos diagonais]	transeuntes andando no viaduto
	AB1950SP.4	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Sem Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1º plano: homem, mulher e mesa com frutas e verduras distribuídas sobre ela 2º plano: outras vendas e homens e mulheres	homem, mulher e mesa com frutas e verduras distribuídas sobre ela
	AB1950SP.5	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1º plano: grupo de mulheres e crianças em ponto de ônibus 2º plano: rua de pedras assentadas 3º plano: elementos de transporte e elementos de paisagem urbana – construção, fiações elétricas e edifícios	grupo de mulheres e crianças em ponto de ônibus
	AB1951SP.1	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Pose	Vertical	Centro	1º plano: elemento decorativo – flor 2º plano: mulher e cachorro 3º plano: elemento estrutural de casa (janela ou porta)	Pessoa (Yolanda Mohalyi) no Plano Central


<sup>1</sup> Número dado pela pesquisadora para gerenciamento das fotografias analisadas.

	AB1951SP.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Pose	Vertical	Centro	1: mulher e escultura 2: elementos estruturais (paredes e janelas) e de decoração/trabalho (pinturas, cavaletes, cadeiras)	Pessoa (Felicia Leirner) no Plano Central
	AB1951SP.3	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Pose	Vertical	Centro	1: mulher (Hilde Weber) 2: elemento artístico – pintura de Hilde 3: paisagem urbana desfocada	Objeto (pintura) e Pessoa (Hilde Weber) no Plano Central
	AB1952SP.1	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Pose, Repouso, Frontalidade	Vertical	Centro	1: homem sentado em poltrona de lado 2: mulher virada com o dorso para o homem e o rosto para a câmera 3: elementos de decoração doméstica (pinturas, sofás)	Casal no centro
	AB1953SP.1	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Direita	1: elementos de atividade comercial – flores 2: mulheres, criança e homens próximos às flores dispostas em diagonal ascendente 3: elementos urbanos (fiação elétrica, rua, prédios)	mulheres, criança e homens próximos às flores dispostas em diagonal ascendente
	AB1953SP.2	Paisagem	Ponto de Vista Descensional	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Vertical	De B/C	1: multidão em filas curvas em torno de pontos de ônibus 2: elementos urbanos (fiação elétrica, rua, prédios) e elementos móveis de transporte (carros)	multidão em filas curvas em torno de pontos de ônibus
	AB1953SP.3	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Vertical	Esquerda	1: homem, mulher, crianças e balões 2: mulheres, homens, objetos a venda, elementos urbanos (fiação elétrica, prédio), elementos paisagísticos (árvore)	homem, mulher, crianças e balões
	AB1953SP.4	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: mulher em entrada de loja de produtos e utilidades domésticas	mulher em entrada de loja de produtos e utilidades domésticas

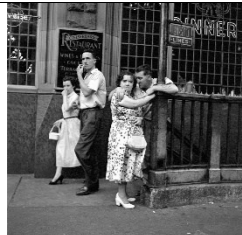






	AB1953SP.5	Paisagem	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombra, Com Contraste	Tudo	Exagero, Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	De B/C	1: multidão de homens e mulheres andando em várias direções 2: elementos urbanos – prédios	multidão de homens e mulheres andando em várias direções
	AB1953SP.7	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Vertical	Esquerda	1: homem e mulher conversando 2: homens andando 3: elementos residenciais (sobrados) e céu	homem e mulher conversando
	AB1953SP.8	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombra, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: mulher lendo livro/revista 2: homem lendo jornal 3: indivíduos desfocados	Mulher lendo livro/revista
	AB1953SP.10	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombra, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	De B/C	1: elemento natural – folhagem (planta) 2: escultura com signos egípcios, coluna e mulher (Lina Bo Bardi) 3: elementos naturais – plantas	escultura com signos egípcios, coluna e mulher (Lina Bo Bardi)
	AB1953SP.11	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Frontalidade	Horizontal	De B/C	1: homem (vendedor), mulheres e cestos com alimentos para venda 2: homens e mulheres (vendedores e consumidores) 3: elementos construtivos	homens e mulheres (vendedores e consumidores)
	AB1954SP.1	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	De B/C	1: homens de terno consumindo café, homens de uniforme servindo café 2: homens e mulher no ambiente conversando ou esperando	homens de terno consumindo café, homens de uniforme servindo café
	AB1954SP.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Repouso	Horizontal	Centro	1: homem, mulher e crianças e gramado e plantas 2: fachada de casa	homem, mulher e crianças e gramado e plantas



	AB1954SP.3	Paisagem	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	Centro	1: homem e mulher sobre gramado 2: rio/lago e barcos com pessoas 3: casas e prédios (desfoque)	homem e mulher sobre gramado
	AB1954SP.4	Paisagem	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Vertical	De B/C	1: elemento arquitetônico: fachada e estrutura de construção (Museu de Arte Moderna de SP) 2: mulher e homem andando a margem do espelho d'água	mulher e homem andando a margem do espelho d'água
	AB1954SP.6	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Vertical	De B/C	1: mulheres caminhando do lado direito 2: homens e mulheres caminhando pela rua 3: elementos urbanos (prédios, outdoors, estruturas de iluminação pública)	mulheres caminhando do lado direito
	AB1954SP.7	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: mulher parada em frente à casa/barraco 2: árvores	mulher parada em frente à casa/barraco
	AB1954SP.8	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: grupo de crianças negras 2: elementos urbanos: prédios e ruas 3: elemento urbano: edifício Altino Arantes	grupo de crianças negras
	AB1954SP.10	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: mulher e homem, produtos para venda 2: pessoas subindo escada 3: elemento urbano – viaduto e multidão andando sobre o viaduto	mulher sentada e homem em pé, produtos para venda ao lado da mulher
	AB1955SP.1	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Sem Contraste	Tudo	Pose	Horizontal	Esquerda	1: mulher sentada e homem atrás em pé 2: elementos de decoração doméstica: pintura, vasos, cadeira, aparador, portas	mulher sentada e homem atrás em pé
	AB1955SP.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Sem Contraste	Tudo	Pose	Horizontal	Esquerda	1: criança encostada em elemento arquitetônico – coluna 2: homem, mulher e criança sentados em escada	homem, mulher e criança sentados em elemento arquitetônico – escada

	AB1955SP.3	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Sem Contraste	Tudo	Pose	Horizontal	Centro	1: crianças, mulher e homem sentados lado a lado lendo um livro 2: elemento de decoração doméstica: pintura em parede	crianças, mulher e homem sentados lado a lado lendo um livro
---	------------	---------	------------------------	----------------------------	------	------	------------	--------	--	--



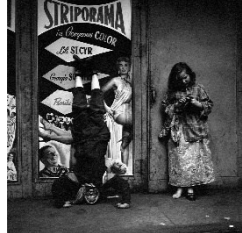


**APÊNDICE V****FORMAS DE EXPRESSÃO (VIVIAN MAIER)**








Fotografia	Número de registro <sup>1</sup>	Tipo da fotografia	Enquadramento	Iluminação	Foco	Efeito	Sentido da fotografia	Direção da fotografia	Distribuição de planos	Plano Central
	VM195cNY.1	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: casal (homem + mulher) abraçados parados 2: casal (homem + mulher) em movimento 3: fachada de restaurante com janelas e clientes aparentes	Casal (homem + mulher) abraçados no plano central
	VM195cNY.2	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Espacial	Vertical	De B/C	1: homem com bengala 2: grupo de 4 pessoas caminhando a esquerda 3: outro grupo de pessoas e elementos urbanos (prédios e ru	Homem com bengala
	VM195cNY.3	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala	Vertical	De B/C	1: mulher parada olhando para a esquerda 2: grupo de mulheres caminhando 3: fachada de prédio público (biblioteca)"	Mulher parada olhando para a esquerda
	VM195cNY.4	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Indumentária	Vertical	Centro	1: mulher andando 2: ônibus e grupo de pessoas em torno do ônibus 3: rua e prédios	Mulher andando
	VM195cNY.6	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Vertical	Centro	1: homem alimentando duas pombas 2: mulher olhando a cena 3: fachada de lojas e restaurantes	Homem alimentando duas pombas
	VM195cNY.7	Retrato	Ponto de Vista Descensional	Com sombras, Com contraste	PC	Fragmentação, Singularidade	Vertical	Centro	1: espelho redondo no chão 2: reflexo de Vivian Maier inclina sobre o espelho com câmera em mãos	Reflexo de Vivian Maier inclina sobre o espelho com câmera em mãos
	VM195cNY.8	Retrato	Ponto de Vista Central	Com sombras, Com contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial, Pose	Horizontal	Direita	1: Vivian Maier com câmera em mãos 2: reflexo de espelho com Vivian e outras mulheres 3: mulheres na rua paradas olhando para ponto identificado 4: paisagem urbana	Vivian Maier com câmera em mãos








<sup>1</sup> Número dado pela pesquisadora para gerenciamento das fotografias analisadas.










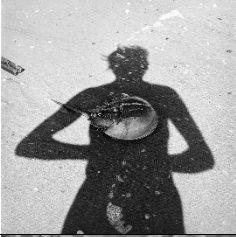



	VM1953NY.1	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com sombras, Com contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: reflexo de espelho com algumas pessoas paradas e outras andando 2: vista da rua, com mulheres andando e paisagem urbana	
	VM1953NY.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem sombras, Com contraste	PC	Repouso, Singularidade	Vertical	Centro	1: tronco de homens fragmentados 2: mulher idosa sob uma bandeira dos EUA 3: homem com mão segurando chapéu	Mulher idosa sob uma bandeira dos EUA
	VM1953NY.3	Instantâneo	Ponto de Vista Descensional	Sem sombras, Com contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: Casal em mesa de restaurante 2: escadas	Casal em mesa de restaurante
	VM1953NY.4	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem sombras, Com contraste	PC	Frontalidade	Vertical	Centro	1: mulher idosa olhando para a câmera 2: prédios	Mulher idosa olhando para a câmera
	VM1953NY.5	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Repouso, Pose	Vertical	Centro	1: mulher e criança abraçados 2: desfocado, árvores e grama (possível jardim)	Mulher e criança
	VM1953NY.6	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: grupo de três homens e uma mulher, cavalos e carruagem 2: elementos arquitetônicos urbanos "	Grupo de três homens e uma mulher, cavalos e carruagem
	VM1953NY.7	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Esquerda	1: vidro que compõe vitrine 2: mulheres andando na chuva 3: fachadas de prédios, rua e automóveis	Mulheres andando na chuva

	VM1953NY.8	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: grupo de três mulheres, um homem e três crianças 2: céu (estourado)	Grupo de três mulheres, um homem e três crianças
	VM1953NY.9	Retrato	Ponto de Vista Descensional	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Pose	Vertical	Centro	1: fragmento de cerca de madeira 2: idosa e terreno 3: árvores e prédios	Idosa e terreno
	VM1953NY.10	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Exagero	Vertical	Centro	1: homem e mulher 2: parede de fundo com cartazes	Homem e mulher
	VM1953NY.11	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação	Vertical	De B/C	1: mulher caminhando e homens ajudando outro homem de muletas 2: outras pessoas andando ou observando a cena 3: diagonal, fachadas de prédios	Mulher caminhando
	VM1953NY.12	Paisagem	Ponto de Vista Descensional	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Vertical	Centro	1: prédios e estação de trem 2: transeuntes na calçada e caminhões de comércio, gravação de vídeo/filme 3: prédios	Transeuntes a calçada e caminhões de comércio, gravação de vídeo/filme
	VM1953NY.12	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Frontalidade, Pose	Vertical	Centro	1: Vivian Maier com câmera no pescoço e menina olhando para espelho 2: paisagem urbana com fachada de lojas	Vivian Maier com câmera no pescoço e menina olhando para espelho
	VM1953NY.12	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Pouco	Singularidade	Vertical	Esquerda	1: espelhos e vitrine de antiquário 2: Vivian Maier no reflexo de um dos espelhos	Vivian Maier no reflexo de um dos espelhos








	VM1954NY.1	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Repouso	Horizontal	Esquerda	1: mulheres sentadas em balsa, linha diagonal 2: céu, mar e barco	1: mulheres sentadas em balsa, linha diagonal
	VM1954NY.2	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala, Singularidade, Fragmentação/Contextualização Indumentária	Vertical	Centro	1: mulher com estola de pele de animal 2: mulher com chapéu 3: desfocado, fachadas de prédios e rua	Mulher com estola de pele de animal
	VM1954NY.3	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala, Frontalidade, Pose	Vertical	Centro	1: mulher com lenço na cabeça e óculos de grau 2: desfocado, batente de porta	Mulher com lenço na cabeça e óculos de grau
	VM1954NY.4	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Repouso, Pose	Horizontal	Centro	1: mulher idosa encostada em parede com anúncio de loja de bebidas	1: mulher idosa encostada em parede com anúncio de loja de bebidas
	VM1954NY.5	Paisagem	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	De B/C	1: multidão aglomerada 2: fachadas de prédios	Multidão aglomerada
	VM1954NY.6	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala, Frontalidade	Horizontal	De B/C	1: mulher idosa com chapéu e colar de pérolas 2: mulher com colar de pérolas e roupas pretas 3: desfocado, homem de terno e fachadas de prédios	Mulher idosa com chapéu e colar de pérolas
	VM1954NY.7	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: grupo de mulheres de costas 2: cidade observada de cima	Grupo de mulheres de costas








	VM1954NY.8	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala, Pose	Vertical	De B/C	1: grupo de mulheres sentadas em escadaria 2: guarda e fachada de prédio	Grupo de mulheres sentadas em escadaria
	VM1954NY.9	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação	Vertical	Centro	1: grupo de 4 crianças e uma mulher adulta atravessando a rua 2: rua, calçadas e prédios com elementos urbanos móveis e imóveis, bem como personagens	Grupo de 4 crianças e uma mulher adulta atravessando a rua
	VM1954NY.10	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Centro	1: mulher idosa olhando para a câmera 2: fachadas de construções e produtos à venda	Mulher idosa olhando para a câmera
	VM1954NY.11	Instantâneo	Ponto de Vista Descensional	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Inversão de Escala	Vertical	De C/B	1: menina caminhando de mãos dadas com duas mulheres 2: sombra criada pela menina e as mulheres na calçada	Menina caminhando de mãos dadas com duas mulheres
	VM1954NY.12	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Vertical	De B/C	1: mulher de mãos dadas com criança 2: rua e carro 3: fachadas de prédios, comércio	Mulher de mãos dadas com criança
	VM1954NY.13	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Vertical	Esquerda	1: fachada de prédio residencial com janelas, escadas e batentes de portas 2: mulher dentro de uma das janelas limpando-a	Mulher dentro de uma das janelas limpando-a
	VM1954NY.14	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Frontalidade, Pose	Vertical	Centro	1: grupo de duas mulheres e duas crianças 2: calçada, rua e prédios	Grupo de duas mulheres e duas crianças

	VM1954NY.15	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com sombras, Com Contraste	Tudo	Repouso	vertical	De B/C	1: Grupo de transeuntes 2: Prédios e estruturas urbanas	Grupo de transeuntes
	VM1954NY.16	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Exagero, Frontalidade	Horizontal	Centro	1: mulher fumando e menino chorando 2: jardim/parque com menino andando de bicicleta	Mulher fumando e menino chorando
	VM1954NY.17	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala, Singularidade, Fragmentação	Vertical	De B/C	1: costas e perfil de mulher 2: desfocado, fachadas de prédios	Costas e perfil de mulher
	VM1954NY.18	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade, Repouso	Vertical	Centro	1: Mulher com criança no colo 2: parede ripada com localização e utilidade indefinida	Mulher com criança no colo
	VM1954NY.19	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Repouso	Vertical	Centro	1: mulher com chale observando vitrine 2: homem caminhando e cidade	Mulher com chale observando vitrine
	VM1954NY.20	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	Esquerda	1: mulher idosa trabalhando e criança 2: ponte e elementos arquitetônicos fragmentados	Mulher idosa trabalhando e criança
	VM1954NY.21	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Inversão de Escala	Vertical	Centro	1: grupos de quatro mulheres enfileiradas 2: parede de concreto	Grupos de quatro mulheres








	VM1954NY.22	Retrato	Ponto de Vista Descensional	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Contraste de Tom	Vertical	Centro	1: animal marinho 2: sombra de Vivian Maier na areia da praia	Sombra de Vivian Maier na areia da praia
	VM1954NY.23	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	Centro	1: grade em formato geométrico 2: objeto de prata (prato) 3: reflexo de Vivian no objeto do segundo plano	Reflexo de Vivian no objeto do segundo plano
	VM1954NY.24	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Vertical	Centro	1: reflexo de Vivian Maier em vidro 2: duas mulheres sentadas em banco (dentro do reflexo de Vivian) 3: reflexo da rua, prédios e carros	Dois mulheres sentadas em banco (dentro do reflexo de Vivian)
	VM1955NY.1	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Repouso, Pose	Horizontal	Centro	1: mulher em frente a vitrine de loja de decoração	Mulher em frente a vitrine de loja de decoração
	VM1955NY.2	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Fragmentação/Contextualização Indumentária, Pose	Vertical	Centro	1: mulher de chapéu 2: desfocado, homem e árvores	Mulher de chapéu
	VM1955NY.3	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação	Horizontal	De B/C	1: parte de trás da cabeça de uma mulher com chapéu e penteado 2: mulher com brinco e óculos 3: paisagem urbana com automóveis e prédios	Parte de trás da cabeça de uma mulher com chapéu e penteado
	VM1955NY.4	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala, Frontalidade	Vertical	De B/C	1: duas mulheres olhando para a fotógrafa 2: desfocado, ambiente onde a fotografia foi feita	Dois mulheres olhando para a fotógrafa




	VM1955NY.5	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Fragmentação/Contextualização Espacial	Horizontal	Centro	1: família em um cais 2: rio e construções da região portuária 3: prédios da cidade	Família em cais
	VM1955NY.6	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Horizontal	Centro	1: mulher idosa olhando para fotografia 2: desfocado, fachada de prédio	Mulher idosa olhando para fotografia
	VM1955NY.7	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Vertical	Centro	1: filhote de gato em vitrine 2: reflexo de Vivian Maier em espelho dentro da vitrine	Reflexo de Vivian Maier em espelho dentro da vitrine
	VM1955NY.8	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Instrumental/	Vertical	Centro	1: reflexo do rosto de Vivian Maier 2: mãos e tronco de pessoas desconhecida	Reflexo do rosto de Vivian Maier
	VM1955NY.9	Paisagem/Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Atividade Close Contraste de Escala	Horizontal	Centro	1: reflexos de estruturas em prédio 2: prédios e paisagem urbana	Reflexos de estruturas em prédio
	VM1955NY.10	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Fragmentação/Contextualização Espacial, Pose	Vertical	Centro	1: homem com espelho nas mãos e reflexo de Vivian no espelho 2: prédios	Homem com espelho nas mãos e reflexo de Vivian no espelho
	VM1955NY.11	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Pose, Singularidade	Vertical	Esquerda	1: reflexo de Vivian em espelho 2: Vivian segurando câmera em tripé 3: parede de banheiro	Vivian segurando câmera em tripé







	VM1955NY.12	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Fragmentação, Pose	Horizontal	Centro	1: espelho redondo pendurado em parede 2: reflexo de Vivian ao lado de câmera em tripé	Reflexo de Vivian ao lado de câmera em tripé
	VM1956NY.1	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Atividade Close Contraste de Escala	Horizontal	Esquerda	1: mulher com carrinho de bebê 2: navio ancorado e mar	Mulher com carrinho de bebê
	VM1956NY.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Frontalidade	Vertical	Centro	1: mulher idosa com chapéu 2: desfocado, fachadas de prédios comerciais	Mulher idosa com chapéu
	VM1956NY.3	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Centro	1: mulher ao telefone 2: reflexo da fotógrafa 3: reflexo da rua	Mulher ao telefone
	VM1956NY.4	Retrato	Ponto de Vista Ascensional	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Exagero	Horizontal	De B/C	1: mulher com boina olhando para a fotógrafa 2: Lateral de trem	Mulher de boina olhando para a fotógrafa
	VM1956NY.5	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Inversão de Escala	Horizontal	Esquerda	1: Vivian Maier com câmera na mão 2: reflexo de espelho com a imagem de Vivian do primeiro plano	Reflexo de espelho com a imagem de Vivian do primeiro plano
	VM1956NY.6	Retrato	Ponto de Vista Descecional	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade	Vertical	Esquerda	1: sombra de Vivian Maier na calçada	Sombra de Vivian Maier na calçada






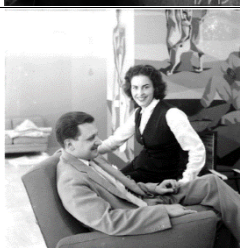

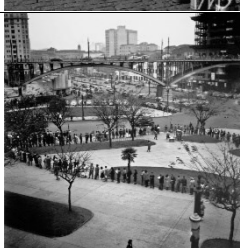

	VM1956NY.7	Retrato	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Pose	Horizontal	Centro	1: imagem de Vivian Maier em espelho 2: parede onde o espelho está fixado	Imagem de Vivian Maier em espelho
	VM1956NY.8	Retrato	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Pose, Exagero	Vertical	Centro	1: Vivian Maier com braços apoiados em encosto de cadeira 2: parede de quarto com cortinas	Vivian Maier com braços apoiados em encosto de cadeira
	VM1956NY.9	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Fragmentação	Vertical	Centro	1: reflexo de Vivian Maier em máquina de cigarros 2: moldura da máquina de cigarros 3: mulher e paisagem atrás da máquina	Reflexo de Vivian Maier em máquina de cigarros
	VM1959NY.1	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Com Sombras, Com Contraste	PC	Singularidade, Fragmentação/Contextualização Espacial	Vertical	De B/C	1: mulher idosa vendendo pretzel 2: grupo de pessoas na rua 3: prédios e elementos urbanos	Mulher idosa vendendo pretzel
	VM1959NY.2	Retrato	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	PC	Repouso, Frontalidade	Vertical	Centro	1: mulher com grampos no cabelo 2: fachada de prédio	Mulher com grampos no cabelo
	VM1959NY.3	Instantâneo	Ponto de Vista Central	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Repouso	Horizontal	Centro	1: grupo de pessoas em frente ao prédio 2: fachada de prédio	Grupo de pessoas em frente ao prédio
	VM1959NY.4	Instantâneo	Ponto de Vista Diagonal	Sem Sombras, Com Contraste	Tudo	Singularidade	Horizontal	Centro	1: mulher freira sentada 2: prédios e carros	Mulher freira sentada








	VM1959NY.5	Instantâneo	Ponto de Vista Descecional	Com Sombras, Com Contraste	Tudo	Contraste de Tom	Vertical	Centro	1: sombra de Vivian Maier com uma bicicleta 2: rua e jardim no mesmo plano da sombra de Vivian	Sombra de Vivian Maier com uma bicicleta
---	------------	-------------	----------------------------	----------------------------	------	------------------	----------	--------	---	--

**APÊNDICE VI****FORMAS DE CONTÉUDO (ALICE BRILL)**









Fotografia	Número de registro <sup>1</sup>	Localização	Tema	Temporalidade	Registro	Abrangência espacial	Elementos Móveis/Gênero-Etário	Elementos Móveis/Personagens	Elementos Móveis/Transporte	Atributos de Paisagem/Urbana	Atributos pessoais/Indumentária	Atributos pessoais/Gestos
	AB195cSP.1	SP	Feira livre	Diurna	Externa	Vista aérea	Homem Mulher Idoso	Multidão Trabalhador	Não se aplica	Rua	Chapéu Vestido Saia Blusa Paletó Calças Chales Casacos Sacolas -acessório	Caminhada Repouso Conversa
	AB1950SP.1	SP	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Homem Mulher	Transeunte	Automóvel	Rua	Saia Casaco Chapéu Vestido Bolsa -acessório Calça Paletó Gravata	Caminhada
	AB1950SP.2	SP	Procissão – religioso	Diurna	Externa	Vista	Criança Mulher Idosa	Multidão	Não se aplica	Praça	Saia Véu Chapéu Vestido Casaco Vestidos religiosos	Caminhada
	AB1950SP.3	SP	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Criança Homem Mulher Idoso Idosa	Multidão Transeunte	Ônibus Automóvel	Rua	Chapéu Paletó Calças Vestido Saia Blusa Bolsa- acessório	Caminhada
	AB1950SP.4	SP	Feira livre	Diurna	Interna	Vista pontual	Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Calça Paletó Camisa Gravata Colete	Repouso Olhar para a câmera Sorrir
	AB1950SP.5	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Criança Mulher idosa	Transeunte Usuário	Automóvel	Rua	Vestido Casaco Sapatos Calção Suéter Camisa Brinco – acessório Bolsa – acessório	Conversa Repouso Brincadeira



<sup>1</sup> Número dado pela pesquisadora para gerenciamento das fotografias analisadas.

	AB1951SP.1	SP	Retrato Pessoal	Indefinida	Interna	Vista pontual	Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Residência	Blusa	Olhar para a câmera Pose
	AB1951SP.2	SP	Retrato Pessoal	Indefinida	Interna	Vista pontual	Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Saia Casaco Sapato Lenço	Pose Olhar para a câmera
	AB1951SP.3	SP	Retrato Pessoal	Diurna	Interna	Vista pontual	Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Blusa Colar – acessório	Olhar para a câmera Sorrir
	AB1952SP.1	SP	Retrato familiar	Diurna	Interna	Vista pontual	Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Calça Paletó Camisa Gravata Colete	Sentar Olhara para a câmera
	AB1953SP.1	SP	Feira livre	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Rua	Calça Paletó Camisa Gravata Saia Vestido Casaco Bolsa – acessório	Olhar para a câmera Agachar Comprar
	AB1953SP.2	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista aérea	Homem Mulher	Trabalhador Usuário	Automóvel	Praça	Calça Paletó Camisa Gravata Saia Vestido Casaco Bolsa – acessório	Leitura Repouso Caminhada Conversa
	AB1953SP.3	SP	Feira livre	Diurna	Externa	Vista pontual	Criança Homem Mulher	Trabalhador Transeunte	Não se aplica	Rua	Calça Paletó Camisa Saia Vestido Casaco Bolsa – acessório Chapéu	Repouso Caminhada Conversa Olhar para a câmera

	AB1953SP.4	SP	Cotidiano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Rua	Casaco Vestido Bolsa – acessório	Repouso Consumo
	AB1953SP.5	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista aérea	Homem Mulher Idoso Idosa	Multidão Transeunte	Caminhão	Rua	Vestido Casaco Bolsa – acessório Sapato Paletó Chapéu Calça Camisa Gravata Farda Saia Boina	Caminhada Repouso Conversa
	AB1953SP.7	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Homem Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	Vestido Sapato Paletó Chapéu Calça Camisa Gravata Lenço	Caminhada Repouso Conversa
	AB1953SP.8	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Homem Mulher Idosa	Usuário	Não se aplica	Rua	Paletó Camisa Gravata Casaco Óculos – acessório Lenço – acessório Saia	Leitura Repouso
	AB1953SP.10	SP	Retrato	Diurna	Externa	Vista panorâmica	Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Vestido	Pose
	AB1953SP.11	SP	Feira livre	diurna	Externa	Vista pontual	Homem Mulher	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Rua	Vestido Chapéu Calça Camisa Camiseta Sapato Sacola – acessório	Olhar para a câmera Conversa
	AB1954SP.1	SP	Cotidiano	Indefinida	Interna	Vista pontual	Homem mulher	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Não se aplica	Chapéu Camisa Gravata Paletó Boina Uniforme Casaco	Olhar para a câmera Conversa Beber Alimentar-se








	AB1954SP.2	SP	Retrato familiar	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Criança	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Suéter Camisa Gravata Calça Sapato Blusa	Olhar para a câmera Brincar Pose
	AB1954SP.3	SP	Lazer	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Não se aplica	Barco	Parque	Vestido Camiseta	Repouso
	AB1954SP.4	SP	Lazer	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Parque Museu	Vestido Chapéu Bolsa – acessório Paletó Calça	Caminhada
	AB1954SP.6	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Transeunte	Bonde elétrico	Rua	Vestido Bolsa – acessório Paletó Calça Gravata Saia Camisa Sapato	Caminhada Olhar para a câmera
	AB1954SP.7	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Saia Blusa Lenço - acessório Sapatos	Repouso
	AB1954SP.8	SP	Retrato	Diurna	Externa	Vista parcial	Criança Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Rua	Blusa Vestido Sapatos Calções Camisas	Repouso Brincar Olhar para a câmera
	AB1954SP.10	SP	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Trabalhadora Transeunte	Não se aplica	Rua	Blusa Lenço Sapatos Calça Paletó	Trabalho Conversa
	AB1955SP.1	SP	Retrato familiar	Diurna	Interna	Vista parcial	Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Camisa Paletó Vestido Gravata Sapato	Pose Olhar para a câmera








	AB1955SP.2	SP	Retrato familiar	Diurna	Externa Interna	Vista parcial	Criança Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Camisa Sapato Calça Vestido Blusa	Pose Olhar para a câmera
	AB1955SP.3	SP	Retrato familiar	Diurna	Interna	Vista parcial	Criança Homem Mulher	Não se aplica	Não se aplica	Não se aplica	Camisa Sapato Calça Vestido Blusa Cinto	Pose Estudar Leitura Sentar-se












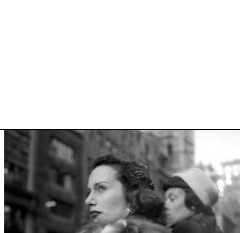


**APÊNDICE VII****FORMAS DE CONTÉUDO (VIVIAN MAIER)**








Fotografia	Número de registro <sup>1</sup>	Localização	Tema	Temporalidade	Registro	Abrangência espacial	Elementos Móveis/ Genero-Etário	Elementos Móveis/ Personagem	Elementos Móveis/ Transporte	Atributos de Paisagem/ Urbana	Atributos pessoais/ Indumentária	Atributos pessoais/Gestos
	VM195cNY.1	NY	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Transeunte Usuário	Metrô	Rua	Vestidos Bolsas Cintos Sapatos de salto Camisa social Calça social Relógio de pulso	Afeto (abraço) Fumar caminhada Alimentação
	VM195cNY.2	NY	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Idoso	Transeunte Usuário	Automóvel	Rua	Vestidos Bolsas Cintos Sapatos de salto Camisa social Calça social Suspensório Bengala Saia Boina (enfermeira) Chapéu	Caminhada Conversa
	VM195cNY.3	NY	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher Idosa	Transeunte Usuário	Não se aplica	Rua	Casaco Colar – acessório Vestido Chapéu – acessório Bolsa – acessório	Caminhada Lazer/ Estudo
	VM195cNY.4	NY	Cotidiano Urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher	Transeunte Usuário	Ônibus	Rua	Vestidos Bolsas Cintos Camisa Casaco Colar Brinco Chapéu Relógio de pulso Óculos Paletó Hábito - Burca	Caminhada Locomoção
	VM195cNY.6	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Mulher Homem	Transeunte	Não se aplica	Rua	Camisa Calça Cinto Vestido	Lazer Alimentação (animais)







<sup>1</sup> Número dado pela pesquisadora para gerenciamento das fotografias analisadas.








	VM195cNY.7	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Não definido	Não se aplica	Rua	Camisa	Olhar para a câmera
	VM195cNY.8	NY	Retrato	diurna	Externa	Vista parcial	Mulher Homem Idosa	Transeunte Usuário	Ônibus	Rua	Vestido Chapéu – acessório Saia Lenço – acessório Bolsa- acessório Sapato de salto Paletó Calça Casaco	Consumo Olhar para a câmera Caminhada
	VM1953NY.1	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher Homem Idosa	Transeunte Usuário	Ônibus	Rua	Vestido Chapéu – acessório Saia Lenço – acessório Bolsa- acessório Sapato de salto Paletó Calça Casaco Luvras	Olhar para a câmera Caminhada
	VM1953NY.2	NY	Retrato	Diurna	Indefinido	Vista pontual	Mulher Idosa Homem	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Chapéu – acessório Luvras – acessório Colar – acessório Brinco – acessório Paletó Gravata Camisa Óculos de grau	Caminhada
	VM1953NY.3	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Indefinido	Vista parcial	Mulher Homem	Usuário	Não se aplica	Restaurante	Casaco Vestido Bolsa – acessório Paletó	Alimentação Afeto Conversa
	VM1953NY.4	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher Idosa	Não identificado	Não se aplica	Não se aplica	Chapéu – acessório Casaco Óculos de grau	Pose Olhar para a câmera
	VM1953NY.5	NY	Retrato familiar	Diurna	Externa	Vista pontual	Criança Mulher	Não identificado	Não se aplica	Não se aplica	Vestido Brinco Cinto Calça Camisa	Abraçar Afeto Sentar-se

	VM1953NY.6	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Homem Mulher	Trabalhador Usuário	Ônibus Anima Automóvel Carruagem	Rua	Brincos Blusa Camisa Gravata Paletó Cartola Sobretudo Óculos	Trabalhar Repouso Afeto
	VM1953NY.7	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Transeunte	Caminhão Ônibus	Rua	Sapato de salto Saia Sobretudo Guarda-chuva	Caminhada
	VM1953NY.8	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Criança Homem Mulher	Usuário	Prédio	Não se aplica	Sapato de salto sapato social sapato infantil calça social paletó casaco de lã saia meia de nylon chapéu bolsa	Lazer Repouso
	VM1953NY.9	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista Pontual	Idosa	Residencial	Não se aplica	Não se aplica	casaco bengala bolsa camisa	Olhara para a câmera Repouso
	VM1953NY.10	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Pontual	Homem Mulher	Usuário	Não se aplica	Rua	sapato de salto casaco vestido lenço camisa calça sapatos	Lazer
	VM1953NY.11	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Idoso Idosa	Transeunte Trabalhador	Não se aplica	Rua	chapéu vestido paletó casaco colar bolsa sapato de salto uniforme - policial calça camisa cinto luvas	Caminhada Trabalho


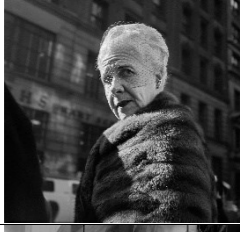
	VM1953NY.12	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista panorâmica	Homem Mulher	Transeunte Trabalhador Usuário	Caminhão Trem Automóvel	Rua	Não se aplica	Caminhada Trabalho
	VM1953NY.12	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher Criança	Transeunte	Automóvel	Rua	Chapéu Vestido	Pose Olhar para a câmera
	VM1953NY.12	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	Casaco	Pose Olhar para a câmera
	VM1954NY.1	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Idosa	Usuário	Barco	Mar	Óculos de sol Casaco Blusa Chalé Paletó Saia Chapéu Óculos de grau Colar Sapatos de salto Luvas Bolsa	Descanso Conversa
	VM1954NY.2	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Automóvel	Rua	Chapéu Casaco Estola Brinco	Repouso
	VM1954NY.3	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Indeterminado	Não se aplica	Não se aplica	Óculos de grau Lenço Casaco	Pose Sorrir
	VM1954NY.4	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Idosa	Transeunte Usuário	Não se aplica	Rua	Chapéu Saia Casaco Blusa Sapatos Bolsa Luvas	Repouso Consumo








	VM1954NY.5	NY	Passeata	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Idoso Idosa	Multidão	Não se aplica	Rua	Chapéus Gravatas Lenços Paletós Camisas Casacos	Passeata
	VM1954NY.6	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher Homem Idosa	Transeunte	Não se aplica	Rua	Chapéu Colar Vestido Brinco Gravata borboleta Camisa Paletó Luvas Bolsa	Olhar para a câmera Caminhada
	VM1954NY.7	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Usuário	Não se aplica	Prédio	vestido camisa calça lenço sapato de salto bolsa	Lazer
	VM1954NY.8	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher Homem	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Prédio	saia camisa sapato de salto calça camisa cape uniforme	olhar para a câmera sorrir leitura repouso lazer
	VM1954NY.9	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Criança Mulher Homem	Transeunte	Não se aplica	Rua	vestido camisa calça sapatos tênis chapéu paletó	olhar para a câmera caminhada
	VM1954NY.10	NY	Cotidiano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Idosa	Transeunte Usuário	Não se aplica	Rua	saia casaco blusa sapato	olhar para a câmera
	VM1954NY.11	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Criança Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	chapéu bolsa casaco meias de nylon meias sapatos sapatos de salto luvas	caminhada








	VM1954NY.12	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Criança Mulher	Trabalhador Transeunte	Ônibus Automóvel	Rua	Camisa suéter saia sapato meias de nylon meias sapatos salopete	Repouso Lazer
	VM1954NY.13	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa Interna	Vista pontual	mulher	Moradora	Não se aplica	Prédio	Vestido	Trabalho
	VM1954NY.14	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Mulher Criança	Transeunte Usuário	Automóvel	Rua	Vestido Saia Camisa Salopete Calção Cinto Camiseta Sandália Sapatilha Meia	Pose Olhar para a câmera
	VM1954NY.15	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Mulher Criança	Transeunte Usuário	Automóvel	Rua	Chapéu Paletó Gravata Calça social Sapato Estola Saia Casaco Meias Sapato de salto Colar Touca	caminhada conversa consumo
	VM1954NY.16	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Criança Mulher	Usuário	Não se aplica	Parque	Touca jaqueta calça luvas casaco bolsa	fumar chorar andar de bicicleta brincar conversa
	VM1954NY.17	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Pontual	Mulher	Não definido	Não se aplica	Rua	vestido colar brinco	olhar

	VM1954NY.18	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Pontual	Mulher Criança	Não definido	Não se aplica	Não se aplica	bolsa camisa calção arco de cabelo	descanso - dormindo repouso
	VM1954NY.19	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Pontual	Mulher Homem	Transeunte	Não se aplica	Rua	Bolsa Chale Luva Brinco	consumo repouso
	VM1954NY.20	NY	Trabalho	Diurna	Externa Interna	Vista Pontual	Mulher Criança	Trabalhador Usuário	Não se aplica	Comercio	Suéter Avental Óculos Casaco Touca	Consumo Trabalho Alimentação
	VM1954NY.21	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista Parcial	Mulher Idosa	Transeunte	Não se aplica	Rua	Chapéu Casaco de pelo Saia Sobretudo Luvas Sapatos de salto Bolsa	Repouso
	VM1954NY.22	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Não identificado	Não se aplica	Praia	Não identificado	Pose
	VM1954NY.23	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Não identificado	Não se aplica	Comércio	Camisa	Pose Olha para a câmera
	VM1954NY.24	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Usuário Transeunte	Automóvel	Rua	Casaco Vestido Blusa Sapato de salto Luvas – acessório	Sentar-se Olhar para a câmera Conversa



	VM1955NY.1	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	Chapéu Bolsa Blazer Saia Sapato de salto Luvas	Pose Repouso
	VM1955NY.2	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher Homem Idosa	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Chapéu Casaco Gola de pele Renda - voilette	Olhar para a câmera Pose
	VM1955NY.3	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher Idosa	Não definida	Ônibus Automóvel	Rua	Chapéu Óculos de grau Brinco Casaco	Repouso
	VM1955NY.4	NY	Retrato	Indefinida	Externa	Vista pontual	Mulher Idosa	Usuário	Não se aplica	Não definido	Luvas Relógio de pulso Brincos Boina Chapéu Voilette Casaco de pele Bolsa	Olhar para a câmera
	VM1955NY.5	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher Homem Criança	Transeunte	Barco	Cais	Paletó Chapéu Calça social Sapato de salto Casaco Meias de nylon Boné Jaqueta Calça Sapato social	brincar repouso
	VM1955NY.6	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Idosa	Transeunte	Não se aplica	rua	Voilette Brincos Casaco de pele animal	Olhar para a câmera
	VM1955NY.7	NY	Retrato	Diurna	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Comércio	Boina – acessório Camisa Casaco	Olhar para a câmera Fotografar

	VM1955NY.8	NY	Retrato	Diurna	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Camisa	Pose
	VM1955NY.9	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Não definida	Automóvel Caminhão	Rua	Não identificada	Pose
	VM1955NY.10	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	transeunte	Caminhão	Rua	Sobretudo Camisa Chapéu – acessório Boina – acessório Luva – acessório Casaco Calça	Pose Olhar para a câmera Trabalho
	VM1955NY.11	NY	Retrato	Não definida	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Camisa Saia	Pose Olhar para a câmera
	VM1955NY.12	NY	Retrato	Não definida	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Vestido Cinto – acessório	Pose Olhar para a câmera
	VM1956NY.1	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Barco	cais	Saia Casaco	Cuidado caminhada
	VM1956NY.2	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Idosa	Transeunte	Não se aplica	Rua	Chapéu Gola de pele animal Óculos de grau Casaco Cardigan Lenço	Olhar para a câmera

	VM1956NY.3	NY	Retrato	Diurna	Externa Interna	Vista pontual	Mulher	Transeunte usuário	Não se aplica	Rua	Casaco Sobretudo	Telefonar sentar-se
	VM1956NY.4	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Não definida	Ônibus	Rua	Boina Casaco Blusa	Olhar para a câmera
	VM1956NY.5	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Camisa	Pose Olhar para a câmera
	VM1956NY.6	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	Não definida	
	VM1956NY.7	NY	Retrato	Diurna	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Camisa	Pose Olhar para a câmera
	VM1956NY.8	NY	Retrato	Diurna	Interna	Vista pontual	Mulher	Não definida	Não se aplica	Não se aplica	Camisa	Pose Olhar para a câmera
	VM1956NY.9	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista parcial	Mulher	Transeunte	Não se aplica	Rua	Camisa Saia Bolsa	Pose Olhar para a câmera Caminhada

	VM1959NY.1	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Idosa Idoso	Trabalhador Transeunte	Ônibus	Rua	Lenço Avental Vestido Chapéu Saia Paletó Calça social Brinco Óculos Uniforme - marinheiro	Trabalho Consumo Caminhada Alimentação
	VM1959NY.2	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Idosa	Não definida	Não se aplica	Rua	Vestido Colar Relógio de pulso Brincos Anel	Lendo Olhando para a câmera Repouso
	VM1959NY.3	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista parcial	Homem Mulher Criança	Transeunte	Não se aplica	Rua	Saia Casaco Vestido Calça social Camisa Calça Tênis Sapato de salto Sapatilha Bolsa	Caminhada Conversa Brincadeira Repouso
	VM1959NY.4	NY	Cotidiano urbano	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Automóvel	Rua	Hábito Bolsa	Repouso
	VM1959NY.5	NY	Retrato	Diurna	Externa	Vista pontual	Mulher	Transeunte	Bicicleta	Rua	Não se aplica	Andar de bicicleta Pose