

GT2: ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

A GÊNESE DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE LEME: UMA LEITURA INDICIÁRIA DA ACUMULAÇÃO

RESUMO

Este trabalho tem a preocupação de situar o estágio de uma pesquisa em andamento em torno da gênese do arquivo fotográfico produzido e acumulado por Sebastião Leme, entre 1938 a 2000, em Marília, São Paulo. A pesquisa encontra-se na fase de coleta de depoimentos orais e de fontes documentais que apontem para o tipo de abordagem teórica da arquivística que opõe o caráter *orgânico* dos fundos de arquivo ao aspecto *artificial* das coleções. Ricoeur (1997) vê o arquivo como um conjunto de documentos (ou *Record*) que deriva das atividades de uma pessoa física, mas acredita que apenas isto é insuficiente, pois vê também o arquivo como um *rastro* ou, ainda, como uma extensão do *depósito*. O que evidencia a idéia de registro, acumulação e índice. Neste sentido, tomamos o arquivo fotográfico de Sebastião Leme como depósito capaz de ensejar um tipo registro, produção, acumulação e índice. Para Ginzburg (1990) o paradigma indiciário ou semiótico tem a capacidade de iluminar uma realidade nem sempre transparente, logo, a presença de indícios garante, por parte das ciências humanas, a possibilidade de reconstrução dos processos culturais. Neste sentido, de acordo com Blanquet (2003), a contribuição de Paul Otlet, ao tomar o documento, como elemento de prova e de testemunho, é instaurar nele o conceito de *Informação*. Isto faz a arquivística definir, o documento como uma unidade constituída pelo suporte e pela informação. A partir daí, já é possível vislumbrar os elos entre a arquivologia, a documentação e a ciência da informação.

Palavras-chave: arquivo fotográfico, gênese, paradigma indiciário, arquivo Sebastião Leme, acumulação.

ABSTRACT

The main concern of this paper is to situate the stage of an ongoing research on the genesis of the photographic archive produced and accumulated by Sebastião Leme, between 1938 and 2000, in Marília, São Paulo, Brazil. The research is on the phase of collecting oral depositions and documental sources that point to this kind of theoretical approach of archivistics, which opposes the *organic* character of archive sources to the *artificial* character of the collections. Ricoeur (1997) sees the archive as a set of documents (or *Record*) which originates from the activities of a private person, but he believes that only this is not enough, because he also sees the archive as a trail or, yet, as an extension of the *deposit*. This shows the idea of record, accumulation and index. In this sense, we get the photographic archive of Sebastião Leme as a deposit which can become a kind of record, production, accumulation and index. To Ginzburg, the index or semiotic paradigm is capable of clarifying a reality not always clear, therefore the presence of evidence guarantees, by the human sciences, the possibility of reconstruction of the cultural processes. In this sense, according to Blanquet (2003), Paul Otlet's contribution, when taking the document as an element of evidence and testimony, is to establish in it the concept of *Information*. This enables archivistics to define a document as a unity constituted by support and information. From then on, it is already possible to glimpse the links between archivology, documentation and the science of information.

Keywords: photographic archive, genesis, index paradigm, Sebastião Leme archive, accumulation.

1 INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem por objetivo apresentar os resultados parciais de uma pesquisa, a princípio, voltada para um trabalho dissertativo, iniciado em 2004, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP, campus de Marília. O andamento da pesquisa se acha, no momento, em que o levantamento documental, já efetuado, aponta para os princípios teóricos da arquivística responsáveis por abordar o caráter *orgânico* dos fundos de arquivo em oposição ao aspecto artificial das coleções.

Portanto, este trabalho tem a preocupação de situar o estágio de uma pesquisa em andamento acerca de um estudo da gênese do arquivo fotográfico produzido e acumulado por Sebastião Carvalho Leme, que se constituiu a partir do final dos anos 1930 na cidade de Marília, estado de São Paulo, até, aproximadamente, o ano 2000. O ponto de partida da nossa investigação é o de promover um estudo da gênese como índice e/ou vestígio que possibilite a localização e a identificação de conectores¹ capazes de dar forma e sentido às condições de produção e acumulação de um dado acervo fotográfico constituído a partir de um lugar e de um fazer.

Pretende-se situar as condições históricas que ensejaram o processo de constituição desse arquivo a partir da identificação e localização de uma teia de relações capazes de dar forma, sentido e existência a sua formação. Neste sentido, é preciso situá-lo, tomando Marília como epicentro, em relação a um processo mais amplo ligado à história social e cultural da fotografia a partir de três referências espaciais, a saber: a cidade de São Paulo, o Brasil e os centros hegemônicos do mundo capitalista.

A considerar o exposto, o Arquivo Fotográfico, aqui, também denominado de Arquivo Privado ou Pessoal², é, simultaneamente, unidade e totalidade, na medida em que ele não só interage com as categorias de *privado* e *público*, como se mescla às noções de *imaginário* e *realidade*, *sagrado* e *profano*, *memória* e *história*, *documento* e *monumento*, *registro* e *linguagem*, *informação* e *conhecimento*. Considerando este feixe de relações dicotômicas a sua importância se evidencia tanto nos lugares da memória, como no fato desta produzir “num lugar que não lhe é próprio” de acordo com Certeau (1996, p.162) quanto nos espaços de produção de saber acadêmico.

Partindo desses indicadores o Arquivo Fotográfico produzido e acumulado por *Sebastião Carvalho Leme*, residente na cidade de Marília, interior de São Paulo, representa uma tentativa de reflexão em torno de um estudo que recupere o seu processo de *produção* e de *acumulação* da informação registrada, com base em documentos imagéticos, escritos e orais.

Logo, aqui, se insere a advertência feita por Roudinesco (2006, p.7) quando aborda a relação entre *A Análise e o Arquivo*, considerando o poder que este último exerce não só a partir dos domínios da psicanálise, mas extensível a qualquer outro domínio ou área do conhecimento. A sua crítica consiste em observar que “o poder do arquivo é tanto mais forte quanto mais ausente for o arquivo”. Esta assertiva deriva do “apagamento” da conferência pronunciada por Jacques Lacan, em 1936, por ocasião de um congresso internacional em Mariaenbad, onde este, ao discorrer acerca da teoria do “estádio do espelho”, teria se recusado a deixar o registro nas atas ou nos anais do referido evento. No entanto, graças ao rastreamento dos vestígios e/ou sinais, Roudinesco conseguiu recuperá-lo a partir de um “estudo histórico sobre a gênese do sistema de pensamento de Lacan”. Esta reconstituição com base na gênese se fez a partir das fontes, isto é, dos escritos deixados pelo próprio psicanalista e por depoimentos orais de terceiros.

Roudinesco (2006, p.28) ao falar do “apagamento” dessa memória, datada de 1936, deixa entrever que ali havia também uma memória que Lacan (1936) manteve na sombra, considerando que a sua teoria do “estádio do espelho” cruzava com a terminologia - “prova do espelho” - utilizada por Henri Vallon (1931). E mais, o “estado do espelho” se mesclava também a mais dois conceitos à “posição” no sentido kleiniano e ao “estádio” no sentido freudiano.

A partir do exposto Roudinesco (2006, p. 8) aborda a “questão do culto de si” que “se relaciona ao mesmo tempo com o arquivo e com a psicanálise e [...] de um ‘arquivo de si’ [...] fundada numa valorização da imagem de si”. A citada pesquisa se apóia no *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida (2001). Nesta obra Derrida, segundo Roudinesco (2006, p.8-9), destaca o “poder ‘arcôntico’ do arquivo”, ou mais precisamente o “poder de mandamento [...] Se tudo está arquivado [...] a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si”.

Contudo, Roudinesco (2006, p.9-10) examina que “a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto à impossibilidade da história quanto a uma recusa do arquivo”. A sua opinião é a de que essas duas possibilidades são desastrosas na medida em que “o culto excessivo do arquivo resulta numa contabilidade [...] que proíbe que possamos pensar a história como construção capaz de suprir a ausência de vestígios”.

Em relação “à negação do arquivo, de seu peso interiorizado como memória subjetiva, ou como herança genealógica, ela corre o risco de conduzir a um delírio que reconstituiria o espelho do arquivo à maneira de um dogma”.(ROUDINESCO, 2006, p.9-10). Alguns parâmetros aos quais estaremos atentos no momento de adotar essa ou aquela trilha, acerca de um estudo que remeta a uma história da gênese, isto é, das condições de constituição e formação de uma dada massa de registros documentais e informacionais. No limite, também estaremos atentos à dicotomia entre fundo e coleção para efeito de ordenação e descrição.

Portanto, parte dos dados obtidos acerca da trajetória pessoal e profissional do fotógrafo deriva de depoimentos pessoais orais e escritos por parte dele, além de outras fontes documentais, a exemplo de periódicos, vídeo-reportagem e trabalho monográfico.

Neste sentido, o estudo da gênese desse acervo fotográfico, enquanto enfoque temático do meu trabalho, se justifica na medida em que ele recobre um lastro temporal, de aproximadamente, sessenta anos e, cuja trajetória acaba formando um amálgama em relação ao desenvolvimento urbano da cidade de Marília, a considerar a presença dos trilhos da estrada de ferro da Companhia Paulista em 1928, informando, em paralelo, tanto a chegada da 1ª locomotiva quanto a promulgação da lei nº 2.320, que criava o município de Marília no mesmo ano.

Contemporâneo desses acontecimentos Leme nasceu no ano de 1918 em Guará, na região de Mogiana, enquanto os anos 1929 vai assinalar a sua presença, aos onze anos, na recém-fundada Marília, na condição de residente juntamente com sua família nuclear.

Já a sua relação inaugural com uma câmera fotográfica, da marca AGFA, ocorreu em 1938, seis anos depois, em 1946. Quando Leme decidiu dar visibilidade à sua primeira Exposição de Arte Fotográfica em Marília, coube ao *Boletim* do Foto Cine Clube Bandeirante informar que se tratava da primeira exposição de fotografia individual realizada no interior de São Paulo.

Na trajetória do fotógrafo também consta a sua participação na montagem do laboratório fotográfico da Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950, assim como a sua atuação na condição de fotógrafo da Companhia e do filme *Caiçara*. No entanto, a sua passagem pela Vera Cruz foi breve por razões particulares.

Outro marco significativo, na sua vida profissional, ocorreu em 1957, com a divulgação, na imprensa, de um novo invento, tratava-se de uma máquina fotográfica que

perfazia um ângulo completo de 360°, considerada até então inédita na história da fotografia, valendo na ocasião, apenas, o trunfo de registro de patente.

Nas relações de Sebastião Leme com o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), criado em São Paulo em 1938 e também responsável por estabelecer uma ruptura³ com a fotografia documental e instituir a fotografia moderna no Brasil a partir de 1945⁴, e do qual Leme foi sócio, durante alguns anos, há pelo menos três momentos a serem destacados: um já anunciado, anteriormente, quando da realização da Exposição de Arte Fotográfica de Marília em 1946, na qual foram expostas 31 imagens, o que levou o *Boletim* do FCCB a considerá-la uma exposição pioneira no interior paulista; o outro a presença do presidente do FCCB, Eduardo Salvatore, em abril de 1951 em Marília, por ocasião do I Salão Coletivo de Arte Fotográfica; e, por último, a presença de Leme no Foto Cine Clube Bandeirante durante a “Mostra de Fotografia em 360°”, no período de 30 de agosto a 9 de outubro de 1999, informação fornecida por Sakall (2005).

O acervo pessoal de Leme, além de reunir registros fotográficos de algumas cidades do estado de São Paulo, a exemplo de Aparecida, Campinas, Santos, Ribeirão Preto, Botocatu, Garça, Ilha Bela, da capital o Museu Ipiranga, em 360°, e o Viaduto do Chá, também de Londrina no Paraná, de Anápolis, em Brasília em dois momentos, um na fase do canteiro de obras e outro por ocasião da inauguração, de Ouro Preto e do Rio de Janeiro.

Em Marília Lemos registrou com a sua câmera a recepção feita aos expedicionários em agosto de 1945, uma visita de Assis Chateaubriand, os comícios da campanha política de Jânio Quadros em fins dos anos 1950, então governador do estado de São Paulo.

Por último, a *Revista D Marília*, Ano1, nº 2, 2005, informou sobre a medalha “Ícone da Fotografia” que ele recebeu da Federação Brasileira de Fotografia e Cinema e Grupo Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto, por ocasião da XIV Bienal da Arte Fotográfica na cidade de Ribeirão Preto. Pelo exposto, os vínculos entre o fotógrafo e inventor Sebastião Leme e a cidade de Marília foram se consolidando do ponto de vista da fotografia e do processo de urbanização da cidade.

Assim, como este arquivo fotográfico se insere em um contexto mais amplo, onde identificamos o Foto Cine Clube Bandeirantes, o movimento das vanguardas européias e norte-americanas das três primeiras décadas do século XX, ambos redirecionando o fazer e os usos da fotografia moderna, a isto se soma às transformações tecnológicas em marcha desde a 2ª metade dos anos 1945 em escala mundial.

É desses novos (re)arranjos que surgem novas e velhas configurações no plano da imagem fotográfica, onde esta se mescla, se contamina com os demais meios de expressão, se a pintura e o cinema já eram realidades antigas, agora a imagem fotográfica se combina com a imagem eletrônica e a imagem virtual, ao mesmo tempo, que recupera o referente, trata de promover a sua desconstrução, a sua fragmentação, para em seguida recompor esses fragmentos de imagem e mais uma vez dissolvê-los no continuum da vida, trata-se da velha lógica (ou pulsão?) antropofágica de extração modernista.

Portanto, a escolha do tema, por um lado, do ponto de vista pessoal, procurou atender a uma preocupação, já muito antiga, de ter a imagem fotográfica como objeto de reflexão e estudo e, por outro, do ponto de vista acadêmico, dar conta da necessidade de qualificação profissional, na medida em que isto representa uma possibilidade futura de investir na formulação e execução de projetos que confirmam visibilidade à imagem fotográfica, quer do ponto de vista da sua recuperação, quer do ponto de vista da disseminação da informação.

E quando nos referimos à imagem fotográfica, implicitamente, temos a perspectiva das relações, de um lado, entre o fotógrafo e as condições de produção e acumulação, e de outro, entre a imagem e as formas de recepção.

Por último, submeter este trabalho à apreciação do GT de Organização do Conhecimento e Representação da Informação implica em considerar a importância do arquivo fotográfico como fonte de informação e da fotografia como signo indiciário, este dotado de representação objetiva e subjetiva, estamos nos referindo, respectivamente, tanto a fotografia documental quanto à fotografia de extração moderna ou conceitual capazes de incorporar pulsões antropofágicas, conforme assinalamos antes. O que as fazem expressão das tensões, dos desejos e dilemas da sociedade ocidental nas suas diferentes temporalidades moderna e pós-moderna.

Logo, situar a gênese como ponto de partida de um estudo que resgate o lastro temporal e espacial desse arquivo pessoal, identificando os elementos responsáveis pelo seu processo de constituição a partir de uma teia de relações estruturais e conjunturais, como também equivale utilizar a gênese como instrumento de recuperação da informação no que tange a produção e a acumulação desse arquivo, apontando-a como possibilidade de uma futura organização desse arquivo, em outras palavras, tomar a gênese como um estudo que auxilie o cientista da informação no âmbito da organização e da recuperação da informação.

2 O PERCURSO METODOLÓGICO

Como metodologia, propomos a combinação do *paradigma indiciário*, com base em Carlo Ginzburg (1990), com o método de história oral, na medida em que o primeiro atua como um sinalizador destinado a recuperar os sinais, as pistas e os vestígios, enquanto o segundo assume a tarefa de proceder ao rastreamento daqueles indícios recuperando-os, sob a forma de registro oral, acrescidos de recursos sonoro, imagético e escrito.

Para Ginzburg (1990) o paradigma indiciário ou semiótico tem a capacidade de iluminar uma realidade nem sempre transparente, logo a presença de indícios, sob a forma de vestígios e sinais, garante, por parte das ciências humanas, a possibilidade de reconstituição dos processos culturais.

Já Ricoeur (1997, p.200) considera que as fontes documentais nas mais variadas formas de expressão representam os vestígios que ao historiador cabe interpretá-los e explicá-los. A considerar o nosso objeto de investigação tanto os registros imagéticos, quanto a escrita e a própria oralidade se apresentam, a princípio, sob essa forma indiciária que carece ser desvelada para se completar como *documento, registro, informação e memória*.

Neste caso, a “ponta do *iceberg*”, para usar uma expressão densa de Alfredo Bosi (1992), representa as *datas*, portanto, o sentido de uma temporalidade instituída. Nesta perspectiva, urge a necessidade de se recorrer a um instrumento de investigação que contemple a memória oral através de um relato que recupere a história do acontecido. É isto que a fotografia, certamente, também acaba fazendo.

Neste sentido, o método de história oral, na medida em que fornece um novo tipo de documento, sob a forma de um registro oral, auxilia na recuperação de novos dados, acerca do objeto da pesquisa, que vão subsidiar as leituras de natureza teórico-metodológica, ambas necessárias a uma investigação criteriosa que dê conta das múltiplas relações que envolvem o objeto da pesquisa.

Quanto à escolha dos entrevistados, ela recaiu sobre o titular do acervo, isto é, o fotógrafo em questão, de alguns membros da família ligados ao processo de produção do arquivo. Neste caso, a escolha dos entrevistados não atendeu a critérios meramente quantitativos, mas qualitativos, portanto de depoimentos que tinham contribuições a oferecer.

Quanto ao tipo de entrevista foi priorizada a entrevista temática capaz de informar acerca do processo de produção e acumulação, objeto de nossa investigação. A entrevista foi complementada por questionários, visando garantir uma melhor compreensão dos assuntos abordados. A aplicação do método de história oral consistiu nos seguintes passos:

- a. Os entrevistados foram contatados, previamente, quando foram definidos: local, data, horário;
- b. A realização e encerramento das entrevistas;
- c. A transcrição das fitas;
- d. A conferência de fidelidade da transcrição;
- e. Após a transcrição o material será submetido à conferência do entrevistado;
- f. A análise e cruzamento dos dados serão obtidos a partir de referenciais teórico-metodológicos.

3 UMA LEITURA DE FONTES ORAIS, ESCRITAS E BIBLIOGRÁFICAS

Até o momento, foi realizada uma entrevista, registrada, e, aplicado um questionário com o titular do arquivo. A entrevista aconteceu em 26/07/2005 na residência de Leme, e envolveu a mediação de seus dois filhos, Maria Izabel e Eduardo, o que se justifica pelo fato do fotógrafo ter perdido a audição ao longo da vida, e se comunica por leitura orofacial possível, apenas, com a presença e entre os próprios membros da família, no caso dos filhos e da esposa, D. Dulce. Outra dificuldade detectada foi seu mal-estar diante do gravador. Em vários momentos ele pedia que o gravador fosse desligado ou afastado dele, o que comprometia a gravação. Por último, por solicitação dos filhos e dele próprio optou-se pelo questionário, considerando que assim seria mais produtivo, evitar-se-ia o constrangimento do gravador e as respostas fluiriam com mais espontaneidade.

Havendo consenso entre os envolvidos, partimos para a aplicação de um Questionário. A entrega das perguntas aconteceu no dia 11/11/2005, quando fizemos o encaminhamento através de dois expedientes: por e-mail e entregando-lhe pessoalmente um disquete. Ao chegar, ele passou a apontar as dificuldades da leitura que o questionário era muito complexo e, que não entendia sobre o item correspondente à preservação dos suportes, isto é, dos materiais. Colocamo-nos à disposição dele que resultaram em duas perguntas, que acreditamos ter esclarecido. Foi dado o prazo de uma semana, considerando que uma entrevista levaria algumas horas. Por fim, dentro do prazo combinado o questionário retornou. Ao comparar os dois tipos de recursos, a entrevista e o questionário, a constatação é a de que o questionário foi bastante lacunar, enquanto a entrevista revelou-se mais rica nos depoimentos. Foi caso de pensar na retomada da entrevista pelo fato de ocorrer ao vivo e possibilitar maior desenvoltura nos depoimentos.

Fomos informados de que as inúmeras dificuldades se deveram à presença das “escolas de fotografia” e de “leituras de livros” que o entrevistado não dominava. Tentei persuadi-los de que o questionário não amarrava essas respostas e nem tampouco exigia isso. No momento, as entrevistas estão suspensas em decorrência do agravamento do quadro clínico de Sebastião Leme.

O processo de investigação considerou, inicialmente, um mapeamento de fontes escritas, orais e imagéticas, depois foi feito um recorte sobre a história da fotografia ocidental, tendo por referência o Brasil e os centros hegemônicos do capitalismo contemporâneo, com discussões teóricas acerca do estatuto da imagem fotográfica. Em seguida, procedeu-se a um mapeamento de fontes primárias e secundárias centradas no objeto da pesquisa, ou seja, no modo de constituição do acervo fotográfico de Sebastião Leme, a exemplo de depoimentos pessoais do fotógrafo, de publicações suas, de reportagens sobre a sua atividade de fotógrafo e estudos monográficos sobre ele. Neste sentido, desde julho de 2004 foram feitos os primeiros contatos com a família de Leme com o objetivo de obter o consentimento do titular para proceder à pesquisa.

Por sugestão do fotógrafo Maurício Carvalho, outro filho de Leme, também recorremos à Biblioteca da Câmara Municipal de Marília, por intermédio da sua bibliotecária Wilza Aurora Matos Teixeira, também membro-fundador, em 10/06/2000, do *Foto Clube de Marília "Sebastião de Carvalho Leme"*. A pesquisa na Biblioteca da Câmara consistiu, basicamente, em uma coleta de dados sobre a história da cidade de Marília, assim como forneceu material impresso sobre a trajetória do fotógrafo. A família de Leme também indicou dois *sites*⁵ de busca. Portanto, as informações contidas nestes endereços, além de reunirem uma mescla variada da atuação profissional do fotógrafo, dando conta não só de seus experimentos com a fotografia, mas assegurando a visibilidade de parte dos ângulos obtidos com a câmera de 360°, também resulta em um ecletismo que permeia tanto a escolha das imagens quanto a seleção dos textos.

Na tentativa de estabelecer um paralelo entre os dados empíricos obtidos a partir da pesquisa e uma leitura acerca da relação entre aspectos teóricos da imagem fotográfica e de um itinerário da fotografia brasileira pós-1945; partiu-se da preocupação de localizar tanto contribuições do ponto de vista teórico da imagem fotográfica, quanto da história da trajetória da fotografia brasileira, *pari passu* com as transformações operadas no Ocidente face às relações globais de produção capitalistas, cuja emergência além de alterar as relações entre campo e cidade, capital e trabalho, estado e sociedade, desencadeou um processo sem precedentes na esfera da produção industrial com repercussões na vida cultural: de um lado, a emergência dos meios de comunicação de massa, de outro a cultura de massas. Este foi o fenômeno que se instalou a partir dos anos 1940, sobretudo, no mundo ocidental.

É neste contexto que a fotografia é pensada como função produtiva, política, cultural, como forma de recepção, desejo e produção de sentidos. A primeira seção procurou localizar três conceitos básicos para pensar a fotografia: a *linguagem*, o *registro* e a *informação*. A partir da linguagem nos deparamos com o código e com o signo indiciário dados pelo emissor e receptor, enquanto o registro é pensado na condição de artefato, de materialidade consignada à gênese da imagem, isto é, do que conforma a sua definição como imagem fotográfica, posto que também é informação. Por último, a considerar desdobramentos posteriores, queremos entender a informação como soma e expressão dos dois primeiros conceitos, possibilitando a comunicação, a (re) reprodução e os sentidos da memória cultural.

De início destacamos a presença de duas grandes correntes teóricas vinculadas à necessidade de uma sistematização teórica da fotografia, respectivamente, a semiologia e a semiótica. Apesar de se tratar de duas concepções que se distinguem pelos seus marcos teóricos têm em comum o conceito de SIGNO, aqui entendido como signo fotográfico. Neste sentido, longe da escolha das duas correntes representar uma oposição, elas apenas sinalizam a possibilidade de interagir e reunir familiaridades que as aproximam, convergem e se hibridizam a partir das leituras de Roland Barthes (1984) de um lado, e, de outro, Dubois (2000) e Schaeffer (1996), ambos tributários de Charles Peirce (2003).

O que fica evidente uma leitura que vai destacar a visão que estes teóricos têm da especificidade da imagem fotográfica em relação a outras imagens, muito embora Phillippe Dubois⁶ tempos depois de forma sumária, se referira a sua mudança de rota, ou seja, a sua opção, em 2003, por uma linguagem voltada mais para a *transversalidade*, e aponta os anos de 1980 como o contexto específico da discussão sobre a *particularidade* da imagem fotográfica.

Outra leitura diz respeito a esse quadro não só conceitual da fotografia brasileira contemporânea, mas procura situá-la dentro de uma conjuntura mais específica, de modo a criar um nexos com o período correspondente à trajetória do fotógrafo e inventor Sebastião Leme, a partir da 2ª metade dos anos 1940. Neste sentido, as leituras foram direcionadas para um mapeamento, e é oportuno esclarecer que todo mapeamento está sujeito a cortes. Uma conjuntura se inicia com o pós-guerra da II Guerra Mundial, já que é neste contexto que se instalam dois processos: um político, na esfera da redemocratização das instituições e, outro econômico, na esteira da industrialização no Brasil, o que se denominou substituição das importações, capitaneada por uma política econômica de intervenção por parte do Estado, em combinação com a burguesia industrial brasileira. Estes dois processos respondem pela aceleração da urbanização nos grandes centros com repercussão nas pequenas e médias cidades, diversificando desse modo o tecido social, com a emergência das classes médias e da pequena burguesia. Também não se deve perder de vista as formas de organização política do chamado bloco operário-camponês, assim como a emergência de novos atores sociais. Portanto, é esse quadro conjuntural que vai possibilitar as condições objetivas para a disseminação da produção e dos usos da fotografia no Brasil.

O que possibilita a configuração de duas formas de linguagem, a saber: a fotografia documental, cuja escola se fez através da imprensa, onde o fotojornalismo é por excelência a sua expressão maior e, a linguagem moderna nascida no interior do movimento fotoclubista, liderado pelo Foto Cine Clube Bandeirante/FCCB, localizado na cidade de São Paulo e com repercussões em outras cidades brasileiras.

É esse movimento fotoclubista que, partindo de São Paulo, vai desencadear uma revolução no campo da linguagem fotográfica, e vai significar a ruptura da fotografia moderna, segundo Costa e Silva (2004), com os códigos da fotografia documental e da fotografia pictórica, oriundas do século XIX. Não perder de vista que muito dos processos técnicos e dos parâmetros conceituais aplicados, tinha como origem a efervescência da fotografia européia e norte-americana nas três primeiras décadas do século XX.

Se o movimento fotoclubista em uma dada altura perde folêgo, segundo os autores já referidos a partir de fins dos anos 1950, por outro lado os anos 1960 e 1970 vão assinalar o crescimento vertiginoso do fotojornalismo se valendo de uma fotografia documental de tendência moderna responsável por capturar tanto a crônica urbana quanto os grandes temas brasileiros: as questões étnicas, os conflitos de todos os matizes, a cultura popular, a Transamazônica, na perspectiva da ideologia de segurança nacional, a questão agrária e a questão operária. Esses são alguns dos temas que a fotografia brasileira estampa nas bancas de revistas e passa a dar visibilidade às múltiplas facetas deste país.

Ainda dentro deste painel, a fotografia brasileira nas décadas de 1980 e 1990, vai dividir com outras mídias, sobretudo a eletrônica e a digital, esse império das imagens. E no campo da produção fotográfica continua, por um lado, a imprensa a ocupar uma parte desse mercado, e por outro, fotógrafos amadores e profissionais passam a ocupar galerias, museus, centros de memória, arquivos institucionais e bibliotecas, há também os fotógrafos saídos de cursos universitários de arquitetura, comunicação, jornalismo, publicidade e artes plásticas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Paul Ricoeur (1997) o arquivo se apresenta como um conjunto de documentos (ou *record*) que deriva das atividades de uma pessoa física, mas isto somente é insuficiente ele também vê o arquivo como um *rastro* ou, ainda, como uma extensão do *depósito*, na medida em que ele enseja a idéia de um sinal, de um índice, de um registro. Neste sentido, tomamos o arquivo fotográfico de Sebastião Leme como registro, produção, rastro ou índice, como depósito, que também sugere a idéia de acumulação.

Ora, pensar o arquivo nestes moldes é tomá-lo como um conceito que tanto pode ser apropriado no âmbito da arquivologia quanto da ciência da informação. Ao mesmo tempo, outra indagação se coloca: que lugar a arquivística ocupa no interior da ciência da informação? Neste sentido, recuperamos a contribuição de Paul Otlet que, de acordo com Blanquet (2003), ao tomar o documento como elemento de prova, de testemunho instaure nele o conceito de *Informação*. Não perdendo de vista que o documento como prova foi, primeiramente, instituído pela diplomática. Resultando na definição posterior da arquivística que vê o documento como uma combinação de suporte e informação. A partir daí, já é possível vislumbrar os elos entre a arquivologia, a documentação e a ciência da informação.

A considerar o exposto, no âmbito do trabalho formulamos cinco questões que vão girar em torno de quatro pontos, a saber:

1. Como abordar os aspectos teóricos que envolvem os impasses do arquivo fotográfico entre o fundo e a coleção ao operar, simultaneamente, com a arquivística e a ciência da informação? E, ainda, como justificar a importância de um estudo que considere a questão da produção fotográfica na sua origem ou gênese para seu posterior tratamento documental, leia-se sua futura organização?
2. Trabalhando com as noções de vestígios e índices é possível isolar a gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, a considerar os dados empíricos obtidos durante a pesquisa, sem vinculá-la ao FCCB como centro difusor dos processos técnicos e de contribuições oriundas das vanguardas européias e norte-americanas das três primeiras décadas do século XX?
3. Quais as aproximações entre a produção fotográfica de Sebastião Leme e a produção da fotografia contemporânea brasileira recente?
4. Por que Sebastião Leme se inscreve no percurso da micro-história ou de uma história local?
5. De que modo à fotografia como registro está sujeita a uma problematização da linguagem tanto ao nível do código imagético quanto da recepção?

Seguindo, ainda, a trilha do paradigma indiciário, estas questões servirão de sinalizadores entre os marcos de referência teórica que informam, por um lado, o estatuto da fotografia e, por outro, a questão da gênese do arquivo fotográfico, de modo a relacioná-los com a história e com os dados empíricos obtidos a partir da pesquisa em andamento.

Por último, é preciso definir o que nós estamos entendendo por gênese. A nossa perspectiva é a de que a gênese do arquivo fotográfico não se restringe, apenas, ao processo de produção e às condições de sua acumulação, isto é, o contexto que ensejou a sua existência, mas, sobretudo, às múltiplas relações que o constituíram e às formas de recepção que lhe darão sentido e valor.

Logo, a gênese só pode ser explicada a partir do momento em que esses quatro elementos interagem entre si, a saber: o *processo de produção*, onde está contido o ato fotográfico, as *condições de acumulação*, a *hibridização presente nas relações e trocas* e,

finalmente, as *formas de recepção*, que também dão visibilidade e sentido às linguagens produzidas a partir da imagem fotográfica ou indiciária.

NOTAS

¹ Trata-se de dispositivos capazes de conectar ou unir partes até então separadas, a exemplo da relação entre homem e máquina.

² Segundo a Lei nº 8.159 que trata dos arquivos privados determina em seu art. 11: “Consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades”. Ver Heloísa Bellotto, (2004, p. 253).

³ Cf. A fotografia moderna no Brasil. Costa; Silva, 2004.

⁴ Antes de 1945 temos algumas experiências isoladas, a exemplo do fotógrafo Valério Vieira com a sua fotomontagem *Os 30 Valérios* e os experimentos do poeta e fotógrafo bissexto Jorge de Lima utilizando-se também da fotomontagem, porém a partir de uma abordagem surrealista em 1904 e 1934, respectivamente. Somente no pós-1945, com o FCCB, emerge um movimento de maior amplitude e repercussão na fotografia.

⁵ www.fotoemfoco.art.br e www.terra.com.br/fotos/.

⁶ Philippe Dubois em entrevista concedida a Marieta Ferreira e Monica Kornis em comemoração dos 30 anos do CPDOC, em 2003, posteriormente publicada na revista de *Estudos Históricos* em 2004. Aqui, ele declara a sua preferência pelo conceito de transversalidade da fotografia em relação a outros meios, em detrimento da especificidade, exaustivamente, defendida nos anos 1980.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BLANCHET, M. F. **La documentation**: hier pour expliquer et comprendre demain. 10 f. (Conferência proferida na Jornada Acadêmica FADBEN Languedoc-Roussillon em 12 de dezembro de 2003). Disponível em: www.fadben.asso.fr/01_Fed/fed_acad_une_montpellier.htm.

Acesso em: 12 jun. 2005.

BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: **Tempo e história**. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.19-32.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. Entrevista com Philippe Dubois.

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 34, p. 139-156, jul./dez. 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papirus, 1997.t.3.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SAKALL, Sergio. **Fotografia no Brasil**: Sebastião Carvalho Leme. Disponível em: www.Sergiosakall.com.br/montagem/fotografo-sebastiao-carvalho.htm. Acesso em: 4 jul.2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1996.