UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE MARÍLIA
Faculdade de Filosofia e Ciências

Ensaio, [ano ?]

Maria de Lourdes Lima

Auto Retrato, Brasilia 1961

A GÊNESE DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE SEBASTIÃO LEME:
uma leitura da acumulação

MARÍLIA
2009

A maquina 360 graus registrando um evento de [Esperanto ?] [ano ?]

Maria de Lourdes Lima

A GÊNESE DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE SEBASTIÃO LEME: uma leitura da acumulação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP – Campus de Marília, para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação. Área de Concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr . Eduardo Ismael Murguia

MARÍLIA
2009

Ficha Catalográfica
Serviço de Biblioteca e Documentação – UNESP – Campus de Marília

Lima, Maria de Lourdes
L732g A gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme: uma leitura da acumulação / Maria de Lourdes Lima. – Marília, 2009.
407 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ismael Murguia
Bibliografia: f. 208-214

1. Arquivo fotográfico – gênese. 2. Sebastião Leme. 3. Fotografia. 4. Ciência da Informação. I. Autor. II. Título.

CDD: 025.3

Maria de Lourdes Lima

A GÊNESE DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE SEBASTIÃO LEME: uma leitura da acumulação

Tese para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr . Eduardo Ismael Murguia – UNESP – Campus de Marília

2º Examinador: _____
Profª Drª Telma Campanha de Carvalho Madio – UNESP – Campus de Marília

3º Examinador: _____
Drª Maria Leandra Bizello – UNESP – Campus de Marília

4º Examinador: _____
Profª Drª Johanna W. Smit – ECA – USP – São Paulo

5º Examinador: _____
Profª Miriam Paula Manini – UNB – Brasília

Marília, 12 de janeiro de 2009.

Em Memória

de meus pais, Rosalvo e Rosália,
espelhos retrovisores de lembranças...
de meu avô, Antonio Pedro,
que (sorrateiramente)
me indicou o baú dos livros...
de meu irmão mais novo, Edvaldo (o Damião)
que (me) abriu a janela das imagens...

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP, Campus de Marília, pelo apoio recebido nos momentos em que recorri na busca de prorrogação dos prazos. Reitero os agradecimentos aos professores José Augusto e Johanna Smit pelas sugestões sempre oportunas, em dois momentos nas Bancas de Qualificação de Mestrado e Doutorado, ao professor orientador Eduardo Murguia pelas ideias, o que me tornou devedora da questão da *gênese* do arquivo fotográfico, o que veio em seguida foi consequência das investigações. Por último, agradeço as contribuições da professora Miriam Manini, no momento final da defesa. Estendo os meus agradecimentos aos professores Marta Valentim e Oswaldo de Almeida Júnior, aos colegas do Programa, funcionários e estagiários da Biblioteca da FFC da UNESP, Campus de Marília. Particularmente, agradeço ao fotógrafo Sebastião Carvalho Leme, que me permitiu a realização da pesquisa acerca da sua fotografia. Em seguida, dirijo-me à sua viúva, Dulce Maria Carvalho Leme, e aos seus filhos, Maurício, Maria Isabel, Eduardo, José Augusto, e seu sobrinho Celso Malheiros. Agradeço à família Carvalho Leme por ter liberado as dez imagens produzidas e acumuladas por Leme que fazem parte deste trabalho. Também sou grata à professora Mariângela Spotti Lopes Fujita, Coordenadora do "Projeto Memorial Fotográfico da Faculdade de Filosofia e Ciências", por ter liberado a edição da foto sobre o lançamento da pedra fundamental no Campus I, datada de 1973. Sou grata à bibliotecária da Biblioteca da Câmara Municipal, Wilza Matos, pela colaboração inestimável. Agradeço também à Universidade Federal de Alagoas por ter me liberado, aos meus colegas e alunos do Curso de Ciência da Informação. Aos meus amigos e amigas, entre os quais incluo Ana Célia Rodrigues, Arrisete Costa, Osvaldo Amaral (Juninho), Simone Teixeira, Rachel Rocha, Roseana Soares, Rossana e Rosiléa Gaia, Siloé Amorim, Bruno César, Paulo Marcondes, Míriam Saboni, Fátima Oliveira, Cristina Mendes. Aos amigos revisores, Bete Lins e Wendell Setubal. De volta à Marília, incluo nos agradecimentos Maria Luzinete Euclides, Renato Euclides da Silva, Ana Cristina, Serginho do Canto das Letras, Marcelo Sampaio e Rosa Maria Tassi e sua família hospitalidade. Um agradecimento, muito comovido, à minha família. Ao irmão mais velho, Erasmo, minha âncora na Pauliceia nos instantes de turbulências, os meus afetos...

... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo [...] o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (Guimarães Rosa e Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*)

RESUMO

A gênese e a acumulação do arquivo fotográfico de Sebastião Leme estão localizadas em uma das extremidades dos fluxos internos de informação, concebidos enquanto canais por onde a informação se propaga no circuito das instituições com competência para administrá-la. Portanto, é na extremidade esquerda que está localizada o lugar da criação da informação, do ponto de vista autoral, desvinculado, pois, da dinâmica onde se operam os fluxos internos de informação constitutivos dos espaços institucionais de informação. Logo, a qualificação de *espaço* se deve à capacidade que eles têm de superação de seus próprios limites de organização, recuperação e acesso da informação, em escala pública. O problema consiste na existência de um arquivo de imagens, restrito apenas ao ciclo pessoal, como referência exclusiva da memória afetiva familiar, indistinto e atado a sua precária condição de suporte informacional, em estado de latência. O que nos leva a formular a hipótese de que o arquivo fotográfico – enquanto gênese e acumulação – requer que a sua passagem se dê do âmbito pessoal para a esfera pública, o que implica o reconhecimento da sua condição de informação que só se efetiva quando for absorvido pelos fluxos de informação. É quando esse arquivo passará a cumprir a sua função existencial e informacional, como representação e valor. Os enquadramentos teóricos e metodológicos da pesquisa, no âmbito da ciência da informação, nos levam a: 1) examinar a imagem fotográfica, no instante da sua gênese, com base na sua representação indiciária, icônica e simbólica, sob o ponto de vista da sua condição de informação visual; 2) considerar a fotografia como um processo de criação individual, que se expressa a partir de uma acumulação que também pode agregar outros tipos de produção, a exemplo do testemunho e da narrativa textual autobiográfica; 3) observar a biografia do autor, narrativa e testemunho de si, como estratégias que visam conferir valores probatórios ao processo de criação e acumulação fotográfica; 4) (re)estabelecer os liames entre os elementos genéticos constantes no processo de formação do arquivo fotográfico com as suas interfaces possíveis de produção de sentidos. O eixo teórico metodológico se apoiou na semiótica, na história oral e no paradigma indiciário, no sentido de situar a fotografia como expressão de um processo mais amplo que engendra outros dispositivos de representação e testemunho. No caso, o arquivo fotográfico de Sebastião Leme recobre um lastro de meio século, recorte temporal definido pelo próprio fotógrafo, sobre o qual determinamos nossas balizas. Trata-se de uma produção fotográfica situada entre 1946 a 1996, cujo domicílio incide sobre a cidade de Marília, interior de São Paulo. Porém, seu cruzamento se mescla à produção fotográfica contemporânea pós-1945, herdeira do hibridismo experimental do Foto Cine Clube Bandeirante, do qual Leme foi um dos associados, e do fotojornalismo praticado pelas revistas ilustradas da época. A esse fato também associamos a capacidade inventiva do fotógrafo em criar uma câmera fotográfica de 360° em 1957, se antecipando às câmeras de 360° que seriam comercializadas bem mais tarde no mercado, de procedência norte-americana e suíça.

Palavras-chave: Gênese. Acumulação. Arquivo fotográfico. Sebastião Leme. Criação da informação. Máquina de 360°.

ABSTRACT

The genesis and the accumulation of Sebastião Leme's photographic archive are located in one of the extremities of the internal flows of information, designed as channels through where the information spreads in the circuit of the institutions with competence to administer it. Therefore, it is in the left extremity that is located the place of the creation of the information, from a copyright point of view, released, then, of the dynamics where the constituent internal flows of information of the institutional spaces of information are operated. Thus, the qualification of *space* is the ability they have to overcome their own limits of organization, retrieval and access of information, in public scale. The problem consists of the existence of a archive of images, restricted just to the personal cycle, as exclusive reference of the family affectionate memory, indistinct and tied to their precarious condition of informational support, in a state of latency. Which brings us to formulate the hypothesis that the photographic archive - as genesis and accumulation - requires that its passage is from the personal context to the public sphere, which implies the recognition of its condition of information that is only effective when absorbed by the flow of information.It is when this file will fulfill its existential and informational function, as representation and value. The theoretical and methodological frameworks of research, in the context of information science, lead us to: 1) examine the photographic image at the moment of its genesis, based on its index, icon and symbolic representation, from the point of view of its condition of visual information, 2) consider the photography as a process of individual creation, that expressed its starting from an accumulation that can also join other production types, to example of the testimony and of the autobiographical textual narrative; 3) observe the author's biography, narrative and testimony of himself, as strategies that seek to check probatory values to the creation process and photographic accumulation; 4) (re) establish the links between the constant genetic elements in the process of formation of the photographic archive with their possible interfaces of production of meaning. The methodological theoretical axis leaned on the semiotic, the oral history and the index paradigm, in order of placing the photographic as expression of a wider process that engenders other representation devices and testimony. In the case, Sebastião Leme's photographic archive recovers a ballast of half century, cut time set by the photographer himself, on which we determined our landmarks. This is a photographic production between 1946 to 1996, which focuses on the home city of Marília, interior of São Paulo. However, its crossing mixes to the contemporary photographic production post-1945, heiress of the experimental hybridism of the Photo Bandeirante Cine Club, of which Leme was one of the associates, and of the photojournalism practiced by the illustrated magazines of the time. To this fact we also associated the photographer's inventive capacity in creating a photographic camera of 360° in 1957, being early to the cameras of 360° that would be traded on the market much later, of North American and Swiss origin.

Keywords: Genesis. Accumulation. Photographic Archive. Sebastião Leme. Creation of the information. Machine of 360 °.

Lista de Figuras

Figura 1 - Brasília sob o contraste de luz e sombra, c. 1960 197
Figura 2 - Londrina/PR e Garça/SP em 360º 198
Figura 3 - Imagem captada no espelho d'água, 1951 199
Figura 4 - JK em frente ao Palácio da Alvorada, c. 1960 200
Figura 5 - Lançamento da Pedra Fundamental do novo campus da ex-FAFI 201
Figura 6 - Capa do "Documentário das Atividades Profissionais e Artísticas...", 1996 202
Figura 7 - "Mundo dos Sonhos", 1951 203
Figura 8 - Encerramento do V Congresso dos Municípios de São Paulo, Botucatu: foto editada na publicação Marília, 1956 204
Figura 9 - Capa da revista Íris, 1948 205
Figura 10 - Foto editada na revista Íris, 1948 206
Figura 11 - Contato colorido, fotografado a partir de um monitor, 1980 207

Lista de Abreviaturas

BRP/CMM – Biblioteca Rangel Pietraróia/Câmara Municipal de Marília

CEDHUM – Centro de Documentação Histórica e Universitária de Marília

CI – Ciência da Informação

CGB – Coordenadoria Geral de Bibliotecas

CRH/CMCM – Comissão de Registros Históricos da Câmara Municipal e da Cidade de Marília

DOI CODI – Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna

DPH/SMC – Departamento do Patrimônio Histórico da Secretária Municipal de Cultura de São Paulo

FAFI – Faculdade de Filosofia de Marília

FCCB – Foto Cine Clube Bandeirante

FCCM – Foto-Cine Clube Marília

FFC/UNESP – Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista

FID – Federação Internacional de Documentação

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

INFOTO – Instituto Nacional de Fotografia

IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo

ITA – Instituto Tecnológico de Aeronáutica

LIBRAS – Linguagem Brasileira de Sinais

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MIS/SP – Museu da Imagem e do Som de São Paulo

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York

PUC/SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

UnB – Universidade de Brasília

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sumário

1 INTRODUÇÃO 12
2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA: LINGUAGEM, REGISTRO E INFORMAÇÃO 23
2.1 Considerações teóricas preliminares 23
2.2 Fotografia e linguagem 28
2.2.1 Fotografia e "objetividade" 33
2.3 Fotografia e registro 37
2.3.1 A fotografia: traço, registro e informação 43
3 SEBASTIÃO LEME NO PAINEL DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA PÓS-1945 50
3.1 As possíveis trilhas da fotografia moderna no Brasil 51
3.2 Fotoclubismo e fotojornalismo: os anos de formação 57
3.3 *Fotoclubismo e fotojornalismo*: exaustão e consolidação 66
3.4 *Fotojornalismo*: organização e profissionalismo 75
3.5 A Nova Fotografia Documental: novos paradigmas 80
4 O ARQUIVO NA TRAMA DA FOTOGRAFIA 90
4.1 Introdução 90
4.2 Fotografia e trama 97
4.3 O arquivo fotográfico entre a inclusão e a exclusão 103
4.4 Escrita pessoal e urdidura 117
5 O FIO DA NARRATIVA E A TRAMA DO PROCESSO FOTOGRÁFICO 124
5.1 O paradigma indiciário no contexto da ciência da informação 124
5.2 Rastros e leitura: depoimentos, testemunhos e narrativas 134
5.2.1 Um itinerário das fontes 136
5.2.2 A construção de testemunhos 149
5.2.3 Narrativa autobiográfica 165
5.2.4 Os artefatos do processo fotográfico 177
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 193
REFERÊNCIAS 208
APÊNDICES 215
APÊNDICE A: ENTREVISTA/SEBASTIÃO LEME (O FOTÓGRAFO) 215
APÊNDICE B: ENTREVISTA/DULCE CARVALHO LEME (A ESPOSA) 230
APÊNDICE C: ENTREVISTA/MARIA ISABEL LEME (FILHA) 263
APÊNDICE D: ENTREVISTA/MAURÍCIO LEME (FILHO/FOTÓGRAFO) 271
APÊNDICE E: ENTREVISTA/EDUARDO CARVALHO LEME (FILHO/ CINEGRAFISTA) 283

APÊNDICE F: ENTREVISTA/CELSO CARVALHO MALHEIROS (SOBRINHO/EX-FOTÓGRAFO) 290
APÊNDICE G: ENTREVISTA/MARCELO SAMPAIO (FOTÓGRAFO) 318
APÊNDICE H: QUESTIONÁRIO/SEBASTIÃO LEME 328
ANEXOS 333
ANEXO A - Lista de *Sites* e Notas 334
ANEXO B - Poema "Brilho na Mata", 24/04/1941 336
ANEXO C - Poema "Marília", c. 1956 338
ANEXO D - Capa dos catálogos da III, IV e VI Exposição de Arte Fotográfica, do II Salão de Belas Artes de 1947 e resultado do I Salão de 1946 340
ANEXO E - Três correspondências da ex-FAFI e da FFC/UNESP 346
ANEXO F - Nota explicativa da edição *Marília* de 1957 350
ANEXO G - Correspondência do Presidente da Sociedade de Marililândia 352
ANEXO H - Abaixo-assinado dos vereadores da CMM 354
ANEXO I - Ofício n. 315 do Presidente da CMM 356
ANEXO J - Correspondência da Comissão de Registros Históricos da CMM e Requerimento de 07/05/1990 358
ANEXO L - *Correio de Marília*, 22/07/1951 361
ANEXO M - *Tribuna Democrática*, 24/01/1952 363
ANEXO N - Informativo sobre o I Salão Coletivo de Arte Fotográfica 365
ANEXO O - I Salão de Arte Fotográfica - Promoção: FCCM 367
ANEXO P - *Correio de Marília*, 03/04/1951 369
ANEXO Q - Narrativa autobiográfica: "Memórias de um menino..." 371
ANEXO R - Narrativa autobiográfica: "Minha trajetória..." 384
ANEXO S - Narrativa autobiográfica: "Via *crucis* do inventor..." 390
ANEXO T - Narrativa autobiográfica: "Meus vínculos..." 393
ANEXO U - Catálogos da III e V Exposição de Arte Fotográfica 395
ANEXO V - Edição da foto no *Diário de São Paulo*, 07/02/1957 406

1 INTRODUÇÃO

Do ponto de vista temático, a gênese e a acumulação do arquivo fotográfico de Sebastião Leme estão localizadas em uma das extremidades dos fluxos internos de informação, porém sem vínculo institucional com esses mesmos fluxos; isto significa que o processo de criação e acumulação do arquivo fotográfico se situa em um lugar fora e desvinculado da dinâmica onde se operam os fluxos internos de informação constitutivos das fontes ou dos estoques ou, ainda, dos espaços institucionais de informação. Entendemos por espaços institucionais os museus, arquivos, bibliotecas, centros de memória e/ou de documentação; neste caso, atribuímos a qualificação de *espaço* pela capacidade que eles têm de superação de seus próprios limites de organização, controle, recuperação e transmissão da informação, em escala pública e privada, com repercussões no seu acesso.

Devemos salientar que, do ponto de vista de estudos na área de Ciência da informação, sobre o lugar da "criação da informação", não localizamos trabalhos que abordam, especificamente, a questão da gênese, com base no conjunto de uma determinada obra autoral. Das pesquisas realizadas em Bases de Dados, consultando inclusive bases de dados ligadas às universidades brasileiras nos últimos quatro anos, não localizamos qualquer caso específico que tratasse diretamente da gênese. Para efeito de comprovação apontamos a nossa última pesquisa, em outubro de 2008, onde rastreamos as bases: *Athena, Scielo, Capes* e *Lisa*, sem limite de períodos. As estratégias de busca utilizadas foram: gênese *and* informação; gênese *and* arquivo; gênese *and* imagem *and* fotografia; gênese *and* arquivo *and* fotográfico; contexto *and* produção *and* informação; e, por último, contexto *and* produção *and* fotografia. A única referência explícita que apareceu no resumo, ligada a um estudo, sobre a *teoria da gênese fotográfica*, foi localizada no Banco de Teses da Capes, na área de Comunicação da PUC/SP, defendida em 2004. Confirmando, em parte, uma observação de Barreto (2002b, p. 70) em seu artigo *A condição da informação*, onde chama atenção para o fato de que: "Na criação da informação pelo emissor criador, o autor é algo desconhecido e ainda pouco estudado", referindo-se, evidentemente, à área de conhecimento. Tratando-se de um artigo escrito em 2002, o cenário pouco se alterou.

Afinal, em que lugar se situa a gênese e a acumulação do arquivo fotográfico, especificamente, no caso de Sebastião Leme? Com base na literatura, destacamos Barreto (2001) e Smit e Barreto (2002, p. 14-16), que discutiram, respectivamente, "O fluxo interno e os fluxos externos de informação" e "A construção dos estoques e a transferência da informação"; ambos se apoiaram na existência de dois fluxos de informação que se deslocam

em dois níveis. O primeiro nível é dado pelos fluxos internos de informação, que se deslocam no interior dos estoques promovendo o gerenciamento e o controle da informação, assim como também atuam como agentes mediadores entre a informação e os usuários, visando à produção de conhecimento.

Já os fluxos de informação de segundo nível, também chamados fluxos extremos, estão localizados à esquerda e à direita dos fluxos internos. Exatamente na extremidade esquerda, objeto de nossa investigação, processa-se a gênese ou a "*criação da informação*", onde os dois autores, a partir de um diagrama, mostram como "fatos, ideias, eventos e imagens se transmutam da mente do autor para uma inscrição de informação"; já na extremidade oposta, o usuário "assimila e se apropria" dessa informação, transformando-a em conhecimento, cuja mediação se deveu aos estoques de informação. Os dois trabalhos, quando se referem aos "fluxos internos" e aos "fluxos extremos da informação", deixam implícita uma relação triangular sugerida pelo diagrama, no qual estão presentes o "movimento" e a "passagem". Logo, temos o lugar da criação da informação, que assinala a possibilidade de sua entrada nos fluxos internos da informação, por outro lado, estes mesmos fluxos internos se comunicam com o lugar onde a informação é, por sua vez, transformada em conhecimento. O que implicará, mais tarde, na sua entrada, nos fluxos internos na condição de informação. Pressupondo um movimento cíclico de entrada-saída-entrada.

Para que essa passagem aconteça, é imprescindível que essa informação, antes, dê entrada definitiva nos fluxos internos de informação, ou, mais precisamente, nos estoques ou "espaços institucionais", de modo a converter-se, mais tarde, em informação assimilada, cujo desdobramento será a sua conversão pelo usuário em conhecimento adquirido e produzido.

Ao empregar a terminologia de *fluxos*, eles não só se apoiam nas novas tecnologias como também recuperam a sua raiz etimológica, datada dos séculos XIV e XV: lá o sentido do termo *fluxū* e *fluxum* remetia à ação de fluir, de correr, o que, certamente, corrobora com a noção de espaço, muito mais dilatada e abrangente que a de lugar. Esta nos sugere uma delimitação de território, reconhecido como linha de demarcação de fronteiras entre o privado, no sentido da restrição, e o público.

Porém, quando localizamos o lugar da criação ou da gênese do arquivo fotográfico, a ideia de fluxo perde a sua função semântica, na medida em que essa esfera permanece sujeita a interdições, por ser o lugar por excelência da privacidade, onde o acesso está bloqueado por uma série de medidas e de injunções de natureza pessoal. Justificando para quem interdita o emprego de termos como "sagrado" e "respeito", que se apresentam como fronteiras

simbólicas que determinam de forma concreta a realidade existente entre o pesquisador e a massa documental.

Convém esclarecer que estamos tratando da gênese do arquivo fotográfico, não a partir do seu contexto de produção, mas de um momento particular e único. Tomamos, aqui, a gênese como um instantâneo do processo fotográfico, isto é, da fotografia, onde uma fração de segundo retém, mesmo que parcialmente, a longa vida de um acervo. Trata-se de um instante de um processo referente à relação sujeito/objeto. Desse modo, não é o arquivo, em si, que está em pauta, este somente existe como lugar que além de reunir um conjunto singular de documentos, a partir de seus suportes, também é expressão de práticas profissionais específicas.

Este rumo dado à escolha da gênese, em oposição ao contexto de produção, também decorre das condições específicas da nossa pesquisa. Não tivemos um contato direto e exaustivo com a documentação fotográfica e a documentação escrita produzida (e recebida) por Sebastião Leme e que, hoje, faz parte do acervo pessoal e particular da família. O nosso contato mais direto aconteceu nas instituições onde ele disponibilizou partes ou frações dessa produção, a exemplo da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (FFC/UNESP) e da Biblioteca Rangel Pietraróia da Câmara Municipal de Marília, SP (BRP/CMM). No caso específico da documentação produzida e recebida, vinculada à correspondência, assim como alguns recortes de periódicos, o contato se deu através de cópias reunidas em uma mesma brochura pelo fotógrafo que passou a denominá-la de "Inventário das Atividades Artísticas e Profissionais de Sebastião Leme 50 Anos: 1946-1996" e de uma edição datada de 1957, denominada de *Marília*, na Biblioteca da FFC/UNESP e na BRP/ CMM, respectivamente, cópia e original. Em síntese, podemos afirmar que o nosso contato se fez através dos depoimentos orais, de um contato rápido com esse arquivo fotográfico, particular, apenas para proceder a um levantamento numérico dos negativos existentes. Em um dos contatos, com a filha do fotógrafo Sebastião Leme, Dra. Maria Isabel Leme Falheiro, esta definiu que a documentação a ser examinada devia ser a que o seu pai já havia tornado pública. O que, em parte, justifica o nosso recorte e as nossas escolhas quanto aos conceitos utilizados.

O que Sebastião Leme acumulou, parte ele manteve reservada, apenas, ao seu acervo particular, hoje patrimônio da família; e, parte, esta quantitativamente reduzida, ele inseriu de forma (in)direta nos fluxos internos de informação da FFC/UNESP, Campus de Marília, e da Biblioteca da CMM, SP. No caso de imagens fotográficas, uma parte se acha disponibilizada nos sites:

www.fotoemfoco.art.br

http://fotos.terra.com.br/album.cgi

http://www.sergiosakall.com.br/montagem;fotografo-sebastião-carvalho.htm

www.fundanet.br/cultura/quadros/leme/leme.htm

www.mii.zaz.com.br/360graus

Neste sentido, podemos afirmar que havia nele uma preocupação em tornar público o seu trabalho e a sua produção, poderíamos nos antecipar a sua doação de negativos e cópias referentes a essa mesma Faculdade, em dois momentos. Logo, vê-se a sua preocupação em disponibilizar ao público parte de seus registros imagéticos e escritos, resultados de suas ações como profissional, amador e cidadão.

A existência de um determinado acervo, no caso, fotográfico, enquanto expressão quantitativa e física, localizado no âmbito da esfera pessoal, gera dois problemas. O primeiro é o de que ele não pode ser pensado nem como "fundo de arquivo" para uma determinada corrente da arquivologia (chega a ser heresia pensá-lo como um "arquivo fotográfico", conforme veremos mais adiante), nem tampouco como informação. Em função do seu acesso e da sua finalidade como produção de conhecimento.

Já na condição de informação é necessário que esse arquivo fotográfico dê *entrada*, legal (institucional) em uma unidade de informação, o que viabilizará a sua inserção na dinâmica dos fluxos internos da informação, constante nessas instituições constituídas para esse fim, e que, necessariamente, concorre para lhe agregar valor informacional, simbólico e testemunhal.

O segundo problema deriva da precariedade do próprio suporte físico da fotografia, autodeteriorável, em parte, em razão da sua natureza química e das condições de conservação, por parte de um trabalho especializado que lhe garanta longevidade. Neste sentido, esse acervo, pela sua condição de localidade/pertencimento e resultado de um modo de produção específico de imagens, efetivamente, só agrega dois valores: um que recobre o lastro dos afetos e outro que pode resvalar para o lado pecuniário. Esse seria o duplo dilema a ser enfrentado pelo arquivo fotográfico na ambiência das suas relações pessoais.

Recortando o nosso problema, a gênese e a acumulação do arquivo fotográfico de Sebastião Leme conformam a existência de um arquivo de imagens, restrito ao ciclo pessoal e familiar e, enquanto tal, existe, apenas, como referência à memória afetiva e como objeto de posse familiar, indistinto, atado à sua precária condição de suporte informacional, potencialmente, em estado de latência.

A imobilidade e o caráter amorfo da massa documental se justificam pelo estágio das suas condições existenciais e de sua localização no momento: seja porque o fluxo que havia na sua fase ativa foi interrompido, cessou de existir em razão de impedimentos de ordem biológica, determinados pela própria história de vida, idade e doença; é quando o fotógrafo se retira de cena, seja porque, nesse segundo estágio, que é o compasso de espera, ela, a massa documental, apenas se acumula feito *grânulos na memória*, a exemplo dos versos de Drummond; porém desta vez é uma acumulação que se deposita, tão somente. Essa situação inviabiliza e retarda a realização de estudos e de projetos que recuperem e/ou redimensionem o potencial de informação que ele, o arquivo fotográfico, contém em si.

Isto nos leva a formular a hipótese de que o arquivo fotográfico – visto sob a ótica da sua gênese e da sua acumulação – requer, necessariamente, que a sua passagem se dê do âmbito pessoal para a esfera institucional, seja pública ou privada, o que implica o reconhecimento da sua condição de informação, que só se efetiva quando for absorvido, definitivamente, pelos fluxos de informação. É quando esse arquivo, do ponto de vista da sua institucionalização, passa a cumprir verdadeiramente a sua função existencial e informacional, enquanto representação e atribuição de valor.

Os enquadramentos teóricos e metodológicos da pesquisa, no âmbito da ciência da informação, nos conduzem a: 1) examinar a imagem fotográfica, no instante da sua gênese, com base na sua representação indiciária, icônica e simbólica, sob o prisma da sua condição de informação visual; 2) considerar a fotografia como um processo de criação individual, que se expressa a partir de uma acumulação que também agrega outros tipos de produção, a exemplo do testemunho e da narrativa textual autobiográfica; 3) observar a biografia do autor como uma narrativa e um testemunho de si como estratégias que visam conferir valores probatórios ao processo de criação e acumulação fotográfica; 4) (re)estabelecer os liames entre os elementos genéticos constantes no processo de constituição do arquivo fotográfico com as suas interfaces possíveis de produção de sentidos.

Portanto, o estudo da gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, a partir de uma leitura da sua acumulação, entendida como autosseleção, nos coloca em contato não só com o lugar da gênese desse arquivo, de modo a recuperar, posteriormente, mas com o seu contexto de produção, o que nos leva a recorrer à história cultural, educacional, política, econômica e social da cidade de Marília/SP; às campanhas para governador do Estado de São Paulo, com destaque para Carvalho Pinto e Ademar de Barros; a isso se somam dois flagrantes da vida política nacional: a presença de JK em Brasília recém-inaugurada e a campanha para a presidência da república tendo à frente Jânio Quadros. Do ponto de vista

ainda da fotografia documental: há imagens sobre a construção e pós-inauguração de Brasília; a presença do barroco na arquitetura de Ouro Preto/MG; imagens do Rio de Janeiro, Londrina/PR e cidades adjacentes, quando da expansão cafeeira nos anos 1950 na direção das barrancas do rio Paraná; a arquitetura e paisagens de Ribeirão Preto/SP, Campinas/SP e São Paulo, não perdendo de vista cidades de Mato Grosso e Goiás.

Outro conjunto de imagens diz respeito à sua passagem pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz quando das filmagens do filme *Caiçara*, em Ilha Bela/SP, onde Sebastião Leme participou da equipe na condição de fotógrafo da companhia. Esta seria uma breve amostra de alguns dos registros que fazem parte do arquivo do fotógrafo Sebastião Leme, também integrante do Foto Cine Clube Bandeirante a partir do final dos anos 1940. No momento, estamos apenas mostrando a abrangência e o leque de possibilidades que este acervo de imagens reúne para futuros estudos.

Quanto às nuances temáticas da pesquisa, elas se justificam pela referência aos dois autores já citados, Smit e Barreto, salvo engano, os únicos a abordarem a questão da criação da informação em uma das extremidades dos fluxos internos, em combinação com as fontes ou estoques de informação. Neste momento, não estão em pauta as discussões na área da arquivologia. Tudo isso nos sugere a possibilidade de novos estudos que contemplem a reflexão acerca do lugar onde se processam os modos de produção da informação. O que esperamos é que esse estudo da gênese da informação traga alguma contribuição para a organização e a recuperação da informação visual desses suportes, quando da sua entrada, ou seja, da sua institucionalização, quer na esfera pública, quer na esfera privada, mas com finalidade pública.

A relevância desse estudo, sobre a gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, também contribuiu para localizar na Faculdade de Filosofia e Ciências/FFC da Universidade Estadual Paulista – Campos Marília duas doações, feitas em vida pelo fotógrafo: uma, à antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília/FAFI e a outra, à atual FFC. Trata-se de dois conjuntos documentais de negativos e cópias referentes à vida institucional dessa faculdade em momentos distintos da sua vida administrativa e acadêmica. Localizamos durante a pesquisa de campo não só os registros imagéticos ou as informações visuais, como três documentos administrativos dirigidos ao doador agradecendo a doação.

Neste sentido, esta pesquisa se justifica na medida em que esse acervo recobre um lastro temporal de, aproximadamente, sessenta anos, e cuja trajetória acaba formando um amálgama com o processo de urbanização de Marília, que se inicia com os trilhos de ferro da Companhia Paulista em 1928, anunciando a chegada da primeira locomotiva na cidade e a

promulgação da lei nº 2.320/1928 que criava o município. Já o ano de 1929 passou a ser um marco de referência para Sebastião Leme; foi quando ele viu Marília, pela primeira vez, aos 11 anos, acompanhado dos pais e das irmãs, para deixá-la, definitivamente, no dia 24 de abril, por "insuficiência respiratória aos 88 anos", segundo a notícia, do dia seguinte, no *Diário*, em seu caderno 4-A, de 25/4/2007.

A pesquisa é do tipo descritiva e aplicada a um estudo de caso referente à gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, partindo de uma leitura da sua acumulação; trata-se de uma abordagem retrospectiva, cujo recorte temporal vai de 1946 a 1996, período correspondente às atividades de foto-amador e fotógrafo profissional de Sebastião Leme, conforme ele próprio atesta na documentação produzida.

A metodologia adotada combinou o *paradigma indiciário*, baseado em Carlo Ginzburg, com o método de história oral, na medida em que o primeiro atua como um sinalizador, destinado a recuperar sinais, pistas e vestígios deixados pelos documentos. Logo, será através das mediações do paradigma indiciário que vamos fazer a leitura dos elementos que vão sinalizar alguns rastros deixados pelas fontes; o segundo método atua como um rastreador de depoimentos e testemunhos, recuperando-os sob a forma de registro oral, com o auxílio da gravação para, em seguida, ser convertido em texto escrito.

Utilizamos dois tipos de fontes: as fontes secundárias, objeto de nossa revisão bibliográfica, e as fontes primárias, constituídas pelas fontes orais, escritas e visuais. As fontes primárias têm a sua origem na própria produção do fotógrafo ou são resultado de outros produtores e/ou editores. Os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram as entrevistas e um questionário aplicado, com exclusividade, ao nosso objeto de estudo.

Neste sentido, o método de história oral oriundo de leituras realizadas, a partir de Alberti (2004) e Thompson (2002), nos forneceu orientações para produzir um novo tipo de documento, responsável por auxiliar no cruzamento de informações fornecidas por outras fontes. Trata-se dos depoimentos orais; quanto à escolha dos entrevistados ela se pautou pela seleção de pessoas que pudessem contribuir com o relato de fatos e de opiniões acerca da vida do fotógrafo e das suas atividades. O critério de filtragem dos entrevistados não atendeu a critérios meramente quantitativos, mas qualitativos, ou seja, de depoimentos que tivessem contribuições a oferecer.

Participaram das entrevistas (ver Apêndices de A a G, p. 215-317) o fotógrafo Sebastião Leme; sua esposa, Dra. Dulce Maria de Carvalho Leme; três dos filhos do casal, mais diretamente ligados à relação do pai com a fotografia: Dra. Maria Isabel Leme Faleiros, o fotógrafo Maurício Carvalho Leme e o cinegrafista Eduardo Carvalho Leme; um sobrinho

do casal, o ex-fotografo Celso Carvalho Malheiros, que trabalhou com o tio auxiliando-o na fotografia; e, por último, o fotógrafo amador Marcelo Sampaio, que tinha uma relação pessoal com Leme.

Quanto ao tipo de entrevista, houve uma junção da história de vida com a entrevista temática, dando ênfase, respectivamente, às vivências pessoais de Leme somadas à sua trajetória profissional. Apenas uma das entrevistas foi gravada, o que aconteceu na residência do entrevistado, com a mediação dos filhos, Maria Isabel e Eduardo Leme. Em decorrência do problema auditivo de Leme, a comunicação só foi possível na presença da mulher e dos filhos. A sua compreensão da fala do outro é consequência da movimentação dos lábios, porém ele só consegue ter esse entendimento quando o interlocutor é a mulher ou algum dos filhos, o que concorre para que a entrevista se verifique através de filtros. A pergunta era feita e, em seguida, transmitida a ele através de um mediador que nem sempre repassava exatamente como havia sido formulado, o que contribuiu para o problema das filtragens no ato da fala e do diálogo.

Outra dificuldade foi a sua indisposição em relação ao gravador. Em vários momentos, ele pediu para que o gravador fosse desligado ou afastado dele, o que comprometia a gravação. Por último, por solicitação dos filhos e dele próprio, optou-se pela realização de um questionário, considerando que assim seria mais produtivo; se evitaria o constrangimento do gravador e as respostas fluiriam.

Entretanto, após a aplicação e a devolução do Questionário (ver Apêndice H, p. 327), ao examinarmos as respostas fornecidas, constatamos que seu resultado foi aquém do esperado. O questionário foi mais lacunar, reticente e evasivo, ao contrário da entrevista (ver Anexo A, p. 334), em que se revelou mais extrovertido, espontâneo e loquaz nas falas e nos depoimentos. Neste sentido, a produção de novos registros, a partir das nossas investigações deu-se sob a forma de sete entrevistas e um questionário.

Considerando o elemento-chave da nossa investigação, que é a gênese do arquivo fotográfico, a partir de uma leitura da sua acumulação, gostaríamos de esclarecer que a gênese, no âmbito deste trabalho, não se confunde com o contexto de (sua) produção. Entendemos por gênese o momento do processo criativo individual, subjetivo, singular e único da imagem fotográfica, quando o seu olhar, isto é, do fotógrafo, é um olhar instantâneo do processo de geração da informação visual sujeito às suas próprias condições de produção. É o instante da "solidão fundamental" da qual fala Ricœur (1976), no sentido da experiência única, de todo e qualquer indivíduo, no que é corroborado por Barreto (2001) ao referir-se ao segundo momento dos *fluxos extremos*.

Barreto (2001) nos fala de dois momentos, ou durações temporais, que ocorrem nos fluxos extremos da informação: um diz respeito à criação e o outro à assimilação da informação. Logo, se teria "o mundo do emissor da mensagem e o mundo de referências do receptor da informação, habitando sua realidade de convivência e para onde o conhecimento se destina". Portanto, o segundo momento representaria o instante onde o projeto de criação da informação se instala, possibilitando no indivíduo o momento desse ritual de passagem em presença dessa solidão que permeia o processo criativo, daí a sua singularidade.

Neste sentido, esta solidão também se evidencia na gênese de constituição do arquivo fotográfico, cuja representação humana está localizada na pessoa de Sebastião Leme; chegamos a essa constatação com base nos vestígios documentais deixados por ele. Convém frisar que Sebastião Leme não fecha o nosso leque de preocupações, ao contrário, ele nos abre a possibilidade de novos delineamentos ao considerarmos o lugar da criação da informação, o que implica considerar que se trata de um tempo/lugar sujeito a pulsões, apropriações, angústias e possibilidades inerentes ao fotógrafo; já o processo de acumulação, diferentemente da estocagem, é seletivo e integrante do próprio processo da gênese que fundamentalmente confere caráter existencial aos registros produzidos, mas também está sujeito a perdas, no sentido da desintegração dos suportes materiais pelas condições de armazenamento e conservação existentes.

Considerando o exposto, decidimos trabalhar a partir de quatro eixos temáticos, que a seguir descreveremos de forma sucinta. Iniciamos com uma discussão que se articula a partir de um tripé sobre o qual se apoia a imagem fotográfica. Esse eixo seria dado pela linguagem visual, pelo registro e pela informação visual, o que nos levou a recorrer, respectivamente, à semiologia, à sociologia, ao ensaio, à estética, à teoria da fotografia e à ciência da informação. Estes foram os nossos pilares teóricos para construir uma ideia da Imagem Fotográfica como uma articulação entre Linguagem, Registro e Informação Visual.

Na medida em que partimos da imagem fotográfica ou, mais especificamente, da sua gênese, a leitura a que recorremos incidiu, particularmente, sobre a semiótica, que nos levou a observar a imagem, no momento da sua constituição, sob o ponto de vista genético, como um signo indicial ou existencial.

Em seguida, passamos da representação da imagem fotográfica com base nesse tripé para situar a fotografia contemporânea brasileira pós-1946, da qual Sebastião Leme não só foi um dos seus herdeiros, como entrou em cena com a sua primeira exposição em Marília, considerada pelo Foto Cine Clube Bandeirante como a primeira a ser realizada no interior de São Paulo, conforme atesta o próprio Leme (Ver Anexo T, p. 393: "Meus vínculos com

Ribeirão Preto"). O nosso propósito foi apresentar uma panorâmica da fotografia brasileira correlata ao período de atuação de Sebastião Leme. O recorte temporal vai de 1946 até os anos 1990, para a partir dele estabelecermos as mediações com o trabalho fotográfico de Sebastião Leme. Não perdendo de vista o caráter híbrido da fotografia, ela também é expressão da existência e das articulações de uma categoria de profissionais da imagem, onde os fluxos e os nexos de comunicação são irrefutáveis.

O terceiro eixo, o arquivo na trama da fotografia, pretende fazer uma leitura que atribui ao próprio processo de produção fotográfica a constituição de outros processos de produção inerentes ao seu desempenho e a sua performance. Em outras palavras, estamos separando a fotografia da imagem fotográfica, respectivamente, processo de produção e resultado final. Também estamos incorporando à órbita do processo fotográfico outros processos de produção correlatos, a exemplo de uma escrita de cunho confessional ou autobiográfico e a produção de testemunhos que atestam a sua trajetória como fotógrafo amador e profissional. A escritura confessional, neste contexto, aparece como a sua urdidura, na tentativa de verbalizar o que o processo fotográfico não diz a partir da fala.

Outro aspecto a ser considerado: estamos utilizando o termo "arquivo fotográfico" na mesma acepção em que ele é apreendido e apropriado pelos próprios fotógrafos e por instituições, como, por exemplo, da Fundação Joaquim Nabuco em Recife/PE e da Seção Arquivo de Negativos da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Por último, tratamos da escrita pessoal como um tipo de urdidura em meio à trama do processo fotográfico, onde a existência deste se confirma na justificativa da escrita. Entendemos que a realidade é o ponto de partida inicial da teoria, posto que esta não se apresente como uma camisa de força daquela.

O quarto eixo procura se situar em meio ao recorte de um quadro metodológico que, ao se utilizar de um espelho retrovisor, no caso das fontes, move-se entre o fio da narrativa e a trama do processo fotográfico. Aqui, fundamentalmente, buscam-se estabelecer os liames, os cruzamentos entre a trama do processo, considerando, por um lado, o seu movimento sequencial e, por outro, o fio da narrativa na busca de alguns delineamentos pós-processo de produção fotográfico, justamente na fase em que o arquivo fotográfico se encontra imerso em silêncio e sombras e o seu criador se torna um senhor memorioso.

De modo a responder parte do que o título desta monografia nos sugere como possibilidade, passamos a descrever os imbricamentos da gênese da imagem fotográfica com base em um tripé constituído pela linguagem, o registro e a informação, são estes três vetores

que darão apoio e sentido à imagem fotográfica, enquanto signo indiciário e representação da informação visual.

2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA: LINGUAGEM, REGISTRO E INFORMAÇÃO

> [...] no que diz respeito à fotografia, [...] *ela se desenvolve sob a forma de um paradoxo: aquele que faz de um objeto inerte uma linguagem* e que transforma a incultura de uma arte 'mecânica' na mais social das instituições.
>
> Barthes (1961)[1].

2.1 Considerações teóricas preliminares

A tentativa de produzir uma reflexão que combine traços da *escritura do visível*, ou melhor, de uma escrita que dê conta do registro fotográfico a partir de cinco autores contemporâneos, seguramente sugere um corte arbitrário, na medida em que deixa de fora outros estudiosos cujas leituras foram seminais para a construção de um campo teórico sobre a fotografia; mas também insiste em apontar os velhos dilemas da presença do prisioneiro *na caverna de Platão* – tema recorrente em alguns estudos sobre a fotografia –, que apesar de estar de costas para o mundo se inteira do que nele ocorre graças aos espectros, combinação de formas, luzes e sombras, que chegam até ele (o prisioneiro) e que se dão a conhecer quando lançados sobre a parede oposta à entrada de *luz* na caverna.

Esta imagem, certamente, remete ao conhecimento em si e ao processo de constituição da imagem fotográfica, quer através da câmera escura, quer através de um procedimento na fotografia, entendendo esta como uma técnica identificada por fotograma, isto é, a imagem que prescinde da existência de uma câmera fotográfica.

Partindo deste preâmbulo, a perspectiva que adotamos é a de reunir contribuições e parâmetros que serviram de baliza para aproximar, divergir, confluir, fundir ou cruzar esses cinco autores que têm na fotografia o seu objeto de estudo e/ou análise.

Portanto, relacionamos os autores de acordo com a sequência temporal[2] que marcou o momento da produção de saber que aqui referimos e da sua publicização, cujo resultado é medido pela constituição de uma *linguagem* formulada a partir de uma *escritura do visível*. Convém esclarecer que o termo grifado foi tomado de empréstimo a Roland Barthes, quando

---

[1] Barthes (1961 apud BARTHES, 1990), grifo nosso.

[2] As datas subsequentes correspondem à época em que os trabalhos se tornaram públicos: Freund, respectivamente, defesa da tese e publicação do livro em 1936 e 1974; Barthes, respectivamente, há as datas referentes às comunicações de 1961 e 1964, enquanto 1980 e 1982 correspondem às publicações de *A câmara clara* e a obra póstuma *O óbvio e o obtuso*; já Sontag, em 1973, 1974 e 1977, são os anos de divulgação dos seus artigos na *New York Review of Books* e, posteriormente, o lançamento deles em livro; por fim, 1983 e 1987 são os anos de lançamento das obras originais de Dubois e Schaeffer , respectivamente, na França.

este se referia ao “paradoxo fotográfico” (BARTHES, 1990) em uma de suas comunicações, originalmente datada de 1961.

Situar a *fotografia*, aqui, no plano da *linguagem* e do *registro* é conferir-lhe dimensões formal e social que evidenciam o seu papel e importância no mundo contemporâneo, comparável ao das grandes contribuições da história das sociedades humanas, quer sob a forma de cultura material, quer sob a forma de cultura simbólica.

A linguagem, além de pressupor a presença de um código que atua como mediador entre um emissor e um receptor, assegura um processo de comunicação que garante a sua efetiva circularidade. Neste caso, essa linguagem estaria circunscrita não só à própria produção fotográfica em si, mas à reflexão acerca dessa produção que se materializa sob a forma de uma *escritura do visível*. Não perder de vista que a linguagem é um pressuposto da comunicação e da criação de sentidos, portanto, de relações que se efetivam a partir da existência do fotógrafo, da produção da imagem fotográfica e de um receptor que interage com o olhar.

Se a linguagem, aqui, é tomada por Barthes (1990) como um pressuposto que instaura na fotografia uma dinâmica que a institucionaliza no plano de uma rede de relações sociais, torna-se necessário agregar à fotografia um outro componente indispensável que é o registro, sem o qual não se pode falar de informação, de produção, de ato, de dispositivo, enfim, de uma gênese da imagem fotográfica.

Por outro lado, pensar a fotografia como uma linguagem é recorrer a dois tipos de linguagem: uma verbal, oriunda da linguística, cuja matriz é a língua; e outra não-verbal, concebida nos marcos da semiótica, cuja raiz é o signo, de espectro mais amplo. Para esta segunda, a linguagem é uma teia variável de múltiplas combinações, de distintas formas de expressão e de comunicação social, onde não só *o verbo se fez carne e habitou entre nós*, conforme os preceitos do Velho Testamento.

A pantomima também se apresenta como linguagem inteligível, quando assistimos ao desempenho de Kazuo Ohno (1906-), artista do butô – teatro e dança japoneses – ou quando presenciamos a linguagem-comunicação dos surdos-mudos (LIBRAS − Linguagem Brasileira de Sinais).

Logo, a linguagem, posto que é comunicação, código e convenção, permite-nos estabelecer relações de distintos matizes capazes de tornar inteligíveis atos, desejos e omissões presentes nos diferentes tipos de alteridade responsáveis por engendrar e intercambiar informação, comunicação e conhecimento, que atuam como índices da aventura humana.

Sendo assim, a linguagem se apresenta como um pressuposto do signo, considerando que para Peirce (2003, p. 46-47, grifo do autor):

> A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável num certo sentido [...] Mas, para que algo possa ser um Signo, esse algo deve "representar", como costumamos dizer, alguma coisa, chamada seu *Objeto*, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto [...]

Aqui está colocada a questão do signo como um mecanismo capaz de representar alguma coisa ou estar em lugar de, o que acaba por acarretar a distinção entre aquilo que representa, ou seja, que está no lugar de, ou em relação a; e o ato propriamente dito. Ao primeiro é atribuída a condição de *representâmen*, ainda de acordo com Peirce, papel reservado ao signo; já o segundo é qualificado de representação. Portanto, ambos são elementos cruciais, sem os quais não se pode pensar a linguagem nem o signo de forma isolada.

É através dessa combinação entre *linguagem* e *registro* que a imagem fotográfica figura como objeto do conhecimento dotado de *singularidade*, mas também de *universalidade* em relação às demais representações imagéticas que fazem parte do universo iconográfico e textual. Logo, a fotografia se define e se desdobra em múltiplas funções e expressões, como uma *gênese* da existência do documento imagético, de uma estética da fotografia e da presença do *signo indiciário*. Esta seria uma possível teia onde a fotografia se constitui como trama e imagem que se agrega, se fixa, se revela, se move, se transforma em virtualidade capaz de conferir o que há de concreto e o que há de abstrato no mundo que circunda a caverna de Platão.

Se o enfoque sociológico e estético da alemã Gisèle Freund, em 1936, esteve dirigido, quando defendeu sua tese em Paris, para *A fotografia e as classes médias na França durante o século XIX*, já em 1974, quase quarenta anos depois, esta reflexão se reestrutura, assume um formato de livro e, do ponto de vista temático, passa a abordar a questão sob o viés da relação entre Fotografia e Sociedade no mundo contemporâneo.

Será a partir desses dois vetores, Fotografia e Sociedade, capazes de conferir *estatuto* e *sentido* à imagem fotográfica, que o estudo da fotografia na sociedade industrial passa a ser (des)velado, tanto por Freund quanto pelos autores já citados. *Velado* na medida em que alguns autores comparam a Fotografia a um Morto, por extensão, à morte. E compará-la ao morto é investi-la de Passado e de Memória, do acontecido, do que já não é, porém do que não deixa de ser, visto que foi capturado pelo tempo e pela memória social.

Logo, considerando a presença diuturna da fotografia nos meios de comunicação, Roland Barthes, num primeiro momento, ocupou-se de discorrer sobre a análise do código, cujo objeto foi *a mensagem fotográfica* e *a retórica da imagem*, a partir de uma reflexão de natureza semiológica que – situando os usos da imagem fotográfica tanto por parte do jornalismo quanto da publicidade – levantasse como problema um *paradoxo* que combina, simultaneamente, a (*ausência/)presença do código* na imagem, enquanto signo, quando examinada por um receptor que lhe atribui significados. Posteriormente, Barthes se debruçou sobre *A câmara clara*, apontando uma relação triádica entre *Operator*, no caso o fotógrafo; *Spectrum*, a fotografia em si; e o *Spectator* da fotografia. É sobre este tripé que a sua análise se move.

Dez anos se passaram da publicização dos dois artigos de Barthes, tratando da imagem fotográfica enquanto *analogon* e código. Eis que, em 1973, surge na *New York Review of Books* uma sequência de artigos da norte-americana Susan Sontag sobre a trajetória da fotografia, sobretudo nos Estados Unidos, vista na condição de herdeira de tensões e contradições próprias da história e da cultura norte-americanas. Portanto, sujeita a "um ângulo sombrio" (SONTAG, 2004), conforme denominação da própria autora, porque mediado pela *melancolia*, pelo *heroísmo* e, ainda, por uma *visão missionária* de mundo, quanto ao papel do fotógrafo e do que caracterizou e caracteriza essa produção de imagens naquele país.

Quase concomitantemente aos dois últimos livros de Barthes publicados na França no início dos anos 1980, Philippe Dubois, em 1983, vai à captura da *imagem-ato*, que, além de definir a fotografia a partir de propriedades físico-químicas, situa o fazer fotográfico num processo a partir do sujeito, cuja função é de consumar o *ato fotográfico* de modo pragmático.

Trata-se de uma abordagem preocupada em levantar os aspectos teóricos que envolvem o estudo da imagem fotográfica, não só como *imagem-ato,* enquanto *modus operandi*, mas como ato que também passa a integrar as formas de recepção. Neste sentido, Dubois (2000) examina os estudos sobre a imagem fotográfica a partir de três *topos* de abordagens distintas: uma que trabalha a imagem fotográfica como *mimese*, outra que desconstrói o naturalismo e instala o discurso do código e, finalmente, uma terceira que sinaliza duas perspectivas distintas, nas quais a fotografia, tomada como um traço do real, ora é explicada a partir da referencialização, ora é examinada como signo indiciário. Esta última via é a adotada pelo autor.

O primeiro tipo de representação torna a fotografia o espelho do mundo, por conseguinte, tem-se o *analogismo mimético*, expressão do próprio Dubois (2000); o segundo instaura a fotografia como *operação de codificação das aparências*, tratando do código e da

desconstrução do mimetismo; finalmente, o terceiro considera a fotografia como um traço do real sujeito ao referente, por um lado, e ao *índice*, por outro, o qual institui uma relação entre imagem e seu referente *por contiguidade física*, definindo-a como imagem indiciária.

Quatro anos depois, o mercado editorial francês lança *A imagem precária*, de Jean-Marie Schaeffer (1996), que nessa obra afirma não só ter por inspiração *O ato fotográfico*, de Dubois (1993), como revela estar de acordo com a natureza indicial da fotografia e, por último, confessa que as ideias de Barthes foram igualmente estimulantes para os seus estudos.

No entanto, Schaeffer (1996) concebe a imagem fotográfica como *um signo de recepção*, o que não implica que rejeite a noção de intencionalidade como elemento de explicação. Dessa forma, pretende demonstrar, ao contrário de Barthes, que a "imagem fotográfica considerada em si mesma não é uma mensagem" (SCHAEFFER, 1996). Neste sentido, onde reside a sua justificativa? Eis o seu pressuposto:

> Parto da ideia de que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção. Sustento, pois, que é impossível compreendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo ao nível da emissão. Isso não significa que nego a pertinência da noção de intencionalidade para explicar alguns aspectos. Mas tentarei mostrar que esses aspectos são secundários: a imagem fotográfica considerada em si mesma não é uma mensagem (SCHAEFFER, 1996, p. 10).

Schaeffer argumenta que tanto a "descrição do dispositivo" quanto o "clichê fotográfico" de fato são produtos de uma prática humana. Portanto, isto implica considerar a fotografia como resultado de uma obra, de uma técnica, de um fazer, e não tão somente observá-la sob o ângulo de uma mensagem com um dado apriorístico.

Em certa medida isto nos leva mais adiante, à formulação conceitual do *dispositivo fotográfico* enquanto expressão do *estatuto pragmático da imagem*, dado pelo registro de um traço físico-químico, isto é, de uma técnica de caráter involuntário, mas também combinada a um fazer humano consciente.

Após esta breve apresentação que situa, provisoriamente, esses cinco estudiosos da imagem fotográfica contemporânea, o passo seguinte é o de estabelecer alguns nexos, a partir dos seus respectivos textos, promovendo recortes e emendas, unindo e segmentando parte desses estudos, de modo a localizar pontos de convergência ou de divergência entre eles. A propósito, convém frisar que o caráter provisório a que nos referimos aponta para a condição temporária a que toda e qualquer reflexão está sujeita.

2.2 Fotografia e linguagem

O estatuto da *Fotografia como Linguagem*, no sentido do instituído, resulta de uma sinalização fornecida por Barthes (1990), quando da sua *communication A mensagem fotográfica*, em 1961. Neste sentido, a epígrafe se justifica por duas razões: pelo fato dela situar a fotografia como um tipo particular de linguagem capaz de instituir um *signo*, um *código*, uma *expressão*, um *conteúdo* e um tipo de *retórica* (no caso a metonímia) que é o que caracteriza também a linguagem; e pela possibilidade desse estudo apontar a constituição de uma linguagem sobre a imagem fotográfica que é dada pela *análise documentária*, enquanto procedimento teórico-metodológico que torna possível tanto a recuperação quanto a disponibilização dos conteúdos implícitos ou explícitos contidos na imagem fotográfica.

Por último, a leitura que Barthes faz da fotografia como um tipo de linguagem específica aproxima os parâmetros da semiologia estruturalista dos parâmetros da semiótica peirceana, conforme visto anteriormente, quando tratamos de situar o que Peirce entende por linguagem.

Portanto, conceber a fotografia como um tipo de linguagem parece ser uma visão recorrente entre alguns desses estudos. Freund, em 1974, compartilha desse ponto de vista quando finaliza a sua história social da fotografia afirmando que "[...] chegou a ser a linguagem mais corrente da nossa civilização [...]" (FREUND, 2004, p. 187).[3]

Já Sontag limita-se a considerá-la, na introdução do seu ensaio "Na caverna de Platão", como uma "gramática", concluindo que, acima de tudo, a capacidade da fotografia reside no fato de ela vir a ser uma "ética do ver" (SONTAG, 2004), cujo resultado se traduz numa "antologia de imagens", na medida em que tenta reter a diversidade do mundo.

A considerar as datas da publicação desses três últimos trabalhos, o mais antigo é o de Barthes, seguido dos de Freund e de Sontag, em 1977. A *communication* de Barthes com o título de *Le message photographique* data de 1961. No entanto, por parte de Freund, a considerar o conteúdo do seu livro *Photographie et société*, lançado em Paris em 1974, não há qualquer referência ao texto barthesiano, publicado na França uma década antes. Ou seja, estamos tentando localizar nos autores mencionados um diálogo, ou uma referencialização, em torno de um mesmo objeto – a fotografia, sua história e formulações teóricas acerca da sua imagem.

Enquanto Sontag se apoia em outras leituras, apesar do livro *On photography* ter sido publicado, originalmente, em Nova York, em 1977, também não consta nenhuma referência

---

[3] "(...) ha llegado a ser el lenguaje más corriente de nuestra civilización (...)"

aos dois autores citados. Da mesma forma, não há registro de uma bibliografia de consulta, excetuando, claro, as notas de rodapé, o que talvez justifique a forma ensaística do livro.

Neste sentido, cabe considerar que as três leituras correm paralelas, praticamente sem interlocução, muito embora os autores estejam tratando do mesmo objeto, ou seja, da possibilidade de atribuir à fotografia um estatuto teórico e uma inserção na história contemporânea, onde possivelmente se inscreve um tipo de *linguagem*, de *ética* e de *gramática* que guardam entre si uma dada correlação que opera no campo da sistematização de parâmetros, condutas e atitudes.

Atribuir à fotografia uma linguagem, uma gramática ou uma étic*a* é estabelecer o seu vínculo com a existência de um *código de leitura,* de uma *sintaxe,* de uma *semântica*, de uma *normalização*, ou, ainda, percebê-la como um tipo particular de *comunicação* capaz de veicular *informação, saber* e *sentido*.

A considerar o exposto, convém retomar as leituras de Roland Barthes acerca da fotografia jornalística, i.e., do fotojornalismo, mais especificamente da Mensagem da qual a imagem fotográfica é portadora, na medida em que a mensagem jornalística traz embutidos dois estatutos, um *denotativo* e outro *conotativo*, respectivamente, a imagem sem código e a imagem com código (BARTHES, 1990).

Neste caso, Barthes dá conta da existência de um *paradoxo fotográfico* que deriva do fato da mensagem conotada, i.e., codificada (porque sujeita à retórica, à escritura), se constituir a partir da mensagem denotada, que prescinde da existência de um código (na medida em que representa o próprio análogo do real).

Ora, este paradoxo estrutural, porque constitutivo do próprio estatuto da imagem fotográfica, passa a coexistir com um paradoxo ético resultante da dicotomia entre "objetividade" *versus* subjetividade. Por sua vez, o "realismo" estético, segundo Barthes (1990), parece insistir na necessidade de uma "objetividade" e de uma "neutralidade" (*sic*) para ser mais veraz em relação ao real.

Não deixa de se fazer presente, aqui, o velho problema do *mimetismo analógico*, do qual fala Dubois (2000) na sua crítica às três visões da imagem fotográfica. Por outro lado, o fato de Barthes pôr os termos entre aspas já é um indicador da ambiguidade a que essa atitude está sujeita, quanto à resistência dos valores em torno do conteúdo analógico, que é constituído pela cena, pelo objeto e pela paisagem.

Cabe a Barthes propor uma questão e, ao mesmo tempo, uma pista ao leitor: "(...) é possível que a fotografia seja simultaneamente 'objetiva' e subjetiva, i.e., investida de valor 'natural e cultural'?" Eis sua resposta: é rastreando "o modo de imbricação das mensagens

denotada e conotada que se poderá, talvez, responder a essa pergunta" (BARTHES, 1990, p. 14-15).

Para uma possível compreensão da relação entre "denotação e conotação", Barthes (1990) a esclarece quando fala da primeira como uma mensagem que exibe uma **"**plenitude analógica", capaz de neutralizar toda e qualquer descrição da imagem fotográfica. No entanto, ele adverte que essa "objetividade" (entre aspas) seria própria do senso comum, portanto sujeita a mitificação, na medida em que a mensagem fotográfica, por ser denotativa por excelência, pode ser também conotativa, o que justifica a imbricação.

No caso da conotação, ele a situa como "(...) a imposição de um sentido à mensagem fotográfica propriamente dita (...) em suma, [vem a ser] uma codificação do análogo fotográfico (...)" (BARTHES, 1990, p. 15), este último, próprio da imagem sem código, em outras palavras, da denotação. Isto evidencia, no caso da fotografia jornalística e da publicitária, uma não-associação entre essas duas formas de mensagens.

Coube a Schaeffer (1996), na sua análise em *A imagem precária***,** formular uma crítica a esta leitura de Barthes, problematizando-a. Eis o teor das suas considerações:

> A primeira conclusão que se pode tirar dessa análise é que a ideia da existência simultânea de uma mensagem icônica codificada e de uma mensagem icônica não codificada é problemática. *Com efeito, no âmbito indicial, a imagem não funciona como mensagem*; é absurdo, portanto, falar de um nível 'denotativo' da mensagem fotográfica. *Quanto ao nível icônico, se ele admite elementos convencionais referentes a uma intencionalidade e se pode transmitir um 'significado', fica claro que é incapaz de se constituir em mensagem diferenciada. Por outro lado, os elementos convencionais não formam um código* (não existe um vocabulário estável, nem sua organização sintática): são intercambiáveis à vontade, visto que conta apenas seu caráter ostentativo (SCHAEFFER, 1996, p. 89, grifo nosso).

Partindo do caráter indiciário da fotografia, Schaeffer (1996) discorda, diretamente, das premissas de Barthes (1990) e de Freund (2004) e, indiretamente, de Sontag (2004), quanto ao fato de se atribuir à fotografia uma linguagem, compartilhada por um código, um vocabulário, uma sintaxe, dada a sua incapacidade de se constituir em uma mensagem. Na tentativa de tornar mais claro o teor da crítica de Schaeffer (1996), utilizamos outro trecho da sua análise, onde ele vai justificar sua opinião contrária à imagem fotográfica como mensagem:

> *Parto da ideia de que a imagem fotográfica é essencialmente* (mas não exclusivamente) *um signo de recepção*. *Sustento*, pois, *que é impossível compreendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo ao nível da emissão*. Isso não significa que nego a pertinência da noção de intencionalidade para explicar alguns de seus aspectos. Mas tentarei mostrar

> que esses aspectos são secundários: *a imagem fotográfica considerada em si mesma não é uma mensagem* (SCHAEFFER, 1996, p. 10, grifo nosso).

A considerar a crítica acima, tem-se, por um lado, as filiações teóricas de Barthes (1984), a quem Dubois (1993, p. 48) atribui um "(...) passado semiótico (...)" que ele não expurgou de todo quando assinala não só o noema da fotografia, *isso foi*, como também o *princípio* de designação que é próprio do índice; por outro lado, Schaeffer (1996) situa a sua discordância a partir de um quadro semiológico no qual Barthes permanece tal qual o prisioneiro na caverna de Platão. No entanto, observa que a leitura de Barthes (1984) em *A câmara clara* se vale apenas das suas considerações no plano da recepção, i.e., de uma construção de sentidos, não mais se detendo no caráter denotativo da imagem, cujo pressuposto é dado pela inexistência do código.

No que tange às tensões entre o *signo de recepção* e o *signo ao nível da emissão*, tanto Schaeffer (1996) quanto Barthes, respectivamente, apesar de partirem de pontos distintos, acabam por confirmar o caráter polissêmico da imagem ao nível da recepção. Não perder de vista a ênfase que Barthes dá (1990), nos dois artigos já citados, à conotação, inclusive estabelecendo uma tipologia que nomeia uma *conotação* de *cognitiva* e outra de *ideológica* ou *ética*, o que acaba cruzando, lá na frente, com a preocupação da ética sugerida por Sontag nos anos 1970.

Não por acaso, a última obra de Barthes, datada de 1980, sete anos antes da edição de *A imagem precária*, praticamente trata da fotografia no plano da recepção, portanto do *punctum*, o que talvez confirme tanto os paralelismos quanto as confluências entre os pontos de vista de ambos.

Entretanto, convém percorrer o caminho iniciado com base no artigo de Barthes em 1961, que tem a fotografia jornalística como *mensagem*, na medida em que, nessa função, ela se insere na redação do jornal, i.e., tem sua emissão, como resultado de um trabalho conjunto que envolve a produção da fotografia em si, do texto, da legenda e do título, e a seleção desta combinação de fazeres que resulta na mensagem jornalística, produto da relação entre emissor e receptor. Neste sentido, os apoios teóricos estão justificados com base não só no estruturalismo, na sociologia, mas na teoria da comunicação, considerando que seu objeto é tanto o fotojornalismo quanto a publicidade.

Em face dos parâmetros da época, se o texto era o pressuposto da estrutura linguística, a fotografia, por sua vez, era dotada de uma estrutura imagética, formada, segundo Barthes, em 1961, "por linhas, superfícies, matizes". Enquanto a estrutura da língua era de domínio público, no caso da fotografia o mesmo não se dava. Este tipo de interpretação corresponde de

fato ao estágio do conhecimento da imagem fotográfica partilhado por Barthes no começo do furacão dos anos 1960.

Pelo exposto, é possível atestar a exiguidade de uma produção teórica substancial sobre a fotografia na época. Pode-se comprovar este dado através da relação bibliográfica fornecida por Barthes em dois momentos, nos dois artigos já citados e em *A câmara clara*; o mesmo se observa nas obras de Freund e Sontag.

No entanto, esta presumível exiguidade bibliográfica acerca da fotografia se modifica a partir dos anos 1980, quando as referências bibliográficas de Dubois e Schaeffer confirmam uma curva ascendente em relação à produção bibliográfica, consultada em termos quantitativos, comparada às décadas anteriores, se formos considerar os três autores antes referidos.

Retomando a dicotomia entre fotografia e linguagem, convém situar o modo como esta vem sendo discutida no âmbito da ciência da informação. É o caso de recorrer ao artigo de Galvão (1998, p.49) que trata de conceitos elaborados pela área e, ao referir-se ao termo linguagem, questiona o tipo de abordagem que a autora faz ao problematizar:

> [...] Observa-se igualmente que a biblioteconomia e a documentação não operam com o conceito geral de linguagem que a relaciona com 'qualquer sistema de signos (não só vocais ou escritos, como também visuais, fisionômicos, sonoros, de gestos etc.) capaz de servir de comunicação entre os indivíduos'.

Galvão aborda a questão partindo de dois ângulos tratados por Lara, em sua dissertação defendida em 1993; e por Gomes, em trabalho datado de 1994. Nestas obras, eles abordam, respectivamente, a representação documentária e a terminologia do ponto de vista científico. Estes autores estão preocupados com a exclusividade dada ao signo monossêmico como parâmetro de representação documentária, particularmente no que se refere aos textos técnico-científicos.

Os estudos mais recentes no campo da ciência da informação já apontam para uma interação interdisciplinar com a semiótica, justamente em razão da introdução de novos objetos e novas abordagens, no tocante à imagem e à semiótica. Poderíamos recorrer mais uma vez a Lara, que em sua tese em 1999 retoma a representação e linguagens documentárias e utiliza parâmetros oriundos não só da linguística, mas da semiótica. Lara (1999, p. 142) observa:

> [...] o conceito de representação documentária pode ser abordado a partir do conceito de representação semiótica. 'Representar', para Peirce, significa 'estar em lugar de, isto é, estar numa relação com o outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse o outro' [...].

Desse modo, vê-se o uso de categorias que, como Lara (p.142) afirma, tratam da representação documentária a partir de dois focos: da linguística tradicional e "de uma linguística semiótica que possa incluir a abordagem comunicacional".

No artigo de Smit e Barreto (2002, p.15), constatamos uma referência explícita à inclusão de "novas linguagens" quando trata da produção dos estoques e da transferência de informação, o que implica a redução da linguagem natural e a consequente emergência de linguagens provenientes da edição do texto eletrônico, onde se combinam hipertexto, imagem e som. Isso para responder, em parte, ao texto de Galvão, datado de 1998. Provavelmente, aquele cenário sofreu modificações ao longo de aproximadamente uma década.

Logo, a fotografia, como expressão de um signo que, para uns, assume a função de ícone ou de símbolo e, para outros, a condição de índice, é por definição um tipo de linguagem visual. Pode-se inferir que esse tipo de linguagem é uma combinação de códigos, signos, sinais e vocabulário, porém dotada de inteligibilidade no momento em que passa a interagir com um receptor que dela se apropria e com ela dialoga.

É no rastro desse entendimento da fotografia como linguagem que as leituras relacionadas, de Barthes e Dubois, quando apontam a ambiguidade da "objetividade", demandam uma problematização que será tratada no âmbito da discussão entre Freund e Schaeffer sobre a propalada "objetividade" da imagem fotográfica. Não perder de vista que essa discussão é consequência dos questionamentos formulados por Schaeffer em relação à leitura de Freund.

2.2.1 Fotografia e "objetividade"

A discussão sobre o realismo na fotografia também recebe uma grande contribuição do texto de Dubois (2000), quando ele discorre sobre as três interpretações, já esboçadas no início deste trabalho. Segundo ele, a preocupação que tem atingido críticos e teóricos da fotografia se deve ao "(...) princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com o seu referente (...)" (DUBOIS, 2000, p.26). Neste sentido, o autor relaciona três pontos de abordagens acerca da imagem fotográfica:

- *a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)*, onde é atribuída à fotografia um caráter de realismo, de naturalismo, porque a imagem passa a ser vista como uma cópia autêntica do mundo que lhe serve de referência, que lhe serve de espelho. Aqui

teríamos como expressão a fotografia documental. Neste caso, a fotografia "parece mimética por essência";

- *a fotografia como transformação do real (o discurso do código), portanto sujeita às interpretações, à cultura e ao jogo das ideologias*. Se na visão anterior a fotografia era expressão de neutralidade, naturalidade e objetividade, aqui, numa perspectiva mais crítica, adquire uma condição dinâmica, i.e., de intervenção na realidade, no mundo. A desconstrução não só buscou anular o paradigma anterior como instaurou um código que desnaturaliza a sua antiga "condição de espelho", restituindo-lhe a cultura e os sentidos atribuídos à imagem. A semiologia e o estruturalismo têm um papel fundamental nessa desconstrução do modelo anterior;
- *a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)*. Esta tendência pós-estruturalista visa, sobretudo, "ir além da simples denúncia do 'efeito de real': deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica". O que está implícito é o processo de produção da imagem e não o seu resultado. Esta procura tem no *índice* o seu ponto de ancoragem, em oposição ao ícone e ao símbolo. No caso, a imagem indiciária tem o traço como clivagem e confirmação da existência do referente.

A crítica de Dubois (2000) acaba também por atingir Barthes, que se enrosca na própria armadilha, quando formula a crítica do *discurso da mimese*, e acaba caindo no da *referencialização*. Dubois (2000) cita várias passagens de *A câmara clara* onde o referente se torna recorrente em vários momentos.

Outro aspecto a considerar em relação ao *discurso da mimese* é o de que este, a pretexto de se converter em um documento fiel do mundo, seria também a expressão de um realismo que desemboca na velha dicotomia entre "objetividade", entre aspas, *versus* subjetividade da imagem.

Neste sentido, a "objetividade", ou o Realismo, da imagem fotográfica será examinada por Schaeffer em sua crítica a Gisèle Freund, baseada na denúncia desta de que: "A objetividade da imagem não é mais que ilusão. Os textos que a comentam podem alterar seu significado de cabo a rabo."[4] (FREUND, 2004, p. 142) Na sua crítica, Schaeffer (1996) considera dois aspectos: um deles deriva do fato de que a questão não reside na relação entre a imagem e seu impregnante, mas na relação entre a imagem e uma afirmação verbal que lhe

[4] "La objetividad de la imagen no es más que ilusión. Los textos que la comentan pueden alterar su significado de cabo a rabo."

sirva de parâmetro; o outro é o de que, se esta diferença não for considerada, se instala um falso debate sobre a "objetividade" da imagem fotográfica (SCHAEFFER, 1996).

Segundo o autor, trata-se de um debate falso que tem correspondência com uma questão real:

> [...] do fato do conhecimento do *arché*, toda imagem fotográfica é de certa maneira autoautentificadora; ao mesmo tempo, essa autoautentificação é compatível com identificações e interpretações completamente errôneas referentes ao impregnante (sejam esses equívocos acidentais ou involuntários) (SCHAEFFER, 1996, p. 73, grifo do autor).

A partir desta premissa, o autor situa a formulação da denúncia de Gisèle Freund, levando em conta os usos que uma imagem pode ter para cada um de seus receptores. Gisèle Freund relaciona a falta de objetividade da imagem com o fato de as legendas poderem sofrer manipulação. Ela cita como exemplo o contexto anterior à Segunda Guerra, na cidade de Paris, onde os títulos da Bolsa de Paris eram negociados a céu aberto. Certo dia, resolveu fotografar os agentes de câmbio em momentos diferenciados, quer exibindo rostos sorridentes, quer revelando angústia ou aflição. Depois, resolveu encaminhar as fotos à redação de alguns jornais europeus com o título: *Instantâneos da Bolsa de Paris*. Tempos depois, as fotos apareceram, para surpresa sua, em jornais da Bélgica e da Alemanha, respectivamente, com as seguintes legendas: "Alta na Bolsa de Paris, as ações alcançam preços fabulosos" e "Pânico na Bolsa de Paris, perdem-se fortunas, milhares de pessoas arruinadas" (FREUND, 2004, p.142). Ela conclui que as fotos passaram a ilustrar contextos absolutamente distintos daquele que ela tinha por referência.

A resposta de Schaeffer (1996) à indignação de Freund:

> Só a descrição pode ser objetiva ou não, [...]; quanto à imagem fotográfica, na condição de que não seja manipulada, ela pode ser bem ou malsucedida (pode-se ver bem ou mal a árvore). Quando se diz que uma imagem pode enganar, nem sempre se sabe segundo quais modalidades ela pode fazê-lo: pode enganar-me porque está 'maquiada', [...] pode 'enganar-me' porque malogrou (igualmente posso enganar-me quando as condições para percepção são desfavoráveis), *e pode enganar-me porque a interpreto mal (ou porque quem me propõe sua interpretação a interpreta mal)*. Ora, este último 'engano', o que interessa a G. Freund, não é absolutamente obra da imagem: *na realidade, é o intérprete que se engana (ou que visa enganar outro intérprete)*. A identificação assertiva é um ato judicatório do intérprete e não uma 'qualidade' intrínseca da imagem: 'O índice não afirma nada, diz somente: Aqui!' (PEIRCE apud SCHAEFFER, 1996, p. 76, grifo nosso).

E ainda contra-ataca com ironia:

> Assim, Gisèle Freund ficou decepcionada porque não esperava que seu conhecimento sobre a situação da bolsa fosse transmitido ao receptor pela imagem. Esse conhecimento é duplo: de um lado, constitui uma extrapolação

> globalizante a partir da conjuntura espaço-temporal da imagem; do outro lado, é orientado conforme uma visão específica, a do testemunho. Ora, se o conhecimento e o objetivo podem com efeito motivar a tomada de impressão, mesmo assim jamais são transferidos *na* imagem: esta não é sua 'ilustração' nem sua 'codificação comunicacional'. O interpretante, mesmo se quisesse, não conseguiria 'reencontrar' o conhecimento lateral e a intencionalidade do fotógrafo, não importa quanto se esforçasse para perscrutar a imagem. O conhecimento do estado do fato impresso lhe deve ser fornecido por acréscimo (ao lado da imagem), se já não dispuser dele desde o início. Quanto à intencionalidade, a menos que seja codificada por estereótipos visuais ou comunicada verbalmente, ocasiona tão somente uma reconstrução hipotética a partir do contexto de recepção (SCHAEFFER, 1996, p. 76-77).

Conforme está demonstrado nas citações acima, *a imagem não explica*, pressuposto semiótico, *apenas aponta*. Este ponto de vista é defendido tanto por Schaeffer, Dubois e Peirce quanto pelo próprio Barthes. Por outro lado, fica evidente aqui a herança da semiótica presente neste último, da qual Dubois fez referência anteriormente.

No entanto, Schaeffer (1996) não perde o ensejo para insistir em que a imagem não é a "codificação comunicacional" (SCHAEFFER, 1996) da intenção, posta no momento da captura da cena, ou seja, a imagem nada afirma ou confirma, apenas atesta a sua condição indiciária. Neste sentido, a perplexidade de Gisèle Freund acaba sendo diluída pela análise de Schaeffer, que acompanha, de certa forma, os passos de Dubois quanto a suas buscas em torno de indicadores da imagem indiciária, com base nos pressupostos teóricos da semiótica.

Outra contribuição, acerca da crítica à "objetividade" da imagem fotográfica, vem de Vilém Flusser (1998) na sua análise da *imagem técnica*[5], onde a fotografia, enquanto processo, é a primeira a instaurar um tipo de ruptura com a imagem tradicional ou artesanal. A visão desse pensador e professor de filosofia e design – nascido em Praga, porém naturalizado brasileiro nos anos 1950 – corrobora no sentido de observar que:

> A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, elas são símbolos extremamente abstractos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem a sua origem, é a capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são correctamente decifradas, surge o mundo conceptual, como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é «o mundo», mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (Flusser, 1998, p. 34-35).

---

[5] Flusser refere como imagem técnica a imagem gerada por aparelhos construídos mediante a aplicação de parâmetros científicos, o que torna essa imagem distinta das imagens anteriores à imagem fotográfica.

Possivelmente, estamos diante da natureza polissêmica da imagem fotográfica que se agrega, por outro lado, a sua condição visceral de imagem híbrida, síntese de múltiplas combinações, a exemplo do que nos sugere as leituras de Schaeffer, Dubois e Flusser.

Por último, Machado (1998, p.13-14), comentando sobre a trajetória de Flusser, com base na sua *Filosofia da caixa preta*, arremata:

> a imagem fotográfica não tem nenhuma «objetividade» preliminar, não corresponde a qualquer duplicação automática do mundo; ela é constituída de signos abstractos forjados pelo aparato (câmara, objectiva, película), pois a sua função fundamental é materializar conceitos científicos. Por outras palavras, o que vemos realmente ao contemplar as imagens produzidas por aparelhos não é o «mundo», mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da aparente automaticidade da impressão do mundo na película.

Em síntese, esses dois autores se encarregam de diluir a pretensa "objetividade" da imagem fotográfica, ela não é senão uma construção particular da nossa capacidade de conceber e olhar o mundo, tanto por parte do fotógrafo, no ato da composição, quanto da recepção, no momento em que cuida da sua interpretação.

2.3 Fotografia e registro

Considerar a fotografia como uma forma particular de registro implica atribuir-lhe uma materialidade, na medida em que se trata de um artefato e uma condição que necessariamente é dada pelo conceito de informação. Em outras palavras, consiste em ver a fotografia como uma modalidade de registro que traz consigo uma função que lhe é inerente, qual seja, a capacidade de representar ou de substituir alguma coisa que já não se faz presente. Aí reside mais um tipo de triangulação. Nesta, a base é dada pela fotografia e sobre ela se elevam dois vetores constituídos, simultaneamente, pelo registro e pela informação; ambos formam, por sua vez, um vértice indicador de grandezas, no sentido de (+) e de (-). Em síntese, trata-se de duas variáveis que são diretamente proporcionais, em princípio.

Cabe, todavia, explicitar o que estamos considerando por informação, no âmbito deste trabalho: vamos dar preferência à formulação conceitual construída por Smit e Barreto (2002, p. 21-22):

> Informação – estruturas simbolicamente significantes, codificadas de forma socialmente decodificável e registradas (para garantir permanência e portabilidade no espaço) e que apresentam a competência de gerar conhecimento para o indivíduo e para o seu meio. Estas estruturas significantes são estocadas em função de um uso futuro, causando a institucionalização da informação.

Conforme o exposto, o conceito de informação reúne todos os atributos inerentes à definição, à função, ao sentido e à finalidade que caracterizam e conformam a fotografia enquanto imagem e registro. Neste caso, a fotografia, na sua dinâmica, é informação não só pela sua condição de signo que se desdobra, conforme a circunstância, em índice, em ícone e, finalmente, em símbolo, mas também por conta da sua polissemia, assim como a informação. Convém esclarecer que a *conformação* da fotografia aos quatro atributos já referidos – definição, função, sentido e finalidade – não se deve a uma suposta conformidade ou ajustamento, mas ao que lhe dá ou engendra uma forma.

Esta forma, por sua vez, deriva de uma vontade, de um fazer, quem sabe de uma técnica, enfim, de um modo de produção no qual se inscreve uma materialidade, um suporte. É o que nos sugere Rafael Cardoso ao examinar o pensamento filosófico de Vilém Flusser (1920-1991) a respeito do universo do design e da comunicação. Cardoso (2007, p.12-13), entre outras considerações, infere:

> [...] Todo artefato é produzido por meio de uma ação de dar forma à matéria seguindo uma intenção. Do ponto de vista etimológico, portanto, a manufatura corresponde ao sentido estrito do termo usual *in* + *formação* (literalmente, o processo de dar forma a algo). No sentido amplo fabricar é informar. [...]
> [...] Ao concretizar uma possibilidade de uso, o artefato se faz modelo e informação. [...] O que antes era um simples pedaço de pau [no caso de uma alavanca em movimento] adquire uma função e um significado específicos pela existência prévia de um conceito. Ou seja, informar também é fabricar.

Se a informação já traz inscrita na sua etimologia a forma como pressuposto de um processo em que determinadas variáveis entram em ação para plasmar a forma em um tipo particular de suporte – estamos aludindo à fotografia analógica –, urge que esse momento seja desvelado como uma etapa que antecede o fluxo interno de armazenagem e recuperação da informação em relação à etapa seguinte, que é a da assimilação dessa informação.

Logo, Capurro e Hjorland (2007, p.193) alertam para os dois contextos da palavra informação: um tangível e outro intangível, respectivamente, *informação-como-coisa*, associando-a à materialidade do documento, segundo Buckland (1991); e informação como signo. Em síntese, este seria o binômio capaz de situar a informação enquanto terminologia, o que certamente acaba nos remetendo ao conceito de informação elaborado por Smit e Barreto (2002).

Partimos inicialmente da proposição de que a imagem fotográfica se constitui a partir da linguagem e do registro do visível. Portanto, é através desta relação triádica que é possível pensar a fotografia como a "mais social das instituições", na medida em que veicula

informação, saber e sentido, muito embora para Dubois (2000) e Schaeffer (1996) estes três atributos dependam do receptor; em outras palavras, o sentido da fotografia lhe é exterior.

Neste caso, considerar a fotografia como objeto de estudo exige situá-la no âmbito de seu processo de constituição ou de produção, o que equivale a interrogar sobre a gênese da imagem fotográfica. Neste sentido, Schaeffer (1996), na segunda metade dos anos 1980, admite como possibilidade de explicação que:

> Toda descrição do *dispositivo fotográfico* deve, [...] levar também em conta que**,** assim como qualquer imagem, o clichê fotográfico é resultante de uma ação humana. *Mas, quando falamos de fotografia, pensamos na imagem como obra e não como um índice de fatos ou acontecimentos reais. Além disso, a obra deve ser compreendida como resultado de uma techné, de um fazer, e não tanto como expressão de uma mensagem*. Identificá-la com a representação de um sentido instituído impede, a meu ver, a compreensão de qualquer coisa que se refira à arte fotográfica (SCHAEFFER, 1996, p. 10, grifo nosso).

A construção de Schaeffer (1996) segue uma linha de raciocínio que procura dar destaque ao *dispositivo* fotográfico, portanto, reservando menos relevo para a noção de "*imagem* fotográfica" (*sic*), conforme ele próprio sinaliza, na medida em que esta é uma consequência do termo matricial. Logo, a gênese da imagem está ancorada na existência do dispositivo. Por extensão, a singularidade da imagem fotográfica se define pelo fato de ela se constituir como "registro de um traço físico-químico" (SCHAEFFER, 1996).

Por outro lado, a preocupação de Barthes estava centrada na imagem, no que ela traz embutido como mensagem e o que comporta de estrutural, o que pode ser atributo de um sentido, de uma leitura, o que ele chama de código, de retórica da imagem, a partir da construção de uma escritura que serve de embasamento à imagem. Esta é, portanto, a distância temporal que separa uma leitura da outra. Em Barthes, há a preocupação da imagem no plano do que ela diz de si mesma e dos sentidos que lhe são atribuídos.

Já a preocupação inicial de Schaeffer (1996) está voltada para o que ele entende por *fotografia como obra*, o que remete para a gênese da imagem fotográfica. E, na condição de obra, deve-se pensá-la como *resultado de uma técnica* cujo pragmatismo incide sobre um processo que se efetiva no registro óptico-químico. Esse registro, por sua vez, se materializa no *suporte informacional,* constituído pelo *arché fotônico,* sob a forma de impressão.

Consideremos os dois recortes: de um lado, a preocupação de Barthes em atribuir à imagem fotográfica a presença de duas mensagens, uma classificada como *mensagem denotada*, i.e., sem código, na medida em que é expressão do próprio *analogon*, e a outra denominada de *mensagem conotada*, porque portadora de uma retórica, de um código; do

outro lado, o empenho de Schaeffer (1996) em definir, antes, o estatuto original da imagem do ponto de vista da sua constituição, i.e., da sua *gênese*.

Resulta que essas duas visões implicam a presença de filiações teóricas distintas, mas não antagônicas: a semiologia e a semiótica, respectivamente, a leitura da imagem fotográfica como *signo icônico* e a leitura da fotografia como *signo indiciário*. Aí é onde reside a diferença entre essas duas perspectivas, mesmo que mais tarde, no decorrer de sua análise, Schaeffer (1996) vá reconhecer a fotografia como *signo indiciário icônico* e *signo icônico indiciário*. Logo, opera-se uma confluência, onde se cruzam na fotografia os signos icônico e indiciário.

Retomando a leitura de Schaeffer (1996), convém ressaltar a definição que ele fornece, inicialmente, da imagem fotográfica, no que é antecedido por Dubois (2000), para quem a relação da imagem fotográfica com o seu referente se dá pelo fato de ela ser apenas um traço do real, o que a torna livre das amarras do mimetismo e do "realismo", retomando mais uma vez a crítica já apontada anteriormente.

O que se observa na leitura das produções desses dois últimos autores, quanto a uma formulação conceitual acerca do que define a fotografia, tem a ver com o estágio do conhecimento em que os respectivos estudos foram produzidos. Neste caso, *O ato fotográfico*, de Dubois (2000), por ser uma obra lançada em 1983, faz apenas referência ao *dispositivo fotográfico*, mas sem provê-lo de definição mais precisa. O termo aparece como noção, como elemento referencial a ser considerado.

Quatro anos após a divulgação da obra de Dubois (2000), temos o lançamento de *A imagem precária*, de Schaeffer (1996), que apresenta um plano em que o termo *dispositivo fotográfico* assume nova configuração do ponto de vista conceitual, torna-se mais preciso e sujeito a novas articulações.

Recuperando a discussão em curso, coube a Dubois (2000) utilizar-se da imagem fotográfica a partir de seu princípio constitutivo, e para tanto se valeu de um texto seminal de André Bazin, produzido em 1945, que relaciona a "gênese automática" com a "ontologia da imagem fotográfica". Este ponto de partida assinala a existência do *dispositivo fotográfico*, que na descrição de Dubois assim se configura:

> No início da problemática, o coração do dispositivo: o traço. [...] em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a *princípio*, simples e unicamente, como uma *impressão* luminosa, mais precisamente como o *traço fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões (*DUBOIS, 2000, p. 60, grifo nosso).

O autor observa que temos aí o esboço de uma definição mínima da fotografia, estritamente de ordem técnica, mas que para alguns vai fundamentar seu princípio físico ou ontológico. Para isso, Dubois (2000) se vale de uma contribuição de Barthes em *A câmara clara*:

> *Diz-se com frequência que os pintores é que inventaram a fotografia* (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *câmara obscura*). *Digo: não, são os químicos*. Pois o noema "*Isso foi" só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica* (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) *permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanação do referente (*BARTHES, 1984, p. 121-122, grifo nosso).

Enquanto Schaeffer (1996), ao fazer uso da materialidade do *dispositivo fotográfico*, observa, a partir do estatuto pragmático da imagem, que este significa a

> *Inversão, portanto, das prioridades: a imagem não será o dado originário da descrição, mas deverá ser destacada a partir de seus pressupostos técnicos. Por conseguinte, a análise deverá partir de uma definição da especificidade físico-química da produção da imagem, portanto, de seu estatuto de impressão.* Assim procedendo, não pretendo, absolutamente, inovar: é uma visão metodológica que se encontra em numerosas obras, recentes ou não tão recentes, consagradas à fotografia[2]. Mas, muitas vezes, trata-se de uma simples manobra tática tentando colocar a fotografia a salvo da pintura, pronta a reintroduzir pela porta dos fundos uma concepção da imagem que, nem por isso, deixa de derivar diretamente da estética pictórica, geralmente a estética naturalista. Em outras palavras, é raro que a noção de impressão tenha um papel decisivo na constituição da teoria da imagem fotográfica[3]. Ora, parece-me indispensável utilizar efetivamente este *arché* da fotografia na descrição pragmática da imagem (SCHAEFFER, 1996, p. 14, grifo nosso).

Para efeito de esclarecimento, o autor, nas notas de rodapé 2 e 3, respectivamente, inclui, entre as obras consagradas à fotografia, os autores, segundo ele, "tomados ao acaso": Sontag, 1977, e Barthes, 1980; em seguida, refere-se a duas exceções que contemplam o "estatuto material da imagem fotográfica" nos seus estudos, a saber: Vanlier, 1983, e Dubois, 1983.

A explicação de Schaeffer (1996) no sentido de resgatar o caráter pragmático da imagem fotográfica, no que diz respeito a sua gênese, acaba por definir a imagem fotográfica partindo de uma *técnica*:

> Como resultante de seu dispositivo, *a imagem fotográfica é uma impressão química.* Ou, para ser mais exato: *é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou reflexo) que atinge a superfície sensível (*SCHAEFFER, 1996, p. 16, grifo nosso).

Por sua vez, a *impressão* acaba se definindo como "(...) um traço que um corpo físico imprime sobre outro corpo físico (...)", enquanto a *fotografia* "(...) nada mais é do que o fluxo fotônico emitido ou refletido pelo impregnante" (SCHAEFFER, 1996, p.16). Em seguida este autor acrescenta que é este fluxo fotônico, combinado ao dispositivo, que a teoria da informação passa a chamar de "canal de informação".

A partir dos autores aqui relacionados, observamos uma preocupação em sistematizar uma terminologia que sirva de parâmetro para a análise do estatuto da imagem fotográfica, quanto à existência de um código, ao nível da recepção, e da gênese do ponto de vista do dispositivo fotográfico. Isto leva este último a ser concebido pelo seu caráter pragmático e ontológico, que de fato se efetiva na *impressão físico-química,* materializada no registro do *traço* e no lastro do *fluxo fotônico*.

Logo, será através da imbricação de todos esses elementos que vai emergir o *signo indiciário da imagem fotográfica,* para uns (DUBOIS, 2000; SCHAEFFER, 1996), e o signo *analógico da imagem fotográfica,* para outros (BARTHES, 1990; FREUND, 2004; SONTAG, 2004).

A considerar o exposto, a definição da imagem, tendo por pressuposto a sua gênese, será a pedra de toque do *caráter indiciário da imagem fotográfica*, na medida em que este instaura o *princípio fundador* que aproxima por contiguidade o signo imagético de seu referente, pensado a partir de duas abordagens realizadas por Dubois e Schaeffer em dois momentos, respectivamente, 1983 e 1987.

A posição a favor do *caráter indiciário* da imagem fotográfica, por oposição ao seu *caráter analógico*, é dada pelo texto de Dubois (2000), quando justifica que a fotografia se define, na sua forma mais elementar, pelo fato de ser a priori uma impressão luminosa. E que isto teria duas implicações: uma de natureza técnica e outra de ordem teórica.

A primeira deriva do fato de que o dispositivo óptico não é a condição *sine qua non*[6] para garantir a existência da imagem, na medida em que esta, antes, é dada pelo dispositivo químico *tido como o único essencial e constitutivo* da imagem.

A outra implicação, de ordem teórica, aponta para o fato de que a imagem obtida nessas circunstâncias não é, necessariamente, semelhante ao referente. E que, portanto, esse "analogismo figurativo" seria tão só o "efeito" (*sic*), ainda segundo Dubois (2000), do arranjo dos cristais de haleto de prata constitutivos da emulsão, em combinação com a luz emitida

[6] O fotograma seria a expressão mais flagrante desta constatação, na medida em que prescinde da existência de uma câmara. Não perder também de vista os primeiros experimentos produzidos por Niépce na França, e Hercule Florence no Brasil, respectivamente, em 1826 e 1833.

e/ou refletida pelos objetos ou figuras provenientes do mundo exterior[7]. A conclusão de Dubois (2000) é que se as imagens, eventualmente, se tornam reconhecíveis pelo fato de terem a mesma aparência de seus respectivos referentes, isto se deve às leis físicas responsáveis por determinar a relação entre os objetos e os resultados obtidos a partir do suporte fotográfico em contato com a luz.

2.3.1 A fotografia: traço, registro e informação

O *efeito de representação mimético* não é, a princípio, uma condição necessária, o que justifica, aqui, a inclusão do *traço*, do *indício*, do *vestígio*[8] como uma janela que se abre para a leitura do signo indiciário da fotografia, sobretudo pela *relação de contiguidade* que há entre a imagem fotográfica e seu referente.

Para ilustrar esta passagem, também lançamos mão das observações de Schaeffer (1996) acerca do *caráter indiciário da fotografia*:

> Inversamente, se afirmo que a imagem fotográfica é um signo não convencional, isso não me obriga a sustentar sua perfeita transparência. Como a interpretação dos signos convencionais, a dos signos naturais só é possível no contexto de um certo saber. *Além do conhecimento do mundo, é necessário ainda ter o conhecimento do arché*: *uma fotografia funciona como uma imagem indicial, contanto que se saiba que se trata de uma fotografia e o que esse fato implica (*SCHAEFFER, 1996, p. 38, grifo nosso).

Antes é preciso esclarecer o que Schaeffer (1996), na sua leitura, considera por *arché*. Para ele, a impressão, vista como imagem fotônica, representa o *arché* da imagem fotográfica, considerando que esta se expressa como *traço visível* de um Registro.

Entre os exemplos utilizados por Schaeffer (1996) para fundamentar seu raciocínio, consta o de que um melanésio, tendo diante de si uma foto de meio-corpo, ao ser interpelado sobre o que via respondeu que se tratava de um corpo mutilado, i.e., sem as pernas. Entre as inferências apontadas pelo autor, destacam-se duas: a dificuldade do melanésio deriva do fato de ele desconhecer o *arché* da fotografia, o que certamente invalida um determinado saber acerca da especificidade da fotografia; outra conclusão é a de que nem sempre o reconhecimento se efetiva a partir do *analogon*, em outras palavras, o reconhecimento nem sempre é feito a partir de um esquema analógico.

---

[7] Isto faz lembrar a metáfora da caverna de Platão, sob a qual incide a dicotomia entre essência e aparência, realidade e ilusão, subjetivismo e objetividade.

[8] Barthes observa o *índice* como um *vestígio,* diferindo-o d*o sinal,* que confere imediatez e existência. Portanto, rejeita o índice na perspectiva existencial, conforme o concebe Peirce (BARTHES, 1997).

Mais adiante, o autor retoma o aspecto indicial da imagem fotográfica, considerando que:

> *É por sua relação com o objeto que a fotografia é da ordem indicial. Em sua relação, enfim, com o interpretante, ela funciona como dici-signo, isto é, como signo de existência real. Assim, em termos (um pouco) menos bárbaros: a imagem fotográfica é um índice não codificado que funciona como signo de existência.* Por outro lado, Peirce não deixa de observar que, se a fotografia é um índice, não é porque o ícone – portanto a sua materialização – a revelaria como índice [...], mas porque dispomos de um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que propus chamar de *arché*: *a imagem torna-se um índice a partir do momento em que 'se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto'*[*], *graças, portanto, a um 'conhecimento independente'*[*] *das modalidades de gênese da imagem* (SCHAEFFER, 1996, p. 53, grifo nosso).

Neste caso, temos aqui esboçado o estatuto da imagem fotográfica de acordo com a matriz teórica da semiótica peirceana, citado por Schaeffer (1996), no que diz respeito à imagem fotográfica como signo indiciário. Isto necessariamente acaba por vinculá-lo à ideia de registro, de traço que armazena uma dada informação. Portanto, convém frisar que não está posta, aqui, a noção de mensagem, mas de informação.

Conforme anunciado anteriormente, a análise de Schaeffer (1996) segue alguns passos das buscas de Dubois (2000), de onde deriva a necessidade de compará-los ou cruzá-los. Senão, vejamos:

> *A partir do momento em que se considera que o índice* (a imagem fotográfica, no caso) *se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo*, *torna-se evidente que essa marca indiciária é única em seu princípio: remete apenas a um referente, o 'seu', o mesmo que a causou*. O traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, *singular*, tão singular quanto seu próprio referente. Como representação por contato, não significa a princípio um conceito; antes de qualquer coisa, designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual (DUBOIS, 2000, p. 72, grifo nosso).

Por conseguinte, a análise de Dubois (2000) vai contemplar dois tipos de leitura, a de Barthes (1984) e a de Peirce. Mesmo considerando as distintas filiações teóricas de ambos, Dubois (2000) não se furtou a referir o passado semiótico de Barthes (1984).

O interesse, aqui, é o de considerar o ponto comum que une os dois teóricos da imagem fotográfica na perspectiva de Dubois (2000), que é o *princípio de singularidade* ligada à gênese física do índice. Enquanto Peirce atesta que os índices remetem a indivíduos e objetos singulares, o que acaba por dotá-los também de singularidade, cabe a Barthes (1984) enfatizar que a fotografia captura um instante único que jamais voltará a *se repetir*, e completa, *existencialmente*.

O que Barthes (1997) conclui na sua investigação sobre os *Elementos da semiologia*, editado, originalmente, em 1964, onde discute o caráter da contradição terminológica do signo, é que o *aspecto existencial do índice* se torna inaceitável para Wallon, que confere menos (–) *existencialidade* ao índice, ao contrário de Peirce. A opinião de Barthes (1997) é favorável a Wallon pelo fato de sua terminologia ser mais precisa.

No entanto, em *La chambre claire*, edição de 1980, 16 anos depois, é possível constatar uma mudança de rota nas suas leituras sobre o signo fotográfico, um novo olhar de Barthes se detém sobre:

> *O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento jamais se ultrapassa rumo a outra coisa: ela sempre remete o corpus de que preciso ao corpo que estou vendo*; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e como boba, o *Tal* (tal foto e não a foto), em suma, a *Tuché*, a Oportunidade, o Encontro, o Real em sua expressão infatigável (BARTHES apud DUBOIS, 2000, p. 72, grifo nosso).

Por último, Dubois (2000) conclui que o *princípio da singularidade* própria do índice se origina no fato do referente ser único também. Ele ilustra o *princípio da particularidade* com a premissa de Heráclito de Éfeso segundo a qual ninguém atravessa duas vezes *as mesmas águas* de um rio, embora em relação ao rio seja possível atravessá-lo mais de duas vezes.

Se em um primeiro momento Dubois (2000) destaca a "gênese automática", i.e., o princípio fundador da conexão física entre o signo e seu referente, já num segundo momento ele adverte para o fato de que é preciso conter os limites da noção de índice fotográfico, de modo a não absolutizar a referencialização, a exemplo da mimese, sob o risco de vir a ser um novo obstáculo epistemológico. Para isto, ele se vale de três indicadores, a saber:

- estabelecer uma distinção entre *existência* e *sentido*;
- situar o princípio da "gênese automática" *apenas* como uma etapa do processo fotográfico;
- *instalar uma distância no centro do dispositivo*, o que significa libertar o signo fotográfico dessa pulsão em relação ao seu referente, sem significar um rompimento com o princípio de conexão física.

Com base no exposto ele argumenta que:

> O princípio da 'gênese automática', que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão, [...] deve ser claramente delimitado e colocado em seu nível mais correto, ou seja, como *um simples momento* (mesmo que central) no conjunto do processo fotográfico. Jamais deverá esquecer na análise, sob

> pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que *a jusante* e *a montante* desse momento da inscrição 'natural' do mundo na superfície sensível (momento da transferência automática de aparência), que, de ambos os lados, há gestos e processos totalmente 'culturais', que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais, quanto sociais (DUBOIS, 2000, p. 85, grifo do autor).

O que o autor quer considerar, sobretudo, é que a fotografia tanto comporta uma contiguidade referencial, o que justifica uma necessidade ontológica, quanto um corte ou um recuo entre o signo e seu referente, na medida em que essas duas balizas sinalizam os passos do processo que compõe o ato-imagem, sujeito, portanto, às injunções de que opera e decide pela operação do dispositivo fotográfico (DUBOIS, 2000).

Por outro lado, esse rompimento que opera, segundo o autor, é dado por uma *distância interna ao dispositivo fotográfico*, que se efetiva no tempo e no espaço. No tempo se instalam duas variáveis: *o agora* do signo e *o então* do referente, enquanto no espaço há *o aqui* do signo e *o ali* do referente. No primeiro caso, a noção de tempo remete necessariamente para uma relação entre presente e passado de curta, média e longa duração. Também os cortes temporais são medidos pelo processo que corresponde às diversas etapas que separam a imagem latente da imagem revelada e, finalmente, da imagem fixada. Quanto à noção de espaço, dá-se a ausência existencial do referente que já não se encontra *ali*, o que implica o *aqui* do signo (DUBOIS, 2000).

E ainda, se o "princípio da 'gênese automática' fundamenta o estatuto da fotografia como impressão", conforme registrou acima Dubois, a evidência é a de que sua conversão em registro do visível, resultado de uma tecnologia, acaba por transformá-lo em signo, representação e linguagem, tripé para onde confluem também o verbo e a imagem, elementos sem os quais não seria possível estabelecer os liames entre a informação, a comunicação e a produção de conhecimento. Isto se nos ativermos à definição de informação "como estruturas significantes com competência de gerar conhecimento para o indivíduo e o grupo", fornecida por Barreto (1994, p.3).

Partindo da *informação luminosa*, do ponto de vista da sua tessitura elementar e reticular, trata-se de uma partícula constitutiva da formação e composição da imagem fotográfica, o que certamente a aproxima de outros sistemas de representação existentes (MACHADO, 1984, p. 158). Por outro lado, é preciso considerar a indissociação entre fotografia e informação, sobretudo quando esta tem por pressuposto a construção do conhecimento. Daí, é preciso estabelecer um paralelo com a concepção de informação, em

Barreto (1994, p. 3-4) e Smit e Barreto (2002, p. 14), como ponte entre a criação da informação e a produção de conhecimento.

Logo, a informação, sob um viés científico, passa a ser o objeto da ciência da informação. Ao mesmo tempo se torna um elemento constitutivo do processo fotográfico, resultando na *informação visual* (DODEBEI, 2002, p. 26) registrada em um tipo particular de suporte e que se converte em cultura material e simbólica absolutamente vinculada à história e ao mundo, se pensarmos a imagem fotográfica como uma construção social de sujeitos históricos em condições espaciais e temporais determinadas. Se o signo, de acordo com Saussure, assegura o vínculo entre *conteúdo* e *expressão* (DICIONÁRIO DE LINGUÍSTICA**,** 2004, p. 392), o que dizer em relação à dinâmica do registro do visível, razão da sua existência concreta e responsável por conter aquelas duas variáveis necessárias à leitura e à produção de sentidos?

Barreto (1994, p. 3) já havia destacado o papel mediador da informação, pensada enquanto *forma* e *substância***,** qualificando-a como "estruturas significantes" com capacidade de produzir conhecimento que se reverte para a própria sociedade. Ao associar a fotografia à informação passamos a nos referir à *forma* e à *substância*, respectivamente, como *expressão* e *conteúdo* (DICIONÁRIO DE LINGUÍSTICA**,** 2004, p. 568), no que diz respeito à particularidade visual da imagem fotográfica.

Isto nos leva também a inferir que conteúdo e expressão, além de constituírem elementos inerentes à informação e à fotografia, são portadores de uma *essência* que se traduz na "ação como vigor de propósito", na visão de Barreto (2003, p. 56). Essa combinação entre conteúdo e expressão também representa a marca da linguagem, condição que a torna inteligível e apreensível. Logo, esse binômio conteúdo e expressão constitui o amálgama capaz de fundir o signo fotográfico com a linguagem, o registro e a informação.

Aqui, mais uma vez, se justifica a condição da fotografia como linguagem, na medida em que a imagem reúne essa tensão entre o sentido e a referência, a expressão e o conteúdo, o que acaba por conferir visibilidade à linguagem, de modo a plasmar na linguagem o sentido e a experiência, como possibilidade e materialização da informação visual.

Enquanto isso, a reflexão de Paulo Ottoni (1998) em *Visão performática da linguagem*, partindo de estudos realizados por John Langshaw Austin, conduz ao argumento de que Austin, ao tratar do fenômeno da performatividade, isto é, da capacidade de alguns verbos exprimirem a partir da enunciação um tipo de ação que liga definitivamente o sujeito à sua fala, acaba por fornecer elementos conclusivos da existência de "um campo de análise que associa de modo definitivo o sujeito e o objeto, não separando a linguagem do corpo, da

percepção" (OTTONI, 1998, p. 89). Em outras palavras, Austin enfatiza o caráter da linguagem como ação, nos marcos da linguagem ordinária.

Isto implica um rompimento com a concepção formalista da linguística que, amparada em um viés empírico e cientificista, aparta o sujeito da fala, isto é, do seu objeto. Logo, a preocupação de Ottoni (p. 35-36), ao retomar Austin, é considerar que o *ato da fala* se desdobra em três atos simultâneos, a saber: o *ato locucionário*, o *ato ilocucionário* e o *ato perlocucionário*. O primeiro permite não só a emissão de sons próprios de um dado vocabulário, mas também assegura o imbricamento entre sintaxe e semântica, cuja implicação é a produção de sentido; o segundo ato torna exequível um enunciado, por meio de uma promessa manifesta do sujeito que transforma a fala em um evento, desencadeando, portanto, uma força; finalmente, o ato perlocutório implica a presença de um efeito que age sobre o interlocutor. Assim os três atos se distinguiriam, entre si, pelo *sentido*, pela *força* e pelo *efeito*. Tudo isso culmina no performativo, ou seja, o ato que combina fala e ação.

Diante do exposto, que aproximações poderíamos estabelecer entre o ato de fala e o ato fotográfico? Eis aí mais um argumento em favor da nossa leitura acerca da linguagem visual, na medida em que consideramos o ato fotográfico herdeiro dessas três dimensões que ocorrem ao mesmo tempo. São estas: um ato que, necessariamente, produz sentido pelo que apresenta como possibilidade e como registro, seja ele sonoro ou/e imagético; um segundo ato que reúne os instrumentos de uma tecnologia manifesta na vontade e na ação de um sujeito, ou de alguém, daí a relação mecânica e automática entre o desejo, o olho e o dedo indicador do fotógrafo ao acionar o disparador, o botão responsável pelo clique, permitindo que o filme seja exposto à luz para a obtenção da imagem; e, finalmente, o ato para o qual converge a relação entre a informação visual e as distintas formas de recepção, onde está incluído o próprio fotógrafo, os profissionais que tratam da informação e os usuários de um modo geral. Aqui, teríamos um tripé que tanto concorre para a conformação da linguagem ordinária posta no ato da fala, quanto da conformação da linguagem visual presente no ato fotográfico.

Por último, o *Dicionário de linguística* (2004, p. 537), ao aproximar a semiótica da semiologia, o faz tratando de definir esta como a "ciência das grandes unidades significantes do *discurso*", enquanto aquela se apresenta como o "estudo das práticas significantes que tem como domínio o *texto*". Neste sentido, ambas têm a linguagem como o seu veículo de expressão e comunicação.

Retomando à alegoria da Caverna, inaugurada por Platão e retomada por Sontag, os registros imagéticos da *pintura rupestre* encontrados nas cavernas de Lascaux, Périgord e Dordonha, na França, assim como no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Brasil, são

registros visuais e informativos que remetem ao terreno da linguagem não-verbal. Por isso, são representativos de uma linguagem visual, o que nos autoriza a considerar a imagem fotográfica também como um tipo de representação, ou de signo indicial, icônico e simbólico, que recobre esse lastro da linguagem não-verbal, na medida em que consideramos que a linguagem na sua diversidade não está afeita somente à capacidade de se expressar e comunicar por meio de signos vocal e verbal, mas também de signos visuais. Ao tratar da Imagem Fotográfica como signo, procuramos evidenciar que ela se assenta sobre um tripé constituído pela Linguagem Visual e Verbal, pelo Registro Visual e pela Informação, formando uma tessitura que lhe garante *expressão* e *forma*, *contexto* e *sentido*.

Mas só podemos nos apropriar desta representação da imagem fotográfica com base neste tripé quando podemos inseri-la em um contexto que concentra e redimensiona as noções de tempo e de espaço, de onde deriva a necessidade de situar Leme e a sua obra no contexto da contemporaneidade da fotografia brasileira pós-1945. A partir daí, o fotógrafo e a sua obra se tornam inteligíveis.

3 SEBASTIÃO LEME NO PAINEL DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA PÓS-1945

> Não se prendam ao 'não pode'. Tudo pode ser feito, porém com gosto. Libertem-se da máquina fotográfica, procurando dominá-la com o cérebro [...].
>
> José Oiticica Filho (1955)[9].

Situar a trajetória da fotografia brasileira contemporânea recente, tendo como baliza temporal a gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, implica a existência de duas rotas que se cruzam em muitos pontos do percurso, além de apresentar as suas singularidades, em termos de história e produção imagética. Neste caso, estamos traçando um paralelo que estabeleça imbricações entre o *geral* e o *particular*. Esta é uma primeira consideração a se fazer.

Portanto, para entendermos os processos de formação do aludido arquivo, objeto da nossa investigação, é necessário que nos situemos não só em relação aos seus aspectos específicos, como em relação aos processos mais gerais que, se não explicam na medida das nossas expectativas, estabelecem pontes que nos auxiliam no entendimento das dinâmicas que operam entre esses dois universos da produção de imagens circunscritas, de um modo geral, à fotografia produzida no Ocidente a partir das transformações tecnológicas operadas tanto nos países capitalistas centrais quanto nos países periféricos, onde se inscreve o Brasil e, como parte deste, a produção vinculada ao estado de São Paulo. E, numa escala mais particular ainda, a cidade de Marília, localizada na região centro-oeste paulista.

É oportuno frisar que, na história dos precursores da fotografia no Ocidente, coube a este mesmo estado, além da França e da Inglaterra, o pioneirismo dos primeiros experimentos em relação aos processos de impressão fotográfica na primeira metade do século XIX. No caso brasileiro, trata-se de Antoine Hercule Romuald Florence, de nacionalidade francesa, que, em 1833, realizou os primeiros experimentos com o uso do nitrato de prata. Nesse empreendimento, Florence se associou ao boticário Joaquim Correia de Mello, que o tinha tornado ciente das propriedades desse composto químico na então Vila de São Carlos, hoje, Campinas, SP (KOSSOY, 1980; MONTEIRO, 2001).

Portanto, o estado de São Paulo passou a figurar como um dos cenários das descobertas da fotografia, na medida em que estas aconteceram em diferentes lugares e de

[9] Oiticica Filho (1955 apud HERKENHOFF, 1983).

modo isolado. Os experimentos levados a efeito por Florence utilizando substâncias fotossensíveis, a exemplo do nitrato e do cloreto de prata, no sentido de capturar a imagem fotográfica, correspondem, de certo modo, ao que mais tarde Dubois (1993, p. 60, grifo do autor) classificou de "(...) uma *impressão* luminosa, mais precisamente como o *traço fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões"*.

Convém assinalar que foi também graças ao fotógrafo e historiador Boris Kossoy, segundo Monteiro (2001, p. 53-54), que a comunidade científica internacional, a partir de 1976, passou a ter conhecimento das experiências de Hercules Florence no Brasil, como se vê, com enorme defasagem. Neste sentido, coube a Kossoy (1980) ampliar significativamente o número de pessoas informadas sobre o fato de Florence, em 1834, não só se antecipar a John Herschel, em 1839, ao cunhar a palavra "*Photographie*", como também dividir com Niépce, Daguerre e Talbot o mérito de ter elaborado os primeiros procedimentos que resultaram na captação de imagens a partir de um processo físico-químico.

Boris Kossoy (1980) conclui a sua pesquisa destacando:

> A invenção de Florence, diga-se de passagem, se deu graças ao seu preparo individual, e às informações básicas que obteve do jovem boticário Joaquim Corrêa de Mello, quanto às propriedades do nitrato de prata, isto provavelmente em 1832; sua meta em fixar as imagens na *camera obscura*, e imprimir através de processos fotográficos, foi alcançada até o ponto em que as condições de materiais específicos oferecidas pelo meio permitiram (KOSSOY, 1980, p. 89-90, grifo do autor).

A partir do exposto, o estado de São Paulo está definitivamente ligado à história da fotografia, mais especificamente à sua gênese e, de um modo mais amplo, tem sido um laboratório onde é processada a fotografia contemporânea de uma história recente, que aponta o Brasil como um dos espaços de referência internacional da fotografia pelo apuro técnico e pela capacidade inventiva de seus fotógrafos e fotógrafas.

3.1 As possíveis trilhas da fotografia moderna no Brasil

Este percurso da fotografia moderna brasileira, com base em uma revisão bibliográfica, cujo pressuposto envolve linguagens e usos, apropriações e rupturas, assim como vínculos com um determinado fazer fotográfico, estará calcado em dois parâmetros, a saber: o primeiro está ligado à necessidade de situar a produção fotográfica paulista a partir de 1945, quando a fotografia moderna se instala como linguagem e ruptura, em relação à fotografia documental e à fotografia pictórica, ambas, praticadas desde o século passado;

enquanto o outro é o de fornecer um painel da fotografia brasileira de 1945 aos anos 1990 em termos de Brasil, que contemple as formas de usos dessas práticas e concepções no campo da fotografia. Portanto, esta retrospectiva estará sujeita aos cortes inevitáveis e às limitações, em função da multiplicidade das experiências da fotografia, enquanto fazer e reflexão.

Neste sentido estamos preocupados em ter como interlocutores determinados contextos que servirão de baliza para a compreensão do contexto local mais diretamente ligado à produção fotográfica de Sebastião Leme no interior do estado de São Paulo.

Portanto, nossa leitura sobre esses dois espaços-temporais, um circunscrito ao estado de São Paulo e outro relativamente amplo que abrange o Brasil, incidirá sobre dois estudos que se voltam, de modo retrospectivo, para uma abordagem das formas de representação de uma estética moderna da fotografia contemporânea, que, de forma tardia, aconteceria no Brasil, se compararmos com a sua emergência nos centros hegemônicos do capitalismo monopolista. Para responder a esse duplo desafio selecionamos duas abordagens – a de Fernandes Júnior (2003) e a de Costa e Silva (2004) –, ambas, além de contemplar um olhar retrospectivo sobre as suas respectivas fontes, fornecem subsídios capazes de dar visibilidade à produção fotográfica brasileira de 1945 a 1990.

O ponto de ancoragem desses dois trabalhos é a relação espaço-temporal, na medida em que, historicamente, pensa-se essa relação mediada pelas necessidades oriundas das transformações da produção capitalista entre centro e periferia; da constituição de um Estado moderno periférico que atenda as demandas e os desafios das tensões entre capital e trabalho; da constituição de uma cultura de massas em um espaço cosmopolita; e finalmente da instauração da fermentação sócio-político-cultural, própria da vida urbana, que cada vez mais corre veloz em algumas metrópoles brasileiras e cujo ponto de clivagem reside nos ajustes conjunturais do sistema capitalista de produção em escala mundial.

A leitura de Fernandes Júnior (2003) incide sobre uma periodização que contempla quatro momentos da fotografia brasileira, tendo, como a grande angular, as suas linguagens, os seus respectivos fazeres e enfoques temáticos, a saber: os anos 1940 e 1950 correspondem a uma diversidade de leituras imagéticas relativas à "(...) identidade de um Brasil moderno, tanto na expressão documental, quanto na experimental (...)" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 139-140); já nas décadas seguintes, 1960 e 1970, buscou-se reafirmar essa identidade a partir da *diversidade da cultura popular*, aliada a uma fotografia que tinha como foco a *autonomia da informação*; nos anos 1980, a fotografia brasileira passa a ser reconhecida no exterior "(...) com independência política no fotojornalismo e singularidade na reconstrução do olhar e da imagem brasileira (...)" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 139-140); finalmente,

nos anos 1990, a mais nova geração de fotógrafos "(...) injetaram na produção contemporânea um olhar documental mais expressivo e uma nova atitude experimental (...)" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 139-140).

A considerar essa periodização dos anos 1940 aos anos 1990, a fotografia brasileira dispõe de um painel que reúne quatro gerações de fotógrafo(a)s estrangeiros residentes e brasileiros.

Trata-se de profissionais que atuaram no campo da *fotografia profissional* e *amadora* no Brasil no período já citado, e cuja produção de imagens no campo da memória recobre o *figurativismo* e o *abstracionismo fotográfico*.

Portanto, esse mapeamento se justifica na medida em que:

> Essa reunião de quatro gerações contempla a diferença na percepção das nossas etnias, o fotojornalismo arrojado e refinado do fotógrafo brasileiro, a linguagem singular da fotografia no nível da expressão pessoal, e nas diferentes possibilidades de construção da imagem fotográfica – do questionamento da materialidade dos suportes às diferentes manipulações químicas e eletrônicas. Evitamos reforçar a visão de um Brasil exótico e generoso, grandioso e fácil, tão divulgada no exterior, para mostrar um país com identidade forte e assumida dialeticamente através do traço paradoxal do harmonioso e do dissonante.[10] (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 140).

A preocupação esboçada por Fernandes Júnior (2003) representa uma síntese desses quatro momentos, quando a produção de imagens fotográficas assinala a existência de uma sensibilidade multifacetada afinada com as expressões do nosso cotidiano mais dramático e/ou banal, a contundência das linguagens fotográficas, a exemplo do fotojornalismo, somada à problematização da constituição dos suportes. Fora isso, há a necessidade de insistir na captura de uma identidade, cuja têmpera resulta de uma dialética que responde pela tensão entre o *harmonioso* e o *dissonante*.

Seguindo na esteira das pistas deixadas pelo autor, observamos que o grande painel que recobre essa produção reside no conceito de *modernidade* que, a exemplo de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, teria chegado atrasado para a fotografia brasileira a partir da segunda metade dos anos 1940. Antes, porém, ela chega em 1922, na cidade de São Paulo, para as *artes*, menos para os *ofícios*:

> A modernidade chega à fotografia brasileira muito tardiamente. Em 1922, por ocasião da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, diferentemente de todas as manifestações de vanguarda, ocorridas principalmente na Europa, a fotografia e o cinema não

---

[10] Na *Apresentação* o autor esclarece que o livro é parte de um projeto de Aracy Amaral que pensou um evento cultural que expusesse "[...] manifestações artísticas brasileiras da segunda metade do século XX, com ênfase na inauguração de Brasília [...]" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 137), que culminou com um convite recebido por parte do Kunstmuseum da cidade de Wolfsburg na Alemanha (FERNANDES JÚNIOR, 2003).

> foram contemplados como linguagem e manifestação. Curiosamente, nossa vanguarda incluiu em seu programa a pintura, a literatura, a escultura, a música e a arquitetura, mas esqueceu da fotografia e do cinema, embora elas representassem as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento, fazendo parte de todas as manifestações de ruptura das vanguardas europeias, principalmente, o futurismo italiano e o dadaísmo, movimentos mais próximos dos artistas brasileiros. Portanto, é notória a ausência de uma produção gerada pelas imagens técnicas, que trouxeram novas conceituações e questionamentos sobre como e por que olhar o mundo visível (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 140).

Logo, temos uma *modernidade tardia*, a exemplo do capitalismo tardio[11], também no campo das linguagens fotográficas, que se estenderá por mais três décadas, em relação aos centros hegemônicos da cultura moderna ocidental. No caso examinado, a não inclusão da fotografia e do cinema certamente se deve à separação drástica que se fazia na época entre as artes e a técnica. Para Fernandes Júnior (2003), aí reside a falta de radicalidade, por parte de nossos modernistas, visto que a modernidade se caracteriza também pela incorporação de técnicas.

Mais adiante o autor recupera os usos que os modernistas de 1922 fizeram da fotografia documental na revista *Klaxon*, principal porta-voz do movimento, e localiza a dimensão da percepção modernista presente na fotografia de Mário de Andrade, quando observada por Lopez (1992 apud FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 141) acerca do fazer fotográfico que:

> [...] configura a incursão consciente pela fotografia como linguagem, a redefinição o olhar através da câmera; a experiência artística marcada por um forte senso de composição. [...] Mário fotógrafo subverte os planos, corta, experimenta o 'close'; calcula, compõe e, já se sabe, não hesita em tomar figuras de costas.

No entanto, Fernandes Júnior deixa de incluir, neste comentário sobre a relação dos modernistas com a fotografia moderna, a contribuição do poeta alagoano Jorge de Lima, também modernista, que trabalhou com a fotomontagem a partir de uma abordagem surrealista.

Portanto, há dois trabalhos publicados, que abordam a experiência com a fotomontagem desenvolvida de uma forma pioneira no Brasil, anterior a 1945, excetuando, evidentemente, *Os trinta Valérios* de Valério Vieira. Esta foto, tirada em 1904, submete o seu

---

[11] Capitalismo tardio é uma expressão utilizada por determinados historiadores e economistas, no sentido de estabelecer uma distinção entre países centrais e periféricos, na medida em que o modelo de transformação capitalista de produção não se deu nas mesmas condições que nos países pioneiros, a exemplo de Inglaterra, França e Bélgica.

autorretrato a um efeito de duplicação múltipla e que mais tarde concorrerá com a fotomontagem de Jorge de Lima, por volta de 1943, por ocasião do lançamento do seu livro de fotomontagens *A pintura em pânico*, conforme assinala Ana Maria Paulino (1987), responsável pela organização do livro *O poeta insólito*: fotomontagens de Jorge de Lima, publicado pelo Instituto de Estudos Brasileiros – USP em 1987. Como um prolongamento da recuperação, através de fontes, dessa experiência de Jorge de Lima com a fotomontagem, temos o artigo de Annateresa Fabris que trata da relação entre 'Fotomontagem e surrealismo', em Jorge de Lima, editado pela *Revista USP* em 2002.

Fabris faz referência aos aspectos polêmicos ocorridos por ocasião do lançamento do livro de fotomontagens *A pintura em pânico* de autoria de Jorge de Lima, com apresentação de Murilo Mendes. Uma das críticas de viés moralista é proveniente de um articulista, Tristão Ribas, de um jornal do Rio de Janeiro, *A Notícia*, datado de 22 de junho de 1943, que, além de desqualificar a técnica, atribuía às imagens um conteúdo de natureza obscena, cuja finalidade era atingir a pessoa de Jorge de Lima em dois pontos: como profissional, médico e professor, e como católico.

Bem anterior a essa polêmica, temos uma crítica lúcida de Mário de Andrade, mais afinado com o seu tempo, inicialmente publicada no suplemento em rotogravura nº 146, de *O Estado de S. Paulo*, datado da primeira quinzena, novembro de 1939, e coletada por Ana Maria Paulino (1987), conforme obra já citada. Neste artigo, Mário tece considerações sobre os vínculos da fotomontagem com a arte moderna e da técnica com os aspectos oníricos que tanto remetem ao cubismo, quanto "(...) ao que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobrerrealismo" (PAULINO, 1987 apud FABRIS, 2002, p.145).

Seguindo o percurso traçado por Fabris (2002), em seu artigo sobre as relações de Jorge de Lima com a fotomontagem e o surrealismo, daquela destaca:

> *Ao colocar lado a lado elementos desconexos e ao criar associações inusitadas, Jorge de Lima realiza com as imagens escolhidas de um repertório preexistente aquela alquimia do verbo preconizada pelos surrealistas, com consequência de uma imaginação que rompeu os limites impostos por uma razão demasiado estreita e restritiva.* Por isso, longe de acreditar na polaridade "positivo"/"negativo", o surrealismo busca reconstituir totalidades que tornam complementar o que é percebido como contraste no plano racional (FABRIS, 2002, p.150, grifo do autor).

E completa assinalando que:

> *É para essa plasticidade, para essa mobilidade de sentido que apontam as fotomontagens de Jorge de Lima,* cujo acúmulo de imagens parece obedecer aos princípios da escrita automática. *Os fragmentos recontextualizados permitem perceber a existência latente de outros significados para além*

> *daqueles atribuídos à fotografia no processo de comunicação convencional, fazendo da fotomontagem um espaço poético por excelência* (FABRIS, 2002, p. 150, grifo nosso).

Nesses dois trechos Fabris (2002), possivelmente, responde à perplexidade do articulista colhido pela própria rede da sua moralidade, anteriormente já visto, e reitera a visão de Mário de Andrade ao atribuir à fotomontagem uma dimensão pedagógica, de acordo com Fabris (2002).

Contudo, podemos inferir que, se a fotomontagem, introduzida nas artes plásticas pelos dadaístas, nas duas primeiras décadas do século XX na Europa, era expressão do modernismo e pouco a pouco foi sendo absorvida por outras linguagens, a exemplo da fotografia, podemos então afirmar que ela, inicialmente, tem sua entrada no Brasil assegurada pelo fotógrafo Valério Vieira, em 1904, e consolidada pelo poeta Jorge Lima em 1939, não perdendo de vista a leitura que Lopez elabora dos aspectos modernos da fotografia em Mário de Andrade por ocasião do *Turista aprendiz*, obra já citada.

Finalmente, para Fernandes Júnior, a modernidade tardia na fotografia brasileira[12] chega até nós.

De acordo com Costa e Silva (2004) a fotografia moderna brasileira emerge a partir da segunda metade dos anos 1940, no âmbito do movimento fotoclubista desencadeado pelo Bandeirante, a ela agregamos uma política de Estado voltada para investimentos de capitais estrangeiros no país e as primeiras iniciativas para alavancar o desenvolvimento industrial. É bom lembrar que o final desta década foi também significativo para o florescimento da arte e da cultura, e que durante mais de dez anos o país viveu um intenso processo de fermentação sócio-político-cultural (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 144).

> Conforme podemos constatar, há de fato uma defasagem entre o modernismo no Brasil e o modernismo na Europa e nos Estados Unidos, em termos de uma estética fotográfica moderna, localizada no tempo, assim como as evidências apontam que a sua emergência entre nós está diretamente ligada às condições históricas e culturais do segundo pós-guerra. O que favoreceu um comportamento sujeito à inquietação e à polêmica em relação aos padrões e modelos estabelecidos pela tradição.

Em parte, essa defazagem se expressa em virtude do nosso modelo agrário-expotador até o final da República Velha, que correspondeu a 1889 e 1930. Esse modelo concorreu para essa

---

[12] Por que modernidade tardia? Porque esta chega com atraso no Brasil em relação a sua emergência na Europa e Estados Unidos nas três primeiras décadas do século XX. Neste caso, podemos situar os experimentalismos de Valério Vieira, em 1904, com a fotomontagem *Os trinta Valérios* e de Jorge de Lima, já em 1934, utilizando-se da mesma técnica e mesclando-a com uma abordagem surrealista. Portanto, são experiências isoladas e esparsas que não chegam a se constituir num movimento entre fotógrafos amadores e profissionais. Finalmente, a partir de 1945, os ecos da vanguarda europeia se fizeram sentir no Brasil, em termos uma fotografia modernista, nas dependências do Foto Cine Clube Bandeirante.

defazagem do Brasil em relação à explosão urbana que se alastrou pelas cidades europeias e norteamericanas no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Tínhamos um país predominantemente agrário nas suas relações sociais de produção e nas suas manifestações culturais. Certamente, os grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Salvador, eram ilhas que em grande medida reproduziam esse modelo de uma economia predominantemente rural, onde o café ocupava, até então, um papel preponderante na pauta das exportações. O nosso desenvolvimento industrial se deveu, em grande medida, a redinição desse modelo agrário-exportador, que entra em crise com a Grande Depressão de 1929, e com a chamada política de substituição das importações, em decorrência das duas Grandes Guerras Mundiais. Agregamos um terceiro fator, que são as políticas econômicas, empreendidas pelo Estado. O que nos leva a recorrer à Era Vargas, entre 1935 a 1945, onde a siderugia, na condição de indústria de base, foi a principal moeda de troca do desenvolvimento industrial.

3.2 Fotoclubismo e fotojornalismo: os anos de formação

Contudo, o texto de Fernandes Júnior (2003) situa dois momentos simultâneos na história da fotografia moderna contemporânea brasileira. De um lado, o *movimento fotoclubista brasileiro,* do outro, o *desenvolvimento da linguagem fotográfica brasileira através do fotojornalismo*.

> Do final dos anos 30 até meados dos anos 40, um novo e importante grupo de fotógrafos estrangeiros chega ao Brasil, trazendo uma contribuição inestimável, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista estético. Eles souberam valorizar um Brasil até então desconhecido e colaboraram decisivamente para a construção de uma identidade para a fotografia contemporânea (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 144).

Este quadro de combinações temporal, técnico e formal apresentado sugere dois tipos de *práticas* sociais da fotografia[13] ou, convenhamos, trata-se de um fazer fotográfico contemporâneo, na medida em que cada uma delas engendra uma rotina, um ofício, um conjunto de experiências vinculadas ao exercício social e formal desse fazer. Logo, o autor recorre a dois modos de produção: o *fotoclubismo* e o *fotojornalismo*, ambos surgidos na década de 1920.

Apesar de ter havido algumas incursões do fotoclubismo, nas duas primeiras décadas do século XX, no Brasil, na visão do autor, a sua estruturação só se consolida em 1923, com a

[13] De acordo com Dubois (1993), trata-se do *Ato Fotográfico*, ou seja, um modo de fazer, conjugado à gênese, na medida em que esta incorpora tanto o ato de produção, quanto os atos de recepção e difusão.

criação do Photo Club Brasileiro na cidade do Rio de Janeiro e, na década seguinte, com a fundação do Foto Clube Bandeirante, na capital de São Paulo no ano de 1939, mais tarde denominado *Escola Paulista,* por conta do seu ativismo dirigido à formação e ao domínio do exercício fotográfico.

Ao relacionar as duas abordagens já referidas anteriormente, observa-se que os autores de *A fotografia moderna no Brasil*, tendo por cenário a questão da modernidade, procuram dotá-la de expressão tendo por parâmetro a trajetória do Foto Cine Clube Bandeirante a partir dos anos 1940 e 1950. Para tal, consideraram as condições históricas do pós-guerra e as transformações culturais ocorridas no Brasil. Neste sentido, situam os seus agentes partindo do pressuposto que

> A fotografia moderna no Brasil, pela sua própria origem social, serviu como mecanismo de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas na sociedade. Isso ocorreu nas décadas de 40 e 50, fruto da ação de um grupo de fotógrafos que atuou no Foto Cine Clube Bandeirante e foi batizado pela crítica da época de *Escola Paulista*. Nosso trabalho pretende historiar esse movimento de renovação, especificando as condições que permitiram o surgimento da experiência moderna no Brasil; os seus agentes e suas intenções; o desenvolvimento da linguagem; as consequências que ele acarretou na prática fotográfica e sua localização no âmbito da história da fotografia. No geral, nossa análise se sustenta na história do próprio meio de expressão e no universo das transformações culturais que ocorreram no Brasil no período enfocado (COSTA; SILVA, 2004, p. 13, grifo nosso).

Se a preocupação desses dois autores está voltada para a constituição de uma linguagem moderna incumbida de romper com a linguagem pictórica tradicional, não só sujeita ao código perspéctico renascentista, como prisioneira de um fazer pictorialista, convém situar o que Costa e Silva (2004, p. 12) entendem por fotografia moderna: "(...) um certo tipo de produção que problematiza o potencial e as limitações da fotografia enquanto linguagem e que tem como referência as vanguardas fotográficas do início do século passado."

Outro aspecto a ser considerado em relação à linguagem moderna é o lugar em que passa a ser veiculada; neste sentido, interessa-nos o processo de constituição e estruturação do Foto Clube Bandeirante, criado em 1939. Logo, em seguida, em 1945, passa a se chamar Foto Cine Clube Bandeirantes, pelo fato de existir, na estrutura do Foto Clube um departamento de cinema. Outro fator que contribuiu decisivamente para a construção de uma linguagem moderna foi a presença constante de um diálogo entre essas duas linguagens tecnológicas e artísticas.

Mas a relevância do Foto Cine reside no (re)conhecimento da crítica especializada da época em atribuir a esta associação de amadores da fotografia a existência de um espaço de formação da prática fotográfica, resultando na denominação de 'Escola Paulista'. O termo "escola" se deve ao fato de que neste local se desenvolveu um campo de experimentações e debates em torno de práticas e de concepções em torno da fotografia. Não se trata, todavia, de uma escola formal nos moldes da tradição, mas de um espaço de transmissão e aprendizagem de experiências e conhecimentos técnicos e conceituais, muitos dos quais já praticados por determinados grupos de amadores e de fotógrafos profissionais da Europa e Estados Unidos. Uma dúvida que fica, a considerar a leitura feita por Costa e Silva (2004), é se essa massa crítica responsável pela denominação de Escola Paulista era constituída por Walter Zanini, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Frederico Morais e Ferreira Gullar. Os autores não explicitam no texto.

Para Costa e Silva (2004), a qualificação de escola de formação se justifica na medida em que reúne um conjunto de propriedades gerais.

> Hoje se percebe que a classificação realmente procede, na medida em que essa produção apresenta uma sólida unidade e que, salvo as diferenciações individuais, pode-se apontar, desde então, as características gerais definidoras do conjunto da produção dos fotógrafos paulistas. São elas: *quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do referente*, *ressaltando o potencial abstrato dos temas*; *forte tendência à geometrização dos motivos* e, por fim, *a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional*. (COSTA; SILVA, 2004, p. 49-50, grifo nosso).

E por falar em criatura e criador, os autores relacionam a produção dos pioneiros a partir de José Yalenti, Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca, cujo período correspondeu à primeira fase da fotografia moderna no Brasil, isto é, entre meados dos anos 1940 até 1950, no interior do Foto Cine Clube Bandeirantes; a estes nomes são acrescentados os nomes dos principais expoentes da Escola Paulista da segunda fase, entre 1950 a 1957: "(...) Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho (...)", de acordo com Costa e Silva (2004, p. 50).

As duas abordagens acerca do fotoclubismo em relação a seus históricos seguem *pari passu*, na medida em que a obra de Costa e Silva, editada em 1995, passa a ser também uma das referências na análise de Fernandes Júnior.

Quanto ao fotojornalismo, dois periódicos são destacados por Fernandes Júnior (2003): *O Cruzeiro* e a *Revista São Paulo*, ambos, respectivamente, datados de 1928 e 1935. A revista *O Cruzeiro,* sintonizada com tratamento gráfico e jornalístico dispensado pela *Life* e

por *Paris Match*, reuniu, em sua equipe, nomes como Pierre Verger, Manzon, que também integrou a *Paris Match*, José Medeiros, Indalécio Wanderley e Luiz Carlos Barreto. A sua fase de maior repercussão no mercado se situa entre 1944 a 1962. Destacou-se por combinar a *informação atualizada* e a *fotografia documental*.

Outra publicação que também deu relevância à fotografia, a partir de uma linguagem moderna e inovadora, foi a *Revista São Paulo*, de tiragem mais restrita; tinha como fotógrafos Benedito Junqueira Duarte, também conhecido por Vamp, e o alemão Theodor Preising. A revista tornou-se um marco pela qualidade que dispensou à fotografia. Seu formato era 44 x 30 cm e sua impressão, em rotogravura, utilizava a fotomontagem, o que evidenciava o seu vínculo com as vanguardas europeias, particularmente os dadaístas.

O autor, ao destacar o Fotoclubismo, refere-se a sua preocupação com uma fotografia autoral e à elaboração de novas linguagens, cujo parâmetro era a estética moderna, quer voltada para o figurativismo, quer em consonância com o abstracionismo. Para este, ele alia dois nomes, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho.

> Mas, ainda que buscassem a ruptura como forma de trabalho, trazendo o espírito da modernidade para a fotografia brasileira, foram Geraldo de Barros (1923-98), em São Paulo, e mais tarde José Oiticica Filho (1906-64), no Rio de Janeiro, que explicitaram uma concepção mais arrojada do fazer fotográfico, incluindo um profundo questionamento dos limites da própria concepção de fotografia. Essas iniciativas foram responsáveis pela verdadeira experiência moderna da fotografia brasileira, através desses dois artistas que se empenharam em realizar intervenções radicais no processo de trabalho, com a finalidade de aprofundar os questionamentos e a reflexão da linguagem, esgarçados intencionalmente para ampliar a experiência imagética (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 145).

Aqui o autor parece não concordar plenamente com Helouise Costa (1992 apud FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 145), quando ela, tendo por foco o Foto Cine Clube Bandeirantes, atribuiu a emergência de uma estética modernista na fotografia brasileira ao "(...) somatório de inúmeras pesquisas individuais não explicitamente direcionadas e muitas vezes afastadas no tempo (...)". O autor, ao contrário, vai insistir em que apenas dois artistas fotógrafos se destacaram na radicalidade das suas propostas, cabendo a Geraldo de Barros em São Paulo e José Oiticica Filho no Rio de Janeiro o mérito de instaurar um questionamento sob os limites da concepção fotográfica, de perseguir uma radicalidade na construção do fazer fotográfico, de modo a contribuir com uma reflexão para a construção de novas linguagens.

E, passa a lançar mão de uma tríade formada por Oiticica Filho, Geraldo de Barros e Thomas Farkas, que foram capazes de ousar e radicalizar suas propostas.

> Com os trabalhos de Geraldo de Barros e Thomas Farkas, somados a tantos outros que ousaram na fotografia, como José Oiticica Filho, o mais

> revolucionário experimentador entre todos, pode-se finalmente afirmar que a modernidade chegou à fotografia. Para Herkenhoff, 'com essa produção da década de 50, parece que, pela primeira vez, a fotografia no Brasil tem um programa inteligente, atualizado e socialmente disseminado. Com ele existe uma sintonia verdadeira com o projeto cultural brasileiro mais importante na época. A fotografia construtiva, de certo modo ombreava com o Concretismo e o Neoconcretismo da literatura e das artes plásticas' (...) (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 148).

O autor mais uma vez destaca a obra de José Oiticica Filho pela capacidade de revolucionar a estética fotográfica moderna e relaciona, citando Paulo Herkenhoff, duas tendências que se equiparam no alcance e no propósito dos seus experimentos: a *fotografia construtiva* e o *concretismo*. No caso do construtivismo na fotografia, a construção das imagens, considerando a forma, incide sobre composições que contemplam planos, linhas e volumes de configurações geométricas, sujeitas às dinâmicas e/ou aos movimentos. Todos esses elementos apresentam pontos de conexão também com as artes gráficas e as formas arquitetônicas.

Tanto as obras de Oiticica e de Geraldo Barros, quanto as de Thomas Farkas (nascido em 1924, na Hungria), são absorvidas por essa concepção. Os dois primeiros mais comprometidos com o uso das formas abstratas, enquanto o último é tomado pelo figurativismo, que, além de trabalhar planos, linhas e volumes, extraídos de edificações das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, ou da Novacap (Brasília) em construção, burila os contrastes entre luz e sombra. O que nos leva a recorrer à uma das imagens de Sebastião Leme sobre Brasília, aproximadamente, na mesma época onde ele capta o contraste entre a luz e a sombra (ver Figura 1, p. 196). No entanto, Farkas também opta pelo *ângulo insólito* ao romper com o perspectivismo renascentista, o que equivale a considerar o seu lado *transgressor* em relação aos cânones consagrados. Já o registro que faz da construção de Brasília, seguido da sua inauguração, traz a combinação da *fotografia documental* com a *fotografia construtiva* ao expor a monumentalidade das formas geométricas, o arrojo da arquitetura moderna de Oscar Niemayer e a crônica política do nacional-desenvolvimentismo: "50 anos em 5". Cenas de JK sendo cumprimentado por populares e de brasileiros e brasileiras, anônimos, percorrendo as rampas de acesso ao Congresso Nacional.

Enquanto isso, Geraldo de Barros (1923-1998) desnaturalizava a imagem fotográfica, desestabilizava a relação entre imagem e referente, desconstruindo o mimetismo, ou analogon, abstraindo linhas, planos e volumes, rompendo, portanto, com a concepção que instaurou o naturalismo e o realismo na fotografia. Geraldo de Barros, promovendo a desconstrução, rompe com os códigos já consagrados e instaura uma ruptura, que "(...) trouxe

para a fotografia, a ideia de construção de um sistema de representação que se articulava com outras manifestações visuais e instituía uma nova possibilidade para olhar (...)" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 146). Por inferência, a presença do grafismo e das geometrias modernas passa a ocupar a cena e torna-se herdeira das vanguardas modernas das quatro primeiras décadas do século XX, na medida em que faz uso da solarização, do fotograma, das intervenções no negativo, da distorção da imagem através de vidros e lentes e das texturas de rede ou tecidos.

Segundo o autor, em parte isso se deve as suas relações com a teoria da Gestalt, que estabelece articulações entre formas físicas e percepção individual, não esquecendo que esta teoria foi um dos fundamentos aplicados pela Bauhaus. No Brasil, teve entre seus disseminadores o crítico de arte pernambucano Mário Pedrosa, que também se relacionava com Barros.

Quanto à obra de José Oiticica Filho (1906-1964), ela combina quatro experimentalismos, de acordo com Paulo Herkenhoff (1983, p. 11-15): o fotógrafo utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo. É dessa química que resulta a produção inventiva de José Oiticica Filho, ponto de interseção, conforme Herkenhoff (1983), entre José Oiticica pai, filólogo e de formação anarquista, e o filho Hélio Oiticica, um dos signatários do Manifesto Neoconcreto de 1959 e também tropicalista.

Por último, se a fotografia construtiva faz-se presente em Barros e Oiticica, pelos aspectos formais, ou abstratos, no caso de Farkas, considerando o figurativismo, ela se evidencia, além disso, pelo seu engajamento à proposta ideológica dos anos JK, trata-se do nacional-desenvolvimentismo ou de "50 anos em 5". Para a crítica especializada do construtivismo, ele se caracteriza por apresentar um plano de integração entre arte e sociedade. A Bauhaus tinha isso como um pressuposto de ação. Nossos construtivistas, certamente considerando a fermentação política da segunda metade dos anos 1950 e início dos anos 1960 – a superação do subdesenvolvimento, a construção de Brasília, a reafirmação do petróleo é nosso, bossa nova e outras bossas – tinham a ousadia e a ruptura como vocabulário de uma arte engajada.

Ao projeto figurativo se contrapõe o projeto abstrato: nessa perspectiva, *A fotografia moderna* fornece a dimensão perseguida pelos fotoclubistas do Foto Cine Clube Bandeirante, ou seja, a de que parte deles, ao contrário, não estava convencida de que

> Na estética documental, o real era o fim do trabalho do fotógrafo. Agora, através dessa 'visão particular', a realidade torna-se apenas o começo de uma operação que tem o propósito de liberar 'tudo onde exista parcela enclausurada de beleza'. A operação moderna superou a prática da

> documentação objetiva da natureza, propondo ela ação e responsabilidade direta do agente modernista, a difusão de uma sensibilidade que abalou a concepção de mundo como totalidade definitiva. Isso permitiu a instauração de uma nova realidade, subjacente ao projeto figurativo (COSTA; SILVA, 2004, p. 60).

Além das mudanças citadas, o ato fotográfico instalou um marco de radicalidade, a exemplo dos experimentos de Moholy-Nagy, Man Ray e Christian Schad[14] nas décadas de 1910 e 1920, que é o de prescindir do uso da câmera. No caso brasileiro, parte dos fotoclubistas bandeirantes passou a prescindir da máquina, tais como Geraldo de Barros, inicialmente, e depois José Oiticica Filho, cientes de que a imagem fotográfica se projeta, no sentido da sua construção, com ou sem o recurso do dispositivo da câmera.

> No campo experimental aberto pelos fotógrafos modernos, recorreu-se também à experiência radical da fotografia sem câmera. Tratava-se de experimentos feitos diretamente sobre o papel fotográfico com recortes de materiais diversos ou pequenos objetos. O papel era exposto à luz e posteriormente revelado, resultando em imagens abstratas totalmente independentes do código perspéctico, denominado fotogramas [...] Podia-se ainda recorrer à ampliação direta de retículas (redes, tecidos, estruturas de plantas) ou motivos gráficos desenhados sobre superfícies transparentes. A fotografia sem câmera foi um exercício corriqueiro na prática fotoclubista moderna, sendo frequentemente utilizada como atividade de alargamento experimental e conceitual da prática fotográfica. Em geral, os fotogramas realizados no Foto Cine Clube Bandeirante eram de caráter geométrico, de acordo com o ideário plástico do construtivismo, que na década de 1950 contava com grande prestígio no campo das artes plásticas (COSTA; SILVA, 2004, p. 60-61).

Do ponto de vista das linhagens estéticas, convém estabelecer um paralelo entre o uso dos fotogramas com formas geométricas vinculados ao construtivismo, no Brasil dos anos 1950, e o seu uso por Man Ray, na Europa na década de 1920, em plena fase surrealista.

Por fim, Costa e Silva concluem que

> A força e a originalidade da Escola Paulista fizeram com que a fotografia chegasse finalmente aos museus, impondo o reconhecimento da crítica de arte que até então havia se mostrado totalmente alheia a essa forma de expressão. Já em 1947 o Museu de Arte Moderna de São Paulo abriu suas portas para uma exposição de Thomas Farkas. Foi também em 1949 que o Museu de Arte de São Paulo (MASP) delegou a Geraldo de Barros a

[14] O recurso técnico denominado "fotograma" ou "rayograma", que consiste em fazer uso do papel fotossensível, colocando sobre ele um objeto e em seguida expondo-os a projeção de luzes já era um processo utilizado na Inglaterra entre 1834-1835 por Henry Fox Talbot. Posteriormente este procedimento chegou a ser conhecido em Zurique por Christian Schad [1894-1982], que se utilizando do mesmo recurso produziu uma coleção que passou a ser denominada "schadografias", realizadas entre 1918 e 1919, que acabou chegando às mãos de Tristan Tzara, que veio a se tornar amigo íntimo de Man Ray. No entanto, este dizia que a técnica havia sido descoberta por ele casualmente quando fazia revelações de fotografia de moda para Paul Poiret; segundo L'Ecotais (2004, p. 153-154), as justificativas dadas por Man Ray "[...] embora divertidas, não são convincentes [...]". Há que considerar os canais de transmissões ou de migrações desses experimentos, onde os processos de criações e de recriações na medida em que aconteciam tornavam-se domínio público.

> organização de um laboratório fotográfico para o museu, tarefa que realizou juntamente com German Lorca e Thomas Farkas. A partir de então várias exposições se sucederam: Geraldo de Barros no MASP em 1950, German Lorca em 1952, a Escola Paulista em sala especial na II Bienal Internacional de São Paulo, 1953, Ademar Manarini no MASP-SP em 1954 e em 1956 foi a vez de José Mauro Pontes e Eduardo Ayrosa ganharem outro tipo de espaço para as exposições de fotografia: o foyer do Teatro Maria Della Costa (COSTA; SILVA, 2004, p. 61-62).

Na medida em que já é um dado o nosso atraso em relação à Europa e aos EUA, quanto *à presença tardia da modernidade na fotografia brasileira*, por outro, isto concorre para que a sua entrada nos museus, no final dos anos 1940, se dê não apenas como um instrumento técnico para inventariar as obras de arte, mas para figurar ao lado delas nas mesmas condições de recepção e difusão.

Susan Sontag (2004, p. 143), ao se referir à fotografia de um modo geral, afirma que a sua entrada no museu não ocorreu de forma pacífica, mas foi resultado de uma batalha, de aproximadamente um século, na qual havia os que a identificavam como uma "bela-arte", como Stieglitz e outros; os que, a despeito desta visão, diziam ser irrelevante se a fotografia era uma arte ou não, a exemplo de Strand, nos anos de 1920; e Moholy-Nagy, por exemplo, que falava do quanto era inócuo a polêmica em torno de se a fotografia produzia arte ou não. Mais adiante, ela conclui que:

> A adoção da fotografia pelo museu faz com que a própria fotografia pareça problemática de um modo vivenciado apenas por um pequeno número de fotógrafos escrupulosos, cuja obra consiste justamente em questionar a capacidade da câmera para apreender a realidade. As coleções ecléticas reforçam o caráter arbitrário e subjetivo de todas as fotos, incluindo as mais francamente descritivas. (SONTAG, 2004, p. 149).

Mais adiante, Sontag (2004) adverte para o fato de que *a adoção da fotografia pelo museu*

> [...] está hoje firmemente associada a estes importantes conceitos modernistas: o 'tema nominal' e o 'profundamente banal'. Mas essa abordagem não só reduz a importância do assunto; mas também afrouxa o laço que une a foto a um fotógrafo individual. O modo fotográfico de ver está longe de ser exaustivamente ilustrado pelas muitas exposições e retrospectivas individuais de fotógrafos promovidas por museus hoje em dia. Para ser legítima como arte, *a fotografia deve cultivar a ideia do fotógrafo como auteur e de que todas as fotos tiradas pelo mesmo fotógrafo constituem o corpo de uma obra*. Tais ideias são mais fáceis de aplicar a certos fotógrafos do que a outros. Parecem mais aplicáveis, digamos, a Man Ray, cujos propósitos e estilo abraçam normas fotográficas e pictóricas, do que a Steichen, cuja obra inclui abstrações, retratos, anúncios de bens de consumo, fotos de moda e de reconhecimento aéreo (tiradas durante seu serviço militar, nas duas guerras mundiais). *Mas os significados que uma foto adquire quando vista como parte do corpo de uma obra individual não*

> *são particularmente pertinentes quando o critério é a visão fotográfica*. Em lugar disso, tal abordagem deve forçosamente favorecer os novos significados que qualquer foto adquire quando justaposta – em antologias ideais, na parede de museus ou em livros – à obra de outros fotógrafos (SONTAG, 2004, p. 153-154, grifo nosso).

Se, por um lado, a fotografia, na leitura de Sontag (2004), ao se associar ao "tema nominal" e ao "profundamente banal", enquanto práticas recorrentes, pode comprometer a relevância do assunto e a dissociação entre criador e criatura, por outro, de acordo com a ensaísta, dá ênfase ao cordão umbilical que une o autor à obra, vista como um corpo. Pensar nesta obra como um corpo, sugere uma relação orgânica entre as suas partes constitutivas, que naturalmente conferem legitimidade e autenticidade.

No entanto, a própria Sontag admite que a questão autoral é prerrogativa de determinados fotógrafos e cita dois que seriam opostos, em termos de se conceber uma obra autoral. No caso, pelo fato de Man Ray recorrer a estilos e normas fotográficas e pictóricas, teríamos a presença de um autor associado a sua obra, porém o mesmo parâmetro não se aplicaria a Edward Steichen, em virtude da sua produção fotográfica incorporar "abstrações, retratos, anúncios de bens de consumo, fotos de moda e de reconhecimento aéreo" (SONTAG, 2004, p. 153-154). Pelo que está posto, no caso do último fotógrafo, o problema residiria na diversidade e/ou no ecletismo? Esta é a questão a ser levantada, considerando, também um outro dado, o fato de Man Ray ter sido também fotógrafo de moda. Logo, sua obra também contaria com este aspecto diverso.

Porém, Susan Sontag (2004) argumenta numa outra perspectiva, segundo a qual a questão da obra autoral é incompatível quando se tenta relacioná-la com a *visão fotográfica*, cabe esclarecer, o que ela vem a ser:

> A nova posição almeja liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica, liberar a fotografia da beleza também. Abre a possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia.
> Embora, em princípio, todos os temas sejam pretextos válidos para exercitar o modo de ver fotográfico, *formou-se a convenção de que a visão fotográfica é mais nítida quando se trata de assuntos excêntricos ou triviais. Os temas são escolhidos por serem enfadonhos ou banais. Porque somos indiferentes a eles, revelam melhor a capacidade de que a câmera tem de 'ver'* (SONTAG, 2004, p. 153, grifo nosso).

Mais adiante, conclui:

> Contudo, as normas da *visão fotográfica* não implicam um compromisso inalterável de foco bem definido. *Quando se sentiu que a fotografia séria se havia purgado de relações antiquadas com a arte e com a beleza, ela pôde igualmente adaptar-se a um gosto pela fotografia pictórica, pela abstração*,

> por temas nobres, *em detrimento de* guimbas de cigarro, postos de gasolina e *pessoas de costas* (SONTAG, 2004, p. 154, grifo nosso).

A considerar o exposto, a leitura de Sontag (2004) não parece contemplar o uso dos mesmos conceitos e da mesma periodização em relação à linguagem da fotografia moderna, veiculados por Costa e Silva e por Fernandes Júnior. Para a ensaísta, a fotografia pictórica tanto sugere estar enquadrada no modelo daqueles que viam a fotografia nos moldes de "uma bela arte", como também pode estar presente nas distintas visões que Alfred Stieglitz, Paul Strand e Moholy-Nagy tinham acerca das relações entre fotografia e arte. Portanto, falar de "fotografia pictórica e abstração" e "fotografia moderna" não significa falar de categorias distintas.

No entanto, convém considerar que a periodização traçada por Costa e Silva (2004), localizando três momentos na história da fotografia brasileira, a rigor, não estabelece um paralelo com a fotografia europeia e norte-americana, mesmo que se traduza como a ocorrência de uma modernidade tardia, conforme sugere Fernandes Júnior.

Eis o que Costa e Silva (2004) afirmam, no sentido de uma periodização da trajetória da fotografia brasileira contemporânea:

> *Podemos identificar três momentos definidos na história da fotografia*: a *dualidade da fotografia documental* do século XIX, que a um só tempo aposta na modernização e critica os rumos tomados por esta modernização; o *pictorialismo*, que se coloca como um eclipse na história da fotografia, na medida em que tenta adaptar ao meio as concepções clássicas de arte que lhe são totalmente antagônicas; e *a experiência moderna que supera as ambiguidades da fotografia oitocentista através de uma linguagem que busca compatibilizar a estrutura narrativa do código perspéctico com as intenções plásticas da modernidade* (COSTA; SILVA, 2004, p. 31, grifo nosso).

Portanto, a *fotografia pictórica* e a *abstração*, objetos da referência de Sontag (2004), possivelmente fazem parte desse quadro da modernidade, delineado por Costa e Silva (2004), sem, contudo, implicar dois termos extemporâneos, na medida em que o contexto em que ela trabalha é o da "adoção da fotografia pelo museu".

3.3 *Fotoclubismo e fotojornalismo*: exaustão e consolidação

O final dos anos 1950 e início dos anos 1960 se apresentam como um momento de transição entre o período anterior – o de 1940 e 1950 –, conforme já vimos, que se caracterizou por tornar visível *a identidade de um Brasil moderno,* expresso nas linguagens documental e experimental e as duas próximas décadas – as de 1960 e 1970 – que vão

reafirmar essa mesma identidade a partir da *diversidade da cultura popular* e dos possíveis desdobramentos de uma linguagem moderna na fotografia brasileira.

Se a primeira geração de fotógrafos, ao desembarcar no Brasil, nos anos 1940, coincidiu com o início da formação de um grupo de repórteres-fotográficos brasileiros reunidos na revista *O Cruzeiro*, por volta de 1944, já essa fase de transição, correspondente à segunda geração, assinala que:

> Inúmeros outros fotógrafos estrangeiros se estabeleceram no país entre o final da década de 50 e início da década de 60. Entre eles podemos destacar a inglesa Maureen Bisilliat, a suíço-norte-americana Cláudia Andujar e os americanos Lew Parrela, George Love e David Zinng, que talvez sejam as últimas influências na criação de um olhar contemporâneo e absolutamente sintonizado com nossa identidade. Importantes acontecimentos políticos e culturais, nacionais e internacionais, marcaram a década de 60, e esses fotógrafos aproveitaram os ares revolucionários e trouxeram para o Brasil uma contribuição importantíssima na formação e divulgação da fotografia como linguagem e expressão (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 152).

Essa segunda geração de repórteres-fotográficos estrangeiros, considerando o contexto acima referido, vai atuar também nas revistas *Realidade*, mensal, e *Veja*, semanal, lançadas, respectivamente, em 1966 e 1968, pela Editora Abril. A primeira permaneceu apenas por dez anos, além de ceder lugar para a segunda, em razão de um jornalismo mais ágil, presente não só nos semanários como no jornalismo eletrônico, tornando-se um marco histórico no fotojornalismo, por seus ensaios fotográficos de grande fôlego. A proposta editorial parecia sinalizar a não-dissociação entre fotografia e jornalismo; outro destaque residiu na constituição de uma equipe formada por Maureen Bisilliat, Cláudia Andujar, Lew Parrela, George Love, David Zinng, Luigi Mamprim, Jorge Butsem, Roger Bester, Geraldo Mori e Walter Franco. Portanto, o destaque dado à fotografia pelas revistas ilustradas foi extensivo ao jornal *O Estado de S. Paulo* que criou o *Jornal da Tarde* que, a exemplo do *Jornal do Brasil,* na década de 1950, no Rio de Janeiro, passou a reservar a primeira página também para a fotografia.

Coube a essa equipe de fotógrafos estrangeiros, segundo Fernandes Júnior, recuperar uma fotografia de traços étnicos, que se manifestou nos contatos de Cláudia Andujar com os Yanomami e nos olhares de George Love, Amâncio Chiodi e de Jean Solari sobre a Amazônia, revelando que a visão que tinham da Amazônia era diametralmente contrária à do então ministro, a considerar as declarações do general e ministro Costa Cavalcanti sobre a

abertura da Transamazônica: "Tomaremos todos os cuidados com os índios. Mas não permitiremos que entravem o avanço do progresso"[15] (*REALIDADE*, 2004, p. 12).

Depois foi a vez do mercado editorial, que investiu na produção de três livros de Maureen Bisilliat, em 1969, 1982 e 1997, acerca das relações entre imagem e literatura, o que resultou na recuperação das *Veredas* abertas por Guimarães Rosa, na penetração dos *Sertões* de Euclides da Cunha e no rastreamento de Jorge Amado a partir da *Bahia amada Amado*.

Neste sentido, esta equipe de fotógrafos estrangeiros passa a fazer parte da segunda geração de fotógrafos profissionais brasileiros:

> Na virada dos anos 60 para os anos 70, começamos a formar uma geração de profissionais que ofereceram um novo perfil para a trajetória da fotografia como forma autônoma de expressão. As revistas ilustradas abriram um espaço para a imagem como expressão e informação, dando origem a um profissional que não se satisfaz nem com o fotojornalismo, nem com a publicidade, mas que pretende ocupar um espaço novo na produção fotográfica brasileira. Nesse momento inaugural, temos a intensidade do *fotojornalismo* de Walter Firmo, Luis Humberto, Assis Hoffmann, Evandro Teixeira, Geraldo Guimarães, entre outros; e na *publicidade*, Sérgio Jorge e Chico Albuquerque, este responsável pelo primeiro anúncio brasileiro que utilizou a fotografia em 1949 e, ambos, responsáveis pela criação do Estúdio Abril de Fotografia, em 1972, o maior da América Latina. Surgiram *outras propostas experimentais*, como o trabalho imagético de George Racz Derli Barroso e Boris Kossoy (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 154-155, grifo nosso).

Para o propósito ao qual este trabalho se dispõe, que é fornecer um painel, não abordaremos a trajetória particular de cada fotógrafo, apenas focalizaremos aqueles que reúnem uma série de atributos que podem ser estendidos aos demais pelo que se assemelha ou pelo que se difere. Neste caso, o nosso foco estará dirigido para os repórteres fotográficos Walter Firmo e Luís Humberto, nascidos, respectivamente, em 1937 e 1934, pelo que há de singular e análogo em relação a eles e a outros fotógrafos brasileiros contemporâneos, formados a partir do autodidatismo ou de uma formação acadêmica e/ou do exercício da própria profissão.

Neste caso, quando se trata da excelência de imagens produzidas pelo fotojornalismo, o nome de Walter Firmo torna-se obrigatório, na opinião de muitos críticos, pelo apuro da técnica e pela sensibilidade do olhar.

> Walter Firmo, fotógrafo autodidata, que aprendeu a olhar a fotografia nas páginas da revista *O Cruzeiro*, é um dos grandes nomes do fotojornalismo, consagrado nas páginas dos principais jornais e revistas do país. Entre inúmeros ensaios que desenvolveu, destacamos seu trabalho sobre os negros no Brasil, iniciado nos anos 60, desde então vem apurando o registro: ora impõe a composição clássica, ora decide pela encenação instigante. Não

[15] Trata-se de uma Edição Especial Histórica [da revista] *Realidade* 1966 – 1976 (REALIDADE, 2004).

> importa, o que ele procura é a especificidade fotográfica, seja no gesto flagrado na fração de segundos ou a construção imaginada nos mistérios dos sonhos. Firmo registra que a preferência por este trabalho é a tentativa de 'construir uma atmosfera envolvendo a participação do negro no cotidiano do país, conferindo-lhe cidadania, intenso afeto, luminescência atemporal e sentimento de herói nacional' (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 155, grifo do autor).

Para Arlindo Machado (1984, apud FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 156):

> Firmo é o nosso poeta da câmara. A sua intimidade com o aparelho é tão intensa e a sua forma de olhar o mundo tão absolutamente fotográfica, que ele consegue passar com a maior naturalidade do mais rigoroso abstracionismo construtivo ao mais doce lirismo impressionista – e sem deixar de ser fiel ao seu estilo inconfundível [...].

O carioca Walter Firmo, nascido no bairro de São Cristóvão, por ele mesmo:

> Finalizando, há muito tempo que conheço este Walter Firmo aí. Sou a outra parte deste geminiano, figura física, seu "cavalo" e conselheiro. Sempre estamos em conflito vivendo nossas contradições, porque se ele diz sim, me cabe o talvez. E nesta relação xifópaga coração e mente se sequelam no frágil momento decisivo, indizível.
> Se o poeta ama eu sofro; se ele pensa, eu visto a careta. De uma coisa eu sei, que o sublime navega, voa, flui. E, se não fosse este gás violáceo, púrpura luminosa – gás néon espiritual – minha própria imagem seria, ainda, tenebrosamente fria.
> A fotografia é ainda oxigênio, natural, perfume, brilho farto das meninas dos seus olhos (FIRMO, 1989, não paginado).

Na leitura que Firmo faz de si mesmo o fotógrafo transporta consigo uma pluralidade de personas que passam pelo poeta, pelo "cavalo", no sentido da Umbanda, aquele que empresta o seu corpo para a "entidade" baixar e dar o seu recado no mundo dos vivos, e pelo conselheiro. Possivelmente, é desse amálgama que nasce a fotografia de Walter Firmo.

Outro nome que não pode deixar de ser citado é o de Luís Humberto, vinculado, também, à mesma geração de Walter Firmo, sendo ambos cariocas e fotógrafos das revistas *Realidade*, *Veja* e *Istoé*. Porém, em 1960, Luís Humberto forma-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual UFRJ; em 1962 foi cofundador da Universidade de Brasília (UnB) e do Instituto de Arte da UnB; de 1986 a 1988 foi professor assistente III do Departamento de Comunicação da UnB, reintegrado pela anistia em 1988 como professor adjunto IV no mesmo departamento; de 1992 a 1995 foi professor titular da área de fotografia do Departamento de Audiovisual e Publicidade da Faculdade de Comunicação da UnB; no período 1995-2003, foi pesquisador associado do Departamento de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB, só para situar alguns vínculos institucionais com a questão da formação acadêmica (PERSICHETTI; TRIGO, 2003).

Quanto a sua trajetória como fotógrafo, que é o que nos interessa, vejamos o que o autor tem a nos dizer:

> Numa outra direção encontramos nesse período o trabalho de Luís Humberto, incansável batalhador pela organização e pelo reconhecimento profissional do fotógrafo brasileiro. Na década de 70, durante a censura imposta pela ditadura militar, construiu um dos mais importantes e consistentes trabalhos de documentação da política e do dia-a-dia de Brasília. Com fina ironia, trouxe a vida inteligente para a fotografia dessa época, insinuando, nas entrelinhas, irreverência e criatividade.
> [...]
> Acreditou no compromisso político e estético do produtor de imagens e na fotografia enquanto força de expressão e referência. Para ele, '*o fotógrafo está sempre procurando descobrir o desconhecido, revisitar a vulgaridade, resgatar uma importância não percebida e doar aos outros o resultado de suas investigações. A fotografia não resulta em detritos, mas em extratos que se tornam, uma vez organizados de forma coerente, indicativos preciosos para o entendimento do permanente enigma que é a vida*' (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 156, grifo nosso).

No sentido de situar o panorama geral da fotografia, Fernandes Júnior (2003, p.159-172) nos fornece um quadro que compõe o balanço final da década de 1970, ou melhor, das iniciativas que vão dinamizar as atividades fotográficas no Brasil, no final dos anos 1970, a saber:

- a criação da escola Enfoco, direção de Clôde Kubrusly, que, em conjunto com Maureen Bisillliat, promoveu "as primeiras viagens transgressoras do fazer fotográfico";
- cursos de linguagem e técnica, realizados no MASP, sob a orientação de Cláudia Andujar e George Love. Faziam parte desses cursos oficinas de sensibilização e leituras de portfólio;
- a iniciativa privada se faz presente através da Fotogaleria Fotótica, da Galeria Álbum e da Galeria Fuji;
- espaços institucionais: MIS/SP, Gabinete Fotográfico, Pinacoteca do Estado, Exposições regulares no MASP
- Galeria Luz e Sombra / Rio de Janeiro;
- criação da Funarte, da qual fazia parte o Núcleo de Fotografia, embrião do futuro Instituto Nacional de Fotografia;
- a Fotogaleria, inaugurada em 1979 com a I Mostra de Fotografia Nossa Gente;
- circulação de revistas de fotografias: *Íris* (de 1947 a 1998) (ver edição de foto de Leme na revista *Íris* de 1948, p. 205), *Fotografia*/SP (início: 1971, com apenas 13 edições), *Photo Câmera*/RJ (início: 1979, com apenas 12 edições), *Fotótica*/SP (duas fases bem distintas, encerrando no final dos anos 1980);

- 1978: Ano I do livro de fotografia no Brasil, responsável pela iniciativa: Moracy de Oliveira;
- o contexto político da época possibilitou a emergência das primeiras agências cooperativadas de fotógrafos, responsáveis por definir relações entre o profissional e o mercado, sobretudo no que se refere aos direitos autorais;
- criação da União dos Fotógrafos de Brasília e da União dos Fotógrafos de São Paulo, e de agências em diferentes pontos do país, a exemplo da Agência F-4, S. Paulo e ÁGIL Fotojornalismo, de Brasília [...];
- 1979: criação do Núcleo de Fotografia, coordenado por Zeka Araújo, viabilizando um amplo processo de discussão da produção fotográfica;
- 1984: surgiu o Instituto Nacional de Fotografia sob a direção de Pedro Vasquez;
- surgiram as Semanas Nacionais de Fotografia e seus desdobramentos nas Semanas Regionais;
- fortalecimento da fotografia brasileira e seu reconhecimento internacional (FERNANDES JÚNIOR, 2003, passim).

Se as leituras de Fernandes Júnior (2003), sobre o panorama da fotografia brasileira, a partir de fins dos anos 1950 e os seus desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970, estão centradas nas atividades do fotojornalismo, nas quais ficou demonstrado o dinamismo da produção fotográfica, paralelo ao fortalecimento das entidades de classe, o mesmo não se faz sentir na obra de Costa e Silva (2004) acerca do movimento fotoclubista.

Vimos anteriormente que a primeira fase da fotografia moderna correspondeu à apropriação de uma linguagem moderna, a partir de um marco fundador proposto pelos pioneiros do fotoclubismo bandeirante; a segunda fase, centrada na Escola Paulista, instituiu um campo de estudo formal capaz de combinar e disseminar experimentalismos, conhecimentos técnicos e referenciais conceituais, o que assegurou uma produção que se distinguiu pela qualidade e ousadia de suas rupturas; já a terceira fase evidenciou o início da dissolução dessa experiência moderna.

> *A experiência moderna do Foto Cine Clube Bandeirantes mostra sinais que apontam para a sua diluição paulatina a partir do final da década de 50*. Nessa fase, que se inicia em 1957, *identificamos três desdobramentos distintos*: *uma continuidade direta da Escola Paulista* que mesmo trilhando caminhos já percorridos, produziu trabalhos de qualidade; *um novo figurativismo*, de cunho humanista que redefiniu os rumos da modernidade e a *academização do vocabulário moderno* (COSTA; SILVA, 2004, p. 63, grifo nosso).

Nesta exposição, os autores, ao apontarem os indicadores que vão possibilitar a dissolução da experiência moderna, ligada ao Foto Cine Clube Bandeirante, recorrem a três desdobramentos: um que atesta a permanência da Escola Paulista, mesmo voltada para um olhar retrospectivo; outro que visualiza um "novo figurativismo" a estabelecer conexões com o fotojornalismo modernizado, já consolidado, resultando, segundo Costa e Silva (2004, p. 65), no estabelecimento de "(...) novos padrões de composição, menos afeitos à rigidez geométrica, (...) na qual a fotografia é definida no próprio ato fotográfico (...)"; e finalmente um terceiro que constata a "(...) academização do vocabulário moderno (...)" (COSTA; SILVA, 2004, p. 65), o que pressupõe o campo da norma e da padronização, em outras palavras, do engessamento dos processos criativos no âmbito do fotoclubismo.

Neste sentido, Costa e Silva (2004) observam que os condicionantes externos, ou mais precisamente, as questões de ordem conjunturais, acabaram por alterar a dinâmica interna existente no Foto Cine Clube Bandeirante, resultando em uma inflexão da trajetória traçada tanto pelos pioneiros quanto pelos aficionados do fotoclubismo, cujo parâmetro era a estética moderna.

> A partir do final dos anos 50, no entanto, fatores externos ao fotoclubismo vieram alterar essa situação, redefinindo os rumos da modernidade e determinando-lhe uma nova existência estética. *A consolidação de um fotojornalismo modernizado e atuante nas revistas ilustradas colocou novos questionamentos para a prática fotográfica como um todo, ditando novos padrões. Os padrões do fotojornalismo passam a ser aceitos genericamente como norteadores da experiência fotográfica*. Um novo figurativismo começa a tomar conta da cena, ao mesmo tempo em que os resquícios pictorialistas e a produção acadêmica são definitivamente soterrados no âmbito do FCCB (COSTA; SILVA, 2004, p. 63-64, grifo do autor).

A considerar o novo contexto de produção fotográfica da Escola Paulista, o que mudou, na opinião desses autores, em relação ao período mais experimental, o que justifica o retorno ao *novo figurativismo* e o que ele de fato significa:

> É interessante perceber que vários fotógrafos bandeirantes iniciaram uma retomada do figurativismo quase ao mesmo tempo, demonstrando que, sem ser planejada, essa retomada obedeceu a uma profunda necessidade de renovação do movimento moderno. Isso pode a princípio nos parecer contraditório, pois acompanhamos a luta que os fotógrafos travaram durante mais de uma década para desconstruir a característica de representação da fotografia e propor uma ordem estética livre do figurativismo. *O que acontece, no entanto, não é a negação dos avanços da modernidade no que diz respeito à autonomia da linguagem fotográfica. Ao contrário, assumindo essa autonomia o fotógrafo não se preocupa mais com a sua afirmação, atua a partir dela como um dado a priori. Não tendo mais a necessidade de radicalizar na negação do figurativismo, parte para um movimento de reconstrução do mundo que havia sido fragmentado ao longo do percurso modernista. Não há mais a predominância dos esquemas geométricos, nem*

> *a radicalidade do preto-e-branco da Escola Paulista dos primeiros tempos*. Anteriormente ocorria a decomposição geométrica dos objetos, a partir do que o fotógrafo chegava muitas vezes ao abstracionismo. *Já neste momento, o fotógrafo ordena a natureza baseado em uma lúdica geometria, inter-relacionando os objetos como se eles fossem propositalmente colocados no mundo apenas em função de um efeito plástico.*Vários fotógrafos atuaram de acordo com estes princípios: João Bizarro Nave Filho, Kazuo Kawahara, Eduardo Salvatore, Cláudio Pugliese, José Martins Dias e Eduardo Ayrosa (COSTA; SILVA, 2004, p. 67, grifo nosso).

A retomada do figurativismo sugere um processo analítico que propõe que, para se compreender uma totalidade, é preciso decompô-la em suas partes, romper com o que antes as mantinham integradas, para depois tornar a reuni-las de modo a devolvê-las à sua totalidade. De certo modo, havia um percurso anterior já conhecido em relação às experimentações com o fotograma, significando essa quebra da imagem figurativa, assim como o uso de outros processos técnicos de intervenção no negativo e/ou na cópia utilizados pelos fotógrafos modernos, tais como:

> [...] múltipla exposição, uso de velocidades 'inadequadas' ao assunto fotografado, o alto-contraste, solarização, movimentação do aparelho no ato de fotografar, uso de diferentes tipos de montagens fotográficas, recortes nos negativos, micro e macrofotografia, intervenção nas cópias e negativos para a supressão de objetos captados etc. Essas intervenções muitas vezes eram aplicadas conjuntamente, pois no laboratório o fotógrafo moderno criava ao sabor do momento (COSTA; SILVA, 2004, p. 53).

A desconstrução da representação mimética do referente era um dado necessário à dessacralização das normas e dos mitos instituídos pelo naturalismo e pelo realismo. Agora a contradição passa a ser aparente na medida em que a autonomia da linguagem fotográfica, em relação ao percurso modernista, está preservada.

Com relação à academização da linguagem moderna no interior do Foto Cine Clube Bandeirante, os autores apontam os resultados acerca da qualidade dessa produção:

> Após um processo de profunda renovação da fotografia, os recursos formais empregados pelos bandeirantes passaram a ser difundidos como norma e as características estéticas da Escola Paulista começaram a ser utilizadas como recursos fáceis para se atingir um resultado de aparência modernista. *Em uma palavra: o movimento fotoclubista academizou a linguagem modernista, recalcando em grande parte as possibilidades de mudança para as quais essa estética apontava. Após a derrocada do pictorialismo, parecia ter havido a adesão dos antigos fotógrafos acadêmicos a um modernismo que poderíamos chamar de cosmético (*COSTA; SILVA, 2004, p. 69, grifo nosso).

É preciso ter claro o que separa "a academização da linguagem moderna" (COSTA; SILVA, 2004) da emergência de "um novo figurativismo de cunho humanista que definiu os

rumos da modernidade" (COSTA; SILVA, 2004). Trata-se de duas consequências distintas e que ocorreram de forma paralela, ambas resultando das condições objetivas que se colocavam para essa conjuntura específica: fins dos anos 1950, início dos anos 1960. Neste caso, vê-se, a partir da exposição dos autores, que práticas utilizadas no momento da fundação e da estruturação da Escola Paulista, ou se converteram em meras repetições de fórmulas, o que acabou por promover um "modernismo artificial", ou engendraram mecanismos capazes de ensejar novas (re)configurações, novos saltos criativos e qualitativos.

Costa e Silva concluem, apontando esse processo de dissolução da experimentação de linguagens modernas no Foto Cine Clube Bandeirante, advertindo que:

> A técnica que era um meio para o artista moderno transformar a realidade da imagem, se volta sintomaticamente, como no pictorialismo, a definir a essência da prática artística. Primeiramente foi usado o fotograma, dadas as facilidades desse procedimento para a execução de composições abstratas, mas logo depois foi a vez da contraluz, da fotografia arquitetônica, das formas puras e da solarização, que passaram a ser utilizadas em um exercício formalista e sem vida que em muito destoava dos resultados obtidos pelas buscas dos primeiros modernistas. *Se por um lado o discurso do ecletismo justificava a aceitação dessa produção, a situação que se criou ameaçava estagnar a própria prática fotoclubista e asfixiá-la irreversivelmente. Contudo, somente no final da década de 60 o apelo contra a dogmatização se fez presente*. (COSTA; SILVA, 2004, p. 69-70, grifo nosso).

Costa e Silva (2004), ao procederem a uma seleção das imagens, ou de fotógrafos, acabaram por expurgar o que eles consideram como "emersão de uma produção moderna de péssima qualidade artística", que acabou favorecida pelo discurso "a favor do ecletismo". Logo se conclui que a "academização da linguagem moderna" atuou no sentido de recalcar o potencial criativo em expansão, resultando na presença de um "modernismo cosmético".

Conforme frisamos no início, os autores excluem essas imagens por não as considerarem condizentes com a qualidade da produção tomada por parâmetro. Mas, por outro lado, eles passam a dar visibilidade ao que é considerado como o "novo figurativismo" que certamente representa a "continuidade da linguagem moderna", própria da Escola Paulista. Ora, se a avaliação estética de fotos contemporânea, segundo Sontag (2004, p. 153), logrou um patamar no sentido de "(...) liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica (...)", então, por que insistir nos critérios de seleção sobre o que é de qualidade ou o que deixou de ser?

Outra questão diz respeito aos profissionais que atuam em Bibliotecas, Arquivos, Museus e Centros de Memória no momento da avaliação das imagens fotográficas. É possível fazer uso desse tipo de procedimento "seletivo", cujo critério é dado pela "qualidade",

considerando que esses acervos fotográficos devem incorporar diferentes linguagens, a exemplo da fotografia documental e da fotografia artística?

3.4 *Fotojornalismo*: organização e profissionalismo

A terceira geração, constituída basicamente por fotógrafos brasileiros, corresponde aos anos 1980 e aponta numa direção, onde continua a prevalecer o fotojornalismo e a tornar visível uma produção experimental, fora do espaço do fotoclubismo, na medida em que este de certo modo esgotou as suas possibilidades, conforme visto na seção anterior, quando se falou da dissolução da experiência moderna do fotoclube bandeirante.

Logo, grande parte dessa geração de fotógrafos dos anos 1980 vai deslocar a função "documental" para uma fase mais conceitual, a exemplo da "fotolinguagem". Convém ressaltar as combinações que passam a existir entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as artes plásticas. Eis a apresentação da seleção de fotógrafos brasileiros, produzida por Fernandes Júnior, tendo por parâmetro a geração de 1980:

> Se a fotografia documental desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento da linguagem no Brasil, decorrente das experiências de revistas e jornais que tentaram ousar no seu uso e função, *a partir da década de 80, percebemos o início de uma fotografia mais descolada do referente.No Rio de Janeiro, no início dos anos 80, a fotografia voltou aos salões de arte, 'conduzida por um grupo de artistas plásticos reunidos sob a elástica qualificação de fotolinguagem'*, e, em São Paulo, em 1981, *o MAC da Universidade de São Paulo ampliou os múltiplos aspectos do uso da fotografia, com a exposição Foto-Ideia, que era direcionada pela pesquisa artística de exploração da linguagem fotográfica no Brasil* (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 167, grifo nosso).

Neste caso, a produção fotográfica se desloca da sua função "documental", característica marcante do fotojornalismo, ou da fotografia figurativa, para uma fase conceitual classificada de "fotolinguagem":

> *Assim a produção da fotografia, numa direção mais conceitual, acabou gerando um despertar sobre a especificidade do próprio meio, oferecendo ao leitor a possibilidade de reflexão sobre a natureza intrínseca da imagem fotográfica, seus limites, suas ambiguidades, e sobre as suas características comunicativas.* Nesse sentido, foram selecionados os trabalhos de Antonio Saggese, Arnaldo Pappalardo, Carlos Fadon Vicente, Kenji Ota, Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 167, grifo nosso).

Em se tratando de um retorno à "natureza intrínseca da imagem fotográfica", há autores que problematizam esse entendimento. Trata-se da existência de duas concepções: uma ancorada nas teses essencialistas, responsáveis por defenderem a especificidade da

imagem fotográfica em relação a outras imagens, cujos defensores, na leitura de Fatorelli (2005), são: Barthes, Bazin, Dubois, Schaeffer e Flusser, embora o próprio Fatorelli faça uma ressalva a Dubois, que veremos a seguir; a outra concepção, oposta à primeira, é defensora do caráter híbrido da fotografia, no sentido de ela se mesclar com outras formas de mediação.

Achamos particularmente instigante esta discussão porque, em uma entrevista concedida no Brasil, Philippe Dubois se mostrava reticente sobre sua abordagem acerca da imagem fotográfica por volta dos anos 1980, quando se discutia a *especificidade* da linguagem fotográfica em relação a outros meios de linguagem, em detrimento de uma *transversalidade*. Ele vai destacar o fato de ter afirmado e escrito, inúmeras vezes, a não singularidade da fotografia e insiste que o que há de interessante são os "problemas transversais na fotografia, no cinema ou na pintura."[16] (FERREIRA; KORNIS, 2004, p. 139-156).

Neste caso, é importante observar que as preocupações de ordem conceitual refletem bem o contexto onde e como foram produzidas e do estágio de determinadas questões, quer do ponto de vista formal, teórico-metodológico, quer do ponto de vista das transformações tecnológicas. Acreditamos que a questão do hibridismo está ligada à linguagem virtual, na medida em que esta reuniu um somatório de linguagens em um só tempo ditado pela simultaneidade. Portanto, caberia pensarmos as relações da fotografia com a câmara escura, com a pintura, com o cinema, com a mídia eletrônica de uma maneira geral e, agora por último, com a fotografia digital.

Logo, a especificidade da fotografia irá se tornar um problema se for pensada isoladamente, em termos de uma trincheira, de uma cidadela ou de uma ilha. Aqui vale uma assertiva: *Nessuna isola è un'isola*[17].

Retomando a geração de 80 vamos destacar algumas contribuições desses fotógrafos na visão de Fernandes Júnior, para a fotografia brasileira:

> *Dentro da perspectiva crítica genética percebe-se o percurso criativo de Saggese*, sua trajetória, sua evolução coerente, que ganhou complexidade quando se deparou com espaços aparentemente caóticos (oficinas mecânicas, marcenarias, paredes com ex-votos), e neles encontrou fragmentos de uma fantástica e obsessiva precisão. Saggese defende e demonstra a visibilidade da fotografia, e torna ícone a ação do tempo agindo sobre as diferentes imagens, presentes nos diferentes ensaios. *O tempo passado, registrado nos calendários esquecidos nas oficinas mecânicas, o tempo flagrado nos objetos empoeirados nas marcenarias, o tempo cruel da fotografia*

[16] Esta entrevista com Philippe Dubois constou do n. 34 dedicado à relação entre História e Imagem da revista *Estudos Históricos*. A entrevista foi concedida por ocasião das comemorações dos 30 anos do CPDOC.
[17] *Nenhuma ilha é uma ilha.* Trata-se do título de um livro do historiador Carlos Ginzburg (2004) acerca de "quatro visões da literatura inglesa", editado pela Companhia das Letras.

> *evanescente das lápides mortuárias dos cemitérios, o tempo denotado do muro que, como o palimpsesto, ganha sucessivas camadas de papel. Em todas as situações, o princípio da fotografia – de interromper a passagem do tempo – é pervertido.*
> *Saggese apresenta, independentemente do assunto e da composição requintada, uma nova dimensão para sua fotografia: a materialidade. Ela aparece nas texturas exageradas, no foco preciso que incomoda e atrapalha a visão em profundidade e no reconhecimento imediato das superfícies.* Um discurso visual que considera a ação do tempo, nos diferentes espaços fotografados, um parceiro fundamental para provocar surpresas no espectador (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 167-168, grifo nosso).

Poderíamos estabelecer, de início, uma relação entre a *crítica genética* e a discussão das teses essencialistas, no sentido de Antonio Saggese subverter a imagem do tempo na fotografia. Neste sentido, o instante que congela o tempo dá mostras da existência da sobreposição de camadas temporais, isto é, de camadas sucessivas, por justaposição, presentes quer nas "folhinhas" das oficinas mecânicas, quer na constatação da poeira do tempo histórico **"**que se deposita feito grânulo no poço da memória" na marcenaria – conforme a saga drummondiana –, quer do tempo evanescente dos túmulos. Portanto, na medida em que o ato fotográfico se converte, isto é, faz a conversão, entre a "tomada" (o *ato de produção* em si), o *ato de recepção* e o *ato de difusão*, conforme prescreve Dubois (1993), temos efetivamente comprovado o *ato de perversão* que Saggese promove na fotografia.

Uma outra observação a ser feita na leitura produzida por Fernandes Júnior (2003) é quanto ao tratamento que ele dispensa ao leitor/receptor. Quando se trata da *fotografia documental,* ele se refere ao 'leitor', mas quando desloca o foco para a *fotografia conceitual*, aquele passa a ser o 'espectador'. Este binômio sugere uma relação que se opera, respectivamente, entre figurativismo e abstracionismo, texto e imagem, leitura e fluidez, objetividade e subjetividade. Talvez possamos aqui estabelecer um paralelo entre os binômios já relacionados e o binômio que Schaeffer (1996, p. 142, grifo nosso) percebe quando declara: "arte fotográfica como instituição de museu parece oscilar permanentemente entre *documento* e *monumento.*"

Certamente, caberia nos apropriarmos da relação que Jacques Le Goff (2003) faz entre *documento* e *monumento*, respectivamente, *escolha do historiador* e *herança do passado*, mas posteriormente se valendo de contribuições de Foucault; ele afirma categoricamente que *documento é monumento*, mas também evidencia que *todo documento é uma mentira*, e que cabe ao historiador desconstruir este produto *e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos*.

Outro fotógrafo instigante que faz parte desta geração é Miguel Rio Branco (1946-), cujo trabalho fotográfico combina pintura, fotocolagem e instalações multimídia. Vejamos o que nos diz o crítico Paulo Sérgio Duarte ao referir-se às imagens de Miguel Rio Branco extraídas não só da *Pele do Tempo*, como da pelecicatriz exposta nos prostíbulos e no braço amputado do boxea*dor*:

> As imagens não apelam para mobilização de afetos em cima das desigualdades, não fazem apelos piegas, nem denúncias. Mas, tampouco, se restringem ao registro ou documento. O que são essas imagens-poemas que se envolvem com os indivíduos que vivem à margem, mas neles alcançam o *élan* vital e os apresentam como gente saturada de humanidade? Talvez o seu segredo resida em estarem distantes de tão próximas. Foi preciso chegar perto, bem perto, para que esses retratos ainda pudessem alcançar os seres humanos que habitam sob aquelas peles e cicatrizes e, por isso mesmo, distanciam-se de sua miséria. As imagens são solidárias na identidade conquistada pela desconstrução de qualquer realismo imediato – este seria por demais fácil de ser obtido pelo instrumento fotográfico. Miguel contraria essa virtude da máquina sem os subterfúgios dos truques e das cozinhas do laboratório para mostrar que embaixo do mundo desavergonhado do consumo há outra vida. E lá, depois da queda, já que sabemos que o real é inacessível à realidade, a realidade, então, passa a configurar-se como a vertigem do abismo. Porque um não pode existir sem o outro. O abismo sem a vertigem seria como o mundo sem as palavras; existiria, sim, mas sem sentido. E agora, mudo suas palavras são as imagens, as fotos de Miguel são a voz dessa queda no mundo. (DUARTE, 2000, não paginado, grifo do autor).

A leitura do crítico incide sobre um conjunto de imagens produzidas por Miguel Rio Branco a partir de "cortes-cicatrizes", outro tipo de tatuagem, inscritas sobre o "tecido-pele" de prostitutas de anônimas histórias, que passam a transportar as marcas de um tempo, onde *a violência se fez carne e habitou entre nós*.

Já na interpretação de Fernandes Júnior, o fotógrafo Miguel

> Rio Branco tem consciência de que usa a luz e a cor como linguagem e como fatores determinantes da dramaticidade da imagem para destacar o conteúdo social e despertar o observador. Tudo em seu trabalho tem essa presença instável, tensa e precária. Limítrofe. Nada de situações onde a técnica predomina sobre a linguagem, retirando a emoção da realidade prestes a explodir. Sua opção é estimulante, pois enfatiza o sentir e o pensar ao produzir a imagem.
> Para o crítico Frederico de Morais, ele '*usa a fotografia como o caderno de anotações, em que a emoção do momento vem associada à consciência crítica, em que o acaso é integrado no processo criador. Não o desenho acabado, o contorno rígido, mas o croquis, a anotação gráfica'*. Com essa imprecisão Miguel quer chegar a uma fotografia mais despojada de manipulação, a uma visão mais direta, mais plástica (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 172, grifo nosso).

A geração anterior, na opinião de Fernando Júnior, além de imprimir qualidade à sua produção, considerando que boa parte desses fotógrafos era oriunda de cursos universitários, também desenvolveu estratégias visando à organização da categoria profissional como uma sistematização da produção a partir da criação de agências, as quais, na visão da fotógrafa Nair Benedicto, nasceram no contexto de transição da ditadura militar para um regime democrático. Além desses requisitos, a fotografia brasileira também obteve prestígio internacional, justamente pela qualidade e originalidade da sua produção, o que certamente abriu caminho para a geração precedente.

Ora, uma das marcas da terceira geração de fotógrafos brasileiros foi o reconhecimento da fotografia brasileira pela crítica internacional especializada, pois atuavam em revistas especializadas de origens belga, alemã, francesa e norte-americana, a partir da segunda metade da década de 1980.

A metade dos anos 1980 também evidencia, para Costa e Silva (2004), uma amostragem da fotografia brasileira que apenas conferia resultados já obtidos pela Escola Paulista, responsável por radicalizar a linguagem moderna na fotografia a partir da segunda metade dos 1940.

"À guisa de uma conclusão", Costa e Silva (2004, p. 113, grifo nosso) observam que:

> Em 1985, o Instituto Nacional de Fotografia (INFOTO) realizou 'uma convocatória nacional de portfólios que mobilizou uma centena de fotógrafos entre amadores e profissionais' e selecionou trabalhos visando 'contribuir para o conhecimento e difusão dos diversos movimentos da fotografia brasileira'.
> Daí resultou, entre outras, a exposição denominada Fotografismo, representativa de um viés da produção nacional de enfoque tipicamente modernista: *desconstruções*, *texturas* e *composições de natureza formal*.
> Interessante assinalar que *um dos critérios observados para a escolha dos fotógrafos foi 'a valorização de um novo olhar dentro da produção brasileira atual'*. A partir da base conceitual e dos trabalhos expostos somos remetidos, desavisadamente, aos caminhos abertos há mais de quarenta anos pela Escola Paulista.

Em um outro trecho, os autores formulam uma crítica destacando o desconhecimento de alguns profissionais, ligados à fotografia, em relação ao contexto que possibilitou ao Foto Cine Clube Bandeirante romper com a fotografia tradicional, herdeira do quadro perspéctico renascentista e da visão pictorialista, em favor da fotografia moderna, bem como da necessidade de uma produção de natureza historiográfica que resgate, a partir de fontes documentais, as (des)continuidades da história da produção fotográfica no Brasil. Ilustra, citando nominalmente o equívoco cometido por um dos criadores do Instituto Nacional de

Fotografia (INFO), o fotógrafo, curador e também pesquisador Pedro Vasquez (1986, apud COSTA; SILVA, 2004, p. 113-114):

> A fotografia evoluiu de forma bastante peculiar no Brasil, passando de uma fase de ampla difusão nas três décadas do século XIX para um período de semi-hibernação, da qual ela só veio despertar realmente ao final da década de 60 deste século [...].

A considerar o exposto, a segunda metade dos anos 1940 e a década de 1950, que demonstraram, conforme pudemos acompanhar, uma intensa efervescência em termos de experimentalismos e rupturas da fotografia moderna no Brasil em relação à fotografia tradicional, nesta leitura de Pedro Vasquez parecem perder todo seu viço e vigor. Isto porque a trajetória da história da fotografia no Brasil apresenta lacunas e silêncios. O experimentalismo de um grupo de fotógrafos foto amadores sofreu uma desintegração nas gavetas e nos armários do Foto Cine Clube Bandeirante para emergir somente nos trabalhos individuais de Thomas Farkas, de Geraldo de Barros ou de José Oiticica Filho.

Por ironia, em relação a este último, coube a Pedro Vasquez, em 1983, a coordenação, concepção, seleção e edição das fotografias para uma exposição que culminou na publicação, pela Funarte, do catálogo "José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50". Pelo visto, caímos na armadilha da nossa própria (des)memória.

3.5 A Nova Fotografia Documental: novos paradigmas

Finalmente, a quarta geração, possivelmente será a mescla desse meio século dos percursos da fotografia moderna no Brasil. Pelo exposto, Fernandes Júnior se incumbe de apresentá-los sob a ótica de duas tendências: uma expressão da *nova fotografia documental* e a outra representação da *fotografia conceitual*:

> A quarta geração de fotógrafos desta exposição, cujos trabalhos cresceram e se consolidaram nos últimos anos, *como proposta diferenciada e articulada com a linguagem contemporânea, dividem-se em dois grupos*: *no primeiro*, encontram-se Luiz Braga e Elza Lima, de Belém do Pará, Tiago Santana e Celso Oliveira, de Fortaleza, Valdir Cruz, de Curitiba, Ed Viggiani, de São Paulo, que *tratam a fotografia como linguagem portadora de ideias culturais próprias e buscam novos paradigmas para a fotografia documental, distanciada da tradição purista tentando criar um visual desconcertante*; *no segundo*, Cássio Vasconcellos, Gal Oppido e Rubens Mano, de São Paulo, e Eustáquio Neves, de Belo Horizonte, que *trabalham construindo suas referências, produzindo colagens e montagens, manipulando seu produto final, reutilizando negativos esquecidos no tempo. Em lugar de tentar reproduzir o mundo, o interesse está em construir a representação de algo que não pode ser fotografado (*FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 172, grifo nosso).

Quanto ao primeiro grupo vinculado à nova fotografia, o autor procura defini-la, apontando os seguintes aspectos: "Chamamos de nova fotografia documental aquela que, apesar de registrar 'a realidade' sob um ponto de vista, inteligente e sensível, politizada na forma e no conteúdo, faz emergir nossa identidade com um novo vigor (...)" (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 174).

Portanto, esta fotografia possui uma temática de traços regionais que liga o país de norte a sul, emergindo uma preocupação com as relações entre identidade e cultura popular através de uma linguagem que é própria do fotojornalismo. Em que consiste a diferença entre essa forma de abordagem e as anteriores, até mesmo para fazer frente à crítica formulada por Costa e Silva (2004) na seção anterior?

> Mas o trabalho torna-se diferenciado à medida que as imagens são registradas com *inusitados planos* em *rigorosa composição*, assombrando o leitor à primeira vista. São imagens criadas por um *confuso espaço de luz e sombra*, de limites incertos e ambíguos ou de desencontro da visão fragmentada. Essa inquietação e esse procedimento combinatório estão relacionados com suas características visuais: *preferência pelo uso do equipamento 35 mm* e *lente de foco longo* para poder elaborar os *vários planos de uma ação simultânea* (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 175, grifo nosso).

Situando os aspectos que assinalam a diferença dessa geração em relação às outras, o autor compara, internamente, esse primeiro grupo, constituído por Luiz Braga e Elza Lima, de Belém do Pará; Tiago Santana e Celso Oliveira, de Fortaleza; Valdir Cruz, de Curitiba, e Ed Viggiani, de São Paulo.

Ao estabelecer uma aproximação entre os trabalhos de três regiões, ele situa Tiago e Celso Oliveira, ambos de Fortaleza, onde se evidencia um humanismo que busca rastrear os atos de fé e de contrição da religiosidade que marca o catolicismo popular brasileiro no Nordeste, e passa a compará-los com mais dois trabalhos, situados, respectivamente, em São Paulo e Belém do Pará:

> Os trabalhos mais próximos aos desses dois autores são os de Ed Viggiani e Elza Lima, que, vivendo em outros contextos regionais, desenvolvem uma fina sintonia política e estética com Celso Oliveira e Tiago Santana. Ed Viggiani constrói sua fotografia a partir do movimento e das desconexões do cotidiano, sagrado ou profano. Enfrentando as múltiplas direções que se abrem para o flagrante, ele imobiliza a cena com total imprecisão visual.
> Elza Lima, com seu trabalho centrado no povo da região amazônica, tem a incomparável qualidade de buscar, com respeito às tradições religiosas, as situações em que o 'momento decisivo', aliado à eloquência da cena, permite reinventar a paisagem. Um universo desconhecido e mágico que se abre para a nova fotografia documental, porque traz a desconcertante ideia de resgatar a pureza do real, ao trabalhar, na verdade, em outra dimensão, na 'sintonia do espanto' (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 176).

Quanto ao segundo grupo, identificado por apresentar uma abordagem conceitual conjugada a uma maior intervenção nos processos fotográficos, a leitura a seguir é a de que:

> A outra tendência da fotografia contemporânea destaca-se pelos trabalhos de Cássio Vasconcellos, Gal Oppido, Rubens Mano e Eustáquio Neves, com abordagens técnicas diversas, mas semelhantes por desenvolverem uma fotografia conceitual instigante. Suas intervenções estão presentes nos diferentes processos de criação e produção das fotografias.
> Gal Oppido procura construir a identidade do habitante da cidade de São Paulo, uma metrópole que, segundo ele, sintetiza todas as raças (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 177-178).

A seguir, o texto 'O índio oculto na taba urbana', produzido por Gal Oppido e distribuído ao público durante a Exposição.

> Somos sobreviventes. Sobrevivemos a guerras, pestes, erupções, travessias de igarapés e oceanos, colonizações, disputas por caça e terra, gripe espanhola e perseguições seculares. E aqui estamos. Dos que estão aqui, em São Paulo, boa parte pertence a uma linhagem de sobreviventes que presenciou a ocupação deste planeta por humanos que atravessaram o Atlântico. Somos todos africanos. Mesmo que os deuses fossem astronautas, o campo de pouso, segundo recentes estudos, foi na África, e daí alguns fincaram moradia e outros investiram em viagens encontrando outras condições geo-climáticas que remodelaram seus físicos, puxando os olhos, clareando pele e olhos, ou seja, alternando parte de sua gramática fisionômica em função das solicitações de seus novos habitats. São Paulo talvez seja um dos sítios com mais vocação para reunir a turma do começo (aquela da África), tendo como anfitrião o índio. Onde está Wally?! Onde está o índio português, africano, italiano, polonês, holandês e alemão? Está aí, ó, na nossa cara, no nosso corpo, oculto nesta taba urbana *(*FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 178).

A seguir, o processo técnico utilizado por Gal Oppido, de acordo com Fernandes Júnior:

> Seu conhecimento e intimidade com a linguagem fotográfica permitiu que ele acumulasse inúmeros fragmentos para, mais tarde, em processo aditivo a partir de diferentes imagens, propor uma síntese dos habitantes da cidade de São Paulo. Somos um país de múltiplas identidades ou aceitamos todas as identidades? Oppido questiona as nossas idiossincrasias e, com imagens de grande formato, explora ao máximo nosso multiculturalismo, construindo uma "realidade" para fotografá-la. A partir de um grande acetato transparente e por procedimentos de colagem e montagem, inicia a produção de sua matriz. Sobre a imagem principal, o retrato do personagem, ele monta perifericamente outras imagens que vão agregando significados ao conjunto. Num processo de justaposição, as tiras de positivos e negativos, produzidas durante o ensaio, e várias outras sobras, relativizam a história do personagem e evidenciam a síntese do habitante da cidade de São Paulo. Usando estilete, fios de silicone, fitas adesivas, filtros, canetas, negativos e positivos de diferentes padrões, textos e manuscritos, Oppido constrói sua obra como se estivesse produzindo um grande fotograma (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 178-179).

Outra evidência presente no grande mural de Gal Oppido é o trabalho do colecionador, cuja marca é a diversidade, capaz de agregar e recompor o que antes pairava disperso. Os elementos que compõem o processo de criação e seus elementos constituintes certamente também remetem para a natureza da temática desenvolvida, na medida que sugerem (re)cortes, costuras, o uso de filtros, do negativo, do positivo, dos instrumentos, a exemplo das canetas, enfim, todos necessários a uma nova escritura, e, por último, o fotograma, elemento primevo, que ata e desata os nós com a questão do referente.

Outra produção fotográfica dessa mostra envolve a sensibilidade e a plasticidade de Eustáquio Neves, que, na opinião do crítico, trabalha com a "duração expandida da experiência do visível" na medida em que a imagem produzida agrega outras imagens.

> Finalmente, temos Eustáquio Neves, que, partindo também da duração expandida da experiência do visível, prefere não acreditar apenas em um registro da câmera fotográfica, e produz imagens carregadas de outras imagens, que ampliam significativamente a percepção. Estamos acostumados com excesso de imagens superpostas, com índices que nos remetem a uma narrativa cinematográfica e televisual. Ele sabe construir e inovar a partir de dezenas de fragmentos, propondo uma superposição e acumulação, às vezes desconexas, mas relacionadas à questão da identidade negra. Essa série Arturos constitui talvez uma das maiores novidades da estética fotográfica brasileira dos anos 90.
> No trabalho de Eustáquio Neves a imagem se liberta da sua submissão à beleza. A montagem é ruidosa, dissonante, quase sonora, pois as interferências reverberam como signos erráticos de uma fotografia que não traz grandes evidências, apenas elementos sensíveis que imediatizam nossa percepção, que põem em jogo ideias, recordações e sentimentos, todos eles determinados por diferentes experiências de vida. Sua criatividade é expressa nesse fazer difuso, descontinuado, espontâneo, que possibilita ao espectador incríveis experiências de apreensão visual. Esse sofisticado jogo elaborado pelo artista torna sua fotografia uma ousada manifestação, não só dos problemas sociais e políticos que assolam o país, como também se oferece como uma discussão da estética fotográfica (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 180).

O texto de Fernandes Júnior (2004) sobre o trabalho de Eustáquio Neves sugere duas relações, na medida em que estabelece um paralelo com o *punctum,* celebrado por Barthes, e a noção da "fotografia como um signo de recepção", vista por Schaeffer (1996), considerado, aqui, o jogo de mediações que as imagens fazem no momento em que a memória do receptor é acionada.

De modo sumário, situamos quatro períodos que correspondem à trajetória das linguagens da fotografia moderna no Brasil, em termos de produtores, de produção, de temáticas e de processos técnicos de intervenção nos suportes que dão materialidade à

imagem fotográfica, em um lastro de aproximadamente meio século de registro formal e de história.

Entretanto, é preciso incluir um nome em decorrência da sua ausência na obra de Rubens Fernandes Júnior (2003) – *Labirintos e identidades*: panorama e identidades [1946-1998]. Trata-se de Artur Omar, espécie de mago da imagem que transita entre a fotografia e o cinema, o vídeo e as artes plásticas, as instalações e a teoria e cujo percurso assinala e contempla uma temporalidade que vai dos anos 1970 até os nossos dias; portanto, um nome obrigatório de figurar nesta nossa reflexão sobre a fotografia contemporânea brasileira.

Com três livros publicados[18], Artur Omar realiza, do ponto de vista técnico e conceitual, uma ponte entre a fotografia que expressa essas três últimas gerações que foram objetos da análise de Fernandes Júnior (2003), conforme visto. O que nos motiva a fazer a inclusão de Artur Omar é que ele, certamente, representa uma síntese dessas múltiplas tendências da fotografia brasileira contemporânea.

Em *A antropologia da face gloriosa*, justifica a escolha do seu objeto, esclarecendo:

> A antropologia da face gloriosa *procura estudar "cientificamente" esses sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros. Mas como são gloriosos, é necessária uma ciência* ligeiramente *diferente do normal para abordá-los. Daí a fotografia.*
> *[...]*
> A antropologia da face gloriosa *é um projeto de exploração exaustiva do rosto humano, em seu transe carnavalesco.*
> *[...]*
> *E assim, a fotografia mergulha na multiplicidade sem nome dos sentimentos gloriosos. Na revelação de cada foto, uma larga margem de Brasil se revela e se cristaliza definitivamente. Dando-se à contemplação, sob a forma de uma face enigmática. Cada face gloriosa é o anteparo de todo um mundo. Mundo que se abre por detrás dela.* (OMAR, 1997, p. 7, grifo do autor)[19].

Enquanto isso, Ivana Bentes (1997) analisa o fotógrafo sob a perspectiva de que:

> Artur Omar pensa a fotografia de uma forma muito original, e constrói uma relação paradoxal entre a fotografia e o cinema. Se, historicamente, a fotografia foi inventada antes do cinema, diz ele, e se, em geral, pensamos, é um lugar-comum que a fotografia é a arte de congelar o tempo com uma precisão técnica que a pintura não pode atingir, Omar defende, de forma provocativa, que a fotografia, esteticamente, surge depois do cinema. Ou seja, o cinema, por estar tão próximo do real, por ser seu mais perfeito duplo, por ser excessivamente "natural" e realista, com suas imagens em movimento, 'vivas', só muito raramente atinge o invisível, o não dito, o

[18] Pela ordem de publicação temos *A antropologia da face gloriosa*, *O zen e a arte gloriosa da fotografia* e, por último, *O esplendor dos contrários*: aventuras da cor caminhando sobre as águas do rio Amazonas. Editados pela Cosac & Naify, cujas edições, excetuando o segundo, sem data, são, respectivamente, de 1997 e 2002.

[19] Procuramos nos ater à forma do texto original, deixando todo ele em itálico, exceto os termos que deveriam merecer destaque.

> estético, o êxtase fotográfico nascido da imobilidade (de uma pequena morte da imagem) (OMAR, 1997, p. 9).

Outra reflexão digna de registro é a de Aluísio Pereira de Menezes, em um texto que trata da "Cosmologia erótica do plexo fotográfico de Artur Omar"[20], onde o crítico procura rastrear o percurso dessa produção sob o prisma de que:

> A série *Antropologia da face gloriosa*, de Artur Omar, é uma experiência de arte. Sua construção se impõe a quem resolver sentir e entender a trama realizada. Saber seu alcance pedirá mais: será preciso a entrega a certo experimentalismo no sexo e no sentido aí envolvidos. O lugar a partir do qual a insistência do trabalho acontece como chance de efeito preciso se acha articulado com este fator (OMAR, 1997, p. 62).

Mais adiante, esclarece:

> A obra resiste agora à interpretação. Vale dizer: ela provoca leituras, e suscitará o interesse de explorar o sentido de toda essa experiência de elaboração. É seu apelo provocativo, sua forma de impactar, é seu poder de tocar e emitir signos. Uma obra que traz o instante fugaz com concretude plástica exigiu longo período de conclusão (1973-1996). A consumação do sentido proposto pelo dispositivo pede que se circunscreva um tempo próprio. A questão ali construída exige um tempo sensível a fim de parar sensações. É assim que dirá o que tem a dizer, ou seja: fazendo algo tocar a carne de quem é empuxado pelo que tem força de tornar irradiada uma face. O mundo cultural, moral ou ideativo não comanda a direção daquele estado, não pesa nem conta, ali se tem uma dimensão difícil de nomear (OMAR, 2000, p. 62).

Em que consiste a materialização do projeto *Zen e a arte gloriosa da fotografia*? Artur Omar (2000, p. 5) classifica-o como um "(...) livro companheiro do anterior, *Antropologia da face gloriosa* (...)"; além disso, trata-se de uma obra que realiza um trabalho de carpintaria sobre a série anterior, cuja temática era a *Face Gloriosa*, na qual parte das fotografias que foram refotografadas, de acordo com o próprio Omar, e (re)elaboradas, não são mais reproduções, mas se distinguem pela sua particularidade. O laboratório, de fato, é o local onde essa metamorfose se dá como numa entrega, e onde a palavra ZEN surge como expressão dessa MONTAGEM, ainda de acordo com seu autor. Não seria O ZEN, também, expressão desse "transe carnavalesco", que se revela através do retrato de personas, ou melhor, de rostos-máscaras pungidas de êxtase?

Por isso, talvez, a produção de Artur Omar possa fazer parte desse circuito onde a fotografia passa a se tornar expressão dos hibridismos e das transversalidades no universo das imagens.

---

[20] Este texto de Aluísio Pereira de Menezes é dos estudos críticos que constam do livro *O zen e a arte gloriosa da fotografia*, cuja autoria é também de Artur Omar, conforme nota já referida.

A partir do que foi exposto ao longo deste capítulo, que se mescla com o anterior pela questão da *linguagem*, lugar de interlocução entre emissor/fotógrafo e receptor, e do *registro* como *modus operandi* do fotógrafo, nossa preocupação agora é estabelecer pontos de contato entre essa produção fotográfica contemporânea brasileira, cujo lastro, de 1945 aos anos 1990, nos situa em relação a duas dimensões: uma mais geral e outra que se situa num plano particular, restrita ao nosso campo de estudo.

A primeira, herdeira das combinações entre "Oropa, França e Bahia"(expressão de domínio popular no nordeste, entre cantadores de improviso, mas também apropriada por Glauber Rocha, quando da sua passagem pela TV nos anos 1970); em outras palavras, implica nas conexões entre as vanguardas europeias e norte-americanas das três primeiras décadas do século XX e a fotografia moderna brasileira pós-1945; a segunda dimensão, objeto da nossa investigação, ganha materialidade a partir do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, localizado em Marília, cidade situada na região centro-oeste do estado de São Paulo e cuja distância da capital perfaz um total de 448 km.

Qual seria a relação entre esses dois espaços de produção da fotografia: um localizado na cidade de São Paulo, portanto, centro difusor de transformações socioeconômicas, políticas e culturais, enquanto o outro, parte constitutiva dessa federação, se insere no bojo de um processo mais amplo, cujo ritmo tem a marca, num primeiro momento, da expansão cafeeira e da sua posterior conversão no processo urbano de industrialização? É a partir das imbricações entre o todo e a parte, o geral e o particular, que situamos esses dois espaços da produção de imagens.

Neste sentido, não é possível pensar as transformações ocorridas, localmente, na cidade de Marília – quando esta, simultaneamente, agrega a sua inclusão nos trilhos de ferro da Companhia Paulista em 1928 e assegura a emancipação política do município em 4 de abril de 1929 –, sem vinculá-las ao processo mais geral de desenvolvimento capitalista do estado de São Paulo, cujos desdobramentos se evidenciam na expansão cafeeira em direção ao oeste, na rapidez de um desenvolvimento urbano-industrial e na emergência de um processo de diferenciação social presente na sociedade, antes marcada pelo modelo agrário-exportador, em marcha desde a República Velha, de extração oligárquica, correspondente ao período de 1889 a 1930.

É no bojo dessas mudanças que a cidade de Marília ganha visibilidade e se insere num processo de transformação mais geral, cujo polo irradiador é passagem da sociedade agrária para a sociedade industrial nas décadas seguintes.

Se o Foto Cine Clube Bandeirante, localizado na capital do estado, a partir de 1945, surge como ponto de inflexão na fotografia brasileira, pelo fato de se voltar para os experimentalismos ao optar por um caminho formal, não sujeito às determinações da fotografia documental nem da estética pictorialista, tudo isso não acontece de forma isolada, mas deriva desse processo mais amplo de transformações socioeconômicas, culturais e políticas vividas pelo país e, sobretudo, pelo estado de São Paulo e, por extensão, pela cidade de Marília, síntese de múltiplas determinações onde interagem centro e periferia, metrópole e província, o geral e o particular.

Outro aspecto para o qual gostaríamos de chamar atenção é o de que, se o FCCB é visto como esse ponto de inflexão na fotografia brasileira, não convém, simplesmente, isolá-lo da trajetória que segue a fotografia brasileira contemporânea, e cujos registros foram assinalados ao longo deste capítulo, sob pena da fazermos tábula rasa do passado, desconhecendo os processos mais significativos, que sinalizam novos (re)ordenamentos na condução do fazer fotográfico.

Acreditamos que a produção fotográfica de Sebastião Leme, por um lado, do ponto de vista cronológico, se insere nesta temporalidade pós-1945, se entendendo até a década de 1990. Estamos considerando, para efeito de estudo, a fotografia analógica; por outro lado, no que tange à sua produção, é possível constatar as suas ligações, ora com a Fotótica, fornecedora de equipamentos e material fotográfico e, por extensão, com o seu proprietário Thomas Farkas, a quem o chama de Farkinhas, ora com o FCCB na condição de cineclubista associado, o que justifica o fato desta agremiação, através de seu *Boletim,* registrar a exposição individual, organizada por Sebastião Leme em 1946, na cidade de Marília, assinalando tratar-se de uma exposição pioneira ocorrida no interior do estado de São Paulo.

Por último, quais as aproximações entre a produção fotográfica de Sebastião Leme e a produção da fotografia moderna contemporânea brasileira, cujo polo de difusão inicialmente acontece entre os cineclubistas do FCCB?

O acervo fotográfico de Leme, cuja baliza temporal começa em 1938 e se estende até 2003, reúne múltiplos experimentos, a exemplo da solarização e do *table-photo*, cuja denominação foi dada por ele. Porém este tipo de intervenção também era praticado por cineclubistas sob a denominação de *table-top*, considerado também um gênero de fotografia de estúdio, onde as figuras que compunham o cenário eram miniaturizadas Este recurso também foi praticado, entre 1948 e a década de 1950, por cineclubistas como Roberto Yoshida, considerado um especialista, e Gaspar Gasparian.

Em consonância com os centros hegemônicos, constituídos por Nova York e Paris, convém assinalar na obra de Man Ray tanto o uso da solarização quanto do *table-top*, conforme pode ser visto em uma série de jogos eróticos, em cuja montagem ele utilizou dois pequenos bonecos de madeira, que passaram a se chamar *Mr. and Mrs. Woodman*, trabalho datado de 1947. Entretanto, no ensaio de Katherine Ware sobre "A vida e a obra fotográfica de Man Ray", organizado por Manfred Heiting (2004, p. 97), ela não nomeia o tipo de técnica ou de gênero fotográfico, já que o *table-top* é um gênero que se diferencia da natureza-morta, de acordo com Costa e Silva (2004, p. 55). Outro acréscimo por parte destes autores (nota 54, p. 123) corresponde aos informes da revista *Íris* (n. 17, jun. de 1948) e do *Boletim* do FCCB (n. 37, mar. 1949) sobre o emprego do *table-top* por Roberto Yoshida, em São Paulo.

Neste sentido, estes cruzamentos dão conta de uma circularidade cultural existente entre os praticantes da fotografia em três momentos e lugares. No caso, convém recorrer a uma entrevista, concedida por Leme, onde se referia ao fato de que o *table-photo*, terminologia por ele criada, era também praticado por outros fotógrafos; no entanto, ele só passou a experimentá-lo em 1978, o que evidencia uma defasagem de trinta anos em relação a Yoshida, o que concorre para reforçar a nossa tese da existência de um *processo tardio* de aplicação e/ou reutilização desses recursos, empregados pela vanguarda, em relação aos centros hegemônicos, a exemplo de Nova York, Paris e São Paulo.

Portanto, a familiaridade presente na produção fotográfica de Sebastião Leme, em relação à produção de outros fotógrafos cineclubistas ou não, também se caracteriza pela pesquisa, pelos experimentalismos, pela desconstrução do referente, pela busca de uma fotografia que não seja um mero documento, mas que reúne uma preocupação de ordem estética, passível de (re)criações, de (re)elaborações, daí sua preocupação em mesclar fotografia e arte, conforme atestam inúmeros depoimentos por ele prestados.

A questão agora é saber se o fotógrafo Sebastião Leme é um *outsider,* isto é, aquele que corre por fora dos trilhos, em relação às vanguardas que romperam com o quadro perspéctico renascentista e instituíram a fotografia moderna, primeiro, nos centros hegemônicos centrais e, segundo, na periferia, cuja referência é a cidade de São Paulo, a partir de 1945; ou se é um herdeiro legítimo, mesmo que de forma tardia, da ruptura promovida pelos bandeirantes cineclubistas em relação às concepções veiculadas pela Fotografia Documental e Pictorialista; ou se é expressão dessas duas possibilidades, ao mesmo tempo, *outsider* e herdeiro.

O problema acima apontado guarda uma estreita relação com a questão da gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, na medida em que estamos falando do resultado de

uma forma de produção, de um tipo de fazer, que só se explica a partir de uma dada temporalidade e da existência de um determinado lugar.

Neste caso, é preciso definir o que entendemos por gênese. A nossa perspectiva é a de que a gênese do arquivo fotográfico não se restringe apenas ao ato fotográfico, em si, o clicar do botão, mas agrega, principalmente, o processo de produção, as condições de sua acumulação, o contexto que ensejou a sua existência e, sobretudo, as formas de recepção que lhe dão 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 *ato fotográfico*; o *processo de produção*, onde residem as relações e as trocas; as *condições de sua acumulação* e descarte; o *contexto* vinculado às determinações históricas, tecnológicas e culturais; e, por último, as *formas de recepção,* que também dão visibilidade e sentido às linguagens produzidas a partir do ato de criação da imagem fotográfica.

4 O ARQUIVO NA TRAMA DA FOTOGRAFIA

> O grande tema de Thomaz certamente é o tempo. [...] O tempo dedicado à organização de sua produção, mantendo o seu acervo inalterado por mais de cinquenta anos. O tempo não fez estragos em seu arquivo. O tempo agiu a seu favor, transformando imagens em uma rara possibilidade de podermos observá-lo passando, em cada cena ou personagem. Ele mesmo, o tempo, mostrando-se único a cada momento.
>
> Rosely Nakagawa[21]

4.1 Introdução

O arquivo na trama fotográfica justifica-se em face da fotografia se apresentar, atualmente, como um objeto teórico[22] vinculado a uma teoria geral da representação, como fenômeno social e como portador de uma história de, aproximadamente, seis séculos, desde a emergência da câmera escura enquanto uma prática utilizada na Renascença conjugada à p*erspectiva artificialis* projetada por Leo Batista Alberti em 1443. Mais tarde, a câmera escura agrega mais dois novos dispositivos: o sistema de lentes côncavas e convexas ajustado a uma redução do diâmetro reservado à entrada da luz, representação do diafragma primitivo, contribuições de Daniele Barbaro no século XVI. Essa tecnologia encerra um ciclo com a fixação fotoquímica (MACHADO, 1984, p. 31-32), na primeira metade do século XIX, por pioneiros como Antoine Hercule Romuald Florence, conhecido na literatura por Hercule Florence, de nacionalidade francesa, radicado no Brasil em 1833, que já se antecipava ao cunhar o termo "Photographia" em um documento onde ele se põe na condição de seu inventor (KOSSOY, 1980, p. 81).

Nicéphore Niépce é um dos primeiros na captação das primeiras imagens, obtidas em presença da luz, entre 1822 e 1826, na França (AMAR, 1999, p.12); com a venda do daguerreótipo ao governo francês, Louis-Jacques Mandé Daguerre, em 1839, será reconhecido como inventor, juntamente com Niépce. Na Inglaterra, Henri Fox Talbot, por volta de 1835, obtém seu primeiro negativo. O final do século XIX assiste ao lançamento da máquina fotográfica de Eastman nos EUA, em 1888.

---

[21] Comentário de Nakagawa (2002, p. 14, grifo nosso) acerca da produção fotográfica de Thomaz Farkas. Este, a exemplo de Sebastião Leme, não só esteve envolvido com a fotografia paulista a partir de 1940 como também vinculado, na sua fase experimental e de fotógrafo amador, ao FCCB.

[22] Para os objetivos deste trabalho estamos nos apoiando na teoria peirceana, que trata a fotografia, inicialmente, como um signo indicial, posto que estabelece uma relação de contiguidade física entre o referente e sua representação, podendo converter-se, posteriormente, em ícone e símbolo.

Essa câmera irá incorporar novas contribuições com a explosão da Leica no mercado europeu em 1925, como a precursora da câmera de 35 mm. Neste sentido, a invenção da máquina de 360º (ver Figura 2, Imagens em 360°, p. 197) por Sebastião Carvalho Leme foi apenas um desdobramento dessa história, que, de um modo muito sucinto, tocou alguns dos elementos vinculados aos processos técnicos da fotografia. Estes, aliados ao processo de produção fotográfica e em combinação com os usos sociais da imagem fotográfica, fizeram da fotografia um fenômeno social.

Iniciamos fazendo um breve histórico dos processos técnicos fotográficos, mas apontando alguns de seus dispositivos ópticos, químicos e mecânicos, o que se faz necessário para a compreensão, da nossa parte, desses mesmos processos. Para nós, a técnica se apresenta nos moldes nos quais ela passou a ser definida por Couchot (2003, p.15). Trata-se de um modo de produção onde há uma fusão não só dos modos de produção, mas, fundamentalmente, dos modos de percepção; estes dois modos seriam a representação de formas "elementares, fragmentárias e estilhaçadas do mundo", uma noção igualmente aceita pela história e pelo paradigma indiciário.

Portanto, com base nesses parâmetros de ordem mais genérica, a fotografia passa a nos fornecer os delineamentos necessários que justificam a formação e a acumulação de um determinado arquivo fotográfico, assim como a produção de uma narrativa pessoal, por parte do fotógrafo, na medida em que o particular só pode ser pensado a partir de um vínculo que se estabelece com um quadro mais geral do qual ele é uma consequência necessária.

Neste caso, o arquivo fotográfico, enquanto lugar-espaço[23] físico e social, se enreda na trama da fotografia, posto que é tecido em função das necessidades de constituição e de expansão do processo fotográfico e da teia de significados que resultam desse processo em termos de recepção. Portanto, cabe à fotografia inserir na sua trama – para efeito de constituição, de acumulação e de justificativa – uma narrativa e um testemunho autobiográfico que compulsa, além de um discurso[24] pessoal, uma prova testemunhal que também se converte em um depoimento indissociável da *autodesignação* (RICOUER, 2007, p. 172). Logo, o arquivo passa a ser um tipo de representação de uma prática e de um desejo que existe em função do modo como se articulam os dispositivos e os mecanismos de

---

[23] Lugar-espaço é uma expressão que remete, simultaneamente, ao circuito pessoal da fotografia quando ela permanece restrita ao lugar onde foi produzida e acumulada; e o espaço, pressuposto da inexistência de limites, na sua dimensão pública, onde ela passa a ser disseminada como informação.

[24] Por discurso, adotamos o mesmo ponto de vista de E. Benveniste, quando opõe discurso à narrativa, por considerá-lo expressão de uma ação pessoal onde o locutor se dirige a um interlocutor de modo a ordenar os elementos de sua fala, em conformidade com essa relação entre eu e *tu*; enquanto a narrativa se caracteriza pela impessoalidade, de um modo geral (DICIONÁRIO DE LINGUÍSTICA, 2004, p.193).

produção fotográfica, onde interagem negativos, contatos, também conhecidos como provas, cópias e os equipamentos maquínicos.

Nossa assertiva é a de que a gênese da informação, aqui identificada pela imagem fotográfica, constitui um conjunto de imagens reunidas nos mais variados suportes, e que recebe o nome de arquivo fotográfico. Este, por sua vez, somado à escrita pessoal do fotógrafo, constitui-se em registros de informação, podendo ter a sua inserção em uma das extremidades do *Fluxo*[25] *Interno da Informação*, localizado nos estoques vinculados às unidades de informação. O vínculo entre a criação e o fluxo interno da informação, enquanto referência espaço-temporal, só se consolida quando o acervo fotográfico[26], no caso específico, sai da esfera privada e passa para o domínio público, efetivando, portanto, a sua institucionalização.

Nossa compreensão da gênese é que, por definição, ela é o tempo e o lugar nos quais a criação se consolida como possibilidade e matéria, forma e expressão na mente e em combinação com um conjunto de operações e de práticas de *reinvenção do cotidiano*, numa perspectiva certeauniana, quando aborda as *artes de fazer* (CERTEAU, 1996). Mas também podemos localizar essa capacidade de operar mudanças quando partimos das condições privadas de produção do fazer cotidiano, encetadas por sujeitos singulares, para a sua reabsorção ou reelaboração social ou coletiva em espaços públicos. É o que nos parece dizer Barreto (2002b, p. 70-71), quando examina:

> Na criação da informação pelo emissor criador, o autor é algo desconhecido e ainda pouco estudado. Representa uma transmutação, mais que uma transferência da informação. A transferência tem uma conotação de passagem, deslocamento; a transmutação coloca-se como formação de nova espécie por meio de mutações; poder ser vista como uma reconstrução de estruturas significantes; uma transformação que ocorre mediante uma reação de mudança de uma estrutura em outra. De uma condição privada do agente criador para um conjunto simbolicamente significante, um ambiente público, uma coletividade.

Barreto ao abordar a questão de que no âmbito da Ciência da Informação a criação da informação é um objeto "pouco estudado" pela área nos leva a justificar a nossa escolha em relação ao tema pesquisado. Convém, por outro lado, esclarecer o que Barreto (2002b, p. 70)

---

[25] Para Barreto (2002b, p. 68), o fluxo de informação dá conta da "sequência, sucessão de eventos dinamicamente produzidos, que determinam o encadeamento ou as vicissitudes dos acontecimentos relacionados com as práticas da informação".

[26] Por acervo fotográfico tomamos uma determinada projeção numérica de suportes imagéticos, cuja configuração se acha distribuída em diferentes tipos de material.

em nota de rodapé, qualifica por transmutação, para ele implica em "converter, alterar, transformar".

Já a criação da informação só será confirmada, para efeito de estudo e de reflexão, quando esse acervo, também identificado como matéria-prima, ou insumo, tornar-se parte das unidades de informação. Aqui, representadas por museus, arquivos, bibliotecas, memoriais e institutos – que abrigam coleções, arquivos e acervos fotográficos – e que respondem pela organização, controle e disseminação da informação contida nos seus respectivos suportes.

Em síntese, nossa pesquisa situa a existência do binômio arquivo fotográfico e narrativa pessoal em uma das extremidades do fluxo interno da informação, que, teoricamente, é a dimensão temporal e espacial que dá lugar à criação ou gênese da informação. Esta, entretanto, vincula-se a uma fonte produtora associada a um indivíduo ou a uma instituição ou empresa, que, utilizando "Fatos, ideias e imagens", acaba por transformá-los em uma "inscrição de informação" (SMIT; BARRETO, 2002, p.14). É o caso do arquivo fotográfico e também da narrativa pessoal, ambos produzidos e acumulados em decorrência da trajetória do fotógrafo, enquanto profissional e enquanto amador.

Do ponto de vista teórico, os autores observam que o fenômeno da informação tem a sua organização garantida através de dois processos que se complementam e se articulam entre si, continuamente, e que são dados de modo simultâneo por:

> - duas *funções básicas*: a) a construção dos estoques de informação e b) a transferência ou comunicação da informação, e
> - três *fluxos básicos*: a) um fluxo interno ao sistema, de captação, seleção, armazenamento e recuperação da informação; b) um fluxo de passagem da informação de seus estoques para a realidade onde habitam os receptores da informação – é onde se processa a assimilação e o conhecimento a partir dessa informação e c) um fluxo de entrada, onde a criação do autor se consolida em uma inscrição de informação (SMIT; BARRETO, 2002, p. 13, grifo dos autores).

É com base nessas duas funções e nesses três fluxos básicos que os estoques de informação, existentes nas unidades de informação, são continuamente (re)alimentados de modo a garantir a dinâmica do sistema de armazenamento e recuperação da informação. Essa capacidade de mediação do sistema de armazenamento e recuperação da informação, simultaneamente, opera com o fluxo de entrada que dá acesso à inscrição ou a criação da informação, por parte de um produtor ou criador e, de outro, garante o fluxo de transferência que viabiliza a conversão dessa inscrição de informação em conhecimento, por parte do usuário ou receptor.

Em face da revisão de literatura, nossa escolha recaiu sobre duas contribuições: uma oriunda da definição de informação, construída por Barreto (1994, p. 3), e outra, fruto de uma proposta formulada por Wersig e Neveling (1975, p. 138), respectivamente, a informação "como *estruturas significantes* com competência de gerar conhecimento para o indivíduo e seu grupo" e, complementando-a, a informação que articula "*responsabilidade social*"[27] e "necessidades de informação". Estes dois parâmetros nos fornecem os elementos necessários para compreendermos a natureza e o alcance social do nosso objeto de estudo – a gênese da informação. As duas visões têm a capacidade de definir o que entendemos por informação e destacar o seu alcance social, na medida em que se trata de uma construção pessoal e coletiva que remete à função social da memória.

Outro ponto fundamental da nossa escolha deve-se ao fato de recorrermos à ciência da informação como campo de abordagem, visto que o seu foco está voltado para:

> os fluxos externos, localizados nas extremidades desse fluxo interno [...]. Em uma das extremidades há a criação da informação *e na outra a assimilação da informação pelo receptor, algo que vai além, transcende o conceito de uso da informação* (BARRETO, 2002b, p. 70, grifo nosso).

Isto nos leva a insistir na definição de informação como "estruturas simbolicamente significantes com a competência e a intenção de gerar conhecimento no indivíduo, em seu grupo, ou na sociedade" (BARRETO, 2003, p. 58). Estrutura de informação, Barreto (2002a, p. 19), em nota de rodapé, qualifica como a "disposiçã*o*, a forma de organização que assumem as inscrições de informação". De modo a explicitar o que vêm a ser essas "estruturas simbolicamente significantes", queremos reforçar que elas assumem a forma de um texto escrito, virtual ou de um registro imagético e seus possíveis desdobramentos, respectivamente, um resumo ou um título de um artigo, um documento em hipertexto ou ainda, uma foto ou um negativo. Quanto à expressão estruturas simbolicamente significantes, Barreto (2003, p. 58-59) atribui a existência de um código cuja formalização se efetiva por uma representação simbólica, produto de uma convenção socialmente aceita e instituída.

Em síntese, nosso entendimento do que seja informação conforma tanto a sua representação enquanto um registro fotográfico da imagem quanto a inscrição de um texto manuscrito ou impresso, ou vice-versa; daí por que vinculamos de modo unívoco o sentido de arquivo fotográfico e escrita pessoal como duas variáveis indissociáveis e que se plasmam na mesma definição (BARRETO, 1994) e no mesmo conceito (SMIT; BARRETO, 2002) de

---

[27] A responsabilidade social cumpre um papel que é o de transferir a informação a quem dela necessite.

informação; o que também corrobora para a inserção do arquivo fotográfico e da escrita pessoal, para efeito de estudo e investigação, em uma das extremidades do fluxo interno da informação, também denominado *fluxo de entrada*, objetivo para o qual também está voltada a ciência da informação, conforme destaca Barreto (2002b, p. 70).

A esses elementos também se agregam outros, igualmente importantes, para compor o quadro em torno da discussão acerca da gênese do arquivo fotográfico em meio à trama, da escrita pessoal do fotógrafo em meio à urdidura e da fotografia em meio à tessitura. Por fotografia, estamos considerando o processo técnico de (re)produção de imagens que se articula aos conhecimentos óptico-físico-químicos, aos componentes tecnológicos, ao contexto de produção que situa o fazer dessas práticas e o universo simbólico que permeia a visão de mundo desse fotógrafo.

Diferenciando a fotografia da imagem fotográfica, esta se apresenta como uma imagem final resultante do processo de reprodutibilidade técnica com base no modo analógico e transportado para o meio eletrônico, sem o recurso da câmera digital, o que delimita a abrangência da nossa pesquisa. Na medida em que nos referimos à imagem fotográfica, esta passa a requerer dois mecanismos que se encarregam de conferir a ela existência e visibilidade; trata-se do arquivo fotográfico e da escrita pessoal a cargo do fotógrafo. Portanto, o arquivo fotográfico passa a ser visto como o lugar, o *corpus* de representação e de relações dos processos de produção, que reuniu o conjunto das imagens produzidas e acumuladas e, circunstancialmente, dos escritos, dos equipamentos e dos materiais utilizados durante a vida profissional e/ou amadorística do fotógrafo.

Todavia, observamos que o arquivo fotográfico, a exemplo da natureza pragmática da imagem, é o que restou de um imbricamento entre tempo/espaço, que informa acerca do processo de produção levado a efeito pelo fotógrafo, de modo que, em termos de escala temporal, trata-se do *agora* do signo em relação ao *outrora* do referente, assim como no espaço há *o aqui* do signo comparado ao *ali* do referente (DUBOIS, 2000, p. 88-89). Por extensão, o arquivo representa a marca ou o vestígio indicial daquilo que *antes* era o espaço e o tempo da produção, o lugar do estúdio e do laboratório e que, *agora*, emerge enquanto arquivo que se evidencia pela singularidade, universalidade e representação do processo de produção fotográfica.

Como o arquivo fotográfico precisa de um duplo para completar as suas funções e necessidades, vamos nos apoiar em outro pilar, que é a escrita pessoal de cunho confessional e autobiográfico do fotógrafo. Esta, na medida em que também é um tipo de representação, se mescla a um conjunto de documentos textuais e de imagens que assinalam a presença do

fotógrafo, como participante de um projeto político-sócio-cultural, conforme o caso. A despeito disso, há uma escrita pessoal que se forma e se acumula para responder as exigências do arquivo fotográfico.

Por uma escrita pessoal qualificamos o conjunto de documentos[28] que reúne depoimentos de cunho confessional produzidos pelo fotógrafo ao longo da sua trajetória pessoal e profissional. Trata-se de uma escrita que vai se formando em decorrência também das necessidades e exigências do arquivo fotográfico que, por sua vez, requer um duplo, isto é, um espelho retrovisor para que este possa lhe dar cobertura necessária ao diálogo e à capacidade de comparar-se aos seus pares. A partir do exposto, convém que utilizemos três metáforas que permitem estabelecer os liames entre essas diferentes partes: trata-se da trama**,** da urdidura e da tessitura, que utilizamos para efeito de composição desses elementos diversos, porém intrínsecos.

Por trama*,* urdidura e tessitura denominamos uma pluralidade de relações e composições tecidas em razão do modo de construção do arquivo fotográfico e de uma escrita pessoal, que respondem pelas práticas e pelo testemunho do fotógrafo. São elos e cruzamentos que cuidam de imbricar, qualificar e ou de quantificar a singularidade e a universalidade desse arquivo e a particularidade dessa escrita, onde se combinam e se diferenciam vestígios e aspectos profissionais, políticos, sociais, econômicos, culturais e pessoais vinculados à vida desse fotógrafo. A utilização dos termos trama e urdidura foi tomada de empréstimo do vocabulário articulado pela produção têxtil artesanal. A escolha se deveu as aproximações entre os dois ofícios, o do tecelão e o do fotógrafo, que reúnem um conjunto de técnicas capazes de configurar um campo imagético, onde as combinações entre trama e urdidura dão lugar à emergência da tessitura, que funde as duas outras numa mesma teia ou rede de relações, a trama se constituindo numa base formada por um conjunto de fios que se cruzam aos fios da urdidura, resultando na composição do tecido geral; enquanto o modo como esses fios se entrelaçam e se entrecruzam, ininterruptamente, é dado pela tessitura, que interliga as partes, formalizando o acabamento final.

Outro elemento imprescindível na construção e montagem desse tecido é o trabalho do tecelão, responsável por direcionar o processo de produção, conferindo-lhe forma, conteúdo e expressão. É o caso de considerar a imagem fotográfica como uma representação marcada pela "objetividade" e subjetividade do sujeito que a submeteu a uma operação onde

[28] Estamos considerando o documento como um elemento de prova, um certificado de comprovação de que pertence a esse e não a outro sujeito. No momento, nossa preocupação está voltada apenas para a questão do pertencimento em termos autorais.

perpassam os automatismos técnicos e os dispositivos ideológicos presentes nessa forma de olhar, selecionar, enquadrar, recortar e conceber o "mundo", a "natureza", a "cultura", a "sociedade" e o "trabalho"[29]. Os termos estão entre aspas porque se trata da forma particular como esse fotógrafo concebe e vê cada uma dessas representações. Em face disso, o arquivo fotográfico representa a trama que enseja a localização, a identificação, a acumulação e a trajetória desse fotógrafo quanto às suas escolhas, aos seus objetos, aos seus métodos, às suas opções, aos desejos e às necessidades. O que existe desse arquivo possibilita traçar um mapeamento, mais ou menos próximo, das atividades realizadas por esse profissional que continuamente cruza com o amador ou vice-versa.

A tentativa de mapeamento desse arquivo fotográfico é condizente com a sua contingência, com a sua condição de resíduo ou de vestígio. Estamos empregando estes dois termos que a historiografia[30] utiliza quando se refere à categoria de documento e, por extensão, de arquivo, não só pela sua condição de representação de um evento, de um pensamento, mas pelo fato de ser resultado de um processo de descarte e acumulação que implica seleção e filtragem.

4.2 Fotografia e trama

O momento da criação, na leitura de Barreto, por nós denominada de gênese, combina os processos que ensejam a transmutação do objeto informação e a condição existencial da solidão do criador, que se apresenta como uma experiência singular e única. Por isso, a criação/gênese tem no arquivo fotográfico e na escrita pessoal um tipo e ou uma forma de narrativa cuja construção se forma com base nos resíduos desse processo de produção e de tensão existencial, onde estão imbricadas as teias de relações que dão suporte às ações da trama que compõem o processo de produção da fotografia.

No caso, devemos estar atentos para o papel que a fotografia, enquanto trama, exerce de modo a engendrar não só a constituição de imagens, mas de um arquivo de imagens, que expressa o resultado de práticas do fazer ordinário ou daquilo que representa as ações do

---

[29] Por analogia, a definição de capital dada pelo marxismo associa o trabalho a uma relação social que se efetiva por meio de uma mediação que se opera entre quem o realiza e quem dele se beneficia, não perdendo de vista que o trabalho é um produtor de valor.

[30] Para efeito de referência podemos recorrer às abordagens formuladas por franceses como Marc Bloch, nos anos 1940, aproximadamente, que, quando prisioneiro em um campo de concentração nazista, produziu uma obra de conteúdo metodológico, destinada a estudantes, que informava acerca dos vestígios recolhidos pela história. Mais recentemente, Paul Ricœuer (1980), Jacques Le Goff (1977) e o italiano Carlo Ginzburg (1986) através de suas obras rastreiam testemunhos, vestígios e ou rastros que aparecem sob a forma de *índices* ou pistas que evidenciam sinais da passagem de quem viu, logo presenciou e viveu o evento. As referências cronológicas entre parêntese dizem respeito às edições originais nos seus respectivos países de origem.

cotidiano bem como da confecção de uma escrita pessoal, cujos desdobramentos posteriores resultarão na construção social de uma memória e de uma produção do conhecimento.

No entanto, convém atentarmos para dois aspectos: primeiro, é o de que o arquivo, em termos qualitativos e quantitativos, concentra e acumula informações, reflete (como um espelho) as atividades desenvolvidas pelo produtor do acervo, e refrata, a exemplo de projeções ideológicas, as contradições inerentes às práticas desses sujeitos históricos, como também é absorvida por outros meios e indivíduos, implicando ressignificações. Logo, opera com uma dupla condição: a de refletir e refratar as informações que ele contém, estando, pois, sujeito a mecanismos que respondem pelo processo de constituição da imagem em duas escalas: a maquínica e a humana, uma vez que só há imagem com o concurso do dispositivo fotográfico, do fotógrafo e do objeto, ou referente, fotografado.

O segundo aspecto prende-se à possibilidade de que "o que se preserva nem sempre é o que se acumulou"[31]. Esse paradoxo ronda não só os arquivos pessoais como também os arquivos fotográficos, quer vinculado à esfera pessoal, quer aos arquivos extensivos a áreas pública ou privada. Convém situar que, na arquivística, a acumulação representa a "formação natural e orgânica do arquivo" (DICIONÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA, 1996, p. 2). Se a acumulação representa esse lastro orgânico de vínculo definidor de uma relação, também assume essa função corpórea de se expressar pela dimensão quantitativa que se pode enumerar.

De outro, se considerarmos nossa inserção na América Latina e nos ativermos à abertura de arquivos pessoais de homens públicos, como prerrogativa de governos democráticos, constatamos que em decorrência das conjunturas político-econômicas vinculadas aos regimes autoritários da segunda metade do século XX, arquivos pertencentes a autoridades que exerceram cargos oficiais foram eliminados e ou subtraídos do espaço público, o que impediu que a prerrogativa acima referida fosse cumprida. Nesse caso, justifica a assertiva de que nem sempre a preservação de documentos é compatível com sua acumulação, no sentido de pensá-la como um processo orgânico de formação de arquivos.

Porém, para efeito de delimitação do nosso estudo, estamos admitindo que a acumulação é constitutiva desse processo orgânico de formação de arquivos, e concebendo-a, sobretudo, como expressão de uma materialidade que ganha existência concreta a partir de

---

[31] Ana Maria de Almeida Camargo fez esta afirmação em uma mesa-redonda por ocasião do IV ENCONTRO DO CEDAP – Arquivos Pessoais e Memória Coletiva, realizado no período de 7 a 9 de novembro de 2006, na UNESP – Campus de Assis.

seleções e de escolhas, no momento em que se reconhece nela um valor. Ao admitir essa possibilidade passamos a lidar com um legado, (re)conhecido como patrimônio público, em face do seu valor secundário, o que o torna um direito de todos no sentido jurídico. Por último, de que só existe arquivo na medida em que há acumulação, logo esta só se efetiva em função do modo como o processo de produção da fotografia opera com a sua teia de relações sociais, econômicas, políticas e culturais e se comporta quanto às atividades de preservação e conservação responsáveis por assegurar os meios de longevidade dos suportes materiais e a sua passagem de uma mídia para outra, garantindo-lhe portabilidade no espaço.

Nesse sentido, nosso foco está voltado para a fotografia analógica como um processo que reúne os elementos residuais e genéticos da imagem, partindo da conjunção de luz e formas que se desprendem do referente e vão buscar aderência nos suportes emulsionados, onde se detectam os rastros da combinação de luz-e-sombra, de nuances e de cores capazes de possibilitar a passagem, isto é, a circulação de informação que a imagem veicula ou busca dar a conhecer.

Portanto, a ligação entre Fotografia, Informação e Arquivo[32] se justifica na medida em que formam um tripé, onde esses elementos se fusionam num dado processo marcado pela sua contextualidade. Falar de um deles, necessariamente, remete aos demais, posto que os três estão inseridos numa determinada dimensão espaço-temporal que os tornam partes de dois processos: o primeiro corresponde à produção e à acumulação do processo de produção da fotografia, o que implica a existência de um sujeito autoral que reúne, em torno de si, coleções e forma arquivos que resultam das suas atividades fotográficas e pessoais, restritos à sua intimidade; o segundo processo localiza-se na esfera pública ou privada e remete ao Sistema de Armazenamento e Recuperação da Informação, vinculado aos estoques de informação sobre os quais as instituições de informação detêm a guarda e o controle; trata-se dos espaços de institucionalização da memória social, cuja finalidade é servir de fonte para a (re)produção do conhecimento[33] .

---

[32] O termo arquivo quer se trate do fotográfico ou do arquivo pessoal, utilizado por nós, segue a linguagem corrente ou ordinária, quando se pensa nele como um lugar que reúne, seleciona, armazena e acumula tanto a materialidade do objeto quanto o valor da informação nele contido.

[33] Nosso ponto de vista acerca do conhecimento deriva de um quadro, produzido por Wersig (1993), onde ele, partindo da ciência da informação, situa o conhecimento em relação a uma *rede* conceitual. Logo o conhecimento passa a ocupar a centralidade dessa rede o que lhe permite articular-se com uma variedade de conceitos e a interagir, diretamente, com o *self* (de per si), a *racionalização*, a *atividade complexa* e a *redução de complexidade*. Contudo, estes conceitos se ligam, de forma (in)direta, a outros *interconceitos*, ou seja, conceitos que não recebem tratamento científico, a exemplo da *fotografia*, da *imagem*, da *realidade*, entre outros. Finalmente, nas extremidades dessa rede ampla, temos, de um lado, a *evolução* e, de outro, a *realidade*, pressupostos de que a construção desse conhecimento ocorre em condições temporais e espaciais sujeitas a determinações históricas.

Desse modo, passamos a conceber a fotografia como materialidade. Já dizia Machado (1984, p. 145), um contemporâneo nosso:

> Quando olhamos para uma foto, podemos 'ler' na sua emulsão informações sobre a época provável de sua produção, com base unicamente no exame de sua materialidade – isto é, da textura de seus grãos, do gradiente dos tons de cinza, da qualidade de fixação da luz pela base química – e sem necessariamente nos remetermos a qualquer dado do referente, como costumes e cenários da época. Um 'retrato' ortocromático[34] muito provavelmente é anterior aos anos 20, enquanto um negativo a cores pelo sistema Kodachromo[35] deve necessariamente ser posterior a 1935, data posterior de sua invenção.

Podemos relacionar a materialidade da fotografia à materialidade da informação, posto que *informação como coisa*, na perspectiva de Buckland (1991), é também atribuída ao objeto informacional, se considerarmos também que a informação e o suporte são os elementos constitutivos do documento, pensado enquanto prova material ou documental, conforme anuncia o verbete de dois dos dicionários de terminologia arquivística que circulam nacionalmente. Se a imagem fotográfica é dotada de uma materialidade, esta se confirma a partir da sua base química associada à natureza de diferentes tipos de suportes – a exemplo do papel, do vidro, da nitrocelulose, do acetato, do poliéster etc. (SCHISLER, 1995, p. 13) – que contêm a imagem.

Por sua vez, Dubois (2000, p. 94, grifo nosso) reitera que:

> [...] como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. *É portanto por natureza um objeto pragmático*, inseparável de sua situação referencial. Isso implica que a foto não é necessariamente semelhante (mimética), nem *a priori* significante (portadora de significação nela própria) – mesmo se, é claro, efeitos de analogismo e efeitos de sentido, mais ou menos codificados, acabam na maioria das vezes por intervir posteriormente.

O texto acima indica, de modo explícito, as condições de produção da fotografia e de recepção da imagem fotográfica. Em face disso, a fotografia jamais deve ser cindida de um provável operador que se mescla ao artesão do ato fotográfico e do laboratório – o fotógrafo –, ou melhor, da combinação de dois artífices, responsáveis por fundir conhecimento técnico e plástico, numa primeira fase, para, logo adiante, possibilitar a existência de um registro sujeito a diferentes usos ou a distintas formas de recepção.

---

[34] Trata-se de filmes sensíveis à radiação ultravioleta e de papéis fotográficos de contraste variável.
[35] Princípio de cor envolvendo corante em soluções de processamento.

Seu valor se desloca do objeto para a informação (FLUSSER, 1998, p. 67-68), da qual ele é portador e que a faz circular como valor afetivo, histórico, científico, artístico ou ainda como fetiche e mercadoria. Em outras palavras, é o que acena Dubois (2000, p. 15, grifo do autor) sobre a morfologia da imagem fotográfica[36]:

> [...] produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito [...] é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho* algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, óptico-químico, pretensamente objetivo [...] implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*.

Se o "*sujeito em processo"*, conforme assinala Dubois, é um fato ontológico no qual se inscreve o *trabalho* – vetor por excelência – da *imagem-ato*, neste caso o processo de produção da imagem e a sua contrapartida, a recepção da imagem, acabam por se condensar no tripé apontado por Barthes, na *câmera clara*, a saber: o *operator*, a fotografia e o *spectador*. Já o depoimento de profissionais, como o do repórter fotográfico Fávio Damm, é o de observar a dualidade da fotografia a partir de dois momentos: o do fotógrafo e o daquele que vê a imagem fotográfica, em entrevista ao canal SESC-TV, em 2008.

Torna-se oportuno estabelecer um vínculo indissolúvel entre a fotografia e a informação, visto que esta é, simultaneamente, objeto material, representação, conteúdo e abstração. Não vamos nos alongar sobre o imbricamento entre fotografia e informação, posto que já foi discutido na seção que trata a imagem fotográfica sobre o tripé da linguagem, do registro e da informação. Vimos que a imagem fotográfica se evidencia sob a forma de materialidade, de índice e de trabalho; cabe agora examiná-la sob a óptica da informação.

Na tentativa de buscar os nexos entre a imagem fotográfica e o objeto da ciência da informação, ou seja, a informação registrada sob a forma (des)materializada, passamos a fazer uso do conceito elaborado por Smit e Barreto (2002), já fornecido na seção que tratou da imagem fotográfica nessa inter-relação com a linguagem, o registro e a informação visuais, no caso – parece-nos mais apropriado ao nosso objeto de estudo —, quando passam a considerar a informação, no âmbito da sua natureza, organização, disseminação e função. Conforme Smit

[36] Entendemos por morfologia o estudo da formação da imagem.

e Barreto (p. 21), ao precisarem a linha demarcatória que separa a informação de documento e outras modalidades de "informação", destacam:

> Nem toda informação é estocada, nem toda informação é registrada: eis a linha de demarcação que não confunde a informação com documento mas tampouco se desenvolve no âmbito de uma "informação" do senso comum. Ao estocar a informação, esta passa a ter uma existência institucional e, portanto, social.

Se o documento está ancorado na ideia de prova, seja ela de natureza jurídica ou documental, a informação, na perspectiva desses autores (p. 18), ao partir do próprio conceito, é definida como *"estruturas simbolicamente significantes com competência de gerar conhecimento para o indivíduo e para o seu meio"*. Aqui se apresenta um ponto de clivagem fundamental para distinguir a informação, enquanto objeto da ciência da informação, do documento na perspectiva da arquivística.

Além disso, os autores têm como alvo do seu trabalho a questão conceitual da ciência da informação dirigida à formação do profissional da informação. Logo, por extensão, acreditamos que a questão deve incidir sobre a qualificação desse profissional para os embates que a linha de pesquisa da organização da informação requer, enquanto campo de estudo, investigação e aplicação do conhecimento.

Onde a imagem fotográfica se situa nesta definição da informação? A considerar a leitura da imagem fotográfica como *imagem-ato* (DUBOIS), podemos localizar sua imbricação neste conceito de informação, na medida em que essa imagem-ato não é só expressão da sua produção, posto que é registro, mas que se destina a diferentes usos por parte da recepção, o que qualifica a informação como "*estruturas simbolicamente significantes*", quando dispostas numa teia de circulação – esfera reservada às formas de tratamento e uso –, implicando a sua institucionalização. Ou seja, a informação visual é devolvida à sociedade sob a forma de direito e de socialização, de modo a garantir os diferentes usos que farão dela distintos usuários e receptores.

Se admitirmos que a informação procede de um *meio*, seja ele pessoal e ou mecânico, que lhe dá forma, conteúdo e expressão, podemos tomá-la como um signo indicial, icônico e simbólico, que se configura enquanto meio, processo e representação, elementos que vão assegurar os mecanismos de sua existência material e de sua função social . Para reforçar essa afirmativa, pinçamos um trecho de *A ilusão especular*, extraído de uma "conclusão provisória" de Machado (1984, p. 158-159, grifo do autor), onde o signo fotográfico se assenta sobre dois planos:

> Por ora [...] o signo fotográfico é ao mesmo tempo motivado e arbitrário: *motivado* porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele; *arbitrário* porque essa informação de luz que penetra na lente é refratada pelos meios codificadores (perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, profundidade de campo, sensibilidade do negativo, e todos os demais elementos constitutivos do código fotográfico [...] para convertê-los em fatos da cultura, ou seja, em signos ideológicos.

Eis os dois planos: o *motivado* e o *arbitrário* sobre os quais o processo fotográfico, enquanto sucessão tempo-espacial com base em uma teia de relações, constrói, a partir do referente, do dispositivo maquínico e do fotógrafo, um tipo particular de representação imagética, cuja produção está também intimamente ligada aos mecanismos ideológicos que permeiam os valores e a visão de mundo de quem produz a imagem; daquele que a negocia, enquanto medida de valor simbólico; e de quem a vê.

Por último, a nossa conclusão, em combinação com a análise de Machado, é a de que a trama, enquanto fio que engendra e articula as demais peças da representação e da materialidade fotográfica, tem a sua ação desencadeada por uma dupla pulsão da fotografia: de um lado, o "signo fotográfico motivado" que funde a presença do referente com a execução do ato fotográfico; de outro, o "signo fotográfico arbitrário", que ajusta a informação luminosa refratada às determinações do código constante nos dispositivos técnicos e nas escolhas de sujeitos históricos possuídos por uma determinada visão de mundo.

Isto nos leva a inferir que o arquivo fotográfico se apresenta como um desdobramento necessário desse processo de produção cultural de criação de imagens, na medida em que ele é, simultaneamente, uma representação desse mesmo processo, e um lugar autorizado a reunir, secionar, selecionar, ordenar e acumular esses signos ou representações de acordo com seus códigos que informam aspectos da natureza, da cultura e da condição humana e ao mesmo tempo se torna objeto de estudo, de reflexão e produção de conhecimento.

4.3 O arquivo fotográfico entre a inclusão e a exclusão

Rosalind Krauss (2002, p. 56), na sua leitura crítica sobre "Os espaços discursivos da fotografia", problematiza a tendência cada vez mais recente em querer desconstruir "*o arquivo fotográfico, ou seja, o conjunto de práticas, de instituições e de relações próprias da fotografia no início do século XIX".*[37] O que a autora questiona é a tentativa de querer

[37] "el *archivo fotográfico*, es decir *el conjunto de prácticas, de instituciones y de relaciones propias de la fotografía del siglo XIX en sus inicios*".

desconstruir o arquivo fotográfico, exatamente a partir daquilo que ele representa, para reconstruí-lo em outras bases, utilizando-se de categorias extraídas da arte e da história da arte, elegendo conceitos de *artista* e de *obra*, segundo ela, distantes desse tipo de produção fotográfica datado e com característica documental. Ela confessa a sua dificuldade de entender a "tolerância" que esse tipo de atitude da crítica especializada acarreta e conforma. Este é um dos aspectos que gostaríamos de enfatizar.

O segundo diz respeito ao resgate que faz da definição de arquivo fotográfico, na condição de estudiosa da crítica e da história da arte moderna na América. Ao fazê-lo, recupera duas leituras primordiais: uma mais antiga, que faz de forma implícita e que, inevitavelmente, remete à arquivologia, que, por sua vez, se ampara na história, na sua visão retrospectiva do tempo quando relaciona o estudo da massa documental, ou do acervo documental, ao seu contexto de produção, sem o qual inviabiliza qualquer estudo que se pretenda coerente e objetivo; é também o que Krauss vem a denominar de "exatidão histórica", muito embora esse estudo também esteja sujeito à subjetividade.

Na outra leitura de temporalidade mais recente, Krauss faz referência explícita à vinculação do arquivo com a teoria de Foucault, com vista à *A arqueologia do saber*, obra voltada para uma prospecção arqueológica, em termos do discurso (que investiga a existência de camadas que vão se justapondo umas as outras, até sedimentar-se), de modo a examinar, à luz dessa teoria, as formações discursivas pertinentes ao arquivo fotográfico inserido numa dada temporalidade.

Convém situar este debate. Contra quem Krauss diverge e polemiza? O que de fato está em questão é o tipo de conduta adotado para se examinar a fotografia documental do século XIX sob o estatuto da arte e da história da arte já referida antes. Qual o problema? Segundo Krauss, a leitura feita em torno do código numérico adotado pelo fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) levou tanto o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) quanto o estudo crítico de Maria Morris Hambourg a se deterem em uma leitura parcial das razões que teriam levado Atget a produzir com base em uma "intencionalidade artística" e em uma "evolução estilística". Resultado: o código numérico adotado por Atget só podia ser fruto de uma pesquisa histórica que desse conta das suas vinculações com a documentação histórica e topográfica que ele utilizava para dar conta das encomendas que recebia de instituições documentárias parisienses como bibliotecas, museus e monumentos. A chave do código numérico, aplicado aos negativos, era oriunda do sistema de catalogação das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais prestava serviço. Um fator que tem sido decisivo para esse deslocamento da fotografia documental para um discurso especificamente estético veio dos

surrealistas, a partir de 1925, que o escolheram como precursor e ícone do movimento. O que a autora destaca é a lacuna deixada por essa leitura histórica do contexto de produção em torno desse arquivo e da formação discursiva que o acompanha.

Apesar da autora fazer um enquadramento no século XIX, o que justifica em face da sua abordagem se voltar para a fotografia documental da época, mesmo assim a noção de arquivo fotográfico garante a sua atualidade, se considerarmos que um arquivo é um conjunto não só de *práticas, de instituições e de relações*, mas, sobretudo, é uma *acumulação de tempo*, parodiando a letra do Chico Buarque de Hollanda, que fala da "pedra como uma concentração de tempo". Trata-se de um trecho da letra "Morro Dois Irmãos", uma das faixas do disco *Uma Palavra*, em vinil, lançado em 1995, pela BMG Ariola.

Logo, o arquivo fotográfico, além de ser um lugar e uma representação, é, fundamentalmente, uma prática que se efetiva com base em um exercício diário, em um tipo de institucionalização e de relações específicas que se constroem no tempo e no espaço. Acreditamos que esta possa ser uma leitura possível do que vem a ser o arquivo fotográfico.

A epígrafe que inicia esta seção teve a intenção de destacar um trecho do texto de Rosely Nakagawa, onde a autora, entre outros, em uma obra conjunta com o fotógrafo Thomas Farkas (2002) – simultaneamente objeto e autor – faz uma referência, de forma ainda que não explícita, ao arquivo fotográfico de Farkas, e reitera que a ação do tempo, de um pouco mais de meio século, não agiu com crueldade sobre esse arquivo.

Constatamos ainda outras recorrências na literatura, acerca da obra de outros fotógrafos, em relação à combinação entre o *arquivo* e o *fotográfico*, não esquecendo que este, a exemplo do arquivo, também é uma prática, um exercício do fazer ordinário, aquele que se consome ou que se consumiu na sequência diária de uma série de atos, de gestos e de ações comuns no contínuo descontínuo do tempo. No caso específico da nossa investigação, encontramos entre os escritos autobiográficos de Sebastião Leme uma referência explícita à palavra arquivo, quando ele informa a Companhia Cinematográfica Vera Cruz sua intenção de se desligar, em 1950, do Departamento Fotográfico de que era responsável. Leme narra nestes termos: "Fiz um relatório de tudo que havia no laboratório, bem como o *arquivo de filmes de fotos* tiradas e entreguei ao sr. Carlo Zampari que tinha na Vera Cruz a função de produtor" (Ver Anexos: "A Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz", 1999, 4fls., grifo nosso).

Outras referências nos chegaram através de um catálogo, organizado por Medeiros (1995), que sinaliza com o título *Arquivos & coleções fotográficas da Fundação Joaquim*

Nabuco, e no sumário elege e localiza, na relação de assuntos, o item ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS.

Já na obra da fotógrafa Cláudia Andujar (2005) – *Vulnerabilidade do ser* – emerge um ensaio fotográfico que atravessa as décadas de 1960 a 1990, atingindo 2003 feito um trem da Central do Brasil: imprevisível e inesperado a cada parada, rasgando sertões e atravessando os pampas, arranha-céus, cemitério do Araçá, favelas, subúrbios, Lagoa Santa, vilas de pescadores, manicômios judiciários, matadouros, garimpos, cerrados e floresta amazônica, entre outros. Começa sua viagem nos sertões da Bahia, em Feira de Santana, com a imagem de uma quase-menina e quase-mulher sertaneja, na página oposta à da *Dedicatória*, e finaliza com uma série, denominada *Sonhos*, projetada sobre um papel absolutamente escuro, cuja escuridão é rompida pelo rastilho da luz imersa nas imagens retiradas do arquivo dos índios Yanomami. Lá, nos *Agradecimentos*, a confissão: "Levei dois anos para revisitar *meu arquivo de quinze mil negativos* em preto e branco e tantas outras imagens em cores." Já Diógenes Moura (2005, p. 36, grifo nosso), um dos críticos convidados, vê "O dia em que Cláudia Andujar abriu a sua gaveta"; no lugar de gaveta, leia-se o arquivo das suas imagens.

Outra recorrência da expressão arquivo fotográfico foi localizada em uma edição que serviu de "guia" da exposição montada pela Pinacoteca do estado de São Paulo, entre fevereiro e abril de 2005. A referida publicação recebeu o nome *Flávio Damm: uma retrospectiva – 60 anos de fotografia de 1944 a 2004*. Nesta edição, há uma pequena mostra de alguns momentos da trajetória trilhada pelo repórter fotográfico a partir de suas andanças por países e cidades, onde colheu vestígios e seguiu rastros de *Brasília* no Planalto Central, *Espanha* e *Portugal*, *Paris* e *Piratini/RGS*, *Porto Alegre* e *Praga*, *Lisboa*, *Rio* e *Salva*dor e, por último, ele sobe até a cobertura do Palácio do Catete e flagra *JK com asas*. As imagens identificadas pelas suas respectivas legendas dão conta de uma toponímia atada a uma datação, associando imagem, lugar e tempo. Os textos são do curador Diógenes Moura, do jornalista Jânio de Freitas e do fotógrafo que justifica o evento. Na página que encerra a edição é possível recuperar, nos "Fragmentos de uma biografia", o dado: "Seu arquivo fotográfico tem cerca de 60 mil negativos."

Finalmente, em um livro sobre o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte (2007), um dos fundadores do Foto Clube Bandeirante em 1939 e com passagem pela *Revista São Paulo*[38],

---

[38] Um dos primeiros periódicos brasileiros, por iniciativa do então governador de São Paulo Armando Salles de Oliveira, a usar a fotografia de forma moderna e a exibir uma diagramação arrojada, de modo que a imagem e o texto disputavam o mesmo espaço da edição *tête-à-tête*. Outro aspecto a ser observado é o de que essas imagens apresentavam um paralelismo com as criadas por Kertész para a revista francesa *VU* e por Rodchenko nas revistas russas *Daesh'*, *Lef*, *Novyi Lef* e SSSR na Stroike, para falar das mais destacadas (FERNANDES

localizamos uma referência sobre o *arquivo de negativos*. Em 1937, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura, convida B. J. Duarte não só para organizar a coleção de negativos produzidos e acumulados pelo fotógrafo e jornalista Aurélio Becherini – precursor do fotojornalismo em São Paulo – que também reunia em seu acervo negativos produzidos por Augusto Militão, a partir de 1862, Valério Vieira e Guilherme Gaensly, entre outros; como para chefiar a recém-criada Seção de Iconografia do Departamento de Cultura Municipal, segundo depoimentos prestados por B. J. Duarte (CAMARGO; INAIMO, 2007, p. 199); nessa entrevista há uma recorrência da palavra *arquivo* no sentido da informação de que ele é portador, bem como do tipo de suporte.

O que fica de tudo isso? É que a presença de B. J. Duarte, em combinação com a preocupação patrimonial e documental de Mário de Andrade, foi um dos vetores que possibilitou a existência concreta da Seção *Arquivo de Negativos* da Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

Se até agora os termos *arquivo fotográfico* e *arquivo de negativos* foram utilizados sem qualquer interdito, o mesmo não ocorre em relação às admoestações da arquivista espanhola Heredia Herrera (1993, p. 7, grifo nosso), quando adverte:

> Quando ao falar de arquivos se atende a sua determinação ao qualificativo alusivo à informação [...] ou aos suportes que a armazenam [...] estamos advogando e tomando partido por certa indefinição que há muito tempo nos ameaça [..] O que nos importa [...] *é conhecer esses documentos e essa maneira de armazenamento para estabelecer exatamente sua semelhança ou diferença com os documentos de arquivo* [...] *e a necessidade ou conveniência de optar por essa via de conservação ou armazenamento para marcar mais claramente sua relação com os arquivos – cuja primeira identidade vem da vinculação institucional e não da qualidade de sua informação, nem do suporte que o contém* [...][39]

O que distingue, para ela, essencialmente, o *documento de arquivo* de qualquer outro tipo de documento? A resposta é que o primeiro vincula-se a uma matriz institucional, cujo

---

JÚNIOR, 2007, p. 16). Não perder de vista que tanto lá quanto aqui as revistas apresentavam um determinado enquadramento ideológico. Além disso, sua edição era mensal e a duração esteve restrita a dezembro de 1935 a 1936, possuía um formato 30x44 cm; a atuação de B. J. Duarte se fazia sob o pseudônimo Vamp.

[39] Cuando al hablar de archivos se acude para su determinación al calificativo alusivo a la información [...] o a los los soportes que la almacenan [...] estamos abogando y tomando partido por cierta indefinición que desde hace tiempo nos amenaza [..] *Lo que nos importa [...] es conocer esos documentos* y esa manera de almacenamiento *para establecer exactamente su semejanza o desemejanza con los documentos de archivo* [...] *y la necesidad o conveniencia de optar por esa via de conservación o almacenamiento para marcar muy claramente su relación con los archivos – cuya identidad primera les viene de la vinculación institucional e no de la calidad de su información, ni del suporte que lo contiene* [...]

pressuposto é a gestão e a atividade desenvolvidas institucionalmente, e não à qualidade da informação ou ao tipo do suporte, o que leva Heredia Herrera (1993, p. 7, grifo nosso) a rejeitar o emprego da terminologia "arquivo fotográfico". Em seguida, completa:

> *Daqui a rejeição ao enunciar no título da minha palestra "arquivos fotográficos", e minha intenção de falar, por um lado, do documento muito concreto que é a fotografía, marcando as diferenças em sua identificação com os documentos de arquivo e*, por outro lado, abordar o problema de sua integração nos arquivos ou instituições similares, porquanto a exposição feita a princípio não supõe em absoluto repúdio a sua posição e tratamento dentro do arquivo e pelo arquivista.[40]

Pelo que está colocado, o problema não é só de ordem conceitual, que irá distinguir o documento fotográfico do documento de arquivo. Há outro impedimento bem mais visível que questiona o caráter de prova ou, como aponta a autora, o "Atestado de Presença", que, no caso da fotografia, é problemático pela sua condição polissêmica, que deriva, segundo ela, da sua dicotomia entre a informação e o artístico. Porém, ao mesmo tempo, é emblemático porque, no caso da fotografia, a *ausência* é um atributo do referente e não do signo de indicialidade. Este, pelo contrário, afirma, anuncia, confere e aponta o "atestado de presença", conforme foi visto anteriormente na seção que tratou da relação entre fotografia, linguagem, registro e informação, com destaque para as considerações de Barthes, Dubois e Schaeffer.

Retomando a preocupação de Heredia Herrera quanto ao fato da fotografia estar predisposta às simulações, mesmo quando das intervenções no plano da cópia, vê-se o que ocorreu durante os expurgos e assassinatos no período stalinista, nos anos 1920, 1930 e 1940, quando a imagem de Trotski foi eliminada de algumas fotografias que registravam os principais líderes da Revolução de Outubro de 1917, possivelmente, a despeito da vigilância da KGB, o negativo também, ou não, confiscado confirmava a presença de Trotski nos palanques oficiais, ao lado de Lênin; as manipulações aconteciam no momento da revelação, atingindo diretamente as cópias.

Outra leitura sobre as possíveis intervenções em diluir o figurativo no processo fotográfico nos chega através de Arlindo Machado, que discorda do ponto de vista do fotógrafo José Oiticica Filho, que andou, nos anos 1950, fazendo experimentalismo com a fotografia no sentido de torná-la "abstrata". Para Machado, é uma tentativa vã pelo fato de

---

[40] *De aquí el rechazo a enunciar en el título de mi ponencia "archivos fotográficos", y mi intención de hablar, por un lado, del documento muy concreto que es la fotografía, marcando las diferencias en su identificación con los documentos de archivo* y, por otro lado, abordar el problema de su integración en los archivos o instituciones similares, por cuanto el planteamiento hecho al principio no supone en absoluto repugnancia a su ubicación y tratamiento dentro del archivo y por el archivero.

que tanto o aparato da câmera quanto da película acusam inapelavelmente a presença da figuração:

> Daí o equívoco fundamental de José Oiticica Filho ao supor que poderia, numa certa fase de sua obra, construir uma fotografia "abstrata", debruçando-se sobre motivos informais, como traçados de tinta sobre vidro rugoso. *O momento de abstração nas fotos de Oiticica é anterior à fotografia propriamente dita: por essa razão, tais fotos "abstratas" não são nem um pouco menos figurativas que qualquer pimentão hiper-realista de Edward Weston* (1984, p. 155, grifo nosso).

Paulo Herkenhoff, um pouco antes, já havia tecido considerações acerca das implicações do *fotógrafo abstrato*, ao examinar que:

> Malgrado o avanço na direção de assumir o espaço da cópia fotográfica como bidimensionalidade, Oiticica não obtém nesta série a solução de um problema primordial de seu projeto. A fotografia ainda é mecânica: continua substituindo a representação convencional pela documentação dos objetos/figuras abstratos em si e dados *a priori*. *Vale dizer, o efetivo momento da abstração precede à fotografia* (mesmo se a linguagem fosse considerada no preparo daqueles objetos abstratos). Em pintura, o gesto mecânico em Paris produziria o tachismo. *No Brasil, o registro mecânico é um 'tachismo' fotográfico, não importando se a imagem resultante é geometrizada ou informal* (1983, p. 13-14, grifo nosso).

Logo, qualquer desejo de romper com a mecânica do dispositivo fotográfico resulta apenas numa tentativa, em que o fotógrafo se vê às voltas com a impossibilidade de diluir por completo com as determinações do dispositivo em termos ópticos e químicos, conforme pudemos constatar nas duas leituras que chegam à mesma conclusão, o instante da abstração na fotografia precede o ato fotográfico, isto parece ser consensual.

Agora, se trabalhamos com a hipótese da falsificação ou da vulnerabilidade do documento fotográfico, essa é outra questão, no sentido de uma dicotomia que lhe é intrínseca e que na leitura se mostra mais suscetível por conta da sua dupla dimensão a *informativa* e a *artística*:

> *Essas duas dimensões procedem de sua dupla origem, sempre sujeita* – frente aos documentos de arquivo cuja origem é natural e não arbitrária – *à vontade de alguém que decide sua criação, seja a instância de fotógrafos* – que é a forma mais frequente – *seja a iniciativa de qualquer instituição pública.* Esta dualidade institucional ou particular vai determinar também a relação com os profissionais da documentação. [...] (HEREDIA HERRERA, 1993, p. 10)[41]

[41] Esas dos dimensiones proceden de su doble origen, siempre sujeto - frente a los documentos de archivo cuyo origen es natural y no arbitrario - a la voluntad de alguien que decide su creación, ya sea a instancia de fotógrafos - que es la forma más frecuente - ya a la iniciativa de cualquier institución pública. Esta dualidad institucional o particular va determinar también la relación con los profesionales de la documentación [...].

O que está em causa, aqui, certamente não é a dicotomia entre o documento fotográfico e o documento textual, na medida em que ambos estão sujeitos às "maquinações", manipulações ou falsificações, mas a oposição entre os documentos de arquivo e os documentos fotográficos, pela condição *natural* do primeiro em oposição ao caráter *arbitrário* do segundo, pelo fato de ser resultado de uma vontade individual e ou pessoal. Pelo que consta, tanto o fotógrafo amador quanto o fotógrafo profissional estão inseridos numa teia de múltiplas relações que justificam tanto as suas atividades quanto as suas funções.

Do ponto de vista da existência de uma teia, podemos apontar as relações que se estabelecem entre os próprios pares, isto é, entre os próprios fotógrafos, no convívio da profissão, com a criação e participação nos fotoclubes, que abrem caminho para o espaço das exposições fotográficas, o estabelecimento de contatos com as agências fotográficas de notícias, os meios de comunicação, com o poder público e com a iniciativa privada. Esses canais são extensões necessárias do fazer fotográfico, portanto práticas ordinárias que consolidam funções.

Consideramos, aqui, o que Heredia Herrera (1991, p. 89) toma por *natural,* aquilo que existe institucionalmente e que por certo está marcado por um tipo de regularidade que justifica as funções e as atividades desenvolvidas por uma pessoa física ou uma pessoa jurídica de natureza pública ou privada. Neste caso, a aparente dicotomia entre um e outro documento se dissolve, quando pensamos a inserção desses fotógrafos, enquanto indivíduos e profissionais, interagindo com os fluxos dinâmicos, da vida, da sociedade e do Estado.

Por isso recorremos à análise de Rosalind Krauss (2002, p. 41-42), que, ao tratar dos *espaços discursivos da fotografia*, reserva um lugar para o espaço das exposições nas quais os fotográficos passam a se fazerem presentes.

> E a fotografia? Em que espaço discursivo opera? O discurso estético, ao se desenvolver no século XIX, se organiza cada vez mais em torno do que poderíamos denominar o espaço de exposição. Já fora do museu, do salão oficial de uma feira internacional ou de uma exposição privada, este espaço estava constituído por uma parte da superfície contínua da parede − uma parede concebida cada vez mais de forma exclusiva para expor arte [...] Dada sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria se converteu no significante de inclusão e pode considerar-se por si mesma como representação do que poderíamos chamar "a exposicionabilidade"; a parede da galeria se converteu no vetor fundamental de intercâmbio de artistas e mecenas dentro da estrutura em plena evolução da arte do século XIX.[42]

[42] ¿Y la fotografía? ¿En qué espacio discursivo opera? El discurso estético, al desarrollarse en siglo XIX, se organiza cada vez más en torno a lo que podríamos denominar el espacio de exposición. Ya fuera del museo, del salón oficial de una feria internacional o de una exposición privada, este espacio estaba constituido por una parte da la superficie continua de la pared − una pared concebida cada vez

Poderíamos considerar o espaço da exposição fotográfica, de acordo com as características acima assinaladas, em concomitância com a ampliação do espaço dos fotoclubes, que, no Brasil, passam a vigorar com mais intensidade a partir de 1923, é o caso do Photo Club Brasileiro que, desde então, passa a movimentar a cena carioca ampliando o número de sócios, promovendo a organização e a realização dos primeiros salões de fotografia e editando a revista *Photogramma*. Estamos apenas arrolando os fotoclubes que se destacaram por sua atuação no fotoamadorismo e que ultrapassaram mais de meio século de existência (COSTA; SILVA, 2004, p. 25-34).

Depois é vez de São Paulo, com a fundação, inicialmente, do Foto Clube Bandeirante, em 1939, que aglutina em torno de si um espaço onde eram compartilhados, além dos processos fotográficos, os últimos lançamentos de equipamentos e produtos da indústria fotográfica. A agremiação, ao consolidar a sua estrutura de organização, passa a incorporar mais filiados, o que concorre para o lançamento, em 1942, do I Salão de Arte Fotográfica de São Paulo.

Acreditamos que esta iniciativa acabou criando condições para a realização, em Marília, no ano de 1946, do I Salão de Arte Fotográfica de Marília, promovido e organizado pelo próprio fotógrafo amador Sebastião Carvalho Leme, que também era um dos sócios do Foto Cine Clube Bandeirante. A imprensa regional da época deu ampla cobertura, anunciando a abertura e o encerramento da exposição, a exemplo dos jornais de Marília, o *Diário Paulista*, de 18/5/1946, que tinha como manchete na primeira página: "UM AMADOR MARILENSE vai expor os seus trabalhos de arte fotográfica. Será realizada brevemente a primeira exposição do gênero em nossa cidade"; o *Diário Paulista*, de 18/6/1946, confirmava na primeira página: "Primeira exposição de Arte fotográfica em Marília"; de Bauru, a *Folha do Povo*, de 14/6/1946, informava sobre a ocorrência da "EXPOSIÇÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA" em Marília; em setembro, com o seu deslocamento para Ribeirão Preto, *A Cidade*, de 11/9/1946, fazia o registro "Sebastião Carvalho Leme (...) apresentara ao nosso público amante do foto-amadorismo uma magnífica coleção de 30 trabalhos". Pelo exposto, o evento não só mobilizou a imprensa local como a de cidades próximas, mas também passou a ser considerado como uma mostra pioneira no interior do estado de São Paulo, de acordo com

---

más de forma exclusiva para exponer arte [...] Dada su función de suporte material de la exposición, la pared de la galería se convirtió en el significante de inclusión y pudo considerarse por sí mismo como representación de lo que podríamos llamar "la exposicionabilidad"; la pared de la galería se convirtió en el vector fundamental de intercambio entre artistas y mecenas dentro de la estructura en plena evolución del arte decimonónico.

anotações tecidas[43] por Leme, que me ofereceu, à época dos nossos contatos e da minha coleta de dados; em um deles lê-se:

> Exposição de Arte Fotográfica de Marília no salão do "Marília Tênis Clube" em 15/6/1946 com 31 trabalhos (Esta exposição foi registrada no Boletim do "Foto Cine Clube Bandeirante" como a primeira exposição de fotografia realizada no interior do estado) [...].

Mas este informe ele também forneceu na sua introdução a "Os meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto (Ver Anexos: Narrativa autobiográfica: "Meus vínculos..."). O que pretendemos deixar evidenciado é a existência de uma malha de ligações, onde o espaço da exposição fotográfica apresenta a capacidade de criar um circuito em torno dela, conforme assinalava Krauss ao referir-se ao espaço de exposição como um vetor responsável pelo intercâmbio entre o mecenas e o artista. Pelo menos aqui visualizamos a interação entre a imprensa, o fotógrafo, o fotoamadorismo, o fotoclubismo e o público, o que certamente contraria a visão de Heredia Herrera em situar essa dicotomia entre o "natural" e o arbitrário, respectivamente, entre o documento de arquivo e o documento fotográfico. Queremos dizer que se o "natural" deriva de um quadro de institucionalização capaz de gerar uma regularidade que justifica a função e as atividades, do mesmo modo se procede quanto ao arbitrário que parece ser fruto de um voluntarismo e de uma paixão pessoal ou, talvez, ditada pela contingência das instituições públicas ou privadas, como sugere Heredia Herrera (1991) quando se referia à definição de arquivo e quando teceu considerações sobre a dupla origem da fotografia: a informativa e a artística.

O que podemos inferir é que o fotoclubismo enquanto forma de representação social de uma prática profissional e artística se define como um espaço que reúne, agrega e ou segrega[44], oferece cursos, edita informativos com regularidade, como é o caso do *Boletim* do Foto Cine Clube Bandeirante, estimula a disseminação de novos fotoclubes no interior do estado, organiza salões, exposições e caravanas estaduais e interestaduais, participa como júri da seleção de fotografias, a exemplo, do 1º Salão de Arte Fotográfica de Marília, anunciado pela *Tribuna Democrática*, jornal diário local, de 24/1/1952 (grifo nosso):

> Promovido pelo Foto-Cine Clube Marília e com a colaboração da União dos Treze [...] inaugurar-se-á, amanhã, dia 25, às 20,30 horas no salão de festas

---

[43] Na ocasião da pesquisa de campo, Leme entregou-me cinco folhas de papel A4 contendo: um verbete sobre *intuição*, uma série de páginas da WEB, endereços eletrônicos, instruções de como acessar a sua página na internet, além de produzir pequenos informes, entre outros detalhes menos relevantes. Chamaremos este conjunto de: *Lista de Sites e Notas*.

[44] Só era membro na época quem dispunha de tempo para se dedicar e de recursos pecuniários para aplicá-los na compra de equipamentos fotográficos caros e de materiais para laboratório, daí a participação expressiva de jovens oriundos da oligarquia fundiária, da pequena burguesia e de uma classe média com alto padrão aquisitivo.

> do Colégio Estadual de Marília, o 1º Salão de arte Fotográfica, de caráter nacional.
> [...] *O julgamento dos trabalhos está a cargo de uma comissão constituída pelos srs. drs. Eduardo Salvatore e Jacob Polacow, respectivamente, Presidente e Diretor Fotográfico do Foto-Cine Clube Bandeirante, elementos esses que já têm julgado trabalhos de vários salões nacionais e internacionais*.

Retornando ao raciocínio de Heredia Herrera, queremos destacar que a dualidade da condição "natural" em oposição à condição arbitrária parece se dissolver no mesmo caldo das práticas exercidas, tanto pelo agente institucional quanto pelo sujeito pessoal, se o primeiro se distingue pela regularidade, é o que supomos, da instituição que se identifica pelas funções e atividades; enquanto o segundo permanece sujeito aos ditirambos de uma vontade pessoal que decide o que eleger ou que escolher, defendemos que ambos estão igualmente sujeitos às regularidades e às contingências.

No momento em que as práticas do exercício fotográfico entram no circuito de uma rede onde interagem o fotógrafo, os cineclubes, o espaço das exposições, as publicações, os salões, o fotoamadorismo, a imprensa e o público temos um circuito onde as práticas do fazer fotográfico atuam de forma intermitente, com regularidade e disciplina. Como fica a prática cotidiana de um repórter fotográfico dentro de uma empresa jornalística em relação a um amador que opera com a mesma determinação atuando na maioria das vezes como *free lance* para atender a pedidos de particulares, de empresas e até de mesmo de agências vinculadas à esfera pública ou privada?

Como afirmamos anteriormente, o arquivo fotográfico se apresenta e representa o lugar que reúne e acumula imagens, podendo também conter os equipamentos e materiais fotográficos utilizados durante a trajetória profissional e ou amadorística do fotógrafo, trata-se do que foi possível girar em torno do processo de produção, propriamente dito. É a cozinha ou o laboratório capaz de fornecer elementos para a leitura das condições que ensejaram aquela peça, obra ou trabalho.

Se a imagem fotográfica, por si mesma, é uma informação pela sua capacidade de representação, de registro e de linguagem, na medida em que ela não só informa sobre si mesma, como já nos revelou Machado, quando falou da sua capacidade de fornecer uma data aproximada da sua produção com base na textura dos grãos de prata que a película contém; como também pelo fato de desvelar o seu não rompimento completo ou radical com o aspecto figurativo presente na ilusão especular.

Não nos furtamos em admitir que a insistência em manter a terminologia arquivo fotográfico se deve às nossas leituras, feitas a partir do ponto de vista adotado por alguns fotógrafos e estudiosos da fotografia que tomam o arquivo fotográfico como um vocabulário ou um instrumento que não lhes é extemporâneo. E, por outro lado, se repararmos bem, é como se a imagem fotográfica fosse a prefiguração de um arquivo, capaz de armazenar em si a sua própria datação, e o tempo e o espaço da cena fotográfica que ela camaleonicamente subtraiu e guardou para si, em razão da sua condição figurativa.

A considerar o que foi exposto até o momento, torna-se oportuno que situemos o acervo fotográfico dentro de outra variável que é o arquivo pessoal, pela sua natureza singular e particular que o distingue de um órgão público, de uma empresa ou de sociedade anônima. Portanto, consideramos que o arquivo pessoal se constitui com base na relação entre sujeito e objeto, estando ambos inseridos numa teia de múltiplas relações responsáveis por conferir formas e usos distintos à fotografia.

O nosso propósito é o de também enfatizar o que foi encontrado na literatura conforme relatamos, depois de ter cessado as suas atividades. Neste caso, o arquivo se apresenta como o resultado da produção desse processo de geração de imagens em distintos suportes. O arquivo fotográfico também remete para o lugar e o contexto da sua produção. Em outras palavras, o arquivo fotográfico passa a ser uma forma de representação final e física do ato de criação da imagem, implicando uma relação entre espaço e tempo, onde o criador, partindo de uma ideia, acaba por transfigurá-la em uma inscrição de informação, ou ainda como dizia Glauber Rocha, nos anos 1960, "*Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*". Portanto, a criação, considerando nosso espectro, se evidencia no processo de produção da fotografia, culminando na formação do arquivo fotográfico e de uma produção escrita pessoal ou não, ambos construídos com base nos resíduos do processo de produção, pelo fato de o processo de acumulação implicar descarte e seleção.

Cabe a Barreto (2001, p. 3), entretanto, situar o lugar da criação da informação nos fluxos de informação de *segundo nível*, o que vem a ser? Aqueles que acontecem nas extremidades dos fluxos internos ou de *primeiro nível*, justamente onde se localiza o sistema de armazenamento e de recuperação da informação, vinculado ao circuito interno de gestão e de controle por parte das unidades de informação, já referidas.

> No outro extremo do fluxo interno se realiza um novo fenômeno de informação cuja Essência[45] está na força da passagem de uma experiência,

[45] Em nota de rodapé, Barreto atribui à Essência a capacidade de devolver ao fenômeno a sua força transformadora. E esclarece que o E maiúsculo é para diferenciá-la de essência no sentido de natureza.

> um fato, uma ideia, que está delineada em uma linguagem de pensamento do emissor como um agente criador, passando para a edição de uma inscrição de informação; a passagem se efetiva quando acontece um fluir da mente do emissor criador da informação para uma narrativa transformada em um texto, expresso em uma linguagem de edição.

A passagem aqui assinalada por Barreto refere-se tão somente ao texto escrito, mas já que estamos tratando da informação como "*estruturas simbolicamente significantes* com competência de gerar conhecimento para o indivíduo e para a sociedade", conforme ele mesmo definiu anteriormente, neste caso, concluímos que tanto o texto, sob a forma de uma narrativa, de um resumo ou de um título, quanto uma imagem fotográfica que exibe um retrato, uma paisagem ou, ainda, um flagrante qualquer da vida, colhido por um repórter fotográfico, também se insere nessa categoria.

Adiantamos também que *a linguagem de edição* da fotografia acontece em dois momentos: o primeiro, quando ela se transforma em inscrição ou registro em função da combinação entre o dispositivo fotográfico, o fotógrafo e o referente, em suma dos processos de produção da fotografia, antes, com a ideia, durante, no momento do ato fotográfico, e depois, nos trabalhos de laboratório que remetem à revelação, à ampliação e às intervenções, quer sejam no negativo ou no positivo. E, segundo, quando da edição da imagem por meio de um tratamento gráfico através dos meios de comunicação, em resumo da *mídia*.

Barreto (2002b, p. 67), ao abordar a condição da informação o faz tendo por parâmetro *A condição humana*, obra da filósofa alemã Hanna Arendt, que, segundo ele, incorpora as três atividades essenciais da *vida activa*: o labor, o trabalho e a ação. A primeira diz respeito à atividade que corresponde ao processo biológico humano; neste sentido a "condição humana do labor é a vida"; a segunda atividade se volta para a capacidade humana de produzir, de criar e deste ato de criação tem-se o "registro, em código próprio, da informação e de sua representação"; e, por último, ação se apresenta como a atividade em que "o homem exerce sua qualidade de inteligência para introduzir seu conhecimento no espaço em que convive".

Partindo dessa tríade que reafirma o ciclo de *vida activa* da *Condição Humana,* Barreto passa a compará-la com a condição da informação, de modo que a vida activa da condição da informação corresponde ao conhecimento, ao saber e à inteligência. De modo que o saber associa-as ao labor, o conhecimento torna-se uma prerrogativa do trabalho que se imiscui nas práticas de ação de inteligência, que, por sua vez, interage com o meio social (BARRETO, 2002b, p. 68).

Na medida em que essa tríade se aplica aos fluxos e estoques da informação, podemos estendê-la às extremidades do fluxo interno onde o lugar da criação requer esses três elementos formadores da vida activa de quem cria, de quem produz. De onde deriva as combinatórias entre labor e saber, conhecimento e trabalho e, por último, as práticas de ação de inteligência que interage com o seu contexto.

Mais uma vez nos utilizamos das reflexões de Barreto (2002b, p. 71), só que desta vez fundamentadas no historiador Paul Ricoeur; aqui, o mote é a *solidão fundamental* de quem cria e mergulha no fluxo da criação:

> Quando se vive uma vida pensante – que é o local onde se projeta a criação da informação antes de codificá-la –, isto acontece na mais escondida privacidade. Essa é a solidão fundamental de todos os que criam uma informação. É por meio da informação produzida, com a ajuda de um sistema de signos, que o homem procura relatar sua experiência vivenciada para outras pessoas; espalhar a outros sua experiência, que foi experimentada só por ele; que se processou no âmago de sua condição privada de criação individual e que se desloca para a esfera pública de uma significação, que se deseja, seja coletiva.

A criação da informação se opera a partir de uma vida pensante e de lugar reservado à privacidade, é lá que a informação se gesta com o auxílio de um sistema de signos e em meio a um tipo de solidão particular vivida pelo criador. A experiência do processo criativo acontece na esfera privada da criação individual para depois se deslocar rumo à esfera pública de uma significação que se quer coletiva. Porém, de qual *solidão fundamental* se refere o historiador e filósofo Paul Ricoeur (2000, p. 27-28) na sua *Teoria da interpretação*?

> Por solidão [...] quero indicar o fato [...] de que o que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. A minha experiência não pode tornar-se diretamente a vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência. E, no entanto, algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação. Eis o milagre. A experiência experienciada, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública. A comunicação é, deste modo a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida.

A assertiva de Ricoeur procede quanto à impossibilidade da passagem dessa experiência vivida pelo agente criador deslocar-se para os canais de recepção, na medida em que o vivido tem uma particularidade que condensa tempo, lugar e sentido, logo permanece atado a quem viveu e sentiu, vive e sente existencialmente. Trata-se, tão só, das experiências-limites e únicas, posto que são marcadas pelas tensões e medos, ansiedades e frustrações,

dores que esgarçam músculos e dilaceram a alma, euforia e angústia, espanto e decepção, vazio e solidão, fracasso e prazer.

Este redemoinho em torno do próprio eixo é algo intransferível e inalienável. Marcado por uma solidão da qual o indivíduo é tributário e cativo, no sentido de uma clausura e do pagamento de tributos, também configura uma das condições que possibilitam a transmutação de uma ideia ou de um evento numa inscrição ou num registro de informação, que, dependendo da sua institucionalização, poderá ser apropriada por alguém que viverá, por certo, um paroxismo, tão intenso quanto com vista em transformá-la em conhecimento.

O arquivo, quando muito, pode conter parte de fragmentos dessa experiência-limite vivida nos desvãos da solidão e o que veio a público foi resultado de um processo de filtragem que passou pela sua mediação ou pela de terceiros, quando se trata de trabalhos sob encomenda, seja da esfera pública ou privada. Estamos situando o momento vivido antes e durante o processo de criação responsável por conter o paroxismo das tensões existenciais e históricas. É provável que parte desse transe se deposite feito grânulos no fundo ou na superfície do resultado dessa criação, muitas vezes imperceptível a olho nu.

Já o produto dessa criação – que reconhecemos como uma informação visual capaz de condensar *forma*, *conteúdo*, *expressão* e *testemunho*[46] – vai compor um conjunto denominado arquivo fotográfico. Só neste caso, então, a passagem se consolida, é quando a produção dessa informação contida no arquivo fotográfico, que agrega linguagem e registro visual por um agente criador, sai da sua esfera pessoal e se desloca para a esfera pública ou privada; esse, efetivamente, é o momento da sua institucionalização e exposição coletiva.

O passo seguinte, situar uma escrita autobiográfica como uma *urdidura* que busca tecer uma construção de si mesmo, enquanto registro gráfico numa *escrita de* si (GOMES, 2004). E, por último, observar em que medida a tessitura se apresenta como o modo de constituição dessas diferentes partes da composição que reúne e interliga o pessoal, o privado e o público.

4.4 Escrita pessoal e urdidura

Assim como partimos da ideia de que a fotografia, em conjunto com determinações históricas, engendra uma trama que possibilita a formação de imagens com base no processo

[46] Estamos chamando de *forma* a bidimensionalidade da fotografia, quer no negativo flexível ou de vidro, quer no papel fotográfico; o *conteúdo* é o dado que ele agrega de modo a informar; a *expressão* é um tipo de sentido atribuído pelas formas de recepção ao significante que é a imagem, enquanto o testemunho é aquele que esteve lá em corpo e alma que viu, selecionou, colheu e produziu o registro visual.

fotográfico, que em face dessa sucessão de práticas constitui uma rede de relações, onde o fotógrafo interage com o público e o privado; também admitimos a possibilidade de que o fotógrafo para atender as demandas e exigências da prática fotográfica constrói uma escrita pessoal que busca explicar, justificar e identificar o fotógrafo a partir das suas escolhas, do seu oficio e de sua história pessoal. Neste sentido, esta escrita autobiográfica se apresenta como uma urdidura que se entrelaça à trama da fotografia, formando um tecido único, onde a imagem e a escrita pessoal do biografado procuram reaver os vínculos entre a história do indivíduo e a sua inserção na vida e no mundo.

Para Artières (1998, p. 11, grifo nosso), a ação pessoal e contínua que leva o sujeito à busca obstinada de "arquivar a própria vida é se pôr no espelho, *é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio*, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência". A questão que colocamos é outra, se nessa mesma operação realizada por esse mesmo sujeito, que implementa o "arquivamento do eu", em presença do espelho, ao contrário, há também uma prática no sentido de *adequar* à "imagem social a imagem íntima", na medida em que as contradições são inerentes às condições de produção dessa prática de construção de si mesmo.

Acreditamos que aqui estaríamos na presença de um homem possível, mais crível, e menos ideal. Que pode ser esse, que no momento avistamos e ou enxergamos. É provável que nesse exercício de se tornar público, aconteça, exatamente, o contrário, ou seja, a intenção deliberada de adequar no espelho de si as duas imagens, a *social* e a *íntima*, já que estamos diante de uma construção que procura compatibilizar e dotar de coerência pessoas díspares: a pública e a pessoal. Entendemos desse modo, em razão da própria condição do vidro espelhado que não está imune aos processos de refletir e de refratar, conforme Machado (1984) demonstra em *A ilusão especular*, ao examinar a relação entre a imagem fotográfica e o dispositivo fotográfico.

Por que insistimos nesse ponto? Pelo fato de que um projeto que visa a um investimento pessoal, inspirado na construção de uma imagem de si, passa a ser tributário de um olhar que lhe é dirigido de fora, logo há uma expectativa em combinar esses dois tipos de leitura: a íntima e a social. Nessa busca, possivelmente, estão presentes as "estratégias", as "astúcias", as "táticas" e as artimanhas que fazem parte do jogo onde o pessoal entra em disputa com o social e o íntimo. A escritura autobiográfica não se faz também às custas de conflitos, cesuras, deserção, omissões e censuras? É possível uma escrita que se construa à margem ou indiferente às dissensões que são próprias das tensões e contradições entre o tempo social e o tempo íntimo?

Antes, o nosso foco esteve voltado para a fotografia nas suas múltiplas interfaces com aquilo que lhe é constitutivo e o que lhe é externo[47], mas ao retornarmos à epígrafe que inicia esta seção, onde se aborda o fotógrafo sob o ângulo do seu arquivo de imagens e da sua relação visceral com o tempo e no tempo, mediador de temas cuja recorrência é ele mesmo e, que, além disso, soube manter as imagens preservadas de uma provável erosão, por ele mesmo consentido ao longo de cinco decênios; faz-se necessário que, agora, passemos a agregar a essa fotografia uma outra variável igualmente importante e que também lhe é constitutiva, trata-se da escrita autobiográfica que situa esse fotógrafo nas suas próprias rotas de percursos em meio às diatribes entre trama, urdidura e tessitura.

Neste caso, se estivemos discorrendo sobre o arquivo fotográfico é porque, necessariamente, ele requer o seu duplo, aquele com quem o arquivo possui uma relação na medida em que foi criado a partir da figura do fotógrafo. E este quando passa a falar desse arquivo recorre, na maioria das vezes, a uma memória, formada pelos registros diversos, pelo testemunho, pelo depoimento, por uma escrita pessoal que o identifica e o reconhece.

Porém, este conjunto constituído pelo produto desse trabalho e pelo resultado dessa memória mantém-se isolado. E o que é dado a conhecer passa por uma filtragem porque a escala utilizada permanece presa às determinações de ordem pessoais, onde o sujeito se reconhece como um indivíduo particular e único. É o "sujeito-EU" do qual nos fala Couchot, quando localiza o seu contracampo, o "sujeito-NÓS". Não seria o caso refletir e reconsiderar as tensões que decorrem do confinamento do produto desse trabalho, por definição social, e dessa memória pessoal privados da sua inserção nos fluxos da informação?

Estas implicações –referentes aos impedimentos da passagem do "sujeito-EU" para o "sujeito-NÓS" – poderiam ser avaliadas a partir de leituras fornecidas por Smit e Barreto, Ricœur e Couchot, os dois primeiros apontando para um entrelaçamento de dois lugares, onde se processam a criação da informação e a produção do conhecimento; e um espaço, que atua como mediador entre esses lugares já mencionados. É o espaço da mediação para onde convergem os fluxos internos de informação, garantindo a ponte entre o lugar que gera a informação e o outro, que a reelabora, transformando-a em conhecimento.

A contribuição de Ricœur tem por base a sua reflexão sobre o testemunho que se apropria da experiência vivida para convertê-la tanto numa inscrição (de informação) ou registro, quanto numa memória arquivada para fins de conhecimento, finalidade última da C.I. Por fim, resta a Couchot, repensando os lugares desse sujeito-Eu e desse sujeito-Nós,

[47] O que seria externo à fotografia? O que não seria constitutivo da sua matriz genética o que teria ficado de fora da sua composição.

reconciliar-se com a técnica na sua dimensão que interage com a percepção de modo a se dar conta, a partir de um quadro observado por Merleau-Ponty e recuperado por Couchot, que a percepção se origina com base em uma construção coletiva. Logo, é a primeira pessoa do plural, no lugar da primeira do singular. Essas leituras levam a pensar acerca desses deslocamentos que a fotografia promove no sentido da esfera pessoal (ou familiar) para a esfera pública ou privada, desde que esta tenha uma dimensão coletiva.

A respeito desta passagem do sujeito pessoal para o sujeito privado, no espaço público, tomamos a liberdade de nos apropriar de uma terminologia empregada por Edmond Couchot (2003, p. 17), que consiste, partindo das técnicas figurativas, no jogo entre um sujeito que se desloca, incessantemente, entre o "sujeito-EU" e o "sujeito-NÓS". Seguindo esse fio condutor, mais adiante, ele, ao abordar a presença maquínica da representação fotográfica, observa que:

> Assistido pela automatização dos procedimentos de representação, o olhar se pôs, no decorrer do século XIX, a funcionar muito mais sob o modo impessoal do NÓS, próprio à experiência tecnestésica [48] imposta pela fotografia. Não que o sujeito tenha desaparecido; muito pelo contrário, ele viu grande parte de suas funções se reforçarem, apesar de se deslocar. Qualquer um podia adquirir doravante o privilégio antigamente reservado aos artistas de criar uma imagem conforme o modelo. [...] Nada mudava no alinhamento sagital do sujeito, da imagem e do objeto, estruturando o sistema de figuração nascido da perspectiva, mas o sujeito da representação tornava-se a partir de então um sujeito muito mais fortemente aparelhado, muito mais NÓS do que EU. Como toda experiência tecnestésica, a fotografia – seja ela o fotógrafo, o fotografado ou o observador – impôs um modelo comum de comportamento perceptivo grandemente unificador e uniformemente partilhável sobre o qual se erigiu o *habitus* visual. (COUCHOT, 2003, p. 33).

Couchot, ao constatar a presença desse "*habitus* visual", que se estrutura a partir da "experiência tecnestésica", confirma a expansão do maquinismo fotográfico associado a uma cultura da percepção dos sentidos, ambos capazes de possibilitar novos padrões de comportamento e de sensibilidade na relação entre os sujeitos e o mundo, posto que o sujeito-Eu se fusiona ao sujeito-Nós e vice-versa, o que acaba nos fornecendo novas pistas em favor de novas ressignificações acerca da relação entre sujeito(s) e objeto e da ampliação de novos espaços de institucionalização da memória visual, transformados em fontes ou estoques dessa produção imagética, cujo sentido será encontrado nos múltiplos tipos de recepção.

---

[48] Significa a combinação entre a técnica e a faculdade de percepção dos sentidos em promover novas formas de percepção e sensação na relação entre os sujeitos e o mundo.

É com base nesse rito de passagem, do lugar privativo pessoal para a esfera pública ou para o espaço privado, que o testemunho que enseja a narrativa pessoal, de natureza oral e ou escrita, reconstrói-se e se consolida enquanto confissão e documento. Partindo deste binômio podemos alcançar o que Ricoeur (2007, p. 177) nos sugere quando nos situa em relação ao Testemunho e ao Arquivo. Na relação entre narrativa e testemunho, ele compara:

> A esses traços de escrituralidade que possui em comum com a narrativa, o testemunho acrescenta traços específicos ligados à estrutura de troca entre aquele que dá e aquele que recebe: em virtude de seu caráter reiterável que lhe confere o estatuto da instituição, o testemunho pode ser tomado por escrito, prestado. O depoimento é por sua vez a condição de possibilidade de instituições específicas indicadas à coleta, à conservação, à classificação de uma massa documental tendo em vista a consulta por pessoas habilitadas (RICŒUR, 2007, p. 177).

Enquanto isso:

> O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social. É sob este ângulo que Michel de Certeau trata no primeiro dos três painéis sobre o que, antes de mim, ele denominou de operação historiográfica. (RICŒUR, 2007, p. 177).

Temos aqui dois vetores, o testemunho e o arquivo, sem os quais a criação da informação e a produção de conhecimento não se realizam no plano de uma materialidade, isto é, de uma prática que se exerce tendo por base a criação da informaço que se reverte na produção de conhecimento, este podendo transmutar-se em informação para se converter de novo em conhecimento e, assim, num *continuum* que se justifica pelo caráter reiterável do testemunho que, por um lado, institui uma relação entre dois sujeitos, um que fornece, outorga, consente, e, por outro, a existência de um lugar físico e social que responde pela sua reapropriação, ressignificação e socialização.

Portanto, a relação entre a produção desses testemunhos pessoais e o papel exercido pela instituição, responsável pela custódia e gestão desses testemunhos, representa, respectivamente, os polos de operações e de mediações necessárias à organização da informação simultânea à produção do conhecimento. Neste sentido, para nós, o lugar da institucionalização do arquivo, pensado nos termos de Paul Ricoeur, guarda uma relação estreita com a dinâmica dos fluxos de informação disposta nos estoques vinculados às unidades de informação.

Pensamos esses dois polos, como dois elos, que se articulam, entre si, testemunho e arquivo, o primeiro confere ao segundo a razão da sua existência, assim como a função do

segundo só se efetiva plenamente na presença do primeiro. Nessa altura, já não mais falamos do documento retido, adstrito à esfera pessoal, restrito ao produtor e ou a suas famílias que detêm a sua posse, mas a sua passagem ou liberação para o espaço público.

Esta passagem também pode se efetivar a partir da doação, que consiste num acordo tácito firmado entre a esfera pessoal, que se predispõe a ceder ou a doar, e o *espaço público de institucionalização da informação* que o recebe, e que pode ser tanto de natureza jurídico-político-adminsitrativa, subordinado à esfera estatal, quanto de natureza privada, desde que esta não se confunda com a esfera pessoal. Outra modalidade de transferência implica a existência de um acordo entre aquele que detém a posse do acervo privado e uma instituição pública que assume a função de administrá-lo, mas com base em cláusulas a serem obedecidas pelas partes envolvidas, e, por último, tem a venda, quando implica a avaliação do acervo com base no valor monetário ou de mercado.

A instituição de informação que incorpora o acervo poderá fazê-lo mediante uma *custódia*[49] que pode ser de caráter definitivo ou provisório. Todavia, fica evidenciado que a diferença básica entre a doação e a venda reside no caráter mercantil desta em relação ao caráter social da primeira, o que não significa que sejam procedimentos excludentes, na medida em que o valor patrimonial estará presente nos dois procedimentos. Todavia, não se deve perder de vista que o espaço público de institucionalização da informação deve ser expressão do sujeito-nós, desde que este se manifeste numa vontade coletiva e social.

Por último, entendemos o arquivo na trama da fotografia como expressão de uma teia de múltiplas relações que envolvem desde as formas de aquisição de saberes, de técnicas, de equipamentos e acessórios fotográficos, oriundos do processo de industrialização capitalista até uma gama variada de clientes. Estes são constituídos por pessoas físicas e jurídicas de natureza privada e pública, passando também pelos auxiliares diretos do fotógrafo e pelas entidades representativas da categoria, a exemplo dos fotoclubes, de âmbito local, estadual, nacional e internacional, acrescidos dos espaços reservados às escolas de formação, à exposição e ao *workshop*.

Considerando esses fios que formam a trama da fotografia e se entrelaçam aos da urdidura traçada pela narrativa pessoal, trama e urdidura resultam das ações ordinárias e originárias do encadeamento dos processos de produção e de acumulação da imagem fotográfica e de uma narrativa e memória de si, que vem a ser a do fotógrafo e a de quem com

---

[49] De acordo com o verbete do *Dicionário de Terminologia Arquivística* (1996, p. 21), a custódia implica a "Responsabilidade jurídica, temporária ou definitiva, de guarda e proteção de documentos dos quais não se detém a propriedade", tornando-se, portanto, inalienável.

ele criou laços. Portanto, ambas são também consideradas como uma sucessão de eventos, na medida em que os seus fios constituem o tecido conjuntivo que formam a tessitura. Eis o desafio a que está sujeito o estudo da gênese, não só no que tange à produção da imagem, mas, sobretudo, à produção de uma narrativa pessoal que, por sua vez, se converte numa extensão do arquivo fotográfico, razão e sentido da sua existência.

Concluindo, a inserção dessa narrativa pessoal na questão da gênese deveu-se ao fato de considerar que essa é, por excelência, o núcleo que (in)forma acerca desse sujeito que engendra a história da sua experiência e vivência. Enfim, que se antecipa a uma construção que possam fazer dele. Não esquecendo, contudo, que o *paradigma indiciário ou semiótico*, apontado por Ginzburg, abre possibilidades metodológicas para, a partir de vestígios, aparentemente desprezíveis, recuperar os elementos que elucidam a trama e a urdidura dispostas na tessitura da imagem e de uma escrita pessoal convertidos em arquivo fotográfico. Por último, indagamos: em que medida a tessitura se apresenta como o modo de constituição dessas diferentes partes da composição do arquivo fotográfico que reúne e interliga o pessoal, o privado e o público?

5 O FIO DA NARRATIVA E A TRAMA DO PROCESSO FOTOGRÁFICO

> É o tempo que compõe o que se chama fio da história. Pois a cronologia é um fio mais necessário a se orientar numa narrativa histórica do que aquele com que Teseu escapou dos desvios do labirinto.
>
> F. La Mothe Le Vayer, Paris, 1669[50].

5.1 O paradigma indiciário no contexto da ciência da informação

Esta seção procura traçar um percurso que trata dos cruzamentos constantes entre a trama da fotografia e o fio de uma narrativa construída pelo fotógrafo, quer do ponto de vista do *depoimento*, sob a forma de entrevista e questionário, e do *testemunho*, quer do ponto de vista da produção de uma *escrita autobiográfica*. Neste sentido, vamos nos apoiar no material coletado, a partir da pesquisa empírica, tal como as *entrevistas* realizadas para a obtenção de mais informações, além das fontes já existentes sobre a trajetória do fotógrafo, com base na oralidade; a *coletânea* de textos e documentos organizados e disponibilizados ao público pelo próprio fotógrafo; e, finalmente, a presença de uma escrita pessoal de caráter autobiográfico, que chamamos de narrativa. Mais tarde definiremos cada um desses termos em itálico.

Esse tripé, formado pelo *depoimento*, o *testemunho* e a *escrita autobiográfica*, se constrói a partir da trama fotográfica, isto é, da sua capacidade de engendrar outras produções e outras relações, necessárias à sua autofagia. Uma vez que a fotografia se (re)alimenta de seus dispositivos óptico-químico e mecânicos, do fotógrafo, que intervém com os seus códigos e valores, e do referente, onde a imagem aparece como sendo o seu duplo. A sua condição autofágica se explica e se justifica pelo hibridismo que é inerente à sua própria constituição e condição; o que talvez se evidencie em um dos depoimentos de Leme (1996)[51] concedido à imprensa, ao destacar a passagem de uma experiência para outra, como uma espécie de pulsão presente no ato fotográfico: "As veredas palmilhadas na busca da expressão da arte, quando atingem as barreiras do repetitivo, tornam-se monótonas, não mais oferecendo aquela atração do imprevisto, aquela atração do desbravar o não conhecido".

É o que nos sugere os verbos *oferecer* e *desbravar*, em oposição aos verbos *atingir* e *tornar*. Logo, o nosso propósito é de mostrar como os elementos que resultam desse tipo de

---

[50] A epígrafe foi retirada das Notas referentes à Introdução da obra *O fio e os rastros*, de Carlo Ginzburg (2007).
[51] Texto extraído da coletânea "*Documentário das atividades profissionais e artísticas de Sebastião Leme 50 anos: 1946-1996*", ocasião em que o fotógrafo prestava à imprensa local um depoimento sobre a exposição pública que ele faria de suas imagens convertendo a fotografia analógica em fotografia digital.

produção se articulam e se imbricam nas tramas e nas urdiduras dessa relação do fotógrafo com a fotografia e o mundo; de onde deriva a nossa preocupação de situar a fotografia no âmbito do processo, da representação e do sentido, elementos intrínsecos a sua própria constituição. Daí se faz necessário lançar mão de uma metodologia que combine a história oral e o paradigma indiciário, modelo epistemológico, que emerge no final do século XIX, no contexto das ciências humanas (GINZBURG, 1990, p. 143-179) como base e fundamento de um olhar, de uma leitura e de um estudo de natureza retrospectiva.

O paradigma indiciário para o historiador Carlo Ginzburg (1990, p. 170), a princípio, se apresenta sob a forma de um tapete, cujos fios que o constituem variam a depender do seu contexto. Que pode ser chamado de "venatório, divinatório, indiciário ou semiótico", não se trata do mesmo significado, porém vinculam-se ao mesmo modelo epistemológico. Para isto basta recorrer a disciplinas distintas, a exemplo da história da arte, da psicanálise, da literatura e da medicina, que se articulam "entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave".

Aqui, poderíamos evocar o paradigma indiciário da semiótica referindo-se ao o tripé onde estão identificados o italiano Giovanni Morelli, o alemão Sigmund Freud e o inglês Arthur Conan Doyle. Estes, por sua vez, representam a conjunção de três tipos de saberes e de práticas, respectivamente, a história da arte, a psicanálise e o romance policial. Muito embora, esses três profissionais estivessem ligados a uma mesma matriz de formação, ou seja, a medicina, de onde deriva a semiose, ou semiótica médica, disciplina que se encarrega do estudo de sintomas/vestígios que a patologia deixa à mostra, porém só à luz de um exame é possível desvelá-los.

A semiose será o ponto em comum entre as três práticas exercidas. O fato é que diferentes profissões – respectivamente, historiador da arte, psicanalista e escritor de romance policial – empregam o mesmo método. Implica considerar que eles estão atentos para os detalhes ínfimos, na maioria das vezes desprezíveis para muitos, mas que se encarregam de fornecer as pistas para compor o todo; a exemplo das marcas fornecidas pelos signos pictóricos, o que leva a distinguir o quadro falso e do verdadeiro, cujo detalhe se deixa revelar sob a forma do lóbulo da orelha direita; dos atos falhos, imperceptíveis ao analisado, que se deixam escapar no ato de sua fala ou de seu gesto corporal; dos vestígios deixados pelo criminoso ou pela vítima no local do crime. Toda essa combinação permite decifrar uma realidade, aparentemente impenetrável e indecifrável.

O paradigma indiciário teria suas raízes mais remotas localizadas na conduta primária do caçador, de lançar-se em busca de sinais, de vestígios ou de pistas, partindo daí para operações mentais de natureza cada vez mais complexas, o que implicaria a existência de um

saber, de tipo venatório, também presente em algumas das fábulas, de onde deriva a gênese do romance policial. Porém, seguindo o fio condutor de Ginzburg, a impressão digital teria sido uma herança deixada pelos bengaleses, certamente analfabetos, a imprimirem no papel as suas marcas digitais como um tipo de escrita que era lida pelos adivinhos, ou melhor, pelo saber divinatório; mas, que não passou despercebido a William Herschel, funcionário responsável pela administração inglesa no distrito de Hooghly. Aquele ao observar esse curioso costume em Bengala, nos anos 1860, anunciou, mais tarde, que as impressões digitais eram intransferíveis e únicas. Cujas implicações mais tarde podem ser comprovadas nas instituições de segurança pública e controle social. O império britânico no Oriente teria assegurado a sua "*pax romana*". Para Ginzburg (1990, p. 176): "Os funcionários imperiais tinham-se apropriado do saber indiciário dos bengaleses e viraram-no contra eles." Em seguida, conclui:

> Mas o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro [...] Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la (GINZBURG, 1990, p. 177).

Para isso, o autor se vale de um amplo espectro que permeia o conhecimento humano que vai desde uma memória que se vale de registros decodificáveis, passando pela trajetória da escrita, até o lastro de contribuições imemoriais. Onde, o exemplo da tradição bengalense, aponta os indícios de um saber imemorial e o seu confisco por outro tipo de saber hegemônico inserido na lógica do capitalismo contemporâneo, que determinam quais serão os seus usos e as suas aplicações em determinados contextos.

Por último, Ginzburg (1990, p.179) conclui seus estudos e reflexões referindo-se a dois tipos de intuição uma *alta* e outra *baixa*. Esta estaria "distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos". Porém, torna-se "patrimônio dos bengaleses, expropriados do seu saber por *sir* William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres". Ginzburg não qualifica o que vem a ser a "intuição alta", contudo aponta a intuição como "sinônimo de processos racionais", onde a "intuição baixa" está fortemente amparada nos sentidos, considerando as representações de gênero e de segmentos sociais referidos, há pouco, por Ginzburg; por oposição, a "intuição alta" que deve ser prerrogativa dos luminares, ironia à parte.

Por último, Ginzburg (1990, p. 179) conclui seus estudos e reflexões se referindo a dois tipos de intuição: uma *alta* e outra *baixa*. Esta, a baixa, estaria "distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos". Porém, torna-se "patrimônio

dos bengaleses, expropriados do seu saber por *sir* William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres". O que torna tudo isso muito curioso é o fato de Sebastião Leme ter insistido em vários momentos da entrevista que o seu processo criativo era dirigido pela "intuição". Repetiu, insistentemente, a ponto de nos fornecer uma relação com endereços eletrônicos e apontamentos seus, onde ele registrou um pequeno verbete sobre a palavra *intuição* (ver Anexo A: Lista de *Sites* e Notas, p. 334). Na ocasião nos perguntávamos, por que a insistência na intuição? Insistir na sua presença no momento da criação, de um lado, implica em deixar de fora a soma das contribuições de mais de um século de fotografia e que podem ser adquiridas através da acuidade visual, da leitura de textos e da experiência prática e conceitual de fotógrafos amadores e profissionais. De outro lado, há um conhecimento que também nasce da intuição e que, racionalmente, nem sempre se explica pela lógica.

Ao considerar essa rede de fios que opera em meio a um jogo de relações entre forma e conteúdo e de constantes entrecruzamentos, torna-se urgente que localizemos a inserção do *paradigma indiciário*, texto produzido por Carlo Ginzburg (1990), que combina morfologia e história, no contexto da ciência da informação. Em face do exposto, vamos nos valer de uma leitura de Freire (2004) que lança mão do enunciado proposto por Wersig e Nevelig (1975) sobre a "responsabilidade social da ciência da informação". Para isso, Freire utilizou-se de três fios que se entrelaçam, formando o urdimento do texto. O primeiro fio corresponde ao modelo de rede conceitual de Wersig, publicado em 1993; o segundo fio é dado pelo conceito de *consciência possível*, atribuído a Lucien Goldman; o terceiro fio, uma representação do "paradigma indiciário" de Ginzburg (1990):

> que tem raízes que remontariam à própria evolução da humanidade e se traduz em um saber de tipo venatório, caracterizado pela capacidade de, a partir de dados aparentemente irrelevantes, descrever uma realidade complexa que não seria cientificamente experimentável. Ginzburg acrescenta que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal que possa se traduzir numa sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser "alguém passou por lá". Ele sugere que a própria ideia de narração (contar uma história, descrever situações e comportamentos), distinta de outras formas de expressão, como sortilégio, o exconjuro ou a invocação, pode ter nascido numa sociedade de caçadores [...] (FREIRE, 2004).

Logo, nossa intenção é mostrar os usos dessa reflexão, que vincula Ginzburg à história (enquanto operação intelectual e realidade), à semiótica e à CI, como procedimento metodológico, como sugere o artigo de Freire (2004). A leitura que realizamos deste artigo aconteceu, pela primeira vez, em 13/5/2008, mas, na proposta do nosso anteprojeto, apresentado em 2004, já constava a referência ao paradigma indiciário, como um recurso a ser

empregado na metodologia. Portanto, duas propostas, aparentemente, simultâneas, salvo engano.

A assertiva "alguém passou por lá", sugerida por Ginzburg (1990, p.152), tem uma estreita relação com a fotografia, sobretudo, quando pensamos a relação entre a imagem, signo indicial, e o referente, aquele que já não se encontra no lugar/tempo, o que torna a fotografia um "signo de ausência", "alguém estava lá". Geralmente a ausência notada é a do referente ou do objeto, mas o fotógrafo também está inscrito nesta lacuna. Logo, a fotografia sugere "*alguém passou por lá*", tanto o referente que foi o objeto do registro como aquele que promoveu a captação do registro. A presença do fotógrafo estará implícita, desde que se considere quem colheu o registro nos rastros do tempo. Há, contudo, dois fios, por onde perpassa a imagem fotográfica, quando se discute a sua constituição genética: a figura do fotógrafo, em um primeiro momento e a do receptor, como um desdobramento necessário; caso contrário não haverá visualidade. É graças ao ato de recepção que a imagem fotográfica consolida a sua condição de informação visual.

Possivelmente nessa dimensão quadrangular, formada pela imagem sígnica, pelo fotógrafo, pelo referente e pela relação espaço-temporal, é que podemos associar a figura do caçador, como um elemento atávico, à figura do fotógrafo, conforme vimos nos capítulos anteriores, exposto na sua pulsão pela caça. Talvez aqui se justifique, não só a declaração de Leme, mas a condição própria da fotografia como uma atividade de caça, à semelhança das sociedades primitivas, também denominadas de sociedades coletoras, no sentido de reunir e acumular, mas também no sentido da captura, de ir ao encalço da presa, da caça.

É o que nos leva a recorrer ao romance de Assis (2008, p. 286) – *Dom Casmurro* – quando narra como Capitu se apresentava aos olhos de Bentinho: "*Olhos de ressaca"*, ressaca de mar, pela sua determinação de tudo devorar, de arrastar para si o que mirava. O que dizer do visor de uma câmera fotográfica? Daí a sua estreita relação com as atividades de caça, e por que não de pesca?

A proposta metodológica de Freire (2004, p. 5) contempla:

> Dessa forma, o *paradigma indiciário* poderia tornar-se um dos "caminhos" [metodologia] através do qual o mistério da unidade subjacente à diversidade existente no mundo, objeto de todo conhecimento, pode adquirir um sentido. No presente exercício, nos ajudará a revelar o sentido oculto no evento de comunicação científica observado e que interpretamos como expressão de uma "visão de mundo socialista" no campo da ciência da informação.

Certamente, foi o que ela procurou fazer quando se apoiou, inicialmente, em um enunciado e em um conceito, cuja proposição é que o enunciado, formulado por Wersig e

Neveling (1975), abordando a "responsabilidade social da ciência da informação", deve ser examinado, retroativamente, como um "indício da consciência possível" de um grupo de cientistas da ciência da informação (FREIRE, 2004), cujo rastreamento garantiu a inclusão de cientistas russos também.

A forma como a autora reúne as peças-chave do seu artigo, em si, já é uma aplicação direta do paradigma indiciário de Ginzburg. O seu trabalho se monta sobre um tripé, formado por três fios condutores, já anunciados, os quais possibilitam chegar a uma "teia de indícios", isto é, de vestígios, de pegadas, na acepção do paradigma indiciário. Esses sinais a levam ao documento FID 435, publicado, em 1969, pelo Comitê de Pesquisa Teórica da Informação da Federação Internacional de Documentação, na ocasião sob a presidência de A. Mikailov, que lança como proposta a função social da ciência da informação face à emergência de um contexto histórico que carece da circulação do conhecimento científico (FREIRE, 2004).

Em seguida, a autora aponta o artigo de D. J. Foskett, datado de 1980, que fornece um histórico do contexto que ensejou a elaboração do documento FID 435 e da contribuição soviética, com destaque para a atuação do VINITI[52], possibilitando a sedimentação de uma base teórica para a ciência da informação, denominada de ciência da informática, na então União Soviética.

Outras reflexões surgem nessa linha, pós-1967, 1968, 1969. Na Rússia, a ênfase contempla, entre outros aspectos, a relação entre a atividade científica e os meios de difusão, o que implica em considerar a produção como uma "atividade científica informativa", também procura vincular a literatura científica e técnica a um fenômeno de alcance social, conforme assinala Mikhailov (FREIRE, 2004, p. 9).

Contudo, há críticas em relação à posição Mikhailov como observa Freire (2004), no Ocidente, por considerá-la restritiva à comunidade científica, isolando esse alcance social da ciência da informação de outros grupos sociais, ou ainda neutralizando as questões referentes à comunicação de massa. Entre os críticos mais aguerridos, Freire destaca Roberts (1976). Porém, se considerarmos a União Soviética, entre os anos 1960 e 1980, não é possível esperar um comportamento mais inquieto e polêmico dos cientistas da informação, no que tange à "responsabilidade social da CI" dos cientistas e profissionais da informação como "mediadores no processo de comunicação social" e da "informação como possibilidade de conhecimento". Desde que seja possível admitir esse enunciado de repercussões no processo

[52] Em nota, Freire informa tratar-se de um instituto "voltado para a informação científica e tecnológica, vinculado à Academia de Ciências da Rússia, criado em 1952 e dirigido, desde o início, por Mikhailov".

de comunicação social e de produção de conhecimento como resultado de uma mediação Política.

Em um contexto onde o Estado detinha um poder absoluto sobre a informação, é preciso retroagir no tempo e examinar as relações de tensão que o Estado soviético mantinha com a sociedade acerca da liberdade de expressão. A nós, basta-nos deter no caso de um dos mais instigantes fotógrafos do século XX, o russo Alexander Rodchenko (1891-1956), iniciando na fotografia em 1924 em Moscou; a partir de 1932, teve a sua liberdade de fotografar definitivamente cerceada pelo Estado stalinista, só podia fotografar mediante uma autorização prévia e mesmo assim submetido à censura. No seu diário, uma das anotações dava conta da sua solidão e isolamento: "Já não precisam de mim, sou totalmente desnecessário, quer eu trabalhe ou não, quer eu viva ou morra. Poderia mesmo estar morto, sou o único que se preocupa com minha própria existência. Sou um homem invisível." O desabafo de um dos fotógrafos mais instigantes, o criador dos perturbadores e mundialmente famosos "ângulos inusitados" da fotografia moderna e/ou contemporânea.

Uma das lições de Rodchenko (apud COSTA, 1998, p. 71), em relação ao ângulo: "os pontos de vista mais interessantes para a vida moderna são os pontos de vista de alto para baixo e de baixo para cima e suas diagonais." Provavelmente, um dos mestres desse fotógrafo e *designer* gráfico russo foi o húngaro Moholy-Nagy, igualmente fotógrafo e *designer*, a convite de Walter Gropius, em 1923, levou para a Bauhaus a fotografia e o desenho (ARCARI, 2001, p.30).

Repensando os limites vividos pelos cientistas da informação de origem russa, a força dos tanques soviéticos que esmagou a Primavera de Praga em 1968 tenha figurado como uma metáfora para aqueles que ousassem discordar das políticas de Estado. Acreditamos que, naquela altura, para eles bastava, apenas, o passe livre com a comunidade internacional, esta pode ter sido a estratégia do VINITI. Muito, provavelmente, essa questão pode ser pensada em termos de uma "consciência possível". Acreditamos que esta tenha sido a posição de Goldmann de que a consciência possível é resultado do seu tempo, ou seja, das condições objetivas de uma determinada época, muito embora há aqueles que conseguem ir além desses limites, um dos vetores e/ou um dos eixos fundadores da reflexão de Freire.

Finalmente, a autora chega ao seu ponto de chegada e de partida, que é o artigo de Wersig e Neveling, da Universidade Livre de Berlim, publicado em 1975. Não podemos nos furtar de registrar que essa Universidade, fundada em 1948, foi desde 1946, na parte Leste,

um espaço de resistência e de contestação ao arbítrio e à violência, até a sua integração definitiva, mediante acordos mútuos, à zona Oeste da cidade.

Nesse mesmo contexto em que Wersig e Neveling escreveram o seu artigo o Brasil enfrentava cerceamento de formas de organização política e social; censura prévia à informação; prisões e assassinatos políticos vide o caso da prisão do jornalista e professor da Universidade de São Paulo, Wladimir Hersog, assassinado em outubro de 1975, nas dependências do DOI CODI, na cidade de São Paulo.

Como ficou constatado, até agora e nos parágrafos precedentes, a impregnabilidade do contexto é, de tal ordem, tão intenso, que não nos é possível contê-lo, ignorá-lo, ele nos invade, nos deixa acossados. Mas como deixá-lo de lado, fingir? Se, é, justamente, a partir do seu magma que a informação se constrói, enquanto idéia, representação e matéria.

Retomando o artigo de Wersig e Neveling (1975), para Freire houve avanços significativos nessa proposição, de modo que ela se adequou de forma coerente a "uma visão de mundo socialista". A autora disse-o bem, "uma visão", o que difere, substancialmente, da visão de mundo do socialismo real, conforme já expomos algumas das suas idiossincrasias e contradições. Porém, o que nos propomos é observar o percurso do artigo de Freire, em relação à aplicação do paradigma indiciário, proposto por Ginzburg.

Em síntese, Freire (2004) retoma o artigo de Wersig e Neveling (1975) e dele extrai um dos eixos fundantes da ciência da informação − a ideia de "responsabilidade social"−. Mas, para poder observá-lo à luz de um contexto mais amplo, ela lança mão de três estratégias, ou seja, de três fios condutores que se interligam (numa clara alusão aos fios do tapete, referido por Ginzburg).

O primeiro fio, na perspectiva de Freire, é formado pelo modelo de *rede conceitual* de Wersig (1993) que situa o CONHECIMENTO no interior de uma rede inter e transdisciplinar, onde também fazem parte a Imagem e a Fotografia. Nessa rede há uma constelação de interconceitos, cuja sequência é ocupada pelo *Conhecimento*; nessa linha direta de sucessão aparecem outros interconceitos, tais como: *Redução de Complexidade*, *Imagem* e *Fotografia*, para citar apenas os que fazem parte do nosso objeto de estudo.

O que Wersig denomina de *interconceito*? Ele chama de conceitos autoevidentes, eles próprios já são portadores de uma legitimidade reconhecida. Mas, apesar de serem incorporados às disciplinas tradicionais, a partir de seus respectivos pontos de vista, não são tratados cientificamente, porque a concepção clássica de ciência os toma como senso comum, em decorrência da facilidade como são apreendidos. São chamados interconceitos, pelo fato de que eles inter-relacionam um grupo de disciplinas sem serem vistos como conceitos

transdisciplinares (WERSIG, 1993, p. 237). Aqui reside a legitimidade do interconceito, porém sujeito à restrição se for pensado dentro dos cânones da ciência tradicional do século XIX.

Seguindo a linha de raciocínio de Freire, o modelo de rede conceitual, proposto por Wersig, se desdobra em três outros modelos de estruturas teóricas que poderiam se constituir em "contextos" para a ciência da informação, considerando a sua especificidade. O primeiro modelo, partindo de conceitos genéricos, a exemplo de sistema, seria redefinido de modo a se adequar às necessidades da ciência da informação; o segundo modelo visa a uma reformulação de interconceitos; e, por último, Wersig propõe uma teoria menos centrada na elaboração de leis gerais e mais afinada com as estratégias de ação, utilizando-se de uma rede conceitual, cujos conceitos básicos tenham a capacidade de atrair outros elementos teóricos e empíricos, oriundos de outros campos, reestruturando assim a área de conhecimento.

Neste sentido, o segundo fio do tapete corresponde ao conceito de *consciência possível* de Goldman, no caso, aplicado à comunicação e à transmissão da informação, que resultaria na expressão de uma consciência coletiva, combinando expressões individuais e coletivas que podem ser definidas em um sistema de pensamento gerado a partir de condições históricas específicas. Conclui Freire que (2004, p. 3):

> Ao falar de expressão de uma consciência coletiva, Goldman faz uma ressalva: um comportamento ou uma obra só se tornam expressão da consciência, à medida que a estrutura que exprime não seja particular ao seu autor, mas, sim, comum aos diferentes membros constituintes do grupo social [...] A nosso ver, este seria o caso do enunciado de Wersig e Neveling no campo científico da ciência da informação. Nesse sentido, a 'consciência possível' de Goldman pode ser utilizada como um 'atrator' de uma 'rede conceitual' para identificar, no território da literatura da ciência da informação, os *indícios* de uma visão de mundo onde a informação, em si mesma, é considerada como força de transformação social.

O terceiro fio desse arranjo, tecido por Freire, tem a presença do paradigma indiciário, proposto por Guinzburg, que desempenhará o papel de uma metodologia responsável por dar visibilidade a determinados elementos que, via de regra, permanecem ocultos pela opacidade da realidade. Trata-se de indícios de natureza histórica que viabilizaram a emergência da proposição de "responsabilidade social", proposta por Wersig e Neveling em 1975, como sendo expressão de uma construção social que atinge o seu amadurecimento com esses dois cientistas, mas cujos antecedentes poderiam ser localizados no documento publicado em 1969 pelo Comitê de Pesquisa Teórica da FID em combinação com o VINITI, cuja concepção estaria ligada a uma visão dialética da história ou das condições sociais de produção.

Gostaríamos de assinalar a contribuição que o paradigma indiciário, enquanto estudo retrospectivo, enseja para o desvelamento da realidade. A sua riqueza certamente se localiza na confluência de dois canais, segundo a nota de n. 6 (FREIRE, 2004); de um lado, a visão retrospectiva e prospectiva de Lênin, um homem de ciência, envolvido com as atividades de pesquisa, e na condição de fundador da ciência da informática, na Rússia, que equivale à ciência da informação; por outro, os seus contatos com as realizações da documentação na Europa, sobretudo em relação à atuação documentária e ao humanismo de Paul Otlet e Henri La Fontaine.

Neste caso, a proposta metodológica com base no paradigma indiciário, discutida por Freire, teve a capacidade de esclarecer dúvidas e dar visibilidade a certos eventos científicos e aos documentos gerados por esses mesmos acontecimentos, que atuaram como vetores multiplicadores de outros eventos coletivos e individuais, responsáveis por situar a trajetória da produção científica, expressa não só no desenvolvimento das forças produtivas de uma época como no nível de *consciência possível* da comunidade que integra esses mesmos eventos na área da C.I.

A considerar o exposto, o paradigma indiciário ou semiótico tem a capacidade de iluminar uma realidade nem sempre transparente. Portanto, peças-chave de uma operação que perscruta, compara e investiga, os indícios se apresentam sob a forma de vestígios que interferem na possibilidade de reconstituição de processos culturais e científicos, cuja mediação se efetiva pelo arcabouço das ciências sociais na sua relação com os fenômenos históricos, porque sujeitos a uma dimensão humana temporal e espacial.

O que justifica a presença do paradigma indiciário na ciência da informação, como proposta metodológica, é a discussão que está em curso na área e sobre a qual Freire (2004) tem uma posição:

> Dessa forma, no tear da ciência da informação, conceitos da filosofia da ciência, da sociologia, da ciência da informação e da história, foram [re]unidos através de um modelo de abordagem da ciência da informação para tecermos uma rede que pudéssemos aprisionar o sentido de um enunciado no campo da ciência da informação. Nesse ofício, pudemos *compreender* as condições iniciais que propiciaram a emergência e o crescimento desse campo científico e, ao mesmo, tempo, *explicar* a gênese do pensamento dos autores, inserindo-os no processo histórico de construção do conhecimento científico, na sociedade capitalista.

A proposta acima resulta de uma reflexão individual, mas que se torna expressão de um conjunto mais amplo no interior da ciência da informação, na medida em que esta se compõe de um tecido constituído por contribuições que derivam da interdisciplinaridade e da

transdisciplinaridade do conhecimento científico. Outro aspecto que Freire recupera para a área da Ciência da Informação é a de que a sua construção de ciência não deve prescindir de outras categorias explicativas próprias da história, da sociologia e da filosofia da ciência. Esses cruzamentos não só validam a sua história recente, como justifica a consciência que ela tem de si mesma como uma área de fronteiras, sujeita tanto à territorialização quanto à desterritorialização do conhecimento.

Considerando o nosso objeto de pesquisa, a gênese do arquivo fotográfico, concebido como signo indicial e visual, a nossa escolha em torno do paradigma indiciário é a fazer uso de estratégias que, partindo de um levantamento das condições objetivas fornecidas pelas fontes, escritas, orais e visuais, possa rastrear os elementos que tornaram possível a ocorrência de determinados eventos no fluxo de uma cadeia marcada pela (des)continuidade temporal. Neste sentido, vamos na direção de um rastreamento parcial das fontes, de acordo com as condições de nossa pesquisa de campo.

5.2 Rastros e leitura: depoimentos, testemunhos e narrativas

Esta seção, ao tratar dos procedimentos metodológicos adotados no processo de investigação, primeiro situa a metodologia em relação aos aspectos que lhe definem para, em seguida, relacionar os passos a serem dados durante as fases da investigação. Neste sentido, estamos considerando a metodologia como um conjunto de operações concretas e práticas que visam dar resposta a um determinado problema e, ao fazê-lo, apoia-se em um suporte teórico que lhe dê aporte necessário para fundamentar a proposição a ser formulada.

Se as escolhas metodológicas, em parte, se definem em razão de um viés teórico adotado, no nosso caso, estamos considerando que, nos marcos da semiótica peirceana, o signo é algo cuja função é a de representar o seu objeto, não perdendo de vista que, ao representar, passa a representar algo para alguém. Também se convencionou chamá-lo “signo de ausência”, em razão de que “alguém” ou “algo” se acha ausente, e cujo lugar é ocupado por outro. Neste sentido, a fotografia, para nós, como já foi anteriormente anunciado se apresenta como um signo indiciário, significando que a relação entre a imagem e o seu referente se dá por contiguidade física.

Ainda dentro dessa tricotomia dos signos que tratam das suas relações com seus respectivos objetos, dos quais eles constituem a sua representação, faltou acrescentar o signo icônico e o signo simbólico, o que implica considerar que a relação do ícone em relação ao seu objeto “denota (...) caracteres que ele igualmente possui quer tal Objeto exista ou não (...)

é Ícone de qualquer coisa, na medida em for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo" (PEIRCE, 2003, p. 52, cf. 247). Já quanto ao símbolo, este, na sua relação com o seu objeto, torna-se uma representação obtida pelo consenso, por aquilo que é instaurado pela convenção social.

Para Santaella, se tudo é signo, convém que haja um parâmetro e este é dado pelas propriedades formais do signo reconhecidas, a saber: pela sua existência, pela sua qualidade e pela sua condição de lei. Esta tricotomia passa a ser denominada, respectivamente, de sin-signo, pela que há de singular e pelo fato de existir; o quali-signo, que opera como uma qualidade do signo, de modo que age instaurando uma relação de similaridade entre o signo e o objeto; e finalmente o legi-signo, que será regido pela lei, produto de uma convenção social.

Logo a fotografia, pensada do ponto de vista da sua gênese, alterna-se entre imagem e o *modus operandi*, cujo resultado final é o da imagem que se imiscui com o seu próprio referente, ou objeto, conformando-lhe uma figuração a partir de uma inscrição física, de um traço, de um rastro, de um registro. O que acaba por dotar a fotografia de existência e de singularidade, predicados definidores do signo indicial, já apontados anteriormente.

Nossa escolha em torno do conceito de signo foi o que melhor se adequou ao nosso objeto de pesquisa que se move entre as fronteiras do código visual da imagem e do código verbal, com trânsito na oralidade e na escrita. Acreditamos que a melhor forma de abordar essas variáveis seria tratando-as como representação sígnica.

Essa escolha deve-se também ao seu ato de representação, presente naquilo que lhe define, ou seja, o signo como "algo que está no lugar de outra coisa" (PERUZZOLO, 2004, p. 67); nós o fizemos de modo a aplicá-lo à imagem, ao texto verbal e à oralidade. Ao tratar da gênese do arquivo fotográfico sob a perspectiva de uma leitura da sua acumulação, considerando a sua inserção temporal e espacial, em relação a um determinado fotógrafo, que o singulariza em relação a outras experiências, observamos que as formas de representação atravessam as fontes de consultas em todas as direções.

Com base no exposto, podemos considerar o depoimento, no sentido da entrevista e do questionário; a seleção, o testemunho e a produção de documentos, como expressão de um fazer; e, por último, a construção de uma escrita biográfica como indícios de um projeto pessoal que articula a produção de documentos no sentido do arquivamento, mas não de um arquivamento cujo pressuposto será algo encerrado, mas algo inserido nos fluxos de informação. É o que nos sugere as fontes, até o momento compulsado, sob a categoria genérica da acumulação.

5.2.1 Um itinerário das fontes

Retomando os passos da investigação, nossa proposta metodológica consistiu, inicialmente, em traçar um quadro que fornecesse uma visão geral da fotografia. E graças a esta, nos situar em relação à gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, utilizando-se de uma coleta de dados que trouxesse elementos informativos sobre a vida e a trajetória profissional do fotógrafo Sebastião Leme, a partir de três estratégias, a saber:

a) de um levantamento de *fontes secundárias* contemplando a história da fotografia no Ocidente, manuais acerca dos dispositivos e dos processos fotográficos; abordagens teóricas sobre a fotografia e a sua emergência como fenômeno social; análises sobre um percurso da fotografia contemporânea no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 1945 até os anos 1990, escolha que derivou do período correspondente à trajetória de Leme; reflexões e estudos no campo da ciência da informação não só contemplando a sua relação com a semiótica, mas também situando o conceito de informação; e, ainda, uma abordagem historiográfica relacionando a questão da leitura, do tempo, dos rastros e do testemunho; por último, uma bibliografia local referente à formação histórica da cidade de Marília análoga à época de Sebastião Leme;
b) de um mapeamento de *fontes primárias* partindo de algumas instituições que abrigam, guardam e disponibilizam documentos e registros referentes à trajetória de Sebastião Leme, entre essas instituições situamos: a Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (FFC/UNESP) – Campus de Marília, a Biblioteca Rangel Pietrarcia da Câmara Municipal (BRP/CM) e o acervo pertencente à família Carvalho Leme, do qual fazem parte o arquivo fotográfico e a documentação escrita. De um modo geral, essas fontes primárias, distribuídas nessas três instituições, são constituídas, majoritariamente, por cópias, uma vez que a documentação original se encontra em poder da família Leme. Trata-se de documentos pessoais; documentos comprobatórios da sua atividade profissional; correspondência recebida e enviada; recortes de jornais, revistas e artigos de época, folders e catálogos das exposições, correspondentes aos anos 1946 a 1950; a produção intelectual objeto de publicação e uma documentação confessional que denominamos de narrativa autobiográfica; uma coletânea por ele organizada e

denominada de “Documentário das Atividades Profissionais de Sebastião Carvalho Leme 50 anos: 1946: 1996” e que passaremos a chamar de inventário de atividades;

c) da elaboração e aplicação de questionário, além da realização de entrevistas, as quais passamos a denominar de depoimentos orais. As entrevistas resultam das contribuições da história oral, visando trazer mais subsídios às condições que ensejaram a trajetória da produção do fotógrafo Sebastião Leme. Para participar das entrevistas convidamos Sebastião Carvalho Leme, ocasião em que também foi aplicado um questionário; sua esposa dra. Dulce Maria Carvalho Leme; os filhos, o fotógrafo Maurício Carvalho Leme, a dra. Maria Isabel Leme Faleiros, o cinegrafista Eduardo Carvalho Leme; o sobrinho e ex-fotógrafo, Celso Carvalho Malheiros; e, finalmente, o fotógrafo e professor Marcelo Sampaio.

Nesta seção, o nosso propósito, a princípio, foi situar o eixo central da nossa metodologia dado pelo paradigma indiciário, para isso procuramos contextualizá-lo no âmbito de uma reflexão já realizada na área da ciência da informação por Isa Maria Freire (2004). Fizemos uma leitura, em que tentamos descrever de forma sumária como se deram os passos da aplicação do método indiciário, de modo a considerar a sua pertinência no momento da investigação, onde os resultados da coleta de dados se combinam com a análise desses dados, examinados à luz do paradigma indiciário. Este, inicialmente, tem a sua inserção na área graças à reflexão de Freire em abordar a gênese de uma consciência social, entre os cientistas da informação, no momento em que a C.I. dava os seus primeiros passos na construção de um conhecimento científico.

Seguindo nossa trilha sinalizada por depoimentos, testemunhos e narrativas, mediados pelo paradigma indiciário, tornou-se necessário que sinalizássemos não só o nosso percurso, identificando parte das fontes, mas localizando os agentes de informação, ou seja, os indivíduos, que na condição de representantes daquelas instituições nos disponibilizaram as fontes de consultas visuais e escritas relacionadas, em alguns casos com restrições.Seguiremos compulsando leituras que sirvam de interface para percorrer o labirinto constituído pelo tripé formado pelos depoimentos, testemunhos e narrativas.

O que para nós significa o labirinto? Uma rede de compartimentos que se interpenetram e se entrecruzam de forma contínua e ininterrupta de tal modo que a saída se apresenta como uma possibilidade longínqua, caso não se disponha de uma estratégia segura. Desse modo, imaginamos um acervo documental que não foi submetido a um tratamento por parte de profissionais da informação. Aqui, reside, pois, o desafio de encontrar um meio de atravessá-lo.

Se a gênese do arquivo fotográfico é desvelada a partir de uma leitura da acumulação, é preciso, antes, considerar que essa acumulação, enquanto processo de constituição desse arquivo fotográfico, só se tornou possível, concreta, material, através de ações, e uma delas é a seleção. É graças a este ato que a acumulação se efetiva e se confirma como resultado de uma prática, de uma produção, de uma atividade, de um desejo. Em que pese considerarmos o arquivo do ponto de vista institucional, ou pessoal, a seleção se faz presente do mesmo jeito. O que muda? Certamente, os parâmetros, as motivações, os instrumentos adotados. Neste sentido, a seleção é um movimento entre a exclusão e a inclusão, o que nos leva a recorrer a RICŒUR (2007, p. 352):

> Por mais liberal que seja a operação de reunião e preservação dos rastros de sua própria atividade que uma instituição decida preservar, ela é inelutavelmente seletiva; nem todos os rastros se transformam em arquivos; um arquivo exaustivo é impensável, e nem todos os testemunhos fazem arquivos.

Aqui, Ricœur está discutindo o fato de que desde a consulta aos arquivos e, antes disso, do ato que determinou a sua constituição essas duas ações tiveram lugar em razão de uma escolha, de uma interpretação. O que o levou a reiterar sobre o caráter seletivo para a constituição dos arquivos. Nesse caso, não há escolha inocente, seja de quem for. Ela segue uma norma de conduta, tem interesses próprios.

Quais as motivações e que tipos de interesses teriam levado o fotógrafo Sebastião Leme a promover uma seleção de parte de seus documentos, arquivando-os em uma instituição com autorização para disponibilizá-los em seguida? Vamos considerar dois momentos. No primeiro, vamos nos deter na seleção dos documentos, móvel utilizado por Sebastião Leme para produzir sua documentação; ocorre que ao nos referirmos a uma produção de documentos, estamos nos referindo a uma documentação específica para fins de arquivamento, o que não significa que essa documentação sairá de circulação, muito pelo contrário, ela dará entrada nos fluxos internos da informação da Biblioteca da Câmara Municipal, aqui se dará a sua entrada na história, onde será resgatada do contínuo da memória e do tempo, podendo ser acessada, consultada e examinada. Enfim, transformada em produção, em operação intelectual. O segundo momento é marcado pela leitura, na sua abrangência envolvendo distintos modos de leitura e de leitores.

Em que consiste essa "*operação de caça*" sobre a qual Certeau se debruça, quando tece considerações sobre a LEITURA? De nossa parte, passamos a observá-la como *o ato de desvelar o morto*, que tanto pode ser o texto, quanto a imagem fotográfica. Nossa

compreensão é que esta ação envolve um estado, ou uma condição, de vigília, de zelo em meio a um ato que pressupõe a busca, o encalço, daí a atividade de caça.

No entanto, alguém pode questionar o *non sense* do raciocínio exposto. Como perseguir algo que jaz, congelado e imóvel? Ocorre que este morto é de outra natureza, muito mais volátil, a sua (i)mobilidade é enganosa e aparente. Ele, em si, é só movimento, efervescência, apesar da sua mudez, sobre o seu rosto e sobre o seu corpo explode uma multiplicidade de cores, de personas, de máscaras e de sentidos. De onde, possivelmente, deriva a polissemia do verbo e da imagem.

Para Certeau (1996, p. 269),

> O leitor é o produtor de jardins que miniaturizam e congregam o mundo Robinson de uma ilha a descobrir, mas "possuído" também por seu próprio carnaval que introduz o múltiplo e a diferença no sistema escrito de uma sociedade e de um texto. Autor romanesco, portanto. Ele se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz "golpes", ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social. *Quem* lê, com efeito? Sou eu ou o quê de mim? 'Não sou *eu* como uma verdade, mas como a incerteza do eu, lendo esses textos da perdição. Quanto mais os leio, tanto menos os compreendo, tanto mais ele deixa de ser evidente'[53].

Possivelmente aqui reside a riqueza do leitor e o enigma do morto, dos jardins que se miniaturizam, engolfando o mundo, ou da ilha a descobrir, a desvelar. É dessa "operação de caça" que certamente o leitor não consegue escapar, na medida em que ele não se faz senhor nem das suas certezas, nem das suas verdades, mas se deixa arrastar pelo fluxo das corredeiras das impressões, gráfica e digital, nas respectivas pranchas que representam o papel e a tela do monitor.

Contudo, não percamos de vista que a "operação de caça" se efetiva a partir dos *rastros*, das pegadas, dos vestígios ou indícios. E o que se entende por rastros? É o mesmo que se entende por indícios, se há rastros "alguém passou por ali", imprimiu marcas, consolidou impressões, deixou vestígios, estabeleceu uma relação direta entre a imagem que ficou e o objeto que se deixou capturar, pelo menos em parte, pelo registro da imagem. Foi toda a nossa discussão no capítulo que tratou da gênese da imagem fotográfica. E essa relação, segundo os semioticistas de matriz peirceana, é da ordem do signo indiciário, ou seja, da relação de contiguidade física que se estabelece entre as marcas deixadas e a certeza de que

---

[53] Em uma nota, Certeau (1996, p.347) atribuiu a citação ao artigo de Jacques Sojcher – *Le professeur de philosophie* – publicado em 1976.

"alguém passou por ali", identificação que está plasmada nas pegadas de um indivíduo, onde facilmente se distingue entre as pegadas de um jovem ou de um ancião.

Foi o que constatou o personagem central do filme *Dersu Uzala*, diante das marcas impressas no caminho. Quem passou por ali foi certamente um velho, por conta da força maior que ele imprimiu nos calcanhares, porque é este tipo de impressão de rastro que imprime mais firmeza no seu caminhar, na caminhada.

Mas a nossa leitura envolve também o texto; e o que dele falam os historiadores quando se referem aos rastros deixados pelo passado? Selecionamos um trecho que contempla duas falas que se alternam. Bloch (apud GINZBURG, 2007, p. 10, grifos nossos):

> 'Hoje [1942-3]..., até mesmo nos testamentos mais resolutamente involuntários [...] aquilo que o texto nos diz já não constitui o objeto preferido de nossa atenção.' *As Memórias* de Saint-Simon ou a vida dos santos da alta Idade Média nos interessam (continuava Bloch) não tanto por suas referências aos dados concretos, volta e meia inventados, mas pela luz que lançam sobre a mentalidade de quem escreveu esses textos. 'Na nossa inevitável subordinação ao passado, nós nos emancipamos, ao menos no sentido de que, embora permanecendo condenados a conhecê-lo exclusivamente com base em seus rastros, conseguimos, todavia, saber bem mais a seu respeito do que ele resolvera nos dar a conhecer.' E concluía: 'Olhando bem, trata-se de uma grande revanche da inteligência sobre o mero dado concreto'. [...] *Trata-se*, observava Bloch, *de um ceticismo que não toca naquilo que existe por abaixo do acontecimento*, ou seja, *as mentalidades, as técnicas, a sociedade, a economia*: 'Aquilo que há de mais profundo na história poderia ser também aquilo que há de mais seguro'. Contra o ceticismo que punha em dúvida o caráter fidedigno deste ou daquele documento, Bloch fazia valer, de um lado, os testemunhos involuntários; de outro, a possibilidade de isolar nos testemunhos voluntários um núcleo involuntário, portanto, mais profundo.[54]

Naquela altura, Bloch, um dos fundadores da Escola dos *Annales*, no final dos anos 1920, questionava uma perspectiva historiográfica que privilegiava uma narrativa histórica centrada apenas nos dados concretos e objetivos do documento. Ele se opõe, reconhecendo que "aquilo que o texto nos diz já não representa o objeto de nossa atenção". Estava o seu foco voltado para os "testemunhos mais involuntários", que segundo ele eram mais elucidativos. E, ainda, o "que há de mais profundo na história poderia ser também aquilo que

[54] Ginzburg situa uma data aproximada, em relação ao ano "[1942-43]", em que o historiador e professor Marc Bloch teria escrito o seu livro de metodologia da história, *Métier d'historien*, no cárcere. Preso e torturado pela Gestapo pela sua atuação na Resistência Francesa, no dia 16 de junho de 1944 foi fuzilado pelos nazis, nas proximidades de Lyon. Bloch era de nacionalidade francesa, origem judia, destacou-se entre os medievalistas mais influentes dessa nova concepção de história, fundada na longa duração temporal. Tratava-se de um tipo de pesquisa que contemplava novas fontes de investigação, a exemplo das imagens e de novos objetos, como as mentalidades, esta é uma visão de mundo, e um tipo de sensibilidade, que, ao contrário da ideologia, extrapola a condição de classe do sujeito.

há de mais seguro". A sua preocupação se voltava para o que se achava submerso, muito abaixo do acontecimento datado e objetivado.

E esses *rastros* aos quais Bloch se refere como sendo marcas atribuídas ao tempo acontecido, Ginzburg completa que ao romper com a camada mais superficial, que é o evento, descobre-se mais abaixo "as mentalidades, as técnicas, a sociedade, a economia". São esses rastros que conferem visibilidade ao que o documento nem sempre dá a conhecer ou a revelar. Por isso, as perguntas ao documento são cruciais na fase da investigação, na visão de Lucien Febvre, outro fundador dessa Escola, combatente, que oxigenou as fontes da historiografia ocidental. Foi também amigo de Bloch. Para Febvre, a eficácia da pergunta consistia na capacidade de saber formular de modo satisfatório a questão ao documento, na medida em que este só responde ao que lhe é solicitado.

Seguindo a ideia de rastros, na leitura de Ginzburg (2007, p. 11-12), ele os compara a certas "zonas opacas" localizadas em alguns textos, ante o "olho impassível da máquina fotográfica", e aí ele vai se valer de um tema tratado por Kracauer. Essas zonas de sombra também têm a ver com a "euforia da ignorância", que de acordo com Ginzburg (2007, p. 296) significa a percepção "de não saber de nada e de estar a ponto de começar a aprender alguma coisa", as trilhas que levam o caçador à especialização. Outro aspecto, levantado por Ginzburg (2007, p. 300), diz respeito à pulsão em seguir determinados rastros, na maioria das vezes, ligada ao "efeito do recalque" de explicação freudiana, onde a evidência se mescla com o que há de oculto. Busca-se, se vai ao encalço daquilo a que, de alguma forma ou de outra, se está atado.

Poderíamos também incluir nessas listas imensas de rastros que permeiam a leitura ou as leituras, de um livro ou de um texto, o sumário, os índices, as notas, a bibliografia e as referências. Tudo isso, a indicar percursos e sinalizações nas leituras, exercício de uma prática solitária, onde esses rastros, sob a forma de pistas, se associam a um espelho retrovisor, e apontam para aquilo que só enxergamos a partir de uma leitura de olhar retrospectivo.

Até aqui, vimos o papel da leitura, como uma operação de caça, e do seu contraponto que são os rastros. Todavia, nesse percurso apontado por Ginzburg (2007, p. 7), há uma relação direta entre os rastros e o fio. Este, entretanto, se define no plano da narrativa, como acontecimento e sequência, ação e desdobramento, uma construção que não prescinde da ideia de sujeito, de tempo e de espaço.

Antes de encerrar essa tentativa de apreender o que vem a ser rastros, partindo da mediação feita pela leitura, vamos nos ater a algumas considerações de Ricoeur (2007, p.80)

quando compara rastro à impressão;esta significando afecção, difere, substancialmente, de rastros, no sentido da escrita arquivada e que se torna o objeto de busca da investigação:

> [...] Como foi sugerido uma primeira vez, por ocasião da discussão sobre a metáfora platônica da *tupos*, da impressão, a noção fenomenológica de rastro, distinta da condição material, corporal, cortical da impressão, se constrói na base do *ser-afetado* pelo acontecimento do qual se torna, *a posteriori*, testemunho, por narração.

Em uma outra passagem, ele se refere a sua hipótese acerca da polissemia da palavra rastro, que concentra três tipos de *impressão*: a *material*, a *afetiva* e a *documental* e, por fim, conclui que a cada uma delas corresponde uma exterioridade (RICOUER, 2007, p.152, nota 5). Ricoeur está pensando na impressão em termos da "*generalidade da sua significação*". Temos aqui a condição sígnica do rastro, enquanto índice, testemunho e/ou narração, quando sobre ele age o concurso de uma ou mais forças definindo-lhe forma, conteúdo e matéria, *a posteriori*. A nossa leitura de rastro, aqui, compara-o a um índice, cuja representação deve-se, conforme já foi visto antes, a sua conexão física com o objeto representado, no caso o testemunho autobiográfico ou o depoimento pessoal contido numa entrevista, ou ainda do registro fotográfico plasmado em um suporte qualquer.

Se finalmente temos a impressão, na perspectiva fenomenológica de rastro, como resultado da interação entre sujeito e acontecimento, o seu desdobramento posterior, necessariamente, incidirá sobre o testemunho, sob forma de narração, do qual o rastro vai figurar como constituindo um tipo de *impressão documental*.

Já na relação entre narrativa e testemunho, conforme foi visto na seção anterior, que discutiu *O arquivo na trama da fotografia,* comprova que o testemunho apresenta traços de *escrituralidade* similares aos da narrativa. Porém há também no testemunho traços específicos ligados a sua singularidade, próprios de uma relação entre aquele que concede o testemunho e aquele que o colhe, onde perpassa o "caráter reiterável", conferindo-lhe o "estatuto da instituição" do testemunho, que tanto pode ser escrito como prestado (RICŒUR, 2007, p. 177). Todavia, em que pese a distinção entre testemunho e depoimento ao qual nos propomos, no sentido de diferenciar os tipos de documentos vinculados aos dois, observamos que há similaridade entre o testemunho e o depoimento, na medida em que ambos estão marcados pelo dialogismo, ou seja, capacidade de (re)estabelecer um diálogo envolvendo os seus participantes.

Até aqui nos referimos ao PARADIGMA INDICIÁRIO, como método de investigação, em seguida, situamos de um modo abrangente as FONTES sobre as quais construímos o nosso recorte de pesquisa. As fontes se apresentam sob três formas, a saber: as

Fontes Secundárias, as Fontes Primárias e as Fontes Orais. As primeiras dizem respeito ao conjunto de toda ou qualquer produção bibliográfica que se define pelo fato de, na maioria das vezes, resultar de uma reflexão ou de um trabalho descritivo oriundos de fontes primárias e de fontes orais, portanto, trata-se de fontes de segunda geração.

Já as Fontes Primárias, pelo seu caráter primevo, são constituídas por uma documentação originária, gerada e pertencente ao primeiro estágio de um determinado evento, ou acontecimento, que se consolidou ao longo de um processo. A separação das Fontes Orais das Fontes Primárias deveu-se tão só a necessidade de distinguir a especificidade da oralidade, em relação aos textos manuscrito, datilografado, digitalizado e editado. Porém, a oralidade está inserida no conjunto das fontes primárias, tratou-se, tão somente, de uma separação de caráter arbitrário e provisório. Já as Fontes Orais são representativas de uma oralidade, ou melhor, de uma linguagem verbal que se manifesta ou se comunica através da fala, onde os depoimentos cumprem uma finalidade no sentido de acrescentar fatos, opiniões que de outro modo não seriam recuperados. Achamos por bem destacar a ênfase que Certeau atribui à oralidade afirmando que ela é um elemento estruturante da escrita. Entre as finalidades que as fontes orais cumprem, cabe apontar: preencher lacunas e esclarecer dúvidas. Porém, no âmbito da C.I., necessariamente, o depoimento verbal deve se apresentar sob a forma de um registro, de uma entrevista filmada ou gravada em fita cassete, a depender das escolhas, para em seguida passar por uma transcrição, onde será posteriormente transformada em narrativa sob a forma de uma escrita. Desse conjunto de fontes deriva parte dos nossos primeiros indícios, ou rastros.

Das fontes, partimos para a ideia de SELEÇÃO, que passou a ser vista como uma ação ou um ato responsável por integrar um conjunto de operações capazes de reunir, separar, eliminar, agrupar, escolher, armazenar, o que resultaria em um tipo de acumulação, esta seria o resultado final dessa ação geral, porém subsidiada por outras operações. Mas que, dependendo das circunstâncias, pode ser arquivado, quer dizer, o seu destino passa a ser arquivo, isto é, o lugar onde esse conjunto de fontes seria disponibilizado ao público. Foi no rastro dessas fontes primárias que identificamos a reunião, a seleção e a acumulação de um conjunto de registros visuais, textuais, orais e virtuais com possibilidade de se converter em prova ou em testemunho de uma atividade “artística e profissional” tal qual Leme define.

Enquanto atividade de caça, a LEITURA se apresenta tanto como uma prerrogativa do fotógrafo/testemunha, em ler as suas imagens e documentos no sentido da seleção e da acumulação, quanto do receptor/interlocutor, cujo papel é caminhar na direção dessa leitura, restabelecendo a dinâmica que estas fontes exigem.

Porém, toda a leitura se reconstrói a partir de RASTROS, sinais capazes de indicar e fornecer elementos indispensáveis, quer sob a forma de códigos visuais, quer sob a forma de códigos linguísticos, através dos quais será possível desvelar a opacidade que encobre o real. Logo, estes rastros, sob a forma de registros, se apresentam a partir de três configurações: o DEPOIMENTO, o TESTEMUNHO e a NARRATIVA.

O depoimento é constituído pelo conjunto de oito entrevistas. Relacionamos o depoimento à entrevista em função da estreita relação que há entre ambos, sobretudo no que concerne à área de Comunicação Social. O depoimento, aqui, nasce de um colóquio entre duas ou mais pessoas com a finalidade de reunir informações sobre determinados eventos ligados a uma dada experiência acontecida no passado, registrar opiniões acerca desses mesmos feitos, confirmá-los ou não, colher avaliações sobre o desempenho dessas vivências, comparar o resultado desses depoimentos. O depoimento nascido desse colóquio resulta de um acordo entre aquele que concede a entrevista, ou seja, o entrevistado, em relação ao entrevistador, aquele que viabiliza a realização da entrevista. O depoimento, tendo por base a entrevista, se consolida a partir do dialogismo presente entre os participantes. No âmbito desta pesquisa, a entrevista, cujo produto é o depoimento, se apresenta como uma estratégia metodológica, cuja preocupação consiste em agregar mais fontes de consulta ao trabalho de investigação.

O testemunho, além da sua especificidade e do que há em comum com a narrativa, traços já apontados por Ricœur, pode ser decorrente de duas situações: de um desejo pessoal de tornar público projetos, experiências e opiniões, ou também pode nascer de uma injunção externa para dar o seu testemunho. Nas duas situações está implícita uma determinação de que o testemunho deve vir à luz, trata-se de uma comunicação dirigida ao público, para conhecimento de todos, papel reservado à imprensa. No âmbito da nossa pesquisa, o testemunho, disponibilizado pelo fotógrafo, tem a ver com a sua decisão de tornar pública parte da sua documentação selecionada e organizada por meio de uma coletânea elaborada por ele e depositada na Biblioteca da Câmara Municipal de Marília para consulta pública.

Enquanto a fronteira que separa o TESTEMUNHO da NARRATIVA é dada pelo caráter imediato do testemunho em relação ao seu interlocutor, em oposição ao caráter mediato da narrativa em contato com o seu ouvinte, efetivamente o que os une são “os traços da escrituralidade” comuns a ambos. No caso do depoimento, do testemunho e da narrativa, serão abordados mais adiante.

Portanto, serão através das mediações do paradigma indiciário que vamos proceder à leitura dos elementos vinculados ao processo de constituição e de acumulação desse arquivo

fotográfico através dos rastros, sob a forma de depoimento, testemunho e narrativa, deixados por dois tipos de informação: os testemunhos escritos e os testemunhos visuais.

De início, as informações que foram objeto do mapeamento foram identificadas a partir de três tipos de suportes[55], são elas: a informação escrita, a informação oral registrada (em fita e ou transcrita) e a informação visual, nas suas diversas formas: analógica e digital. Na tentativa de se evitar a polissemia do termo informação, mais uma vez, destacamos que estamos tratando-a a partir do conceito formulado por Smit e Barreto (2002, p. 21-22), ou seja, como "estruturas simbolicamente significantes, codificadas de forma socialmente decodificável e registradas e que apresentam a competência de gerar conhecimento para o indivíduo e para o seu meio". Neste sentido, as informações, aqui, serão utilizadas, ora como prova documental, no sentido de atestação, ora como indícios que sinalizam e desvelam determinados percursos até então ocultos por uma realidade que nem sempre se deixa apreender, a menos que a investiguemos. Porém, antes de tudo é preciso começar pelas informações nas suas mais variadas tessituras, sob a forma de depoimentos, de testemunhos e de registros que se dará a conhecer através de leituras que podem ser verbais e/ou visuais. Partindo desses rastros e indícios é possível reconstituir os fios da malha esgarçada pelo tempo e pelas circunstâncias.

Como os testemunhos ocupam um papel fundamental em relação ao conjunto da obra produzida por Sebastião Leme, no sentido em que a sua produção sempre teve uma interface com um interlocutor que ora podia ser o publico dos espaços de exposição, ora podia ser o leitor ou o jornalista, em função do número de recortes de jornais de época que ele selecionou sobre a sua trajetória como fotógrafo, o nosso propósito foi dividir esse arquivo em dois blocos para efeito de distinção entre suporte, formato[56] e conteúdo, considerando ainda que, em virtude da especificidade dessa informação, que se origina no bojo de um arquivo fotográfico, sua relação com o testemunho é de natureza genética, de onde decorre a indissociação entre informação visual e testemunho. Logo, concluímos que dispomos de *duas categorias* de informação da qual o testemunho é uma consequência: os testemunhos escritos e os testemunhos visuais.

Antes porém é preciso tecer algumas considerações quanto à aderência existente entre a informação visual, imagem fotográfica, e o testemunho. Essa aderência do testemunho à

---

[55] O suporte, aqui, segue o consenso geral que há na área da CI, cujo parâmetro é dado pelas obras de referências, que definem o suporte como um tipo particular de material sobre a informação que é plasmada ou registrada.

[56] O verbete de Formato, elaborado pelo Dicionário de Terminologia Arquivística (1996, p.39), nos pareceu mais operável no sentido de considerá-lo a "configuração física de um suporte, de acordo com a sua natureza e o modo como foi confeccionado".

informação é consequência direta do próprio processo de produção fotográfico em função do seu caráter indiciário, também somado ao fato de que é possível identificar o período aproximado em que a imagem foi produzida com base na sua materialidade, expressa nos grãos de prata, na variação dos tons de cinza e no tipo de fixação da luz pela emulsão (MACHADO, 1984, p. 145), isso em função do seu processo genético.

Também é possível somar outras intervenções por parte do fotógrafo. No caso particular de Leme a imagem refletida em um espelho d'água e a foto de JK em Brasília recebem, respectivamente, o nome e a assinatura do fotógrafo, instrumento de sua identificação, "LEME"; já na imagem em que ele flagra Juscelino consultando o relógio, ao lado de Israel Pinheiro e Lúcio Costa, há uma legenda: "JK tem hora marcada com o progresso do Brasil" (ver Figura 3 e 4, p. 198,199: Imagem captada no espelho d'água e JK em Brasília). Conforme o exposto, a relação entre a informação visual e o testemunho tem a sua justificativa não só do ponto de vista genético relativo à produção autoral da imagem; mas de um posicionamento ideológico instituindo na legenda, o bordão da época presente na apologia desenvolvimentista da Era JK.

Retomando as duas modalidades de informação, no âmbito da nossa pesquisa, elas se apresentam sob a forma dos TESTEMUNHOS ESCRITOS, constituídos pela escrita autobiográfica; pela coletânea (de textos/documentos); pela edição da revista-documentário *Marília* (1957), pelos catálogos de exposições de fotografia e pintura, pelas revistas de época, divulgando reportagens e editando imagens; finalizando com o registro escrito das entrevistas e do questionário, estes dois últimos decorrentes de necessidades da nossa pesquisa.

E, por outro lado, dos TESTEMUNHOS VISUAIS, representados pelo conjunto da sua produção fotográfica constituída, majoritariamente, por negativos, pelas cópias em uma quantidade bem inferior, seguido de negativos de vidros e diapositivos. Nesse conjunto também se inscrevem os seus inventos, uma câmera de 360° e uma técnica que ele chama de fotomatizagem e que foram objetos de registro no seu *curriculum vitae*.

O fato desses testemunhos se dividirem em testemunhos escritos e testemunhos visuais, deve-se, como já assinalado, à natureza específica de cada um deles. O primeiro bloco é constituído por uma documentação, cujo suporte é o papel, em diversos formatos; o segundo bloco apresenta uma natureza mais diversificada, na medida em que incorpora e inclui artefatos, bidimensionais e objetos tridimensionais. Após essa identificação parcial da documentação a qual tivemos acesso, vamos localizar os lugares onde se encontravam na ocasião, o que implica traçar um percurso da nossa investigação.

Na Faculdade de Filosofia e Ciências, localizamos documentos no Campus I, em três locais: na Biblioteca, que dispõe de uma cópia da edição *Marília* (1957); no laboratório de fotografia, vinculado ao departamento de ciências sociais, encontramos, em um armário, 15 folhas contendo títulos, imagens, legendas e textos, reproduzidos pelo processo de *offset*, em papel fotográfico. De acordo com o fotógrafo Marcelo Sampaio, que obteve esse material do próprio fótografo Sebastião Leme, é possível que esse material fizesse parte do boneco[57] referente ao *Álbum Histórico-Estatístico Fotográfico de Marília*, editado em 1956, e reeditado em 1957 com novo título, *Marília*, de autoria de Sebastião Carvalho Leme e Raja Sudahia. Já no Núcleo de Ensino de Marília, vinculado à Pró-Reitoria de Graduação da UNESP, sob a coordenação da professora Maria Valéria Barbosa, foram localizadas 6 (seis) fotos. Trata-se de imagens produzidas por Leme na década de 1950, relativas à memória do trabalho em Marília, porém são cópias geradas pelo processo reprográfico, com dimensões aproximadas de 18 X 24, em preto e branco, em papel fotográfico brilhante.

Essas imagens, somadas às 15 (imagens) imagens em *offset*, localizadas no laboratório de fotografia, para onde provavelmente migraram, foram obtidas pelo então aspirante a fotógrafo amador, o estudante Marcelo Sampaio, através do fotógrafo Sebastião Leme, que as forneceu para constar de um projeto, executado em 1999, que utilizava a fotografia como fonte e recurso didático para a história da cidade de Marília. A coordenação era das professoras Maria Valéria e Sueli Guadelupe de Lima Mendonça; na época, Marcelo Sampaio iniciava-se na fotografia, era aluno do curso de ciências sociais e bolsista do Programa de Educação Tutorial/PET. Na condição de bolsista atuava nesse projeto, cujo objetivo era trabalhar a fotografia do ponto de vista de seus usos e de sua aplicação na educação.

Já no Campus II da FFC, na Coordenadoria Geral de Bibliotecas/CGB, localizamos algumas imagens produzidas por Leme. No momento, fazem parte do acervo fotográfico que está sendo examinado pelo projeto MEMORIAL FOTOGRÁFICO DA FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS, coordenado pela professora Mariângela Spotti Lopes Fujita. Este projeto, iniciado em 2003, conta com a parceria da Coordenadoria Geral de Bibliotecas (CGB) da UNESP, através da bibliotecária Dilnei Fátima Fogolin. O projeto tem a participação de discentes do curso de biblioteconomia, vinculados à Bolsa BAAE (Bolsa de Apoio Acadêmico e Extensão II).

Nesse acervo, formado por negativos e cópias, foram localizadas (seis) fotos produzidas pelo fotógrafo Sebastião Leme. A identificação foi feita pelo próprio fotógrafo em

[57] Para os que não estão familiarizados, na linguagem gráfica boneco é a representação do projeto de uma dada publicação que antecede o seu lançamento definitivo.

sua residência, já bastante debilitado por um quadro de broncopneumonia, na presença de seus familiares, em 6 de fevereiro de 2007. Entre as imagens identificadas se encontra a do lançamento, em 1973, da pedra fundamental referente às novas instalações da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília/FAFI, depois transformada em Campus I da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP (ver Figura 5, p. 200: Lançamento da pedra fundamental do novo Campus da ex-FAFI, 1973). Na ocasião, Leme falou que a doação à UNESP, Campus Marília, era constituída por negativos e cópias, referentes à vida acadêmica da faculdade. Ao fazer a doação, encaminhou um ofício à instituição.

Em um dos nossos primeiros contatos, Leme já havia comentado acerca dessa doação feita à UNESP. Ficamos com a incumbência de localizar a documentação. Inicialmente, procuramos a Biblioteca da FFC e o Centro de Pesquisa Histórica e Universitária de Marília/CEDUHUM, mas sem sucesso. Só em dezembro de 2006 tivemos indícios de que ela poderia se encontrar na Coordenação Geral de Bibliotecas, localizada no Campus II.

Já no caso da Biblioteca Rangel Pietraróia da Câmara Municipal, antes de fazer o contato formal com Sebastião Leme, seu filho, Maurício Leme, informou-nos da necessidade de procurar a bibliotecária daquela instituição, Wilza Matos, para nos fornecer subsídios à pesquisa. Em seguida, nos contatos com o fotógrafo, em função da necessidade da coleta de dados, ele ratificou que a Biblioteca da Câmara dispunha de documentos que falavam acerca da sua trajetória profissional.

Lá foram localizados os seguintes registros: um exemplar da edição de 1957, referente à publicação *Marília,* de autoria de S. Carvalho Leme e Raja Sudahia; uma cópia da coletânea de documentos e textos denominada "DOCUMENTÁRIO DAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS E ARTÍSTICAS DE SEBASTIÃO CARVALHO LEME 50 anos: 1946-1996", coletada, organizada e confeccionada pelo próprio Sebastião Leme, com um total de 80 folhas, obtidas pelo processo de reprografia; e um CD-ROM com o título: "Sebastião Carvalho Leme: Fotografia 360° – Marília em Foco", com apresentação de Toshitomo Egashira [c.1998]. Estes documentos foram doados pelo fotógrafo à Biblioteca da Câmara. Esse conjunto maior que descrevemos até aqui, fazendo alusão aos lugares em que foram localizados, faz parte do que qualificamos de testemunhos escritos e visuais produzidos por Sebastião Leme, parte deles editados e outros não. O objetivo, nesse momento, é situar o leitor em relação à sua produção, tendo por parâmetro a sua atividade de fotógrafo.

Quanto à produção de uma "coleção de si" (RIBEIRO, 1998) ou de uma "escrita de si" (GOMES, 2004), em relação à escritura de Sebastião Leme, enquanto prática de linguagem escrita, o memorialista fala de si, mas também procura dar um Testemunho das suas

vivências, essa escrita, ainda restrita à intimidade, porque circunscrita à esfera pessoal, nos foi fornecida por ele em um dos nossos contatos.

Por último, caberia apontar que, durante o período compreendido entre 27 de fevereiro a 13 de julho de 2007, na residência do fotógrafo, na companhia da sua filha Maria Isabel, compulsamos em torno de 24.702 (vinte e quatro mil setecentos e dois) fotogramas, entre coloridos e preto e branco. Não houve uma contagem direta das cópias, mas estima-se que somam, aproximadamente, umas três centenas.

Este foi um dos nossos percursos, no sentido de rastrear parte da documentação imagética e da escrita produzida, recebida e acumulada por Leme. Esse conjunto de documentos reúne não só aqueles que foram produzidos pelo próprio fotógrafo, como os documentos produzidos por terceiros, quer testemunhando sua experiência profissional ou amadora, quer informando da sua existência, papel na maioria das vezes reservado à imprensa e às páginas na internet. É com base nesse levantamento que situamos parte da produção documental do nosso fotógrafo, tendo em vista um estudo da gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, sob a perspectiva de uma leitura da sua acumulação.

Poderíamos concluir que esse levantamento sumário confirmou a existência de um processo de acumulação, que contribuiu com a doação de parte do acervo fotográfico de Sebastião Leme, correspondente a uma série de imagens vinculadas à vida acadêmica e universitária das duas faculdades. Da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (FAFI), criada em 1957 e inaugurada em janeiro de 1959, e do início de funcionamento da nova Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus de Marília (FFC). A incorporação da antiga FAFI, transformando-se anos depois na FFC, ocorreu graças à criação em 1976 da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, que incorporou ao seu patrimônio as antigas faculdades isoladas do interior do estado de São Paulo, garantindo o processo de interiorização da vida universitária.

Partindo desses dois blocos constituídos pelos testemunhos escritos e pelos testemunhos visuais, vamos reuni-los sob um tripé onde serão abordados separadamente, mas com possibilidades de serem cruzados. Eis os tópicos que serão tratados: a construção de testemunhos, a narrativa autobiográfica e os artefatos do processo fotográfico.

5.2.2 A construção de testemunhos

As fontes deixadas pelo fotógrafo Sebastião Leme, em relação a sua trajetória profissional, nos levou a selecionar dois tipos de documentos: os indicadores de uma prova,

ou comprobatórios, e os que resultaram do processo da acumulação. Todos eles sinalizando a questão do Testemunho, como afirmassem: – *eis o testemunho e a prova*. Em relação ao testemunho, passamos a concebê-lo nos moldes já explicitados por Ricœur, trata-se de um tipo de relação que se constrói entre aquele que testemunha e aquele que colhe o testemunho, em outras palavras, trata-se do vínculo entre o fotógrafo e os diversos tipos de recepção e ou de interlocução.

Os documentos aqui escolhidos incidiram sobre uma coletânea de textos transformados em documentos, que o fotógrafo reuniu e selecionou, quando completou meio século de suas atividades em 1996, e que tratou de denominá-la "DOCUMENTÁRIO DAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS E ARTÍSTICAS DE SEBASTIÃO CARVALHO LEME 50 anos: 1946-1996". Nós a chamamos de Inventário das Atividades pelo fato de reunir documentos comprobatórios, fragmentados ou na íntegra, a partir de cinco eixos temáticos, por nós identificados como: *1. produção intelectual; 2. vestígios dos catálogos de exposições; 3. correspondência passiva (recebida) e ativa (enviada); 4. documentos originados em instituições públicas; 5. recortes de periódicos informando as atividades*. Estes cinco eixos constitutivos do "Documentário dasd Atividades Profissioanis e Artísticas de Sebastião Leme... " organizado por ele próprio, serão tratados separadamente e quando houver necessidade com os possíveis cruzamentos.

Ainda com a intenção de ampliar nossa compreensão acerca da importância e da extensão do testemunho, recorremos uma vez mais às reflexões de Ricoeur (2007, p.170); sua leitura é a de que "Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental". Trata-se de um processo através do qual há um desdobramento de aproximadamente quatro fases. A primeira corresponde ao momento em que a memória se declara, sai da esfera íntima dos pensamentos e da memória e torna-se objeto de um registro que pode ser através da escrita, da imagem visual, do registro sonoro. A segunda corresponde ao momento do arquivamento, quando ocorre o depósito desse registro, ou a sua entrada, em uma instituição designada para esse fim.

A terceira fase diz respeito, propriamente, à do arquivo, onde este documento é disponibilizado com base em um determinado tipo de inscrição que pode ser a escrita, a imagem nas suas diversas modalidades: a fotografia ou a sua edição em livro, ou em periódicos, disponibilizada para a consulta e para a leitura; finalmente, a quarta fase corresponde ao momento da prova documental, por parte do leitor-receptor ou pesquisador.

Antes, é preciso se deter um pouco mais sobre a instituição responsável pela custódia[58] do documento; o arquivo é considerado o lugar de construção social, tanto na perspectiva de Ricœur quanto de Certeau, significa onde a escrita da história é elaborada. Para nós, a instituição aqui se desloca para o espaço da Biblioteca (da Câmara Municipal), onde a memória declarativa se encontra arquivada, e, portanto, sujeita à investigação ou à prova documental.

O que vem a ser prova documental? Para Ricoeur (2007, p. 189), antes de tudo, é preciso considerar que

> [...] o documento não está simplesmente dado, como a ideia de rastro deixado poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento [...] Torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado.

Logo, o documento é uma construção, por parte do historiador. Deixa de ser assim algo dado, para ser problematizado, de onde a assertiva final de que o documento se torna, enquanto tal, à medida que ele responde a uma questão do presente sobre um tempo acontecido. E o que pode ser provado nessa operação (RICOEUR, 2007, p. 189)?

> [...] o que, nesse estágio da operação historiográfica, pode ser considerado provado? A resposta é clara: um fato, fatos, suscetíveis de serem afirmados em proposições singulares, discretas, que geralmente mencionam datas, lugares, nomes próprios, verbos de ação ou de estado (estativos).[59]

E quanto aos testemunhos orais, na condição de instrumento, em coletas de dados, como o da entrevista (ver APÊNDICE A: Entrevista Sebastião Leme, p. 215), como considerá-la, nesse contexto onde estão inseridos os testemunhos orais e pessoais? Ricoeur (2007, p. 189) anuncia:

> Ora, esses testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados; eles deixam então a esfera oral para entrar na da escrita, distanciando-se, assim, do papel do testemunho na conversação comum. Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. Seu objeto deixou de ser uma lembrança, no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com respeito a um presente de consciência.

---

[58] O verbete do Dicionário de Terminologia Arquivística (1996) define como Custódia a "responsabilidade jurídica, temporária ou definitiva, de guarda e proteção de documentos dos quais não se detém a propriedade".
[59] Verbos e adjetivos indicadores de duração ou que impliquem em um estado permanente.

Na sua grande maioria, os testemunhos orais são resultados de entrevistas e, aqui, outra característica do testemunho se evidencia a partir da relação ou do vínculo entre a testemunha e aquele que colhe o testemunho, conforme já visto. Logo, a entrevista faz parte dessa memória declarativa que posteriormente se converte em registro de si.

Se para os testemunhos orais a sua conversão em documentos atende, obrigatoriamente, a exigência de uma inscrição, ou de uma gravação, o mesmo ocorre em relação à informação, que deve estar plasmada em algum tipo de suporte, de natureza analógica ou virtual, de modo a escapar da vulnerabilidade e da fugacidade temporal a que está sujeita a memória quando lançada no fluxo contínuo das ideias e no fluxo contínuo do tempo anunciador de cortes abruptos, como os das catástrofes do tempo biológico (morte, patologias, estados de demência) ou os do tempo histórico (assassinatos, prisões e confinamentos).

Outro instrumento utilizado para o levantamento de informações em coletas de dados, paralelo ao da entrevista, é o Questionário que, partindo de um corpo de perguntas dirigida à testemunha, solicita dela um conjunto de respostas por escrito. Acreditamos que esse questionário se aproxima da entrevista, na medida em que se trata de um testemunho que se obtém de forma espontânea, nas mesmas condições da entrevista. Neste caso, incluímos o questionário já que deriva de um bloco de perguntas dirigidas à testemunha e que resulta, fundamentalmente, em um depoimento pessoal, cujas respostas são dadas pelo próprio entrevistado (ver APÊNDICE H, p. 328: Questionário Sebastião Leme).

Em relação ao Inventário das Atividades, produzido em 1996, aqui se apresenta como um testemunho que se faz passar por uma memória declarativa. Com uma diferença; aqui, o narrador se separa da narrativa, já não se pode mais falar em traços de uma escrita apenas na primeira pessoal do singular, mas de narrativas na segunda pessoa do plural e na terceira pessoa. Outros falaram acerca dele. Na ausência da primeira pessoa do singular, alguém fala sobre ele, ou melhor, alguém fala através dele, seja por meio da correspondência recebida, seja por meio das notícias a seu respeito e sobre o seu trabalho divulgados através da imprensa. Neste sentido, faz uso de uma narrativa já construída por outrem, quer sob a forma de notícia ou de uma elegia sobre o seu itinerário "profissional e artístico" ao longo de meio século de história(s).

Portanto, utilizamos um Testemunho de Sebastião Leme, fornecido de forma indireta, por outros, mas, através dele, ele próprio como memorialista fez uso desse recurso documentando as "atividades artísticas e profissionais", como ele mesmo distinguiu, ao longo de uma trajetória de meio século. Nesse momento entra em ação a testemunha, o

memorialista, o fotógrafo, o colecionador e o arquivista de si mesmo. Para isso ele prepara uma brochura, contendo textos e documentos reunidos, selecionados e encadernados, a partir de uma espiral. O conjunto apresenta 80 folhas, papel A4, obtido através do processo de fotocópias, cuja capa foi confeccionada por ele.

É possível que as cópias dessa brochura, localizada na Biblioteca da Câmara Municipal, pertençam à 2ª ou à 3ª geração de cópias, enquanto a brochura original se acha em poder da família Leme. A capa dessa coletânea, organizada pelo fotógrafo, recebeu o título de "*Documentário das Atividades Profissionais e Artísticas de: Sebastião Carvalho Leme 50 anos: 1946-1996*" (sic). O nome próprio que faz parte do título, e que se refere ao organizador da edição artesanal, vem escrito com um tipo de letra que se distingue do restante das demais, trata-se da *Matura MT Scrip Capital* (ver Figura 6, p. 201: Capa do "Documentário das Atividades..."). O título se encontra no interior de um círculo formado pelas folhas do *Acer Saccharinum*, nas cores vermelha, laranja, amarelo e marrom. Trata-se da árvore símbolo do Canadá, que mede em torno de 40 (quarenta) metros e as folhas são usadas na fabricação de açúcar, enquanto sua madeira é empregada na marcenaria. A suposição de que as folhas possam ser do *Acer* foi levantada pela filha de Leme, Maria Isabel. Comparando os dois tipos de folhas, há uma forte analogia entre elas, não perdendo de vista, contudo, que lidamos apenas com as formas de representação do *Acer Saccharinum*. Em todo caso, a capa exibe uma aura comemorativa e ao mesmo tempo outonal, sugeridas pelas folhas.

Começaremos a descrever o primeiro eixo que trata da PRODUÇÃO INTELECTUAL, representada por um artigo publicado na revista *A Cigarra*, de julho de 1949, sob o título "Seda: aurora e crepúsculo de uma indústria", texto e fotos de Sebastião Leme. A reportagem contempla uma edição de 7 (sete) imagens fotográficas de Leme, todas elas com legendas. O que justifica essa reportagem de Leme na revista *A Cigarra*? Sua condição de jornalista e de repórter fotográfico se deu graças à participação no Concurso Permanente de Reportagens patrocinado pela revista, possivelmente para estimular a presença de novos talentos no jornalismo informativo e investigativo. Leme ganha o concurso e registra a sua matéria, informando o apogeu e o declínio de uma indústria de seda na cidade de Marília, durante os anos 1940, um período que a economia política passou a se chamar "substituição de importações", correspondente a I e II Guerra Mundial. Períodos que favoreceram a ampliação do mercado em termos de produção e consumo. Já a reportagem de Leme abordava questões sociais e de insalubridade no trabalho fabril, reincidente na história da indústria no Brasil, cujas consequências se revertem no binômio saúde/doença atingindo, sobretudo, as operárias; na sua grande maioria, 11 mil operárias chegaram a trabalhar na

fiação. Nos prontuários de algumas clínicas da cidade ficou o registro da passagem dessas operárias, portadoras de bronquite, tuberculose, furunculose, queimaduras, tracoma e conjuntivite, o que confirma o jornalismo investigativo do repórter fotográfico bissexto Sebastião Leme.

Outra produção intelectual de Sebastião Leme é o poema "Brilho na mata", datado de 1941 (ver Anexo B, p. 336: poema "Brilho na mata"). O poema se apresenta sob a forma de um datilóscrito (escrito datilografado), mas não em sua versão definitiva, aparece com cortes e acréscimos escritos à caneta. As alterações estão localizadas na *marginalia* (anotações às margens de um formato impresso), à direita da folha. Esse poema em fase de construção se apresenta para a crítica literária e ou genética como "manuscritos" ou "documentos de processo", não publicados pelo autor (PINO, 2007, p. 24), ou ainda, no sentido do processo da escritura, que se apresenta na sua forma inacabada, inconclusa. Partindo dessa ideia esse poema, que se caracteriza como "documentos de processo", tem o seu registro definitivo na edição de 1957 da revista-documentário *Marília*, com as alterações que possivelmente datam da época da versão de 1957 (ver Anexo C, p. 338: poema "Marília").

Em seguida vem o segundo eixo, que denominamos de CATÁLOGO DE EXPOSIÇÕES, formado por 5 (cinco) cópias xerográficas das capas alusivas aos catálogos de exposições de fotografia e de pintura distribuídas ao longo do Inventário. Neste, o fotógrafo Leme se limitou, apenas, a reproduzir, na sequência, as capas dos catálogos correspondentes à III, V e VI Exposição de Arte Fotográfica de Sebastião Carvalho Leme, respectivamente de 1947, 1948 e 1950, e passa a reproduzir a capa ligada ao II Salão de Belas Artes de Marília, referente a 1948, porque na sua contracapa estava contido o resultado do I Salão Belas Artes de 1946, onde Leme obteve o 2º lugar na relação dos premiados (ver Anexo D, p. 340: Capas dos catálogos da III, V e VI Exposição de Arte Fotográfica, do II Salão de Belas Artes de 1947 e resultado do I Salão de 1946).

Já havíamos comentado que os originais pertencem ao acervo particular da família Leme, porém numa dada altura da investigação, permitiu-nos o acesso a alguns desses documentos. Foi graças a essa concessão que pudemos comparar as cópias que fazem parte do Inventário com os catálogos no seu formato original e entender o porquê da presença isolada, no corpo do Inventário, da capa do II Salão de Belas Artes de 1947. Quanto aos catálogos, deixaremos para comentá-los no item referente aos artefatos do processo fotográfico.

Outro aspecto que deve ser comparado diz respeito à realização do I Salão de Arte Fotográfica de 1951. Se as três últimas exposições de arte fotográfica, já comentadas, foram iniciativas de Leme, em combinação com a União dos Treze, que patrocinava as exposições

de fotografia, em conjunto com as de orquídeas, e dos salões de belas artes, agora, em razão da fundação do Foto-Cine Clube Marília/FCCM, criado em 18 de setembro de 1951, era o momento do Foto-Cine, recém-fundado, assumir a organização de um novo marco nas exposições de fotografia, intensificando as exposições de modalidade coletiva, como havia ocorrido havia cinco meses. Mas deixaremos para abordar este assunto quando tratarmos do último eixo do Inventário que trata da cobertura dada pelos jornais de época às atividades artísticas e profissionais de Leme.

O terceiro eixo do Inventário das Atividades está relacionado às correspondências, que dividimos em passiva (recebida) e ativa (enviada). Aqui, vamos considerar só aqueles documentos que foram capazes de sinalizar indícios, sinais apontando a existência de outros, até então ocultos, ou na penumbra, na sombra. Esse foi o nosso critério.

Através do "Documentário..." (1996) pudemos localizar as cópias de dois ofícios e de uma correspondência encaminhados a Sebastião Leme pela antiga FAFI e pela atual FFC, respectivamente, nas décadas de 1960 e 1990, agradecendo as doações recebidas por aquelas instituições. O primeiro ofício, de nº 251, datado de 6/4/1963, é do diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula. Ele comunica que, em razão da proposta formulada pelo prof. Ataliba Teixeira de Castilho, assistente de diretor, foi concedido "um voto de louvor", com registro na Ata de Reunião da Congregação, pela "doação de negativos de fotografias dos primeiros passos dessa faculdade".

O segundo ofício, de nº DDA–001, de 2/1/1995, é da diretora técnica de divisão/substituta, Tereza Sato, agradecendo em nome da Faculdade de Filosofia e Ciências pela "doação do pôster com a vista área desta faculdade". Em seguida, outra correspondência desta mesma instituição, datada de 19/4/1995, encaminhada pelo diretor, prof. dr. Cândido Giraldez Vieittez, informa o recebimento e agradece pela "doação de fotografias de Marília do início da década de 50 e da publicação *Marília*/1957" de autoria do doador.

Esses três documentos produzidos pela instituição em momentos distintos da sua trajetória jurídico-administrativa confirmam o que o fotógrafo Sebastião Leme nos revelou informalmente nas entrevistas, ou melhor, como testemunha (aquele que viu e viveu o evento) e testemunho (a prova fornecida pelos registros) sinalizando os rastros da correspondência administrativa.

Em dois momentos de sua história, a Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – Campus de Marília – recebeu das mãos do fotógrafo Sebastião Leme um conjunto de registros fotográficos, produzidos pelo próprio fotógrafo. São negativos, cópias e um pôster, identificadas por fotografia documental, acerca dos primórdios

da antiga FAFI, de imagens sobre a cidade de Marília no começo da década de 1950 e de uma vista área do Campus I da FFC da UNESP de Marília (ver Anexo E, p. 346: Três correspondências da ex-FAFI e da FFC/UNESP).

Outro feixe de relações que tornou possível o cruzamento de informações de documentos aparentemente dispersos diz respeito a 15 (quinze) folhas com imagens e textos impressos localizadas no Laboratório de Fotografia da FFC, com uma cópia da edição de *Marília*, datada de 1957, de autoria de Sebastião Leme e Raja Sudaia. Ao comparar os dois materiais constatamos a analogia entre o texto e as imagens, diferindo apenas em relação à diagramação e ao *layout*; a isso também se somou a nota explicativa dada pelos autores de que a edição de 1957 havia sido "transcrita" do *Álbum Histórico-Estatístico e Fotográfico de Marília*, editado em 1956, o que acabou nos levando a concluir que as 15 (quinze) folhas de imagens e textos impressos, combinando o processo fotográfico e o tipográfico, eram resultado de um provável "boneco" do *Álbum* de 1956.

Tentamos rever o *Álbum Histórico-Estatístico e Fotográfico de Marília* para poder compará-lo com as 15 (quinze) folhas de imagens e textos impressos, mas dona Dulce Maria, viúva de Sebastião Leme, desconversou, conforme podemos checar na sua entrevista (ver Apêndice B, p. 230: Entrevista/Dulce Maria C. Leme). Já haviamos tido um primeiro contato com esta publicação na primeira entrevista com Sebastião Leme. Que importância tem tudo isso? A importância reside primeiro na investigação voltada para o exame dos registros documentais representativos do acervo do fotógrafo, segundo ela se deloca para o objeto que temos a examinar a partir de um dado ângulo.

Como nossa intenção era reunir tudo que tivesse ligação com a produção fotográfica de Sebastião Leme, de modo a compará-la e dada as dificuldades no acesso a determinados documentos, no caso específico do *Álbum* já citado, procuramos comparar uma cópia da edição de *Marília* de 1957, localizada na Biblioteca da FFC/UNESP e compará-la com as 15 (quinze) folhas encontradas no Laboratório de Fotografia do Departamento de Ciências Sociais da mesma faculdade. Após examinar os dois tipos de registros constatamos que 6 (seis folhas) apresentavam as mesmas imagens e textos da revista-documentário, *Marília* (1957). Essas imagens com tratamento gráfico e impresso foram apresentar ao fotógrafo Maurício Leme que reconheceu nelas o trabalho realizado pelo seu pai. A sua justificativa estava na qualidade das imagens, o mesmo argumento foi utilizado por Celso Malheiros que trabalhou como auxiliar para Sebastião Leme (ver Apêndice F, p. 290: Entrevista/Celso Malheiros). Quais as diferenças básicas entre os dois materiais examinados? Observamos em 6 (seis) das15 (quinze) folhas, em papel fotográfico, imagens e texto impressos, nesse suposto boneco

de 1956, alterações em relação à diagramação, com destaque para o tipo de letra, ou tipos, uma vez que se tratava de processo tipográfico, além de algumas substituições de imagens mais antigas por outras mais recentes. Contudo, a Apresentação de *Marília* pelos seus autores, Sebastião Carvalho Leme e Raja Sudahia, nos fornecem o intervalo de seis meses entre as duas edições, além do registro cronológico na dedicatória que assinala a época provável do seu lançamento em 1957. Outra mudança diz respeito ao título, substituído por *Marília* (ver Anexos F, p. 350: Nota Explicativa de *Marília*), conforme a cópia disponibilizada pela Biblioteca da FFC da UNESP – Campus de Marília.

Prosseguindo na rota dos rastros desta investigação, nossa preocupação é a de apontar os elementos que remetam à gênese desses processos de produção, vinculados ao arquivo fotográfico de Sebastião Leme. Neste sentido, o Inventário das Atividades nos forneceu três pistas que sinalizam o processo de constituição desse Álbum, datado de 1956. A primeira é uma carta do presidente da Sociedade Marililândia/SM[60], dr. J. Coriolano de Carvalho, com data de 14/11/1951, dirigida a Sebastião Leme. Inicialmente, ele tece considerações acerca da carreira do fotógrafo e confessa estar ciente de que ele, o fotógrafo, tinha por finalidade "organizar um ÁLBUM DE MARÍLIA ATUAL, com a sua parte histórica, fotográfica e biográfica"; após outras considerações, finalizava: "Aos incrédulos, recomendamos o trabalho de Sebastião de Carvalho Leme" (ver Anexo G, p. 352: Correspondência do Presidente da Sociedade de Marililândia).

O segundo documento é um abaixo-assinado dos vereadores da Câmara Municipal de Marília/CMM, datado de 22/11/1951 (ver Anexo H, p. 354: Abaixo-Assinado dos Vereadores da CMM). Trata-se, portanto, de um documento oficial, oito dias após o documento anterior. Este se dirige "ao comércio, indústria e ao povo em geral", no sentido de que deem as condições necessárias para que o "senhor Sebastião Carvalho Leme", possa viabilizar a "feliz iniciativa da confecção de um álbum Histórico Geográfico, fixando em fotografias (...) a grandeza e o progresso de nossa terra". Finalmente, o terceiro documento é um ofício nº 315, com data de 24/8/1956, assinado pelo presidente da Câmara Municipal, dr. José Guimarães Toni, dirigido a Sebastião Leme (ver Anexo I, p. 356: Ofício nº 315 do presidente da CMM, 24/8/1956). Neste documento, o presidente da Câmara transcreve o Requerimento de nº 2.779 do vereador reverendo Álvaro Simões, aprovado em sessão ordinária, nestes termos:

> Requeiro, que se consigne em ata, dando-se ciência, um voto de louvor ao senhor Sebastião Carvalho Leme, pela confecção do magnífico álbum fotográfico de Marília, exaltando a sua história, a sua vida social, e a sua pujante economia, as suas atividades.

[60] Sociedade Beneficente e Cultural, ex-sociedade Luso-Brasileira, fundada em 20/8/1938.

Partimos das lições do método da economia política, em Marx, de que o concreto real representa a unidade do diverso, ou melhor, a síntese de múltiplas combinações e, no caso, aplicaríamos ao *Álbum Histórico-Estatístico e Fotográfico de Marília*, lançado em julho de 1956, como expressão dessa representação da realidade material. Em 1951, o presidente da Sociedade Marililândia tinha ciência do projeto de Sebastião Leme para organizar um "*álbum de Marília*", com sua "*história"* e a "*fotografia*", consideremos esta como um meio, assim como também, na mesma época, o Abaixo-Assinado da Câmara Municipal somava esforços no sentido de estimular os segmentos sociais a garantir a "confecção do *álbum Histórico Geográfico*" (...) "fixando em fotografias" (...) o "progresso de nossa terra". Esses dois documentos vão representar as partes dispersas que serão reunidas em 1956, no momento em que o presidente da Câmara anuncia a presença concreta do "álbum fotográfico de Marília, exaltando a sua história, a sua vida social, e a sua pujante economia, as suas atividades". Finalmente, temos aí, a partir do uso das palavras, grifadas e entre aspas, do emprego da semântica e da presença de significantes, a síntese de múltiplas determinações concentradas na materialidade e na informação. E que foram reunidas no *Álbum Histórico-Estatístico e Fotográfico de Marília*, que no ano seguinte deu origem à revista-documentário *Marília*, com data de 1957.

Esses seriam os elementos que remeteriam aos aspectos genéticos ligados à gênese do Álbum. Os documentos não só vão apontando indícios do ponto de vista dos possíveis indicadores que vão constituir a futura obra, como também vão mobilizando a iniciativa privada e sensibilizando a sociedade para não só apoiarem a iniciativa como oferecerem recursos materiais ou monetários para viabilizar o projeto. Na entrevista, de 30/7/2008, dona Dulce diz um pouco o que sabe da produção dessas duas edições. Eis, aí, portanto, alguns dos indícios acerca das condições objetivas que forneceram suporte material para a realização da obra.

Ao estabelecer uma relação direta entre a atividade de Sebastião Leme, na condição de fotógrafo, com outras atividades de alcance público e coletivo que ele desenvolveu, a sua participação na Comissão de Registros Históricos, vinculada à Câmara de Vereadores de Marília/CVM, é particularmente significativa e orgânica em relação à fotografia, enquanto um meio de produção de imagens, no caso, o nosso destaque se refere ao uso da fotografia documental e do filme documentário, por ele utilizados, o que certamente justifica a necessidade e a preocupação de Sebastião Leme em documentar a sua passagem pela Comissão de Registros Históricos da CMM.

Em relação ao quarto eixo, denominado de documentos originados em instituições públicas, e que fazem parte da constituição do Inventário das Atividades, localizamos documentos que derivam da necessidade de comprovação do testemunho. Trata-se da Portaria nº 267 de 13/2/1987, assinada pelo presidente da Câmara Municipal de Marília, Felipe Elias Miguel, e pelo diretor geral, Nelson Fernandes. A Portaria

> nomeia, com mandato até o dia 31 de dezembro de 1988, o Vereador Armando Raineri, Paulo Correa de Lara, Antonio Augusto Neto Filho, José Bertonha, Rosalina Tanuri, Nelson Fernandes e Toshitomo Egashira para, sob a Presidência do primeiro, comporem a Comissão Organizadora dos "Registros Históricos da Câmara Municipal e da cidade de Marília" de que trata o Ato nº 24, de 09 de dezembro de 1983, ficando, ainda, designado coordenador-produtor **Sebastião Carvalho Leme** e "Membro Honorário" o vereador Aldo Pedro Conelian, Ex-Presidente da Câmara (grifo da Testemunha).

Se considerarmos a diversidade dos contextos, comparando a metade da década de 1940, os anos 1950, 1960 com a década de 1980, muitas coisas mudaram em termos de re-arranjos sociais, de participações e motivações políticas. Houve um arrefecimento das ações de entidades como a Sociedade Marililândia, a União dos Treze e o Foto Cine Clube de Marília, do qual já fizemos referência. Em relação às duas últimas, Leme, respectivamente, atuou como presidente na gestão administrativa, referente ao período de 13/7/1951 a 13/7/1952[61] e como criador e presidente do FCCM. No momento, certamente, essas associações de caráter filantrópico ou agremiações de aficionados se reestruturam em novos espaços, só que agora formam uma interface com a esfera pública, são articulações entre segmentos da sociedade civil com extratos da esfera pública do poder representativo ou legislativo do município, no caso específico de Marília.

Considerando o exposto, a Comissão de Registros Históricos da Câmara Municipal e da cidade de Marília/CRH/CMM se insere neste novo contexto. O que também justifica a participação do fotógrafo Sebastião Leme, na condição de membro, cuja atuação esteve voltada para a coordenação e a produção de registros históricos ligados à memória histórica, cultural, social e política do município. Aqui, mais uma vez, se justifica o papel do fotógrafo e do cidadão, aliados à função da fotografia e do documentário como meios de produção e signo indicial, cujos resultantes são o registro e a informação.

Sobre o trabalho de Leme frente à Coordenação e à Produção, podemos citar dois documentos que têm relação entre si: uma correspondência da própria Comissão de Registros

---

[61] A manchete do *Correio de Marília*, de 16/6/1951, informava: "UNIÃO DOS TREZE: Eleição da nova Diretoria cuja posse dar-se-á a 13 de julho".

Históricos, de 4/6/1990, informando-o do Requerimento de n° 290, de autoria do vereador Felipe Elias Miguel, aprovado em sessão ordinária de 7/5/90 (ver Anexos J, p. 358: Correspondência da Comissão de Registros Históricos e Requerimento, 7/5/90); este queria que constasse em ata "congratulações à Comissão de Registros Históricos da Câmara e da Cidade de Marília pela realização e sucesso da VI Noite dos Pioneiros", que teria ocorrido, em 27/4/1990.

Outro documento comprobatório das atividades de Leme, frente à Comissão de Registros Históricos, desde a sua criação em 1982, que reúne, de um lado, seu pedido, por razões pessoais, de afastamento do cargo de coordenador e produtor dos Registros Históricos e, por outro, o alcance da sua participação frente à referida Comissão. No caso, é uma correspondência expedida pelo presidente da Comissão, Luiz Eduardo Nardi, e dirigida a Sebastião Leme.

Trata-se de uma carta datada de 8/4/1992, na qual o presidente comunica que a Comissão foi informada do seu pedido de afastamento do cargo de coordenador e produtor em relação "às atividades relativas às filmagens de festividades sociais". O presidente prossegue, tornando-o ciente da posição da Comissão em acatar as razões apresentadas por Leme, porém observa "a necessidade de sua valiosa permanência na mesma Comissão como coordenador técnico, especialmente no tocante às entrevistas com os pioneiros, realizadas na Câmara Municipal". Temos, aqui, uma amostra do tipo de trabalho que era desenvolvido na Comissão de Registros Históricos, tendo a frente o trabalho e a atuação do fotógrafo e cinegrafista Sebastião Leme.

Essa atuação da Comissão dos Registros Históricos pode ser localizada em três documentos: em um recorte do *Jornal da Manhã*, de 5/5/1988, dando conta de um fato e se antecipando a um plano futuro. O fato diz respeito à atuação de Leme, frente à coordenação e à produção de registros da CRH/CMM, informando que ele foi um dos idealizadores da introdução do vídeo na Comissão como um meio de captação de imagens e de som com vista ao registro. A nota do jornal também faz referência à atuação de Leme como inventor da máquina de 360°, da técnica de fotomatizagem e da introdução do documentário em vídeo na Comissão de Registros Históricos. Para o *Jornal da Manhã* (5/5/1988) tudo isso concorria para que no futuro fosse implantado o "Museu da Imagem e do Som do município".

Por último, o nosso quinto eixo, referente ainda ao Inventário, situa alguns recortes de jornais de época que descreveram a trajetória da testemunha central. O inventário traz uma síntese da cobertura feita pela imprensa local à criação do Foto Cine Clube Marília em setembro de 1951. Os jornais *Tribuna Democrática* e *Diário Paulista,* de 11/9/1951, através

dos seus respectivos títulos, “Arte Fotográfica” e “Foto-Cine Clube Marília”, sinalizaram para a reunião ocorrida na residência de Sebastião Leme e Dulce Carvalho Leme sobre o evento preparativo para a fundação do Foto-Cine Clube. A *Tribuna* falou do objetivo da agremiação que era o de “incentivar a prática da fotografia artística” e “congregar elementos que a ela se dediquem”, já o *Diário* informa sobre as medidas adotadas: “foi nomeada uma comissão encarregada de elaborar os estatutos (...) e de convocar uma (...) uma assembleia para a discussão e aprovação dos estatutos” onde será “empossado o novo Conselho” e eleita a nova diretoria.

Já os jornais do dia 22 de setembro, *Correio de Marília* e *Tribuna Democrática*, informam sobre a assembleia realizada nos salões da Sociedade de Marililândia, no dia 18 de setembro, formalizando a fundação do Foto-Cine Clube Marília, seguida da aprovação dos estatutos, da eleição do Conselho Deliberativo e da nova diretoria.

Os dois jornais anunciavam a sua nova diretoria formada por Sebastião Carvalho Leme, na condição de presidente, Diogo Nomura, vice-presidente, José Moraes Barbosa, 1º secretário, José Barreto Neto, 2º secretário, Saburo Ajima, 1º tesoureiro, Agripino Carvalho Mattos, 2º tesoureiro, Makoto Matsuda, diretor de fotografia, Daniel dos Santos, diretor cinematográfico, Rangel Pietraroia, diretor social, Saul Nely Dias Amaral, membro com direito a voto. Um destaque a ser dado, em relação à época: em um Conselho Deliberativo constituído por 15 integrantes, as únicas mulheres que faziam parte era Dulce Maria Carvalho Leme e Norma Bambini.

Outra informação, fornecida pela *Tribuna* e o *Correio*, dava conta de que o I Salão Regional de Arte Fotográfica, iniciativa da nova agremiação, estava previsto para acontecer muito em breve (ver Anexo L, p. 361: *Correio de Marília* de 22/7/1951). O evento se confirmou, mas com outro nome, tratava-se do I Salão de Arte Fotográfica, cuja abertura aconteceu no dia 25 de janeiro de 1952. Segundo os jornais da época, o salão era de âmbito nacional. A comissão julgadora foi composta por Eduardo Salvatore e Jacob Polacow, respectivamente, presidente e diretor de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante (ver Anexos M, p. 363: *Tribuna Democrática* de 24/1/1952).

O que se observa na seleção de recortes de jornais que passaram a fazer parte do Inventário, é que, a princípio, a cobertura da imprensa, realizada na época, não forneceu de imediato os resultados da premiação como ocorreu da vez anterior em relação ao I Salão de Arte Fotográfica de 1951. Ali, a Comissão Julgadora avaliou os trabalhos antes da abertura da Exposição, conforme dados fornecidos pelo *Correio de Marília* de 3 de abril de 1951 (ver Anexo P, p. 369: *Correio de Marília* de 3 de abril de 1951).

Em relação ao I Salão Coletivo de Arte Fotográfica, cujo período foi de 4 de abril a 11 de abril de 1951 (ver Anexo N, p. 365: Informativo sobre o "1º Salão Coletivo de Arte Fotográfica"), Sebastião Leme é o primeiro colocado com a foto "Mundo dos Sonhos"; o resultado dos vencedores foi divulgado, conforme registra o Inventário, pelo *Correio de Marília* de 3/4/1951 e pelo jornal *Caiçara Letras e Artes*, de setembro de 1951, que divulgou a foto vencedora (ver p. 202, Figura 4: "Mundo dos Sonhos").

Há dados confusos nos próprios informes, por exemplo, há uma capa de folheto que anuncia a realização do "1º Salão de Arte Fotográfica", "Promovido pelo Foto-Cine Clube Marília", com a data de "1951" (ver Anexo O, p. 367: 1º Salão de Arte Fotográfica – Promoção Foto-Cine Clube Marília – 1951), quando a própria imprensa anunciava a realização deste Salão em 25 de janeiro de 1952. Não poderia ser alusivo ao evento de abril de 1951, por dois motivos: primeiro não há correspondência com o nome deste evento que foi chamado de "1º Salão Coletivo de Arte Fotográfica", segundo não podia ser uma promoção Foto-Cine Clube Marília porque sua fundação só ocorreu em setembro daquele ano. Onde reside o equívoco? Se esse evento aconteceu, por que não há registro dele por parte da imprensa, uma vez que ela era também uma das testemunhas oculares desses fatos?

Outro aspecto que igualmente intriga, em relação ao 1º Salão de Arte Fotográfica, promovido pelo Foto-Cine Clube Marília, em janeiro de 1952, é o fato do resultado da premiação não constar nos órgãos de imprensa diários logo após, ou imediato à realização do evento. Conforme aconteceu com o 1º Salão Coletivo de Arte Fotográfica em abril de 1951.

No entanto, às vésperas do evento, o *Diário Paulista* (16/1/1952) e o *Correio de Marília* (27/1/1952), dois dias após a abertura, respectivamente, dão as seguintes manchetes: "*Diário Paulista* entrevista os incentivadores do Primeiro Salão: Iniciativa de arrojo dos amadores da cidade" e "Inaugurado o 1º Salão de Arte Fotográfica, promovido pelo Foto-Cine Clube Marília". Quanto à matéria do dia 27 de janeiro não há qualquer referência aos premiados, apenas um longo discurso do sr. Euclides da Cunha Sornas que, falando em nome do Foto-Cine Clube, ocupou quatro das cinco colunas reservadas à reportagem do *Correio de Marília* de 27/1/1952. Quando e onde o resultado será divulgado? Em um recorte do jornal *Caiçara*, jornal bimestral, de abril a maio de 1952. É onde teremos a edição de duas imagens premiadas no I Salão de Arte Fotográfica, que esteve aberto ao público entre 25 de janeiro a 10 de fevereiro de 1952. Neste jornal foram editadas duas imagens: a foto de Bruno Reiman (RGS), a 3º colocada, e a foto de Sebastião Leme, que ficou entre as selecionadas do "conjunto melhor classificado", segundo a legenda do *Caiçara*. Foram 300 imagens que

concorreram. O discurso de Sornas fornece este dado e Sebastião Leme, na entrevista que concedeu ao *Diário Paulista* (Marília,16/1/1952, grifo nosso), corrobora:

> Frente aos 300 trabalhos já inscritos, vindos dos quatro cantos do Brasil, sinto-me feliz ante o sucesso da iniciativa do Foto Cine Clube Marília em promover o seu I Salão. *Além do valor do intercâmbio cultural que este acontecimento proporciona, vem ele trazer aos praticantes da fotografia como arte em Marília, os exemplos das novas técnicas, dos novos ângulos e estilos novos* que muito contribuirão pra o nosso aperfeiçoamento.

O número de trabalhos que concorreram talvez seja um indicador da dificuldade na seleção dos melhores trabalhos, por outro lado, a presença em Marília de uma Comissão Julgadora formada por Eduardo Salvatore e Jacob Polacow, respectivamente, presidente e diretor de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante, tinha como garantia a atuação de profissionais de reconhecido domínio da técnica fotográfica, assim como do rigor na composição; era o caso de Salvatore, que também atuava no Foto Cine Clube Bandeirante desde o início dos anos 1940 de modo a ampliar nacionalmente o fotoclubismo.

Para Helouise Costa (2004, não paginado) Salvatore "levou a fotografia a ganhar espaço, pela primeira vez, no circuito de arte entre nós, em espacial nos museus de arte moderna e na Bienal de São Paulo". Então, podemos inferir que o quantitativo dos trabalhos podia não representar um obstáculo à sua seleção, por parte da Comissão Organizadora.

No entanto, não deixa de ser sintomática a ausência desses quatro últimos trabalhos classificados, no I Salão de Arte Fotográfica de 1952, fora do alcance dos noticiários da imprensa diária local. Justo no ano em que Sebastião Leme era o presidente do Foto Cine Clube de Marília e, portanto, organizador de um evento de amplitude nacional. Poderíamos apontar que o silêncio e as lacunas eram estratégias que também faziam parte da retórica de Leme.

Foi o que observamos em alguns momentos das entrevistas, houve ocasiões em que se tornou clara a evasiva de Leme em relação ao Foto Cine Clube Bandeirante, sobretudo quando se buscava estabelecer uma ponte entre seu trabalho e as inovações que decorriam do Bandeirante como um polo difusor de técnicas e de uma estética fotográfica. Na primeira entrevista, comentamos que uma das suas imagens, na edição de *Marília* (1957), apresentava um ângulo onde se privilegiava uma certa geometrização das formas e, no nosso entender, aquela imagem remetia ao Foto Cine Clube Bandeirante, no sentido das suas experimentações quanto ao processo fotográfico; como o nosso contato era mediado, necessariamente, pela

família, em função da questão da audição, a filha indaga se tal foto tirada na Olaria Mascaro[62], tinha alguma relação com a proposta estética do Bandeirante. Ele responde de forma vaga que lembrava da fotografia e mais adiante deixa escapar "Escola?", como quem indaga. A filha confirma "Isso, é isso aí". Ele encerra o assunto: "Eu não tomei conhecimento." E os risos invadiram a sala. Mesmo que não houvesse nenhuma relação entre a preocupação estética do Bandeirante e a imagem de Leme, ele, evasivamente, solta a "Escola?" como numa alusão ao Bandeirante. Como de fato, na época, era reconhecido como uma Escola. De acordo com Costa e Silva (p. 49), a denominação "Escola Paulista" havia sido atribuída à crítica especializada das revistas da época que tinham o seu carro-chefe na imagem e reconheciam no Foto Cine Clube Bandeirante/FCCB esse papel formador, de Escola. Assim como também defendem os autores, acima citados, de que o Bandeirante foi o responsável pela introdução da fotografia moderna no Brasil. Como reforço, o *Boletim do Foto Clube*, correspondente aos anos 1950, nunca se furtou de assinalar a designação de que ali havia uma Escola. O que causa estranheza no comportamento de Leme é esse distanciamento, essa ausência, logo ele, que se referiu ao Bandeirante como um dos sócios de longa data.

O que conseguimos colher disso tudo nas entrevistas com sua mulher, dona Dulce Maria Carvalho, e com seu sobrinho, sr. Celso C. Malheiros, foi diametralmente oposto (ver Apêndice B e F, p. 230 e 290, respectivamente, Dulce Maria Carvalho e Celso Malheiros). Com Dulce Maria Caravalho, ela dá a sua versão na entrevista de 7 de março de 2008: "Tinha em São Paulo um Clube de Fotografia e logo que ele começou a mexer com fotografia ele já fez a inscrição para pertencer a esse clube de São Paulo." Indagada se era o Foto Cine Clube Bandeirante, ela confirma. E adianta que ele participava das exposições que lá aconteciam. Perguntamos qual a data aproximada, ela responde: "Foi logo que nos casamos, em 1947, por aí..." Já na entrevista com o Celso C. Malheiros, 13/8/2008, este, ao ser indagado por nós, sobre os prováveis elementos que teriam contribuído para o rigor técnico de Leme (nesse momento tivemos a prudência de não estabelecer qualquer relação com o FCCB), Celso Malheiros dispara:

> [...] ele sempre assinava publicações e lia essas publicações e estava sempre investigando e procurando obter as técnicas melhores, mais apuradas tanto é que ele participava do Foto Cine Clube Bandeirante desde os primórdios, inclusive participou de Salão Fotográfico antes de se tornar profissional com fotografias sendo premiado nesse salão.

[62]Ignoramos se existe alguma relação de parentesco entre esta família Mascaro de Marília e a de Cristiano Mascaro. Leme não soube nos informar. Também não deu mostra de conhecê-lo, no entanto, conhecia Sebastião Salgado e também era um frequentador assíduo [das *home page*] dos sites sobre fotografia.

O testemunho de Celso Malheiros não só informa dos fatores que contribuíram para a formação técnica e profissional de Sebastião Leme, mas também vincula esse apuro técnico de Leme ao Bandeirante. Em seguida, pedimos uma data aproximada desses fatos e ele responde: "Esse contato foi sempre, mas aí apenas como amador e depois como profissional continuou também." Logo, vemos que o contato com FCCB não era casual, nem fortuito, tinha certa frequência. O que justifica a evasiva? Possivelmente a vaidade pessoal e a o individualismo que caracterizava na época os fotoclubistas até por conta da origem social pequeno burguesa de muitos. Apesar de a técnica inverter apontar para uma possível inversão do sujeito-Eu em sujeito-Nós.

5.2.3 Narrativa autobiográfica

A narrativa autobiográfica parece não dispor de intermediários como no caso do testemunho, que acabamos de ver. No caso deste, ser testemunha ou testemunho envolve espectros dos mais variados, como a correspondência, o abaixo-assinado, o requerimento, o ofício, a reportagem ou o artigo. Portanto, envolve todo e qualquer documento, desde que a testemunha principal, isto é, aquela que ocupa a cena central, defina-os como documentos probatórios e tenha como meta selecioná-los e ordená-los, de tal modo que esse conjunto se constitua em um testemunho das experiências existenciais e das suas práticas por este ou aquele vale de lágrimas.

Todavia, a escrita autobiográfica parece prescindir desse intermediário, e quando isso acontece é preciso que haja uma tal simbiose entre o autobiografado(a) e o escriba que o resultado final da obra não venha a ser um simulacro em relação àquele(a) a qual a obra é uma representação; estamos, no caso, falando das falsificações grosseiras, montadas a partir de um embuste.

Mas, particularmente, queremos falar de uma construção que nasce de si mesmo, que pode ser denominada pelo que Renato Janine Ribeiro[63] (1998, p. 35, grifo do autor) chamou de uma "*coleção de si*", atribuindo a esse tipo de pulsão o

> [...] desejo de perpetuar-se, mas, mais que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante, responde ao anseio de forjar uma glória. [...] O que os arquivos pessoais podem atestar, o que o desejo de guardar os próprios documentos pode indicar, será esse anseio de ser, *a posteriori*, reconhecido por uma identidade digna de nota.

[63]Janine Ribeiro participou do evento abordando o tema "Memórias de si, ou..." por ocasião do Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, organizado pelo CPDOC, em parceria com o Instituto Estudos Brasileiros/IEB da USP, realizado em novembro de 1997, no Rio de Janeiro e em São Paulo, durante as comemorações do Jubileu de Prata do CPDOC.

Na interpretação dada por Janine a "*coleção de si"* desencadeia uma onda de desejos que vai desde a necessidade de ser reconhecido, como identidade que se eterniza, e se estende na vontade de criar para si uma glória que será perpetuada.

Enquanto na leitura de Gomes (2004, p. 14-15, grifo nosso), a sua observação sobre a "escrita de si" incide sobre os seguintes parâmetros:

> Isso porque a *escrita de si* assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a "sua" verdade. Ou seja, toda essa documentação de "produção do eu" é entendida como marcada pela busca de um "efeito de verdade" – como a literatura tem designado –, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões "íntimas profundas" do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como "prova". Assim, a autenticidade da escrita de si torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade.

Se a fotografia tem o seu duplo, as citações parecem não fugir à regra, as duas expressões "memória" ou "*coleção de si*" e a "*escrita de si*" trazem em seu bojo questões-chave tais como uma construção "de si", que passa pela "coleção" e pela "escrita"; o caráter de atestação ou de prova; e, por último, a questão da subjetividade inerente a esse tipo de escritura autobiográfica. Trata-se de janelas através das quais é possível examinar a especificidade e também a universalidade desse universo de uma escrita na primeira pessoa do singular.

Essa narrativa tem um dado particular, ela se apresenta na sua fase embrionária ou, no momento em que ela está sendo gestada, no sentido da gestação. Essa característica se manifesta na quantidade das suas folhas. São blocos temáticos formados por textos curtos de 12, 4, 2 e até 1 folha. Dando a ideia de uma escrita que havia sido iniciada, como é o caso de "Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto". Ou ainda, de uma escrita que, finalmente, chegou ao seu termo final, tal como se apresenta a "Via crucis do inventor Sebastião Carvalho", onde estamos diante de uma escrita cartorária.

Pode também se apresentar como uma narrativa circunstancial ditada pela necessidade ou pela exigência do contexto. No caso das "Memórias de um menino pioneiro" é o seu tributo em relação à Marília, a terra da sua escolha. É a história de ambos que vai sendo construída, por entre trilhas e trilhos, juntos. É um texto que flui, porque o lúdico se faz presente nas lembranças e na memória. Ao contrário da "Via crucis do inventor Sebastião Carvalho", tenso e contido, onde estamos diante de uma escrita cartorária, ajustada a uma

organização metódica de escrevente de documentos públicos, certidões, escrituras e de atas, cuja preocupação está reservada à determinação: registre-se.

Há mais duas narrativas que abordam aspectos da carreira profissional do fotógrafo; de um lado, uma escrita telegráfica, contida em uma única folha, "Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto", mais como um acerto de contas; naquele ano, que corresponde à data do documento, 2005, ele havia recebido uma medalha com o título de "Ícone da Fotografia", do Grupo Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto e da Confederação Brasileira de Fotografia, por ocasião da XIV Bienal de Arte Fotográfica Brasileira (ver Apêndice A, p. 215: trecho final da entrevista: Sebastião Leme); de outro, o testemunho da "Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz", com a prova de que a passagem de fato aconteceu. Dado esse caráter genético da escrita, chamaremos de *narrativa autobiográfica* o conjunto de escritos reunidos que fazem parte da vida e da obra de Sebastião Leme.

Entendemos desse modo pelo fato também dela incorporar na sua estrutura um lado confessional, marcado por uma interioridade de si. Todavia, não de forma casual, como se refere Ricœur (2007, p.107) em relação ao emprego do pronome reflexivo "se": "Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si." Eis aí a mescla das memórias, das lembranças e das evocações de fatos vividos e acontecidos. Em que pese às críticas, conforme já vimos, levantadas por Janine e Gomes, trata-se de "aspectos ordinários" da vida de pessoas comuns que, apesar de tudo, ainda insistem em falar de si. Entre os documentos cedidos pelo nosso memorialista, consta uma cópia do seu *Curriculun Vitae*, constituído por 3 folhas, sem data, mas também de sentido confessional, e outras cópias de documentos, a seguir:

- *Memórias de um menino pioneiro*. 12 fls. [Marília], s/d.
- *Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. 4 fls. Marília/SP, 1999.
- *Via Crucis do inventor Sebastião Carvalho Leme*. 2 fls. Marília/SP, 1999.
- *Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto*. 1 fl. Marília, 2005.

Se formos considerar as quatro narrativas e passarmos a observar o *curriculum vitae* sob o ângulo de Artières (1998, p.13), que o define como "uma autobiografia resumida, um sumário: só traz o essencial", neste caso, passaremos de quatro para cinco tipos de escritas autobiográficas. E neste sentido, apontado por Artières, o *curriculum* passa a ser também um sumário, que relaciona o caminho a ser percorrido.

O *curriculum vitae,* do ponto de vista da sua constituição genética, o que implica na formação, ou seja, na composição de suas partes, inerentes a sua unidade, representa o que já

havíamos antecipado antes, trata-se de uma síntese de múltiplas combinações, ou, em outras palavras, uma unidade capaz de combinar o diverso e aquilo que o torna singular. Neste sentido, o *curriculum* é formado por 11 itens: I – Dados Pessoais; II – Experiência Profissional; III – Exposições Fotográficas; IV – Participações em Concursos; V – Trabalhos Literários; VI – Trabalhos Divulgados no Exterior; VII – Participação em Movimentos Culturais; VIII – Cursos Ministrados; IX – Invenções; X – Filmagens; e, finalmente, XI – Honrarias Recebidas. Partindo desses indícios, podemos estabelecer interfaces com os dois fios identificados e nomeados em uma dada altura desta seção, a saber: os Testemunhos Escritos e os Testemunhos Visuais, que se desdobram em três segmentos: a construção de testemunhos, a narrativa autobiográfica, que no momento estamos discorrendo, e os artefatos do processo fotográfico.

O nosso procedimento é o de utilizar o *curriculum* como um sumário e a partir dele estabelecer pontos de contato com essas quatro narrativas: 1. *Memórias de um menino pioneiro* (12 fls.s/d); 2. *Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto* (1 fl., 2005); 3. *Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (4 fls., 1999); 4. *Via Crucis do inventor Sebastião Carvalho Leme* (2 fls., 1999).

Neste caso, comecemos pelas *Memórias de um menino pioneiro*, situando, de início, os dados pessoais que responde pela identificação do indivíduo, tornando-o um sujeito singular nascido em 13 de julho de 1918, de nacionalidade brasileira e natural de Guará, região Mogiana do interior de São Paulo. Filho do farmacêutico Azarias de Carvalho Leme, que em 1936 adquiriu uma fazenda de café em Pompeia chamada Santa Rosa, na qual, segundo narra o próprio Sebastião: "Eu fui ser seu administrador e cultivava nela algodão para mim" (fl.3). O memorialista na pia batismal recebeu o nome de Sebastião, por promessa e fé religiosa de sua mãe, Ernestina Matos Carvalho. Ele, Sebastião de Carvalho Leme, de formação secundarista, exerceu a profissão de fotógrafo, casou com Dulce Maria Carvalho Leme, cirurgiã dentista, em 9/1/1947. Eis alguns "dados pessoais" que tentamos cruzar com o "Introito" das suas "MEMORIAS DE UM MENINO PIONEIRO" (ver Anexo Q, p. 369: Narrativa autobiográfica "Memórias de um menino...", fl.1).

E o quem vem a ser esse "menino pioneiro"? Como ele próprio relata nestas memórias, quando da sua chegada em Marília, em 9/8/1929, aos 11 anos, em companhia de seus pais e mais quatro irmãs, vindos de Ribeirão Preto, mas com passagem por São Simão, SP. A palavra "pioneiro" pode ter várias acepções: face às lembranças de Leme, à do historiador Valdeir Agostinelli Pereira (2005, p. 136), que vê nas "frentes pioneiras" a

expansão da fronteira da economia cafeeira, portanto, do binômio que combina dois insumos básicos que aparecem no título da sua obra.

Terra e poder: formação histórica de Marília, Pereira (2005, p. 136, grifo do autor), refere-se à composição da "frente pioneira", da qual fazia parte o cel. Azarias de Carvalho Leme (ex-socialista), pai de Sebastião Leme:

> Os novos Diretório e Conselho Consultivo do P.R.P.,[64] em Marília, reconhecidos a 31 de março de 1934, possuíam em conjunto 37 membros. A presidência continuava sendo ocupada por Luiz Miranda. É interessante notar que, dentre os membros do Diretório, seis ostentavam o título de "coronel" que haviam trazido de suas localidades de origem para a *frente pioneira*. Eram eles: Cel. José da Silva Nogueira, vice-presidente; Cel. Joaquim Gomes da Siqueira Reis, secretário; Cel. Galdino Alfredo de Almeida, tesoureiro; Cel. Manoel Rodrigues da Siqueira, Cel. Azarias de Carvalho Leme (ex-socialista) e Cel. João Francisco Val, membros. Na realidade a sigla voltava a reunir os maiores proprietários rurais de Marília e vários elementos ligados ao comércio e às profissões liberais, em torno de Luis Miranda.

Ao fazer referência a sua condição de "menino pioneiro", estaria Leme referindo-se a essa forma (in)consciente? Não se sabe. Até porque no momento da sua identificação ele associou a figura do pai à de um farmacêutico, dono de uma farmácia, abstraindo outros papéis vividos pelo pai: o de coronel proprietário de terras e de membro do PRP, segundo registro de Pereira (2005).

Podemos também pensar esse pioneiro a partir da presença em Marília do imigrante. Fosse ele português, espanhol, italiano ou japonês, vindos de áreas até então periféricas do capitalismo. Mas, em combinação com a presença dos próprios paulistas que também se deslocavam de um lugar para outro, como a família Carvalho Leme, e de mineiros, que aqui, chegavam desde a segunda metade do século XIX, deslocados pela Lei de Terras de 1850[65]. Todos formando essa mescla étnica multifacetada que constitui o espelho socioeconômico e cultural de Marília. Todos eles, anônimos ou não, capazes de refletir, e ou de refratar, esse primeiro momento da formação histórica de Marília, cidade e município, que, por sua vez, é uma consequência de um desdobramento da concentração fundiária combinada à expansão cafeeira, à ampliação da malha ferroviária de comunicação e transporte e ao processo migratório, não só vinculado à Primeira Guerra Mundial, como pensou Sebastião Leme (1957), mas também de um processo migratório interno, constante, que também deriva do processo de expropriação/apropriação, justificativa do processo de concentração fundiária, nas

---

[64]Trata-se da sigla do Partido Republicano Paulista.

[65] Entre outras coisas, a Lei de 1850 agregou valor monetário à terra e a partir desta data só era possuidor aquele que tivesse a posse e a ocupação anterior à aplicação da lei.

áreas do capitalismo periférico, para se converter em fornecedor da força de trabalho; ou mão-de-obra de baixo custo, da qual os nordestinos, denominados de "baianos" ou "nortistas" tinham assento.

Retomando a definição de *curriculum,* formulada por Artières (1998, p.13), como a síntese de "uma autobiografia" ou, ainda, como "um sumário". Nossa escolha em relação à ideia de sumário é considerá-lo como uma relação capaz de reunir os assuntos que foram abordados numa determinada obra, dispostos de tal forma que possam ser localizados no seu interior. É, todavia, sob este ângulo que observamos o *curriculum* disponibilizado por Leme.

Continuando, nossa preocupação é a de estabelecer possíveis imbricamentos entre o *curriculum* e essa narrativa autobiográfica constituída por *Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto* (2005); *Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, *Via Crucis do inventor Sebastião Carvalho Leme* (1999).

Os *Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto* (2005), como já assinalamos, parece ser resultado do que chamamos de escritos de circunstância, surge no momento em que um determinado fato acontece para justificá-lo e/ou validá-lo como testemunho. Logo, essa escrita telegráfica, pelo seu volume, pretende ser uma resposta a algum mal-estar. Já a XIV Bienal de Arte Fotográfica Brasileira, realizada em Ribeirão Preto, em 7/5/2005, resolveu homenageá-lo com uma medalha, cujo título atribuído era o de "Ícone da Fotografia".

Um mês após ter recebido a medalha, Leme resolve produzir um texto que simultaneamente fazia um inventário dos seus vínculos profissionais com Ribeirão Preto e questionava a forma como foram formalizados os contatos pelo Grupo Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto. Aqui também se justifica o fato de termos atribuído a esses escritos o qualificativo de escritos de circunstância, isto é, a escrita cuja origem está visceralmente presa a determinadas contingências que ocasionalmente irrompem, conforme expomos.

Qual, então, a razão do mal-estar explicitado por Leme? Para ele, apesar do Grupo Amigos da Fotografia ter conhecimento do seu endereço residencial em Marília e do seu *e-mail*, a correspondência encaminhada era remetida para a Fazenda de uma cunhada sua que reside em Ribeirão Preto. O que, no parecer de Leme, acabava "denotando o intuito de me desvincular de Marília...". Já no *Curriculum* de Leme, no item XI reservado às "HONRARIAS RECEBIDAS", não aparece na relação a medalha conferida pela Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema e Grupo de Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto, o que se deve ao fato da última atualização no *Curriculum* ter ocorrido em 1999, conforme demonstram os últimos registros. Porém, na relação das medalhas expostas na parede, lá se encontrava a correspondente à XIV Bienal Nacional de Arte Fotográfica.

Enquanto a escrita anterior estava vinculada a uma contingência, que exigia, de um lado, uma explicação, e, de outro, um desabafo, a escrita seguinte tem a marca das memórias, isto é, daquilo que vive no indivíduo em estado de latência. O que justifica a sua inserção no *curriculum vitae*. É o que se passa com a narrativa "*Minha trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz*" sinalizada no item II, que trata da sua "experiência profissional", onde ele aponta a sua atuação como "diretor do departamento fotográfico da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950, durante a filmagem do filme *Caiçara*".

A narrativa autobiográfica sobre a sua passagem pela Vera Cruz é constituída por um conjunto de 4 folhas, datadas de 17/11/1999, assinada, e cujo local é a cidade de Marília. Ao concluir esse quadro de memória e de testemunho pessoal há um *post scriptum*, informando que, em anexo, acompanha um fac-símile de uma carta assinada por Franco Zampari, diretor da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, com data de 10/1/1950. Este mesmo documento pode ser localizado no "Documentário das Atividades Artísticas e Profissionais", de 1946 a 1996, que nós denominamos de Inventário das Atividades. Mais uma vez, se confirma a necessidade de reunir a narrativa com o testemunho e a prova.

Nesta narrativa de si, onde o narrador se incumbe de falar dele próprio, da sua experiência, também é possível identificar o que Ribeiro chamou de uma "coleção de si". Observamos que essa escrita reúne outras experiências, objetos de outras recorrências, como a do artigo publicado na revista *Cigarra,* em 1949, quando do concurso de reportagem, com o qual já cruzamos, quando fizemos uma leitura de algumas das suas seleções que constam do seu Inventário das Atividades como testemunhos da sua produção intelectual.

Mas o que Leme quis comprovar, além dessa experiência no campo do fotojornalismo na *Cigarra*; do seu convívio "com a comunidade praticante da fotografia-arte que o Foto Cine Clube Bandeirante congregava"; do exercício da fotografia amadora, desde a primeira exposição de 1946; é que a prática da fotografia de arte já o habilitava para se apresentar na Vera Cruz como um dos candidatos a fotógrafo da companhia. Eis aí o que justifica essa reunião e essa ordenação de fatos, de experiências passadas, formando uma "coleção de si".

A narrativa, por fim, nos situa em relação à contratação de Leme pela Vera Cruz para assumir a função de diretor do departamento fotográfico da Cia. Vera Cruz com vista à realização do filme *Caiçara,* sob a direção de Alberto Cavalcanti. Ainda recorrendo à ideia da "coleção de si", Leme recorre aos seus contatos com o mundo da fotografia através de Thomas Farkas, a quem ele chamava de Farkinhas, tanto na condição de proprietário da Fotoptica, fornecedor de material e de equipamentos fotográficos, quanto de "companheiro, de fotografias artísticas com convívio no Foto Cine Clube Bandeirante".

Em seguida, temos a experiência de Leme na Vera Cruz. Ao referir-se ao laboratório fotográfico, que ele montou, e à mentalidade, presente no corpo da equipe, nos revela muito mais acerca das suas futuras escolhas. Em um determinado trecho da narrativa, ele confessa: "Adquiri o essencial para ter um laboratório prático e funcional com os produtos químicos necessários." No entanto, a parcimônia de Leme (ver Anexo R, p. 384: Narrativa autobiográfica: Minha trajetória...", grifo do narrador) esbarra com as atitudes da equipe em relação à forma de como administrar os recursos da companhia:

> Observando o comportamento da Vera Cruz "empresa", comecei a ver que ela não iria para frente, pois havia desperdícios. Spot-lights grandes e caros se espatifavam no chão e ninguém era responsabilizado. Faltavam filmes para copiões e fretavam avião para ir buscá-los no Rio. Comecei a ver que o futuro estava em jogo, isto é, a continuidade de meu serviço.

Um primeiro conflito emerge envolvendo, de um lado, o seu pragmatismo, nascido do gerenciamento da escassez própria da operação fotográfica; não se trabalha com o todo, mas com um dos seus recortes, dado pelo enquadramento e pelas dimensões do retângulo fotográfico. Ou seja, do quadro que o fotógrafo tem diante de si, necessariamente, sujeito a uma divisão, a uma das partes; a parcimônia, também herança da mentalidade do mundo rural; de outro, tensão que se instala em razão de pontos de vista opostos.

Leme não espera pela finalização das filmagens e retira-se para Marília. Mas antes ele acerta as suas contas com a "empresa", como ele próprio grafou nas suas memórias. O mais curioso é observar que o item "experiências profissionais", no *curriculum vitae*, ele reservou, exclusivamente, para a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Como se explica? O vínculo empregatício formalizado? O *glamour* sedutor da primeira companhia de cinema em terras *brasilis*? Ou o fato de que comparando, até então, a sua atuação como foto amador e protético, foi na Vera Cruz, finalmente, que ele pode se situar e se apresentar como um profissional ligado à fotografia; neste momento, estamos nos valendo da razão pragmática do capitalismo, que aufere prática a ganho monetário. De qualquer modo, é aí que ele interagia com a fotografia documental, a fotografia publicitária, o fotojornalismo, por conta do seu contato diário com a imprensa, e com a fotografia de arte, o que abre um precedente para a sua profissionalização definitiva.

Retomando a decisão de Leme de encerrar o seu contrato com a Vera Cruz, antes do término das filmagens de *Caiçara*; no início das suas memórias, ele comentou que havia recebido "só duas broncas" de Cavalcanti. A primeira, quando ele se apresentou, à companhia, em janeiro de 1950, sem ter avisado da sua chegada, de modo que a Vera Cruz pudesse apresentá-lo à imprensa. A "segunda bronca" de Cavalcanti veio com a sua decisão

de deixá-los. Porém, antes de sair ele deixa nas mãos do produtor da companhia, Carlo Zampari, um relatório sobre o que havia no laboratório fotográfico "bem como o *arquivo de films"* (sic) (ver Anexo R, p. 384: Narrativa Autobiográfica: "Minha trajetória...").

O grifo é nosso e nos surpreende o fato de Leme, em 1999, ter admitido na sua trajetória, na Vera Cruz, a existência de um arquivo de negativos, conforme apontado. No entanto, em 11/11/2005, por ocasião da aplicação do Questionário, ao ser indagado sobre o que havia acumulado, durante as suas atividades amadora e profissional, apresentamos três opções, o *acervo fotográfico*, o *arquivo fotográfico* e a *coleção fotográfica*; ele não considerou nenhum das três alternativas, deixando o espaço em branco (ver Apêndice H, p. 328: Questionário Sebastião Leme). A indagação que fazemos é a de que Leme não entendeu a formulação da pergunta ou não via razão para considerar o que foi acumulado nem como acervo, muito menos como coleção, ou arquivo. Se havia dúvidas em relação às perguntas, elas não foram explicitadas. Contudo, fica evidente, no caso da sua narrativa sobre a sua passagem pela Vera Cruz, que um conjunto de negativos pode ser identificado como um "*arquivo de films"*.

A narrativa autobiográfica anterior apontou alguns aspectos acerca dos quais o narrador discorreu sobre a sua profissionalização como fotógrafo na Cia. Cinematográfica Vera Cruz; esta, agora, vai incidir sobre o seu "calvário", já atuando como profissional e inventor de câmera fotográfica de 360° na tentativa de sua industrialização. O texto se apresenta sob a forma de um memorial descritivo. Quanto a sua terminologia, se apresenta sob a forma de um relatório descritivo que passo a passo vai narrando os fatos acontecidos e traçando, assim, um fio condutor que é dado pela própria narrativa.

Este memorial descritivo incluído no conjunto que denominamos de narrativa autobiográfica se apresenta, enquanto escrita de si e documento, sob o título de *Via crucis do inventor Sebastião de Carvalho Leme.* O texto ao final apresenta três elementos identificadores, a saber: local e datação, seguido de uma rubrica e ou assinatura e abaixo o nome por extenso. O *corpus* é formado por cinco sequências que correspondem às "tentativas" as quais o memorialista relator se baseia para traçar o seu "Relato da odisseia". É com esta expressão que ele inicia a sua Introdução e, logo depois, ao encerrar, conclui que também se trata de uma "história" da qual se incumbe do relato.

O gancho com a "Odisseia", ou melhor, no sentido do "Relato da odisseia", nos permite recuperar a ideia do mito, presente na saga de Homero. Neste caso, nos apoiamos no verbete de mito, fornecido por Teixeira, que para o nosso caso específico se aplica com mais

conformidade à discussão a qual nos propomos. Portanto, a ideia de mito, em Teixeira (2004, p. 252), ou, ainda, no *Dicionário crítico de política cultural*:

> [...] explicita um *schème* (ou símbolo motor, na expressão de Bachelard: aquele que liga não a *imagem* e o conceito mas os gestos inconscientes sensório-motrizes, as dominantes reflexas e as representações), ou grupos de *schèmes*, e promove uma narrativa histórica ou lendária [...].

Ora, sabemos que independentemente do conteúdo deste memorial descritivo que o memorialista chama de "Relato da odisseia", de fato trata-se de uma história com base na sua experiência profissional, esta informação já temos *a priori*. Se não dispomos de elementos que problematizem a confiabilidade desse testemunho, o conteúdo do relato já nos oferece a prova de que estamos diante de uma "narrativa histórica" e não de uma narrativa fictícia. Temos também o pressuposto da confiabilidade, entre o testemunho e aquele que colhe o testemunho, seja através da audição, visualmente ou da leitura; remete ao que Ricoeur qualificou, logo acima, do "caráter reiterável", conferido pelo "estatuto da instituição" do testemunho.

Já o *schème*, na sua tradução literal, como "esquema" ou "plano", se apresenta para Bachelard, se nos permite o sentido, como um *vetor simbólico* que, em vez de promover a ligação com a imagem e o conceito, recupera os ligamentos com a parte subterrânea, ou submersa, da condição humana. Logo, Sebastião Leme, ao recuperar a expressão "Relato da odisseia", de forma (in)consciente se apoia no mito da saga que trata do retorno de Ulisses de volta a sua (localidade), Ítaca. Não é fortuito que ao final da narrativa emerge o nome de Marília, o lugar do nosso herói, já que estamos falando de saga, e aquele vem datado de 18 de agosto de 1999.

Não é o que acontece com o passo a passo da "Via crucis" de Leme na tentativa da industrialização da sua câmera fotográfica de 360°, que é o que trata esse documento. Lá o tempo sofre uma pulverização, se esgarça. O tempo derrete-se, de modo que não há como verificar se os ponteiros estão correndo, trata-se de um tempo nos moldes de Dali, cuja atmosfera lembra a do pesadelo, que escapa ao raciocínio lógico.

Apenas na introdução ele situa de forma breve o que será tratado e esclarece que após o "sistema fotográfico" ter sido patenteado, sob o nº 61.472 em 23/4/1962, ele se pôs na estrada, ao longo dos anos 1960, e, em seguida, assinala: "Consumi dois anos de idas e vindas de Marília para São Paulo, com todo o rosário de gastos e perda de tempo nos meus afazeres regulares" (ver Anexo S, p. 390: Narrativa autobiográfica: "Via crucis..."). Depois disso a

marcação temporal só vai aparecer na finalização do relato, ou seja, lugar e tempo: Marília, 1999.

O relato pontua cinco tentativas de industrialização da câmera, que, segundo ele, deveria ocorrer "dentro dos critérios técnicos de um projeto industrial". A primeira tentativa teve a mediação de Jânio Quadros, que o colocou em contato com o diretor do Instituto de Pesquisa Tecnológica/IPT, órgão ligado à administração estadual de São Paulo, que afirma não dispor de recursos. A segunda, a terceira e a quarta tentativa contaram com a mediação do cel. Faria Lima. Por ocasião da primeira tentativa, o coronel ocupava o cargo de secretário de Obras Públicas no governo estadual de Carvalho Pinto.

Inicialmente, Faria Lima viabiliza o contato com o Instituto de Tecnologia da Aeronáutica/ITA, através do físico dr. Paulus Santos Pompeia, em São José dos Campos, que deixa claro a impossibilidade do ITA participar com recursos próprios, em função da sua programação já estar comprometida. E se oferece para produzir um "memorial descritivo da invenção", para publicação na *Revista Ciências*. Proposta que Leme recusa.

Na terceira tentativa, também com a mediação do cel. Faria Lima, Leme se vê no Parque da Aeronáutica, com sede no Campo de Marte, na presença do comandante cel. Milanez, que determina ao capitão Santos o acompanhamento do caso. Leme solicita uma ajuda sob a forma de recursos tecnológicos que consistia na "elaboração do projeto" ou na "construção do protótipo da máquina". Depois de um dia de conversas, o capitão diz que o caso será tratado conforme as instruções do coronel comandante e que, posteriormente, faria contatos com Leme, o que nunca chegou a acontecer.

Na quarta tentativa, através de um amigo do cel. Faria Lima, Leme foi apresentado ao industrial Décio F. Vasconcelos, fabricante de equipamentos óticos, o primeiro a produzir no Brasil uma máquina fotográfica com formato de caixão conhecida por Kapsa. Em seguida, o dr. Décio conduziu Leme à equipe de produção onde foi demonstrado o funcionamento do protótipo construído por Leme. O industrial se mostrou entusiasmado a ponto de afirmar na presença de todos que a máquina representava um "ovo de Colombo". Depois agendou um novo encontro para dali a dez dias, onde Leme passaria a coordenar os trabalhos de execução do projeto. No prazo combinado, Leme retornou. Quem o recebeu desta vez foi o engenheiro chefe, que lhe mostrou as dependências da fábrica e, após o almoço, expôs os motivos da indústria não executar o projeto, a não ser que Leme o apresentasse já concluído; partindo daí, a indústria tocaria a produção.

E Leme, kafkianamente, conclui: “Mas fazer o projeto eu não podia. Não tinha recursos financeiros para isso e nem sabia a quem recorrer, pois um projetista sem vínculo e interesse com a iniciativa não faria um trabalho eficiente.”

Finalmente, na quinta tentativa, Leme, ele próprio, se encarregou de fazer uma petição ao Ministério da Indústria e Comércio solicitando que encampasse o seu projeto, em outras palavras, que a União tivesse a posse definitiva do projeto. Na época, o então ministro Pratini de Moraes resolveu deixar essas impressões no relato e nas memórias de Leme: “Respondeu-me que tinha encaminhado a um certo departamento de avaliação e que entrariam em contato comigo. Nunca houve contato.” A *via crucis* de Leme é uma caminhada marcada pelo compasso de espera interminável. Foi o que o levou, provavelmente, a fundir o relato à odisseia.

Coube ao mito da Odisseia narrar o regresso de Ulisses a sua Ítaca, seu lugar de pertencimento. Porém, a narrativa compulsa as cicatrizes, as dificuldades, as angústias, o sofrimento, as perdas e a dor durante toda a travessia. É o que torna o herói portador, ou caracterizado, pela astúcia, frieza, firmeza e dubieza.

Leme, ao qualificar a sua narrativa de um “Relato da odisseia”, não só fez uma apropriação do meio através do qual o relato se torna uma um tipo de construção, mas recupera o diário de bordo ou a narrativa de viagem. No entanto, não se trata apenas de uma única viagem, mas de inúmeras viagens dentro de uma imensa viagem que transborda de casos singulares, de situações inesperadas. A Ítaca de Ulisses acaba cruzando com a Marília de Leme. E sendo assim os dois viajantes se alimentam do mito da saga que trata do retorno, da volta à sua localidade, em uma narrativa onde o tempo dissolveu-se, estamos nos referindo ao tempo cronológico, marcado de marcos sequenciais. A Odisseia se encarregou de devolver Ulisses e Leme, as suas, respectivas, Ítaca e Marília, mas já não são mais os mesmos, muita coisa se perdeu, ao longo do trajeto, inclusive a juventude, Leme escreve o seu “Relato-odisseia” aos 81 anos de idade.

Partindo de uma leitura que se deixou conduzir pelos rastros deixados pelos depoimentos e pelos testemunhos, procurávamos chegar até às narrativas, que tinham a marca de uma escrita autobiográfica. Para isso era preciso deslindar o depoimento do testemunho e este da narrativa. Mesmo assim, não tínhamos um só tipo de depoimento, o mesmo se aplicava ao testemunho e à narrativa. No caso da narrativa autobiográfica, tínhamos uma composição de pontos de vista, de vestígios, de compósitos, de sedimentos que cruzavam entre si das *Memórias de um menino pioneiro* (s/d) com trânsito pelos *Meus vínculos profissionais com Ribeirão Preto* (2005); que recuava no tempo e recuperava a *Minha*

trajetória pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1999); em seguida deslizava os pés e alcançava as estações de uma via sacra de sexta-feira santa traçada na *Via Crucis do inventor Sebastião Carvalho Leme* (1999). Em relação ao *curriculum vitae*, este se apresenta, como já havíamos assinalado, como um sumário que nos abre janelas, como esta que nos põe em contato com os artefatos produzidos em decorrência do processo fotográfico.

5.2.4 Os artefatos do processo fotográfico

Tendo por objeto o estudo da gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, vamos nos situar, primeiro, em relação à sua acumulação. Esta, de acordo com a nossa leitura, se apresenta como um processo de seleção e exclusão, resultante de uma prática que se confirma durante o curso de atividades que contemplam a profissão e o amadorismo fotográficos. Porém, essa prática é acompanhada por uma outra instituída pelo colecionismo.

É no imbricamento dessas práticas, fundadas no desejo e na necessidade material da acumulação, que se efetivam escolhas e seleções, nem sempre conscientes, do que se quer, ou não, conservar. Portanto, do ponto de vista da informação, do arquivo, da coleção, do documento, só podemos falar de um determinado registro, seja ele visual e/ou verbal, na perspectiva do estudo, da investigação e da reflexão, no campo da ciência da informação, quando ele consegue escapar de um sinistro (in)voluntário.

É quando, efetivamente, travamos contato com a acumulação que nos assegura a existência concreta, material e simbólica dos objetos gerados por determinados processos de produção fotográfica. Esta constatação nos abre a possibilidade de tratar este conjunto, constituído a partir desse processo de acumulação, sob a perspectiva do estudo da informação com vista à produção de conhecimento.

Já em relação ao colecionismo, cumpre esclarecer que nós o observamos, sob o prisma também de um desejo, que mantém o colecionador visceralmente ligado ao seu objeto. Considerando que também se trata de uma prática, que se confirma na capacidade de acumular, reunir, agregar, organizar, conservar e conferir visibilidade aos objetos acumulados por razões econômicas, estéticas e/ou pessoais, podendo também ser traduzido em um tipo de fetiche, em face da pulsão que ele arrasta consigo. É no rastro deste colecionismo, que também podemos localizar a pulsão do fotógrafo, do receptor leitor, em coletar.

De um modo geral, estamos definindo a fotografia como um processo de produção fotográfico, cujo conhecimento e aplicação de técnicas, no momento de captação da imagem, são cruciais para o domínio do dispositivo fotográfico. Este passa a ser constituído por

elementos ópticos, químicos e mecânicos em combinação com os códigos visuais da imagem, elementos definidores da sua linguagem visual. A etapa seguinte diz respeito à aplicação de um tipo determinado de saber na fase de laboratório, momento da revelação da imagem analógica. Acreditamos que pensar o processo fotográfico nestes termos implica no reconhecimento do fotógrafo, de a imagem é uma conseqüência, primeiro, da sua existência, queremos dizer, do fótografo.

De posse dessa definição que situa o modo de produção como um processo fotográfico, no sentido das sequências que o acompanham, é preciso considerar que esse processo é gerador de diversos tipos de imagens: o negativo, o positivo e o diapositivo. Finalmente, passamos a denominar de artefatos o resultado dessa produção. O que nós estamos considerando artefatos do processo fotográfico?

Os objetos gerados por esse processo da fotografia dependem, por um lado, da mediação dos mecanismos de industrialização, através das unidades fabris de equipamentos, de materiais e de produtos fotográficos, respectivamente, câmeras, filmes e reveladores; por outro, da presença do fotógrafo que acompanhe os três momentos da produção da imagem fotográfica: o momento da tomada, do laboratório e da edição da imagem. Logo, o produto gerado a partir desse tipo de produção se transforma em artefato cultural, que denominamos de artefatos fotográficos. Estes reúnem tanto os processos industriais quanto a engenhosidade dos processos criativos humanos.

Neste sentido, esses artefatos tornam-se elementos e evidências nascidas tanto do processo de acumulação quanto das práticas do colecionismo, o que nos leva a identificá-los como: álbuns, revista, catálogos; negativos, positivos, diapositivos, cópias e a máquina fotográfica de 360°. Estes são os artefatos encontrados no arquivo fotográfico de Sebastião Leme e que hoje fazem parte do acervo fotográfico pertencente aos herdeiros. Neste momento cabe uma pergunta: afinal, qual a relação desses artefatos com a gênese do arquivo fotográfico de Leme? O nosso entendimento é o de que todos esses artefatos fotográficos, que acabamos de nomear, estão direta, ou indiretamente, ligados à gênese do arquivo fotográfico de Leme, por duas razões. A primeira é que estamos definindo gênese como o processo de formação, de criação, de constituição do arquivo fotográfico, se partimos do pressuposto de que o arquivo fotográfico representa o conjunto dos elementos que o constitui. Isto implica considerar que só falamos de um arquivo fotográfico, à medida que há imagens e outros registros que justifiquem a sua existência física e simbólica.

Logo, o *Álbum Histórico-Estatístico Fotográfico* de 1956, a sua reedição, em 1957, que passou a ser denominada de *Marília*, os catálogos das Exposições de Arte Fotográficas e

dos Salões de Belas Artes; os negativos, os positivos, os diapositivos, a máquina fotográfica de 360° e outros equipamentos fotográficos utilizados por Leme no seu processo de produção da fotografia, representam os elementos constitutivos do seu processo de criação fotográfica.

No caso das edições impressas em 1956 e 1957, respectivamente, o *Álbum Histórico-Estatístico Fotográfico* e *Marília*, o espaço reservado à imagem em relação ao texto corresponde a mais de 80%, o que favoreceu uma edição de imagens para fins de publicação. Foi utilizado um fotojornalismo que era praticado no interior, de caráter informativo e prolixo, a história recente da cidade e a história mais recuada no tempo disputavam o mesmo espaço dos dados estatístico-demográficos, da informação e da propaganda. A fotografia, do ponto de vista da sua função, neste caso, pode ser identificada na fotografia documental e na fotografia publicitária. Enquanto a segunda, para moldes da época, se destinava à publicidade de serviços e à publicidade de produtos, a primeira registrava aspectos da história, da cultura, da economia e da vida política (ver Figura 8, p. 203: Encerramento do V Congresso dos Municípios de São Paulo, em Botucatu, 1956) de Marília em meados da década de 1950.

Outro tipo de material editado e impresso, que tem relação (in)direta com a produção fotográfica de Leme, pode ser localizado em dois tipos de catálogos: das Exposições de Arte Fotográfica e dos Salões de Belas Artes. Os catálogos a que tivemos acesso foram, respectivamente, III Exposição de Arte Fotográfica Sebastião Carvalho Leme (1947), V Exposição de Arte Fotográfica Sebastião Carvalho Leme (1948), VI Exposição de Arte Fotográfica Sebastião Carvalho Leme (1950) e I Salão de Belas Artes de Marília (1946), II Salão de Belas Artes de Marília (1948) [duplicata], III Salão de Belas Artes de Marília (1949). Conforme podemos comparar, as duas exposições aconteciam de modo simultâneo, o que nos permite inferir que Leme praticava não só a pintura quanto a fotografia.

Ainda em 1946, não só organizou a sua primeira exposição individual, como também participou do I Salão de Belas Artes de Marília, objeto nosso de referência quando discutimos a construção dos testemunhos, precisamente na parte referente ao Inventário das Atividades. Inclusive, na entrevista com Dulce Maria Carvalho, ela comentou sobre as experiências de Leme com a pintura, mas afirmando que o contato com a pintura teria sido anterior à fotografia (ver Apêndice B, p. 230: Entrevista com Dulce: 30/7/2008). Leme, ao comentar nas suas memórias sobre essa primeira exposição individual, afirma que o FCCB considerou a primeira exposição fotográfica individual que aconteceu no estado de São Paulo (ver Anexo T, p. 393: Narrativa autobiográfica: “Meus vínculos...”). Já em relação ao espaço da exposição fotográfica, passamos a considerá-la a partir do que denominamos de a institucionalização das atividades do foto-amador.

Podemos compará-la em relação ao que foi discutido na seção anterior, com base em Krauss (2002, p.41-42), quando nos referimos ao espaço de institucionalização da exposição fotográfica, tendo por parâmetro a I Exposição de Arte Fotográfica de 1946, realizada por Leme, na cidade de Marília, e meses depois em Ribeirão Preto. Gostaríamos também de assinalar, a despeito de uma discussão entre teóricos da fotografia, que apontam a presença de rupturas na construção do seu espaço visual, em relação aos cânones clássicos, um espaço não de conflito, mas de rearranjos. Observamos no contexto da produção fotográfica de Leme, com base nesses catálogos e na sua relação com o espaço de exposições que, ao contrário, existe uma adequação, uma combinação entre os dois tipos de forma: a renascentista e a moderna, na perspectiva do nosso fotógrafo. As exposições de artes plásticas realizadas em Marília, nas décadas de 1940 e 1950, ainda tinham a leitura das Belas Artes como um modelo a ser seguido, o que demonstra que a Semana de Arte Moderna de 22 permaneceu restrita a determinados círculos e circuitos do mundo das artes em terras de São Paulo.

O que nos levou a denominar esses folhetos das exposições de arte fotográfica de catálogo foi o fato de na própria estrutura dos folhetos da III e V Exposição de Arte Fotográfica de Sebastião Carvalho Leme, correspondentes a 1947 e1948, aparecer grafada a chamada: "Catálogo de Fotografias", item que apresentava a relação das imagens expostas. Já no folheto da VI Exposição de Arte Fotográfica, em 1950, houve uma alteração, de modo que a chamada passou a "Relação das Fotografias do VI Salão", o que de fato revelava coerência, deixou de ser um catálogo para se tornar uma relação. No que difere a primeira descrição da segunda? Antes, vamos nos ater à definição de catálogo.

Consideramos o catálogo, no âmbito desta investigação, como um instrumento de seleção e descrição que, ao examinar a peça de forma isolada, o faz situando-a em relação ao seu eixo temático e à sua constituição genética. Foi o que observamos quando examinamos os documentos originais, sinalizados pelo Inventário das Atividades, ou mais precisamente pelo "DOCUMENTÁRIO...", organizado por Leme em 1996.

Enquanto o folheto da VI Exposição de Arte Fotográfica se limitou apenas a registrar na "Relação" o título e ou a temática, correspondente a cada uma das imagens expostas, os dois outros folhetos da III e V Exposição de Arte Fotográfica descreviam cada imagem identificando-a em relação ao: 1) *título*, 2) *abertura*, 3) *velocidade*, 4) *tipo de filtro*, 5) *filme*, 6) *luminosidade* e 7) tipo de *câmera*. Um exemplo: "14 – "Oásis" – f 6,3 – 1/200 seg., filtro verde, film Panatomic X, 10h30min., com Leica." Logo, temos aí não só os aspectos genéticos que justificam o momento de formação da imagem, o que equivale a sua fase de produção ou criação, como também o segundo momento dado pela recepção, que corresponde

aos aspectos referenciais, no caso, a identificação temática dada pelo título (ver Anexo U, p. 395: *III Exposição de Arte Fotográfica* – "Catálogo de Fotografias").

Ainda recorrendo a publicações pertencentes ao arquivo fotográfico de Leme, localizamos uma edição da revista *Íris*[66], onde foi editada uma foto produzida por Leme, mas sem os créditos, o que causa estranheza, por se tratar de uma revista especificamente fotográfica. A única imagem a não receber o crédito de autoria foi a de Leme. Como se não bastasse, por ironia (ou coincidência?), na capa há uma imagem de Farkas, com os créditos concedidos. Mas o leitor/receptor desavisado pode perfeitamente confundir-se pelas analogias que podem ser feitas entre as duas imagens. Comparemos as imagens (Ver Figuras 6 e 7: Capa da revista *IRIS* e Foto: 'Imagem de luz') e os dados fornecidos pela revista *Íris*. Selecionamos duas imagens. A capa apresenta uma imagem de Farkas, cujos créditos concedidos à imagem são: "*Premeditação*, de Thomas J. Farkas Kodak "35", p. 5,6, 1/60 lâmpada Photo Flood." Já na p. 29, aparece uma imagem cujos dados fornecidos são: "Efeito de Luz Leica – Summar, 1,2 – f 1,2, 1/60 – Luz e um fósforo." Não há qualquer referência em relação ao fotógrafo. Porém, quando comparamos as duas imagens entre si, tem-se a impressão de que se trata do mesmo referente, pelas referências levantadas, tais como: trata-se de um sujeito portador de um bigode fino, rosto magro, camisa clara, traz na cabeça um chapéu de palha, olhos baixos: um olha na direção do fósforo que acende o próprio cigarro, o outro tem os olhos voltados para o cano da arma que ele traz em suas mãos e, para completar os quadros, tem entre os lábios um cigarro industrializado. Portanto, os seis detalhes podem confundir pelas analogias feitas. E, na ausência da identificação do fotógrafo, torna-se mais problemático ainda.

Essa mesma imagem foi editada em um jornal da cidade de São Paulo, com o titulo "A Fotografia do Dia"; a legenda traz os créditos: nome da imagem *Oásis de luz*, o nome do fotógrafo e o local onde ele reside, essa imagem faz parte do "Documentário" (ver Anexo V, p. 406: In: *Diário de S. Paulo*, 7/2/1957). Temos uma terceira provável edição dessa imagem no "Catálogo de Fotografias", correspondente à V Exposição de Arte Fotográfica de 1948; ela aparece no início da relação das imagens em exposição com a seguinte descrição: "1º) [título] *Luz e efeito*: Leica Summar – [foco]f 1,2, [velocidade]1-30 , [iluminação]luz de um fósforo c/film Panatomic (ver Anexo U, p. 395: *V Exposição de Arte Fotográfica* – "Catálogo de Fotografias"). Comparando esta descrição com os dados fornecidos pela revista *Íris*, vejamos somente o que se alterou em relação ao título: "Efeito de Luz; à velocidade: 1/60; e ao tipo de

[66] *IRIS* Revista Brasileira de Foto, Cinema e Artes Gráficas, correspondente ao Ano II, n. 13, fev. de 1948, p. 29.

iluminação: Luz e um fósforo. Esta pode ser a mesma imagem, com algumas alterações. No caso do título, há uma inversão das palavras e a substituição de uma conjunção por uma preposição; a velocidade passa de 1/60 para 1/30; e em relação ao tipo de iluminação, substitui uma preposição por uma conjunção.

Ao final desse imbricamento das três edições de uma única imagem, que ora é chamada de *Oásis de luz* (1957), ora, *Luz e efeito* (1948) e também *Efeito de luz* (1949), temos como saldo uma certeza e duas dúvidas. A imagem publicada na revista *Íris,* em 1949, provavelmente é a mesma imagem publicada pela edição do *Diário de São Paulo* de 7/2/1957, oito anos depois, basta comparar as duas. A dúvida: a imagem registrada no catálogo da V Exposição de Arte Fotográfica de 1948 corresponde à mesma imagem que aparece nestes dois últimos periódicos, quando a velocidade sofreu alterações? Casos os dados estejam corretos, Leme teria fotografado a mesma cena, porém aplicando uma velocidade diferenciada?

Fizemos uma relação do que considerávamos artefatos do processo fotográfico, para isso listamos, inicialmente, as publicações impressas que editaram imagens e textos de Sebastião Leme, a exemplo do *Álbum Histórico-Estatístico Fotográfico* (1956) e *Marília* (1957). Em seguida, relacionamos os catálogos das exposições fotográficas que foram objetos de referência no *Documentário das Atividades Profissionais e Artísticas de Sebastião Carvalho Leme*: 50 anos (1946-1996), fazendo um cruzamento entre algumas das imagens que se adequavam a esse imbricamento próprio de uma tessitura.

Por último, nossa leitura será dirigida para os negativos e, depois, abordaremos alguns aspectos referentes à máquina de 360°, incluindo outros equipamentos utilizados por Sebastião Leme, durante a sua trajetória como fotógrafo amador e profissional. O critério utilizado para discorrer sobre o arquivo fotográfico de Leme, formado majoritariamente por negativos[67], é o da história oral, ou seja, utiliza-se um tipo de narrativa que tem por base memória de fatos acontecidos. Neste caso, a entrevista surge como um dos recursos empregados nesta coleta de dados, que visa ampliar, fundamentalmente, as fontes já existentes, que tanto podem ser visuais quanto escritas. Portanto, a partir de agora utilizaremos como recurso as fontes orais, já devidamente, registradas em fitas cassete e transcritas.

[67] O negativo, enquanto uma película, chamada filme, é constituído por matéria e emulsões, antes de ser grafado pela luz. Essa combinação de matéria e emulsão tornou esses filmes identificados no mercado pelas denominações de diacetato de celulose até 1947, quando surgiu o triacetato de celulose e, finalmente, a emergência do poliéster em 1960, se expandindo comercialmente.

Por que a nossa escolha incidiu sobre os negativos em lugar das cópias ou dos positivos? Primeiro, porque consideramos que, ao levantar a questão da gênese do arquivo fotográfico, os negativos seriam muito mais elucidativos do ponto de vista numérico. Em alguns momentos da entrevista, quando levantamos o quantitativo das cópias, a família argumentava que o destino da cópia é acompanhar o cliente, já o negativo é exclusividade do fotógrafo.

Neste sentido, quem de fato informará o quantitativo do arquivo fotográfico, ou seja, aquele que terá mais propriedade, sem dúvida, será o rolo de negativos. O que fizemos? Para a obtenção de um valor mais preciso, dispensamos a estimativa por amostragem de que numa determinada caixa continha x e numa outra caixa, aproximadamente, x-5, que é o que nos foi sugerido. O que adotamos foi a contagem de cada fotograma. Desse modo, teríamos uma margem de erro menor em relação ao uso de um cálculo aproximado. O levantamento dos negativos foi iniciado no dia 27 de fevereiro/2007 e concluído em 13 de julho/2007, data de aniversário de nascimento de Sebastião Leme. Total de fotogramas: 24.702. Evidentemente, não se trata de um cálculo exato, mas, como já anunciado antes, a margem de erro será menos problemática. Fizemos a contagem na presença da filha Maria Isabel Leme Faleiros. Esses negativos estavam acondicionados em envelopes de papel pardo e em caixas de papelão e identificados por campos temáticos. Essa organização havia sido feita pelos filhos, Maria Isabel e Eduardo Leme; os campos de referências nomeados foram: 1. Educação; 2. Indústria; 3. Construtora (Imobiliária Ingaí); 4) Órgãos Públicos (Prefeitura municipal de Marília, Câmara Municipal); 5) Saúde; 6) Eventos Cívicos e Religiosos; 7) Lazer; 8) Transportes (Empresa Silva, conhecida por FERGO); 9) Agroindústria (Usinas); 10) Agropecuária (Fazenda Ondina, Fazenda Santa Gertrudes); 11) Serraria (Abrigo).

Começamos pela viúva de Sebastião Leme, Dulce Maria Carvalho Leme desempenhou um papel fundamental na preservação do arquivo, de modo a complementar as atividades desenvolvidas por Leme. Isso pode ser constatado a partir dos depoimentos da própria Dulce Maria Carvalho e dos filhos Maria Isabel e Eduardo Leme. Na entrevista de 7/3/2008, Dulce foi abordada sobre a forma como Leme organizava os negativos e positivos. Ela se refere ao período, imediato ao casamento deles, a partir de janeiro de 1947 (ver Anexo Q, p. 371: Narrativa autobiográfica: "Memórias de um menino..."); os negativos eram acondicionados em envelopes de papel transparente; nesses envelopes ele colava um adesivo, em que fazia anotações sobre o negativo. Mais adiante, ela lembra que esses negativos eram acondicionados em um tipo de papel transparente, que lembra as atuais jaquetas, e guardados em caixas, onde também eram depositadas as "provas", ou contatos, desses negativos,

acompanhadas pelas fotografias, isto é, pelas cópias. As cópias maiores eram guardadas em gavetas.

Na entrevista com Maria Isabel Faleiros, realizada em 26/7/2007, iniciamos com a pergunta: por que ela e o irmão decidiram organizar os negativos? Ela respondeu que, na época, ambos, tinham disponibilidade de tempo, o que concorreu para que tivessem esse contato direto com o conjunto, sobretudo de negativos.

Na sequência ela fala de como encontrou a massa documental:

> Havia um material que nós nem sabíamos o que era o que estava amontoado, jogado. Então resolvemos fazer uma primeira seleção [...] não uma seleção, uma separação superficial por assunto daquele material. Naquele momento era esse o objetivo. E, em função do que estava lá, nós utilizamos critérios, no caso das fotos das atividades econômicas. Tinha indústria, agricultura, comércio. Depois separamos alguma coisa de educação, saúde e cidade. Também na época separamos por cidade, uma outra que coube em várias caixas – aquelas caixas de tamanho do papel fotográfico – de negativos relacionados ao grande tema que nós chamamos "arte" (ver Apêndice C, p. 263: Entrevista com Maria Isabel Leme Faleiros).

A mesma pergunta dirigida a Faleiros foi direcionada ao Eduardo Leme sobre o motivo que o levou a organizar os negativos:

> Por várias circunstâncias que a gente veio a passar. A própria tomada de consciência do valor do arquivo e a constante procura de clientes pedindo material arquivado. Então, como é um arquivo grande, acaba tendo uma dinâmica grande própria de procura, de interesse de pessoas com relação ao arquivo (ver Apêndice E, p. 283: Entrevista com Eduardo C. Leme).

Em seguida, indagamos sobre os critérios utilizados, ele responde "tema, data, colorido, preto e branco, 360°, tamanho de negativo". Podemos observar que as motivações são diferenciadas, mas não excludentes. E quanto ao critério utilizado na ordenação das imagens há uniformidade em relação à identificação por assunto.

Faleiros nos situa em relação ao tipo de organização desse conjunto formado por negativos, cópias e contatos:

> Esse material naquele momento não tinha nenhuma organização, isto é, nenhuma é forte. Eles estavam ou soltos dentro de caixas ou dentro de envelopes. Quando estavam dentro de envelopes, eles tinham alguma referência com relação ao assunto. Por exemplo, Unimar, Fundação, Congresso Municipalista. Às vezes identificava o que tinha dentro, às vezes havia coisas misturadas, havia alguma coisa que tinha o registro manuscrito. Às vezes também o registro manuscrito não tinha nada com o que estava lá dentro, mas a maior parte das vezes coincidia a chamada do envelope e o material dentro. Nesse sentido não havia uma organização que nós pudéssemos identificar como alguma coisa mais sistematizada. A organização, entre aspas, que havia era uma separação: nesse envelope tem isso, naquele envelope tem um outro assunto. Era como um primeiro passo

> para uma organização (ver Apêndice C, p. 263: Entrevista com Maria Isabel Leme Faleiros).

Em um primeiro momento, Faleiros chega a dizer que o material não estava organizado, mas em seguida reconsidera e vai listando uma série de indícios que apontava para uma possível organização do material: o fato de que parte das imagens estava dentro de envelopes, onde havia inscrições, quase sempre relacionadas ao assunto, ou seja, recuperava um elo de referencialidade fundamental para a identificação da imagem. Mas havia também situações onde essa correspondência entre a anotação e o que era localizado no interior do envelope deixava de existir, o que a levou a concluir que ali havia um "um primeiro passo para uma organização".

Complementando sua exposição, Faleiros justifica por que as cópias e os contatos não foram incluídos no levantamento que foi realizado.

> Com as cópias e os negativos nós nem trabalhamos, porque comparativamente é irrisório o que havia de cópias, porque ou era já o produto final do trabalho entregue, ou porque nos negativos ele selecionava o que pretendia revelar, ou parte das cópias que estavam ali eram pedaços para as provas que fazia. Às vezes, ao escolher os negativos, ele ainda fazia uma prova fotográfica de pedaços, só uns pedaços para ver a intensidade da cor, antes de imprimir a fotografia propriamente (Ver Figura 8: [Contato Colorido]) Havia também muito poucos contatos, mas as fotografias, as cópias eram em número muito pequeno, nada significativo (ver Apêndice C, p. 263: Entrevista com Maria Isabel Leme Faleiros).

Diante do exposto, apresenta-se para nós uma questão: o fato do número de cópias e de contatos serem irrisórios justifica o fato de não serem incluídos na relação dos negativos? Depois tentaremos responder. Outra pergunta dirigida a Maria Isabel diz respeito a quem de fato esteve diretamente ligado a essa organização anterior, se apenas Sebastião Leme. E qual o papel de dona Dulce, nisso tudo? Ela responde:

> Esse material chegou mesmo desta forma, eu acho que em grande parte pelo papel que minha mãe desempenhou junto ao trabalho do meu pai. Ela esteve sempre junto, incentivando na retaguarda... um exemplo disso é a letra dela nesses envelopes. Tem coisas que ele que registrava, mas em grande parte a letra é dela. [..]E o papel dela nessa preservação, se é que podemos chamar isso de preservação do acervo, o papel dela foi de manter esse acervo apesar de todas as mudanças nessa trajetória da vida deles em comum. Eles se mudaram várias vezes. [...]E se olhássemos aquele acervo com o olhar só pragmático, grande parte teria perdido importância. Fotografou uma indústria que até já fechou, por exemplo. Para que guardar? Se fosse olhar só na referência da utilidade, muito pragmatista, acho que esse acervo não teria sido preservado. Por isso eu penso que o papel dela foi importante, que apesar de não ter utilidade no sentido comercial ela levou esse material na bagagem, na mudança, no caminhão. [...]sabemos que mudança de casa e mudança de cidade é o momento em que a gente se desfaz de muitas coisas

> que para nós não é tão importante (ver Apêndice C, p. 263: Entrevista com Maria Isabel Leme Faleiros).

Aqui provavelmente esteja uma das chaves do processo de acumulação, por que se guarda, por que se mantêm determinados objetos; na entrevista com dona Dulce ela nos adianta:

> Arquivo é assim... Tudo aquilo que você dá valor por determinados meios, tem que perpetuar a lembrança daquilo a que você deu valor. Cada coisa tem o seu modo de arquivar. [...]Por que guardar? Pode ser um papel, pode ser uma carta, um objeto. Deu valor, quer guardar. Por exemplo, aquelas placas, aquelas medalhas. Ele não teria guardado, eu guardei. Aquilo representa uma vida. A vida profissional dele, artística (ver Apêndice B, p. 230: Entrevista com Dulce, 30/7/2008).

Seria o arquivo uma expressão da própria acumulação, esse raciocínio da dona Dulce parece nos sugerir, mas também deixa claro que arquivar e guardar é uma atribuição de valor conferido ao objeto. E ainda, este valor emerge como uma representação de algo, de alguma coisa, que no caso ela deslocou para a "vida profissional e artística" de Sebastião Leme. E qual seria a leitura que Maria Isabel faz do pai fotógrafo:

> [...] a relação do meu pai com esse acervo era um pouco de distanciamento, ele tinha uma concepção muito mais voltada para o futuro do que para o passado. Ele valorizava o que tinha feito, valorizava o currículo dele... Tudo isso é verdadeiro. Mas esse valorizar o que já havia feito, já tinha criado... As exposições que ele realizara e aquele resultado que estava em negativos, para ele esses negativos representavam pouco na relação com o que ele sempre tinha como projeto. Nessa relação "o que eu fiz" *versus* "o que eu quero fazer", acho que, na balança, "o que eu quero fazer" era mais forte, dava mais vida para ele, fazia com que buscasse recursos para realizar aquilo, buscasse técnicas, buscasse as informações a respeito. Esse lado dele, essa dimensão dele também foi um elemento importante para que, na composição dessa organização, a preservação ficasse mais com a minha mãe, porque ele sempre pensava "eu quero fazer", "eu vou fazer", "eu vou conseguir" (ver Apêndice C, p. 263: Entrevista com Maria Isabel Leme Faleiros).

A partir do que observamos, em relação aos últimos depoimentos de Maria Isabel Faleiros, em várias situações, e de Dulce Maria Carvalho, nos leva a inferir que a questão da organização do acervo se apresenta como um divisor de águas. Se, por um lado, não é a organização que se espera, por outro, é o que se apresenta como possível, ou como foi dito, é "um primeiro passo para a organização"; a justificativa da não inclusão, no momento do levantamento dos negativos, das cópias e dos contatos face o caráter irrisório daqueles; o papel desempenhado por Dulce Maria Carvalho em razão do seu olhar retrospectivo, isto é, voltado para o passado, do ponto de vista de Maria Isabel Faleiros; a visão da própria Dulce

Maria Carvalho atribuindo ao arquivo e ao ato de guardar um valor e reconhecendo nesse valor a expressão de uma representação de algo ou de alguma coisa. O olhar da filha em relação ao pai, reconhecendo nele uma figura inquieta, cujo raio de ação circunscrevia o presente e o futuro. O que justificaria o seu distanciamento em relação ao acervo por ele produzido, mas cuja atitude garantiu que a mãe desempenhasse a tarefa de organizar e preservar o acervo.

Há quem afirme que toda conclusão tanto pode ser provisória como arbitrária, mas o que nos move nesse momento é de apoiar-se nos documentos gerados e aos quais chamamos de depoimentos no sentido de nos auxiliar no momento da reflexão sobre o objeto que estamos tratando. Se algumas considerações podem parecer questionáveis, os próprios depoimentos se encarregam disso. Daí o nosso propósito de articular esses cruzamentos.

Quando Maria Isabel Faleiros justifica a não inclusão das cópias e dos contatos em razão do seu valor numérico. E, mais adiante, se apoia na ideia de uma divisão de trabalho, onde o pai se apresenta com um olhar prospectivo, e em consequência, a mãe desempenharia um olhar retrospectivo, o depoimento da dona Dulce Maria Carvalho vai no sentido contrário. Quando reafirma a questão do valor e o examina sob a ótica da representação, estabelecendo uma conexão entre o arquivo, o ato de guardar, leia-se preservar – que a perspicácia da filha tornou visível – e a representação do valor projetando um olhar prospectivo também.

No entanto, há uma tensão que permanece insolúvel, quando se retorna à questão da organização do arquivo fotográfico no contexto onde ele se localiza. Estamos falando do lugar da criação, ou seja, de um momento posterior àquele ao qual Maria Isabel Faleiros situou o papel de Sebastião Leme na condição de fotógrafo, isto é, de alguém em ação. De que modo isso se configura para nós. Acreditamos que o lugar da criação da informação, a exemplo do arquivo, comporta dois momentos: um momento que chamamos de *estado dinâmico* e outro que reconhecemos como *estado de latência*; o primeiro desenvolve um fluxo que opera entre a produção e a sua demanda, é o caso do fotógrafo em pleno exercício da sua atividade, quer na condição de amador, quer na condição de fotógrafo. A isso se somam outros eventos, como os cursos, o autodidatismo, o associativismo, as exposições, os intercâmbios. Provavelmente, foi com vista neste cenário que a filha percebeu o pai.

Já o estado de latência, se manifesta naquilo que a arquivística, sabiamente, aponta, trata-se do momento em que a função para a qual ele, o documento, foi gerado cessa; no caso específico de uma fotografia, visceralmente presa a um contrato de trabalho, ou quando os impedimentos biológicos ou as desavenças com o destino tiram o fotógrafo de circulação.

Neste momento, o fluxo sofre uma interrupção; daí o seu caráter de repouso, de silêncio, de reclusão.

Partindo desse quadro, vem a pergunta: por que a questão da organização parece instalar esse mal-estar que, sem dúvida, é o nosso mal-estar em relação aos nossos próprios desafios? A organização da informação e, aqui, estamos considerando o arquivo fotográfico, como uma janela, ou um visor[68] que se abre para a informação, nos leva a interrogar em relação a: 1. o quê se organiza? 2. onde se organiza? 3. quem organiza? 4. quando se organiza? 5. por que se organiza? 6. para que organiza? 7. para quem organiza? Logo, a primeira indagação diz respeito ao objeto, ao qual atribuímos valor material e simbólico, a segunda coloca a questão do lugar, a terceira remete ao profissional da informação, a quarta levanta o problema do tempo e as três últimas abordam a finalidade desse ato de organizar a informação.

Se até aqui levantamos alguns aspectos acerca da gênese do arquivo fotográfico, tendo por base os seus elementos constitutivos, entre os quais o suporte no qual se encontra grafada a imagem fotográfica, torna-se urgente que vinculemos, no âmbito da nossa investigação, a relação entre o negativo e a câmera fotográfica. Neste caso, destacamos a inserção da câmera fotográfica, sobretudo a de 360°, na obra de Sebastião Leme como um momento de inflexão, não só pela sua capacidade inventiva, mas porque esse tipo de câmera passa a redefinir os usos futuros da imagem panorâmica.

O uso da imagem panorâmica, utilizando-se de um ângulo de 360°, já era uma realidade na São Paulo de 1862, quem nos dá conta deste fato é o resultado da pesquisa de Sergio Burgi (2004, p. 40-47), no seu artigo, *Composição em preto e branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo*. Trata-se de fotografias cujo processo utilizava o negativo de vidro e o papel albuminado[69]. Antes, Burgi (2004, p.41-42, grifo nosso) nos situa em relação a essas imagens de Militão que varriam ângulos de aproximadamente 360° na Pauliceia oitocentista:

> Não são conhecidas montagens em formato panorâmico feitas originariamente pelo fotógrafo a partir de dois ou mais negativos. Entretanto o estudo detalhado de seus originais revela a existência de diversos registros que formam panoramas, destacando-se dois, *de quase 360°* [...]
> [...] as fotos não deixam dúvida quanto à intenção do autor em realizar panoramas de 360° de alguns pontos escolhidos – o primeiro, o largo do Ouvidor, popularmente conhecido como largo do Capim, em frente à igreja

[68] No vocabulário informal o visor tem por função recortar a cena, objeto do registro fotográfico.

[69] O vidro era revestido com o colódio, composto de celulose, éter e álcool, acompanhado de nitrato de prata. Enquanto o papel albuminado era revestido por uma emulsão que continha clara de ovo e cloreto de sódio, ou amônio, dissolvidos (LORENTZ, 2002, p. 33).

> de São Francisco e a Academia de Direito; segundo, da ponte Lorena, no vale do Anhangabaú.

Esta descrição refere-se, apenas, a uma das fotos panorâmicas formada pela composição de quatro negativos, cujas tomadas Burgi localiza no vale do Anhangabaú, ao lado da ponte do Lorena e na confluência das ladeiras de Santo Antônio, do Meio e de São Francisco. Ainda de acordo com Burgi, a presença de determinados detalhes nas imagens, a exemplo de dois sujeitos que aparecem em mais de uma cena, comprova a intenção de Militão em fazer essa varredura do ângulo em um único dia.

Daí em diante a presença das panorâmicas tornou-se uma recorrência na fotografia documental brasileira. Mas, antes, gostaríamos de incluir neste conjunto uma grande panorâmica da cidade do Recife, editada na obra de Ferrez (1988), e que se refere a duas imagens, em *albúmen*, de Augusto Stahl, tiradas no Recife, aproximadamente em 1855. Elas registram o encontro das águas do Capibaribe e do Beberibe, em duas tomadas que rastreiam além das duas pontes: a Provisória e a do Recife. Trata-se de registros anteriores à década de 1860. Essas imagens foram editadas na obra de Gilberto Ferrez (1988): *Velhas fotografias pernambucanas*: 1951-1890.

A razão por que destacamos essa descoberta de Sergio Burgi, com base nos originais de Militão, com datação de 1862, pertencentes ao acervo do Instituto Moreira Salles: primeiro, pela intencionalidade do ângulo de 360°, detectada por Burgi, nos quatro negativos de Militão. E, segundo, porque essa imagem de Militão, em 1862, cruza com a invenção, quase um século depois, do fotógrafo Sebastião Leme, oriundo de Marília, estado de São Paulo, apresentando uma câmera fotográfica de 360º, em meados da década de 1950.

Entrevistamos dois fotógrafos ligados a Sebastião Leme, o filho Maurício Leme, e o sobrinho e ex-fotógrafo Celso C. Malheiros. Os dois falaram do mecanismo da máquina de 360° em relação às câmeras comuns.

Maurício Leme explica a diferença entre o mecanismo interno da máquina 360° em relação às câmeras convencionais:

> As outras máquinas ficam com o negativo parado e a máquina parada. Essa daqui é uma máquina que gira sobre o seu próprio eixo 360° e o segredo não é esse. O raciocínio está no sincronismo entre o filme e a lente. O filme não fica parado, como as máquinas. Para que isso ocorra sem tremor, existe um sincronismo perfeito entre o filme e a lente. O grande segredo é aí. A grande ideia dele foi criar um sincronismo do movimento da lente e do movimento do filme (ver Apêndice D, p. 271: Entrevista/Maurício Leme, 27/7/2008).

Na observação de Malheiros, o mecanismo da máquina 360° graus, em relação às máquinas comuns, se diferenciava

> Em tudo, porque nas outras máquinas a objetiva era fixa e na 360 graus a objetiva dava uma volta. O negativo ficava num cilindro e a objetiva dava uma volta em torno desse cilindro. Tinha uma particularidade nisso aí. A objetiva projeta a imagem, agora se ela der a volta, a imagem é invertida, se for captar essa imagem diretamente da objetiva no negativo, a senhora imaginou pegar este tapete e enrolar ele assim? A imagem ia sair toda enrolada. Então a imagem da objetiva era projetada num espelho e o espelho projetava no negativo. Então o espelho invertia a imagem e a imagem chegava certa no negativo (ver Apêndice F, p. 290: Entrevista de Celso C. Malheiros, 13/8/2008).

O fotógrafo Marcelo Sampaio, que conviveu com Leme e em cujos contatos a fotografia era o tema central, também participou da entrevista, com Malheiros e foi um dos articuladores para que ela acontecesse; ele concluiu: "Então, o filme ficava num cilindro e a objetiva corria em volta desse cilindro e ia fixando a imagem? Uma outra coisa que eu sempre fiquei curioso é com relação à velocidade de exposição..." Malheiros, então, responde a dúvida de Sampaio:

> Ele usou duas coisas para controlar a exposição. Uma seria a fenda da imagem que vai captar lá dentro. Provavelmente, ele fez uso de três recursos: a abertura da lente, a velocidade com a qual girava a objetiva e o tamanho da imagem captada. Com relação a este último recurso eu não tenho muita certeza. Nunca examinei a máquina, mas devia ter algum tipo de regulagem. Acho que seria só isso, mas devia ter um outro recurso para regular a velocidade com que a objetiva dava a volta. Mas eu acho que era mais da fenda que abria e fechava e a objetiva ia circulando (ver Apêndice F, p. 290: Entrevista/Celso C. Malheiros, 13/8/2008).

E, Sampaio conclui: "É, nós ficamos pensando porque ele nunca falou ..."

Indagamos ao Maurício Leme sobre o relato que o pai fez em 1999 com base no título "Via crucis de um inventor Sebastião Carvalho Leme", considerando que nesse depoimento, como o próprio título apontava, havia um desabafo sobre a impossibilidade da industrialização da máquina 360°. Perguntamos o que ele sabia do episódio e em que medida tudo isso frustrou as expectativas de Leme e, ainda, que repercussão teve na vida de Leme, levando em conta as cinco tentativas? Maurício Leme responde.

> É, nesta parte, eu até discordo dele, porque os equipamentos profissionais em todo o mundo já eram digitais, então já não havia a necessidade de ter um sistema mecânico de 360°. Meu pai, dentro da personalidade dele, produzia tanto, que a maneira dele produzir, para a gente que estava olhando de fora, imaginava assim: "Acho que ele pensa que a vida é eterna." Em 1999 meu pai já tinha 67 anos e ele agia como um menino de 17. Ele queria produzir o novo e para produzir o novo demora. Então a gente pensa, nessa produção dele vai cinco, sete anos, será que ele mede isso? Não media. Ele

> ia para uma fase nova sem ter dado valor à anterior. Então a máquina deixou de ser industrializada porque também faltou um pouco de empenho. É complicado falar isso, mas é o seguinte... Aquela máquina era para ele como uma "filha". Então, se algum empresário se interessasse, ele cuidava daquela máquina com muito ciúme. Se você cria um produto novo e quer industrializar precisa ter a participação de mais de uma centena de pessoas. E ele nunca foi um homem industrial, então eu não vejo que houve muito empenho dele. Todo mundo gostaria de ver sua obra universalizada, mas havia uma dose de ciúme exacerbada que segurou um pouco a possibilidade, e foram passando os anos e chegou uma época que não tinha mais razão, a digital faz a 360° sem necessidade daquele mecanismo. Na digital você cria as imagens e tem um programinha que junta essas imagens num processo muito mais simples. Eu acho que ele foi injusto com a sociedade. (ver Apêndice D, p. 271 : Entrevista/Maurício Leme, 5/8/2008).

No depoimento de Maurício Leme, podemos apontar três momentos: um se refere à confissão tardia do pai em 1999, já em plena era digital. O segundo, ao apontar a incompatibilidade biológica do pai com projetos futuros, recuperava a sua pulsão pelo novo, pelo desafio. Aspecto já observado pela filha e por Leme em uma entrevista à imprensa, afirmando o seu desencanto pelo "repetitivo" e a sua "atração pelo não conhecido". Um terceiro momento está relacionado ao ciúme que Leme teria em relação à maquina, inviabilizando a sua produção.

Em relação ao primeiro, estamos diante dos caprichos e da necessidade de em uma dada altura fazer um balanço da vida, algo já dito em outras palavras por Antônio Cândido, no sentido de que esse balanço, aparentemente pessoal, acaba tornando-se geral. No caso de Leme, ele já vinha nesse processo rememorativo desde 1996, acreditamos, com o seu grande balanço: "*Documentário das Atividades Profissionais e Artísticas de Sebastião Carvalho Leme 50 anos: 1945-1996*". Logo, ele tinha consciência de que a sua câmera de 360° já não tinha mais lugar na era digital. Em 1999, era também um momento de afugentar os seus fantasmas e dar vazão à perplexidade que certamente o acompanhou, ou seja, o "não aproveitamento industrial da invenção". Isso, provavelmente, o persegue.

Provavelmente, Tagg pode nos fornecer alguns dos indicadores de por que tinha uma "pedra no meio do caminho".

> [...] Para novidade dos aficionados, e inclusive para certos profissionais, partes substanciais do processo fotográfico estavam totalmente sobre dependência e controle da indústria fotográfica, cujos meios de produção de propriedade privada ou empresarial estavam enormemente concentrados e exigiam complexas divisões de trabalho e conhecimento − processos ambos opostos à dispersão democrática. [...] O instrumento entregue era forçosamente muito limitado, e os tipos de imagens que podia produzir,

> portanto, estavam submetidos a sérias restrições simplesmente no plano técnico.[70] (TAGG, 2005, p. 27).

Este enxerto, extraído da obra de John Tagg, sobre o peso das representações, abordando as implicações que derivam dos usos sociais da fotografia, oxalá possa nos auxiliar a entender as diatribes vividas por Sebastião Leme nos percursos da sua "via crucis". Basicamente, Tagg fez uma síntese das contradições do mundo do capital; há uma aparente democracia no momento do consumo da mercadoria, em circulação no mercado. No entanto, esses mesmos consumidores, isto é, profissionais e os aficionados do processo fotográfico, se sentem encurralados diante do processo de concentração e acumulação dos meios de produção, vinculados à indústria fotográfica existente, em relação à lógica do capital monopolista. Neste caso, nos permite a ironia, "livre concorrência" significa o domínio do monopólio. O que nos leva a inferir sobre essas duas expressões tão caras ao capital.

A "livre concorrência", que remetia à liberdade de criação de Leme, e acaba resvalando para a existência de *uma pedra no meio do caminho*. Metáfora que não foi vivida só pelo poeta, mas que encontra ressonância no balanço de vida que fizemos menção, quase sempre, *as particularidades se dissolvem nas condições gerais de uma época*, de acordo com o balanço feito por Antonio Cândido.

O domínio do monopólio, em que pese a pertinência da crítica dirigida ao pai, apesar dos entraves apontados por Tagg, não é um mero fantasma, reflete a velha ideia da *posse* tão cara à propriedade e ao sistema de produção de mercadorias. Talvez fosse o caso de recuperar o texto de Couchot e inverter a equação do "sujeito-EU" em "sujeito-NÓS" e refletir sobre a discreta observação de Marcelo Sampaio: "É, nós ficamos pensando porque ele nunca falou...".

---

[70] [...] Para la nueva de aficionados e incluso para ciertos profesionales, partes sustanciales del proceso fotográfico estaban totalmente bajo dependencia y control de la industria fotográfica cuyos medios de producción de propriedad privada o empresarial estaban enormemente concentrados y exigían unas complejas divisiones de trabajo e conocimiento – procesos ambos opostos a la dispersión democrática –. [...] El instrumento entregado era forzosamente myu limitado, y los tipos de imágenes que podia producir, por tanto, estaban sometidos a serias restricciones simplemente en el plano técnico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De início, se a hipótese visa fornecer, previamente, uma resposta a um problema levantado, acreditamos que, no âmbito da nossa pesquisa, a institucionalização do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, atualmente restrito ao ciclo íntimo e familiar, romperia com o *ostracismo* ao qual se acha confinado, passando a fazer parte dos fluxos de informação, de modo a tornar-se, na perspectiva da ciência da informação, um objeto de estudo, possibilitando a geração de conhecimento para a Sociedade e o Estado.

O recorte teórico-metodológico nos possibilitou, com base na semiótica, reconhecer a imagem fotográfica como signos indicial, icônico e simbólico capazes de convergir dois instantes: o da criação da imagem fotográfica, pressuposto de uma acumulação, cuja construção genética é dada pelo índice; e o instante da recepção, representação fornecida pelo ícone e pelo símbolo: se esse atende aos apelos formais e ou plásticos da composição da imagem, este se apresenta como um mecanismo de convenção instituído social e culturalmente.

Logo, a trama do processo fotográfico é intrínseca à constituição da própria imagem fotográfica, cujo estatuto é o seu traço analógico, pressuposto de dois atos: um que deriva da *criação*, na qual identificamos a pessoa do fotógrafo e o seu trabalho, e outro que emerge das condições de *recepção*, nas quais estão incluídos os profissionais com competência para organizar, recuperar e difundir a informação, o que garante diferentes usos. Onde também se fazem presentes diferentes receptores: o público, em geral, pesquisadores e estudiosos. A esse ato associamos outro que diz respeito ao *criador* e a sua *criatura*: romper este laço significa um ato de expropriação, de perda, em outras palavras. Ao fazê-lo, a criatura é extirpada do seu criador e vice-versa. Em outras palavras, estamos defendendo um ponto de vista eminentemente arquivístico de que é impróprio separar o produtor da sua produção. Este é um primeiro aspecto a ser considerado.

Estamos nos referindo a uma prática que é possível tanto nos *lugares* próprios da criação da informação quanto nos *espaços* institucionais onde é tratada, armazenada e disponibilizada. O fato de os usos da informação obedecerem a necessidades específicas é compreensível; porém no momento da Organização e da Recuperação urge que essas variáveis sejam consideradas, o que justificou a escolha de uma das *epígrafes*, conforme vimos na p.125, correspondente à seção 4. Numa dada altura do século XVII, F. La Mothe Le

Vayer declara que o *tempo* é o que tece a *história* (GINZBURG, 2007, p. 339); logo, o tempo é uma *narrativa*. Neste caso, o século XVII antecipou-se ao século XX, sobretudo em relação a Ricœur, que faz a mesma afirmação. Quando nos referimos à categoria de tempo, estamos tomando-a como uma construção humana e não como uma variável de natureza a-histórica.

Portanto, a confirmação da nossa hipótese se deveu não só à documentação disponibilizada à recepção, por Sebastião Leme, conforme apontamos na Introdução deste trabalho monográfico; como, em seguida, durante a fase empírica de nossa pesquisa. A produção de conhecimento só se torna possível quando se tem acesso direto à informação, é quando nos apropriamos dela, quer sejam formas visuais ou verbais, quer sejam escritas ou orais. Foi graças a esse conhecimento prévio das fontes documentais que pudemos relacionar, comparar, confrontar um conjunto de documentos relacionados à imagem, à escrita e à oralidade, que não só informavam aspectos da realidade retratada, como da atuação do fotógrafo no fotojornalismo, através da revista *Cigarra* em 1949, registro que faz parte do "Documentário das atividades artísticas e profissionais...".

Também se tornou possível identificar, graças à pesquisa empírica, uma das suas fotos, editada pela revista *Iris* em 1949 (ver Figura 10, p. 205) sem autoria e mais tarde publicada pelo jornal *Diário de São Paulo* de 7/2/1957 (ver Anexo V, p. 406). Poderíamos aduzir a nossa participação, quando da pesquisa de campo, no momento em que localizamos e identificamos a doação feita por Leme de suportes fotográficos, cópias e negativos, à Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, em duas ocasiões, respectivamente, 1963 e 1995 (ver Anexo E, p. 346), resultando na identificação do fotógrafo, até então desconhecido pela equipe que trabalha no Projeto Memorial Fotográfico da Faculdade de Filosofia e Ciências, coordenado pela profa. Mariângela Fujita. Aqui, nos referimos, especificamente, à foto relacionada ao lançamento da pedra fundamental, no Campus I daquela Faculdade, em 1973 (ver Figura 5, p. 200).

O que queremos enfatizar é que, se separamos o fotógrafo de suas fontes, de seus sinais, de seus indícios, de seus fragmentos de mundo e de sua experiência, estamos reduzindo e empobrecendo os dois lados: o da criação e o da recepção. Esta só realiza qualquer tipo de leitura mediante a existência concreta e a disponibilização desses indícios, que se apresentam sob a forma de linguagem, de registro e de informação visual.

Foi graças à acumulação desses documentos pela iniciativa de Leme e a diligência de dona Dulce que se tornou possível a realização de leituras e estudos que estabelecessem nexos entre Leme e sua concepção híbrida de arte. De um lado, sua participação na segunda metade dos anos 1940 nos Salões de Belas Artes de Marília, herdeiros de uma concepção de arte que

havia sido rechaçada pela Semana de 1922. De outro, a incorporação de expressões do vanguardismo de extração modernista do Foto Cine Clube Bandeirante na capital, utilizando-se de altos contrastes presentes na sua fotografia (ver Figura 1 Brasília, p. 196). Esses vestígios deixados respectivamente por algumas das suas fotografias e pelos catálogos alusivos aos Salões evidenciam que esses dois conceitos de arte se mostram incompatíveis, mas foi graças, ainda, a esses vestígios que ele provou a existência, em 1996, das suas atividades artísticas no seu "Documentário..." e nos deu a conhecer, posteriormente, em 2007.

Foi também por meio desse mesmo "Documentário das Atividades Artísticas e Profissionais..." que confirmamos com base em correspondências administrativas da antiga FAFI, nos anos 1960, e da atual FFC/UNESP, nos anos 1990, a veracidade do seu depoimento sobre a "doação feita à UNESP". O que evidenciou a relação entre depoimento oral e registros visuais e escritos.

Outros indícios apontam como foi o percurso da publicação *Marília*, gestada a partir de 1951, passando pelo *Álbum*, em 1956, para ser reeditado com outro título em 1957 (ver Anexo F, p. 350). Porém acreditamos que esta nova edição deve ter saído da oficina tipográfica ainda em dezembro de 1957, porque a dedicatória feita a Paulo Lara é de 2/1/1957, a não ser que os impressores tenham trabalhado durante a passagem do ano (é outra possibilidade). Os documentos que sinalizam o projeto dessas duas edições nos apresentam, simultaneamente, indicadores do próprio processo de produção desse projeto inicial de 1952 (ver Anexos G, H, I, p. 352, 354, 356), assim como conferem esse valor de prova e de testemunho"livre concorrência".

Considerando o título de nosso trabalho, que remete à gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, temos a esclarecer que no decorrer da pesquisa de campo realizada *não* tivemos acesso ao arquivo fotográfico de Sebastião Leme na sua totalidade, ou seja, no sentido de examiná-lo de modo mais detalhado e frequente. O contato foi instantâneo, rápido, dirigido para uma contagem apenas dos fotogramas, contidos nos negativos, assim como não tivemos qualquer contato com a câmera 360°, a não ser através das imagens existentes. Os demais registros escritos examinados se apresentaram de forma fragmentada, em partes ou frações de uma totalidade ainda por reunir, agregar e dar a conhecer publicamente. O que justifica não só as condições que permearam nossa investigação, como a nossa ideia de contrapor também a gênese do arquivo fotográfico ao contexto de produção do arquivo pessoal. Acreditamos que no contexto de uma investigação empírica a sua condução, em termos de parâmetros teóricos ou conceituais, é dado pelas condições objetivas da própria

pesquisa de campo e isso implica em uma política de acesso às fontes. Levando-se a certeza de que os usos, necesariamente, decorrem e dependem da *acessibilidade*, seja física ou virtual.

Para nós, seria temerário abordar o arquivo pessoal (Bellotto, 224, p. 266), em termos conceituais e empíricos, se tomamos a sua definição "como o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra". Para isso, teríamos que ter convivido com essa documentação, durante certo tempo, de modo mais intenso e verticalizado, o que não aconteceu, conforme já antecipamos anteriormente. Agir sem considerar esses fatores seria uma atitude leviana e imprudente que certamente comprometeria os resultados dessa pesquisa. *Aonde* chegamos e *como* chegamos deveu-se, fundamentalmente, às condições de nossa pesquisa e às fontes que conseguimos garimpar e rastrear. Neste sentido, temos consciência de que esse trabalho é apenas a ponta de um *iceberg* que visa dar visibilidade à relação entre o fotógrafo e o lugar da sua criação, ambos inseridos numa teia temporal e espacial mais ampla, cuja dimensão é dada pela combinação entre Memória Social e Informação.

Por último, temos o próprio depoimento instigante da viúva do fótografo, dona Dulce Maria Carvalho Leme, fornecendo-nos a chave de como ela concebe esse acervo fotográfico. Acaba por conduzir-nos a uma proposição: *o arquivo fotográfico como uma atribuição de valor e de representação*, em outras palavras, significa afirmar que *o arquivo é uma atribuição de valor, dado o seu caráter de representação*. Logo, essa informação, contida nessa documentação, que é expressão da representação da gênese e da acumulação do arquivo fotográfico de Sebastião Leme, só poderá ser objeto de leitura quando for definitivamente integrada aos fluxos internos da informação, passando a fazer parte das fontes institucionais de informação.

É quando essa informação, ao romper com o seu estado de inércia, porque desvinculado do acesso por parte das formas de recepção, possibilita ao arquivo fotográfico que deixe de ser o "sujeito-EU" para ser o "sujeito-NÓS", imagem fornecida por Couchot; ou ainda, que saia da privacidade do lugar para atingir o espaço da visibilidade pública.

FIGURAS

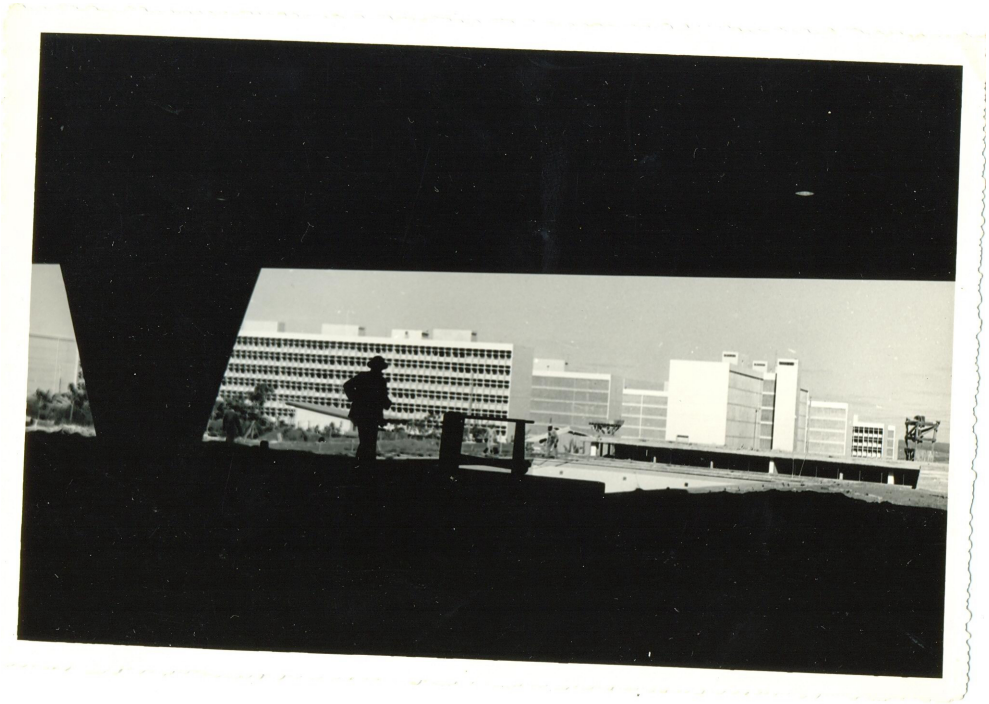


Figura 1 - Brasília sob o contraste de luz e sombra, c. 1960

Figura 2 - Londrina/PR e Garça/SP em 360º

Figura 3 - Imagem captada no espelho d'água, 1951

Figura 4 - JK em frente ao Palácio da Alvorada, c. 1960

Figura 5 - Lançamento da Pedra Fundamental do novo campus da ex-FAFI

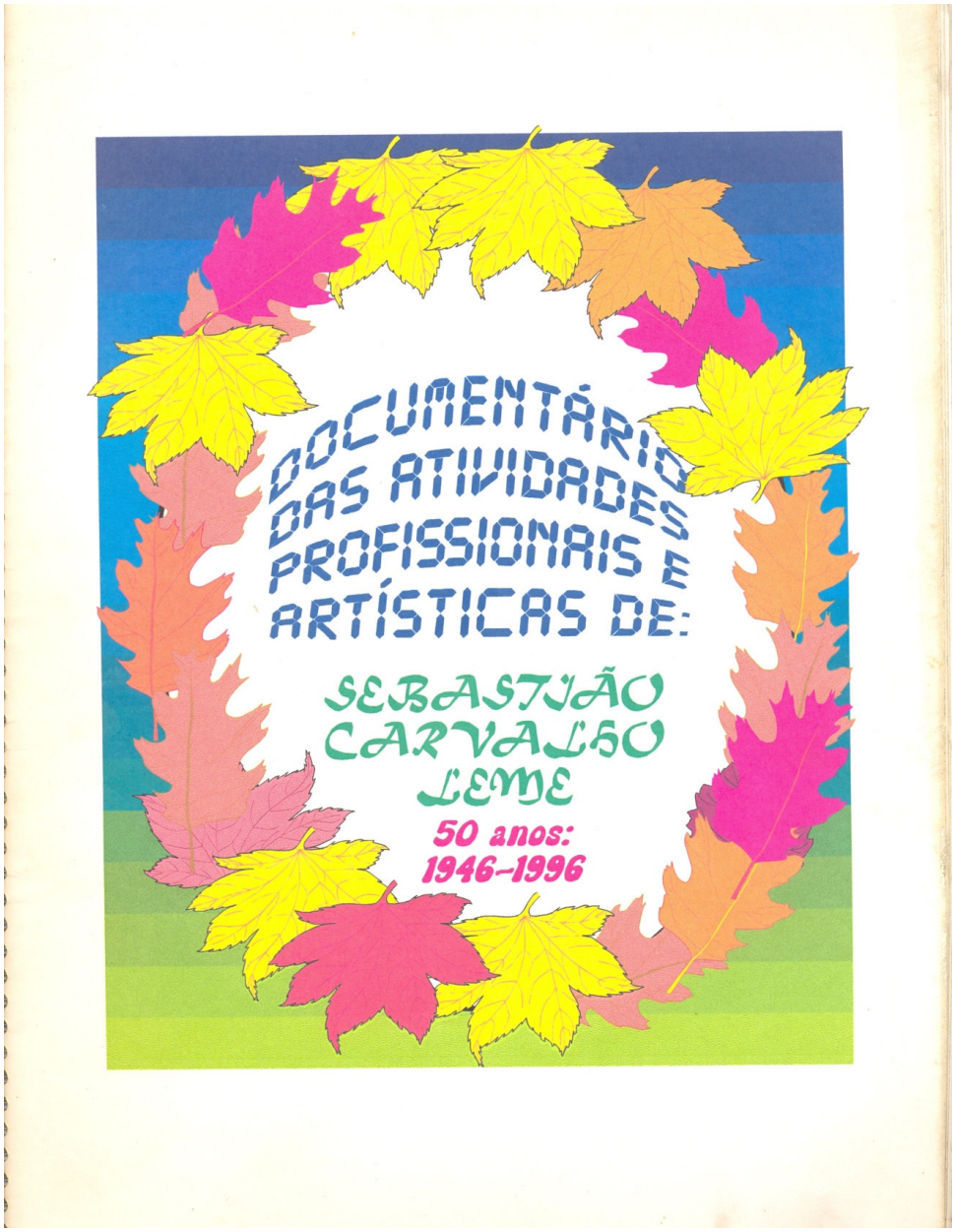


Figura 6 - Capa do "Documentário das Atividades Profissionais e Artísticas...", 1996

Figura 7 - “Mundo dos Sonhos”, 1951

Figura 8 - Encerramento do V Congresso dos Municípios de São Paulo, Botucatu: foto editada na publicação Marília, 1956

Figura 9 - Capa da revista Íris, 1948

ts Visual Equip-
Bell & Howell.

to-falante deverá
o idêntica à do
De preferência
uma altura de
Deverá permitir
lante dirigido ao
litando a distri-
ltas frequências.
ca: A média das
conferência re-
hum tratamento
erberação corres-
rretos, isto com
rnando-se neces-
as com cortinas
netração de luz,
abafar a verbe-
ssim os valôres
se o uso de cor-
ético, ininflamá-
rança contra in-

dida a penetra-
Filmosound pode-
lâmpada de pro-
, porém, a exclu-
mpleta, o uso de
Watts tornar-se-
obter-se um con-
imagem proje-

ojeção: O proje-
so pela sua sim-
adapta-se espe-
aulas. A facili-
ermite o seu uso
mesmo edifício,
ecomendações de
cadas tornam a
em mais rápidas,
rar o ensino efi-
com recursos au-

IRIS

EFEITO DE LUZ

Leica — Summar, 1,2 — f 1,2, 1/60 — Luz e um fósforo.

Figura 10 - Foto editada na revista Íris, 1948

Figura 11 - Contato colorido, fotografado a partir de um monitor, 1980

REFERÊNCIAS

ACUMULAÇÃO. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli; CAMARGO, Ana Maria de Almeida (coord.). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 1996. p.2.

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AMAR, Pierre-Jean. *Histoire de la photographie*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je?).

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

ARCARI, Antonio. *A fotografia*: as formas, os objetos, o homem. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008 (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 1).

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A questão da informação. *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n. 4, p. 3-8, 1994.

_____. A informação em seus momentos de passagem. *DataGramaZero*: Revista de Ciência da informação**,** v. 2, n. 4, ago. 2001. Disponível em: http://dgz.org..br. Acesso em: 20, jun., 2008.

_____. O tempo e o espaço da ciência da informação. *Transinformação*, v. 14, n.1, p. 17-24, jan./jun. 2002a.

_____. A condição da informação. *São Paulo em Perspectiva*, v. 16, n. 3, p. 67-74, 2002b.

_____. Padrões de assimilação da informação: a transferência da informação visando à geração do conhecimento. In: RODRIGUES, Georgete M.; LOPES, Ilza Leite. *Organização e representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação*. Brasília: Thesaurus, 2003. p. 56-99.

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

_____. A mensagem fotográfica In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.11-25, 1990.

_____. *Elementos de semiologia*. Tradução de Isidoro Blikstein. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

BENTES, Ivana. Artur Omar: o êxtase da imagem. In: OMAR, Artur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 9-18.

BOURDIEU, Pierre. A gênese histórica da estética pura. In: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 319-347.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science,* v. 45, n. 5, p. 351-360, 1991.

BURGI, Sergio. Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo. In: BURGI, Sergio et al. *Cadernos de fotografia brasileira*: São Paulo 450 anos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 40-47 (Número 2).

CAMARGO, Mônica Junqueira; INAIMO, Laudemia Aparecida. Entrevista com B. J. Duarte. In: DUARTE, Benedito Junqueira et al. *B. J. Duarte*: caçador de imagens. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p. 22-191.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. *Perspectivas em ciência da informação*, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac e Naify, 2007. p. 7-18.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

COELHO NETO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*: diagrama da teoria do signo. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Debates).

COSTA, Helouise. *Um olho que pensa*: estética moderna e fotojornalismo. 1998. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Eduardo Salvatore: entre o clássico e o moderno. In: COSTA, Helouise. *Fotografias*: Eduardo Salvatore. São Paulo: Museu da Imagem e do Som; Foto Cine Clube Bandeirante, 2004a (Catálogo).

_____. ; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte*: da fotografia à realidade virtual. Tradução Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

CUSTÓDIA. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli; CAMARGO, Ana Maria de Almeida (coord.). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 1996. p.21.

DAMM, Flávio. *Flávio Damm uma retrospectiva de 60 anos de fotografia*: de 1944 a 2004. São Paulo: Pinacoteca, Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

DISCURSO. In: DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 192--196.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. *Tesauro*: linguagem de representação da memória documentária. Niterói, RJ: Intertexto; Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

DUARTE, Benedito Junqueira. *B. J. Duarte*: caçador de imagens. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

DUARTE, Paulo Sergio. Pele do tempo: a vertigem. In: RIO BRANCO, Miguel. *Miguel Rio Branco*: pele do tempo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000. Não paginado.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, São Paulo, n. 55, p.143-151, set./nov. 2002.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 81-92.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirintos e identidades*: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERREIRA, Maria de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. Entrevista com Philippe Dubois. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p.139-156. jul./dez. 2004.

FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas*: 1851-1890. 2. ed. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

FIRMO, Walter. *Walter Firmo*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989. (Antologia Fotográfica, 1)

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Apresentação Arlindo Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FORMATO. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli; CAMARGO, Ana Maria de Almeida (coord.). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 1996. p.2.

FREIRE, Isa Maria. A responsabilidade social da ciência da informação na perspectiva da consciência possível. *DataGramaZero*: revista de ciência da informação. v. 5, n. 1, fev. 2004. Disponível em: http://dgz.org..br. Acesso em: 13, maio, 2008.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Tradução para o castelhano de Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

GALVÃO, Maria Cristina Barbosa. Construção de conceitos no campo da ciência da informação. *Ciência da informação*, Brasília, v. 27, n. 1, p. 46-52, jan./abr. 1998.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 143-179.

_____. *Nenhuma ilha é uma ilha*: quatro visões sobre a literatura inglesa. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso e fictício. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

HEITING, Manfred (Dir.). *Man Ray*: 1890-1976. Tradução de Zita Morais. Höln: Taschen, 2004.

HEREDIA HERRERA, Antonia. *Archivística general*: teoría y práctica. 5. ed. actual. y aum. Sevilla: [s.n.], 1991.

_____. La fotografía y los archivos. In: FORO IBEROAMERICANO DE LA RÁBIDA. JORNADAS ARCHIVÍSTICAS, 2., 1993, Palos de la Frontera. *La fotografía como fuente de información.* Huelva: Diputación Provincial, 1993. p. 7-15.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: VASQUEZ, Pedro (Coord.). *José Oiticica Filho*: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1983.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

KRAUSS. Rosalind. *Lo fotográfico*: por una teoria de los desplazamientos. Versión castellana Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.16-21, [FotoGGgrafía], 2002.

LARA, Marilda Lopes Ginez de. Para uma delimitação do conceito de representação documentária. In: _____. *Representação e linguagens documentárias*: bases teórico-

metodológicas. 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

LE GOFF, J. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão… [et al.]., 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 525-541.

L'ECOTAIS, Emmanuelle. Man Ray criador da fotografia surrealista. In: HEITING, Manfred (Dir.). *Man Ray*: 1890-1976. Tradução de Zita Morais. Höln: Taschen, 2004. p. 153-154. Edição bilíngue. Local de tradução: Lisboa.

LEME, Sebastião Carvalho; SUDAHIA, Raja. *Marília*. Marília: [s.n.], 1957.

_____. *Documentário das atividades profissionais e artísticas de Sebastião Leme 50 anos*: 1946-1996. Marília: [s.n.], [1996].

LORENTZ, Kátia Becker. *Fotografia em albumina*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

LINGUÍSTICA. In: DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p.389-394.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense: MEC, Secretaria da Cultura: Funarte, Instituto Nacional de Fotografia,1984.

_____. Apresentação. In: FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. p. 9-18.

MEDEIROS, Ruth de Miranda Henriques (Org.). *Arquivos & coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco*. Recife: FUNDAJ: Ed. Massangana, 1995.

MENEZES, Aluisio Pereira de. Cosmologia erótica do plexo fotográfico de Artur Omar. In OMAR, Artur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2000. p. 62-63.

MITO. In: COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultura*: cultura e imaginário.3. ed. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2004. p. 252.

MONTEIRO, Rossana Horio. *Descobertas múltiplas*: a fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia abriu sua gaveta. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 36-43.

NAKAGAWA, Rosely. Thomaz Farkas, fotógrafo. In: FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002. (Artistas da USP, 11).

OMAR, Artur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2000.

_____. *O esplendor dos contrários*: aventuras da caminhando sobre as águas do Rio Amazonas. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OTTONI, Paulo Roberto. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

PAULINO, Ana Maria. Jorge de Lima: A re-velação da imagem. In: _____. (Org.). *O poeta insólito*: fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1987.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica.* Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Valdeir Agostinelli. *Terra e poder*: formação histórica de Marília. Marília: Comissão Permanente de Publicação – UNESP, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (Org.). *Luis Humberto*. São Paulo: Senac, 2003. (Coleção Senac de Fotografia, 1).

PERUZZOLO, Adair Caetano. *Elementos da semiótica da comunicação*: quando aprender é fazer. Bauru: EDUSC, 2004.

PINO, Cláudia Amigo. Gênese da gênese. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 24-27, jan./mar., 2007.

REALIDADE. São Paulo: Abril, 2004. Edição Especial Histórica (1966 – 1976).

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si ou…*Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-42, 1998.

RICŒUR, Paul. *Teoria da interpretação*: o discurso e o excesso de significação. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos, 103).

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

_____. La fotografía entre visión e imagen. In: ARBAÏZAR, Philippe; PICAUDÉ, Valérie. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p.16-21. [FotoGGgrafía]

SCHISLER, Millard W. L. *Revelação em preto-e-branco*: a imagem com qualidade. São Paulo: Martins Fontes; Ed. Senac, 1995.

SEMIÓTICA. In: DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p.537.

SMIT, Johanna W.; BARRETO, Aldo de Alburquerque. Ciência da informação: base conceitual para a formação do profissional. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (Coord.). *Formação do profissional da informação*. São Paulo: Polis, 2002. p. 9-23.

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

SUBSTÂNCIA. In: DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p.568-569.

TAGG, John. *El peso de la representación*: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. [FotoGGrafía].

TOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WERE, Katherine. A vida e a obra fotográfica de Man Ray. In: HEITING, Manfred (Dir.). *Man Ray*: 1890-1976. Tradução de Zita Morais. Höln: Taschen, 2004, p. 75-100. Edição bilíngue. Local de tradução: Lisboa.

WERSIG, G. Information science: the study of postmodern knowledge usage. *Information Processing & Management*, v. 29, n. 2, p. 229-239, 1993.

_____.; NEVELING, U. The phenomena of interest of information science. *The Information Scientist*. v.9, n. 4, p.127-140,1975.

APÊNDICES

ENTREVISTAS E QUESTIONÁRIO

APÊNDICE A: ENTREVISTA/SEBASTIÃO LEME (O FOTÓGRAFO)

1ª Entrevista com o fotógrafo Sebastião Leme

Entrevistado: Sebastião Leme/ SL
Mediadores: Maria Isabel Leme Faleiros/MF e Eduardo Leme/EL (filhos)
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ ML
Data: 26/07/2005.

Local: Residência do entrevistado, situada à rua Pedro de Toledo, nº 1.114 – Marília, SP.
Transcritor: Marcelo Sampaio
Data da transcrição: agosto de 2005

Entrevista: 26.7.2005

ML: Hoje, nos encontramos aqui reunidos, na residência do Sr. Sebastião de Carvalho Leme, para um primeiro contato sobre a relação dele com a fotografia, então nesse sentido...

MF: Então, como é que foi que o senhor começou a fotografar?

SL: Quando eu comecei a fotografar? Ah! aconteceu de um modo inusitado, quer dizer, eu diria, às vezes, por acidente. A mamãe sofria, desde pequena, de enfisema e o papai a levava para uma estação de águas em Serra Negra. Eu morava aqui em Marília, mas ficava administrando a fazenda que papai possuía em Pompeia. A estação de águas era longe, não é? Demorava uns 20 dias, às vezes até um mês e eu saí uma vez daqui de Marília e fui visitar o papai e a mamãe e mais duas irmãs que foram para Serra Negra. Eu fui lá visitá-los e levei uma "maquininha de caixão", AGFA, que hoje já nem mais existe. E, como diletante, por brincadeira, levei. E lá em Serra Negra saí com minhas duas irmãs para passear na redondeza, fomos perto de um lago, gostei do cenário e pedi para elas se encostarem a uma árvore e fotografei as duas perto do lago, tendo o lago como "fundo". Fotografei e voltei para Marília e levei o filme para um fotógrafo japonês que tinha loja na baixada da rua São Luís, para revelar. Deixei o filme lá e o japonês revelou e tudo mais e falou para eu ir pegar. Eu fui lá pegar e ele olhou a fotografia e pediu permissão para ampliá-la e colorir e para pôr na vitrine dele. [riso] Eu consenti, consenti, e quando eu fui ver o serviço estava alinhado. Estava muito bonito, com características artísticas. Então eu descobri que tinha bossa para a fotografia, foi essa a primeira fotografia séria, séria que eu tirei em 1938.

ML: Foi um bom início, não é? E depois como foi que a fotografia foi chegando?

MF: E, na continuidade como é que a fotografia... [interrompida por Sebastião]

SL: Depois, continuei fotografando. Assuntos gerais: pessoas, as minhas irmãs na fazenda perto de uma carroça, e assim por diante. Fui produzindo. Produzindo até casar. Depois que casei, eu já estava *como amador adiantado na fotografia* [repete].

ML: Qual foi o ano?

MF: 1947.

SL: O quê?

MF: O senhor se casou em 1947.

SL: Sim, em 1947. Mas eu era amador, não é? Mas agora eu vou contar uma história para senhora: eu me tornei profissional por *questão de defesa* [repete]. Foi o seguinte: em Garça, quando eu morei lá, a minha patroa tinha um gabinete [odontológico], trabalhávamos juntos e, pelo fato de eu tirar bem fotografia, eu passei a ser requisitado por pessoas lá de Garça, pelos

fazendeiros, fotografava fazendas, fotografava crianças, sabe? Eu fotografava, entregava o serviço e não cobrava nada, porque não era profissional, e dava de presente. Aí começou a aumentar e eu fui obrigado a cobrar [risos]. Cobrar para compensar o gasto que tinha. E começou a ficar compensador, porque eu cobrava bastante, mais do que os fotógrafos, estourava. [risos] Comecei a gostar de fotografia. Quando ela nasceu, quando ela nasceu em Garça [refere-se a Maria Isabel].

ML: É Barra do Garça?

MF: Não, Garça é uma cidade que fica a trinta quilômetros daqui. Porque eles casaram... eles moravam... minha mãe se formou em Ribeirão Preto e ele morava na fazenda. Eles casaram e foram para Garça começar a vida. Ficaram lá quatro anos. As famílias, os pais deles, eram da região de Ribeirão Preto, mas estavam aqui nesta região já desde 1929. Então eles ficaram lá quatro anos. Nascemos lá eu e meu irmão Maurício. Depois voltaram para Marília. Na sequência da fotografia, apareceu a Vera Cruz, não é? Aí "ficou".

ML: "Ficou!"

MF: Na sequência apareceu a Vera Cruz, não é? O senhor foi trabalhar na Vera Cruz, depois...

SL: Pois é! Aí se arranjou! E eu vim para Marília, e tinha um laboratório bem rudimentar, mas tinha em casa, num cômodo. Como eu estava meio profissional em fotografia, eu era um protético, eu passei a ir para Londrina, que estava recentemente criada, porque Londrina foi criada em 1936. É o novo Paraná que se chamava Londrina, Apucarana, Rolândia, Cambé. O café produzia muito, estava em pleno desenvolvimento e corria muito dinheiro lá. Eu passei a viajar, ia de ônibus – não tinha carro ainda – fotografava a cidade de Londrina, Apucarana e Rolândia e vinha para Marília e fazia uma espécie de um "albunzinho de sanfoninha". É esse álbum de fotografia pequeno, ou seja, fotos pequenas, que se abre como uma sanfoninha. Fazia fotografia de Londrina, não é? Fazia isso e levava uma quantidade razoável, para vender lá. E lá eu vendia nas bancas de jornal e revistas e começou a dar dinheiro, certo? Essa prática começou a dar dinheiro. Então fui embora e passei a ser chamado para fotografar imobiliária, hotel lá em Querência do Norte, nas barrancas do rio Paraná, e fui arranjando. Voltei para Marília, dediquei-me ao serviço daqui e ele me permitia mais viajar, ir para o Paraná.
Em Londrina, naqueles albunzinhos [trecho inaudível], embaixo de cada quadrinho de fotografia eu punha uma legenda que ficava entra uma e outra, uma pequena história e uma frase. Fiz a fotografia, e fotografei uma vez tocos, não é? Tocos de peroba, de árvores da mata. Dentro da cidade, derrubadas, e lá no fundo "arranha-céus". [Ri] E naquela fotografia eu pus: "Tocos e Arranha-céus" [risos]. Um cronista do jornal de Londrina escreveu isso aqui... [o entrevistado mostra jornal contendo a reportagem].

ML: O N. Meirelles.

ML: [*in off*] Quais as cidades que ele fotografou?

MF: Marília, as cidades do norte do Paraná, Ouro Preto, Rio, São Paulo, Brasília, Garça, onde ele morou, não é? Acho que é por aí, não é, Eduardo? Acho que é mais ou menos isso, não é?

EL: Santos.

MF: Parece que tem alguma coisa de Santos.

EL: Rio de Janeiro.

SL: Viu?! Porque eu tirei, em minha vida, muitas fotografias aéreas. Tinha dia em que voava quatro vezes para fotografar muitas cidades, fazendas, a Alta [trecho inaudível] Paulista, eu fotografava. Já fui até Lençóis fotografar.

ML: Uma outra pergunta é, se esse material, ou seja, se esses negativos, a totalidade desses negativos, se encontra com ele ou, na medida em que ele trabalhava por encomenda, parte desses negativos ele transferia para quem fazia a encomenda?

MF: Os negativos, quando o senhor fotografava comercialmente, por encomenda, o senhor não dava os negativos, não é?

SL: Não, os únicos, a pedido, foram daquela igreja que tinha lá, protestante, que tinha ali, uma doutrina protestante, não é?

MF: Congregação Cristã, acho.

SL: A pedido do pastor, eu fotografei uma Ação de Graças e a pedido do pastor eu dei os negativos. Mas é exceção. Eu não dava os negativos... uma ou outra vez. Está tudo aí.

MF: Quer dizer, *tudo não está,* [repete] não é? Mas tem muitos!!

SL: Inclusive os de Brasília, da construção de Brasília, eu separei tudo para escanear. Escanear os negativos para aproveitar. Então está até hoje na mesa. Eu ia tentar fazer a última exposição, aqui em Marília, sobre a construção de Brasília, mas o escanner não funcionou.

MF: Ué?! Mas dá para fazer sem escanner. Deixa o frio "ir embora" [risos].

ML: É, deixa o frio ir embora...

ML: Do ponto de vista temático, a fotografia do senhor Sebastião aborda que tipo de temas, quer dizer...

MF: Eu vou pedir para ele falar... Se o senhor fosse falar sobre os temas, os assuntos...

SL: Assuntos?

MF: Assuntos, temas da sua fotografia... se o senhor fosse falar, quais assuntos o senhor mais fotografou?

SL: Que eu mais gostei?

MF: Que o senhor mais fotografou?

SL: Assuntos? Foram todos aqueles que a profissão exigia, não é? Porque houve um tempo em Marília em que eu era tradição em fotografia. Eu era muito requisitado para fotografar casamento. Foto, filmagem e vídeo de casamento...

MF: Não, mas se o senhor fosse falar sobre a quantidade, o que o senhor fez mais? Casamento, indústria, fazenda, política?

SL: Política fazia porque era requisitado...

MF: Fazia! Então, qual o senhor fez mais?

SL: É tudo igual.

MF: Tudo igual? Mas viu?! E os negativos de casamento?... não tem!? Quase não tem.

EL: Acabaram não tendo tanta importância... em termos de guardar para a memória, há coisas particulares que duram até se desfazer...

ML: É, eliminar...

EL: Depois de um certo tempo...

SL: A sra. já viu um site de uma pessoa chamada "sergiosakall'? http://www.sergiosakall.com.br

ML: Não.

SL: Não, então a senhora não passeou pela internet? Tem muita coisa para a senhora ver... lá.

ML: Ah! sim.

SL: Mas, Sérgio Sakall, esse Sérgio Sakall, ele é membro, sócio do Foto Cine Clube Bandeirantes, não é? Então, ele tem um *site* sobre a fotografia no Brasil. Ele põe o nome dos fotógrafos brasileiros e eu estou lá. Eu estou lá, junto com o Sebastião Salgado.

ML: Ótimo! Dois Sebastiões, não é? [risos] Um é Carvalho, o outro é Salgado.

SL: Só que eu tenho um amigo aqui, ele é fã do Sebastião Salgado. Então ele vem aqui me visitar e me provoca: – "o que você acha do Sebastião Salgado?" Aí eu falo: – Sebastião Salgado é um bom fotógrafo social, um bom repórter social. Então, ele fotografa esse assunto [trecho inaudível] África, miséria, e fome. Ele criou nome na ONU, na UNICEF [risos], pois é, então, é um fotógrafo social, porque eu falo para ele assim, nunca vi uma fotografia de arte dele (risos). Sim! sim!

ML: É verdade, mas tem muita gente que partilha a mesma ideia.

SL: Eu nunca vi uma fotografia de arte do Sebastião Salgado. Ele tem um nome... tem uma projeção, não é? [trecho inaudível]

ML: É.

SL: Ele vende fotos, ele tem um banco de imagens e vende fotografias.

ML: Mas, é verdade. Quer dizer, há um questionamento sobre a, ou seja, o fato de que o Sebastião faz o que muitos já fizeram. Então, nesse sentido, não traz nenhuma inovação para fotografia. Fala para ele [SL]

MF: Ela está comentando que tem muita gente que diz, na direção do que o senhor falou, que *o Sebastião Salgado não trouxe nenhuma novidade para a fotografia* [repete].

SL: É. Não trouxe novidade nenhuma. E tem outra coisa: o Sebastião Salgado descobriu o filão da imagem. E garanto que ele nem conhece como funciona o laboratório [risos]. Ele tem empresa que faz para ele. Ele manda fazer.

ML: Quer dizer que é um sujeito que não põe a mão na massa?

SL: Eu ficava até quatro, cinco horas da manhã, [repete] *lá no laboratório, várias vezes!*

ML: Isso é importante, como ocorria esse processo dele, quer dizer, com o fazer fotográfico? A relação dele com o "clique", quer dizer, o que o motivava a dar o "clique" e depois como isso era trabalhado no laboratório.

MF: Ela está perguntando para o senhor como que é que era, para o senhor contar, como que se dava o processo todo? Do "clique" da imagem, depois como é que era essa imagem mesmo e depois no laboratório.

SL: Era comprido!

MF: Conta um pouquinho só.

SL: Bem, tem dois tipos de laboratório.

MF: Viu?! O que o senhor fazia?

SL: O que eu fazia?

MF: É.

SL: Tinha o preto e branco e o colorido. No branco e preto a gente tinha vantagem, [trecho inaudível] era mecanizado. Hoje em dia é automático, o fotógrafo não intervém na produção da fotografia. Antigamente era manual e a gente podia intervir ou não. Então, um exemplo, você tinha a fotografia. Tem o primeiro plano, o segundo plano. Digamos que o segundo plano ficou muito fraco. Fazendo a fotografia no laboratório, eu pego o fundo... não, o

primeiro plano, dou a exposição necessária e depois cubro e dou mais exposição no horizonte. Então, eu posso corrigir a fotografia no laboratório. O que não acontece hoje em dia, porque as máquinas estão fechadas e não dá para ter a intervenção das pessoas. O que saiu, saiu! [risos]

ML: E a imagem? O que o motivava mais a dar o "clique"?

MF: O que chamava sua atenção na hora que o senhor enquadrava? Na hora que o senhor ia "bater", o que o senhor procurava destacar na fotografia?

SL: É o seguinte, a fotografia é regida por parâmetros. São três parâmetros: a *harmonia*, *ritmo* e *equilíbrio*. Tem que ter no retângulo, na fotografia, esses três parâmetros. A *harmonia*, o conjunto harmônico das partes que contêm as massas, que a fotografia mostra claramente, quer dizer, lembra. Eu não vejo um rosto na fotografia. No lugar do rosto eu vejo a massa. Então, a massa rosto, uma massa árvore, uma massa [riso] massa massa. Tem que se ter certa harmonia naquelas massas, que faz parte do retângulo da fotografia. Tem que ter *ritmo*. Quer dizer, o rosto, a imagem que está no rosto que vai para um casebre, que vai para uma estrada em primeiro plano... tem que ter um certo ritmo. Tem que ter também o terceiro parâmetro, *equilíbrio*. Na presença dessas massas deve haver um certo equilíbrio, pois, se tiver uma massa muito pesada e uma outra leve, ela desequilibra. Então... [risos]

MF: É, mas para chegar aí...

SL: [riso] para chegar aí... é uma engenharia.

MF: É uma engenharia...

SL: É por isso que no *site* está falando...

MF: Ele tem um texto sobre isso.

ML: Eu vi sobre isso.

SL: Eu pus isso no *site*.

ML: É, eu vi.

MF: Ela viu.

SL: Nessa hora, a fotografia sai da simples imagem e vai para mais longe, sai da imagem, porque o [trecho inaudível] pela fotografia há essa lei, que eu estou falando, esses parâmetros existem em todas as artes: na pintura, na música, na poesia. E esses parâmetros, harmonia, ritmo e equilíbrio, existem em todas as expressões de arte. Em todas elas.

SL: Então, como o senhor classifica a sua fotografia? Porque hoje se pensa numa fotografia do ponto de vista do documento, do ponto de vista da arte... então, aonde ele vai...

MF: Se o senhor for definir, classificar a sua fotografia, como é que o senhor classifica?

SL: Classifico?

MF: É fotografia documento? É fotografia arte? Quê fotografia?

SL: Acho que a fotografia... ela tem que ter sempre, sempre, arte. Desde uma fotografia comercial, de uma casa, ela tem que ter *composição*. Ela tem que buscar a expressão artística. A fotografia corriqueira, que se faz diariamente, tem que ter arte. Então, para ter isso que eu falei, o fotógrafo, o bom fotógrafo, pega a câmara e joga ela para cá e para lá, abaixa, não é? Ele procura o ângulo melhor para a composição, para a *enquadração*. Então tem que ter sempre arte... possível. O melhor que puder. Quando o assunto é estático, parado, então o freguês tem que parar, andar dez metros, cinco para cá, cinco para lá, trabalhar a imagem. Pior é fotografia de político, de comício, evento. Porque ele tem que ser rápido e encontrar o ângulo.

ML: Uma pergunta que eu vou fazer, acho que não vai fugir um pouco não... mas eu vi um registro fotográfico que o sr. Sebastião fez, da Olaria Sta. Terezinha que era de propriedade dos irmãos Mascaro. E tem um fotógrafo em São Paulo... que é um cara muito reconhecido, chamado Cristiano Mascaro. São da mesma família?

MF: O senhor sabe a família Mascaro...

SL: Agora estou lembrando... da fotografia da Olaria.
MF: Ela viu, ela conhece a fotografia que o senhor tirou... ela quer saber... tem um fotógrafo importante em São Paulo que é Mascaro também.

SL: Mascaro?

MF: Ela quer saber se é da mesma família? Se o senhor sabe?

SL: Não sei. Porque Mascaro... Mascaro pode ter muita gente...

ML: É um nome comum, aqui em São Paulo?

MF: Acho que é, italiano, não é?

ML: Mas eu queria chamar a atenção para um aspecto. Nessa fotografia, em que ele registra a olaria... então, tem uma fileira de tijolos... ela forma uma composição que, na época, em 1950, o pessoal ligado ao Cine Clube Bandeirantes promoveu uma ruptura na fotografia, ou seja, aquela ideia da fotografia como documento, da fotografia histórica, perde o sentido. Então eles fizeram um trabalho em que quebraram aquela estrutura. E eles apresentaram exatamente formas geométricas, surgiu um trabalho mais abstrato. E parece que o Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, foi exatamente a "ponta de lança" e ultrapassou o Rio de Janeiro, que ainda fazia a fotografia tradicional. Quando eu vejo essa fotografia do sr. Sebastião, em que ele pega um conjunto de tijolos... e pega dentro de um ângulo em que você vê uma geometria ali colocada...

MF: Ela está contando que em torno de 1950...

SL: 1950?

MF: É, mais ou menos, o Foto Clube Bandeirantes rompeu com aquela fotografia tradicional e valorizou mais uma fotografia com formas mais abstratas, com a geometria... valorizando a geometria e a fotografia que o senhor tirou da olaria, o senhor lembra dela?

SL: Lembro.

MF: Tem uma fileira de tijolo, ela está associando essa fotografia com a nova...

SL: Escola?

MF: Isso! É isso?

SL: [risos] Eu não tomei conhecimento.

ML: É?

SL: Para produzir fotos artísticas, eu não tenho essa preocupação. Vou dizer para a senhora porque eu creio muito, sabe em quê? Na intuição. A intuição é que manda. Então, é alguma força extrapessoal, extra-humana. Ela intui a gente para o que se deve escolher e para o quê. Então, na hora em que eu faço uma fotografia de arte... eu faço intuitivamente, sabe? Compreende? É a intuição. É aquilo que chama bossa, aptidão, não é? [risos]. Está certo?

MF: Porque eu nunca vi ele mesmo comentar alguma coisa sobre uma teorização da fotografia.

ML: O que é interessante é que... o que ele acaba de dizer... é uma concepção que você vai encontrar nos pintores expressionistas Eles classificaram a obra que produziram como resultado, exatamente, de uma força interna que se instala e que toma conta deles...

MF: É...[riso].

ML: Então, vê se ele já leu alguém... será que ele tomou contato com essa concepção dos expressionistas?

MF: Sim. Vamos dar um nome, um exemplo?

ML: Se ele leu alguma coisa sobre a pintura expressionista.

MF: O senhor já leu alguma coisa sobre a pintura, deixa-me escrever aqui, pois essa é uma palavra...

ML: É...

SL: Pois é... eu sei o que é expressionista! Eu sei o que é, mas, eu não...

ML: Nunca leu?

SL: ...[trecho inaudível]

MF: Ela está contando que os expressionistas também acreditam que arte é fruto, resultado, dessa coisa da intuição...

SL: Sim, intuição...

ML: E o que ele acha... o que o senhor acha da pintura expressionista?

SL: Aí, esse negócio da intuição, entra aquele negócio dos parâmetros, não é?

ML: Ah, sei.

SL: Porque esses parâmetros... Há pessoas que não precisam fazer uma análise do que vão fazer através de parâmetros para produzir a arte. É intuitivo nele, esses parâmetros...[trecho inaudível]. Ele não vai perscrutar, examinar, analisar o que fazer...[trecho inaudível].

MF: E o que o senhor acha da pintura expressionista?

SL: Bem, é boa. Eu sou mais [trecho inaudível] qualquer um percebe em meus trabalhos, que eu sou mais assim... como fala?...[risos]

MF: Eu acho que se pudesse falar assim acadêmico, sabe? Uma coisa assim bem acadêmica.

SL: Uma fotografia pode ser ruim, boa, ótima e obra-prima.

ML: São quatro possibilidades?

SL: Muito bem. Aí, para ser ruim, boa, ótima, obra-prima, ela tem que ter esse... para ser obra-prima, tem que ter esses parâmetros [trecho inaudível]. Aí, é uma obra-prima.

MF: O ritmo... [trecho inaudível]

SL: Mas tem que ter todos esses parâmetros que eu falei: harmonia, ritmo e equilíbrio. Coisas que o artista, muitas vezes, não precisa saber.

ML: É, ter a teoria, não é?

SL: Ele sente, ele já tem nele. Sabe disso, não é?

ML: Então, é a condição que é dada pela sensibilidade?

MF: É a sensibilidade...

SL: Sensibilidade... é! Mas aquilo que eu falei é intuição...

ML: Também.

SL: É a intuição, vem de Deus. [risos]... é um *estado de graça*.

ML: Sem dúvida! É um presentinho, mesmo.

SL: É estar em comunhão...

ML: É. Tem que estar em sintonia.

ML: E aí, a gente fica por aqui mesmo?

MF: Quer interromper hoje? Quer parar hoje?

SL: [risos]

MF: Depois, viu? Depois, em uma outra oportunidade, ela retoma outras coisas... acho que assim você também pensa um pouco sobre o que se falou...

SL: Você peneira aí, tá?

ML: Eu vou peneirar... [risos]

SL: [risos]

ML: Se bem que, é... também não dá para pegar tudo, não é?

MF: É.

ML: A gente tem realmente o que fazer, mas o que for selecionado o senhor vai ter conhecimento.

MF: O que ela for peneirar, o senhor vai conhecer, vai saber o que ela vai trabalhar... em que tipo de informação que o senhor deu ela vai trabalhar. O senhor vai conhecer o trabalho.

SL: Depois desse trabalho?

MF: Conhecer!

SL: Ah! Conhecer?

ML: É.

SL: O que ela está fazendo?

MF: O que ela vai trabalhar do que o senhor falou.

SL: É? Sim.

ML: Foi um prazer! Foi um prazer ter essa conversa hoje, aqui, com vocês.

MF: *Esquentar os motores*!

ML: É, "esquentar os motores"! Porque tem muito chão, não é? Quer dizer, é uma fotografia que começou em 1938 e foi até quando?

MF: Os últimos trabalhos que o senhor fez, aquelas formas geométricas, que ele chamou de Table Photos...

SL: “Table Photos”?

MF: Sim. Faz uns dois anos ou três?

SL: É...

MF: É uma série que ele fez.

ML: Eu tenho conhecimento.

SL: Foi em dezembro. Faz um ano e sete meses.

MF: Acho que dois, hein? Bom! É, por aí.

SL: Então, faz um ano e sete ou oito meses.

ML: Então, 2004? 2003?

MF: Acho que foi em 2002. A gente vê, porque foi uma exposição...

SL: Saiu uma reportagem, que aquela revista *Marília* fez...

ML: Essa edição agora recente?

MF: É desse mês.

ML: É desse mês? Está nas bancas?

MF: É, mas é só uma página... só uma notícia, sabe? Porque ele foi... teve uma... a Confederação dos Fotógrafos fez, este ano, uma bienal... foi em Ribeirão Preto. E lá, ele e mais quatro foram escolhidos como ícones da fotografia.

ML: Ah! O Eduardo me falou disso... foi o Eduardo que foi receber o prêmio?

MF: Isso! E, a respeito disso, essa revista registrou...

ML: É, lhe deram um espaço maior ainda. Pois é! Essa foto, aqui, é da mesma série?

MF: É da mesma série. Está lindo.

MF: Agora, esse aqui é um trabalho que se faz sobre o negativo, está vendo?.

ML: Pois é, parece um bico de pena, não é?

MF: Esse aqui é o Ribeirão Preto que passa lá em Ribeirão.

ML: É sobre esses processos que eu queria saber... esses processos de intervenção na fotografia... Como ele é chamado...

MF: Esse aqui é fotografia natural. Agora esse aqui... Como que o senhor... como se dá o processo?

SL: O processo?

MF: Dessa fotografia.

SL: É a solarização.

MF: Solarização, de Sol.

ML: Solarizar. Aí vai trabalhar com a luz?
SL: Filme de alto contraste. Seriam filmes rápidos. A gente faz dois negativos, copia um em cima do outro, depois, a gente desgruda um pouco. Aí, a impressão... imprime e faz as tais experiências... solariza. Então o aspecto em alto-relevo.

ML: Certo! Certo!

SL: É trabalho de laboratório.

ML: É laboratório, é.

ML: Esse canal aqui fica onde?

MF: Em Ribeirão Preto. Aqui é uma avenida cortada... no meio da avenida passa o ribeirão. Tem palmeiras.

ML: Então, Ribeirão Preto vem daí.

MF: É o nome do ribeirão.

ML: Pois é, sr. Sebastião! Eu, realmente, considero também que o *senhor é um ícone da fotografia.*

MF: Ela está dizendo que o senhor é um ícone.

ML: De fato! Realmente!

SL: [risos] A senhora já viu a medalha que eu ganhei?

ML: Hein?

SL: Você quer ver a medalha?

ML: Mostra aí a medalha.

MF: Pouco vaidoso. [risos]

ML: Mas é, todo artista é. [risos]... Linda, sr. Sebastião! E então, veja só a minha pergunta... é a [lendo a inscrição da medalha] "14ª Bienal Nacional de Arte Fotográfica"... É!

MF: [Lendo] "A Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema e Grupo de Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto"...

ML: "Ícone da Fotografia: Sebastião Leme". O que o senhor sentiu quando recebeu essa medalha?

MF: O que o senhor sentiu?

SL: Eu me senti sequestrado! Sequestrado, tá certo?

MF: Pois é!

SL: ... [trecho inaudível] com aquilo que eles inventaram lá... eles quiseram me desvincular de Marília. Mas não tem importância, eu gostei, tá bom... em me homenagear. Tá valendo, valendo. Eles quiseram me pôr em Ribeirão Preto (risadas). Eu vou contar uma coisa para a senhora: esse encaminhar se desenvolveu através de mais de mês,... os contatos, né? Eles lá tinham meu endereço de domicílio, tinham meu *e-mail*. Não houve um contato direto deles comigo. Não houve... apesar de *mais de cinco ou seis reclamações minhas*... [repete] reclamei, compreende? *Até hoje não deu em nada!* [repete] Sabe o que eles faziam? Eles mandavam correspondência para a fazenda da minha cunhada e a minha cunhada tinha que pegar, pôr noutro envelope e mandar para mim. Não veio um comunicado até hoje! Até agora, não veio! Eu tenho o e-mail deles e *já mandei mensagens para eles* [repete]. Até hoje não veio nenhuma justificação.

MF: E aquele ofício? O senhor recebeu um ofício.

SL: Ah! Do que você está falando?

MF: Mas o ofício é deles.

SL: Não! Está aqui "Sebastião de Carvalho Leme – Fazenda Sta. Rita, Ribeirão Preto" [repete].

ML: É até uma crítica pertinente.

SL: Aí... [trecho inaudível] pela internet. Eu historiei a minha vida em Ribeirão Preto... historiei tudo que eu fiz em Ribeirão Preto. Coisas importantes, eu participei de exposição no mais importante hotel de Ribeirão Preto. Tinha apoio da Prefeitura, da Câmara, da Associação Comercial. Eu tive que pegar e lambuzar minha mão de tinta plástica, deixei a minha marca lá e dei autógrafo e tudo isso houve na exposição, eu estreei tudo que fiz de melhor. Vou mudar de endereço, aqui de Marília, e quiseram me desvincular de Marília e me fazer ícone da fotografia de Ribeirão Preto.

MF: Não, pai...

SL: Ah! [risos] "Ícone da Fotografia de Ribeirão Preto"!

MF: Pai... não, pai, lê aqui! Não, pai, não é... é nacional, pai!

SL: Ah!...[risos]

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE B: ENTREVISTA/DULCE CARVALHO LEME (A ESPOSA)

Entrevistado: Dulce Carvalho Leme/ DL
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ ML
Datas: 7/3/2008 e 30/7/2008.
Local: Residência do entrevistado, situada à rua Pedro de Toledo, nº 1.114 – Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

1ª *Entrevista*: 7.3.2008

ML: E isso começou em São Paulo?

DL: Quando arrebentou a Revolução, começou um movimento de passeata de estudantes em São Paulo e, se meu filho não fosse, acho que apanhava. Tinha que participar. Eu fiquei apavorada. A Maria Isabel e o Maurício! Era horroroso! Não sei se é hereditário. Eu nunca mexi com política, mas em São Paulo eles adoravam mexer com a política, sabe? Aí eu falei: "Ai meu Deus do céu". E começaram a prender estudante. Lembra da revolução de 1964?

ML: Eu era menina, não lembro. Sei que foi um momento...

DL: Deus me livre. Aqui, a escola, a classe fazendo movimento para fazer passeata...

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

ML: Letra da D. Dulce. Aqui você escreveu: Câmara, Galeria, ponto inauguração, 4 de abril. Aí tem esse número 981 e aqui, preto e branco, que é a fotografia.

DL: Mas em 1981 eu acho que eu já tinha voltado de São Paulo, hein?!

ML: Não, mas eu acho que é 981. Quatro de abril eu acho que é um número...

DL: É comemoração aqui. Quatro de abril é festa em Marília.

ML: Mas será que não é Quatro de abril, a rua?

DL: Não. Porque, mesmo quando nós estávamos em São Paulo, às vezes tinha amigo do Sebastião, o Rangel Pietrarroia, ou outro, que pedia para ele vir fotografar. Quatro de abril é festa em Marília.

ML: E esse número: 981?

DL: Ah, não sei.
ML: Você não sabe que número é esse?

DL: Ah, não me lembro não.

ML: Agora a Câmara?

DL: Foi a Câmara que pediu.

ML: É a Câmara dos Vereadores e a Galeria é a Galeria da Câmara, é isso?

DL: Agora Galeria, tem a Galeria da Secretaria da Cultura, não é? Deve ter marcado para entregar a fotografia lá, para ser exposta nessa galeria. Essa galeria aqui é na Secretaria da Cultura.

ML: Porque isso aqui é um envelope e no envelope vinha essa anotação: "Câmara, Galeria, Inauguração, 4 de abril, 981".

DL: É que no 4 de abril eles fazem uma festa e deve ter havido alguma inauguração. Fizeram alguma obra, alguma coisa. Então é fotografia dessa inauguração que era para ser exposta. Deve ser.

ML: Um outro envelope tinha aqui o nome: "Galeria Leme", rua Pedro de Toledo e um número...

DL: Era aqui. A parte da frente, que agora eu alugo, o Sebastião tinha um escritório. Quando fazia as reportagens mais importantes, oficiais, principalmente, ele deixava aí para as pessoas virem ver aqui e fazer as encomendas. Ele fazia as reportagens e deixava o mostruário.

ML: Havia um outro envelope, e nesse envelope, também letra sua, segundo Maria Isabel, e estava escrito "Wilson Matos, 1960, Convenção das Indústrias".

DL: Deve ter sido uma reunião regional aqui, não é? Tinha que fazer a fotografia porque ele era repórter. Era pedido de fotografia que o Wilson Matos fez.

ML: O Wilson Matos era repórter de que jornal?

DL: Ele tinha rádio. Geralmente, ele pegava documentário de fotografia para ir olhando e comentando no rádio. Ele foi muito de rádio.

ML: Esse material de negativos e as próprias fotografias, como é que elas eram organizadas? Como eram organizados tanto os negativos quanto as cópias?

DL: Olha, geralmente em blocos, viu? Eu tenho. Você quer ver, vem cá. Esse modo aqui. Olha, quando a gente entregava o serviço, guardava os negativos.

ML: Eu me lembro que há um álbum que ele fez para o presidente norte-americano Harry Truman, não é?

DL: É. Pode ser que eu ache alguma coisa.
ML: Aqui foi de *Caiçara.* A foto desses dois homens... Aqui estão os atores.

DL: As filmagens foram feitas em Ilha Bela.

ML: Ilha Bela?

DL: Ele fazia a prova dessas fotografias e eu guardava aqui.

ML: Quer dizer que essa daqui já é no momento em que o filme está sendo rodado?

DL: Devia ter uns cem técnicos, todos estrangeiros, só o Sebastião era brasileiro. O único brasileiro. Olha a Eliana Lage.

ML: Então aqui são várias cenas do filme?

DL: Aqui é o Sebastião. Ele ligou a máquina e...

ML: Aqui é ele? Sabe o que ele me lembrou agora? O Eduardo. O Eduardo Filho.

DL: É a pose dele. Não é o físico, é a atitude dele. Olha aqui a equipe trabalhando. Como eles trabalhavam no campo, já levavam o encerado, armavam a barraca e passavam o dia todo lá. Levavam até comida.

ML: A Inezita Barroso?

DL: Olha que mocinha!

ML: Ela está irreconhecível. Aí você olha e vê a referência do nome e associa a ela não é?

DL: Ela foi lá porque parece que eles estavam planejando fazer um filme e queriam que ela fosse trabalhar no filme. Então ela foi lá conversar com ele e o Sebastião fotografou. Isso aqui tudo em Ilha Bela. Aqui é o Mário Sérgio, o galã. Aqui são cenas do filme.

ML: Quer dizer que o fotógrafo acompanha junto com o câmera?

DL: Vai fotografando e... Bem, eu não entendo bem.

ML: Pois é, ele nunca falou como era não?

DL: Eu sei que o Cavalcanti tinha o documentário de filmagem e de fotografia.

ML: Os dois juntos no mesmo momento?

DL: Trabalhavam juntos. O fotógrafo e quem estava filmando.

ML: Esse material aqui também faz parte do filme?

DL: Isso daqui é uma dança lá do litoral. Tem um nome, eu não sei se marquei.

ML: É folia de Reis?

DL: Não sei. Parece que é, não é?

ML: Agora, é engraçado que você vê que o que não é cena, ligada ao filme, ele faz uma observação por minha conta. Essa letra é dele?

DL: É dele.

ML: Essa paisagem ele fez por conta própria?

DL: Então, está vendo? Aqui é o posto da Ilha. O hotel era em cima dessa saída. Não sei se era hotel. Era onde eles dormiam, se acomodavam lá.

ML: Isso aqui é o que eles chamam de alto contraste?

DL: Isso aqui é parede, viu?

ML: É o escuro, a relação claro e escuro. Muito lindas essas fotos.

DL: Eu conheci Ilha Bela. Mas é lindo mesmo. Agora eu não sei como está. Dizem que estão fazendo muitas construções lá.

ML: Você sabe que eu nunca vi uma foto posicionada desse modo, formando um losango. É a primeira vez.

DL: Mas a fotografia devia ser retangular ou quadrada. Ele que, na hora de fazer a fotografia, jogava assim porque interessava mais os paus dos coqueiros.

ML: Aqui ele faz essa referência: Cavalcante...

DL: Cavalcante é o diretor. Essa é da Eliana Lage. A Eliana Lage era muito bonita, viu?

ML: Era um tipo bonito.

ML: Aqui são referências também dele?

DL: É, também são.

ML: "Ensaiando", "Dia de chuva". Nessa cena aqui ele informa que é um dia de chuva... "Delegado"...

DL: Gente! É tão velho que nem sei dizer... desbotou...

ML: "Delegado", aqui deve ser "Ela" que deve ser a Eliana, o maquiador, "Capitão de um navio de guerra passou por aqui".

DL: Tudo sendo anotado.

ML: Ele diz aqui "eu". Será que é ele que está por aqui? Você está com os óculos? Eu devia ter trazido a minha lente, a minha lupa. Foi você que colou?

DL: Eu não fiz um serviço completo. Por exemplo, isso daqui eu sei. Agora ele também bobeou, podia ter escrito. Porque quem acompanhou as filmagens sabe que cena é essa. Aqui estão trabalhando, estão filmando. Aqui é cena de interior. Aqui já é tudo exterior.

ML: Isso daqui o que é?

DL: Aqui eu tenho a impressão de que já não é mais parte do filme. Eles estão tirando os equipamentos... Numa carroça...

ML: Aqui já é parte do filme.

DL: Aqui é. Aqui é cena de filmagem. Ele fotografou a turma filmando.

ML: Aqui é a câmera, não é?

DL: Aqui também um guarda-chuva e movimento de gente.

ML: Aqui são cenas do filme... Aqui acho que são algumas provas que ele tirou dela.

DL: Estudo de ângulo do rosto.

ML: De ângulo?

DL: Para ver qual é o ângulo do rosto que deve ser mais filmado. Isso aqui ele não fez para ele, fez mais para o Cavalcanti. Depois que ele estava fazendo o filme, pegou aquela de que gostou mais.

ML: Por isso que tem aquela chamada dele "Cavalcanti".

DL: Cacilda Becker, Eliana Lage. Ela fez curso de teatro em São Paulo antes de ir para o litoral.

ML: Com a Cacilda Becker. Essa informação é preciosa!

DL: Ela morreu não é? A Eliana no filme é a Marina, o personagem.

ML: Quer dizer que a Cacilda Becker deu aula para a Eliana Lage?

DL: É.

ML: Esta é outra tela que ele fez questão de registrar. Isso daqui é no set de filmagem. Esse álbum é muito precioso, viu, D. Dulce? Porque traz um documento, o Cavalcanti e o Celi de "borrachudo". Dizem que dá muito borrachudo por lá. Uma filmagem fora da Ilha.

DL: É porque eles estão pegando um barco.

ML: Olha só, essa galinha também "trabalhou" no filme, fez parte. A galinha com os pintinhos... O que é isso aqui? Vamos ver se a gente consegue decifrar... feiticeira?

DL: Feiticeiro. Quer ver o que é que o feiticeiro está fazendo...

ML: Essa daqui não é uma mulher, não? Isso não é um "a"?

DL: Feiticeira.

ML: Tem o Cavalcanti aqui, o maquiador... E aqui, uma câmera?

DL: Isso daqui não foi o Sebastião que trouxe. Ele estava trabalhando lá e ele fazia as "provinhas" e mandava para eu ver o desenrolar do trabalho da filmagem, aí a gente guardou.

ML: Ah! Quer dizer que essa é a história do álbum?

DL: Ele não trouxe as provas porque o material não era dele, era da companhia. Quando fazia uma prova, fazia uma cópia e mandava para mim, para eu acompanhar...

ML: Esse depoimento é muito importante...

DL: Por quê?

ML: Porque na realidade você tem um outro desdobramento da atuação dele. O cuidado dele...

DL: De mostrar que ele estava trabalhando...

ML: Não somente de dar esta "prova", mas também o respeito que ele tinha por você. De dizer: "Olha, acompanha o que eu estou fazendo."

DL: Mas eu também perguntava.

ML: Você também cobrava?

DL: Eu também telefonava. Não era só carta. Ele também ficava me telefonando, perguntando... Então ele mandava fotografias daquela parte que ele tinha feito a parte oral.

ML: Então o álbum teve essa finalidade?

DL: É. De comunicação. Era por telefone e fotografia.

ML: Bonito isso, viu? Muito raro!

DL: Mesmo antes de a gente casar eu gostava de fotografia. Não de fazer a fotografia, gostava de vê-lo fotografando e procurando o que fotografar. Em Ribeirão, eu saía às vezes com ele, porque ele era amador, não era profissional. Mesmo quando ele fez isso daqui foi assim... Apareceu no jornal um anúncio, eu falo isso para todo mundo, para explicar por que é que ele foi para lá. Apareceu no jornal um anúncio da Vera Cruz procurando fotógrafo que tivesse prática com fotografias externas e o Sebastião era amador e nós estávamos com o gabinete em Garça. Eu trabalhava e ele fazia prótese. Eu gostava de ver esse movimento, acompanhava. Ele veio da Inglaterra para fazer esse filme aqui no Brasil. O Cavalcanti era um cineasta brasileiro trabalhando na Europa, nunca trabalhava no Brasil. Uma das coisas que me animou foi que o juiz de Garça era primo do meu pai, era meu "primo", e gostava muito de conversar com o Sebastião, de ver o que o Sebastião fazia com fotografia. Ele gostava de acompanhar a ação fotográfica do Sebastião. Então ele ia lá, conversava, via e admirava e eu com o gabinete, trabalhando. O Sebastião fazia as próteses. Ele começou a fotografar rapaz, ainda na fazenda do pai dele, e nunca mais parou. Eu sei que ele gostava de ir lá ver, ele achava que o Sebastião não devia morar em Garça. Que o Sebastião tinha que morar em Ribeirão, São

Paulo... Ele só elogiava as fotografias dele. Eu sei que eu comecei a acompanhar e quando eu vi no jornal "procura-se fotógrafo que tenha prática com fotografia externa", eu falei: "Por que você não arrisca?" Nós em Garça, ele falou: "Ele é fotógrafo lá da Europa, veio da Inglaterra... Eu? Eu não vou me meter não!" Eu peguei um monte de fotografias e falei: "manda para ele ver, porque ele está vindo para o Brasil." Ele estava temeroso, a gente notava... Se ele colocou no jornal, no Estadão, procurando uma pessoa para trabalhar, quer dizer que ele está em São Paulo, ele está em Santos e ele não encontrou lá, precisou pôr no jornal... Você viu no jornal. Manda para ele umas provas. Minha filha! Em uma semana veio uma carta chamando para assinar o contrato! Eu falei: "Vai! Vai que eu fico aqui. Se der certo bem, se não der certo volta que eu estou aqui, trabalhando." Ele foi e não parou mais. Foi assim que ele começou com fotografia comercial ganhando dinheiro. O primeiro serviço que ele cobrou, porque antes ele fotografava para os amigos... O primeiro serviço que ele cobrou foi nesse filme, que ele saiu de casa para fazer e eu fiquei preocupada! Meu pai não se conformava: "Meu Deus do céu! Minha filha, você sozinha!" Meu pai tinha medo de assalto, medo de eu ficar doente: "O Sebastião não pode deixar você sozinha em Garça! Então vem embora para Marília!" Sabe o que eu fiz? Eu falei: "Olha mãe, eu estou com duas empregadas", eu sempre tive empregada... Ele já tinha separado, tinha vendido fazenda, tinha "podão" de café e ele escondia porque achava muito perigoso. Eu falei: "Está vendo o podão? Vai ficar embaixo do meu colchão para 'abrir' a barriga de quem entrar no quarto!" Aí que ele pirou, mas nunca deu nada não. Ele telefonava sempre... Essas fotografias aqui, tudo era ele que mandava! Escrevia carta e punha fotografia para "mostrar serviço". Eu falava: "Olha, pai, ele está mostrando que está trabalhando"... Aí as cunhadas, primas falavam: "Nossa! Mas ele fica fotografando as artistas, você não tem ciúmes não? E se ele arranjar uma moça por lá?" Eu falei: "Imagine! A gente já tem filho, já está com a família montada!"

ML: Tinha segurança, não é? Eu confio no meu "taco"...

DL: É isso aí!

ML: Aí ele voltou...

DL: Quando terminou a filmagem, ele voltou, mas você sabe quando a pessoa vê o céu aberto e depois volta para uma sombra? Ele não esquecia aquelas filmagens. Então fechou o laboratório de prótese e foi filmar e eu continuei. Aí comecei a mandar próteses para outros... E eu comecei a falar: "Não, se você gostou..." Porque na época ele só fotografava para amigos, para a família. Na minha casa, quando tinha uma festa, era muito amigo que chegava e ele tinha o laboratório num quartinho de serviço... Eu não gostava de ver gente entrando em casa... Eu falei "É melhor você parar com seu serviço. Pode deixar que eu mando minhas próteses para o laboratório, eles fazem e você não precisa mais mexer. Fica só com fotografia."

ML: E ele foi atuar sozinho... E quando é que a senhora começou a trabalhar junto com ele, na fotografia, a partir de quando?

DL: Quando eu fui para São Paulo em 1962, 1963. Aí eu desmontei o gabinete e fui para lá.

ML: Conta mais ou menos como era o seu trabalho

DL: Lá era assim... Não sei se você conhece a avenida Paulista? Eu quis ficar ali no Centro. Ele tinha alugado a casa em que nós ficamos. Para escritório, ele tinha alugado uma casa, um

sobrado, perto da Paulista, na Pamplona, que era uma rua comercial. Um comércio assim... a nata. Só tinha escritório de advocacia. Para a família morar, ele alugou, na Bela Vista, uma casa boa, um sobrado, e era perto do escritório dele. Eu vi o escritório, achei que estava muito bom e ele foi mostrar a residência que ele tinha alugado. Mas eu cheguei lá, tinha uma molecada na rua jogando bola! Eu falei: "Eu não venho para cá não!" Ele disse: "Mas, Dulce, já aluguei, é uma casa boa!" Eu falei: "Meus filhos não vêm para cá não, olha essa molecada na rua! Eles não vão estudar, não tem condição! Eu não quero essa convivência!" Ele falou: "Então volta para Marília porque o que eu fiz é isso. Aqui vai ficar o escritório, agora se você acha que a casa não serve, você vem para cá se quiser e a gente vai procurando casa..." Então meus filhos riam sabe: "Nós ficamos quatro anos em São Paulo procurando casa para a mãe morar." Chegava fim de semana, lá ia o pai: "Vamos procurar casa, pessoal!" Aí eu fiquei morando, porque tinha duas salas. Uma casa antiga, uma escada comprida, um porão embaixo e lá em cima era a residência. Subia a escadinha e eu fiquei morando em cima, que era mais apresentável do que atender freguês no porão. A gente subia, passava pelo escritório e depois era um cômodo atrás do outro... Sabe essas casas antigas que têm um corredor e vai saindo para os quartos? Lá era minha casa. Tinha cozinha, tinha os cômodos no fundo do quintal, a empregada e tal... Eu fiquei quatro anos assim.

ML: Então deu para acomodar bem, o serviço e a família?

DL: Bem, não! Você vê que eu fiquei quatro anos lá procurando casa! Aí arrebentou a revolução, foi aquela coisa de estudante, passeata. E o Alexandre, que mora em São Paulo, era o mais assanhado para política. Nossos filhos tiveram amigos que foram presos. O Alexandre também foi detido uma vez... Ele e a namorada, mas a mãe da namorada foi lá buscar os dois! Se responsabilizou. Telefonaram lá para casa, para saber se eles estavam lá e eu falei que não. Ela disse: "Ah D. Dulce, então eu sei onde eles estão! Então eu vou buscar." Eu falei: "Mas como é que você sabe onde eles estão?" Ela disse: "Pode deixar que eu vou buscar." Ela conhecia São Paulo, foi criada em São Paulo. Ela começou a ir às delegacias para ver se tinha notícias e achou. Estavam os dois lá sentados perto do delegado. Aí ele assumiu, falou que foi uma coisa de entusiasmo de estudante: "Eu vim buscar minha filha e o namorado dela também. Eu já avisei à mãe que eu ia trazer os dois. Assumo a responsabilidade, eu vou levar os dois."

ML: A atividade do Seu Sebastião como fotógrafo em São Paulo...

DL: Foi fotografando escola. Fazia uns albinhos sabe? Por exemplo, a escola fotografava no geral. Fachada, secretaria, diretoria. Agora cada 1ª série, 2ª série, essas coisas, dos mais moços até os mais velhos, faziam álbuns de cada classe, vendiam e os alunos compravam. Então foi um bom serviço, viu?

ML: Você não tem ideia de quantos álbuns foram produzidos dessas escolas?

DL: Acho que uns trezentos, quatrocentos. Fotografava a classe. Fotografava a escola e em separado cada classe. Os alunos de cada classe compravam o albinho. Era assim, fazia uma "sanfona". Pegava as fotografias, colocava várias fotografias numa folha de papel. Depois a gente cortava, dobrava e montava como uma sanfoninha, com uma capa, com o nome do colégio gravado, o nome dos professores e os alunos compravam esses albinhos.

ML: Mas as fotos eram dos alunos individuais?

DL: Não, era a classe.

ML: Ah! Era o grupo reunido?

DL: Era a escola e depois cada classe. Fazia um levantamento de quantos alunos iam comprar naquela classe. Geralmente todo mundo comprava. Eram as classes: 1ª série A, 1ª série B, fazia a conta, marcava os pedidos. Isso era serviço meu, marcava quantos tinham que ser feitos. Depois fazia aqueles pacotes para cada classe. O pacote tinha o albinho de fotografia. E dava dinheiro, viu? Dava para viver. Eu sei que chegava o fim da semana você podia descansar porque tinha dinheiro no cofre. A gente falava: "O bom daqui de São Paulo! A gente no interior, o dinheiro só entra no fim do mês. Aqui em São Paulo entrava toda semana. Eu gostava, viu? Chegava o fim de semana, a gente ia passear!

ML: E você se lembra de algum colégio em particular?

DL: Agora você me pegou. A Maria Isabel é capaz de lembrar. Colégio de freiras, colégio de padres, a Izabel lembra. A Izabel acompanhava.

ML: Colégio particular e colégio público?

DL: Essa parte eu acompanhava, mas quem acompanhava mais eram o Maurício e a Maria Isabel. Eu participava mais quando ia entregar. Para fotografar às vezes eu ia junto, mas era o filho mais velho que acompanhava o pai.

ML: E como é que aconteceu esse trabalho dele em Brasília?
DL: Em Brasília foi assim. Partiu de Marília. Alguns amigos foram para São Paulo e montaram lá um escritório de imobiliária, eles fotografavam tudo e faziam uma propaganda para mostrar o trabalho deles, distribuíam no comércio e geralmente eles mantinham uma exposição no escritório com as fotografias do loteamento. Esse grupo de Marília foi trabalhar em Brasília, trabalhava nos loteamentos em Brasília, quando começou Brasília, mas o escritório comercial era em São Paulo.

ML: Você se lembra do nome desse grupo?

DL: Ah! Não lembro! O Sebastião acabou se envolvendo com entusiasmo, começou a fazer até pôsteres grandes, fazer exposição, porque com essa exposição em São Paulo eles vendiam os lotes de Brasília. Eles compravam uma gleba de terra, faziam o loteamento e essa parte comercial era em São Paulo. Então o Sebastião saiu daqui para começar a fazer esse trabalho de fotografar em Brasília. Lá deu bastante dinheiro. Nós construímos uma casa só com o serviço de Brasília! Ele se animou e não quis mais voltar para trabalhar em Marília. Parece que abriu uma janela para o mundo! Foi bom, sim. Foi assim que eu saí e fui para São Paulo e lá nós ficamos. Agora, quando arrebentou a revolução, ele ficou preocupado e eu também, porque quando um colégio inventava de fazer passeata contra a revolução, ia todo mundo! Ninguém "furava a fila" não. Eu cheguei até a conversar com um professor... Ele falou: "Olha, aqui dentro do colégio é nossa responsabilidade, aluno saiu, a responsabilidade é dos pais. Na rua nós não podemos segurar." Aí começaram a prender alunos e ficou muito preocupante. Eu falei: "Não dá, não dá, isso que está acontecendo aqui em São Paulo vai acabar acontecendo em Marília. Eu volto se você comprar um sítio, uma chácara, aí os nossos filhos vão sair da roça para ir à escola, à aula, e voltam para a roça. Nós compramos um sítio, era uma granja grande para criar galinhas.

ML: O bom é que vocês sempre combinavam bem as coisas...

DL: Olha aqui minha irmã! Minha sobrinha, sobrinha do Sebastião, a minha cunhada e essa aqui é minha irmã!

ML: Sua irmã? Essa é a Fazenda Palmeiras?

DL: É a Fazenda Palmeiras do Beluzzo, olha aqui. A minha família sempre admirou muito. Isso aqui foi quando o Sebastião começou a fotografar para ganhar dinheiro.

ML: Elas o acompanhavam?

DL: Ah! Eles adoravam, sabe? Iam a uma fazenda, para fotografar a Fazenda do Beluzzo, elas iam. Essa aqui casou com um médico, está morando em Mato Grosso, essa aqui já morreu. Morreu com câncer no seio e essa aqui também já morreu.

ML: Quer dizer que são as suas irmãs e as duas são sobrinhas?

DL: Sobrinhas do Sebastião.

ML: Está vendo o que é que a fotografia faz? Capta uma imagem que de outro modo não seria nunca captada...

DL: Essa aqui morreu de câncer no seio. Casou, não teve filho, começou a fazer tratamento, tratamento... Eu não sei, a parte médica nunca falou isso, mas assunto de família, sempre diziam que era remédio demais que tinham dado para esse câncer.

ML: Ninguém sabe... Agora veja aqui esse outro. Fazenda Santo Antonio do Eugênio de Melo Franco... A Capela...

DL: Papai teve um sítio vizinho a esta Fazenda. Tem uma fotografia em que está o Eugênio, que é este aqui, e o papai. Então levaram lá no Foto do Maurício, eles queriam que o Maurício... Ele ficou olhando a fotografia, mas não falou nada. Ficou olhando, deu uma risadinha, era o avô dele na fotografia, mas o freguês não sabia: "Eu quero que tire esse homem daqui, porque nós não sabemos quem é, e deixa só o meu pai." O Maurício falou: "Não sabe quem é, não é?" O freguês falou: "Não sei, você sabe?" E o Maurício: "Sei! É meu avô!" Aí foi só risada! Mandou tirar o avô dele da foto!
Agora aqui deixa eu ver... Nossa! Interior da capela existente na Fazenda Santo Antonio. Na Fazenda dele. Olha a capela que tinha.

ML: E Afonso Arinos de Mello Franco?

DL: Não sei. A mulher dele era da família Azevedo, que era fazendeira. O coronel Azevedo, em Cravinhos, ele tinha fazenda ligada à fazenda do meu avô, a Fazenda Pau d'Alho, então, quando menina, a gente montava a cavalo com as minhas primas e apostava corrida da fazenda do meu avô até a fazenda do Eugênio. Do sogro dele. Aqui depois, no começo de Marília, os fazendeiros lá da Mogiana começaram a abrir fazendas aqui porque era terra nova, mas a terra nova daqui foi um fracasso. Terra roxa que é boa, que dá boa lavoura de café. Olha aqui!

ML: Quem são elas?

DL: Minhas sobrinhas! As duas!

ML: Aquelas duas que estavam lá?

DL: Não, não! Outras.

ML: Não, as duas são outras?

DL: Aqui é a Lúcia. Você sabe quem é a Lúcia? A Lúcia desquitou e casou com outro. Outro dia ela veio aqui e falou que casou, não sei, porque ela só está amigada com um velho rico! Ela fica com um ciúme dele. Ás vezes eu acho que a Lúcia é muito viva!

ML: Ela tem que defender o dela!

DL: Viu aqui? É essa aqui, já é avó. Essa aqui e essa aqui também. Essa aqui mora em São Paulo. A meninada adorava sair com o Sebastião, para fotografar, para vê-lo fotografar.

ML: Essa arrumação das lojas era feita por quem?

DL: É da Hygino Muzzi. Era da própria loja.

ML: Era a própria loja que fazia? Ele só ia lá fotografar...

DL: Era.

ML: Essas imagens aqui, foram imagens... Era isso que eu queria saber, se esse material aqui é um material de prova?

DL: Isso é o que o Sebastião contava! Ele fazia as fotografias, apresentava. Esse álbum não tem nada com freguês, porque o Sebastião que montou esse álbum, por conta dele, para mostrar Marília.

ML: Pois é. Mas esse álbum é o de 1956 ou de 1957?

DL: Para mim foi a mesma coisa!

ML: Não, não! Veja só...

DL: Pode ser mudança de fotografia.

ML: Eu acho que houve mudança de... No álbum de Marília, de 1957, você tem o mesmo texto, mas você não tem esse tipo de letra. Era isso que eu queria ver, se é de 1956? Você não tem?

DL: Não, não tenho!

ML: Pois é. É diferente a letra, por isso eu queria saber.

DL: Mas eu tenho que procurar, viu!

ML: Ele não está aí não, guardadinho junto com o material?

DL: Eu vou procurar!

ML: Você procura mesmo? Olha, é o de 1956! Para a gente comparar.

DL: Mas agora eu não sei se as datas estão marcadas... Aqui está marcado. Não sei, viu! Você está falando sobre o álbum...

ML: O álbum chamado *Marília*.

DL: Tem duas partes. Tem as fotografias e tem o álbum. Agora o álbum eu não sei se eu tenho.

ML: Tem, porque eu já vi aqui!

DL: É, deve ser.

ML: Eu vi, da primeira vez que eu vim aqui vocês me mostraram, eu vi o ano de 1956.

DL: É... mas eu vou procurar.

ML: Depois eu vi o de 1957. Tem mais imagens aqui, olha. Vê se alguma te chama a atenção...

DL: Esse álbum... Essas fotografias foram feitas quando o Sebastião fez um álbum sobre Marília, juntou todas as fotografias que tinha. Esse aqui era gerente do banco, sr. Bastos. Ele era fã do Sebastião também, do serviço dele. Ele animou muito o Sebastião a fazer o documentário sobre Marília! A parte comercial de Marília.

ML: Do Banco Mercantil de São Paulo?

DL: É! Depois ele mudou para São Paulo. Foi transferido. Olha o Rangel... Vê esse aqui, é o gerente do Rio. A mulher dele é parente minha meio longe, sabe? Mas é prima-irmã de uma prima minha! Eu não sei se eu tenho essas fotografias...

ML: Não, as fotografias não, mas o álbum a gente pode comparar com essas imagens.

DL: É que eu, você sabe, eu não me lembro do que eu estou falando. Eu não me lembro de ter aqui fotografia do Rangel. Ele era casado com uma parenta minha.

ML: Acho que voltou para aquelas que a gente já viu. Olha...

DL: É... mas é gostoso ver!!!

ML: É! Dê uma olhada nesse aqui. Esse aí é o Bradesco?

DL: É o Bradesco!

ML: Acho que a primeira sede dele?

DL: Eu não conheço esse pessoal, mas é gente lá do banco, funcionário... Porque tem gente do Bradesco... Vê esse aqui? Porque aqui tem a data no fundo.

ML: Então, é isso que eu queria "tirar a teima". Se é o de 1956 ou de 1957. Por isso eu precisava ver!

DL: Eu vou dar uma revirada lá! Vou ver se eu acho!

ML: Você sabe o nome do álbum? É álbum fotográfico? É álbum histórico fotográfico?

DL: É, mas eu sei! O nome não importa muito, não é? Só de ver a fotografia eu já sei.

ML: Ele tem bastante texto! Estes textos, foi o sr. Sebastião que pôs? O texto foi redigido por ele?

DL: Sempre era ele!

ML: E essa parte é a parte de divulgação do comércio?

DL: É!

ML: Casa econômica?

DL: Essa é a Casa Econômica?

ML: Parece que sim!

DL: Ah é! A Casa Econômica! Tem Nova América...

ML: Eu acho que a Nova América a gente já viu! Aqui, olha, a Nova América é essa aqui... a Mesbla...

DL: É. É essa aqui que é a nova América! Quando a Mesbla fechou foi uma judiação. Uma loja que tinha tudo! É o Bernardo da filial da Mesbla. Essa quando a Mesbla saiu, depois saiu e fechou. Não sei por que fechou! Marília progride! A família ainda mora aqui em Marília!

[FINAL DA FITA 1-A]

ML: É verdade, ele está informando as atividades do SESC?

DL: É, é!

ML: Clínica odontológica.

DL: A escola...

ML: A escola de costura, bordado e flores.

DL: Foi fotografado em 1964, hoje está dentro da cidade. É da família Cerqueira César.

ML: Fica em que altura aqui de Marília essa fazenda?

DL: Para lá do aeroporto!

ML: Ah... Eu sei!

DL: Quando acaba a cidade. Você sabe onde tem umas freiras ali agora? Tem uma capela. A capela Santa Clara está no lote que o fazendeiro deu para as freiras construírem a capela. Então houve um loteamento ali, acho que venderam uma parte, lotearam e fizeram essa capela. As freiras fizeram a capela e eles deram um pedaço de terra para elas construírem a casa delas. Ficou a capela e a casa das freiras.

ML: Dona Dulce, você se lembra como ele organizava esses negativos de cada cliente? Tem ideia?

DL: No passado? Em bloco. Formava um bloco de negativos, aí passava o papel, já escrito o que era, punha uma cola, nem sempre ele usava durex, aí prendia e formava aqueles bloquinhos com papel envolvido, e no papel ele escrevia o que era.

ML: Quem era o cliente, do que se tratava? E no caso, a prova ficava junto com o negativo?

DL: É, ficava. Depois, ele tinha, não sei, já acabou faz tanto tempo, viu! E está tudo aqui nesse... está tudo enrolado.

ML: Esse negativo era o que estava aqui nesse quarto? Que a gente contou?

DL: O que estava na casa toda eu juntei e coloquei aí. Pode ser que tenha certos negativos que ele considerava de valor, aí ele separava e punha no cofre. Eu ainda não abri o cofre.

ML: Então tem esse material?

DL: Mas eu não abri não. Comecei a mexer, fiquei emocionada... Isso é o que estava aqui, meio esparramado, sabe? Tem um pouco no laboratório lá em baixo. Tem bastante tempo, juntei tudo e coloquei dentro do armário. Mas tem negativo de valor!

ML: Mas tem como a gente fazer um levantamento das máquinas que ele usou?

DL: Quando ele começou a fotografar comercialmente, ele tinha uma Leica, que ele usava como amador, ele era amador, então ele gostava da Leica. Ele começou fazer fotografia fora com essa Leica que ele tinha. Depois é que veio a Rolleyflex.

ML: Ele já estava naquela fase profissional?

DL: Quando ele começou a fotografar para fora, a Leica é miniatura. É um filme em miniatura. Agora a Rolleyflex é um filme maior, então ele já preferiu para o trabalho dele, para depois separar com os negativos a Rolleyflex, ficou com a Rolleyflex por toda a vida. A lente da Leica era alemã, ele dizia que era uma das melhores lentes do mundo, era a da Leica! Depois a Rolleyflex, acho que era americana.

ML: E ele ficou com a Rolleyflex?

DL: Com as duas!

ML: Com as duas? Trabalhando com as duas? E a de 360° onde é que ela...

DL: É, foi então que fez a máquina, não comprava, você não achava máquina fotográfica de 360°, aí ele fez a máquina.

ML: Você acompanhou esse trabalho de fabricação?

DL: Você sabe a história, não é? Da latinha de massa de tomate? Ele fez essa latinha no meu consultório, porque precisava cortar, fazer buraquinhos por onde entra luz, por onde sai a luz. Então a hora em que eu parava, ele ia lá, ligava o motorzinho, punha o disco que eu usava para a prótese, montava e cortava lá. Fazia e desfazia.

ML: Que dizer que o primeiro protótipo foi feito no seu consultório? No seu gabinete, com o material de fazer broca?

DL: É. Ele pegava o boticão, não tinha alicate, porque o boticão tinha a pontinha fina.

ML: É, coisa de minúcias. E depois, o aprimoramento da máquina?

DL: Era sempre ele. Ele podia mandar fazer fora alguma peça, mas isso foi há muito tempo e eu não escrevi, não registrei. As peças mais simples ele fazia. Agora, quando vinha negócio de ângulo, essas coisas, precisava levar geralmente ao relojoeiro. Os relojoeiros gostavam de vê-lo produzindo coisas diferentes e ele tinha liberdade, ficava lá trabalhando junto com os relojoeiros.

ML: Que dizer que também teve essa participação dos relojoeiros?

DL: É. Ele não usava a mão-de-obra. As ferramentas é que ele não tinha! E com as ferramentas dos relojoeiros dava para fazer as pecinhas de que ele precisava, mas também esses relojoeiros já faleceram. Tem algumas anotações dele. Eu tenho que ler as anotações, porque o que eu achei aqui tem a letra dele. Está tudo dentro desse armário.

ML: Porque essas anotações eram importantes! Alguns elementos delas para mostrar como é que foi o passo a passo. Olha como isso é importante!

DL: É verdade.

ML: Então, no primeiro momento, ele foi trabalhar no seu gabinete...

DL: Fazer uma pesquisa. Foi bom você falar nisso!

ML: Eu estou lhe perguntando isso, sabe por quê? Porque o meu trabalho, sobre o sr. Sebastião, é o trabalho que visa exatamente a dar conta disso. Como é que foi o processo de construção dele na fotografia ...

DL: Se eu tivesse tido alguma relação social com você ou com outras pessoas que usam esse campo, eu podia ter anotado tanta coisa, não é? A gente só dá valor à peça depois de pronta...

ML: É... O resultado final.

DL: Mas quando a pessoa está fazendo, tem quem ache que "é dele", ele faz como ele quer. O negócio do movimento do filme, porque ele "pecou" eu lembro bem que eu fiquei até meio, achei que ele estava brincando... Daí ele pegou e pôs o filme dentro da máquina, depois o filme ficou parado e ele girou... Isso foi a primeira vez que ele fez. Eu falei: "Ah! Está vendo! Que brincadeira! Não aceitei muito, você vai ver!" Ele pegou aquela latinha e foi como se fosse uma máquina fotográfica, fotografando.

ML: E qual foi a primeira imagem que...

DL: Ah, eu não me lembro!

ML: Não se lembra dessa primeira imagem?

DL: Foi alguma coisa assim no quintal. Mas não me lembro, pode ser que eu tenha, que eu ache. Pode ser!

ML: Essa primeira imagem?

DL: É uma relíquia, não é?

ML: Sem dúvida que é!

DL: Vamos ver, isso para mim é brincadeira. Mas que brincadeira é essa? Pare de brincar! Ali tinha tudo o que ele precisava, tinha o motorzinho, tinha o disco que cortava, e tinha as pinças, os estiletes, tudo o que ele precisava que é coisa delicada. Um campo para trabalho de operação pequeno. Tinha lente para ele ver, no consultório tinha tudo!

ML: Era um lugar ideal?

DL: Porque ele era protético. Fez curso de prótese com o professor da minha faculdade, então ele era protético e para trabalhar nisso, o manuseio da prótese era semelhante ao que estava precisando para fazer... Ele estava acostumado a mexer com as minhas coisas da prótese, que ele usou para fazer...

ML: Então esse trabalho que ele realizou como protético foi o trabalho que exatamente auxiliou mais tarde na construção da máquina, por conta da minúcia?

DL: Quando eu me casei, ele começou a trabalhar, vinham dentistas de outras cidades trazer serviço para ele fazer.

ML: Por quê? Ele sempre foi caprichoso?

DL: Eu tinha o gabinete e ele tinha sempre um cômodo no fundo, com o laboratório de prótese. Ele fazia a minha prótese e fazia a de outros dentistas também.

ML: E o que você acha dessa procura por ele? Por que o procuravam?

DL: Eu não gostei! Aí que eu embacei. Porque vinham dentistas de fora e não tinha outra mulher com gabinete montado. Eles ficavam "especulando". Aí eu falei: "Faz só a minha! Não quero mais gente de fora aqui."

ML: Não invadam meu território!

DL: Então eles não acreditavam que a Dulce conseguia trabalhar e começavam a ver as minhas próteses e começavam a perguntar. Daí eu falei: "Não dá mais, para de conversar com esses dentistas que vêm aqui. Eles que cuidem do serviço deles e deixem o meu", e ele dava uma risadinha. Ele falava: "Por quê, mulher?" Eles, assim como eu, não gostavam que vissem o serviço, eles também começaram a ficar meio assim, de ver que eu estava vendo o serviço deles... Ponte móvel, tinha uns que não aceitavam. Ponte tem que ser fixa! Esse negócio de ponte móvel, eles diziam "não vai pegar!" E eu fazia ponte móvel porque eu tinha feito na faculdade, era uma coisa nova. Eu não, o Sebastião que fazia. Porque eu tive uma coisa, eu dei muito crédito ao Sebastião! Porque, naturalmente se os dentistas iam lá, eu comecei a ficar desconfiada. O protético não pode clinicar, não pode ir lá, na cadeira do dentista. O protético se comunica com o dentista. Mas o Sebastião era meu marido. No fim ele até ia me ajudar. Minha clínica não era só de mulheres e crianças, homem também. Então um homenzarrão meio assim, ele ficava lá, encostava e se precisasse, se o molar estivesse muito duro, eu passava o boticão para ele. Porque na hora da força...

ML: Tem que ter uma força masculina mesmo?

DL: Principalmente física. O cliente estranha. Sabia que ele era protético, se eu dou o boticão para ele, então só se eu encontrava alguma dificuldade. Aí eu falava "meu marido vem me ajudar, viu?". Eu ficava junto, mas o movimento que dava, às vezes eu precisava de uma ajuda... Não tenho orgulho em falar que não.

ML: É claro! A gente tem um limite de força!

DL: Tem um limite. Veja hoje, meu pulso está com o movimento que o trabalho... conforme o tempo que você trabalha, também vai modificando o pulso... Mas no começo, eu pedia ajuda.

ML: Então no caso esse trabalho dele como protético foi fundamental para a construção da máquina 360°?

DL: É que ele sabia mexer com isso. Você viu que ele usou durante todo o tempo que ele trabalhou, ele usava o meu motor de prótese. Para fazer buraco, cortar, gastar. Com o motorzinho, às vezes para aproximar com alguma ponta...

ML: Eram instrumentos que permitiam a ele montar as peças?

DL: Montar peças. Ele que fazia, as peças foi montagem. Ele que fazia!

ML: Agora, o trabalho dele junto com os relojoeiros, envolvia o quê? As medidas de precisão? Tem ideia?

DL: Não. Quando era para fazer alguma peça que não tinha, o relojoeiro tem umas brocas para furar, então, não vou dizer para você determinadamente que peças. Porque faz tantos anos que a gente esquece. Sei que na montagem ele ia várias vezes ao relojoeiro.

ML: E essa máquina, nunca mais fotografaram com ela?

DL: Tem muita fotografia, vi.

ML: Eu sei que você tem. Eu digo assim atualmente, há quanto tempo?

DL: Não industrializou. Foi, eu acho que foi! Agora, Maurício é que sabe essa parte. Maurício sabe mais do que eu. Porque quando eu percebi que tinha gente de olho na máquina, falei: "Se você não industrializar vai aparecer industrializado fora do Brasil." Eu falava sempre para ele. Sabe, a gente percebe que tem gente de olho, perguntando muito, falando muito...

ML: E essa máquina, hoje está onde, aqui com você? Ou está com algum filho?

DL: Não, deve estar por aí! Acho que está no cofre. Tem certas coisas que a gente tem que respeitar.

ML: Sem dúvida!

DL: Eu sei que no tempo, enquanto ele estava fazendo, o primeiro trabalho que ele fez, eu acompanhei. Depois, quando eu vi que estava resolvido, patenteado tudo, ele pensou em industrializar, achou meio difícil... Você tem que gravar a conversa?

ML: Tenho. Depois... é conversa. Lembra da outra vez que eu vim aqui?

DL: Mas eu não me lembro que você gravou.

ML: Eu vou dizer para você o que a gente gravou.

DL: Você sabe que uma vez eu fui com uma cunhada que pintava, visitar uma outra que pintava para vender essas pinturas dela para mim. Aí eu estava conversando com a minha cunhada, ela chegou perto e pôs a bolsa dela entre as duas que estavam conversando e vendo as pinturas dela, analisando, sabe? Aí eu fiz "assim" para ela, e ela se assustou: "Você não vê que ela pôs a bolsa no meio da gente para controlar o que a gente está falando?" Pois eu e a Dasdora, sabe, eu fazia "assim" para ela... Ela não entendia, não entendia. Não "pegou" que ela pôs aquela bolsa lá que tinha um gravador e queria gravar o que nós estávamos comentando, analisando a pintura dela. Mas eu percebi logo, ela saía e deixava a gente criticar à vontade e eu fazia assim sinal... Por que você está me fazendo sinal? Você não percebe que devia ter um gravador naquela bolsa.

DL: Está gravando?

ML: Estou gravando!

DL: Como ele começou? Como ele começou a fotografar? Ele administrava a fazenda do pai em Pompeia e no cafezal ele achou uma máquina fotográfica cara. Ele acha que alguém quis "usar" o cafezal e estava com uma bolsa e depois deve ter se perdido ali, dentro do cafezal, e não achou mais a máquina. Ele começou a fotografar lá na fazenda do pai e nunca mais parou de fotografar. Foi assim que ele começou.

ML: Então assim foi o início?

DL: É, assim que ele começou a mexer com as fotografias. Depois, quando casou, lá na fazenda era difícil, porque ele fotografava e já queria ver o resultado. Então ele montou um laboratório na casa da fazenda e ele mesmo começou a revelar filmes. Comprava livros para ler e sozinho aprendeu a revelar e comprava papel e escolhia os papéis é o que eu mais me lembro, conforme a fotografia era o tipo de papel. Papel brilhante, papel fosco, papel da França, ele era desse jeito com o material. E ele sozinho, lá na fazenda, aprendeu e começou a ter sucesso com as fotografias que ele fazia lá. Depois quando nós ficamos noivos, meu pai achou que eu deveria parar com a faculdade, aí eu falei o seguinte, para dar mais segurança, que os pais dele tinham mudado daqui para Ribeirão Preto, porque a irmã dele também estava fazendo faculdade de farmácia e para ela não ficar em pensionato, eles ficaram três anos em Ribeirão Preto, para a Antonieta fazer o curso de farmácia, e eu estava fazendo curso de odontologia. Só que eu morava com meu avô. E nessa convivência, nosso relacionamento, nosso namoro começou, nessa convivência de a família dele ter ido para Ribeirão. Ela fazia farmácia e eu odontologia, e nós convivíamos e ele ficou aqui em Marília, ele não foi, passava o tempo lá em Ribeirão. Nessa convivência que começou o namoro e nós ficamos noivos. Mas aí meu pai não se conformava, sabe? Falava: Mas quem vai casar, para quê fazer faculdade? Você vai querer formar uma família! Então às vezes eu ficava pensando, será que meu pai achava que eu ia ficar esperando? Era claro que eu... Sabe, a gente sempre tem uns flertezinhos... Minha classe tinha só tinha seis moças, mas eram quase sessenta rapazes. E então os pais não acompanham a parte emocional dos filhos. Tem que ir levando com jeito. Meu pai falava: "Ah não! Vai casar? Então para de estudar!

ML: E em seguida veio o interesse dele em fazer o curso de protético?

DL: Eu que pedi! Eu pedi não, eu sugeri! Porque os pais dele estavam morando em Ribeirão. Falei – você está aqui – aproveita porque o irmão de um colega meu era professor de prótese e ele tinha um laboratório sob a orientação do irmão. Ele tinha um bom laboratório. Falei, aproveita que a gente tem um bom relacionamento com eles e você faz o curso de prótese aqui. Aí a gente conversou, ele ficou lá uns seis meses. Assim ele virou protético para trabalhar comigo. Eu estava fazendo a faculdade de odontologia. A intenção dele, e minha também, era para gente trabalhar junto. Eu fazia a clínica e ele fazia próteses. Ele me ajudava na parte de modelagem e essas coisas... Depois na hora do laboratório – era em casa – eu também o acompanhava. Em Garça, eu comecei a trabalhar em Garça. Eu me formei no começo de dezembro.

ML: Qual o ano?

DL: 1947. Formei no começo de dezembro e casei no começo de janeiro.

ML: Então foi rápido?

DL: Nem na formatura eu quis ir. Ele tinha um medo de perder a noiva. Como homem é engraçado! Não pode ver uma moça tocando o outro, ficava meio... Estranhava aquele monte de colegas saindo da faculdade e a gente sempre vinha junto...

ML: Esse foi o início? E nesse período ele já estava mexendo sempre com a fotografia?

DL: Foi quando ele encontrou essa máquina. Ele ficava sozinho na fazenda do pai. Ele administrava a fazenda do pai e ficava sozinho. Ele achou a máquina num cafezal, aí o que ele tinha para fazer lá era isso. Ele fotografava tudo na fazenda. Ele fotografava e queria ver o resultado. Começou a comprar livros, montou um laboratório de revelação desses filmes, tudo vendo um amigo que era fotógrafo, eu não me lembro o nome, que ensinava, que papel ele tinha que usar conforme o negativo, que tinha que... dependendo da fotografia que ele tinha feito, tinha um tipo de papel. Então foi essa pessoa que orientou. Ele ficava sozinho lá na fazenda, então montou um laboratório e começou a fazer as fotografias do filme que ele tinha batido. Ele queria ver logo, e para esperar, para ele vir aqui na cidade, ele vinha de quinze em quinze dias! A fazenda era em Pompeia e aí começou.

ML: E depois do casamento, ele continuou mexendo com fotografia?

DL: Ah, sim, sim. Mas em Ribeirão a fotografia era um hobby para ele. Agora em Ribeirão Preto, eu pedi, ele achou prático também, que ele fizesse lá o curso de prótese, para trabalhar, para... não sei se ele realmente... ele me mostrava um interesse, ele ficou entusiasmado com a ideia de trabalhar comigo, eu fazendo a parte clínica, com o laboratório em casa, ele pegava serviços de prótese de outros dentistas. Ele era muito caprichoso, muito minucioso. A prótese é delicada, é meio pesada, mas é delicada.

ML: A relação profissional que ele teve na prótese ele fez nas intenções que tinha no trabalho com fotografia.

DL: É verdade.

ML: É, exatamente. Que dizer, um auxiliando o outro...

DL: É, porque na fotografia ele começou antes da prótese.

ML: Sei, anteriormente?

DL: É, antes da prótese. E ele falava também sobre o trabalho, que ele começou a fotografar quando eles estiveram numa estação de águas com a família dele e ele fotografou as duas irmãs solteiras.
ML: É, ele falou naquele primeiro depoimento que eu vim aqui, está lembrada?

DL: Ele viu que ficou bonito e se entusiasmou e falou: “Vou continuar fotografando.”

ML: Ali foi o momento que ele...

DL: De inspiração...

ML: É, ele tornou público o trabalho que ele vinha fazendo...

DL: Não. Primeiro foi assim na área familiar. Depois é que começaram a ver as fotografias. Fotografava, mostrava para os amigos, para parentes, aí começaram a pedir quando tinha festa, qualquer coisa... Pede para o Sebastião trazer a máquina para fotografar. Eu não gostava muito não, viu!

ML: Não?

DL: Não! Eu gostava assim particular, para a família. Mas quando ele ia fotografar fora, negócio de fazer... Eram despedidas de solteiro não sei de quem, era despedida disso e daquilo.

ML: Entendo.

DL: O Sebastião, ele não estava se convidando. Ele estava indo lá para fotografar... Não percebe? Ai que engraçado.

ML: A senhora poderia explicar como o sr. Sebastião organizava seus negativos e positivos?

DL: Logo que nos casamos, ele fazia questão de deixar os negativos arquivados nos envelopes. Não era plástico, era um papel transparente e tinha assim os números colados e vários espaços para cada negativo numa folha só. Então ali ele punha os negativos, guardava, enfiava os negativos e punha um adesivo onde escrevia o que estava naqueles negativos e guardava. Quando começou a fotografar muito, às vezes confundia, e tinha que ficar olhando os negativos, nesse tempo não eram os negativos maiores, eram miniaturas. Os negativos eram em miniatura. Então ficava uma folha maior com vários negativos e registrado o que estava naquele negativo.

ML: E com relação aos positivos, que seriam as cópias já reveladas?

DL: No começo ele levava para fotógrafo fazer para ele. Mas, como ele estava meio embalado com essa produção, muito entusiasmado, os fotógrafos mesmo aconselharam que ele montasse um laboratório em casa. Houve uma onda, várias pessoas que... Tinha em São Paulo um Clube de Fotografia e logo que ele começou a mexer com fotografia ele já fez a inscrição para pertencer a esse clube de São Paulo.

ML: Foto Cine Clube Bandeirante?

DL: Isso, isso. E quando havia exposição lá ele levava as fotografias. Em São Paulo, houve um incentivo grande para que ele continuasse, sabe? Que as fotografias, tecnicamente... e ele tinha um lado artístico, ele sabia o que fotografar. A parte artística era bem aproveitada, não só a parte técnica, mas o que ele fotografava dava para se expor, e daí nunca mais parou.

ML: Lembra mais ou menos o ano?

DL: Foi logo que nos casamos, em 1947, por aí. E eu também... eu gostava de ver, sabe? Porque o que você vê, o olho do artista é diferente. Vê o que o leigo não vê, depois vai ver o resultado. Eu mesma às vezes estava fotografando uma coisa... Às vezes algum galho ou a

posição de um animal, coisa que você passa e nem olha e ele chegava e falava e depois a fotografia dava um resultado bom. Foi assim que ele fez com a fotografia. Eu não teria a paciência que ele teve, porque precisa ter muita paciência. Ficar em observação.

ML: Me fala um pouco sobre essa observação dele na hora de fotografar?

DL: Isso eu relaciono, assim, com a vida dele. Porque ele teve um problema no ouvido, sempre, sabe? Foi no tempo da fazenda, e ele não ligou. Estava sozinho, a família aqui na cidade e ele deve ter tido algum problema de ouvido, não ligou muito e ficou crônico. O Sebastião sempre gostou de relacionamento, da vida social, mas com esse problema do ouvido era difícil para ele. E a fotografia foi uma fuga. Uma fuga com uma superioridade, porque ele estava produzindo uma coisa artística. E quando ele se relacionou com esse Clube de Fotografia em São Paulo não parou mais, porque eles pediam para ele quando havia exposições, essas coisas. Eles até mandavam um impresso para ele preencher porque as fotografias dele iam ser expostas. Então já mandavam uma folha para ele preencher e devolver com nome, tudo, a fotografia e o tamanho. Depois ele mandava as fotografias para o Clube. Aí ele não parou mais. Foi mais uma coisa assim... não sei se foi uma fuga. Profissionalmente, mais tarde é que ele começou a fazer e a cobrar. Porque ele fazia e dava. E começo de vida é meio apertado, não é? Aí eu falei: "Assim não dá! Eles gostam da fotografia e você fica dando? Então você cobra!" "Ah! Mas é chato cobrar de alguém!" Falei: "Não! Cobra pelo menos os negativos." Aí ele falou: "Quer saber de uma coisa? Eu vou começar a fazer minhas fotografias em casa!" À noite, ele ia para o banheiro, fechava com um pano na janela, fechava, trancava a porta e ficava lá. Virou o laboratório.

ML: Transformou o banheiro...

DL: Porque tinha dois banheiros antigamente... Um deles era laboratório.

ML: Voltando ao Cine Clube. O Cine Clube costumava mandar para ele informativos, tipo boletins?

DL: Ele assinava revistas.

ML: Tinha revistas? Você ainda tem essas revistas?

DL: Ah, eu acho que não.

ML: Não tem mais?

DL: Não, acho que não mais... Pode ser que eu ache... É, o Cine Clube, eles não tinham uma editora, sabe?

ML: Vê se você localiza... Eu sei que havia um boletim chamado "Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante".

DL: É, mas ele assinava revistas também! Ele comprava. Ele gostava da parte de literatura. Quando ele viajava, ia para São Paulo, se visse revistas, livros sobre fotografia ele comprava.

ML: Então, ele era um homem informado com relação à fotografia?

DL: Ah, sim. Ele não era amador. A fotografia dele, desde o começo, ele procurou profissionalizar, para ele mesmo ele procurava profissionalizar, fazer um negócio bem-feito! Eu não me lembro o ano, já estava na faculdade, ele fez uma exposição aqui no Tênis Clube. Foi a primeira que ele fez. Mas tinha tanta gente! E eu vim. Foi nas férias, em dezembro. E eu vi aquele entusiasmo, elogiando as fotografias dele, a turma vinha falar comigo... Quando eu voltei para começar o ano seguinte em Ribeirão, na faculdade, lá tinha a Legião Brasileira, que era uma biblioteca pública grande. Essa Legião Brasileira era o centro cultural de Ribeirão Preto. Não profissionalizante, mas no geral, tinha professores meus, diretores, todos os que frequentavam essa... Você ia lá sempre, estava a elite cultural de Ribeirão reunida ali conversando... Era grande. Eu frequentava e cheguei para o diretor e contei que o Sebastião tinha feito uma exposição aqui, que estava muito bonita e se seria possível levar essa exposição para Ribeirão Preto, lá para a Legião. Mas foi um sucesso! Eu não esperava! Ele levou, inaugurou com muito entusiasmo por parte da Legião Andorinha e no outro dia os jornais da cidade... Só elogio para ele! Acho que não tinha havido antes uma exposição de fotografia em Ribeirão. A impressão que a gente tinha era essa. Foi assim nunca... E eles mesmos falavam: "Não, nós nunca pensamos em fazer isso." Então eu fui a primeira a fazer uma exposição na Legião Brasileira de Ribeirão Preto!

ML: Ótimo, então ela aconteceu lá por sua iniciativa?

DL: Ah, sim. Eles ficaram meio assim... Mas eu expliquei... Foi assim, foi no Tênis Clube... Eles gostaram muito em Marília. Por que Marília naquele tempo, lá em Ribeirão Preto principalmente, era uma "bomba" porque Marília estava crescendo de repente!

ML: Sabe qual era o ano?

DL: Então, foi em 1940 não é?

ML: 1946?

DL: Não! Antes. 1942, 1943, por aí. Isso o incentivou e eu sempre apoiei também, porque ele tinha... Ia muita gente. Muita gente ia à exposição... E os jornais comentando. Então eu falei: "Olha, por que parar?" Olha, eu antes nunca tinha visto uma exposição de fotografias! Apesar de que não era do meu relacionamento, não sei, mas eu nunca tinha visto. Via vitrine de fotos, com fotografias. Até quando a gente às vezes saía para o jantar de domingo, tinha um fotógrafo em Ribeirão Preto que chamava Cantarelli e o que o Cantarelli fazia não era reportagem, mas estúdio. Então, as moças bonitas de Ribeirão Preto só iam no Cantarelli! Porque eram lindas as fotografias! O ângulo, a luz, tudo, sabe?! Ninguém tirava fotografias não sendo no Cantarelli. Eu jamais pensei! Como uma pessoa que viveu em fazenda, vai "nascer" para isso, não é? Achava estranho, mas não largou mais, não largou mais. Depois o pai também, não sei se por influência econômica, sabe? Houve o tempo do Getúlio e a gente não acompanhava muito não... Aquele negócio de "prêmio de café". Bom, o pior foi no tempo da guerra, porque o governo mandava os fazendeiros plantarem algodão para exportar para os Estados Unidos, porque precisava de algodão para fazer não sei o quê, para a guerra, no tempo da Segunda Guerra. Não sei se era roupa, tecido... Foi uma época em que quem estava envolvido com terras plantou muito algodão para exportar para os Estados Unidos. E o Sebastião se animou, mas fotografava. Ficava na fazenda, mas ficava fotografando. Plantando algodão e fotografando.

ML: Fazia as duas coisas?

DL: Fazia as duas coisas! E não largou mais a fotografia, mas ele começou a mexer com fotografia pelo isolamento em que ele ficou lá na fazenda, o pai e a família ficavam aqui na cidade e ele ficava sozinho lá. Foi quando ele começou a mexer com fotografia. Mesmo negócio de operário trabalhando. É porque era diferente, não é? Animais, essas coisas, e ele fotografava, pegando ângulos diferentes, as pessoas admiravam porque as fotografias dele tinham alguma coisa de arte. Ele não ia batendo. Ele procurava um ângulo melhor. E ele não largou mais!

ML: Dona Dulce, a senhora poderia falar como o sr. Sebastião organizava os seus negativos e positivos?

DL: Ele tinha umas caixas. Ele não punha os negativos soltos, não. Ele sempre punha nessas folhas, não era plástico, eu me lembro que era um tipo de... Tinha um nome, era um papel transparente. Então as folhas de papel, eram duas folhas, que formavam um espaço e de "espaço em espaço" era colocado e esse espaço de um lado ao outro dessa folha era aberto e ele enfiava o negativo e ali ele guardava essas folhas com os negativos embutidos.

ML: Que anotações ele fazia?

DL: As anotações eu não me lembro muito. Só achava que, como eu não conhecia aquilo, fiquei conhecendo através do Sebastião, mas ele sempre... Lembrando assim, parece que ele não anotava muito. Ele conhecia! Ele não esquecia o que ele fotografava! E depois tem as fotografias também. Ia junto e ele mandava a fazer a prova, ele falava a "prova".

ML: A prova ficava junto com os negativos?

DL: É. Junto com os negativos. Elas sempre ficavam juntas em uma mesma caixa.

ML: E as reveladas, com pesos maiores?

DL: Aí, minha filha, aí ia para a gaveta mesmo! No começo ele punha em álbum, depois não deu mais. Ele tinha uma cômoda com as gavetas, onde ele já deixava todas as fotografias.

ML: Certo. E quem era a clientela dele? Ou seja, para quem ele trabalhava?

DL: No começo, as primeiras era assim... Vou dizer, começa com o círculo familiar, depois o círculo dos amigos, depois foram os empresários e nesse tempo em que o Sebastião começou a fotografar, quem tinha dinheiro aqui em Marília, levava para o Paraná. Sobre o tempo em que derrubavam as matas do Paraná, para abrir fazendas. Muitos fazendeiros que foram para o Paraná antes moravam aqui em Marília, a minha família mesmo foi. E eu tenho um tio meu,... meu avô, que era de Ribeirão Preto, comprou mil alqueires de terra no norte do Paraná, porque ele queria que os filhos... Em Ribeirão Preto, eles achavam que as terras iam ficar esgotadas... Mas em Ribeirão Preto até hoje tem ótimas terras, terra roxa, boa. E compraram aqui em Marília, mas viram que as terras daqui eram fracas, era areia. Meu avô paterno comprou em Pompeia e formou a Fazenda Santa Rosa e veio um irmão mais velho do meu pai e formou a Fazenda Santa Rosa e o meu avô materno comprou mil alqueires de terra entre Pompeia e Oriente e como ele tinha dez filhos, ele loteou esses mil alqueires em dez lotes de cem alqueires. Aí vieram... Veio meu pai, que era genro, e minha mãe que era filha e mais três tios. Mas quando meu avô descobriu que aqui geava, a primeira plantação de café que

meus tios fizeram, perderam tudo. A geada matou tudo. Meu avô pediu para vender as terras. Não quis mais saber de mandar filho para Marília, sabe? Mas meu pai ficou, porque mesmo tendo geado, queimado o café, meu pai não quis voltar para Ribeirão, preferiu ficar aqui. Agora isso, foi meu avô materno. Meu avô paterno achou que o filho não devia ficar aqui, mas também não devia... Ou ele, não sei... Ele não quis voltar para Ribeirão, então quis ir para o norte do Paraná. Meu avô vendeu aqui e com o dinheiro comprou terra no norte do Paraná. Ele, o irmão mais velho do meu pai, foi para o Paraná com a família. Ficou lá até o fim da vida, fazendo uma fazenda boa.

ML: E voltando à segunda pergunta... Qual o tipo de auxilio ou de colaboração que a senhora prestava ao Seu Sebastião?

DL: De curiosa. Por curiosidade fui ficando.

ML: Mas em São Paulo a senhora teve um papel decisivo?

DL: Ele sempre acreditou na minha observação e na análise da fotografia que eu fazia. Ele analisava bem, às vezes observava uma coisa e outra. Então toda vez que ele fazia uma prova ele me mostrava. E também por causa da companhia, não é? Eu fazia companhia para ele, ele me mostrava. Às vezes eu observava alguma coisa, mas geralmente ele foi muito bom mesmo na fotografia. Eu não tinha muita observação a fazer, não!

ML: A Maria Isabel me falou que ela acha que esse acervo que foi se acumulando, ela atribui à senhora um papel fundamental na preservação. A senhora poderia falar um pouco sobre isso?

DL: Mas ele também gostava de guardar... Quando ele começou a mexer com fotografia, quando o pai vendeu a fazenda, eu estava fazendo faculdade de odontologia, então não tinha nada a ver com fotografia. Era mais a convivência da gente. Ele estava se envolvendo com fotografia e eu estranhava aquilo, porque família de fazendeiro, eu fazendo faculdade, ele ficava mexendo com fotografia, ficava meio assim, acompanhando. Ele comprava máquinas boas, depois ele montou laboratório na casa dele, depois foi para nossa casa. Então a gente precisava... A pessoa fica tão... Ele estava tão entusiasmado, que eu gostava de acompanhar para ver se era conveniente ele ficar com aqueles gastos, eu não tinha direito de falar "para com isso"... Foi aí que, faz para um amigo, vai numa festa, fotografa. "Vai Sebastião, fotografa", "Fala para o Sebastião trazer a máquina para fotografar"... Depois ele não ia cobrar de amigos, nem de parentes... Ele mandava fazer, aí eu falei: "Ah não! Precisa cobrar senão não dá! Mas as pessoas mesmas queriam pagar. Foi assim que ele virou fotógrafo.

ML: O início da profissionalização dele...

DL: Foi social. O início da profissão dele foi um relacionamento social. Daí nós casamos e eu comecei a trabalhar em Garça, mas quando eu estava terminando a faculdade e ele... A família dele tinha ido para Ribeirão porque a irmã dele estava fazendo farmácia e meu sogro, enquanto ela fez a faculdade, foi morar em Ribeirão Preto, porque ele não quis que a filha ficasse em pensionato. Mudou para lá e enquanto a Antonieta fez a faculdade, o Sebastião ficou aqui em Marília.

[FINAL DA FITA 1-B]

2ª *Entrevista*: 30.7.2008

DL: Ele achava grosseiro pedir para os amigos pagarem o que ele tinha pagado para o laboratório fazer a fotografia. Mas o negócio, mesmo em família, as pessoas também percebiam e diziam: "Diga lá quanto você gastou que eu pago." Aí nós fomos para Garça porque eu me formei, casamos e comecei a trabalhar. Comprei um gabinete de um dentista que tinha se aposentado em Garça. Era uma clínica popular, de encher a sala de manhã cedo até a tarde. Era bem popular e, como ele percebeu que eu estava firme na profissão, ele começou: "Você não vai dar conta da clínica e da prótese", então a gente pensou: "Por que você não faz o curso de prótese aqui dentro da faculdade?" Tinha um amigo nosso, de uma família conhecida da gente, o pai dele tinha também um laboratório grande de prótese. Ele foi lá, conversou com o Valdemar e ele falou: "Vem para cá, começa a mexer aqui com a gente que você aprende a fazer prótese." E ele ficou uns quatro, cinco meses em Ribeirão Preto com o Valdemar Gabarra. O dia todo trabalhando no laboratório do Gabarra, aprendeu a prótese. Porque quando eu estivesse formada, casada, abrindo a clínica, ele faria a prótese e eu a clínica, e foi o que aconteceu. Tinha um dentista que tinha se aposentado em Garça que estava vendendo o consultório e tinha uma clínica popular grande, aí nós compramos, fizemos um financiamento, porque casar e... Nós não tínhamos dinheiro para comprar porque foi bem caro. Nós compramos o consultório dele, ficamos em Garça uns cinco anos, mas ele sempre gostou muito de Marília. Chegava sábado, nós não tínhamos carro, mas ele alugava um carro para trazer a gente para Marília. Segunda-feira cedo alugava outro carro para levar a gente para Garça. Nós trabalhávamos, porque tinha a clínica na frente da residência, então não precisava de carro lá em Garça. Trabalhava no mesmo prédio. Aí nós ficamos nesta vida até que resolvemos mudar pra Marília.

ML: E qual foi o ano em que vieram morar em Marília?

DL: Comecinho de 1952. Ele já estava com laboratório de prótese fazendo as minhas próteses. No começo, em Garça, um ou outro dentista levava a prótese, mas depois, como a Clínica de Garça era grande, era popular, a gente tinha contrato com fazendeiros. Quando terminava a safra, os colonos faziam questão de pôr dente de ouro. Eu falava: "Mas você não tem nada, seu dente está bom, para que pôr dente de ouro?" Eles diziam que quem tinha dente de ouro tinha mais crédito.

ML: E a fotografia?

DL: Ele já tinha um laboratório no banheiro. Incomodava, mas como tinha dois banheiros... Tinha só criança, não tinha filho grande, então não incomodava muito. Chegava a noite, o banheiro virava laboratório.

ML: Agora eu me lembrei de um outro aspecto. Para a confecção daquele álbum sobre Marília que ele chama de "Revista Documentário". Aquele pessoal que tem as casas comerciais...

DL: Foi o seguinte: quando voltamos de Garça para Marília, o meu sogro tinha uma casa na Prudente de Morais, no último quarteirão antes da igreja, e nós fomos morar lá. Ali o Sebastião fez um negócio com um amigo dele, que tinha uma casa na outra rua e o fundo era um terreno aqui na Prudente, e esse amigo pôs à venda este terreno e ele pensou: "Eu vou construir uma casa aqui", e o Sebastião veio para Marília. Porque o Sebastião era filho único e

o pai dele o queria mais perto. Então ele construiu ali na Prudente de Morais. A casa ainda está lá. Na frente tinha sala de espera, o consultório e uma entrada lateral. Depois, com o negócio de fotografia, ele montou um laboratório muito apertadinho nuns cômodos de empregada. Então tinha o laboratório nos fundos, tinha a residência e a clínica na frente. Já tinha a Maria Isabel, tinha o Maurício e para as crianças estava meio confuso. Então nós falamos: "Já está na hora de a gente sair daqui e procurar uma casa maior." Nós alugamos, no segundo quarteirão da 9 de Julho, uma casa comercial grande onde tinha uma casa que vendia couro e ele morava numa casa comercial. Depois construíram um prédio ao lado e ele transferiu a firma para esse prédio, e onde ele tinha a casa comercial de couro e a residência, ele pôs para alugar. Então nós alugamos, mas eu fiquei pouco tempo porque não conseguimos colocar a clínica ao lado da loja de fotografia. Eu não gostei, ficou meio apertado. Depois tinha que atravessar a loja de fotografia para entrar na residência. Então tinha um movimento ali e os funcionários do Sebastião não gostavam muito quando a gente passava e eles estavam trabalhando. Ali eu fiquei pouco tempo, uns três anos. Não deu certo. Foi quando nós saímos e separamos a residência da parte comercial de fotografia. Nós alugamos uma casa, perto do Hospital Espírita, que também foi um "desabafo". Aqui meus filhos estavam muito confinados, estavam desesperados. Já tinha o Maurício, a Maria Isabel. Eu queria morar numa casa que pudesse ficar com a porta aberta. E arrumamos uma casa enorme, que tinha na frente um campinho de futebol. Eu deixava a porta aberta e meus filhos ficavam soltos. Eu fiquei dois anos sem trabalhar. Ali foi provisório. Depois a gente saiu e começou a separar a parte dele e a minha.

ML: A pergunta que eu queria lhe fazer era essa. Aquele álbum que ele fez em 1956, as pessoas que participam, ou seja, fazendeiros, comerciantes, foram as pessoas que pagaram?

DL: Tinha uma taxa, eu não me lembro bem porque eu não me envolvi muito. Como eu trabalhava, eu acompanhava meio de longe.

ML: E quem bancou a publicação da revista?

DL: Foi o Sebastião mesmo, mas os participantes pagavam uma taxa. Ele fez aquilo mais por amor a Marília e ao que ele pretendia fazer. Não deu muito lucro, não. Ficou um documentário muito bom. Eu nem sei se ainda tem uma revista. Ficou muito bom, foi muito elogiado.

ML: Ela foi publicada em 1956 e saiu uma edição em 1957 também?

DL: Parece que foi feita uma segunda edição. Eu preciso ver onde está. Está nas coisas do Sebastião, mas eu me lembro dessa revista...

ML: Há dois anos, quando ele estava vivo, a gente chegou a ver.

DL: É sim...

ML: Certa vez a senhora contou que chegou a acompanhá-lo na hora de fotografar e lembrou que, uma ocasião, levou minutos de espera para que as nuvens ficassem na posição exata que ele queria. Então, como é que isso acontecia?

DL: Ele gostava de ter o céu nas fotografias dele porque ele achava que dava um efeito artístico. Por exemplo, ele falava: "Vamos esperar um pouco que aquela nuvem vai chegar aqui." Aí a gente aproveitava para namorar, conversar. Era até coisa de criança...

ML: Então, o quadro, ele planejava?

DL: Ah, planejava! Ele não chegava e batia não. Havia um planejamento, principalmente com o céu. O céu era a moldura da fotografia. Às vezes em estrada, a gente sai com criança... você sabe. Pai trabalhando, mãe trabalhando, criança por conta de pajem, empregada. Depois do jantar a gente precisa dar atenção para os filhos. Ele tinha uma perua, a gente saía para passear e à tardezinha assim ele fotografava. No meio do ano, de tardezinha ou domingo à tarde ele colocava as crianças na perua e ele ficava tirando foto e ficava esperando a nuvem. Ai, meu Deus do céu! Ô nuvem que não chegava!

ML: E à tarde era o melhor horário pra ele?

DL: Ou do começo da manhã, até 10h, ou depois das 4h. A luz era mais suave. Só se fosse assim comercial. A fotografia artística era no começo da manhã, até 10h ou depois das 4h da tarde.

ML: Era tudo pensado... Era essa pergunta que eu ia fazer e você já respondeu. O que o sr. Sebastião mais valorizava na hora de realizar uma foto artística ou comercial? Composição, ângulo, luz, sombra, forma ou textura?

DL: Era a luz. Ele podia marcar a hora. Se fosse comercial a hora não importava. Mas se ele quisesse pôr um capricho maior, um tom mais artístico, ele tinha hora certa. Era até 10h e depois das 4h.

ML: Outra pergunta que vai fugir um pouco, mas que está no mesmo percurso. Quanto tempo ele levou, desse primeiro protótipo a que a senhora fez referência, que é a latinha de massa de tomate que foi feita no seu consultório, e o modelo definitivo da máquina 360°? Quanto tempo?

DL: Ele não fez assim dessa latinha a definitiva. Acho que teve umas três etapas, agora o tempo eu não sei. Ele fazia, parava. Depois ele ficava planejando o novo, como é que ia ser...

ML: A senhora nunca mexeu nessa máquina?

DL: Eu nunca mexi em máquina de fotografia. Eu não sei fotografar. No começo até que eu me animei, mas ele só via os defeitos. Eu perguntava: "Mas não tem nada de bom?" Ele falava: "Você podia ter feito assim..."

ML: Como foi o aprendizado do sr. Sebastião em relação ao conhecimento fotográfico dele, incluindo também a parte de laboratório?

DL: No começo ele era amador. Amador de fotografia e na parte profissional ele era protético, trabalhando com a mulher que tinha a clínica dentária. Mas a parte de fotografia foi ampliando e ele tinha um compromisso muito grande quando um amigo pedia para ele fotografar. Então ele teve que deixar o trabalho na clínica e eu comecei a mandar minhas próteses para um laboratório de fora e ele ficou só com a fotografia.

ML: Então a própria fotografia foi o grande laboratório dele?

DL: Como ele era casado com uma dentista, ele estava trabalhando para mim, mas ele não gostava muito, não. Ele era bom protético, ele fez o curso de prótese e ele era bom. Mas essas coisas é o dentista que indica o que tem que ser feito e ele não gostava das minhas observações no trabalho dele, e demonstrava que não gostava dos meus palpites, que a opinião dele é que estava certa. Ele começou a se desligar e ficou só com a fotografia. Eu vi que ele estava se dando bem e falei: "Monta um laboratório de fotografia, pode deixar que eu mando meu serviço para outro laboratório."

ML: Lembra qual foi o ano?

DL: Já foi aqui em Marília. Eu casei em 1947, foi depois de uns cinco anos, 1952, por aí.

ML: Na sua opinião, quais seriam as outras habilidades manuais e intelectuais do sr. Sebastião que tenham favorecido ou contribuído para ele desenvolver a sua capacidade de inventor da máquina de 360°? De ter atuado como um dos fotógrafos mais requisitados de Marília?

DL: Olha, isso aí é uma parte que eu não alcancei porque a mente do Sebastião era muito evoluída e muito acima da minha. Então, por respeito, eu não alcancei, eu me isolei. Porque ele realmente estava acima do meu alcance. Ele foi tomando uma direção e eu fui tomando outra. Eu não me envolvia na dele e ele não se envolvia na minha.

ML: E a senhora saberia dizer qual o efeito da fotografia do sr. Sebastião sobre a sua pintura? Porque houve uma época em que ele passou a pintar. O que foi primeiro: a fotografia ou a pintura?

DL: Primeiro, a pintura. Na fazenda, quando ele administrava a fazenda do pai, pelo que eu sei, ele pintava. Para pintar ele achou melhor fotografar. Fazia a fotografia, depois ampliava e depois passava para o óleo. Na fazenda, por exemplo, um gado, uma árvore que ele gostaria de fazer, ele fotografava, mas ele foi gostando da fotografia e foi abandonando a pintura e foi se realizando mais na fotografia. Foi aí o começo da fotografia.

ML: E quantos quadros ele chegou a pintar?

DL: Ele dava os quadros! Dava aos parentes, ele dava para todo mundo! Acho que aqui em casa não ficou nada, viu?

ML: E ele aprendeu a pintar sozinho?

DL: Sozinho.

ML: Sempre foi um autodidata?

DL: Se havia uma exposição de pintura, eu mesma acompanhei, se havia uma exposição de fotografia, ele sempre mantinha contato com os "grandes" lá de São Paulo. Então, às vezes a gente saía daqui, ia até São Paulo para ver uma exposição, e naquele tempo ninguém fazia isso. Eu deixava as minhas crianças com a minha mãe e no final de semana a gente ia lá para ver a exposição de "fulano". Era em São Paulo e Ribeirão Preto. Então ele entrava em contato

com as pessoas que eram as “cabeças” daquela exposição. Não lembro de quase nada, porque você, quando está naquele movimento... Se fosse hoje até que eu guardaria... Mas a gente não pensava que o Sebastião ia fazer daquilo uma profissão.

ML: E a frequência dessas viagens era muito grande?

DL: Não era muito frequente não. Umas três vezes por ano. Se estivesse ao alcance de se fazer uma viagem para ver, a gente ia.

ML: E você se lembra onde apareciam essas exposições? Lembra do local onde eram realizadas?

DL: Em São Paulo, era no Foto Cine Clube, e em Ribeirão Preto, era na Legião Brasileira, que era a biblioteca, uma sede grande num “sobradão” antigo. Tinha a entrada, uma biblioteca grande e a elite de Ribeirão, tudo intelectual. Onde os professores de faculdade se reuniam para um “bate-papo”. Ficavam naquela biblioteca conversando e quem gostava também ia e acabava se entrosando. A primeira exposição de fotografia feita em Ribeirão Preto, que eu me lembro, fui eu que pedi ao diretor dessa Legião Brasileira, que o meu noivo tinha feito umas exposições aqui, tinham ficado muito bonitas e se eu podia levar para Ribeirão. Ah, ele ficou satisfeito e falou: “Pode trazer!” Lá em Ribeirão, no dia seguinte da inauguração da exposição, os jornais admiraram! Ribeirão é perto de Marília e é uma cidade de intelectuais, Marília era uma cidade de trabalho. E uma exposição daqui ter ido para Ribeirão Preto, os jornais chamavam o povo para que fosse lá ver. Essa foi a primeira exposição de que eu me lembro. Aqui foi no Tênis Clube e lá foi na Legião Brasileira.

ML: Na sua opinião, dona Dulce, qual a contribuição do sr. Sebastião para a história da fotografia de São Paulo? Para você, que acompanhou de perto?

DL: Eu acompanhava o meu marido, mas eu não acompanhava a fotografia em São Paulo. Fazer uma exposição em São Paulo... Não posso dizer, porque eu não acompanhei. Quando ele falava que ia ter uma exposição: “Fulano é bom, vamos ver?”, eu ia lá, mas para comparar não dá, porque naquele tempo a gente não fazia essa comparação. Eu não ligava muito. Eu ligava para as fotografias dele...

ML: Mas pensando no trabalho dele, que ele fez, que ele criou...

DL: Ele equilibrava, viu? Nem acima, nem abaixo. Nas vezes em que eu fui, se ele não desse o valor... Porque gasta, viu? Gasta tempo e gasta dinheiro. Se ele não desse valor ao que ele estava fazendo, ele tinha ido para outro lado, ia cuidar de outra coisa. Mas as fotografias dele sempre foram muito elogiadas. Devagar, com o tempo, eu aprendi a analisar, mas quando havia pessoas, inclusive em São Paulo, que eram artistas da fotografia que elogiavam o Sebastião, eu fui levando mais a sério. No começo ele era amador, fotografava por esporte. Foi através da crítica externa que eu passei a confiar no trabalho dele. Eu não entendia nada de fotografia, então o pouco que eu sei foi através dele. Quando uma pessoa de fora vem e fala: “Tá bom, heim! Tá bom!”, aí você dá valor!

ML: Isso não é um pouco de modéstia não?

DL: Acho que não. Faz tanto tempo que eu fico lembrando... Pelo meu estado emocional de cabeça, então eu não me lembro.

ML: Mas foram quantos anos de fotografia aproximadamente?

DL: Bom, teve a fase de amadorismo que durou bastante. Quando ele fotografava lá na fazenda foram uns dois ou três anos...

ML: Final dos anos de 1940?

DL: Foi no tempo da guerra.

ML: A guerra terminou em 1945.

DL: Eu me lembro que era no tempo da guerra, a gente não lembra do ano, mas lembra que era no tempo da guerra.

ML: A guerra começou em 1939 e foi até 1945...

DL: A gente começou pela convivência e pelo fato de eu ter ido fazer faculdade em Ribeirão e acompanhar a cultura de Ribeirão, ele sempre perguntava. Ele não tinha ido para Ribeirão, ele ficou aqui em Marília. Ele foi depois, quando a minha cunhada foi fazer Farmácia. Então ele perguntava: "Como é que está em Ribeirão, que é que estão falando?" Ele ia às exposições, conversava na Legião Brasileira, que era a elite. A minha tia gostava muito de ir lá ficar lendo, tinha esse negócio de fazer companhia a ela, usando a biblioteca. Às vezes saía um livro bom, então a gente ia para a biblioteca ficar lendo. E eu comecei a frequentar a Legião Brasileira por causa da tia. Ela era solteira. É muito engraçado, naquela época as pessoas que tinham diploma, que tinham um pouco de cultura, tinham que saber falar o francês. Então essa tia e as primas dela se reuniam para bordar, mas já era combinado, só podia falar em francês... Eu não gostava de francês.

ML: Era um retrato de época?

DL: Era um retrato de época.

ML: A senhora teria mais alguma coisa?

DL: Então, o Sebastião começou a mexer com... Primeiro ele foi mais fazendeiro, mas foi no tempo da guerra, quando o Brasil vendia o algodão produzido aqui para os Estados Unidos. Quando terminou a guerra, os Estados Unidos pararam de comprar algodão e os fazendeiros da região de Marília pararam de plantar algodão. Então ficou uma situação em que o café... Meu pai encheu a fazenda de algodão. Você olhava, era uma fazenda "branca". Depois acabou a guerra, os Estados Unidos não compravam mais algodão, veio o gado e meu sogro não quis mexer no gado e meu pai também não quis. Então os dois venderam aqui e foram para Ribeirão Preto cuidar de outras coisas. E o Sebastião também...

ML: E foi então que ele se envolveu com a fotografia?

DL: Quando eu estava fazendo faculdade em Ribeirão, ele ficou meio assim: "O que é que eu vou fazer?" O pai dele pegou o dinheiro da venda da fazenda e começou a mexer com os negócios dele, mas o Sebastião não acertou e começou a aprender a prótese.

ML: Então, profissionalmente, ele foi trabalhar a partir dos anos de 1950 na fotografia e foi até os anos de 1980 ou 1990?

DL: Na fotografia foi um progresso gradativo. Aqui na fazenda, ele gostava de fotografar. Depois que nós casamos, ele continuou. À tarde a gente saía e ele levava a máquina. Às vezes ficava parado assim olhando: "É, porque aquela nuvem vai chegar, é porque precisa a luz estar boa". Sabe coisas assim? Ele ficava passeando e esperando a natureza chegar no ponto certo para fotografar. Eu achava que era um direito que ele tinha porque as fotos dele eram muito elogiadas. E ele gostava de fazer fotografia grande. Ele mandava fazer para exposição e enchia de gente.

ML: Alguém patrocinava as exposições?

DL: Não, no começo não. Depois que eu falei, eu ficava com dó dele, coitado. Ele fazia minhas próteses, mas estava num progresso bom na fotografia e fazia as exposições, e eu também falava para ele fazer exposições e fazer foto social. Ele gostava disso, não é? Ele fez várias exposições e depois começou a cobrar. O primeiro salão comercial que ele teve foi aqui na 9 de Julho, no primeiro quarteirão depois da praça da igreja, porque onde eu trabalhava, na Prudente de Morais, estava meio apertado...

ML: E ele continuou na ativa até mais ou menos meados de quando? Anos de 1990?

DL: Como as crianças já estavam grandes, nós achamos que as crianças estavam muito confinadas na residência no fundo da loja, aí nós separamos. Eu aluguei uma casa, perto do Hospital Espírita, e ele foi para o Centro e ficou lá um bom tempo. Depois fomos para São Paulo e ele começou a fotografar escola. Depois ele foi para Londrina, no Paraná, e começou a viajar. Chamavam o Sebastião para fotografar. Aqui em Marília já estava meio esgotado. Depois foi Mato Grosso do Sul, Goiânia, Brasília... Nossa! Ele tem fotografia de Juscelino procurando terreno na região para fundar Brasília. Essa fotografia eu não vi mais. O Daniel veio e pegou.

ML: Hoje essas fotografias estão sob a responsabilidade de quem?

DL: Dos filhos. O Sebastião não dava valor ao trabalho dele.

ML: Por que a senhora diz isso?

DL: Porque eu cansei de falar para ele: "Organiza isso!" Ele falava: "Para que organizar?" Ele não pintava quadros? Ele não ficou com nenhum quadro! Ele pintou bastante: "Ah, você gostou, quer levar? Pode levar!" Depois que eu casei que eu "brequei". E então começou com a fotografia. Ele era meio "mão aberta"!

ML: Você chegou a trabalhar com ele dentro do laboratório?

DL: Cheguei a revelar, não é? Porque o filme ia imprimindo, depois teve uma época de escola e era bom. Rendia bem. Nós fomos para São Paulo fotografar escolas e eu já comecei a pôr os meninos para ajudar. Para fotografar escola o Maurício ia junto, a Maria Isabel ia também, mais para fazer companhia. Então, naquele ambiente escolar, juntava aquela meninada e, estando os filhos junto, eles falavam: "Não pode vir aqui perto." Eles iam junto mais para isso, para não deixar acontecer besteira, derrubar uma máquina.

ML: Você falou da outra vez que ele trabalhou com duas máquinas além da máquina 360°. A Leica e a Rolleyflex. Teve outra máquina?

DL: Não. Foram essas. Ele admirava a indústria alemã. A Leica era alemã. A Rolleyflex era americana.
ML: E a qual ele dava mais preferência?

DL: A Leica era menor, mais prática. A Rolleyflex já era maior para carregar na mão. Eu acho que ele se encantava com a indústria alemã e a Leica era alemã, então era a que ele mais gostava.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

ML: A ideia de arquivo, para você?

DL: É tudo o que você guarda com o passar do tempo. Uma coisa que foi arquivada, que foi considerada de valor e foi guardada. O Sebastião, o relacionamento... É muito importante para o profissional, o relacionamento social daquela área de atividade. Por exemplo, houve uma exposição de fotógrafos em Ribeirão, o Sebastião mandou alguma coisa, mas tinha expositor do Brasil todo. Eles ficaram admirados de o Sebastião não ter ido. Mandou os filhos, a Maria Isabel, mas ele não foi. Não quis se apresentar, era meio reservado. Então a gente não pode impor, precisa respeitar o temperamento da pessoa. E em Ribeirão eles falavam: "Mas por que ele não veio?" Todo mundo que levou fotografia para expor estava lá, mas ele não foi.

ML: Voltando à ideia anterior, que você havia falado com relação ao arquivo, porque eu vi que o gravador não estava gravando... Para você, o que é o arquivo?

DL: Arquivo é assim... Tudo a que você dá valor por determinados meios, tem que perpetuar a lembrança daquilo a que você deu valor. Cada coisa tem o seu modo de arquivar.

ML: O arquivo é um resultado de uma atribuição de valor?

DL: Outra intenção. Por que guardar? Pode ser um papel, pode ser uma carta, um objeto. Deu valor, quer guardar. Por exemplo, aquelas placas, aquelas medalhas. Ele não teria guardado, eu guardei. Aquilo representa uma vida. A vida profissional dele, artística.

ML: É uma representação de uma parte do que ele fez...

DL: Para receber uma medalha tem sempre um motivo. Agora, se você perguntar, eu tenho que tirar do quadro para saber...

ML: Você tem a relação delas aí?

DL: Não tenho, mas devia ter feito.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE C: ENTREVISTA/MARIA ISABEL LEME (FILHA)

Entrevistado: Maria Isabel Leme Faleiros/MF
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ ML
Data: 26/07/2005
Local: Residência do entrevistado, situada à rua Pedro de Toledo, 1.114 – Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

Entrevista: 22.8.2008

ML: O que vem a ser a técnica chamada matizagem que o Leme diz ter inventado?

MF: Eu não saberia descrever a técnica, o processo da matizagem... Eu só sei que ele trabalhava com vários negativos. Nem sei se estou correta. Realmente eu não tenho informação para lhe dar. E é mais um produto do que um processo.

ML: Você acompanhou em alguns momentos o trabalho do sr. Leme, no ato fotográfico ou no laboratório?

MF: Eu acompanhei os dois momentos do ato fotográfico, o do registro e o do laboratório, mas não foi uma coisa recorrente, era muito esporádico. Normalmente, quando ele precisava, por pressão da quantidade de trabalho, solicitava ajuda. Então eu vi, acompanhei-o várias vezes no ato fotográfico. Tanto quando eu era solteira, ainda morando em São Paulo, quanto depois que nós viemos para cá. Mas depois que viemos, era num intervalo muito grande, porque enquanto eu estava na ativa ele não me solicitava. Depois que eu me aposentei, algumas vezes eu o acompanhei, mas aí já não era para feitos profissionais. Então houve uma série que ele fez sobre os ipês de Marília, por exemplo, a gente ia vendo os ipês para ele fotografar, inclusive os daqui da Unesp. Mas era uma coisa esporádica, nunca foi uma relação de continuidade, durante um tempo. Não dá para caracterizar dessa forma. E o do laboratório, a mesma coisa, quer dizer, até entrei no laboratório dele para ajudar, mas também só quando havia uma demanda maior de trabalho. Ajudava a colocar a fotografia no ampliador, revelador, enquanto ele ficava no ampliador e muito mais fora do laboratório. Eu me lembro de a gente trabalhar secando as fotografias na prensa. Era uma prensa elétrica, onde se colocava a fotografia ainda molhada, e à medida que secava, ela dava o brilho porque ficava já na química. Eu me lembro que a gente fez muito isso, especialmente no período de São Paulo. Havia um volume de trabalho "mindinho", não era um... havia fotos de escola, trabalhos que... Lembro de um trabalho que foi solicitado a ele da imobiliária, que abriu um tipo de loteamento de campo junto da represa, e também foi um trabalho grande. Então nessa hora a gente contribuía, mas era esporádico.

ML: Poderia descrever qual era a técnica utilizada quanto ao enquadramento, o ângulo de tomada, o tipo de iluminação (o contraluz, luminosidade suave), o "table photo" e no laboratório utilizando-se de solarização e outros recursos de intervenção no negativo e nas cópias?
MF: Da técnica dele quanto ao enquadramento, ângulo de tomada, iluminação no "table photo", eu também não saberia lhe ajudar nisso. O que eu sei é que ele escreveu alguns textos. Eu nunca tive uma ligação no "fazer a fotografia", eu gosto da fotografia. Fotografia é uma coisa que me atrai muito, mas não como fotógrafa – como observadora, como admiradora.

Então, a ausência desse meu olhar fotográfico não me levava a um interesse de aprender com ele. Sei que ele escreveu esses textos. Sei que, de acordo com ele, a melhor hora para fotografar é às dez da manhã, se eu quiser fotografar umas flores – por que o sol já tem bastante claridade, mas ainda não está direto. Enfim, não tenho como dizer...

ML: Há uma imagem na qual ele fotografou a si próprio e em que a câmara também se torna visível na imagem?

MF: Se tem uma imagem que ele fotografou, se ele fotografou junto com a câmara. Eu sei que tem fotos dele com uma máquina, mas não sei se esta máquina é que estava sendo utilizada. Quem pode lhe ajudar mais nisso é o Eduardo.

ML: Como você situa as imagens que ele produziu na época da construção e inauguração de Brasília? Tem um cálculo de quantas aproximadamente?

MF: As imagens que ele produziu na construção de Brasília ilustram o tipo de fotógrafo que ele era. Ele foi solicitado por essa imobiliária que se chama Irai, que estava também com um loteamento na cidade-*s*atélite, e ele foi para lá para produzir fotos para expor aqui como um material de divulgação do loteamento. E o gancho seria Brasília, não a cidade-*s*atélite. E ele trouxe um material que foi muito além do objetivo da empresa, muito além em dois aspectos: na quantidade de fotos e de ele precisar ir três ou quatro vezes a Brasília. Imagino que são, talvez, umas duzentas fotos, muito mais do que a empresa precisava. Ele trouxe um material com o olho artístico, quer dizer, ele não foi só lá registrar Brasília e voltou. Então há fotos de Brasília belíssimas: do Palácio da Alvorada, do aeroporto, do lago, dos trabalhadores. Eu acho que essa ida dele a Brasília, essas imagens que ele produziu na época, espelham o que ele era como profissional. Fazia muito mais do que o solicitado, sempre, isso sempre. Então ele tinha que fazer... era solicitado a fazer, fotografar uma abertura para saneamento de uma rua para a prefeitura. Ele não ia lá para fotografar, tirar duas, três fotos e ir embora. Ele tirava muitas fotos para depois escolher as melhores. Essa preocupação em selecionar o que fez de melhor, isso ele sempre teve, no que diz respeito às imagens fixas.

ML: Por que você e o Eduardo decidiram organizar os negativos?

MF: Num determinado momento das nossas vidas, minha e do Eduardo, nós resolvemos mexer um pouco naquele material, primeiro porque nós, naquela fase, estávamos com tempo disponível. O Eduardo tinha trabalhos esporádicos para registros de reportagens, até documentário e o processo de edição de fitas, mas não era uma rotina que exigia dele um horário de oito às seis todo dia. Ele tinha disponibilidade de tempo e eu tinha acabado de me aposentar. Havia um material que nós nem sabíamos o que era, que estava muito amontoado, jogado. Então nós resolvemos fazer uma primeira seleção, uma separação, não uma seleção, uma separação superficial por assuntos daquele material. Naquele momento era esse o objetivo. E, em função do que estava lá, nós utilizamos critérios, no caso das fotos das atividades econômicas. Tinha indústria, agricultura, comércio. Depois separamos alguma coisa de educação, saúde e cidade. Também na época separamos por cidade, uma outra que coube em várias caixas – aquelas caixas de tamanho do papel fotográfico – de negativos relacionados ao grande tema que nós chamamos "arte". Eram paisagens, flores (muitas coisas de flores), praças numa perspectiva que transformava a foto num quadro. Então nós fizemos essa separação meio grosseira, mas em função, em grande parte, dessa disponibilidade do momento.

ML: Quais os critérios utilizados para essa organização?

MF: Os critérios então foram esses que citei.

ML: Como os negativos, as cópias e os contatos estavam organizados antes?

MF: Esse material naquele momento não tinha nenhuma organização, isto é, nenhuma é forte. Eles estavam ou soltos dentro de caixas ou dentro de envelopes. Quando estavam dentro de envelopes, eles tinham alguma referência com relação ao assunto. Por exemplo, Unimar, Fundação, Congresso Municipalista. Às vezes identificava o que tinha dentro, às vezes havia coisas misturadas, havia alguma coisa que tinha o registro manuscrito. Às vezes também o registro manuscrito não tinha nada com o que estava lá dentro, mas a maior parte das vezes coincidia a chamada do envelope e o material dentro. Nesse sentido não havia uma organização que nós pudéssemos identificar como alguma coisa mais sistematizada. A organização, entre aspas, que havia era uma separação: nesse envelope tem isso, naquele envelope tem um outro assunto. Era como um primeiro passo para uma organização. Com as cópias e os negativos nós nem trabalhamos, porque comparativamente é irrisório o que havia de cópias, porque ou eram já o produto final do trabalho entregue, ou porque nos negativos ele selecionava o que pretendia revelar, ou parte das cópias que estavam ali eram pedaços para as provas que fazia. Às vezes, ao escolher os negativos, ele ainda fazia uma prova fotográfica de pedaços, só uns pedaços para ver a intensidade da cor, antes de imprimir a fotografia propriamente. Havia também muito poucos contatos, mas as fotografias, as cópias eram em número muito pequeno, nada significativo.

ML: Quem esteve diretamente ligado a essa organização anterior, apenas o sr. Leme? Para você, a dona Dulce teve um papel fundamental. O que você sabe a respeito?

MF: Esse material chegou mesmo desta forma, eu acho que em grande parte pelo papel que minha mãe desempenhou junto ao trabalho do meu pai. Ela esteve sempre junto, incentivando na retaguarda... um exemplo disso é a letra dela nesses envelopes. Tem coisas que ele que registrava, mas em grande parte a letra é dela. Acho que pode ser um indicador de que isso... que estou chamando, entre aspas, de "organização", que é a identificação do material que está dentro do envelope, foi dela. E o papel dela nessa preservação, se é que podemos chamar isso de preservação do acervo, o papel dela foi de manter esse acervo, apesar de todas as mudanças nessa trajetória da vida deles em comum. Eles se mudaram várias vezes de casa aqui, mudaram para São Paulo – volta, muda para Ribeirão Preto – volta, e sabemos que mudança de casa e mudança de cidade é o momento em que a gente se desfaz de muitas coisas que para nós não é tão importante. E se olhássemos aquele acervo com o olhar só pragmático, grande parte teria perdido importância. Fotografou uma indústria que até já fechou, por exemplo. Para que guardar? Se fosse olhar só na referência da utilidade, muito pragmatista, acho que esse acervo não teria sido preservado. Por isso eu penso que o papel dela foi importante, que apesar de não ter utilidade no sentido comercial ela levou esse material na bagagem, na mudança, no caminhão.

ML: Tinha uma visão de longo prazo.

MF: Nessa organização de que falei, o papel dela foi importante. Mesmo porque a relação do meu pai com esse acervo era um pouco de distanciamento, ele tinha uma concepção muito mais voltada para o futuro do que para o passado. Ele valorizava o que tinha feito, valorizava o currículo dele... Tudo isso é verdadeiro. Mas esse valorizar o que já havia feito, já tinha

criado... As exposições que ele realizara e aquele resultado que estava em negativos; para ele, esses negativos representavam pouco na relação com o que ele sempre tinha como projeto. Nessa relação "o que eu fiz" versus "o que eu quero fazer", acho que, na balança, "o que eu quero fazer" era mais forte, dava mais vida para ele, fazia com que buscasse recursos para realizar aquilo, buscasse técnicas, buscasse as informações a respeito. Esse lado dele, essa dimensão dele também foi um elemento importante para que, na composição dessa organização, a preservação ficasse mais com a minha mãe, porque ele sempre pensava "eu quero fazer", "eu vou fazer", "eu vou conseguir".

ML: Qual a relação que você e Eduardo estabeleceram entre os negativos, as cópias e os contatos? Se, no caso, vocês, ao organizarem os negativos, remetiam esses negativos às cópias ou aos contatos.

MF: Não. Nada. Pela razão anterior que eu já expus – as cópias eram muito poucas. O que nós pensamos em fazer na época foi digitalizar os negativos e organizar de alguma forma, mesmo que grosseira. Mas isso também acabou não acontecendo.

ML: Você poderia apontar os locais privados e públicos onde estão localizadas partes desse acervo, além do acervo que pertence à família? Ele me falou que doou uma parte para a Unesp. No caso da Fundação e da Unimar, foi doação ou venda?

MF: Com relação aos locais a que esse acervo pode ter sido destinado, apesar de não termos conversado a respeito de uma maneira sistemática, isso não foi objeto de conversa entre os irmãos. Na minha ótica – eu estou falando na primeira pessoa do singular – acredito que o destino desse acervo seja uma instituição pública, não uma Fundação que, mesmo que com caráter de fundação, seja ligada a instituição privada. Acredito que deva ser pública e, pensando no amor que o meu pai tinha por essa cidade, acho que tem que ser uma instituição pública de Marília. E onde, quando, qual, vai depender um pouco desse amadurecimento, de uma conversa da família. Muito mais quando não há muitas opções: ou é a Unesp, ou a Câmara. Mas isso vai ser pauta de outros tempos. Já houve uma venda de uma parte do montante de negativos para a Unimar há alguns anos, mas sem comprometer o acervo, ele em vida ainda.

ML: Você poderia separar do ponto de vista cronológico as fotografias documentais das fotografias consideradas estéticas? Do ponto de vista quantitativo, qual a relação entre uma e outra?

MF: Nessa questão de um aspecto de fotografia documental e fotografia artística, eu penso o seguinte: no caso da trajetória do meu pai não houve uma dissociação, ele estava sempre preocupado em buscar o aspecto que ele procurava como artístico, da arte até o belo. Não era só o artístico, era o belo, então o belo para ele era mais valorizado que o artístico do feio. O artístico do belo e não o artístico do feio. E acho que essa indissociabilidade esteve presente nessa trajetória. Ele começou profissionalmente... não, profissionalmente, não. Ele começou a fotografar no final da década de 1930, documentando família, documentando aspectos da fazenda em que ele estava na época, na fazenda do pai dele. E isso continuou sempre: família, aspectos artísticos de flores, praças, paisagem – muita paisagem. Na década de 1940 há muita paisagem. Depois que ele se casou, ele assumiu uma função junto da minha mãe, que era dentista, e ele foi ser protético. Interrompeu esse trabalho para ser fotógrafo da Vera Cruz. É registro, é documental, é fotógrafo, mas é o artístico: é o ângulo, a preocupação de destacar a beleza da cena, a beleza dos traços, da artista, enfim, o artístico esteve presente, era

documental, mas o artístico esteve presente. Então depois que ele voltou, acabou sendo um profissional de instalação em foto mesmo, uma porta, um fotógrafo profissional. Nesse aspecto artístico, aspecto documental, se houve uma periodização possível de identificar, eu nunca trabalhei assim com o material dele, tentando observar de uma maneira sistemática. Mas, na minha avaliação, não há períodos para cá ou para lá. Acho que antes de ele ser um fotógrafo profissional, antes de trabalhar na Vera Cruz, talvez não tivesse esse olho tão documental, mais artístico, mas depois acabou levando junto os dois. Se há essa periodização inicial, nem no começo, sem pretensão profissional, documental, só a pretensão fotográfica – se for possível deixar esses primeiros anos como os mais artísticos do que documentais, a produção não é tão significativa porque a trajetória foi tão maior depois. Vamos supor que esse período foi até a década de 1950, depois tem mais meio século de trabalho profissional, associado com um certo documental.

ML: Em que medida as atividades que o sr. Leme exerceu como pintor bissexto e como protético repercutiram nas suas atividades como fotógrafo e inventor da máquina 360°?

MF: Ele foi pintor também – bissexto, e foi protético. Como é que essas coisas se misturam? O lado pintor dele é esse lado artístico. É o lado das cores, das formas. O lado protético é talvez noventa por cento, noventa e cinco por cento de técnico. Se há uma parte artística, deve até haver também. A estética do dente, de coroa, seja o que for – deve ter, não é? Mas, o forte é o técnico. Se nós fizermos uma correlação na fotografia, que tem um lado do recurso técnico e o lado do artístico. O recurso técnico o acompanhou a vida toda, e quando ele fez esses processos: pegou foto, matizagem, a própria máquina 360°... Tem um objetivo, eu queria uma imagem completa, queria aquele efeito na fotografia... Mas para isso precisava do recurso técnico, então esse lado técnico esteve presente e associado ao artístico. O artístico era o objetivo, o técnico era o recurso. Eu acho que essas duas dimensões estavam sempre muito juntas. Era um "quieto", sempre assim, de querer visualizar, meio visionário, visualizava o produto e pensava o que é que eu faço para obter aquilo, aquele resultado. E aí tentava, tentava... ia dormir de madrugada, buscava incessantemente até conseguir "dobrar" as dificuldades.

ML: Você poderia falar um pouco mais desse processo criativo marcado pela tensão, pela angústia, pela ansiedade, lembra de alguma coisa nesse sentido? Puxa a memória...

MF: Eu me casei com 22 anos e fui morar em São Paulo, então veio o filho, fiz faculdade e um ano depois de formada estava trabalhando. Assim, acho que este meu mundo acabou dificultando o acompanhamento. Eu morava em São Paulo, no começo eu vinha para cá. O que eu acompanhava era muito mais o produto, era muito mais a informação a respeito do processo, ele contando, mostrando, perguntando e eu sabendo que ele ficou tentando fazer uma imagem no computador até duas, três horas da manhã, entende? Se fosse se deitar antes de avançar naquilo que queria, não conseguiria dormir. Se há alguma tensão entre o querer e o executar, e havia, porque era sempre um desafio, enquanto não resolvesse fazia isso, em vários campos, mas o forte era a fotografia. Eu me lembro quando ele resolveu fazer uma maquininha para lavar o carro. Uma escova, um motorzinho, a escova girava... Hoje tem os grandes, entra com o carro, com grandes escovas e lava. Depois ele queria expor as fotografias, então inventava uns dispositivos de forma a facilitar a presença desses estandizinhos numa área comercial de um jeito que não incomodasse o movimento da padaria, do supermercado, onde ele expusesse as fotografias. Sempre estava buscando a divulgação do trabalho, buscando os recursos para divulgar este trabalho e querendo resolver, inovar nas apresentações, como fazia, de início até meio rudimentar. Então é isso, eu não acompanhei o

dia-a-dia porque eu não morava lá e também houve um período em que não morávamos nem na mesma cidade, mas estávamos sempre juntos, e eu sei que essa busca foi uma coisa que sempre o angustiou produtivamente. Era uma angústia produtiva. Eu quero, eu vou procurar recursos, eu testo, não deu certo, eu testo outro. Ele tinha uma oficina, ferramentas, serra, furadeira, ia para a oficina buscar um produto, se perguntava "que material vou usar?" Ia numa loja, ia noutra. Então era uma coisa que ele sempre buscava realizar, aquilo que ele achava que era melhor.

ML: Pergunta? [Maria Isabel tem nas mãos o roteiro das perguntas]

MF: Na relação dele entre o fotógrafo e aquele que registra as imagens em movimento, não só o registro fotográfico instantâneo, fixado, a aproximação entre essas duas atividades é o mesmo "olho", o mesmo "olhar". O olhar que está ligado na iluminação melhor, o olhar que está ligado na perspectiva melhor, na cor melhor. O olhar estava nas duas atividades. Foi um homem do registro instantâneo porque, mesmo tendo realizado Super 8 e vídeo, não foi nisso que ficou. Se ele tivesse sentido uma grande atração estética profissional com o registro do movimento, teria continuado. Ele fez as excursões, mas era a fotografia que o realizava, que dava mais prazer em termos profissionais. Essas imagens do trabalho dele tanto de Super 8 como em vídeo e as fotografias eram um "misto" dele, que sempre eram família e o profissional. Então há muitos vídeos que ele fez de reuniões em família, de Natal, de aniversário e viagens, mas também como profissional, como casamentos.

ML: A fotografia era um "fetiche"?

MF: Isso eu não saberia dizer. Para dizer que era um fetiche, eu precisaria fazer uma análise mais psicológica e não tenho instrumento para fazer isso. Nem instrumento nem formação para fazer esta análise. E essa ideia de fetiche pode ser pensada se você não tem o contexto de sobrevivência como tinha a fotografia. Não a sobrevivência intelectual, a sobrevivência mesmo, "o que é que vai comer?" O lado material, ele pensava, "eu tenho seis filhos", e buscava transformar a busca da sobrevivência da família dele por um recurso que lhe dava prazer, o que nem todas as pessoas têm o privilégio de sobreviver fazendo aquilo que gostaria de estar fazendo. Isso esteve presente nele. Mas daí a fetiche, não acredito, vejo só esse aspecto de satisfação no trabalho, não era um trabalho alienado no sentido de ser estranho. Havia uma integração muito forte entre o que ele fazia, onde ele buscava a fonte de sobrevivência e o prazer que isso dava. Contratempos? Vários! A ida para fazer um trabalho profissional e chegar lá descobrir que não é hora ainda, que a empresa não pode disponibilizar o espaço naquela hora. Muitos contratempos. Desagradava muito. Não era só um "mar de rosas", era um trabalho e o trabalho nem sempre flui como a gente gostaria que fluísse, mas a atividade propriamente era uma atividade prazerosa. Ver a fotografia, ver o resultado. Não era um trabalho alienado, mas fetiche eu não saberia dizer. Se em casa tem um acervo de fitas, o Eduardo pode falar mais sobre isso. Se ele chegou a produzir algum documentário? Acho que sim. Também acho que o Eduardo pode falar mais sobre isso. Começou a mexer com computação gráfica por volta de 1980. São referências familiares, pessoais, de constituição da minha família e eu me lembro de ele falar de computador, e me lembro da composição familiar, o "Elton" "Élcio"? junto, com saúde, então era começo de 1980. Esse lado dele de buscar os recursos técnicos para realizar o trabalho da melhor maneira, na concepção dele, era uma coisa que ele queria muito transmitir para nós. Que nós também assimilássemos essa vontade do domínio da técnica em cada um dos nossos trabalhos. Quando comprou o computador, ele não acreditava que nós não tínhamos computador ainda, quando entrou na internet não acreditava que nós não entrávamos na internet ainda. E assim estimulava, falava,

valorizava tudo o que nós podíamos, que benefícios aquilo poderia nos trazer. Essas fotografias que ele começou a escanear e a fazer a recuperação por meio desses programas de fotos e também se manteve como um "iniciador". Domingo desta semana, um jornal publicou uma reportagem sobre fotografia e outra sobre ele, dizendo que em restauração gráfica computadorizada ele foi um iniciador, e foi. Hoje todo fotógrafo faz, mas na época ele andou mexendo e não fazia isso só nas fotografias que estavam rasuradas, perdidas há sessenta, setenta anos, em que a pessoa aparecia com um braço faltando, a roupa desaparecida. Se fosse uma roupa sem um dos lados, ele tirava do outro para transportar e recuperava o mesmo registro original. Também fazia uso desses programas nas fotografias que tirava. Um dos clientes dele foi a Construtora Menin, que tem muitos prédios construídos aqui nesta cidade. Ela pediu o registro dos prédios, às vezes em construção, mas especialmente quando prontos e nesse trabalho eu ajudei. Nos últimos que fez, eu fui com ele tirar as fotos e era uma rua comum, estreita, então para conseguir uma perspectiva que eliminasse a fiação toda e que apresentasse a fachada do prédio, tal como ela, é sem os obstáculos que estavam ali na frente, ele usava esses recursos para tirar os fios e tudo o que ele achava feio. Se tivesse uma bela árvore, um ipê florido, ele ficava, mas um poste, uma caçamba, não. Assim, ele trabalhou com o computador tanto para recuperação, restauração, como para atender aos objetivos de produção profissional. O acervo é isso que conversamos, eu particularmente tenho uma ideia, não foi uma conversa formal entre a família, mas acredito que esse acervo tem que ficar numa instituição pública que tenha recursos para isso, então não é qualquer instituição pública. Há algumas na cidade que têm quadro permanente para dar conta disso. Não pode ser uma instituição ou uma secretaria que tenha um quadro temporário (que mude a cada quatro anos), precisa ser uma que tenha estrutura não só de um quadro de pessoal, mas competência técnica para cuidar do acervo. Para deixar um acervo amontoado, ele já está! Não precisa sair de lá. Então tem que ter um destino mais profissional, mais permanente e que seja uma porta de disponibilização para pesquisa, para curiosidade.

ML: Você como pesquisadora, como é que você, no caso, vê a possibilidade desse acervo futuramente se converter numa fonte de produção de conhecimento?

MF: Não sou historiadora, sou socióloga. Fiz meu doutorado na área de Sociologia e meu tema exigiu de mim uma busca de material que estava espalhado. Meu trabalho foi "A atuação do Partido Comunista no campo de 22 a 64". Esse tipo de objeto exigiu que eu fizesse uma peregrinação por um caminho que nem o curso de graduação me deu, nem o de pós, na Sociologia, nas Ciências Sociais, você não trabalha com esse tipo de técnica. Não é que não trabalha, você trabalha, mas não aprende esse tipo de técnica. Os cursos de técnica de pesquisa vão dar história de vida, na hora da entrevista, como é que se formula um questionário, um formulário. Eu fui fazer as minhas entrevistas com os militantes, entrevistava, e um ou dois anos depois sabia que tinha morrido, entrevistava outro, ia buscar acervo em microfilmes de jornais da época que estavam na Biblioteca Nacional...
Então saber que na Biblioteca Nacional tinha a coleção do *Terra Livre*, nossa! Foi um jornal da década de 1950 que foi até 1964. Para mim foi uma felicidade! E muito mais coisas... Descobri, por exemplo, que um ex-militante de São Paulo tinha uma livraria, tinha as cartas que foram trocadas entre a Ultab, que era a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil, e a Federação Internacional e todas as questões ligadas ao partido, porque a Ultab era ligada ao partido e essa federação era ligada à Internacional Comunista. Então todos aqueles meandros que você não tem, como é que você vai obter isso? Os sujeitos envolvidos estavam soltos nesse país ou tinham morrido, ou tinham ido embora e não tinham voltado... Por isso descobrir essas cartas também foi um elemento importante e, no caso dos jornais, era o *Terra Livre* e outros documentos que estavam na Biblioteca Municipal que eram

importantes. Eu não trabalhei só com contemporâneo em Sociologia, assim, foi muito importante esse material guardado e preservado, saber que eu podia comprar um microfilme na Biblioteca Nacional, não precisava ficar lá um mês pesquisando. Depois que cheguei aqui ainda encontrei dificuldades porque aqui não tinha leitor. Eu li esse jornal num ampliador de fotografia que um laboratório daqui tinha, então imagina só, apagar a luz, ler, acender a luz, esquece... Foi muito difícil. Essa leitura foi em 1983, 1984. Foi uma dificuldade, mas só de ter aquele material, esse tipo de cuidado, de preocupação, de trabalho, de iniciativa, tudo o que diz respeito à preservação de acervos, de documentos, eu valorizo muito. Então é isto.

ML: Ponto final?

MF: Acho que sim.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE D: ENTREVISTA/MAURÍCIO LEME (FILHO/FOTÓGRAFO)

Entrevistado: Maurício Carvalho Leme/ Maurício[71]
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/Lourdes
Datas: 27/7/2008 e 5/8/2008.
Locais: endereço comercial do entrevistado, situado à Rua 9 de Julho, 630 e no endereço residencial da entrevistadora, localizado na Avenida Sargento Ananias de Oliveira, 780, ap. 10-A, Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

1ª *Entrevista*: 27.7.2008

Lourdes: Hoje nós estamos entrevistando o Maurício Carvalho Leme na condição de filho do fotógrafo Sebastião Leme. Gostaria inicialmente que você tecesse algumas considerações sobre a sua relação com seu pai na condição de aprendiz de fotógrafo e ele na condição de fotógrafo.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

Lourdes: Bom, Maurício, agora é a sua vez.

Maurício: O interessante desta pergunta é que, apesar de eu seu ser filho do Sebastião, a relação mais forte entre nós dois foi a profissional. Era tão forte que a relação entre pai e filho quase que ficou pra trás.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

Maurício: A fotografia exige conhecimentos específicos para ter qualidade, com exceção da qualidade da foto digital, e a foto digital também não se faz com pressa, sem conhecer os princípios, e essa é a minha diferença com outros profissionais, e poucos têm o conhecimento dos princípios da fotografia. Eles trabalham com a digital pela facilidade e exigência do mercado. Mas é muito melhor você agir com a digital usando os princípios da fotografia. No controle de luz, direção de luz, intensidade, expressão, tudo isso não tem nada a ver com a digital. A melhor expressão de uma pessoa, o melhor momento, iluminação e tal não é uma propriedade que já vem na era digital. É coisa que se aprende na vida mesmo, com o próprio professor do seu lado, no meu caso era um professor gratuito. Eu não pagava para aprender. Eu trabalhava muito para alcançar principalmente a questão da iluminação. Então, essa foi a minha relação com meu pai. Meu pai foi muito importante na fotografia porque hoje talvez 80% dos outros profissionais da cidade tiveram início na carreira através do meu pai, não só em Marília, nas cidades ao redor também. A maior parte da fotografia em Marília passou pelo meu pai. Todos os profissionais, com raríssimas exceções, todos eles passaram pelo meu pai. Como também a meninada mais nova, eles também foram funcionários do meu pai. Eu tenho 58 anos e a relação minha com meu pai na fotografia foi de 45 anos. Tanto é que a minha primeira reportagem, documentada pelo meu pai, guardada, antes de ele falecer ele entregou os registros, foi um desfile de aniversário de uma cidade que se chama São Simão, lá na região de Ribeirão Preto, contratado pela Prefeitura, em 1962. Então eu comecei a fotografar aos 12 anos, depois a escola "apertou", eu já estava no colegial, precisava estudar mais, então

[71] Não utilizamos as primeiras e as últimas letras dos nomes do entrevistado e da entrevistadora em virtude da homologia existente; demos preferência aos nomes pelos quais eles são habitualmente abordados.

saí de perto do meu pai e voltei a me aproximar dele já aos 18, 19 anos. Houve uma lacuna entre os 13, 14 até os 18, 19, quando eu tentei virar estudante de verdade, senão não dava. Então entraram os outros irmãos mais novos. Principalmente o André Luiz, que trabalha no IBGE hoje, assumiu o meu lugar. Depois dos 19 anos voltei a trabalhar com meu pai, até os 22 anos. Eu fui me especializando em fotografia de casamento e evento social e meu pai não gostava muito dessa área. O negócio do meu pai era fotografar publicidade, fazendas. Não é que ele não gostava muito, incomodava um pouco. Aí houve um fato muito triste na nossa família, perdi uma irmã já moça, o que abalou muito meu pai e ele foi para Ribeirão Preto, ficou lá oito, nove anos. Eu fiquei aqui em Marília porque já tinha iniciado minha carreira de fotógrafo social, tinha muito compromisso e eu não podia perder a clientela que já existia. Quando meu pai voltou, ele já deu uma atenção maior ao cinema.

Lourdes: Qual foi o ano?

Maurício: Em 1980. Não era cinema ainda, era um pouquinho de Super 8 e foi ao vivo. Então ficou até melhor para mim. Eu fazia fotografia, convidava-o para fazer o vídeo dos eventos e vice-versa. Quando ele era contratado para algum evento de cinegrafia, ele me chamava para fotografar. Então foi um "casamento" legal. No começo ele foi meu professor e um parceiro no final. Ele como cinegrafista e eu como fotógrafo. Porque o cinegrafista precisa conversar menos com o elemento, aliás, nem precisa ter contato.

Lourdes: Você fala aí em dois momentos, o primeiro, da sua adolescência, você trabalhou com ele e depois voltou aos 18 anos. Como é que foi esse convívio em termos de aprendizado seu nestes dois momentos distintos?
Maurício: Distinção entre esses dois momentos não houve, mas houve um fato. No primeiro momento eu ajudava meu pai até como função. Eu era o filho mais velho, eu fotografava para ele e o acompanhava; quando ia para o laboratório era a mesma coisa, eu lavava as fotos, cortava, revelava. Era mais uma função. Não tinha aquele desejo de virar fotógrafo. Era um elemento dentro de uma casa, fazendo fotos e ajudando meu pai na sobrevivência da família. Na volta, quando eu parei de estudar, depois que eu me formei no segundo grau e voltei a ser fotógrafo, aí já teve um outro glamour porque eu comecei a fotografar realmente e passei a ver os defeitos que eu tinha, lembrar também das qualidades, aí comecei a pegar amor. Eu tenho prazer na fotografia porque eu amo fazer aquilo; outros talvez amem o dinheiro. A diferença básica era que primeiro era uma função que eu tinha que fazer, não era obrigado por ninguém, mas eu tinha que fazer, e em segundo já foi amor, já foi desejo de ganhar dinheiro, também ser reconhecido como bom profissional. De primeiro, havia necessidade de exercer essa função, e na segunda, já era por prazer, para melhorar naquilo que eu fazia.

Lourdes: Outra coisa que eu pergunto é com relação ao processo fotográfico do sr. Sebastião. O uso de recursos como contrastes, a solarização...

Maurício: A fotografia no tempo anterior ao nosso era muito manual e facilitava a pesquisa. Então nos anos de 1950 e de 1970, o aspecto manual da fotografia terminou nos anos de 1970. A gente tinha que acompanhar as novas tecnologias dos produtores de materiais, que eram Fuji e Kodak, mas meu pai conseguia criar também já nessa segunda fase. Mas chega uma fase da história também que, se você ficar manipulando ou criando, você não ganha dinheiro. O rompimento com essa "lida" manual foi no final dos anos de 1970, início dos de 1980, meu pai assumiu observar a tecnologia. Continuou inventando ainda com luz e tal. Meu pai sempre esteve um pouquinho além dos fabricantes. Era mais fácil reconhecer isso do tempo em que a fotografia era extremamente manual. Agora, quando a tecnologia começou a entrar para a

fotografia, ou você acompanhava os "gringos" ou acompanhava o prazer pessoal de inovar. Ele mudava sempre e começou a aprender mais as novas tecnologias.

Lourdes: E a nova tecnologia você está atribuindo a...

Maurício: É tudo, como a entrada da digital, que foi agora no início do século, mas ele não era observado pelos profissionais como se fosse aderir à digital em 1999, 2000. Houve outras mudanças no passado, principalmente na mudança do preto-e-branco para o colorido; antes da mudança existiam 10 anos do colorido para o cromo, que são os slides. Então meu pai sempre estava além, ou um pouco adiantado; quando as pessoas faziam as coisas por aqui meu pai já estava fazendo três, quatro, cinco anos na frente. Naquele tempo não tinha internet para se atualizar. Meu pai sempre leu muito. Quando ia a São Paulo ele comprava revistas e livros estrangeiros e conseguia avançar muito, ele tinha uma relação muito forte com as pessoas que trabalhavam na Kodak e na Fuji. Outra coisa em que ele foi agraciado. Meu pai, por ser artista, nessas mostras de fotografia ele tinha contato direto com outro universo. Isso facilitou. Fotógrafo nenhum saía daqui para ir para São Paulo e ele ia direto.

Lourdes: E a relação dele com o Foto Cine Clube Bandeirante?

Maurício: Com exatidão, eu não lembro porque isso foi em São Paulo. Lembro que a relação era muito íntima. Tanto é que em toda promoção do Cine Clube meu pai estava presente e meu pai sempre trazia para cá. Mas é preciso lembrar também que nessa época, nessa fase cronológica, eu tinha entre 9 e 15 anos, então não posso falar mais que isso, mas o Cine Clube vinha muito a Marília, mas não sei quem, porque eu era apenas uma criança.

Lourdes: Com relação ao episódio da criação da máquina 360°, você poderia falar?

Maurício: É igual ao negócio do Cine Clube. Essa máquina foi criada quando eu tinha 7, 8 anos. Foi em 1958, agora é lógico que na cabeça dele foi anterior a 1958, por isso eu acho que foi um processo que ocorreu entre 1956 e 1958. Eu só me lembro da máquina pronta já, eu tinha 8 anos, e foi notícia nos grandes centros das fotografias em 360°. Eu não tinha capacidade de discernir certos fatos. Eu comecei a fazer reportagens com meu pai aos 12 anos, comecei a entrar no laboratório aos 14 e a invenção da máquina já tinha sido há algum tempo.

Lourdes: Você chegou a operar com a máquina?
Maurício: Não.

Lourdes: Por quê?

Maurício: Porque quando essa máquina foi criada eu tinha oito anos, ajudei meu pai até os 12, 14 anos e essa máquina aqui era a “esposa” do meu pai, não deixava ninguém chegar perto. Quando eu voltei depois na segunda fase, que foi depois da minha escola, eu já estava de olho no “social”. Nos bailes, nos casamentos etc., que não era a finalidade da máquina 360°. Ela era usada para fotos paradas em 360°, em que você precisa ver na frente, de lado e atrás, o que não é o caso de uma noiva. Não é como uma indústria, onde você põe a máquina no meio do salão e ela cabe nos quatro lados. A fotografia social não tem essa necessidade. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. A máquina 360° foi feita para fotografar espaços, não gente. Para propagandas, fazendas...

Lourdes: Mas do ponto de vista do mecanismo interno? Qual a diferença entre a máquina 360° e qualquer uma outra?

Maurício: As outras máquinas ficam com o negativo parado e a máquina parada. Essa daqui é uma máquina que gira sobre o seu próprio eixo 360° e o segredo não é esse. O raciocínio está no sincronismo entre o filme e a lente. O filme não fica parado, como as máquinas. Para que isso ocorra sem tremor, existe um sincronismo perfeito entre o filme e a lente. O grande segredo é aí. A grande ideia dele foi criar um sincronismo do movimento da lente e do movimento do filme.

Lourdes: Então ela teria uma aproximação maior com a câmera cinematográfica?

Maurício: Também não. Muito longe disso. A lente abre no início do momento e só fecha no final. Naquela época, o filme de cinema abria e fechava na razão de aproximadamente 17, 16 giros por segundo. Tinha máquinas que disparavam a 25 segundos, mas a média era 16, 18 disparos por segundo. A 360° era um disparo só, uma outra ideia, porque era uma máquina para fazer foto, não filmar. Então ela tem que abrir e gravar a foto inteira. Não tem como ficar disparando. Ela segue o mesmo mecanismo ótico, o mecânico é diferente. A ótica não mudou nada.

Lourdes: E o tipo de filme?

Maurício: É o mesmo, pode ser colorido. Porque não se pode fabricar um filme especial para uma máquina...

Lourdes: Qual era o filme que ele usava?

Maurício: Dependia do ambiente, da velocidade, do ambiente interno. Ele podia ser controlado como o tradicional e depois ampliado.

Lourdes: E uma foto, uma imagem da 360° pegava quantos quadros?

Maurício: Um quadro só, ela não permite mais de um quadro.

Lourdes: Eu me lembro que você me falou uma vez que eram quatro...

Maurício: Um filme normal fazia quatro fotos, porque era um negativo comprido. A largura é seis vezes maior que a altura. No 35 dá mais, mas ele usava o 120. Na máquina comum um filme de 120 dispara 12. Estou vendo essa foto aqui e lembro que ele regulava. Não precisava ser só 360°, podia ser 180° que, aliás, ele usava mais comercialmente.

Lourdes: E essa daqui?

Maurício: Essa foi 100°, mas o uso dela mais interessante é de 180°.

Lourdes: Por quê?

Maurício: Porque nosso olho não está pronto para enxergar. Nós demoramos alguns segundos para entender. Então a foto 360° era curiosa, mas a 180° tinha mais mercado.

Lourdes: E com relação à parte de laboratório, ele sempre lidou com laboratório?

Maurício: Sempre gostou. O laboratório era o tradicional. O princípio da fotografia, da química é o mesmo. Mudaram algumas coisas. Fotografia é igual a um carro. Continua com quatro rodas, com capô, câmbio, mas mudou tudo no carro, só que o princípio básico continua sendo o mesmo. Na fotografia é a mesma coisa. Mudaram algumas características para melhorar a qualidade.

Lourdes: Com relação a essa passagem dele da fotografia analógica para a fotografia digital, que contribuições você observa no trabalho do sr. Sebastião?

Maurício: O digital ele começou e já faleceu. Ele conheceu o digital, operou com o digital... o digital do meu pai existe há 15 anos. Ele usava o negativo, digitalizava e no computador, ele brincava, que é isso que você tem visto, mas fotografia digital, como nós chamamos hoje, não se pode falar que ele operou. Ele fazia "loucuras" com as fotos, mas contando com o computador e não com a máquina digital. Era uma máquina normal de fotografia e digitalizava o negativo para mexer no computador. Coisa que hoje já inicia brincando na máquina, depois completando no computador. Há profissionais que demoram para aderir às novas técnicas. Meu pai aderia instantaneamente e, às vezes, antes do lançamento, ele já estava com essa tecnologia dentro de casa à maneira dele. Ele sempre esteve pronto para novas ideias, apesar da idade. Há 10 anos eu brincava com os colegas que em 2010 a gente não ia achar filme para comprar e eu era ridicularizado, e é isso que está ocorrendo. Não vai mais achar para vender. Talvez você ache no fabricante. Ninguém acreditava. Antes achava em qualquer lugar, supermercado, posto de gasolina... Hoje que a máquina digital barateou...

Lourdes: A fotografia era conhecida como um dos meios de produzir e reproduzir imagens mais democráticas.

Maurício: No ano de 2007 foi o produto que mais cresceu no mundo. Este ano, estão falando que vai ser o celular.

Lourdes: Acoplado também com a câmera interna. E a sua opinião, em termos de qualidade final, da imagem fotográfica analógica em relação à imagem digital? Você percebe diferenças de qualidade entre uma e outra?

Maurício: Nada supera o negativo de uma câmera. Ou o cara não tem dinheiro para comprar uma máquina digital ou ele não se entende com o computador. Agora, isso é em todos os produtos. A Superbonder, quando nasceu, foi uma revolução. Foi criada pela necessidade. Não sei se você sabe, mas a Superbonder foi criada para socorro médico. Foi um resultado militar, para o soldado tampar o buraco e dar tempo de chegar ao hospital. O carro a álcool, o mundo inteiro ridicularizou, hoje é uma realidade no mundo. Não adianta ficar olhando para uma novidade e ficar achando que ela não vai emplacar. Tem que aderir a ela e tentar ganhar dinheiro com ela ou pelo menos ter prazer. Falam do GPS também...

[FINAL DA FITA 1-A]

Lourdes: Tomando como referência essas imagens que são xerox de fotos feitas sobre a construção de Brasília, considerando que os elementos constituintes da imagem seriam a luz,

a tomada, o ângulo, o contraste a textura, e outros que agora não me ocorrem, o que é que o sr. Sebastião privilegiava mais?

Maurício: Era o ângulo. A textura, a iluminação, dá para você trabalhar na regulagem da máquina, mas o ângulo para ele era fundamental. Era o primeiro passo dele; posicionado o ângulo, ele ia atrás do momento. Na fotografia que eu fazia, o instante era mais importante do que tudo isso que você falou. No tempo do meu pai, era o ângulo.

Lourdes: E no ângulo, o que ele privilegiava?

Maurício: Era o visual, não era nem a luz. Era o conjunto de elementos que formam o ângulo. O melhor conjunto de elementos com relação ao espectador. A melhor pose dos elementos em relação ao espectador. Depois você procura uma sombra, uma luz, mas primeiro é a "agradabilidade". O que é agradável ao espectador. Aquele objeto ou aquela situação fotográfica.

Lourdes: E do ponto de vista dos temas?

Maurício: O ângulo é uma coisa instintiva, do momento, não existem regras. Não existe uma solução acadêmica para o ângulo, eu entendo assim. E eu tenho o dever e a autoridade de falar isso, mesmo que um outro diga que não. Uma pessoa como eu, que tenho fotos de três mil casamentos, vai ser difícil eu dizer o contrário disso. O ângulo é instintivo, criativo, não tem regra para a criação, podem existir alguns elementos que ajudam, mas para a criação não tem regra.

Lourdes: E no laboratório?

Maurício: No laboratório já é química, física, operacionalidade. Na operacionalidade você cria algumas coisas.

Lourdes: No laboratório, no que ele mais se esmerava?

Maurício: Todo fotógrafo se esmera no acabamento. No laboratório você torna aquela foto comercial. Você precisava vender aquela foto, expor. Daí você começa pelo acabamento, se não impecável, o melhor possível. Agora, fora disso, na hora da produção da imagem, é química e física, você já fotografou corretamente ou não. Então não tem muito o que criar no laboratório. Primeiro você revela, depois imprime a imagem num papel virgem. Você é escravo da física e da química. Você começa a criar alguma coisa ali na fase de acabamento. Na composição das químicas você pode mexer um pouquinho, mas ainda é escravo da química.

Lourdes: Você acompanhou o trabalho dele quando ele trabalhou com o que ele chamou de *table foto*?

Maurício: Não, foi quase no final e eu estava no auge dos casamentos, eu não parava em casa, não parava no Foto, meu serviço era externo, como todo social é externo.

Lourdes: Você se lembra de alguma coisa?

Maurício: Um ou dois anos ele passou a dar mais atenção à forma e à luz. Cubos, cilindros, formas geométricas.

Lourdes: Ele criava, produzia ou já encontrava pronto?

Maurício: Ele mandava fazer e realçava as formas de iluminação.

Lourdes: E foi aí que ele combinava a iluminação com a forma?

Maurício: Ele criava composições artísticas.

Lourdes: Você anteriormente fez referência de que a preferência dele incidia no preto-e-branco?

Maurício: Nesse tipo de projeto, foi.

Lourdes: Por quê?

Maurício: Porque é muito mais fácil de trabalhar. Mais gostoso, mais interessante, quando você está trabalhando com formas e luz. Quando você quer realçar a luz com a forma, o preto-e- branco é muito mais interessante, mais correto, tem o resultado mais bonito.

Lourdes: Dá mais expressão também...

Maurício: Retomando um pouquinho, para fotografar a fachada de uma indústria, de repente existem mais de mil fotos daquela indústria, mas a foto do meu pai ficava melhor. Eu não vejo isso como arte, não vejo nem nas minhas. Se eu for fotografar uma frente de prédio hoje eu posso falar eu sou craque, minha foto ficou maravilhosa, mas eu não vejo arte. Eu não vejo uma capacitação profissional além daqueles que me cercam. No entanto, naquele projeto dele, eu não me lembro o ano, parece que durou um ou dois anos.

Lourdes: Anos de 1980?

Maurício: Não, foi agora, final dos anos de 1990, então foi um serviço maravilhoso de pura arte. Você pegar formas simples como cilindro, cone ou quadrado, que eram as três formas que ele trabalhava, e fazer trabalhos maravilhosos como aquele, aí é arte.

Lourdes: E essa aqui, por exemplo? Ele cria isso no vídeo? No monitor?

Maurício: Ele fez isso daí na década de 1980, por isso que eu digo que isso daí tinha arte.

Lourdes: Você tem o cone, o cilindro...

Maurício: Nesse caso não tem nada a ver com o projeto anterior.

Lourdes: Ah, tá...

Maurício: São produtos que ele tirava, era um “design digital”. Ninguém fazia isso. E além de fazer o que ninguém fazia, tem muita arte aí.

Lourdes: Ele escaneava as imagens?

Maurício: Não, criava dentro do computador. Meu pai sempre esteve na frente dos outros. E hoje você pega um designer que sai da Unimar e ele cria com mais facilidade, mas isso ele fazia na década de 1980, 1990.

Lourdes: Então vamos transferir...

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

2ª *Entrevista*: 5.8.2008

Lourdes: Hoje é 5 de agosto, continuação daquela entrevista que foi iniciada no seu estúdio.

Lourdes: O sr. Sebastião, quando ia fotografar alguém, antes ele preparava o cenário, cuidava de arrumar as pessoas ou registrava o ambiente tal como ele se encontrava.

Maurício: Há duas vertentes. Quando era fotografia de pessoas, não havia esse preparativo, pelo contrário, meu pai ia em busca do momento instantâneo, se preparar perde toda essa característica. Agora, como ele prestava muito serviço de publicidade, produtos etc., ele preparava. Tinha uma preocupação de uma semana mais ou menos de preparar o ambiente desse produto, o cenário, ele se preocupava muito com isso. Agora, quando eram pessoas, ele fazia no improviso.

Lourdes: E que tipos de produtos eram esses?

Maurício: Marília é uma cidade em que a indústria, desde os primórdios, sempre esteve voltada para a alimentação e a metalurgia. Meu pai fazia muito serviço para esse pessoal. A Antarctica de Marília dava muito serviço para ele, tinha o Zillo que trabalhava com óleo, a Eliram Produtos Alimentícios. Desde o início meu pai sempre fez as fotografias dos produtos. A diferença é que hoje cresceu o número de produtos e empresas e o número de fotógrafos que fazem este serviço multiplicou por cem, e naquela época meu pai era o único que fazia, então todas as indústrias de Marília acabavam indo para o meu pai. Então, cada produto você tem que preparar, estudar, fazer uma análise. Vamos chamar de ensaio. Quando eram produtos, ele fazia um ensaio, quando eram pessoas, ele preferia o improviso.

Lourdes: Você está distinguindo a foto publicitária da foto documental?

Maurício: A gente chamava de foto social.

Lourdes: Quais as técnicas utilizadas pelo sr. Sebastião? Na entrevista anterior você fez referência a *table photo*, mas eu queria saber num conjunto quais eram essas técnicas utilizadas dentro da solarização e do *table photo*.

Maurício: *Table photo* era um estilo de fotografia. Solarização era um resultado químico que hoje está "dentro" do computador. A solarização é um efeito que você não pode ficar usando muito. Meu pai usava efeitos em dezenas. Quando você faz efeito é em uma obra ou outra. Meu pai se envolvia mais com fotografia de resultados. Você usa o "coração" e a experiência para trabalhar com a luz. O segredo da fotografia é a luz. Meu pai tinha uma observação muito delicada, única, que era a iluminação, que pode estragar uma pessoa ou estragar um

produto ou pode valorizar demais. Para falar de técnica, não é técnica. É o que vem de dentro se si. Acho que todos os fotógrafos são assim. Tem o lado artístico do profissional. Não há técnica, há a técnica padrão. Agora, o que vem do coração é que cria o belo. Uma situação comum demais ou especial demais, dependendo da maneira de trabalhar a pessoa, o produto ou o local. Isso não tem regra. É um ato intuitivo.

Lourdes: Você falou de fotografia de resultados? O que é isso?

Maurício: É a fotografia que você faz, tem um cliente pagando, tem pressa do serviço, quer beleza e preço. Você tem que entregar para receber e você tem que sobreviver com isso. Fotografia de resultado. E às vezes você perde alguns ensaios até para melhorar suas características artísticas, apresentar seu trabalho, mostrar que é diferenciado. Eu distingo assim. O resultado é aquele que você está programando para entregar para o cliente e receber. O pintor não tem esse negócio de resultado. Não existe encomenda. Estou fazendo uma comparação. Um arquiteto, por exemplo, existe uma encomenda. Eu quero uma casa assim e você faz os primeiros riscos, ele aprova e aí você recebe. Fotografia é mais ou menos assim. Você procura fazer um ensaio para si mesmo.

Lourdes: Com relação às exposições, você acompanhou?

Maurício: As exposições de repercussão do meu pai foram na fase de solteiro, de que eu não participei. Depois teve uma fase, em 1973, nós perdemos uma irmã. Foi uma morte muito dolorosa, uma moça muito bonita, tinha 17 anos. Para o meu pai ela era companheira, era a filha mais próxima dele, nós éramos sete. Ela se foi, meu pai ficou desconsolado e mudou para Ribeirão, que era a região natal dele. Eu fui o único filho que permaneceu em Marília. Em Ribeirão ele teve uma outra fase de exposições. Só fui a uma delas. Então ele voltou para Ribeirão e usava um hotel de luxo na cidade, não me lembro o nome, como espaço para fazer várias exposições. Em pouco tempo ele já ficou conhecido em Ribeirão, mas eu não estava perto dele. Eu já era adulto, tinha 24 anos, e continuei minha carreira aqui e ele foi para lá. Eu não tive contato com meu pai "expositor".

Lourdes: Além da experiência dele como inventor da máquina 360°, ele fala no seu *curriculum vitae* de uma nova técnica chamada fotomatizagem. Você poderia falar sobre esse processo?

Maurício: Essa segunda fase do meu pai, de desenvolvimento artístico, foi em Ribeirão, na década de 1970, porque meu pai voltou para cá na década de 1980. Ele ficou mais ou menos nove, dez anos em Ribeirão. Isso foi desenvolvido em Ribeirão. Quando ele voltou para Marília, até para ganhar espaço, ele voltou mais como cinegrafista do que como fotógrafo. Na volta de Ribeirão ele "entrou de cabeça" em filmagem. Principalmente filmagem social: casamento, inauguração.

Lourdes: Há um relato dele escrito em 1999, de título "Via crucis de um inventor Sebastião Carvalho Leme". Nesse depoimento, como o próprio título aponta, há um desabafo sobre a impossibilidade da industrialização da máquina 360°. O que você sabe desse episódio, em que medida ele frustrou a expectativa do sr. Sebastião e que repercussão teve na vida dele? Foram cinco tentativas...

Maurício: É, nesta parte, eu até discordo dele, porque os equipamentos profissionais em todo o mundo já eram digitais, então já não havia a necessidade de ter um sistema mecânico de

360°. Meu pai, dentro da personalidade dele, produzia tanto, que a maneira de ele produzir, para a gente que estava olhando de fora, imaginava assim: "acho que ele pensa que a vida é eterna." Em 1999 meu pai já tinha 67 anos e ele agia como um menino de 17. Ele queria produzir o novo e para produzir o novo demora. Então a gente pensa, nessa produção dele vai cinco, sete anos, será que ele mede isso? Não media. Ele ia para uma fase nova sem ter dado valor à anterior. Então a máquina deixou de ser industrializada porque também faltou um pouco de empenho. É complicado falar isso, mas é o seguinte... Aquela máquina era para ele como uma "filha". Então, se algum empresário se interessasse, ele cuidava daquela máquina com muito ciúme. Se você cria um produto novo e quer industrializar, precisa ter a participação de mais de uma centena de pessoas. E ele nunca foi um homem industrial, então eu não vejo que houve muito empenho dele. Todo mundo gostaria de ver sua obra universalizada, mas havia uma dose de ciúme exacerbada que segurou um pouco a possibilidade, e foram passando os anos e chegou uma época que não tinha mais razão. A digital faz a 360° sem necessidade daquele mecanismo. Na digital você cria as imagens e tem um programinha que junta essas imagens num processo muito mais simples. Eu acho que ele foi injusto com a sociedade.

Lourdes: E esse excesso de zelo era um medo de perder o controle sobre a invenção?

Maurício: Tudo isso, o excesso de zelo abrange tudo. São as duas coisas numa só. A propriedade, os outros clonarem o que ele fez. Agora, isso são riscos e tem maneiras jurídicas para impedir que isso ocorra. Ele era uma pessoa muito desconfiada sob esse aspecto. Eu acho que se ele abrisse mão, usando essa retaguarda jurídica, essa máquina teria sido produzida não na década de 1990, como foi colocado, teria que ter sido lá na década de 1970.

Lourdes: Até porque já existe um similar na praça, uma nos EUA e outra na Suíça...

Maurício: Ele conseguiria ter sucesso.

Lourdes: Você diz quando?

Maurício: Teria que ter se empenhado lá nos anos de 1970. Havia o desejo. Vamos fabricar, vamos ver quanto custa...

Lourdes: E isso o deixou mais amargo?

Maurício: Eu creio que sim. Se ele não deixava ninguém chegar perto, como produzir a máquina em escala? Seja ela qual for, ele tinha que permitir que as pessoas se aproximassem.

Lourdes: Ninguém nunca chegou a tocar na máquina?

Maurício: Eu bati uma foto nela. Eu acho que talvez o Eduardo tenha mexido, mas usar a máquina mesmo, ninguém. Eu me lembro que meu pai me ensinou a mexer, mas fotografar era outra coisa.

[FINAL DA FITA 1-B]

Lourdes: Sobre a foto do Jânio Quadros que correu o Brasil na época da campanha dele, inclusive essas imagens que foram produzidas pelo sr. Sebastião, fale um pouco sobre isso.

Maurício: Eu me lembro disso, eu tinha 7, 8 anos de idade. Uma das imagens era um braço dele erguido, associada a uma frase: "os braços que ergueram São Paulo erguerão o Brasil." Realmente virou o símbolo da campanha. A foto também não era aquela "coisa". O fato era associar aquele braço ao crescimento de São Paulo, isso na década de 1950, e a vassoura, que era símbolo da campanha. Eu não participei, tinha 7, 8 anos. Meu pai era apaixonado pelo Jânio e a aproximação dele com o Jânio foi através de um médico, Dr. Fernando Mauro, que trabalhava num hospital em São Paulo, mas a família era daqui. Dr. Fernando, na política, acabou se tornando deputado estadual, parece que foi vereador em Marília, e foi ele que administrou a campanha do Jânio em toda a região. Mas depois meu pai ficou meio desgostoso do Jânio porque ele renunciou, perdeu o encanto.

Lourdes: No *curriculum vitae* ele faz referência às várias atividades e uma dessas atividades é que ele foi autor de vários trabalhos publicados no *Correio de Marília*. Considerando essa proximidade dele com o jornal, ele chegou a atuar também como repórter fotográfico?

Maurício: Meu pai teve participação, não sei se como colunista no jornal, mas anterior a minha percepção. Na década de 1950 eu era menino. Agora, a divulgação do trabalho dele foi através da amizade que ele tinha com o sr. Scarano, que era o dono do jornal *Correio de Marília,* que foi o precursor do *Diário de Marília*. Agora, falar que ele tinha uma coluna ou uma sequência diária no jornal, não houve na minha fase. Anterior a isso tinha relatos dele, que ele participou lá atrás dessa maneira. A participação dele no jornal era mais como o homem que divulgava Marília. Nunca perdeu a oportunidade de mandar uma imagem para os jornais de São Paulo também. Meu pai foi o homem que mais divulgou ou coletou imagens de Marília. E numa época em que a imagem era cara de produzir. Foi o homem que mais registrou imagens. Com relação ao jornal, não havia relação jornalística. Havia uma relação de divulgar o trabalho dele. Para toda a imprensa de Marília, ele era um celeiro de imagens. Precisava de uma foto de Marília, até hoje... Você não tem uma foto assim de tal acontecimento? As pessoas imaginam o Maurício como um banco de imagens, e eu não sou. Agora, no caso do meu pai, havia esse banco de imagens, não muito organizado. Agora. sobre escrever, é uma fase anterior.

Lourdes: Você sempre se refere a esta atuação do sr. Sebastião em relação à fotografia de arte. Você poderia tecer algumas considerações sobre esta preocupação estética dele?

Maurício: A preocupação estética, eu posso estar errado, por pior que seja o fotógrafo, ele tenta ser artista. É uma sensação de satisfação. Eu convivo com os fotógrafos e minha porta está aberta a todos e a porta deles está aberta a mim. Então todos têm. Meu pai conseguiu galgar uma escala maior que os outros. Uns conseguem se desenvolver mais, outros não conseguem. Meu pai teve duas fases em que a arte dele teve um ápice e um ápice notável, que foi nessa fase aqui de 1947, 1948, 1949, até 1955. Eu acho que meu pai teve outro ápice em 1970. Anterior ao falecimento da minha irmã. Este falecimento foi um marco na vida dele. Nessa época houve uma outra "fertilidade" pelo lado artístico, que foi exatamente quando ele se mudou para Ribeirão e eu fiquei aqui. Eu já tinha minha lojinha, meus clientes e não podia sair daqui, e meus irmãos já estavam grandinhos já. Eu gostaria de falar com meu irmão Zé Luiz, porque ele teve participação na fase de Ribeirão. Eu gostaria também que você entrevistasse o Eduardo, que trabalha na Câmara hoje, e o Zé Augusto, no entanto é bom lembrar que estes dois caçulas estiveram presentes com meu pai como cinegrafista. Não que não tenham participado da fotografia, mas a participação na cinegrafia foi mais intensa. Meu pai foi profissional da Vera Cruz na década de 1940 e, como funcionário dela, participou da

produção técnica da Vera Cruz no filme *Caiçara*, que foi um marco. Note bem, nenhum dos filhos participou dessa fase. Então essa foto que você vê aqui é dessa fase. Ele era bem mocinho... Não é por ser minha mãe, mas ela era realmente uma mulher muito bonita e nessa fase aqui eles ainda não tinham filhos.

Lourdes: Essa foto aí é uma solarização?

Maurício: Não, isso daqui é o reflexo da minha mãe numa poça d'água. Houve também uma angulação certa.

Lourdes: Essa superposição da sombra da cabeça...

Maurício: Então, ela aparece dentro da poça d'água através do espelho. Eu não sei de que forma ele colocou esse espelho. O importante era que meu pai nunca se tocou em informar a outra pessoa sobre como ele bateu a foto. Era o final da foto. Essa foto aqui é única.

Lourdes: Mas e a falta que faz, quando você não tem esse registro do passo a passo?

Maurício: Eu acho o contrário. Quando entra a parte teórica, usou o espelho, a poça d'água, acaba a parte artística. Eu faço fotos, mas quando eu fico pensando eu fiz assim... É uma poesia. Não estou nem querendo segurar para mim a ideia.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE E: ENTREVISTA/EDUARDO CARVALHO LEME (FILHO/ CINEGRAFISTA)

Entrevistado: Eduardo Carvalho Leme/ DL
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ ML
Data: 27/8/2008
Local: Residência do entrevistado, situada à rua Pedro de Toledo, 1.114 – Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

Entrevista: 27.8.2008

ML: O que vem a ser a técnica, que o Leme diz ter inventado, chamada matizagem?

EL: Matizagem é um efeito parecido com alguns outros, como polarização, solarização. No caso, ele inventou uma técnica que se chama fotomatizagem, que é um processo de intervenção no negativo, de pintura do próprio negativo. Hoje a polarização é usada, por exemplo, no equipamento digital, na edição de TV. Eu vi esses dias a receita. Então esses efeitos são usados hoje em dia digitalmente. Na época, ele fazia isso com o negativo. Usava efeitos interessantes.

ML: Você acompanhou em alguns momentos o trabalho do Leme, no ato fotográfico ou no laboratório?

EL: Sim, alguns momentos, mais no ato fotográfico do que no laboratório.

ML: Então descreve um pouco como era o trabalho dele.

EL: Era profissional, de chegar antes, levar bastante equipamento, de tirar bastante foto. Os eventos eram variados. Eram referências diversas. Muita coisa bonita, muita passagem boa, interessante. Pela "Comissão Histórica" também tem um trabalho bonito.

ML: Você poderia descrever a técnica que ele usava?

EL: Eu acho que ele usava mais a grande angular, por exemplo, do que "tele", talvez. As fotos dele são fotos grandes, abertas.

ML: Trabalhava mais com a panorâmica?

EL: Ele fazia panorâmica, mas parece que ele usava mais grande angular.

ML: Há uma imagem em que ele fotografou a si próprio e em que a câmera também se torna visível na imagem?

EL: Tem uma cena dele aqui na Praça São Bento, ele registrou o reflexo dele num carro da década de 1960, anos de 1950, e tem uma distorção um pouco da imagem refletida numa parte metálica do carro. Eu estava lembrando do Guimarães Rosa, tem um conto dele que fala das reflexões assim, é interessante essa brincadeira com o reflexo em superfícies.

ML: Uma imagem refletida... E você acha que ele fez isso de forma proposital?

EL: É. Um olhar aguçado.

ML: É uma foto preto-e-branco ou colorida?

EL: É preto-e-branco. É bonita porque aparece até a vestimenta dele, a roupa de época e ao mesmo tempo aparece o carro inteiro e detalhes da câmera refletida no painel. Aparece o carro quase inteiro e o painel do carro refletindo a imagem dele num detalhe. Mas pegando quase o corpo todo, distorcendo o corpo.

ML: E a câmera?

EL: Uma Rolleyflex, bonita.

ML: Como você situa as imagens que ele produziu na época da construção e inauguração de Brasília? Tem um cálculo de quantas, aproximadamente?

EL: São aproximadamente 360, se não me engano. Coisa assim, ou quatrocentas, talvez. Tem umas seis de 360° e é um trabalho bonito. Um trabalho em que ele estava no auge da profissão dele, de certa forma, e conseguiu experimentar a câmera 360°, tirou fotos bonitas dos prédios com olhar próprio da arquitetura, ângulos quase inusitados, mas também apropriados.

ML: Preto-e-branco?

EL: Tudo preto-e-branco.

ML: E, no caso, ele privilegiava mais a construção?

EL: E também o trabalhador, não é? O movimento, o trânsito, a vida social.

ML: Por que você e a Maria Isabel decidiram organizar os negativos?

EL: Por várias circunstâncias que a gente veio a passar. A própria tomada de consciência do valor do arquivo e a constante procura de clientes pedindo material arquivado. Então, como é um arquivo grande, acaba tendo uma dinâmica grande própria de procura, de interesse de pessoas com relação ao arquivo.

ML: Quais os critérios utilizados para essa organização?

EL: Critérios de tema, data, colorido, preto-e-branco, 360°, tamanho de negativo.

ML: Como os negativos, as cópias e os contatos estavam organizados antes?

EL: Nem todas as coleções tinham copiões ou contatos. Algumas tinham, em outras não houve interesse em manter, então ficaram só algumas. Não tinha muita necessidade.

ML: Então o que predominou, de fato, foram os negativos?

EL: Foram os negativos, a preservação dos negativos foi importante porque as fotos eram entregues e ele ficava com o negativo.

ML: Quem esteve diretamente ligado a essa organização anterior, apenas o sr. Leme? Para você, a dona Dulce teve um papel fundamental. O que você sabe a respeito?

EL: Minha mãe... Meu pai tinha os critérios técnicos dele e já fazia uma pré-seleção, uma pré-organização, mas era ela que ficava com o serviço de controle geral do arquivo. Ele ia fazendo, passava para ela e ela ia procurando manter. Ela sempre estava acompanhando o andamento.

ML: Qual a relação que você/Izabel estabeleceram entre os negativos, as cópias e os contatos? Se no caso, ao organizar os negativos, vocês remetiam esses negativos às cópias ou aos contatos?

EL: O processo de seleção, de arquivamento é quase que uma constante porque sempre você tem uma ideia nova que surge, um critério de seleção. É como um garimpo, não é? Peneirar... Vai selecionando, vai separando até juntar um perto do outro, uma época perto da outra, um negativo, a qualidade do negativo, são várias... Então, com o tempo, naturalmente vão surgindo novas ideias, novos conhecimentos...

ML: Você poderia apontar os locais privados e públicos onde estão localizadas partes desse acervo, além do acervo que pertence à família? Ele me falou que doou uma parte para a Unesp e, no caso da Fundação e da Unimar, foi doação ou venda?

EL: Tem na Unesp, na Fundação, na Unimar, principalmente, na Prefeitura também tem bastante, mas especialmente na Câmara e organizações, empresas particulares, instituições como a Fundação Bradesco, a Jato, Hospital Espírita, instituições variadas das mais diversas áreas.

ML: Você poderia separar, do ponto de vista cronológico, as fotografias documentais das fotografias consideradas estéticas? Do ponto de vista quantitativo, qual a relação entre uma e outra?

EL: É mais documental, porque a estética eram ensaios que ele fazia, mas ele era um profissional, então primeiro ele registrava as coisas, trabalhava e, durante esse processo, ele via as imagens que ele achava interessante, mas era mais documental.

ML: Em que medida as atividades que o sr. Leme exerceu como pintor bissexto e como protético repercutiram nas suas atividades como fotógrafo e inventor da máquina 360°?

EL: A ideia de perícia, de conhecimento técnico, de procurar conhecer como funciona uma máquina por dentro... Essas coisas da mecânica e de conhecer máquinas.

ML: Qual a relação entre as suas atividades como fotógrafo e a produção de imagens em movimento como vídeo e Super 8?

EL: Quando saiu a Super 8, ele viu que era uma linguagem interessante de ser adotada. Logo de pronto. Ele foi um dos primeiros a fazer Super 8 e, logo em seguida, vídeo também, no interior do Estado, até isso foi comentado. Logo lá em 1980, 1979, ele já estava mexendo.

ML: Na década de 1970 ele começou a mexer com Super 8? Então praticamente ele só trabalhou com a bitola de Super 8?

EL: É.

ML: Qual o conteúdo dessas imagens? Para quem ele as produziu?

EL: Eram eventos sociais, em Super 8 também, ele fazia principalmente casamentos, bodas, que era a parte comemorativa mesmo, um evento ou outro, uma inauguração, alguma festa popular no comecinho. Depois foi ampliando. Logo em seguida o Super 8 já caiu também, aí veio o vídeo e aumentou também a perspectiva de produção.

ML: Mas documentário do tipo comum do tempo?

EL: Um ou outro. Tanto é que logo em 1983 já foi instituída a Comissão do Registro Histórico. Então as ideias de documentar, logo na época ele já se preocupava com fotografia, com registro fotográfico para registro da memória, logo em seguida, consequentemente, a imagem em movimento de baixo custo.

ML: Provavelmente a "Comissão Histórica" dispõe desse material?

EL: Dispõe de material, até a própria entrevista com o primeiro prefeito, lá no Rio de Janeiro. Foi feita em Super 8.

ML: Há registro da primeira entrevista com o primeiro prefeito de Marília?

EL: Tem algumas outras coisas... Em Super 8 talvez uma ou outra, mas deve ter material de documentários, registros de eventos, de alguma comemoração.

ML: E como é que ele fazia? Ele produzia o roteiro, o domínio da câmera era dele?

EL: É, ele montava equipamento de iluminação, refletores, a própria legenda, era *table top*, colocar o motorzinho, o letreiro girava. Ele fazia tudo, trilha sonora também, quer dizer, mesmo com problema de audição, apesar de que ele ouvia, tinha um aparelho de audição. Era baixo, mas ele tinha um certo controle.

ML: E ele tinha uma ilha de edição em casa, no laboratório?

EL: É de vídeo, de Super 8 ele tinha um editorzinho de colagem. Montava os filmes, sonorizava.

ML: E o VHS?

EL: O VHS cada vez mais vai aprimorando também...

ML: Você tem em casa alguma guardada no arquivo?

EL: Temos algumas. De quantidade, deve ter assim umas quarenta fitas. Talvez trinta, quarenta fitas e muitas horas, muitas matérias guardadas. Mas no geral, de arquivo geral, desde Super 8.

ML: Todo esse material está colorido?

EL: Tem preto-e-branco também. A gente gravava algum programa de TV também quando surgia alguma entrevista sobre ele, então o arquivo é bem variado.

ML: Você na profissão de câmera? Câmera ou cinegrafista?

EL: Operador de câmera...

ML: Como é que você vê essa produção do sr. Sebastião no campo da imagem em movimento?

EL: A primeira experiência dele foi no *Caiçara*. Eu acho que ele tinha uma noção desde sempre... A fotografia é o congelamento de uma sequência. Só com a facilitação do acesso à produção do movimento, isso da década de 1970, é que ele... [trecho inaudível]

ML: Você poderia relacionar as marcas de máquinas, câmeras com que ele trabalhou e qual delas ele tinha assim uma...

EL: A Leica, a principal é a Leica.

ML: Mais que a Rolleyflex?

EL: Mais que a Rolleyflex, acho que sim.

ML: Então, eu lembro que a primeira câmera que ele disse que mexeu com ela foi uma Agfa. E depois da Agfa?

EL: Ele falava da Rolleyflex, então, eu não lembro dos nomes. Eu lembro que ele dizia isso, que a "Leica era uma excelente câmera".

ML: E hoje, no acervo que vocês têm aí, quais as câmeras que vocês conseguiram...

EL: Eu não me lembro, tem vários modelos, mas eu não lembro o nome deles.

ML: Tem como relacionar isso e depois passar para mim?

EL: Tudo bem. Rolleyflex tem, mas eu vejo Pentax, Yashica...

ML: Ele mexeu com tudo, não é?

EL: É, era muito variado, mas do que ficou, essas três pelo menos tem: Pentax, Yashica, Rolleyflex, Pentacon. Quatro nomes. São esses nomes praticamente.

ML: Você acha que ele tinha uma relação fetichista com as câmeras? Envolvimento que você tem com uma coisa que para você é uma coisa apaixonante. Que te marca pelo que ele encanta... Que te deixa encantado.

EL: Fetiche? Não sei se tinha relação de fetiche. Não sei te dizer.

ML: Ele estava sempre mexendo com as câmeras no sentido de ver o mecanismo de funcionamento delas?

EL: É, ele era uma pessoa que gostava de fotografia bastante.

ML: Você saberia de alguém aqui de Marília com quem ele tivesse dividido novos experimentos com a imagem digital?

EL: Com a instalação do Foto Clube, ali ele conseguiu interagir com o pessoal do Foto Clube. Ali acho que foi mais abrangente na parte digital.

ML: Quem você citaria?

EL: São várias pessoas, e eu não vou dar nomes, denominar as pessoas. Foi um movimento interessante, então é difícil saber. De repente me esqueço de alguém...

ML: O Ivan?

EL: É o principal. É o presidente.

ML: Alguém com quem eu pudesse conversar.

EL: É o Ivan. Saiu a matéria, o Ivan fala do Foto Clube, saiu a matéria domingo.

ML: E com relação a essa passagem aí, do analógico para o digital?

EL: Ele logo percebeu e logo comprou computadores, lá no começo de 1990 ele já tinha os programas dele e ali e logo já tinha um escaner e começou a trabalhar. Ele não teve câmera digital porque nem precisou também... Nem precisou porque os equipamentos analógicos que ele tinha geravam boa qualidade. Então o que ele fazia? Ele passava as imagens para o computador e ia trabalhar nelas. Então é essa a perspectiva digital e não a captação, mas o manuseio da imagem.

ML: Você percebeu, durante o seu longo convívio com o sr. Sebastião, algum desencanto dele em relação à fotografia?

EL: Não, nunca. Até o fim da vida ele dizia que não queria "ir embora", por exemplo, então ele tinha um fascínio pela fotografia porque até um ano antes de ele falecer ele estava lá no computador fazendo coisas. Como um amigo falou, "ele lutou até o fim".

ML: O fato de a câmera 360° não ter sido industrializada não criou nele um tipo de mágoa?

EL: É, um pouco sim, mas ao mesmo tempo ele sabia que foi uma realização muito bonita. Ele sabia que valeu a pena. Isso ele também tinha consciência. Não industrializou, mas viu que fez uma bonita invenção.

ML: Considerando o conteúdo dessas imagens fotográficas que refletem aspectos da política local e nacional, da cultura, da economia, da vida social e cultural de Marília, do Estado de São Paulo e do Brasil, qual o destino que vocês pensam dar a esse acervo, pensando nele como um patrimônio de imagens que remetem a uma história?

EL: Em princípio, o ideal seria manter aqui. Essa ideia é básica. Manter aqui em Marília e também tornar "aberto", junto com algumas parcerias, mas isso ainda precisa ser estudado, mas com certeza tem instituições capacitadas, como a Câmara Municipal, a própria Unesp, a Prefeitura. A Fundação teve uma colaboração boa também. Acho que pode ser bem participativo, ter várias instituições participando.

ML: Você tem algum plano particular?

EL: O plano constante é de fato, na verdade, é que eu, como estou aqui com você, eu até em outras horas estou sempre pensando a respeito, procurando informações, trocando ideias com pessoas, procurando ver que caminho diferente pode se tomar de conhecimento para agregar uma situação melhor para o arquivo, para aplicar. Então, na verdade, a preocupação é constante porque, não só na preservação como na divulgação, também para fomentar, para criar uma visão do arquivo também, porque é uma dinâmica, são várias frentes de trabalho e vários contatos que preciso estar sempre mantendo.

ML: Alguma instituição da cidade já se mostrou interessada no acervo?

EL: Foi feito, se não me engano, um requerimento pedindo um estudo de um Museu da Imagem e do Som, mas por enquanto não foi nem aprovado, mas existe interesse de várias instituições, na verdade. Com certeza...

ML: Do museu, no caso, partiu de quem a ideia?

EL: A ideia partiu do vereador César, da ML. Ele fez essa propositura de estudo, pedindo o estudo.

ML: Ainda não foi apresentado como um projeto de lei?

EL: Isso, exato. É um estudo de projeto.

ML: Caminha para isso?

EL: Não se sabe. Ao mesmo tempo, tem um outro projeto de um arquivo geral do município, parece. Com o tempo essas coisas vão se realizando. É questão de tempo...

ML: Você teria mais alguma coisa para comentar?

EL: Lembrei agora de uma coisa que a gente comentou sobre se meu pai teve uma convivência com pessoas com relação à transição para o digital, aí me veio à memória que, em termos de convivência, eu falei do Foto Clube, eu me lembrei que, quando do Clube de Cinema, isso há uns trinta, quarenta anos, na verdade, ele dava aula de fotografia, no Clube de Cinema, então naquela época ele já tinha uma convivência, uma interação com a sociedade também.

ML: Qual a participação dele na criação do Clube de Cinema?

EL: Nenhuma, na verdade nenhuma. Foi muito pouca a convivência. Agora no final do Clube de Cinema é que ele...

ML: Como é que você avalia esse acervo deixado pelo sr. Sebastião?

EL: Eu acho que é um legado legal. Não sei se acervo ou arquivo, como cada um tem as suas características eu não sei distinguir, não sei afirmar se é um ou é outro, mas é um legado geral das vivências que ele teve, da convivência com a sociedade, da interação com a sociedade, da história... Então... é um legado.

ML: E qual o valor desse legado?

EL: É um valor histórico de preservação da memória. Esta é uma das características de um legado, preservar a memória.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE F: ENTREVISTA/CELSO CARVALHO MALHEIROS (SOBRINHO/EX-FOTÓGRAFO)

Entrevistado: Celso Carvalho Malheiros /CM
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ ML
Mediador: Marcelo Sampaio/MS
Data: 13/8/2008
Local: Residência do entrevistado, situada à rua 24 de Dezembro, ?- Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

Entrevista: 13.8.2008

ML: Hoje, dia 13 de agosto, estamos entrevistando o sr. Celso, que trabalhou por um tempo com o sr. Sebastião Leme. Temos também aqui o fotógrafo que me apresentou ao sr. Celso, o Marcelo Sampaio. O seu período de convivência com o Leme na fotografia foi de aproximadamente quanto tempo?

CM: Depende, nós podemos separar em dois períodos. Um período em que eu trabalhei junto com ele, fui empregado dele, e o período em que nós convivemos como tio e sobrinho. O primeiro período seria mais ou menos de 1951 a 1953, e o segundo período, o resto da vida.

ML: Profissionalmente, em termos cronológicos, o período foi de quanto tempo?

CM: Profissionalmente, como funcionário dele, foram apenas uns dois anos e meio ou três, não sei precisar. Mas eu sempre participei das atividades dele, ele me comunicava, me mostrava o serviço, onde trabalhava, o que fazia, o que deixava de fazer, enfim, nós tínhamos tinha contato permanente.

ML: Então houve um contato profissional de patrão e empregado?

CM: Certo.

ML: E depois, mesmo não tendo mais relações de patrão e empregado, vocês mantinham contato, troca de ideias a respeito de fotografia, como parentes?

CM: Isso.

ML: E durante esse tempo de trabalho propriamente dito, como é que o senhor observou a atuação profissional do sr. Leme em relação à fotografia, tanto no ato de fotografar como também nos trabalhos de laboratório?

CM: Bom, ele tinha os métodos dele, muito meticuloso. Tinha muito cuidado na elaboração dos negativos, muito cuidado para confeccionar tudo e ele agia com extrema competência, como quem procura obter o melhor.

ML: Onde ele aprendeu tudo isso?

CM: Bom, tenho que fazer um retrospecto, não é? E nesse retrospecto vem o seguinte: o meu avô conta, e o mais importante é que ele contesta, que ele achou uma máquina. O meu avô

tinha uma fazenda numa região onde tinha muito japonês que vinha não sei de onde, do campo, e pegava o ônibus ali. E meu avô achou essa máquina atrás de um pé de café, uma máquina fotográfica muito boa que os japoneses esqueceram lá, que alguém deve ter esquecido lá. E japonês sempre gostou de fotografia. Era uma máquina já diferenciada na época, uma máquina com mais recursos. O Sebastião ficou em volta dele pedindo que desse a máquina etc. e o avô acabou dando a máquina para ele. Então ele começou a desenvolver, tinha tendências artísticas e essas coisas, começou a desenvolver fotografia sob o ponto de vista de amador, não é? Amadoristicamente falando. Ele tinha uma coisa assim. Ele começou a desenvolver, mas ele fuçava, ele lia alguma coisa, sempre assinava publicações e lia essas publicações e estava sempre investigando e procurando obter as técnicas melhores, mais apuradas, tanto é que ele participava do Foto Cine Clube Bandeirante desde os primórdios. Participou de Salão Fotográfico antes de se tornar profissional e teve fotografias premiadas nesse salão.

ML: O senhor se lembra de uma época, de quando isso aconteceu?

CM: Esse período de que eu falo é antes de 1948, até antes de 1949.

ML: Esse contato dele com o Foto Cine Clube Bandeirante...

CM: Não, esse contato foi sempre, mas então apenas como amador. Depois, como profissional, continuou também.

ML: Então quer dizer que ainda como amador ele já fazia exposições e já mandava fotografias para exposições e se tornou um membro do Foto Cine Clube?

CM: É, exato. Agora, como se tornou profissional, eu posso dividir em duas etapas. A primeira é a seguinte: como ele já era fotógrafo premiado, tinha muitas fotografias, tinha um material bom para apresentar, quando a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada, eles puseram anúncio no jornal para que fotógrafos apresentassem os trabalhos, porque eles estavam contratando fotógrafos, e ele foi contratado, foi escolhido para trabalhar no primeiro filme da Vera Cruz que se chamava *Caiçara*. Foi chamado para ir à Ilha Bela, ele foi e então começou profissionalmente.

ML: Nesse período pré-profissional dele já tinha laboratório, óbvio, e como é que ele comprou isso, onde ficava esse laboratório? Você se lembra como era o laboratório dele?

CM: Lembro, lembro até que assim que se casou ele morou na rua Carlos Gomes, 258 e um dia, eu era molecote, ele me chamou para entrar num quarto escuro, ele ia fazer umas fotos e naturalmente já esperava que ia despertar meu interesse, da magia de eu ver surgir a fotografia no quarto escuro, a imagem formando ali. Mas não foi bem o que aconteceu, não. Naquela época acho que ele fazia no banheiro e era um quarto muito abafado e eu não via a hora de sair de lá. Então o que era mágico se transformou em desespero.

ML: Em cima disso, voltando à prática fotográfica dele, há quem diga que o modo de fotografar e revelar é visto por muitos fotógrafos como um momento de extremo rigor. É esse rigor que eu gostaria que o senhor explicasse, descrevesse.

CM: É, nós podemos atribuir esse rigor à capacidade dele. Podemos dividir em duas partes então. A parte técnica e a parte artística. Partes que ele dominava perfeitamente.

ML: Como é que era, você tem como descrever para nós uma série de serviços que se caracteriza como rigor na hora de fotografar? É o tempo, a temperatura no momento da revelação, como é que isso era?

CM: Exatamente, porque naquele tempo, talvez até hoje, nós só tínhamos dois instrumentos para revelar, o tempo e a temperatura, e a qualidade do revelador. Então você tem o revelador, naquele tempo havia o revelador grão fino, um revelador que dava um resultado que permitia ampliações maiores. Ele trabalhava com as fórmulas que tinha escolhido e trabalhava com aquelas fórmulas que davam o grão adequado e davam o negativo que ele estava procurando obter. Usando, por exemplo, reveladores e filmes também conforme o serviço, porque, dependendo do serviço, ele precisava, é lógico, é óbvio, de rapidez. No filme rápido o grão é menor, mas tinha aquele negócio que filme rápido dá grão mais grosso e o filme lento dá grão mais fino, não é? Conforme a necessidade. Fotografia de ação, fotografia de paisagem, põe a máquina no tripé, é outra coisa, faz tudo devagarzinho. Agora fotografia de ação tinha então essa seleção, conforme a necessidade.

ML: E nessa época já era de 35 mm?

CM: Ele trabalhava de preferência com a Rolleyflex, mas ele começou trabalhando com uma 35.

ML: Mas na época ele era amador e já tinha uma máquina de 35 então?

CM: Tinha essa máquina que eu relatei, eu não cheguei a conhecer. Quando eu o conheci trabalhando ele tinha uma máquina Contax, que era uma máquina da Zeiss alemã, depois ele comprou uma máquina japonesa e depois entrou na Rolleyflex. Agora, profissionalmente, ele trabalhou mais com a Rolleyflex. Mas trabalhou com 35 mm também.

ML: Você disse que essa história aí que o senhor conta ele contesta. Você sabe por que ele contesta?

CM: Não sei...

ML: E ele contesta o quê, para contrapor?

CM: Ele disse que a história era outra, mas eu não me lembro mais, porque eu toquei nesse assunto com ele umas vezes, faz muitos anos. Para você ter uma ideia, meu avô morreu há mais de quarenta anos. Na ocasião eu toquei no assunto e ele disse: “Não! Não foi isso não.” Ele era meio rebelde...

ML: Seu avô, pai do Leme?

CM: É isso.

ML: Você me disse certa vez que você aprendeu a fotografar com o Leme. Como é que foi isso? O Leme como um professor?

CM: É meio difícil de falar. Porque você sabe que entre professor e aluno há uma relação interessante. Tem dois polos. Aquele que quer aprender e aquele que não quer aprender. Então

você pode insistir demasiadamente com uma pessoa a quem você quer ensinar, mas a pessoa não tem interesse, então fica difícil, não é?

ML: E no seu caso?

CM: No meu caso, ele não foi praticamente um professor. Porque eu trabalhava para ele, fazia os serviços que ele me dava, o que ele achava que eu podia fazer. Era muito pouco, quase nada. Na fotografia quase nada, uma ou outra ampliação, uma ou outra revelação, porque ele tinha muito ciúme dos negativos dele, e na mão de um molecote, de um rapazote, estava sujeito a sofrer algum dano, não é?

ML: Mas molecote, rapazote, está falando quanto: 16, 17 anos?

CM: Eu tinha 17 anos.

ML: Então, como é que você começou a fotografar? Você não ia com ele fotografar, como é que era?

CM: Não, não ia não. Só ajudava, porque a primeira reportagem externa aqui em Marília quem fez foi ele. As fotografias antigamente eram só de estúdio. Aquele estúdio clássico, que tinha um cenário pintado atrás, a pessoa chegava e tirava uma fotografia ali. Então ele começou a fazer fotografia parada. Naquele tempo ainda não tinha flash eletrônico. Era lâmpada de magnésio, aquelas lâmpadas que queimavam com pilha. Cada lâmpada era uma foto, jogava fora a lâmpada. A única coisa que eu fazia para ajudar era ir atrás dele com uma sacola levando lâmpadas e filme para ele.

ML: Mas você olhava como ele fazia ou não?

CM: É, eu olhava como ele fazia, mas naquele tempo ainda não tinha muito interesse em fotografia.

ML: Então ele fazia e você não entendia muito bem o que ele fazia.

CM: Não.

ML: E esses trabalhos eram contratados por quem?

CM: Bom, aí vamos voltar àquela história que começou na Vera Cruz e chegar na segunda parte da profissionalização dele. Por motivos familiares, ele se desligou da Vera Cruz e voltou para casa. A senhora dele, minha tia, era dentista e ele, protético, fazia as próteses da minha tia. Então cessou aí esta parte profissional dele. Mas, como ele trabalhou na Vera Cruz, isso lhe deu projeção, lhe deu nome, porque ele já era conhecido em Marília e ficou mais conhecido ainda, não é verdade? Então alguns médicos, algumas pessoas de nível da cidade começaram a solicitar a ele para tirar fotografias de filhos, enfim, tirar fotos para eles. E como começou a tirar fotos de pessoas, engajou, começou profissionalmente, mas não com estúdio, fotografia externa. Ele ia tirar foto da filha de um médico, por exemplo, ele ia à casa dele, tirava foto do jardim da casa. Não era aquela fotografia clássica, uma fotografia totalmente diferente...

ML: Era uma coisa mais moderna?

CM: É, uma fotografia livre, ao ar livre, não era em estúdio... É, nada de pose, era uma fotografia dinâmica...

ML: Então, falando nesse assunto, me lembrei de uma coisa. O Leme assinava esses periódicos e estava sempre vendo o trabalho de outros fotógrafos em algumas reportagens que apareciam. Você acha que ele se estimulou, se influenciou por esse trabalho mais moderno desses fotógrafos mais modernos? Fotografar fora do estúdio fazendo uma publicidade mais parecida com reportagem, você acha que teve isso?

CM: Eu acho que esse lado que ele escolheu para atuar na fotografia está mais relacionado com o temperamento dele. Ele atuou no ramo seguinte, na fotografia de publicidade comercial, agrícola e industrial, quer dizer, cada um no seu setor, ele atuou nesses setores. Ele tinha muitos amigos nas indústrias daqui e fotografava. Tinha a Antarctica, tinha uma fábrica de carroceria de ônibus, de um amigo dele que lhe dava serviço, a Ailiram [inversão da palavra Marília] também estava despontando como uma grande indústria, então ele trabalhava assim. Antarctica, ele tirava fotografia desse povo. Industrial, agrícola, fazendas e outros.

ML: Mas quando você fala do temperamento dele, eu não entendi.

CM: Cada um procura o seu tipo de... em que se dá melhor, na fotografia social, de casamento, por exemplo, ele não atuou quase nada. Ele fez um ou outro casamento para amigos dele, de pessoas que eram chegadas a ele, mas fora disso não fez porque não era do feitio dele fazer esse tipo de fotografia. Fazia muito para imobiliárias, loteamentos, essas coisas. Tanto é que quando começou a construir Brasília, ele foi trabalhar com imobiliárias lá, fez várias viagens a Brasília e recolheu um fartíssimo material da construção de Brasília.

ML: E o senhor chegou a ver este material?

CM: Ah sim, claro. Ele ainda deve ter bastante coisa. Muita coisa, fotografias bem elaboradas, bem tratadas. Porque a fotografia dele, além de ser documentária, tinha a parte artística, a parte da elaboração, e isso aí só as pessoas que são dotadas dessa qualidade são capazes de captar esse tipo de imagem.

ML: E o que o senhor, nesse caso, identifica como uma fotografia artística? Quais são os elementos que marcariam essa condição dela como uma fotografia de arte?

CM: A luz, enquadramento, a maneira como o ângulo pega a fotografia, tudo isso, o momento que a fotografia pega, é uma série de fatores que condensam tudo naquela obra, às vezes até uma imagem que passa despercebida para uma pessoa, uma pessoa que não tem a habilidade de ver, mas não passa despercebido por aquele olhar daquela pessoa que tem a capacidade de perceber aquele momento, aquela imagem. Por exemplo, em Brasília, um operário carregando uma caçamba de cimento, atravessando uma silhueta que seja, um esqueleto, vamos dizer assim, de concreto armado, pegando uma silhueta escura, formou uma imagem muito bonita, dinâmica e interessante. Já outra pessoa poderia não perceber isso. Podia pôr um flash, iluminar o primeiro plano, então não daria aquele efeito. São coisas assim que acontecem tão rapidamente que é muito difícil explicar.

MS: Essa coisa de luz e sombra, ele trabalhava bem a silhueta, o alto contraste, a gente percebe, fotos assim eram feitas pelo Foto Cine Bandeirante, pelo pessoal daquela época, o

German Lorca fazia também este tipo de fotografia com alto contraste, contraluz, muito contraluz. E eu vi bastante disso no Leme, como ele fazia aquela fotografia mais apurada artisticamente, sempre tinha um contraluz na jogada. E você acha que esse contraluz ele acabou desenvolvendo sozinho ou vendo fotografias nos periódicos? Como é que o senhor acha que isso aconteceu?

CM: Eu acho que a criação genuína é difícil. Geralmente a gente sempre se baseia em coisas que a gente viu anteriormente, algum escritor se baseia naquilo que foi dito, naquilo que ele escutou, naquela história e então ele faz. A mesma coisa acontece com a imagem. Às vezes a pessoa encontra aquele momento de reproduzir uma coisa, não igual, mas parecida, e o grande mérito está em empregar o momento.

ML: Sem dúvida, essa pergunta que o Marcelo acaba de fazer me leva a uma outra. Ela é um pouco extensa, mas mesmo assim eu vou situá-la aqui nessa conversa. Os fotógrafos que participaram do Foto Cine Clube Bandeirante, o senhor também já deve ter ouvido falar, nas décadas de 1945 até 1960, 1970, eles fizeram alguns experimentos como esses que o Marcelo acabou de referir-se como o contraluz, eles fotografavam em contraluz exatamente para romper aquela antiga função da luz como elemento que imprimia mais harmonia, mais suavidade, aos objetos fotografados. Uma outra coisa que era feita é que eles davam bastante importância à geometrização das formas fotografadas, ou seja, davam ênfase às linhas, aos pontos, aos elementos mais esféricos, enfim. E, no momento do enquadramento, eles procuravam, exatamente, pegar ângulos que destoassem daqueles ângulos considerados tradicionais, ou seja, os chamados "ângulos inusitados", aqueles ângulos que fugiam do padrão convencional, que deixavam a pessoa, ou seja, o espectador com a sensação de um certo estranhamento porque se tratava de um ângulo meio que enviesado. Também costumavam expor o filme ou a cópia a múltiplas exposições, o que rompia a tendência de reproduzir o objeto fotografado com uma certa fidelidade, podendo chocar, às vezes, aquele que, de fora, vê a imagem. Faziam recortes, sobreposições, desenhos na própria chapa. Quer dizer, outros trabalhavam já em cima da cópia fazendo montagens e colagens em cima dela, e depois fotografavam de novo. Em cima desse leque de coisas aqui apresentadas, o senhor via o Leme aplicar esses mesmos recursos na fotografia?

CM: Essa é uma pergunta bastante complexa, bastante difícil também de formular com tanto tipo de...

MS: Do que ela falou, o que você lembra que o Leme já fez? Ângulos inusitados, fotografias de cima para baixo, eu já vi ele fazendo também... o que o senhor se lembra disso que ela colocou... No laboratório ele fazia essa coisa de expor o papel duas vezes?

CM: Não, isso eu não posso dizer, isso fica difícil para eu responder porque na realidade a participação que eu tive com ele foi mais na fotografia comercial e ele não aplicava esse tipo de recurso em fotografia comercial não. Eu não tive muita participação na fase de salão dele.

ML: O senhor não participou das exposições?

CM: Não. Só uma vez, eu lembro de uma exposição aqui em Marília, isso que a senhora falou realmente o primeiro colocado, que tirou primeiro lugar, expôs uma fotografia nessa linha aí de ângulo, de linha diferente, sabe? Foi uma surpresa ele ter tirado o primeiro lugar, foi um dentista de Garça, chamado Ulisses B. Peres. Tinha uma caixa d'água, lá em Garça, e a caixa d'água tem os seus pilares e as suas travessas para reforçar a caixa d'água e o Ulisses chegou

de baixo, virou a máquina pra cima, tirou uma fotografia, mandou para a exposição e pôs o título de *Cubismo* e tirou primeiro lugar. Quer dizer, então é isso aí que você falou, negócio de linha, essas coisas.

MS: Agora fiquei curioso, sr. Celso, na época dos Salões. Quem participava dos Salões aqui? Quem eram os fotógrafos amadores que participavam dos Salões. Eram quase todos dentistas profissionais? Qual era a profissão desse pessoal?

CM: Geralmente era assim porque fotografia era uma coisa cara, você para ser fotógrafo, para participar de Salão precisa gastar um pouco, porque as fotografias eram feitas em papel de no mínimo 30x40, eram fotografias caras, então as pessoas precisavam ter dinheiro. Nessa parte eu quase não convivi. O Sebastião abandonou um pouco isso porque o Salão que eu citei sobre o Cubismo...

ML: Qual foi o ano?

CM: Foi 1952, parece. Parece que foi 1952...

ML: O Leme acabou enveredando mais para o lado profissional e comercial e abandonou...

CM: Abandonou, esse aí foi um período de que eu praticamente não participei.

ML: Esse período dos Salões, então, foi um período que começou no início da carreira do Leme, depois ele deu uma abandonada e depois não voltou mais.

CM: Não, não voltou mais.

MS: Você acha que eu poderia dizer que ele tentou voltar quando ele desenvolveu a 360°? Ele começou a expor de novo?

CM: Isso eu não posso dizer. A gente tinha muito relacionamento, mas não a tal ponto. O que eu posso dizer... não sei se você sabe que ele teve uma fotografia premiada no Salão do Bandeirante, não sei se contaram para a senhora, ele tinha também uma, quer dizer, eu estou falando aqui sem ser perguntado...

ML: Mas é bom...

CM: Ele tinha a capacidade de dar títulos interessantes também às fotografias dele e ele tirou uma fotografia de um primo nosso, ele conseguiu iluminar a foto só com palitos de fósforos. Ele acendeu o palito de fósforo na hora em que o cara acendeu o cigarro, iluminou, e ele deu o título *Oásis de luz*, você vê que interessante?

ML: Aquela foto que parece um caipira, aquele do cigarrinho de palha com o fósforo iluminando só o rosto dele?

CM: Tem outra fotografia também, ele bolou um sistema de fotografia, que nem um copião 35, era colado com durex vermelho, então ficava que nem... montava sobre vários negativos de 35 e fazia um "albinho" pequenininho, e ele foi a Londrina e fez esse albinho. Quando ele estava desenvolvendo, tinha no centro da cidade vários arranha-céus e tinha também um bosque e tinham derrubado uma tora e tinha lá um toco da tora e ele chegou atrás da tora,

tirou a fotografia com a tora em primeiro plano e a silhueta dos arranha-céus, aí ele escreveu assim: "Tocos e arranha-céus." Essa fotografia saiu no jornal no dia seguinte, foi um rebu. Quer dizer, foi um título feliz para uma foto feliz...

ML: É, então havia também um pouco de fotojornalismo no trabalho dele?

CM: Bastante.

ML: Um outro tema de que eu gostaria de falar, a gente está tentando ver se havia técnicas que esse pessoal do Foto Cine Clube aplicava e ele também. Ele chegou a fazer algum fotograma? Fotograma é aquele recurso que você utiliza o papel sensibilizado e coloca um objeto sobre ele e aplica a luz e ali projeta uma imagem, esse era um recurso também muito utilizado.

CM: Não, isso aí não...

ML: Fotografar sem a câmara...

CM: O que ele fez muito foi solarização, experiência com solarização.

ML: E aí como é que ele trabalhava a solarização?

CM: Se não me engano, parece que é assim: você começa a revelar a fotografia e depois você põe o papel em determinado ângulo lá e acende a luz forte. Aí queima, desliga a luz e continua a revelação. Dá um efeito assim meio de silhueta, uma parte que foi revelada e outra parte que foi revelada depois mais forte, sabe? Formando assim uma espécie de desenho. Ele fazia experiência com isso aí.

ML: O senhor lembra de uma foto da dona Dulce que ele tirou, a imagem dela projetada numa poça d'água?

CM: Ah, sim!

ML: O senhor lembra como foi?

[FINAL DA FITA 1-A]

MS: Eu me lembro que uma vez você me contou uma história, Celso, que ele, parece que ele tinha um automóvel, misto de automóvel, misto de laboratório e parece, não sei se foi você que me contou isso, que ele ia fotografar um jogo do MAC, ele levava a máquina que tinha velocidade, que usava filme mais rápido, então ele tirava aquelas fotos dos jogadores, da hora em que a bola batia na trave, na volta ele já revelava e já expunha e vendia essas fotos, conta essa história de novo para mim...

CM: Não, essas fotos ele não vendia não, o que ele vendia era pouco. Era mais para registrar mesmo aquela história. Acho que foi o seguinte... Naquele tempo era São Bento, nem havia o MAC, mas ele foi a Lins tirar fotografia do jogo e ele levou aquele tanquinho de revelar, levou termômetro, levou revelador, levou tudo.

MS: Levou com ele...

CM: É, levou para revelar durante a viagem, e quando chegasse a Marília o filme estava revelado. À noite ele expunha na avenida. Antes tinha aquele lugar que chamava *footing* na avenida, o pessoal, todo mundo transitava ali de noite, ia para cá, ia para lá, tinha aquele movimento. Mas no domingo à noite ele ia expor na Ótica Forin, onde havia um amigo dele que expunha as fotos na vitrine, era para isso, para mostrar as fotos.

MS: Você é capaz de dizer que ele foi um dos primeiros aqui em Marília que começou a usar a 35 no lugar de 120, ou não? Ele inovou nessa parte, ou não?

CM: Inovou absolutamente, porque ninguém usava a 35, ninguém. Tinha três tipos de fotógrafos, vamos dizer assim. Os de estúdio, depois os de externas que faziam casamentos, essas coisas, e o Sebastião, que fazia outras coisas. Fazia aquilo que eu falei. Comercial, indústria. Mas ninguém usava 35mm.

ML: O que é que usavam?

CM: Bom, as máquinas de estúdio geralmente eram máquinas grandes.

MS: 4 X 5.

CM: É, havia pessoas, um ou dois fotógrafos em Marília, que tinham dinheiro para comprar uma máquina que se chamava Linhof. Com exceção da Linhof, as demais eram máquinas de estúdio convencional de madeira, que tinham como base o vidro emulsionado ou a celulose. Eram câmeras excelentes para retrato, essas câmeras também eram conhecidas como câmeras de lambe-lambes.

MS: Havia esses que faziam em casamento, que trabalhavam geralmente com 120?

CM: Só 120. Só muito mais tarde, por causa do problema financeiro, é que foram trabalhar com o filme de 35mm. Mas o filme 120 é melhor. Dá um negativo mais confiável.

MS: E o Leme veio com essa história de introduzir a câmera de 35 mm no campo profissional?

CM: Ele trabalhou com a 35 como profissional.

MS: Então eu posso dizer que ele inovou isso aí em Marília?

CM: Inovou e ousou, porque naquela época as técnicas eram bastante precárias, precisava ter bastante coragem para trabalhar com negativo pequeno.

MS: E os filmes que ele comprava? Era Kodak, que filme era, você lembra?

CM: Geralmente Kodak.

MS: Ele conseguia isso fácil?

CM: Facílimo, depois da Segunda Guerra era muito fácil. Durante a guerra deu problema, mas depois que acabou a guerra inundou o mercado.

MS: Papel também Kodak, tudo?

CM: Não, papel tinha um alemão que se chamava Leonar, salvo engano. Esse era um dos melhores papéis. E tem aquele papel inglês [não lembra o nome] que está até hoje aí... Tinha o Agfa também...

ML: E essas compras eram feitas aqui ou em São Paulo?

CM: Tinha um japonês que tinha o Foto Moderno, do Matsuda, que chegou a importar material fotográfico, sobretudo, da Mitsubishi. Ele vendia material fotográfico. Às vezes ele comprava aqui, às vezes, em São Paulo.

ML: E em São Paulo, onde era?

CM: Em São Paulo tinha aqueles que só vendiam para quem tinha inscrição, essas coisas, e os que vendiam para quem não tinha inscrição, como a Fotoptica. A Fotoptica era o paraíso dos fotógrafos. Tinha tudo o que você queria, imaginava de mais moderno.

ML: Foi lá que ele conheceu Farkas?

CM: Deve ter sido lá.

ML: Quando o senhor disse que ele costumava tirar essas fotos na casa de fazendeiros, de filhos de médicos, ele fazia algum tipo de interferência na fotografia no sentido de deixar a fotografia com uma espécie de névoa, ou seja, para tirar aquele fundo realista da fotografia ou não?

CM: Eu nunca acompanhei o que ele ia fazer, mas acho que ele procurava obter uma iluminação diferenciada, adequada, com um efeito diferente. Não usando luz artificial, na maioria dos casos, usando a luz natural, que era a tendência dele, a fotografia mais escura. Podia usar um rebatedor ou fazer um ambiente assim, mas só isso, não mais.

MS: Então quer dizer que ele tinha uma predileção de fazer a foto com a luz natural. Isso você disse que tem a ver com o momento, que alguns fotógrafos mais artistas estavam fazendo isto. Por que o flash era evitado? Eu sei por que, mas a Lourdes talvez não saiba. Por que esse pessoal não gostava de usar flash?

CM: Não sei se eu vou saber explicar, fala para mim. Não sei se eu vou saber isso...

MS – Ele sabe sim, é que ele é muito modesto...

MS: A luz chapada, que ilumina tudo de maneira uniforme, esconde as sombras, esconde as luzes, então você perde o contraste.

CM: A luz escondida sempre fez a melhor fotografia, a melhor imagem, fica um efeito mais bonito, o flash fica um troço comercial mesmo. A fotografia comercial tinha que ser com

flash. Não podia ser com foco baixo, porque se você tirasse uma fotografia com excesso de sombra a pessoa ia criticar, não ia aceitar. Muito iluminado, chapado.

MS: Ele quer ver tudo claro na imagem. Essa coisa da fotografia pura, você disse que é porque não usa o recurso do flash, não tem aquela artificialidade, é uma coisa mais natural, é isso?

CM: Certo. Bem natural. Ele só passou a usar o flash mesmo em fotografia comercial. Esse período também foi muito curto, não chegou nem a um ano.

ML: E quando ele aplicava o flash na foto comercial, era em que casos? Quais os casos em que ele admitia o uso?

CM: Só quando era extremamente necessário, em interiores, por exemplo.

MS: Quando faltava luz, quando tinha falta de luz. Às vezes eu acho que ele usava um filme de grão pequeno que precisava de luz, mais luz, aí ele dava uma "flashada".

CM: Não mesmo, porque se ele fosse trabalhar sem flash o freguês não ia aceitar, de jeito nenhum. Na hora em que ele visse aquilo lá, aqui tá preto, porque é impossível tirar uma foto no interior sem ficar uma sombra.

ML: E você tem que fazer de acordo com o gosto do cliente...

CM: De acordo com o gosto, a aceitação, é um outro tipo de fotografia, você vai trabalhar para o freguês, não pra você.

ML: Ele usava filtros?

CM: Demais.

ML: Muito! Difusores?

MS: Seria filtro para correção?

CM: No exterior, ele usava filtros mais para efeitos. Porque os filmes antigos eram mais sensíveis. Havia um, chamado ortocromático, que era extremamente sensível ao verde, ao azul, então se você tirasse sem o filtro o céu ia ficar branco. Esse era ortocromático. Mas tinha um filme policromático que era melhorzinho um pouquinho, mas mesmo assim se você quisesse um efeito melhor, para dramatizar melhor, escurece o azul e enaltece as luzes só com filtro. Então, nesses casos tem que usar o filtro. Usava-se o filtro polarizador e ultravioleta para paisagens e também para eliminar reflexos de superfícies não metálicas.

MS: A gente pode dizer que ele usava o filtro porque ele tinha intenção de que o céu ficasse mais escuro, tal coisa ficasse mais clara?

CM: Exatamente. O filtro por causa disso. Se você quer, por exemplo, clarear uma luz ou escurecer...

ML: Nesse período dele com a pintura, a dona Dulce já havia me falado...

CM: Isso foi anterior à fotografia.

ML: O senhor acha que a pintura forneceu a ele alguns elementos que depois ele usou com relação à técnica, com relação à questão da iluminação, enquadramento?

CM: Sem dúvida nenhuma, isso aí aprimora a maneira de enxergar um traço, um objeto, um quadro. Isso aí deu a ele capacidade para visualizar melhor uma fotografia.

MS: De maneira geral, os fotógrafos dos anos de 1950 tinham essa formação anterior?

CM: Ninguém tinha.

MS: Aprendia fazendo?

CM: Nem fazendo, no início dos anos de 1950 quase todos os fotógrafos eram de estúdio.

ML: O senhor disse que a foto era um exercício caro, um esporte caro. Só quem realmente tinha condições financeiras podia bancar. Como é que o senhor situa o sr. Leme neste quadro de pessoas que de fato poderiam arcar com os custos da fotografia?

CM: O período em que ele participou de Salão foi anterior à época em que eu trabalhei com ele, ele vivia de esforços no sentido de participar dessas atividades, porque ele participava.

ML: Mas o que eu queria saber é aonde é que ele ia buscar essas condições para se dedicar à fotografia?

CM: Eu acho que ele começou a trabalhar cedo, não sei quando ele começou. Bom, o pai dele podia fornecer algum recurso, mas isso eu não sei. Eu me lembro que já em 1943, mais ou menos, ele já estava trabalhando por conta própria... ele já ganhava esse dinheirinho.

ML: O senhor saberia nomear quais eram as máquinas prediletas do Leme?

CM: Uma ocasião ele ficou muito encantado com uma máquina que chamava Plaubel, pediu a um amigo dele que foi à Alemanha comprar. Era uma máquina com recursos diferentes porque tinha várias objetivas intercambiáveis. A máquina tinha um defeito, ele brigou com aquele defeito. Ela deixava os cantos meio escuros, não sei que objetiva usava, que deixava os cantos meio que escuros. Essa máquina lhe deu mais dor de cabeça do que prazer. Acabou se desfazendo dela e se centrou mesmo na Canon, Nikon e na Rolleyflex.

ML: E com qual ele tinha mais afinidade?

CM: Conforme o serviço, ele elegia a câmera. Ele fazia painel de metro e usava negativo 6X6, para vista aérea. Eu achava que ele devia aderir a um negativo maior, mas ele nunca se mostrou interessado. No Cartório da 4 de abril tem um painel dele, pertinho da rua 9 de julho. Ele fazia muito aquilo lá.

ML: Qual é o cartório?

CM: Acho que é o segundo.

ML: Gostaria de tirar uma dúvida com o senhor, já que acaba de fazer referências a imagens do Leme localizadas em espaços públicos, porém privados. Há uma imagem na Droga Raia que registra a drogaria em Marília nos anos de 1950, aproximadamente, 1957. Essa mesma foto eu localizei na Droga Raia no bairro de Santana, em São Paulo. O pessoal de *marketing* da matriz, em São Paulo, não tem condições de informar quem foi o fotógrafo, o senhor saberia?

CM: Não.

MS: Eu tenho a impressão que é dele, pelo estilo, e porque eu acho que foi feita com a 360. Não rodou inteira. Rodou só 100 graus, pela parte de cima da imagem você vê aquelas leves distorções que eram próprias daquela máquina que girava. E pelo estilo, eu tenho quase certeza de que foi ele que fez, porque em Marília ninguém tinha aquela máquina, a não ser ele. Eu tenho essa impressão e nós temos essa curiosidade de saber, mas não vai ser hoje que nós vamos ter a resposta.

CM: Ele fez muito serviço. A Droga Raia é uma história interessante. A Droga Raia veio para Marília, na esquina onde era o Unibanco. Eles iam construir ali um prédio de nove andares. Era um terreno vago. Começaram a construção, mas Marília é uma cidade azarada: várias coisas que iam começar acabavam falindo. A firma faliu e eles abandonaram o projeto e alguém ergueu lá dois andares ou um andar, não sei. Tempos depois a Droga Raia retornou para Marília, ficou aqui um tempo, depois foi embora e depois voltou. Quando ela veio, ficou ali embaixo do Tênis, parece, onde foi a Flor Pastel na Sampaio Vidal.

MS: Mas eu tenho a forte convicção de que foi ele.

CM: Eu vou dar uma olhada para ver. Está lá na Droga Raia?

MS: Está, mas o problema é o seguinte: antes eles mostravam a foto maior e a foto de origem, que era um pouquinho mais extensa, eles recortaram. Nessa foto de origem você via o que me parece que era aquela foto que rodava. Pegou um ângulo de visão muito próprio da máquina do Leme, por isso eu achei que foi ele que fez.

ML: Já que estamos falando de máquina, qual era a relação dele com a máquina 360 graus que ele construiu? Que tipo de trabalho ele realizava? Nós falamos de uma série de máquinas com as quais ele tinha paixão de trabalhar. Agora eu dirijo a pergunta para o tipo de serviço que ele fazia e o envolvimento dele com a máquina 360°.

MS: Ele forçava serviço para usar a máquina, ele criava serviço para usar a máquina?

CM: A máquina 360° tem uma aplicação mais ou menos limitada e é uma época em que eu não estava presente, não sei responder a isso. Se ele fazia serviço profissional mesmo, eu não me lembro. Ele tirava bastante foto com ela, mas se foi para determinada firma, eu não sei.

MS: Ele me disse uma vez que a própria invenção da 360° estava ligada a uma necessidade, a um problema que ele enfrentou quando fazia fotografia de fachada.

CM: O negócio é o seguinte: a Motolar, uma empresa de beneficiamento de café, queria uma foto que incorporasse os três conjuntos de prédios que ela tinha na confluência da Av. General

Osório com a Duque de Caxias. Foi quando o meu tio, munido de um tripé e de um assessório chamado cabeça giratória, que permite tirar fotos em sequência angular, além da Rolley, fez uma varredura panorâmica do lugar, onde havia, entre outras coisas, uma máquina da Motolar, uma vila de casas dos operários e também os escritórios da empresa. Acho esse negócio ficou na cabeça dele.

MS: Será que ele bolou essa máquina então para colocar no serviço profissional e depois acabou fazendo isso?

CM: Exatamente, como isso foi um pedido isolado, não muito frequente, ele não usou muito profissionalmente.

ML: E isso foi mais ou menos quando, em termos de ano?

CM: Mais ou menos entre 1955 e 1956. A senhora tem algum depoimento?

ML: A máquina foi construída em 1957.

CM: Então, eu acho que entre 1955 e 1956 foi o período de luta para fazer. A parte mecânica e tudo mais, corre atrás disso, corre atrás daquilo. Acho que ele ia a Pompeia, onde tinha a Jato. Havia lá uns mecânicos que ajudavam muito na construção de engrenagem, essas coisas.

MS: Então ele tinha uma ideia, colocava o projeto no papel e corria para Pompeia para os caras desenvolverem?

CM: É, lá em Pompeia é que eles desenvolviam as peças.

ML: E em Pompeia, o pessoal atuava, exatamente, em quê?

CM: Talvez eles fizessem trabalho terceirizado para a Jato e tinham a capacidade de fazer este serviço. Porque eram torneiros e torneiros também havia aqui em Marília, oficina de tornearia, mas era para Pompeia que ele ia.

MS: Então essa parte mecânica talvez ele tenha desenvolvido com alguém de Pompeia?

CM: Desenvolvido propriamente dito não.

MS: Foi ele quem criou?

ML: E o mecanismo dela, o senhor sabe mais ou menos como é que ela opera internamente e a diferença dela em relação a outras câmeras de 35?

[FINAL DA FITA 1-B]

ML: Em que medida o mecanismo da máquina 360° se diferenciava das outras de 35? Em outras palavras, o que distinguia, em termos de funcionamento interno, a máquina 360° das demais?

CM: Em tudo, porque nas outras máquinas a objetiva era fixa e na 360 a objetiva dava uma volta. O negativo ficava num cilindro e a objetiva dava uma volta em torno desse cilindro. Tinha uma particularidade nisso aí. A objetiva projeta a imagem, agora se ela der a volta, a imagem é invertida, se for captar essa imagem diretamente da objetiva no negativo. A senhora imaginou pegar este tapete e enrolar ele assim? A imagem ia sair toda enrolada. Então a imagem da objetiva era projetada num espelho e o espelho projetava no negativo. Então o espelho invertia a imagem e a imagem chegava certa no negativo.

MS: Então, o filme ficava num cilindro e a objetiva corria em volta desse cilindro e ia fixando a imagem? Uma outra coisa que eu sempre fiquei curioso é com relação à velocidade de exposição...

CM: Ele usou duas coisas para controlar a exposição. Uma seria a fenda da imagem que vai captar lá dentro. Provavelmente ele fez uso de três recursos: a abertura da lente, a velocidade com a qual girava a objetiva e o tamanho da imagem captada. Com relação a este último recurso eu não tenho muita certeza. Nunca examinei a máquina, mas devia ter algum tipo de regulagem. Acho que seria só isso, mas devia ter um outro recurso para regular a velocidade com que a objetiva dava a volta. Mas eu acho que era mais da fenda que abria e fechava e a objetiva ia circulando.

MS: É, nós ficamos pensando por que ele nunca falou...

CM: É, nunca perguntei.

MS: Mas o senhor não perguntou por que nunca se interessou?

CM: Também porque fiquei ausente... Há quantos anos ele fez a máquina, mais de quarenta, cinquenta anos?

ML: Então esse é o principal diferenciador.

MS: Não, esse é um dos mecanismos que explica o funcionamento dela, porque de fato uma imagem invertida dá um rebu. Ninguém ia ter foto, ia ter alguma coisa que ninguém sabia o que era e aí era o espelho que ajudava.

ML: Mas o espelho não tem que, necessariamente, fazer parte do mecanismo exatamente para isso?

MS: Não, se for reflex. Aí o espelho faz parte. Agora se for do visor direto, não tem que ter espelho. Essa máquina tinha espelho por uma outra função, para desinverter a imagem para a objetiva correr, para progressivamente captar a imagem de como as coisas estavam acontecendo. Você sabe, Celso, por que será que ele não conseguiu patentear isso daí?

CM: Não, ele patenteou.

ML: O que não pôde foi industrializar.

CM: Eu achava que mais pela aplicação, pela praticabilidade.

MS: Porque depois, não sei quando, acabou aparecendo uma máquina suíça chamada Noblex e uma máquina norte-americana. Eu não sei nem se foi nessa época em que ele inventou essa máquina, apareceram na Europa e nos Estados Unidos aparelhos similares que foram industrializados. Será que foi alguma coisa do Brasil, do interior, que acabou atrapalhando?

CM: Pode ser... Mesmo que foi industrializada. Quantas máquinas dessas você já viu na sua vida?

MS: São muito restritas.

ML: Não sabemos de quando ela data.

MS: Teria que entrar na internet para ver, porque até falei para ela, eu olho com tanta admiração esse feito dele, de inventar essa máquina, porque ele fez praticamente sozinho, enquanto a Noblex suíça tinha engenheiros, técnicos em ótica, em mecânica, desenvolvendo isso todos juntos, e ele sozinho acabou desenvolvendo um aparelho similar.

CM: E com poucos recursos.

MS: Ele era um professor Pardal.

ML: Então vamos para um outro item. O senhor conviveu um pouco com ele, um espaço de dois anos. Como é que o Leme organizava o material dele, os negativos e as cópias? Como era a organização desse material?

CM: Se tinha organização eu não via. Praticamente era aquele dia-a-dia, aquela correria. Ele era organizado, mas eu não tinha muito acesso. Às vezes ele fazia isso num momento em que a gente não estava perto, nas horas em que não tinha nada para fazer.

ML: E esse material era guardado, armazenado em quê?

MS: Em caixas, como era, você se lembra?

CM: Não me lembro.

ML: Onde ficavam os negativos?

CM: Em gavetas.

ML: Tudo junto? Cópias e negativos?

MS: Eu acho que ele fazia assim. Em termos de cópia, eu acho que ele ampliava aquilo que ele vendia, ele não fazia cópias e guardava.

CM: Ele devia guardar o material, mas isso era coisa a que a gente não tinha acesso. Ele devia fazer nas horas de folga, domingos e feriados.

ML: Na sua opinião, o fotógrafo organiza seu material?

CM: Se não organiza, devia.

MS: Porque depois se perde, na hora de achar. Eu fico pensando, se a gente faz fotografia comercial, a gente guarda o negativo por pouco tempo, na perspectiva de ampliar e vender mais algumas fotos daquela matriz, mas chega um momento em que você olha aquele negativo e fala "eu não vou ganhar mais nada com isso, por que eu vou guardar isso aí?"

CM: Acho que ele devia ter essa organização, por que ele tinha muito carinho e ciúmes do seu material. Ele tinha orgulho daquilo lá. Então ele devia ter bastante cuidado. Eu não participava disso. Ele tinha aquilo há muitos anos. Um negativo, uma ampliação, porque, afinal de contas, fazia parte da obra dele. Ninguém vai desprezar aquilo que faz.

ML: Por falar em ciúmes, o senhor chegou a mexer com a câmera 360°?

CM: Não.

ML: Chegou a tocá-la?

CM: Só olhava, não mexia em nada. Eu nunca pedi. Não era meu interesse. Primeiramente, para mexer com a máquina tinha que me familiarizar com ela, com seus recursos.

ML: Quer dizer que não era uma máquina fácil de ser manuseada?

CM: Não, tem as limitações dela.

MS: É assim, ela é uma máquina fácil e é feita para um tipo específico de fotografia. Não é uma máquina versátil. Um pouco de história do Leme contada de boca em boca associa o Leme ao uso da máquina 360º, à invenção dessa máquina, mas conversando aqui com vocês, e pelos depoimentos que a Lourdes colheu, eu não sei até que ponto essa máquina 360° teve tanta importância assim para a construção do Leme. Eu acho que foi uma coisa que fez parte da sua vida, mas não foi algo que contribuiu demais para sua vida como fotógrafo. Faz parte da vida dele, da história dele como fotógrafo, mas não tem a importância que talvez a gente dê. Talvez outras coisas que ele fez tenham mais significado.

CM: O que foi decisivo na vida dele foi a competência, a habilidade dele de ser um profissional diferenciado na época.

MS: O fato de ter participado da experiência lá na Vera Cruz?

CM: Foi a parte mais artística, não era a parte comercial. Foi a capacidade dele que o diferenciava da capacidade, do nível dos fotógrafos que competiam com ele. Era diferenciado pela capacidade de produzir um negativo do qual se pudesse fazer uma ampliação com grande qualidade. Para produzir esse negativo, há uma série de técnicas que ele aplicava.

MS: Técnicas na hora de colher a imagem? A hora de escolher a imagem, a escolha do filme, escolha da máquina?

CM: Toda a fase do processo exigia uma capacidade diferenciada.

ML: O senhor poderia descrever onde ele imprimia este lado pessoal e artístico dele?

CM: Sobre a técnica ou a arte?

MS: Tudo. Por exemplo, vamos imaginar uma situação em que ele vai fotografar, desde a escolha do filme, da objetiva, um pouco do cotidiano da vida do fotógrafo que o leitor do trabalho dele não conheça.

CM: Vamos dizer que ele vai tirar uma determinada fotografia aqui, estática, sem movimento. Ele pode colher essa imagem com a máquina num tripé, com um tempo de exposição longo e a objetiva bem fechada. Tudo isso são fatores que contribuem para a melhoria da imagem, porque com a objetiva bem fechada o foco vai ficar bem melhor, a fotografia no tripé não vai ter a menor possibilidade de um leve tremor que seja que vá prejudicar a imagem, então você vai ter uma imagem perfeita. Uma vez colhida esta imagem, você vai passar para o revelador. Portanto, considero a exposição e a revelação dois fatores importantíssimos, porque eles são geradores da imagem: negativos muito densos são péssimos e negativos pouco densos não são bons e bastante vulneráveis às agressões externas, em virtude da baixa camada de emulsão contida na sua superfície.

MS: Então era uma série de decisões técnicas através das quais ele imprimia o lado artístico?

CM: Tinha também aquela capacidade de visualizar, coisa que ele já tinha desenvolvido. Porque chega um aqui, fica meia hora e não enxerga nada, e outro, que tem a capacidade de enxergar, já enquadra em três tempos, este tem a capacidade de enxergar.

MS: O desenvolvimento do material fotográfico também ajudou? Por exemplo, os filmes sensíveis com grão menor...

CM: E papéis fotográficos de altíssima qualidade que nós tínhamos naquela época, hoje em dia, não sei se por economia, não têm um tom bonito. Naquele tempo tinha uns tons quentes, como a gente falava.

ML: E o senhor localiza esse tempo de quando até quando?

CM: Eu estive fora da fotografia por muito tempo, tive granja, mas à medida que o colorido começou a entrar parece que foi escasseando o preto-e-branco; e também ouvi dizer que a prata estava escasseando, estava se tornando cara, então talvez por economia de prata, a gente nunca fica sabendo verdade. Estou falando aqui na base do chute.

ML: Mas o senhor conhece bastante e, em cima disso, eu queria tirar uma dúvida. Quando o senhor se refere aos grãos da fotografia, é a sua presença na composição do negativo ou dos grãos no ato da revelação?

CM: Os dois têm influência.

ML: E como o senhor considera o papel, a função dos grãos que atuam na composição do negativo?

CM: Depende do aspecto. Por exemplo, às vezes pode até ter um efeito bonito, mas se a gente quer uma nitidez maior, o grão destrói a nitidez. Aí o grão grosso atrapalha.

ML: A célula da imagem fotográfica é o grão. Tradicionalmente, o ideal é que ele não apareça. Você descobre que a imagem é feita de grãos, então se quer ver, por exemplo, o detalhe de um vestido, de uma peça muito pequena com nitidez, o grão tem que ficar oculto para não atrapalhar a percepção nítida das coisas. Dependendo do trabalho mais artístico que você faz, você pode querer trabalhar com a imagem mais granulada. E aí você passa um efeito de que aquela imagem não é tão documental, é um pouco ficcional, um pouco irreal.

CM: Aí o grão entra para responder àquela pergunta do Bandeirante, de imagens não muito nítidas. Aí é que o grão vai fazer aquele tipo de efeito.

MS: Quem usa muito esse tipo de imagem que você conhece é o Sebastião Salgado. Ele faz todo o trabalho documental dele com uma granulação relativa.

ML: Mas ela é visível?

CM: É visível porque ele trabalha com 35 mm, mais rápido e mais granulado. Quanto mais lento o filme, menor o grão.

MS: E ele usa isso para não usar flash.

CM: E muitas vezes ele usa isso por que este tipo de filme não só é rápido como ele é "puxado", como a gente chama, por exemplo, um filme de 400 asas, pela revelação ele dá um rendimento de 1600 asas. Até então o grão aparece.

ML: Na sua opinião, quais seriam os fatores que concorrem para a formação da imagem? Para a boa formação da imagem tanto no negativo quanto da cópia?

CM: Tem que ver duas imagens, do ponto de vista artístico e técnico. Sob o ponto de vista artístico, a pessoa tem toda a liberdade de fazer o que ela quiser. Ele é um artista. Sob o ponto de vista técnico, entram vários fatores. A sensibilidade do filme, o tipo de revelador, a temperatura em que foi feita a revelação e o tipo de agente revelador (estou falando em preto-e-branco, colorida acho que não entra nisso), a agitação e a densidade do negativo de que eu falei, negativo fino. Negativos muito densos têm muitos grãos e comprometem a nitidez.

ML: O senhor lembrou bem essa diferença que separa a fotografia colorida da preto-e-branco. O senhor saberia informar se o Sebastião dava mais preferência a uma do que à outra?

CM: Nessa época comercial da preto-e-branco eu estava um pouco ausente. Não posso responder assim. Mas a gente tem que separar e aí é que fica difícil responder se a pessoa está satisfeita com o que ela está produzindo, ou se está produzindo porque aquilo agrada. Eu sei que, com a colorida, ele aderiu francamente, agora precisa saber se ele aderiu à colorida porque ele vivia da fotografia. Uma pessoa é a amadora e a outra é a profissional. Ele era um profissional. Ele não tem que pôr o interesse dele no negócio. Tem que pôr o interesse de quem está pagando.

MS: Talvez ele até não gostasse do resultado, mas o cliente estava comprando.

CM: Nunca conversei com ele sobre esse assunto...

[FINAL DA FITA 2-A]

MS: E aquela passagem dele em São Paulo?

ML: Eu sei que o Sebastião, no início dos anos de 1960, foi com a família para São Paulo e lá ele trabalhou na fotografia, fotografando mais alunos da escola secundária e fazia uns álbuns que formavam uma sanfona e depois eram vendidos aos alunos. Tanto em escolas públicas quanto as privadas. Eu pergunto se o senhor chegou a acompanhar esse trabalho?

CM: Não acompanhei porque eu estava morando em Marília e eu fazia exatamente este mesmo tipo de serviço. Eu nunca estive na casa dele nessa época lá em São Paulo, na Pamplona, parece. E eu fazia um serviço idêntico também.

ML: Quer dizer que vocês formavam uma "tabelinha"?

CM: Ele estava trabalhando de um lado e eu e meu primo de outro.

MS: Como é que foi essa história de você conhecer a fotografia. Foi através dele?

CM: Eu vou explicar direitinho como é que foi a entrada do Sebastião na fotografia. Quando foi formada a Companhia Vera Cruz em São Paulo, acho que ela fez um anúncio no jornal atrás de fotógrafo. O fotógrafo que se precisava num estúdio era aquele que fotografava, por exemplo, fotografia para cartaz ou estava desenvolvendo uma cena, por exemplo, aí ia interromper, então eles costumavam tirar foto para ver como é que estava tudo certinho para quando retomasse a cena seguisse a sequência sem nada dar errado. E essas fotografias também eram usadas para cartazes. Então o Sebastião foi classificado em primeiro lugar para trabalhar como fotógrafo. O primeiro filme dele na Vera Cruz foi em Ilha Bela, um filme chamado *Caiçara*. Ele foi para a Ilha Bela e ficou muito difícil, minha tia sozinha aqui. Teve um episódio em que ele se machucou lá e quase que teve que largar tudo e vir para cá. No fim, não foi bom nesse sentido, porque Ilha Bela naquele tempo era bastante isolado e era difícil sair de lá. Ele só trabalhou nesse filme *Caiçara* e pediu demissão da Vera Cruz por causa disso. Mas ele podia ter continuado na Vera Cruz, porque afinal a Vera Cruz era a única que filmava fora de estúdio e logo eles construíram um estúdio em São Bernardo e as imagens passaram a ser feitas lá. Externa quase não teve mais.

MS: Você trabalhou como empregado dele numa época em que ele já trabalhava com fotografia ou você era empregado dele como protético?

CM: Quando ele pediu as contas da Vera Cruz, veio para Garça e de lá para Marília; foi quando eu fui trabalhar com ele. Era office boy dele. Ele era protético da minha tia, mas esse negócio da Vera Cruz deu uma projeção maior a ele porque ele já tinha uma projeção como artista aqui em Marília. Como pintor, ele teve umas incursões nesse terreno, teve salão de pintura, depois teve Salão Fotográfico também, já era premiado em salão fotográfico com a fotografia *Oásis de luz*. Então as pessoas, como médicos, começaram a solicitar a ele para tirar fotografia da família, fazer um álbum. Na ocasião ele era protético, tinha um laboratório de prótese só dele. Mas como ele casou com a minha tia, que era dentista, acabou com o laboratório de prótese para todo mundo e fazia só as próteses dela.

MS: Você era um office boy de protético e ele começou a tirar fotografia?

CM: Foi aí que surgiram as primeiras fotografias dos médicos e outros, e ele começou a gostar do negócio e a se profissionalizar. Na Vera Cruz ele já se profissionalizou, quando veio para Marília ele "deu baixa" nisso e voltou a ser protético. Mas com esse negócio de o pessoal solicitar, ele foi entrando devagarzinho no negócio.

MS: Ele deve ter reequipado seu laboratório.

CM: Não, ele era um amador "avançado", já tinha boas máquinas, não precisou reequipar nada.

ML: Então o senhor passou de office boy de protético para office boy fotógrafo. Foi então que senhor achou que poderia desenvolver seu lado profissional? Foi nesse momento?

CM: Para mim foi uma tábua de salvação, porque eu não tinha condição de estudar e não tinha profissão. Naquela época era difícil estudar, ainda no último ano do colegial eu tive uma turma bem ruim no Instituto Educacional e acabei perdendo o ano. Perdi o embalo e, como já estava trabalhando com meu tio, aprendi um pouco de fotografia e ele já tinha se profissionalizado. Eu fui peão dele.

ML: E a sua relação com a fotografia?

CM: Na parte artística "zero", na parte comercial, mais ou menos.

ML: Mas é uma coisa que você gosta de fazer?

CM: Na realidade a fotografia para mim foi mais uma curiosidade, depois uma tábua de salvação.

MS: Você disse certa vez que se considerava um "operário da fotografia", o que significa isso?

CM: Significa que, apesar de eu estar ligado com o mundo artístico, porque eu assinava publicações, eu fazia aquela fotografia bem "lá em baixo mesmo", sem nenhum valor artístico, puramente comercial.

ML: Mesmo assim fica claro que o senhor tem uma sensibilidade com a fotografia...

MS: Eu acho que essa geração mais "antiga" era muito mais bem formada em tudo e a fotografia foi piorando também.

ML: Falando na parte comercial da fotografia do Leme, lembra desse material aqui? As provas daquela revista documentária que ele fez em 1957. Isso aqui é um material que estava na universidade, num laboratório de fotografia e eu levei esse material lá. Ele ainda estava vivo e identificou de fato que era o offset que ele preparou para a montagem da revista. Uma revista chamada *Marília*. O senhor chegou a ver?

CM: Cheguei. Então aqui você percebe como era a fotografia dele. Diferenciada.

MS: Por que é que o senhor fala que aqui está bem à mostra a fotografia que ele costumava fazer?

CM: Você percebe que essa fotografia aqui foi tirada com luz natural.

MS: Certo, esse interior aqui?

CM: É. Outro fotógrafo não faria isso.

MS: É esse estilo dele de fazer com luz natural. Mas se vê que, quando precisa, ele usa flash.

CM: Não, "pelo amor de Deus", você jamais pode afrontar o consumidor! Se você chegar para o consumidor com uma fotografia sem iluminação ele vai dizer que está escura.

MS: E essa aqui eu acho que não tem flash não. Você vê essa luz "estourando" aqui no fundo, parece bem natural. Então ele tinha essa inovação de fazer a reportagem que as pessoas fariam normalmente com flash para garantir, ele tinha um domínio de fazer sem flash.

CM: E essa é aquela máquina estática?

ML: Que máquina é essa?

CM: Não dá para saber.

MS: Essa coisa de Leica era só ele que tinha em Marília?

CM: Olha, no começo, para trabalhar com máquina 35 mm, não era fácil. Tinha problema da nitidez do grão, então precisava ter um negativo bem técnico para conseguir fazer uma ampliação razoável.

MS: Essa coisa de filme asa 400 é de que época, Celso? Você se lembra quando saiu o asa 400? Porque o filme de asa 400 acabaria facilitando o serviço dele com luz natural?

ML: Essa foto, por exemplo, é uma foto tirada à noite?

CM: Essa aqui ele pôs a máquina no tripé e, como a avenida é bastante iluminada e tinha bastante luz, a imagem saiu. Mas dá para perceber que foi tirada com luz natural também. Se tivesse jogado um flash aqui teria iluminado. Como não iluminou, foi tirada com luz natural. É uma fotografia extremamente difícil de tirar.

ML: É bem final de tarde?

CM: Não, aqui já está escuro. Olha o luminoso aparecendo, olha as luzes aparecendo. A gente não vai flagrar ninguém movimentando. É uma fotografia bem técnica mesmo. Naquela época não era qualquer fotógrafo que fazia isso aqui, não. Mesmo usando filme 400 asa, se é que tinha naquela época, não lembro.

ML: Isso aqui são fotos que provavelmente ele tirou em 1956, já que a revista é de 1957. Outra coisa que eu queria saber: aqui é um local onde as pessoas estão se movimentando...

CM: A velocidade aí tem que ser compatível com o movimento. Se bem que os movimentos devem ser lentos. Mesmo sendo lentos não ia ser possível executar, tem movimentos de mãos, de corpo, mas todo mundo permanece parado.

MS: Acho que o lance é saber que filme ele usou.

CM: Deve ser HP3, eu não sei em que ano foi lançado. E tinha também o HP4. Agora parece tem o HP5. Por aí dá para ver que era um fotógrafo diferenciado, só nessa parte. Isso aqui não era qualquer um que fazia.

ML: E essa aqui?

CM: Essa aqui deve ter três flashes. Um mais perto, que projetou aquela sombra. Agora, aqui, o que embasbaca a gente aqui também é que o primeiro plano não está muito "queimado", quer dizer, que não recebeu muita luz, e o último plano está queimado demais. Talvez ele tenha conseguido isso aqui com um filme rápido demais. O filme mais rápido não tem muito contraste. No filme mais lento o contraste é maior. Depois também tem o recurso de cobrir um pouco o filme. Mas se vê que é uma fotografia bem tirada.

MS: Talvez essa luz aqui da janela tenha vindo lá do fundo.

CM: O tamanho do vitral a gente não sabe, geralmente eram vitrais largos. Quase não usava iluminação naquela época. Acender luz de dia. Hoje você entra num banco tem 200 lâmpadas fluorescentes. Agora aqui está claro que ele usou flash. Em três páginas se vê a técnica do homem.

ML: Voltando à fotografia de arte do Sebastião, ele também andou aplicando um gênero de fotografia usado no Cine Foto Clube Bandeirante chamado *table top*, em que você põe numa mesa peças miniaturizadas, fotografa, e ela dá um efeito parecido com este aqui, que é onde se vê a preocupação dele com a geometrização das formas. Está aí, uma fotografia chamada *Table photos*. O senhor viu algum trabalho dele fazendo uso dessas formas?

CM: Eu acho que aqui foi uma fase muito passageira, porque eu não tenho lembrança não. Aqui está escrito 1978?

ML: Aproximadamente.

MS: Aquelas fotos dali da mesa são de 2002, 2003. Bem mais recente.

CM: Essa foi uma fase bastante transitória. Parece que não oferece muito material. Me parece um campo mais ou menos restrito.

MS: Essas fotos certamente foram feitas quando ele já estava com a idade bem avançada.

CM: Uma espécie de experiência passageira.

MS: Ele voltou a expor fotografias publicamente, coisas de trabalho. Eu trabalhava naquela livraria na rua 15 de Novembro, Estação Cultura, e lá ele fez uma exposição.

ML: Pelo cálculo que eu fiz, aqui deve ter sido 1978. A revista é de 2003, ela registra que "Sebastião recorreu a uma técnica chamada *table photo* ou foto de mesa e sua primeira experiência com esse tipo de fotografia foi há 25 anos".

MS: Então eu acredito que essas fotografias aqui não sejam da primeira experiência dele. Ou seja, são de experiências mais recentes. Essas aqui, eu não sei.

ML: Eu acho que essas são mais antigas, deu a impressão porque eu vi essa fotografia nos negativos. Uma outra pergunta é sobre a sua opinião sobre esse acervo fotográfico, formado por negativos, cópias, equipamentos fotográficos do Sebastião. Qual a sua opinião sobre o lugar ou o destino desse material?

CM: Não tenho a menor ideia, ele não era de se desfazer facilmente da parte material, ele conservava. Eu acho que deve estar conservado. Na parte de criação, ele tinha tudo guardado, só que essa parte da criação foi limitada mais ao início. Porque à medida que a pessoa vai se envolvendo com família, com problemas e a luta pela vida, parece que o lado artístico fica mais esquecido. Então a parte que se dedica mais à arte a gente perde um pouco para poder batalhar pela vida. Dessa parte talvez ele não tenha guardado muita coisa.

ML: A minha pergunta foi em outro sentido. Nós sabemos que, depois de um certo tempo, aquele material que você fazia porque gostava, e era solicitado por um cliente, chega uma certa altura que esse material vai ficar armazenado em algum lugar da casa. Então o que eu pergunto é sobre o futuro desse material. Qual seria o futuro desse material daqui a vinte, quarenta, sessenta, oitenta, cem anos?

MS: A pergunta é: O que você acha que vai acontecer com esse material e o que você acha que deveria acontecer com esse material?

CM: É difícil dizer. A preservação de uma coisa requer cuidados. Agora, precisa saber quem vai dispensar esses cuidados. Cabe saber se vai ter alguém capaz de assumir essa responsabilidade. Não sei, na família tem alguém que vai conservar isso aí. A gente tem uma frase que diz "o tempo conserta tudo". Agora eu acho também que o tempo destrói quase tudo.

MS: Você acha que esse material poderia ser exposto de alguma forma? Tem algum valor para a cidade?

ML: Qual a importância desse material para a história de Marília, para o futuro de Marília e para a memória?

CM: Agora a senhora situou o negócio no devido lugar. Cabe às pessoas interessadas na preservação destinar esse material a um local adequado. Um museu. É o único lugar que tem condição de preservar. Num ambiente doméstico sofre muita influência, e há lugares que são apropriados para a devida preservação. Guardar e não preservar não resolve nada. Preservar envolve uma série de técnicas, ambiência, só mesmo com a competência de pessoas capacitadas.

MS: Eu acho que precisa preservar e divulgar também. Estão sempre juntas porque preservar sem ter vias de acesso da população àquele material também não adianta nada.

CM: É o que acontece com jornais, por exemplo, na *Folha* há uma seção "50 anos atrás". Então tem uma seção no jornal que vai divulgar o que acontecia em Marília há tantos anos, o que acontecia naquela época.

ML: O senhor acha que esse é um material para estudo?

CM: Sem dúvida, isso a senhora mesma acabou de mostrar. De olhar, analisar como é que foi feito. Quais os procedimentos...

ML: O senhor acompanhou também esta fase dele quando fez muita fotografia aérea. Só temos essa pequena amostra, que foi do aniversário de Marília.

CM: Em 1959.

[FINAL DA FITA 2-B]

ML: A minha pergunta era com relação à fotografia aérea, em que ele trabalhou muito tempo. Para quem ele fazia esse tipo de trabalho? Que firmas solicitavam e qual era a finalidade desse tipo de fotografia?

CM: A finalidade era divulgar. Fazia mais para indústrias. Ele tinha feito para a Antarctica, para a Jato de Pompeia, Ailiram. Para as maiores indústrias que havia em Marília. Aí o pessoal fazia painéis e decorava escritórios, salas, essas coisas.

ML: Ailiram?

CM: Ailiram era uma fábrica que foi incorporada pela Nestlé. Fabricava doces e biscoitos aqui. Marília cresceu bastante, a ponto de despertar o interesse da multinacional. A multinacional adquiriu, ficou um tempo, depois vendeu para outra e acabou. Depois, finalmente, ficou nas mãos da Nestlé. No mesmo lugar, onde está a Nestlé.

ML: Que tipo de serviço fotográfico o Táxi Aéreo solicitava ao Sebastião?

CM: Não, ele usava avião do clube de aviação que tinha aí.

ML: Tenho comigo algumas imagens feitas pela máquina de 360°, são algumas fotos que ele tirou da Secretaria da Câmara. Qual a leitura que o senhor faz dessas fotos? É evidente que já está um pouco modificada, é um xerox. Em relação ao tipo de efeito que a máquina provoca, alterando a configuração da imagem?

CM: Não é bem que ela altera. Se a senhora vai pegar uma circunferência e pôr num plano, é evidente que não vai ficar igual. Ela não altera nada. Ela faz o que ela pode fazer. É como o negócio do globo terrestre e o mapa-múndi. Quando põe assim meio de "chapa" fica meio diferente, não fica? Mesma coisa a 360. Ela dá aquela distorção que é característica do próprio equipamento. Ele é assim porque ele é assim.

ML: Talvez seja por que essa foto aqui apareça mais. Ele diz que, entre as invenções dele, além da máquina 360°, tem outra, trata-se de uma técnica que ele chama de fotomatizagem.

CM: É isso aqui? Acho que esse negócio é trama. É um negócio que é uma tela que põe em cima e então ela dá aquele efeito no ato de ampliar. Nunca fiz isso e nunca vi ninguém fazendo. É isso aqui, não é?

ML: E a matização o senhor não sabe, não?

CM: Sobre isso eu não tenho noção.

ML: Aquela pequena distorção que eu queria lhe mostrar... esse efeito aqui, é um efeito que se faz com vidro?

CM: É alguma coisa que ele pôs em cima?

ML: Aqueles vidros transparentes que têm uma certa rugosidade.

CM: É, pode ser na hora de ampliar.

ML: Esse material aqui é o que ele mexeu no computador? O senhor também não chegou a acompanhar? Essa foto aí, lembra dela?

CM: Dessa fase não acompanhei nada.

ML: Essa foto que até foi premiada.

CM: Tirada com a luz de um fósforo. Essa foto que a senhora falou que tinha na poça d'água?

ML: Mas não sabe dos detalhes...

CM: Aqui é o chão, aqui é a água e aqui é o reflexo na água. Aqui é o portão da casa. Eu sei mais ou menos onde foi tirada essa foto. Esse efeito ele conseguiu devido à grande luminosidade do céu e à pouca luminosidade aqui. Então foi feito mais da silhueta. Porque o céu está bem iluminado. Aí é onde entra aquele efeito que nós falamos. Esses escuros aqui e esses claros ficaram menos pronunciados quando usava o filtro. Talvez ele tenha usado um filtro aqui para escurecer o azul. Senão o azul ia ficar claro demais e ia ter pouco contraste com o claro da nuvem.

ML: E aqui, foi aquela foto da 360° em que ele pegou as quatro esquinas formadas pela Sampaio Vidal com a Nove de Julho. E a distorção?

CM: Toda fotografia deste tipo tem que ter distorção. A senhora não pode pegar inúmeras retas e agrupar todas juntas num plano. Aqui é um plano só.

ML: Você tem quatro ângulos.

CM: É, quatro cantos de 90 graus.

ML: E essa distorção é provocada pela lente, no caso?

CM: Se a senhora for analisar, não existe distorção nenhuma. Porque a lente foi projetada para pegar um determinado ângulo, digamos, 45 graus. Então em 360° teve que repartir esses 45,

dá oito, em oito fotos. Então, se nós pegarmos aqui um pedaço de uma, você vai ver que não tem muita distorção. Ficou separada. A distorção, infelizmente, tem que ter um pouco também, porque o negativo não está plano. Porque a objetiva foi projetada para projetar uma imagem num plano. Aqui está o negativo sobre uma superfície plana. Agora, como a objetiva gira em torno de um cilindro, aqui está um cilindro. A objetiva projetou numa superfície convexa. A ideia não é suprimir o efeito ou amenizar. A ideia é colocar tudo em um só negativo. De onde dá 360° com esse aspecto.

ML: A distorção é inevitável porque ela volta àquela função dela anterior, ou seja, do espaço bidimensional. O senhor teria algum episódio curioso sobre esse vínculo do sr. Sebastião com a fotografia de modo a resgatar ou não?

CM: Não tenho não.

ML: Essas fotos foram de Brasília, não sei se por ocasião da inauguração...

CM: Não, eu acho que na inauguração ele não estava não. Ele esteve lá na construção. A senhora percebe aqui que tem andaimes em volta desse edifício...

ML: Do Senado, a Praça dos Três Poderes.

CM: O pessoal trabalhando, ele foi de duas a três vezes lá.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

CM: Em Londrina, ele entrou em contato com uma imobiliária Brasil Paraná. Esta imobiliária estava desenvolvendo vários trabalhos de loteamento na cidade de Londrina e fundando outras cidades, a exemplo de Querência do Norte, que se localiza nas proximidades do rio Paraná. Em Londrina, fizeram um loteamento que se chamava Jardim Santos Dumont, em sua homenagem, porque o loteamento ficava quase anexo ao aeroporto. Ele realizou trabalho para essa imobiliária em Londrina e em Querência do Norte.

ML: Querência do Norte é São Paulo ou Paraná?

CM: É Paraná. Ele tirou fotografia no início da fundação da cidade. Hoje deve estar uma cidade grande e o loteamento é Jardim Santos Dumont [em Londrina]. Por sinal, tem um fato curioso... Esse Jardim Santos Dumont era um terreno, o sítio de um japonês que ficou famoso por ter se tornado um fotógrafo amador. Ele gostava demais de fotografia, ficou conhecidíssimo. Só que agora não me ocorre o nome do japonês. Ele comprou essas terras no final da década de 1920 em Londrina. E, no início de 1950, já não comportava mais o sítio dele ali porque estava praticamente dentro da cidade. Ele vendeu para essa imobiliária, que fez o loteamento. Agora o nome do japonês..., o japonês era conhecidíssimo em Londrina. Eu não sei se você vai conseguir levantar o nome dele... Tem um livro publicado sobre ele. Eu li o livro desse japonês. E... o loteamento que ele fez primeiro, [no caso ele se refere ao registro fotográfico de Sebastião Leme a serviço da Construtora] que ele tirou fotografia, digo, ajudou a divulgar, com fotos e tudo é o do Jardim Santos Dumont . [Na segunda visita que fiz ao Celso, para revisão do texto gerado a partir da sua entrevista, ele solicitou à sua filha Tatiana, que também trabalha com fotografia, o nome do fotógrafo amador e ex-proprietário do Jardim Santos Dumont, trata-se de Kasuo Ohara].

ML: Que era desse fotógrafo?

CM: É, amador, eu acho que ele nunca foi profissional.

ML: Uma ironia, não?

CM: Hum, hum.

ML: E esse trabalho, ele levou mais quanto tempo? Você tem ideia?

CM: Em Londrina?

ML: É.

CM: Acho que ele trabalhou lá quase um ano. Assim, entre vai e vem, faz um serviço, pega nova remessa, coisa e tal. Mais ou menos, primeiro ele entrou em Londrina fazendo aquele albinho pequenininho que bolou, sabe? Ele bolou fazer um albinho pequeno, que ele chegou a dar o nome de microálbum. Era que nem copião que eu falei para a senhora, eram várias fotografias de 35 mm agrupadas em duas tiras de papel de tamanho 24X4 cm, dobradas formavam um macinho de 12 fotografias, 16, não me lembro mais quanto. E foi quando ele entrou em Londrina. Ficou conhecido lá, pegou serviço, trabalhou um tempo, mas depois a dificuldade: ele aqui em Marília, ia para Londrina. Acabou não voltando mais para lá. Acabou atuando mais aqui, foi, praticamente, o início do lado profissional dele. O trabalho em Londrina foi o começo...

ML: Foi o começo da profissionalização como fotógrafo?

CM: Tinha abandonado a prótese de vez.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE G: ENTREVISTA/MARCELO SAMPAIO (FOTÓGRAFO)

Entrevistado: Marcelo Sampaio/MS
Entrevistadora: Maria de Lourdes Lima/ML
Data: 9/8/2008.
Local: Residência da entrevistadora, localizada na avenida Sargento Ananias de Oliveira, 780, ap. 10-A, Marília, SP.
Transcritor: Ana Lúcia de Grava Kempinas
Data da transcrição: agosto/setembro de 2008

Entrevista: 9.8.2008

ML: Hoje é dia 9 de agosto e estamos entrevistando o Marcelo Sampaio, um dos fotógrafos da cidade, que conviveu durante alguns anos com o Leme. Marcelo, nós estamos diante de um conjunto de imagens de 360° feitas pelo sr. Sebastião... O que é que essa máquina oferece em termos de vantagens em relação, do ponto de vista técnico, às outras máquinas tradicionais, a 120 e a 135?

MS: Bom, eu acho assim, dizendo rapidamente, que essa máquina 360°, por usar um filme 120, já traz consigo as vantagens de uma máquina 120 convencional, que é um negativo maior, um fotograma maior. O que isso quer dizer? Os profissionais dos anos de 1950 usavam a máquina 120 por causa desse motivo, porque elas forneciam um negativo de dimensões maiores. Então, na hora em que você fosse ampliar esse negativo para fazer uma cópia 10X15 ou qualquer outro tamanho, você não teria que ampliar muito o negativo, você teria que fazer menos ampliações porque o negativo já era de um tamanho maior. Numa máquina Rolleyflex, por exemplo, muito utilizada pelo Leme, tinha as dimensões quadradas, 6X6 cm e a gente sabe que o 135 tem dimensões, se não me engano, 24X36 mm. É muitas vezes menor. Qual a grande vantagem disso? Por você ter menos ampliações, você tem uma fotografia com uma resolução maior, com uma nitidez maior, porque a imagem fotográfica é feita de grãos, de haletos de prata, e quanto mais você amplia esta imagem, quanto mais você amplia um negativo para ter uma fotografia grande em papel, mais esses grãos aparecem e você perde a nitidez, perde a resolução. Então, por um motivo técnico, de ter uma imagem mais nítida, mais definida, os profissionais dos anos de 1950 usavam muito mais a máquina 120 do que a 135. Até diziam que a máquina 120 era a "máquina profissional". A 135 apareceu depois e aos poucos foi conquistando o gosto do fotógrafo profissional pela sua agilidade, pelo seu menor tamanho, pela sua praticidade. A máquina 135, por exemplo, inovou porque poderia caber no bolso, poderia ser pendurada no pescoço, não pesava muito, possibilitava uma fotografia muito mais discreta, muito mais ágil, prática, confortável. O rolo de filme da 135 possibilitava 12, 24 e 36 exposições, e o rolo da 120, o máximo que possibilitava era 12 ou 24. Você tinha também uma autonomia maior, então eu acho que essas características, principalmente essa de ter um negativo maior. Se o negativo 120 era o usado na máquina 360°, isso já era uma qualidade de ter uma fotografia com uma nitidez e uma resolução maior. Mas a máquina 360°, pelo pouco que eu pude ver desse aparelho, foi montada em cima da tecnologia da 120 mesmo. Era uma caixa grande para caber o 120 e a objetiva também, se eu não me engano, também era de máquina 120. As que eu vi, pelo menos, então eu poderia dizer que era uma máquina 120, sem me aprofundar demais, eu poderia dizer que no começo a 360° era uma 120 melhorada. Melhorada em qual sentido? O giro de 180, 360 é a grande vantagem dessa máquina. Ela possibilita uma fotografia em um ângulo de visão muito maior do que uma máquina 120 convencional. Ela "varre" um espectro da realidade, por ela fotografar desse ângulo muito maior. Então acaba registrando muito mais do entorno da

máquina do que um ângulo de visão de uma máquina 120 convencional que, por mais que use um recurso de uma objetiva grande angular maior, ainda não acaba registrando a realidade por meio de uma varredura tão ampla quanto a máquina 360°. Para você ter uma ideia, a 360° possibilita a varredura total, através de um círculo completo em torno de si mesma. Então ela registra aspectos e espectros da realidade em um círculo total de 360°, em um círculo integral. Então é uma vantagem que essa máquina tem. Para o sr. Sebastião, por exemplo, que pensou em desenvolver esta máquina por conta do enfrentamento de um problema, em conversa com ele, ele me disse. Ele pensou em inventar essa máquina por quê? Ás vezes ele tinha que fotografar a fachada de uma fábrica para fazer a divulgação, a publicidade dessa fábrica, e ele não conseguia em uma fotografia só registrar o espectro total da fachada da fábrica. Ele tinha que fazer várias fotografias e, na hora de ampliar, tinha que unir as cópias para reproduzir de maneira integral, através de várias frações fotografadas, o integral da fachada da fábrica. Então ele pensou em uma máquina que possibilitasse uma exposição integral, através de uma varredura muito mais ampla. Ele pensou em duas coisas. Então há dois recursos técnicos que são vantagem nessa câmera. Primeiro, o negativo integral, sem precisar fracioná-lo, então você tem registrado em um mesmo negativo uma fachada inteira de uma empresa ou de uma paisagem qualquer, sem precisar cortar essa paisagem por meio de vários negativos e ele tem também essa varredura que esta máquina faz, ou seja, ela registra um ângulo de visão muito maior do que a medida de uma máquina convencional. Eu estou tentando entender o que o sr. Sebastião pensou na hora em que ele começou a imaginar ou a "bolar", quando ele inventou esse tipo de aparelho, que é a vantagem de você já trazer o que a 120 tem de melhor e possibilitar uma fotografia não fracionada de espectros da realidade muito mais amplos do que uma máquina convencional poderia fazer. Agora, em termos estéticos, e aí tem uma grande característica que eu vejo nesta máquina e que eu nunca consegui descobrir qual o segredo técnico disso, é que nessa varredura que ela faz, se o fotógrafo posicioná-la de maneira intencional, ela consegue concretizar na imagem vários pontos de fuga, essa imagem 180°, por exemplo, aqui da recepção da secretaria da Câmara Municipal, você tem dois pontos de fuga claros nessa imagem nas duas laterais. Isso só seria possível numa máquina convencional se você fizesse dois negativos, um pegando uma fração com um ponto de fuga e a outra pegando outra fração com outro ponto de fuga e aí você uniria os negativos, você ampliaria os dois e uniria as cópias para fazer uma fotografia só. Para você conseguir essa imagem com uma máquina convencional, você teria que estar se afastando e talvez você não tivesse espaço para fazer isso, ou você teria que usar uma objetiva que talvez ele não tivesse esse recurso na época, uma grande angular muito grande, e aí essa máquina 360° resolve isso de uma maneira muito mais fácil, até porque a grande angular distorce muito as linhas da imagem e, para o trabalho do sr. Sebastião, que nessa fotografia ele não quer ser só artístico, mas ele quer ser jornalístico, documental, então essas distorções na imagem, que seriam próprias da grande angular, talvez fossem um problema para o aspecto documental, e essa máquina 360° consegue isso sem essas distorções.

ML: A gente está diante de uma imagem que registra o Paço Municipal no Natal de 1998. O que a máquina de 360° realiza no sentido da forma? De criar um tipo de forma do objeto que na máquina convencional você não observa?

MS: Olha, eu logo percebo, e essa é uma percepção que eu tenho já de muito tempo e é um dos segredos dessa máquina que o sr. Sebastião nunca conversou comigo, porque em relação a certos assuntos ele era meio fechado; é que essa máquina proporciona uma representação do espaço, me parece, um pouco curvo. Ela pega, por exemplo, se eu tivesse à minha frente a fotografia de uma calçada e eu me posicionasse... por exemplo, eu tenho o Paço Municipal à minha frente e a calçada dele entre mim e o Paço Municipal, então é como se fosse uma

passagem, uma linha horizontal feita de calçadas à minha frente entre mim e o Paço Municipal. Então essa linha horizontal se torna, na máquina 360°, uma linha curva. Na hora em que você amplia um negativo numa superfície plana, que é o papel fotográfico, essa máquina produz uma distorção, entre aspas, do que o nosso olhar, sem o aparato da 360°, poderia não perceber. Porque o meu olhar percebe uma linha horizontal que vai da esquerda para direita, à minha frente, entre mim e o Paço Municipal, seria a calçada e essa máquina transforma essa linha horizontal em uma linha curva, uma linha que faz uma curvatura na qual na esquerda você tem um ponto de fuga e na direita você tem outro. Essa é uma característica técnica que se transforma em uma representação estética do espaço muito própria dessa máquina 360°.

ML: A mesma coisa poderia ocorrer com relação a uma mesa retangular?

MS: É, se a mesa fosse de dimensões muito grandes. Quando a máquina gira 180° ela faz uma varredura de longa distância, de grande extensão. Então, talvez numa mesa de pequena extensão você não conseguisse esse efeito. Agora, se fosse uma mesa, por exemplo, daqueles bolos de aniversário de São Paulo, que são colocados em uma mesa de grande extensão e a máquina fosse fotografar em 180°, talvez ela representasse essa mesa de maneira curva também.

ML: A impressão que eu tenho, olhando essa imagem, é que nós estamos exatamente na confluência de uma esquina entre a Sampaio Vidal e a avenida Tiradentes, não é o caso?

MS: Então é esse efeito, entre aspas, que eu percebo, que essa máquina costuma proporcionar. Ela cria essa sensação de que aqui há uma esquina e não é. Pela curvatura você tem aqui o ápice da curva, da linha e você tem a impressão de que é uma esquina e não é. Aqui você tem uma rua que passa de maneira horizontal, sem essa curvatura. Aí a gente tem essa sensação de uma curvatura, porque essa máquina representa as linhas horizontais de grande extensão como se fossem linhas curvas, criando pontos de fuga laterais. Essa é uma característica que não está no espaço quando a gente o representa apenas com os nossos olhos ou com as máquinas convencionais, sem o giro próprio da 360 ou 180. O giro é que provoca esse efeito, essa representação particular. Você tem fotografias que, se não fosse esse efeito..., essa, por exemplo, da Praça Maria Isabel. Essa aqui da entrada do aeroporto. Você tem uma representação da paisagem que eu aprecio, que mostra caminhos para o olhar que são próprios dessa representação 360° ou 180°, que não são os caminhos do olhar próprios dados por uma representação de uma máquina convencional. Cria uma representação da realidade que é muito própria do aparato. Que não seria nem própria da "cabeça" do sr. Sebastião, seria própria das possibilidades de representação da realidade do próprio aparato.

ML: Então, se a gente fosse estabelecer aí um paralelo entre esse tipo de imagem que a máquina oferece e aquele experimentalismo feito na década de 1940 no Brasil e nas décadas de 1910 e 1920 na Europa, no sentido de se contrapor a imagem dada pelo código da perspectiva renascentista, ela estaria inovando de algum modo, ou seja, mostrando a possibilidade de outros olhares que não aqueles marcados pela convenção do código estético renascentista?

MS: Colocando dessa forma eu posso concordar com você. Pelo que eu estou vendo aqui, por essa característica técnica, ela rompe com algumas tradições que são essas que você acabou de me dizer. É o uso do aparelho fotográfico para ele representar a realidade da maneira como você falou e ela, por fazer essa varredura, por criar essa representação curva, eu acho que ela

nos dá uma representação da realidade, provocando novas sensações, uma nova maneira de interpretar aquele espaço. De se colocar na frente daquele espaço. Essa fotografia, por exemplo, da Praça Maria Isabel em 140°, essa curva aqui que parece uma esquina, não é? Você tem uma rua vindo lá do fundo, uma calçada passando pela sua frente e seguindo, vindo da direita, lá do fundo da imagem, passando por onde está o olho da máquina e continuando para a esquerda, indo para o fundo da imagem. Essa curvatura não existe, na realidade. Essa curvatura é uma representação própria do aparelho. Agora, eu tenho dúvida porque a máquina de fotografia 360° ou 180°, eu não sei se isso é um dado próprio do aparelho do sr. Sebastião (a 360º dele) ou é um dado próprio desse tipo de aparato (a 360º depois inventada). Seria interessante você consultar, e eu sei que você tem o livro do fotógrafo brasileiro Juca Martins, que fotografa São Paulo com uma máquina 360°, uma máquina alemã, Noblex, não sei que máquina ele usa. Seria importante você dar uma olhada nessas fotografias de lugares por onde você já circulou, de que você tem uma outra representação de memória, e ver se estas características que eu vejo na 360° do sr. Sebastião também não estão nessa máquina Noblex usada pelo Juca, porque a gente pode chegar à conclusão de que isso seja um dado próprio desse tipo de tecnologia e não só da máquina do sr. Sebastião. Aqui, por exemplo, quando o ângulo é menor, essa curvatura é menor. Aqui realmente você tem uma esquina da rua Bahia com a Sampaio Vidal, mas aqui você tem uma curvatura que é própria da esquina, mas essa curvatura está um pouquinho mais acentuada. Vamos para outra fotografia... aqui a mesma esquina em 90°, menos graus ainda, a curvatura é menos acentuada, então essa esquina de fato é praticamente dessa forma mesmo. Essa aqui, por exemplo, você tem a Sampaio Vidal e a Rio Branco, se não estou enganado, não, você tem a Sampaio Vidal vindo daqui e aqui você tem aquela rua lateral, a rua dos fundos do Teatro Municipal onde fica a rádio 950, eu acho. Álvares Cabral, é a rua que desce e vai lá para o Pão de Açúcar. Olha só como essa esquina está mais acentuada do que ela é, e aqui é em 90°. Aqui seria o Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, em que a esquina está bem acentuada por essa característica. Aqui, por exemplo, você tem a Endurb, essa curva aqui é uma curva própria do aparelho, não é uma curva da disposição das coisas na realidade. Você vê pela própria representação do prédio da Prefeitura. Ele fica curvo e é uma curvatura que se coloca no centro da imagem. Os cantos da imagem são como se fosse uma imagem aparentemente esférica colocada em um plano. Lembrem-se do mapa-múndi, me lembra muito aquela representação esférica do mapa-múndi. É uma representação mais esférica colocada em um plano. Dá uma olhada nos carros, como distorce a dimensão dos carros. Quanto mais você se afasta do centro da imagem ampliada, mais você vai ter esse efeito de curvatura.

ML: No Rio de Janeiro eu tive contato com uma máquina de 360° de fabricação suíça, então fica claro que existe, e eu soube que há uma outra marca norte-americana. O que a gente pode concluir desse resultado? Uma máquina que foi produzida no interior de São Paulo não conseguiu ser industrializada, que é onde eu acho que existe o "nó" ainda da questão, e um projeto que de fato se efetivou, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Como é que você observa esse dado da realidade?

MS: Sem querer ser bairrista, mas já sendo, eu acho que há coisas que são indiscutíveis. Não podemos comparar um cidadão brasileiro, morador do interior de um Estado brasileiro, que enfrentou sozinho os desafios de inventar uma tecnologia para resolver um problema com sucesso, eu diria com relativo sucesso, com uma indústria de países muito mais desenvolvidos tecnologicamente e economicamente, de uma indústria grande, um corpo de funcionários altamente especializados e um know how muito maior em termos científicos, teóricos e experimentais, fica difícil a comparação. Uma empresa norte-americana, com no mínimo cinquenta anos de experiência no campo ótico, desenvolve um aparato que tecnicamente não é

muito melhor do que um equipamento desenvolvido por um cidadão solitário, não cientista, praticante da fotografia no interior de um país que não fornecia aos cidadãos toda a ciência e a tecnologia que uma Suíça poderia oferecer a um técnico de uma empresa altamente conceituada. Então eu vejo o trabalho do sr. Sebastião como pioneiro, um trabalho que tem a sua qualidade por essas dificuldades, por esses obstáculos que ele enfrentou quando você compara com os obstáculos enfrentados por uma equipe de cientistas de uma indústria. Eu acho que ele teve muito mais sucesso do que essa equipe de cientistas, pelo fato de ele ter trabalhado em condições muito piores e chegou ao desenvolvimento de uma máquina com as mesmas características.

ML: Eu poderia até nesse momento lhe mostrar uma imagem dessa máquina sobre a qual eu acabei de falar na estampa de uma camiseta, trata-se de uma foto de Helmut Batista, que registra uma parte da Baía de Guanabara e da Zona Sul, traz como legenda: "Rio de Janeiro em 360°".

MS: Então o que você pode fazer é o seguinte, se você quiser, você pode esconder esse defeito, próprio dessa máquina, ou você pode demonstrar isso. Vendo essa foto "Rio de Janeiro em 360°", pela escolha do ângulo de visão e por aquilo que está representado na imagem, eu não percebo tão claramente esse efeito que a gente está discutindo nessa imagem como eu percebo na imagem da Secretaria Municipal da Cultura e Turismo feita em 180° pelo sr. Sebastião Leme. Nessa imagem do Leme eu percebo pela escolha que ele fez do ângulo de visão, pelo ponto de vista que ele tem, eu percebo esta curvatura. Nessa de 360° eu não percebo. Talvez, se nessa máquina suíça ele fotografasse através de um outro ponto de vista e outras paisagens, talvez eu percebesse melhor essa curvatura. Então essa curvatura aparece mais na imagem devido ao ponto de vista do fotógrafo. Do ponto de onde ele captura a imagem. Do ponto de onde ele representa o espaço. Conforme o lugar onde você está, dentro do espaço você pode ter na sua imagem a representação desse dado próprio da 360°, ou pode ter uma representação do espaço que se encaixe melhor naquilo que a gente convencionalmente considera como espaço, que é o de Helmut Batista. Eu não conheço esse fotógrafo, não. Mas o Juca Martins, que eu conheço, desenvolve um trabalho bacana de paisagens paulistanas com a máquina 360° e eu acredito que ele usa uma americana e essa suíça, que eu tenho certeza que é a Noblex, e em algumas imagens esse resultado fica flagrante e em outros não, então eu acho que seja ligado ao ponto de vista mesmo.

[FINAL DA FITA 1-B]

ML: No momento, estamos examinando uma publicação de 1957 que Sebastião Leme produziu em parceria com Raja Sudahia e deu-lhe o título de *Marília*.

MS: Então, retomando, eu acho que esse termo "documental" talvez tenha uma característica mais estratégica do que conceitual, porque eu vejo nas fotos do Leme a intenção de mostrar, vamos dizer assim, o lado bom da cidade, o lado progressista da cidade, com a intenção de dar visibilidade à cidade por meio de uma publicidade dela mesma. A intenção do Leme é publicitária, ou seja, vender uma imagem da cidade. Convencer o observador de que a cidade é boa, de que ela progride, de que ela é bonita, de que ela tem potencial. Eu não sei se estou certo no que estou dizendo, eu acho que essas intenções são mais publicitárias do que documentais. Por isso, eu digo que vejo nessa revista uma fotografia muito mais publicitária do que documental. Mas agora eu estou vendo aqui nessa página que mostra a Camisaria Stroppa, de Aurélio Stroppa, uma colagem, uma junção de fotografias que era um recurso de editoração de imagens muito próprio da época dos anos de 1950, que é trabalhar com

fotografias como se elas fossem sobrepostas, contando juntas uma historinha do fenômeno fotografado com esta sobreposição, com esta colagem. Isso é típico dessa época das revistas ilustradas nessa época dos anos de 1940, 1950.

ML: Então voltando, essa preocupação que você vai encontrar em alguns jornais como *Jornal do Brasil*, essa tendência em ceder à imagem um lugar que antes era ocupado pelo texto...

MS: E vejo aí duas coisas novas que são propriamente modernas em termos de fotografia no Brasil e que o Leme segue. Uma é isso que você acabou de falar, um espaço privilegiando a imagem como se ela também contasse a história, não viesse a reboque do texto. A imagem não é só ilustração do texto, a imagem é a ilustração de si mesma, ela tem o próprio texto dentro da imagem. Outra característica é esse fotojornalismo mais próximo, com ângulos diferentes, com essa brincadeira, essa junção do lado jornalístico com o lado artístico, figurativo com o lado abstrato, com o lado gráfico. Essa coisa de você dar visibilidade à composição da imagem para você contar a história por meio da composição da imagem, a composição da imagem é o texto imagético. Isso eu vejo também no Leme que é próprio dessa fotografia moderna. Essa coisa de trabalhar muito bem com os planos da imagem, de compor como se a composição fosse o texto visual. Isso é coisa do Bresson, do Kertész, do Marcel Gautherot, dessa linhagem de fotógrafos que descobrem o potencial da composição para se contar uma história. Às vezes a contação da história não é com uma série de imagens, mas na própria composição da imagem você já conta uma história, a história contida em uma única imagem através da composição. Isso eu vejo no Leme também. Alguns traços disso, do momento decisivo sem forçar a barra, eu digo isso com fé. Eu vejo isso nele.

ML: Onde você poderia localizar esses momentos?

MS: Aqui, por exemplo, nessas três crianças e as três moças atrás. A simetria seria isso aqui, isso é uma brincadeira plástica própria do "momento decisivo". Essas duas janelas e a simetria de uma pessoa aqui e um grupo maior andando, também é artifício da composição elaborada, percebe? Da composição que vem mais do raciocínio plástico do que meramente do raciocínio documental. Tem outras imagens aqui...

ML: Na realidade que fala de um instante decisivo, mas é um instante decisivo que é preparado, que você aguarda...

MS: É, o nome foi classicamente "instante decisivo" porque a fotografia, na verdade, é apreendida em décimos de segundo, por um instante, mas para descobrir qual é o momento de você fazer a foto, tem um momento prévio da captura da imagem, isso você sabe que é assim porque você lê entrevistas do Bresson, do próprio Sebastião Salgado e de todos que são adeptos dessa forma de fotografar, que é moderna, onde você vê que o trabalho do fotógrafo é um trabalho mais intelectual, é um trabalho mais arquitetado, arquitetura da imagem, você vê muito isso nas entrevistas do Cristiano Mascaro que se diz claramente um seguidor do "instante decisivo", que é essa fotografia moderna, que é o cuidado que ele tem com a arquitetura da imagem. A imagem não é feita ao léu, ao gosto do instante, como parece. O jornalismo fotográfico é arquitetado em cada imagem. Então há escolha do que fotografar, do que aparece, do que não aparece, da maneira como você vai compor a imagem, do ângulo de visão, do ponto de captação da imagem, tudo isso faz parte da arquitetura que não é feita por acaso, é feita com uma intenção. Só que a fotografia, como tem essa ideia do senso comum de que ela é um registro da realidade, por ter sido feita em instantes de segundo, ela é arquitetada, todo fotógrafo sabe, mas passa a ideia de que não é, então isso faz parte também

dos segredos e das contradições do próprio conceito de "instante decisivo". Dos segredos que os fotógrafos não gostam de contar. O fotógrafo não mostra o copião dele, ele não mostra a prova de todos os fotogramas que ele fez, porque se mostra essa prova, não é que não mostra, ele não gosta de mostrar, oculta mesmo, se mostra esse copião ele vai mostrar ao observador, ao espectador da imagem, que ele teve vários "rascunhos" fotográficos, várias tentativas de apreensão daquele fenômeno e, dentro dessas tentativas, ele escolhe as melhores, aquela que melhor mostra suas intenções e aquelas que melhor escondem talvez esses rascunhos. Que mostrem que a atividade fotográfica não foi resultado de rascunho, mas sim da mágica do olhar que captou aquele momento. Olha, a gente como jornalista que teve acesso a essa literatura, a essas entrevistas e que tem a intenção de ser crítico e não de ser ingênuo, a gente não pode aceitar a ideia de que as fotografias são produtos do acaso, de que são registros fiéis da realidade pegos por sorte ou por alguma genialidade do fotógrafo. Não, a fotografia, até para esses grandes mestres, só que eles não falam isso, mas você percebe em algumas entrevistas, em alguns livros publicados, que até para esses grandes mestres, Sebastião, Mirro, Rosenthal, o próprio Cartier Bresson, são instantes construídos, mais do que apreendidos. O Bresson, por exemplo, inovou a estética da fotografia, mas ele veio antes de uma escola de arte, e todos estes fotógrafos vêm do aprendizado das artes plásticas, que é o conhecimento da composição, de como a composição conta uma história. Então eles introduzem isso na fotografia e criam esta beleza que foi a fotografia moderna.

ML: Aproveitando o ensejo, eu tenho aqui uma imagem que foi oferecida pelo Leme, inclusive consta a assinatura dele na parte inferior da fotografia. É uma fotografia da esposa dele. Quando eu vi a fotografia pela primeira vez eu achei que poderia ser uma solarização, mas ele falou que se tratava de uma imagem que ele recolheu exatamente da projeção do rosto e de uma parte do corpo dela numa poça d'água. Conversando com o Maurício essa semana, ele falou que, essa imagem, e o sr. Sebastião não entrou em detalhes sobre ela, foi produzida com o recurso de um espelho. Você conhece alguma coisa?

MS: O sr. Sebastião, como todo "fotoclubista Bandeirante", é um inventor, é um criador de técnicas. Um dos objetivos do Foto Clube era realmente essa experimentação, descobrir novos recursos para descobrir todo o potencial artístico do aparelho fotográfico ou da técnica fotográfica. Então o sr. Sebastião era um fuçador mesmo e ele acabou desenvolvendo algumas técnicas que acrescentaram à sua fotografia inúmeros outros recursos. Nessa foto eu percebo claramente a poça d'água mesmo, o brilho da água, um pouco do solo, eu vejo e consigo perceber um pouco as nuvens no céu e a silhueta da dona Dulce. Tá vendo aqui as nuvens? Agora eu acho, dentro da minha humilde opinião, que isso aqui é dupla exposição de papel na hora em que você vai fazer a ampliação. Uma máscara cobre o papel e amplia uma vez a imagem no papel, depois você amplia de novo. É como se fosse uma dupla exposição do papel na hora de você fazer a ampliação. Eu acho que é isso que está aqui. É uma técnica de laboratório entre tantas outras que o Leme usava muito bem.

ML: E onde entra o espelho?

MS: Não sei.

ML: Porque o uso de espelho também é bem conhecido nesse processo técnico da fotografia...

MS: É, talvez ele tenha usado o espelho para ampliar o reflexo da imagem do ampliador. A imagem do ampliador é feita por meio de luz, é uma luz que passa pelo fotograma, pelo

negativo e vaza, transpassa esse negativo e vai produzir as sombras nesse negativo, as nuances de sombra nesse negativo e no papel fotossensível.

ML: Então o uso do espelho é no momento da ampliação?

MS: Não, às vezes ele pode ter jogado esse feixe de luz, que passa pelo negativo e que vai "impressionar" o papel, ele pode ter rebatido isso num espelho, talvez, em que é criada uma imagem diferente, talvez, estou aqui "pensando com os meus botões" e estou chegando a essas possíveis conclusões. Talvez ele tenha feito uma dupla exposição e depois usou o recurso do espelho. Aqui você vê uma dupla exposição. Não sei, isso são segredos do "Prof. Pardal", sr. Sebastião Leme.

ML: E também você tem aí o recurso do *flou* e do claro-escuro...

MS: Então, isso aqui é uma fotografia que hoje pode ser considerada uma fotografia banal em termos artísticos, ou seja, uma "carninha de vaca", como dizem, em termos artísticos. Apesar de ela ser bonita, de ter seu valor e não é assim tão fácil de fazer. Exige um conhecimento. Só fotógrafo faz isso. Agora, na época em que foi feita, talvez ela tivesse um valor estético muito maior pela inovação, pela originalidade, por mostrar que a fotografia poderia ter muito mais recursos artísticos do que se supunha na ocasião, ou seja, o uso da fotografia como sendo uma expressão pessoal de uma interpretação da realidade, além do simples recurso jornalístico e documental, com essa quebra de arquétipos, com a mostra dessas imagens novas, com composições novas, não só seguindo a perspectiva artificial ou a intenção figurativa.

ML: Nessa foto fica muito claro o uso que ele faz da iluminação no sentido de contraste de claro e escuro, do contraluz.

MS: Porque essa imagem da dona Dulce está sendo refletida numa poça d'água, mas ela é um contraluz. O sol está atrás da dona Dulce, está fazendo a silhueta dela.

ML: Que conclusões podemos tirar da função referencial ou documental e da função performática, no caso, da função estética, que as imagens fotográficas desempenham nessa obra de Sebastião Leme em relação à obra dele geral, já que você conhece...

MS: Olha, como o sr. Sebastião dedicou boa parte de sua vida à fotografia publicitária, mais do que à fotografia artística, eu acho até que ele tinha seus momentos artísticos no meio do trabalho publicitário. De vez em quando, ele introduzia algumas características artísticas, entendidas aqui como a quebra dos paradigmas. Como ele fazia isso às vezes, eu poderia dizer que a função referencial é mais importante pelo volume de fotografia publicitária que foi realizada, tem uma importância muito maior do que a sua função performática. O Sebastião foi um fotógrafo de exposição também. De exposição individual, de fotografia autoral, mas eu acho que, do volume do trabalho dele, a função referencial acaba sendo muito mais clara do que a função performática. Agora, entre as várias fotografias que ele tem, você descobre inúmeras pérolas. Parece assim que, durante o trabalho documental e publicitário, ele é iluminado pela arte. A gente sabe que não é bem assim, na verdade ele tinha um compromisso com o comprador das suas imagens, então ele teria o cuidado de fazer essas imagens para atender aos interesses, às necessidades do comprador, não aos seus interesses. É esse o conceito do fotógrafo profissional, do fotógrafo publicitário. Ele trabalha em função dos interesses e das necessidades de quem vai comprar suas imagens. Ele segue uma pauta, ele segue um editorial, então ele não pode fugir muito disso, mas de vez em quando aparecia,

entre essas imagens publicitárias, composições de uma característica mais performática e menos referencial. E aí você vê que nas, exposições autorais que ele fazia, você via aquelas imagens muito mais performáticas do que referenciais. Então você via que ele tinha esse lado performático nele, ele tinha total controle e consciência. Fazia isso muito bem, ele era um fotógrafo que seguia a tradição moderna, só que, como ele viveu quase toda a sua vida para servir de fotógrafo profissional, seja documental ou publicitário, na maioria do seu trabalho a função referencial é muito mais clara, muito mais preponderante, dominante.

ML: Em relação à obra do sr. Sebastião, a função documental da fotografia em relação à função performática, a questão da estética, essa preocupação totalmente voltada para a forma, como é que a gente pode mensurar isso em termos quantitativos, o que prevaleceu mais? Ambas andaram lado a lado?

MS: Eu acho que, em termos quantitativos, o fator referencial prepondera no trabalho do Leme porque ele tinha obrigações, ele tinha uma família para sustentar, ele tinha que ganhar dinheiro com a fotografia. Então ele tinha que atender aos desejos e às necessidades dos seus clientes, e eu não sei até que ponto uma fotografia arrojada em termos de composição iria cumprir o papel publicitário dela, provavelmente não. Então, o que acontece com o Leme e com vários outros fotógrafos, o lado referencial acaba, em termos quantitativos, tendo mais preponderância do que o lado performático. Por exemplo, a gente entra em contato com publicações, com fotografias desses grandes mestres da fotografia moderna no Brasil e no mundo, que tiveram objetivo (essas publicações) de fazer uma seleção das imagens de todo o grande acervo dessas pessoas, desses mestres, uma seleção que pudesse traduzir em poucas páginas do livro o caráter autoral e artístico desses fotógrafos. O objetivo desses livros é mostrar o lado performático deles, vamos dizer assim de maneira simplificada, então a gente entra em contato com esses livros e não entra em contato com o grande acervo diário desses fotógrafos que, para ganharem dinheiro e se sustentarem, se voltam, se curvam às necessidades do mercado, seja publicitário, seja da imprensa, que são imagens mais referenciais e menos performáticas, muito embora a performance esteja na imagem referencial. Eu acho que essa diferenciação entre referencial e performático é uma coisa complicada porque a referência está na composição e vice-versa. A construção da figuração é feita por meio de uma composição, então tem uma certa performance. É que em algumas imagens, devido à quebra dos arquétipos e das tradições, você tem a performance se sobressaindo à referência. Eu vejo o trabalho do Leme assim, por causa dessa necessidade de ser um fotógrafo profissional ele foi mais referencial do que performático.

ML: Eu também concordo com você de que as duas se sobrepõem, mas no caso de determinados clientes que estão exigindo uma foto mais nos moldes de uma foto que dê publicidade ao produto, por exemplo, e considerando o interior de Marília, não é São Paulo capital, é interior, muitos clientes não iriam admitir numa foto o contraste claro-escuro até porque o escuro seria um elemento de diluição daquilo que tem, que deveria ganhar visibilidade...

MS: O Leme sem dúvida segue a tradição moderna quando ele trabalha muito bem com os planos fotográficos, desfoque do fundo, com o uso da perspectiva de uma maneira muito mais criativa, usando a perspectiva assim, escalonando os planos para se contar uma história, então isso ele tem clareza de que a fotografia pode contar uma história sem o texto escrito. Isso é moderno, mas isso não deixa de ser referencial. Tem a performance, mas para o observador o que acabava contando em última instância é a referência. Agora, há imagens em que, devido ao arrojo do uso desses recursos plásticos, a função referencial acaba sendo colocada um

pouco de lado e aparece mais visível a função performática, quando se trabalha com grafismos, quando se trabalha com claro-escuro, quando você trabalha com ângulos inusitados, quando você desconstrói o arquétipo da perspectiva, por exemplo, construindo novas formas de representação do próprio espaço, aí fica claro a marca da performance, fica muito mais clara, mais perceptível do que a marca referencial. A referência esta lá mas a performance é jogada na sua cara assim, se você tivesse níveis você não teria o nivelamento do referencial com o performático, há imagens em que o performático se sobressai, ela está acima do referencial, mas o referencial ainda está lá. Eu acho que essa é uma das características das imagens modernas e do Foto Cine Clube, que é nivelar essa coisa do referencial com o performático, colocando um pouco mais acima o performático sem perder o referencial.

ML: Na condição de fotógrafo e estudioso da fotografia, sobretudo em São Paulo, como é que você situa esse trabalho e essa trajetória do Leme em relação à fotografia em São Paulo e em relação à fotografia no Brasil?

MS: Olha, Lourdes, eu acho que para responder a essa pergunta eu teria que ter mais contato com o que era produzido em Marília em termos de fotojornalismo ou de fotografia publicitária.

ML: A minha pergunta é sobre a fotografia em geral. O espectro da obra dele...

MS: Eu acho que o Leme tem uma história muito mais marcante em termos locais do que em termos estaduais ou nacionais. Eu acho que, em termos estaduais, ele segue a linha da fotografia moderna, ele é um continuador dessa linha. Eu não vi em fotografias dele nada muito diferente do que eu já vi no Foto Clube Bandeirante, nas revistas *Cruzeiro*, *Manchete*, não vi nada muito diferente, eu vi a continuação do trabalho. Agora, falando como um pesquisador mesmo, sendo fiel a uma certa objetividade do próprio fenômeno. Eu não posso inventar muito. Em termos nacionais, eu acho que a foto 360° pode colocá-lo em uma posição de destaque, mas aí também porque ele foi um pesquisador sozinho e um inventor sozinho. Ele pesquisou, inventou e construiu, então isso sem dúvida o coloca em destaque no Brasil. Como destaque no mundo, pela plástica da fotografia, ele é um continuador de toda essa família de fotógrafos da Europa, por volta dos anos de 1920, que depois vai ter seus desdobramentos por volta dos anos de 1940, 1950, vai desaparecer um pouco nos anos de 1980 e vai voltar de novo em alguns fotógrafos nos anos de 1990. Ele é um continuador. A fotografia 360° no mundo, eu volto a dizer, talvez ele tenha seu destaque por conta de ele ter sido o inventor, construtor, não há como compará-lo com uma fabrica suíça que fez a Noblex. Então ele tem esse destaque de ter sido um inventor. O Leme, em termos locais, indiscutivelmente construiu a história da fotografia no interior paulista. Não pela 360°, porque a gente costuma lembrá-lo como inventor da foto 360°, mas ele teve um trabalho como um fotógrafo convencional acima da média e em termos de interior do Brasil, fora da capital, ele é um capítulo da história da fotografa brasileira, sem dúvida. As informações, o contato com as tecnologias, com os aparelhos, com técnicas de laboratório, com a literatura propriamente fotográfica, eu acredito que era muito mais difícil no interior, numa cidade como Marília, por exemplo, apesar de todas essas dificuldades ele ter feito o trabalho que ele fez, com todas essas características, ele tem um destaque.

ML: Obrigada, Marcelo.

[FINAL DO DEPOIMENTO]

APÊNDICE H: QUESTIONÁRIO/SEBASTIÃO LEME*

Responsável pela aplicação do questionário: Maria de Lourdes Lima (orientanda)
Data de entrega do questionário: 11 de novembro de 2005.

Questionário acerca da relação entre o fotógrafo e o produto do seu trabalho

01. Marque com X, uma das alternativas apresentadas, considerando o que senhor acumulou ao longo da sua vida, em virtude de suas atividades amadora e profissional. *Justifique* em seguida a sua opção:

( ) acervo fotográfico

( ) arquivo fotográfico

( ) coleção de fotografias

Resp.: Devido ao acúmulo de serviços, contatos com clientes, tiragem e serviço de laboratório, limitava-me a registrar apenas a origem dos serviços.

02. Dê o seu parecer sobre o que o senhor entende por *acervo*, *arquivo* e *coleção fotográfica*.

Resp.: Acervo é a totalidade dos serviços; arquivo é a separação por assunto e coleção um agrupamento de assunto.

03. O senhor coleciona ou já colecionou outros documentos ou objetos? No caso de uma confirmação, identifique o(s) tipo(s) de objeto(s) ou de documentos da sua coleção, situando-o(s) quanto ao período e ao local, descreva de forma sucinta as suas motivações em relação ao ato de colecionar.

Resp.: Não.

04. O senhor se considera um 'Colecionador de Si Mesmo'? Justifique.

Resp.: Sim. Para ter acesso às minhas atividades.

05. Em sua opinião, qual a utilidade de preservar os suportes fotográficos? Justifique a sua relevância.

Resp.: Para consulta e divulgação.

06. Do ponto de vista de uma retrospectiva, que dê conta da sua trajetória como fotógrafo amador e profissional, os suportes fotográficos localizados em seu poder estão organizados e sujeitos a uma política de preservação?

Resp.: Apenas uma pequena parte está organizada.

---

* O Questionário foi discutido em conjunto com o orientador Prof. Dr. Eduardo Ismael Murguia.

07. O senhor já chegou a gerar negativos de 2ª geração, considerando a falta do negativo e/ou o fato da imagem positiva encontra-se em mau estado de conservação?

Resp.: Sim.

08. Se o fez, o que o levou a fazê-lo?

Resp.: Devido ao mau estado das fotografias.

09. Como o senhor organiza as suas imagens fotográficas com base na *cronologia*, na *temática* ou no tipo de *suporte*? Utiliza uma dessas três formas ou alguma que não foi incluída?

Resp.: Temática.

10. Descreva a forma ou o tipo de organização que o senhor adotou pessoalmente, caso a pergunta anterior não lhe satisfaça.

Resp.: Resposta prejudicada.

11. Organiza para qual finalidade?

Resp.: Para facilitar a utilização futura.

11. Descreva de modo breve o que o motiva e o que pretende atingir com a rotina da organização.

Resp.: Preservar a memória do meu serviço.

11. O senhor já fez alguma intervenção ou, simplesmente, foi acumulando esses suportes ao longo da sua função como produtor? (Por intervenção entendemos: *reprodução fotográfica para efeito de preservação*, *eliminação*, *doação*, *permuta*, *venda* ou outro qualquer procedimento que não corresponda aos já mencionados). Informe o tipo e a forma da intervenção, localizando-os no tempo e no espaço.

Resp.: Já vendi os negativos de uma instituição e doei outros de uma igreja.
[Deve-se entender que a venda e a doação aconteceu em favor das respectivas instituições que o contrataram para a realização do registro fotográfico.]

12. O senhor tem planos para o que acontecerá com a sua produção fotográfica nos próximos vinte anos?

Resp.: Sim, editar em forma de álbum para divulgação.
[Aqui, dispomos de um depoimento muito importante, em relação ao feed back entre o ato da criação e o ato da recepção.]

13. Quais os principais momentos e como o senhor define cada momento da sua obra?

Resp.: Consulte o meu currículo que contém essas informações.

14. O fato de o senhor ter sido, respectivamente, fotógrafo amador e fotógrafo profissional, que importância essas duas atuações passam a ter sobre a sua produção fotográfica, quer do ponto de vista estético, quer do ponto de vista financeiro?

Resp.: Mais do ponto de vista estético que financeiro.

15. O senhor já teve experiências como pintor, cinegrafista, operador de vídeo e como programador de página na web. Descreva de modo sucinto essas experiências e quais as relações entre elas e a sua fotografia.

Resp.: As relações dessas atividades com a fotografia se deram porque são visuais.

16. Como cinegrafista o senhor trabalhou com Super 8, 16 e/ou 35 mm?

Resp.: Trabalhei com Super 8.

17. Que tipo de imagens o senhor deu preferência para registrar, no caso do vídeo e dos filmes? Justifique as escolhas.

Resp.: No plano profissional registrei casamentos, eventos políticos e outros que continham interesse histórico. De uso pessoal, fiz mais registros de natureza.

18. No caso da pintura, o senhor optou pelo figurativo ou pelo abstrato? Justifique a preferência.

Resp.: Figurativo. Porque tem similitude com a fotografia.

19. Quais os tipos e marcas de câmeras fotográficas com que o senhor trabalhou e com as quais se identificou? Assinale o período correspondente ao uso das câmeras. Em seguida, justifique as suas opções.

Resp.: Mais com Rolleyflex e Leica porque atendiam melhor aos meus reclamos profissionais.

20. A mesma pergunta vale para o caso das filmagens realizadas.

Resp.: Usei várias e não me lembro.

21. Forneça um cálculo aproximado, ou exato, do número de negativos (discriminar o tipo de suporte, se for o caso), de cópias e de imagens digitalizadas.

Resp.: Sessenta anos de atividade não é possível calcular.

22. De preferência, forneça o número, aproximado ou exato, de quadros, de filmes e de vídeos produzidos.

Resp.: Filmes e vídeos, não saberia calcular; quadros, uns trinta.

Questionário acerca da Relação entre o Fotógrafo e o Processo Fotográfico

1. Por ocasião da primeira entrevista, datada de 26/7/2005, antes de utilizarmos o gravador o senhor declarou ter feito parte do quadro de sócios do Foto Cine Clube Bandeirante – FCCB – desde o início da sua fundação. O senhor lembra o ano em que se tornou sócio do FCCB e o ano em que se desligou daquela associação, caso isto tenha acontecido?

Resp.: Não me lembro o ano em que me tornei sócio, foi na década de 50. Também não me lembro do desligamento.

2. O senhor teve fotografias suas publicadas nos catálogos e nos boletins do FCCB? Poderia precisar o número delas?

Resp.:Tive várias fotografias publicadas em diferentes boletins, como também na revista *Iris*. Não saberia precisar.

3. E com que frequência elas foram publicadas?

Resp.: A cada dois, três números.

4. A sua atividade foi prolongada dentro do FCCB? Poderia precisá-la em termos de duração temporal, e em que efetivamente atuou?

Resp.: Como morava no interior, não frequentava as atividades do clube na sede.

5. Ainda sobre o FCCB, em uma dada altura daquela entrevista, o senhor se referiu ao Foto Cine Clube Bandeirante como uma "escola", designação também atribuída pela crítica especializada da época que passou a chamá-la de Escola Paulista. O senhor também partilha da mesma ideia? Em caso afirmativo ou negativo, justifique a sua posição.

Resp.: Não tive conhecimento de princípios do Clube que o caracterizavam como uma "escola".

6. Qual a contribuição deixada pelo FCCB para a fotografia produzida na capital e no interior de São Paulo a partir de 1939, ano da sua fundação?

Resp.: Foi grande.

7. Sabe-se através do livro *A fotografia moderna no Brasil*, elaborado por Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, reeditado recentemente pela Cosac Naify, que os processos utilizados pelos fotoclubistas vinculados ao Bandeirante consistiam no uso de:

- alto-contrastes
- velocidades, a depender do tema fotografado
- movimentação da câmara no ato de fotografar

- fotograma
- solarizações
- montagens fotográficas
- intervenções nos negativos e nas cópias
- micro e macrofotografia
- ênfase na temática abstrata

A considerar os procedimentos técnicos, acima relacionados, quais aqueles que foram utilizados pelo senhor? Passe a discriminá-los de acordo com o tipo e a época em que passou a aplicá-los no seu trabalho. Informe também se esses procedimentos técnicos chegaram até o senhor através dos boletins do FCCB, de manuais ou de qualquer outro veículo, fora do âmbito desta entidade, ou se deveu a uma descoberta casual, da sua parte.

Resp.: Não conheço livro e não sei quais são esses conceitos.

08. Considerando o uso de técnicas e processos fotográficos históricos, alguns deles utilizadas por fotógrafos contemporâneos, qual deles o senhor trabalhou e com os quais se sentiu identificado, em seguida justifique a razão. Estamos considerando, aqui, para efeito de ilustração: o *papel salgado*, a *platinotipia*, a *fotolitogravura*, a *fototipia*, a *fotopintura* (retoques) e a *reprodução fotomecânica*. Caso tenha trabalhado com algum que não tenha sido incluído nesta relação, por favor faça a sua inclusão.

Resp.: Desconheço a terminologia.

ANEXOS

ANEXO A - Lista de *Sites* e Notas

in.tu.i.ção
(u-i) s. f. 1. Conhecimento imediato e claro, sem recorrer ao raciocínio. 2. Pressentimento. 3. Teol. Visão beatífica. 4. Filos. Conhecimento claro, direto, imediato e espontâneo da verdade.

http://webmail.terra.com.br/

http://en.wikipedia.org/wiki/Photographic_machine_360%BA

scarvalholeme@yahoo.com.br

fac-si.mi.le
s. m. Reprodução exata de uma assinatura, escrita, estampa etc. Pl.: fac-símiles.

http://www.movimentodasartes.com.br/bienal2005/

http://www.fundanet.br/cultural/quadros/leme/leme.htm

http://www.fundanet.br/cultural/quadros/leme/leme.htm

amigosdafotografia@hotmail.com

yesmarilia@yesmarilia.com.br

http://pt.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A3o_Carvalho_Leme

http://pt.wikipedia.org/wiki/Sebastião_Carvalho_Leme 4

http://www.yesmarilia.com.br/index_2004.php?pag=inicial_fotos_marilia

E-mail: leme@fotoemfoco.art.br

http://www.tray.com.br/loja/produto.php?loja=121&IdProd=1270 este.

http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografo-sebastiao-carvalho.htm

ombudsman@terra.com.br

amigosdafotografia@hotmail.com

http://pt.wikipedia.org/wiki/Biografias:_S

ANEXO B - Poema "Brilho na Mata", 24/04/1941

"B R I L H O S N A M A T A"

No meio da mata
bravia,
selvagem,
um brilho aparece...
Será uma estrela
que nela palpita?
Será o orvalho
que gôtas destila?
Não.
O que brilha
com brilho
de gôtas de orvalho,
com brilho de estrela,
na imensidade da mata selvagem,
é o gume de aço
do féro machado
que vibra no espaço
criando cidade.
-- Marília nasceu...

No sitio onde fôra
u'a mata selvagem
agora já existe
uma grande cidade.
E um ~~brilho~~ clarão cintila,
E um brilho se avulta,
e não é o brilhante,
e não é da safira,
O que brilha
com brilho
de puro diamante,
com brilho de jóia
de luz faiscante
na imensidade
da grande cidade,
~~é a luz da cultura~~
que em fóco irradia
~~das letras~~
~~das artes~~
na ~~mata bravia~~.
-- Cultua Marília...

Marília, 24/4/941

S.C.Leme.

ANEXO C - Poema “Marília”, c. 1956

MARÍLIA

No meio da mata
bravia,
selvagem,
um brilho aparece
Será uma estrêla
que nela palpita?
Será o orvalho
que gôtas destila?

Não.

O que brilha
com brilho,
de gôtas de orvalho,
com brilho de estrêla,
na imensidade da mata sel-
[vagem,
é o gume de aço
do fero machado
que vibra no espaço
criando cidades.

Marília que nasce.

No sítio onde fôra
n'a mata selvagem
agora já existe
uma grande cidade.

E luzes cintilam.
E luzes se avultam.
Não são os brilhantes,
e não são as safiras.
O que brilha
com brilho
de puro diamante,
com brilho de jóia
de luz faiscante
na imensidade
da grande cidade,
é o fogo das forjas
chaminés das indústrias,
irradiando progresso
aonde já fôra
n'a mata selvagem.

Marília que cresce.

S. Carvalho Leme

ANEXO D - Capa dos catálogos da III, IV e VI Exposição de Arte Fotográfica, do II Salão de Belas Artes de 1947 e resultado do I Salão de 1946

Em Fevereiro de 1948

a realização do "II.º SALÃO DE BELAS ARTES DE MARILIA"

PARA TODA A ALTA PAULISTA

Aguardem a publicação do Regulamento Geral

1947

NOVEMBRO 15

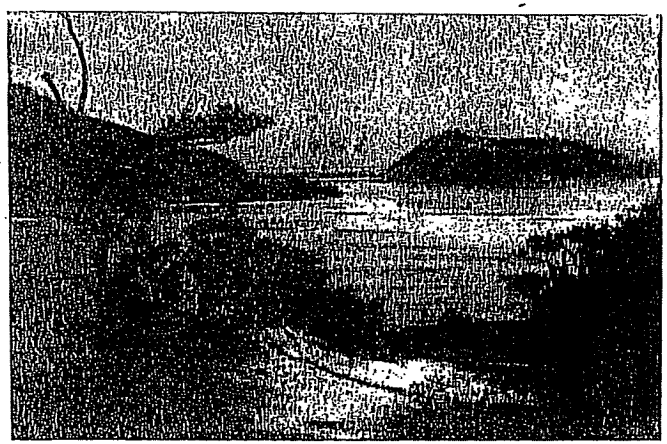
NOVEMBRO 15

III.ª EXPOSIÇÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA

Sebastião Carvalho Leme

— E —

I.ª EXPOSIÇÃO DE ORQUIDEAS



SALÃO NOBRE DA SOCIEDADE MARILILÂNDIA

RUA 9 DE JULHO N.º 1281 — MARÍLIA — EST. S. PAULO

VILA JARDIM DIRCEU

Localisada no prolongamento da Avenida Sampaio Vidal, anexa ao bairro residencial em Marilia.

Vendas de lotes e casas a vista e a prestações modicas.

Proprietário:

Gumercindo Munix Sampaio

Informações com o sr.
Benedicto Nogueira Azevedo
Rua Dr. Armando Sales, 55
Telefone 3140
Escritório MERCURIO

Consultem os nossos planos

Va Exposição de Arte Fotográfica

Sebastião Carvalho Leme

e

IIa Exposição de Orquídeas

Novembro **14** 1948 *Novembro* **21**

Salão Nobre da Sociedade Marilândia
Rua 9 de Julho, 1281 — Marília
Estado de São Paulo

Presidente	*Reciere Paduan*	5
Secretário	*Paulo Corrêa de Lara*	4
Secretário Geral . . .	*Euclides da Cunha Sornas*	3
Sub. Secretário Geral .	*Antonio de Almeida*	8

Departamento de Finanças:

Diretor	*José Arbex*	1
Secretário	*Lineu Teixeira*	7
Sub-Secretário . .	*Luiz Porchia*	12

Departamento Cultural:

Diretor	*Aldonio F. Faria*	10
Secretário	*Maruyama Takeo*	11
Sub-Secretário . .	*vago*	

Departamento Filantropico:

Diretor	*Idreno Silvio Cavalari*	6
Secretário . . .	*Ezequiel Bambine*	2
Sub-Secretário . .	*José Hila Sobrinho*	9

VIª Exposição de arte Fotográfica

de Sebastião Carvalho Leme

e

IVª Exposição de Orquídeas

do Circulo Orquidófilo de Marília

Novembro 11 — 1950 — Novembro 15

Salão Nobre da Associação dos Alfaiates

Rua 9 de Julho, 1402 — MARILIA — Estado de São Paulo

Impresso nas oficinas do
«CORREIO DE MARILIA»

1º Salão de Belas Artes de Marília

Iº Salão de Belas Artes de Marília

7 Setembro — 1946 — 12 Outubro

QUADRO DE HONRA

Paraninfo
Bento de Abreu Sampaio Vidal

Local
Bibliotéca Pública e Museu
«Tomaz Antonio Gonzaga».

Comissão Julgadora
Prof. Túlio Mugnaini
Prof. Ruy Martins Ferreira
Reinaldo Manzke
Prof. Basileu Assis Morais
Prof. Mário de Souza

I.o colocado — DIRCEU CAMARA NERY
«Miséria»
Pequena medalha de ouro «J. N. Camargo»

II.o colocado — SEBASTIÃO CARVALHO LEME
«Engenho da Formosa»
Grande medalha de prata «S. Ficher»

III.o colocado — YUKIO UEMURA
«Inverno»
Medalha de bronze «Amando O. Rocha Filho»

IV.o colocado — FLÁVIO ASPERTI
«Rua com moças»
Medalha de bronze «Extra»

MENÇÕES HONROSAS

Uso Eguchi
«Campos de Jordão»

Eduwaldo Minganti
«Tranquilidade»

Marina Saçada
«Matriz de São Bento»

Hiroshi Hayashi
«Ribeirão do Pombo»

Otávio Falcão
«Furna do bosque»

Dorival Aguiar
«Beira de Estrada»

Assaó Tanaka
«Rio Novo»

José Vieira Alves
«São Bento - Matriz»

CERCA DE 12.000 PESSÔAS VISITARAM ÊSTA EXPOSIÇÃO.

1948

PROMOVIDO PELA
«União dos Treze»
Correspondente da Associação Paulista de Belas Artes
Rua 9 de Julho n. 1281
Marília

Exposição

MARÍLIA

Associação dos Alfaiates de Marília
Rua 9 de Julho n.º 1402
«De 4 a 17 de Abril»

GARÇA com a colaboração da Prefeitura Municipal.

TUPÃ com a colaboração da Prefeitura Municipal.

POMPÉIA com a colaboração da Prefeitura Municipal, no salão nobre do «Tenis Clube»

ANEXO E - Três correspondências da ex-FAFI e da FFC/UNESP

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE MARÍLIA

Of. 251/63

Marília, 6 de abril de 1963.

Ilustríssimo Senhor,

Participamos a Vossa Senhoria que por proposta do Professor Ataliba Teixeira de Castilho, Assistente de Diretor, foi incluída na Ata da Reunião da Congregação dessa Faculdade, convocada para o dia 5 do mês em curso, um voto de louvor a V.Sa., pela valiosa doação de negativos de fotografias dos primeiros passos dessa Faculdade.

Junto aos agradecimentos pessoais, aproveito da oportunidade para apresentar-lhe meus protestos de estima, consideração e aprêço.

Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula
Diretor

Ao Ilustrissimo Senhor
Sebastião Carvalho Leme
São Paulo

s.p.

AVENIDA VICENTE FERREIRA, 1250 - MARÍLIA
RUA FREDERICO STEIDEL, 137 - 1º - SÃO PAULO

unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE MARÍLIA
Faculdade de Filosofia e Ciências

Marília, 19 de abril de 1995.

Prezado Senhor,

A Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília, Unidade integrante da Universidade Estadual Paulista, tem a máxima satisfação de acusar e agradecer o recebimento, por doação, da coleção de fotografias de Marília do início da década de 50 e da publicação Marília/1957, de autoria de Vossa Senhoria.

Queremos destacar, que é uma honra termos a guarda de tão raros e valiosos documentos, que serao incorporados ao acervo do Centro de Memória e Documentação, em implantação nesta Faculdade.

Receba nossas cordiais saudações e profundo respeito.

Atenciosamente,

CANDIDO GIRALDEZ VIEITEZ
Diretor

Ao Ilustríssimo Senhor
SEBASTIÃO CARVALHO LEME
Av. Pedro de Toledo nº 1114
MARÍLIA - SP
/mco

Mod. 13

unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE MARÍLIA
Faculdade de Filosofia e Ciências

Marília, 02 de janeiro de 1995.

Ofício nº DDA-001/95

Prezado Senhor,

Tenho a grata satisfação de me dirigir a Vossa Senhoria, em nome da comunidade universitária, para agradecer a doação do poster com a vista aérea desta Faculdade.

Cumpre-me informar que o mesmo ficará exposto na Diretoria Geral desta Unidade.

Esperando poder retribuir a gentileza, aproveito o ensejo para cumprimentá-lo pelo excelente trabalho.

Atenciosamente,

TEREZA SATO
Diretora Técnica de Divisão
Substituta

Ao Ilustríssimo Senhor
SEBASTIÃO CARVALHO LEME
Av. Pedro de Toledo nº 1114
MARÍLIA - SP

Mod. 13

ANEXO F - Nota explicativa da edição *Marília* de 1957

CÂMARA MUNICIPAL
BIBLIOTECA
«Rangel Pietraroia»
MARÍLIA - SP.

Os motivos desta iniciativa

Os municípios, as comunas, são as células-mãter componentes do Estado. Pequenos ou grandes, brilhantes ou obscuros, antigos ou novos, são, sempre, as partes de que o todo não pode prescindir. Cada um proporciona sua parcela à estruturação e harmonização do conjunto. Dêles saem os elementos impulsionadores do progresso da nação, representados pelos produtos que lhe são naturais ou pela cultura, tudo forjado à custa de sacrifícios ingentes, dada a falta de recursos, sempre negados pelos poderes superiores centralizados nas capitais.

Dentro do movimento municipalista vitorioso, surge uma demonstração de fôrça das comunas paulistas, semi esquecidas.

Eis, portanto, MARÍLIA, monumento de operosidade, em tôda a pujança de sua estrutura física e social, fruto de esforços múltiplos de origem particular. Esforços de homens despreendidos que, dentro da Pátria comum, escolheram um torrão de terra onde erigir um reduto de civilização e progresso.

Coletando dados e fotografias, aqui e acolá, dando-lhes unidade, planejamos êste trabalho. Outros poderiam tê-lo feito, com maior brilho. Não o fizeram, contudo, e, por não ter sido feito, propuzemos realizá-lo pelo muito que estimamos esta terra.

Quanto à obra, se alguma coisa nela faltar, perdoem-me os pósteros. Fizemos o que pudemos.

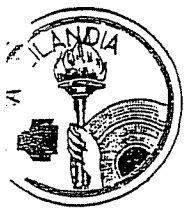
Os elementos informativos sôbre Marília, transcritos nésta Revista-Documentário, já foram apresentados no ÁLBUM HISTÓRICO-ESTATÍSTICO E FOTOGRÁFICO DE MARÍLIA, lançado em julho p. p., porém óra atualizados e ampliados. O nosso intuito é a difusão e divulgação dos recursos de nossa terra, e, portanto, abrimos mão de toda matéria désta Revista-Documentário, às outras congêneres que queiram dela se utilizarem.

SEBASTIÃO CARVALHO LEME

E

RAJA SUDAHIA

ANEXO G - Correspondência do Presidente da Sociedade de Marililândia



SOCIEDADE MARILILÂNDIA

BENEFICENTE — CULTURAL

(Ex-SOCIEDADE LUZO-BRASILEIRA — FUNDADA EM 20 DE AGOSTO DE 1938)

Sede — Rua 9 de Julho n. 1281 — Caixa Postal, 335 — Telefone, 3154

MARILIA

Estado de S. Paulo (Brasil)

Marilia,14 de Novembro de 1951

Ilmo Snr Sebastião de Carvalho Leme,

Marilia.

Prezado Snr:

Desde alguns anos estamos acompanhando a sua brilhante carreira como fotografo amador e ficámos satisfeitos com os premios conquistados em varias exposições.

Marilia já o conhece ha longos anos,pois que aqui chegou bem criança e cresceu com a cidade,razão pela qual não perde oportunidade para demonstrar o quanto se interessa pelas suas conquistas artisticas.

Agora,pretende V.S. organizar um ALBUM DE MARILIA ATUAL,com a sua parte historica,fotografica e biografica,para que as gerações vindouras saibam avaliar o que fizemos na epoca em que chegamos á esta terra abençoada e de homens fortes.

Estamos certos de que o brilhante artista de hontem,com os premios conquistados e o entusiasmo de sempre,dará á Marilia uma obra digna de figurar nos grandes centros de cultura do Estado de São Paulo.

A Sociedade Marililandia nunca faltou aos moços valorosos e aqui está para reafirmar a fé que sempre depositou no seu idealismo.

Marilia confia nos moços e já possue pendores artisticos e culturais.

Aos incredulos,recomendamos o trabalho de Sebastião de Carvalho Leme.

J. Coriolano de Carvalho

Dr.J.Coriolano de Carvalho

Presidente da Sociedade Marililandia.

ANEXO H - Abaixo-assinado dos vereadores da CMM

CÂMARA MUNICIPAL DE MARÍLIA

ESTADO DE SÃO PAULO

Marília, 22 de novembro de 1951.

Os Vereadores, abaixo assinados, tomando conhecimento da oportuna e feliz iniciativa da confecção de um album Histórico Geográfico, fixando em fotografias que vem objetivar em sua real essência a grandeza e o progresso de nossa terra, de iniciativa do senhor Sebastião Carvalho Leme vêm pela presente recomendar ao comércio, indústria e ao povo em geral, assim como, solidarizando-se, com o jovem patrício, oferecendo, os préstimos que se fizerem necessários para o cabal desempenho desse desiderato, que têm como finalidade, elevar, cada vez mais, o nome de Marília.

Padre Luiz Otavio Bicudo de Almeida

Dr Aniz Badra

Dr. Ferreira Bueno.

Dr Guimarães Toni

Nelson de Carvalho

Dr. Rodrigues Faria.

Ignacio Ferreira Alves.

José Brambilla.

Sebastião Monaco.

Dr Benedito Alves Delfino

Paulino Lavandeira

Francisco Barros Pires.

Naçimen Mussi

Ernesto Casagrande Sobrinho

C. M. - 351
5/50-500

ANEXO I - Ofício n. 315 do Presidente da CMM

Câmara Municipal de Marília

Estado de São Paulo

Na resposta mencione:
OF. 3
PROT. RF 2 779

Marília, aos 24 de agôsto de 1 956.

Exmo. Snr. Sebastião Carvalho Leme,
Nesta

OK

Tenho a honra de transcrever abaixo, o Requerimento número 2 779, de autoria do nobre vereador reverendo Álvaro Simões, aprovado na última sessão ordinária desta Câmara Municipal:

" Requeiro que se consigne em ata, dando-se ciência, um voto de louvor ao senhor Sebastião Carvalho Leme, pela confecção do magnífico album fotográfico de Marília, exaltando a sua história, a sua vida social, a sua pujante economia, as suas atividades. "

Prevaleço-me da oportunidade para apresentar a Vossa Excelência as minhas considerações de estima e apreço.

José Guimarães Toni

Dr. José Guimarães Toni
Presidente da Câmara Municipal

bmr/

ANEXO J - Correspondência da Comissão de Registros Históricos da CMM e Requerimento de 07/05/1990

Comissão Organizadora dos REGISTROS HISTÓRICOS

Nº

Marília, 04 de Junho de 1.990.

Excelentíssimo Senhor

Sebastião Carvalho Leme

DD. Membro da Comissão de Registros Históricos da Câmara Municipal e da Cidade de Marília

Nesta

Tenho a elevada honra de encaminhar a Vossa Senhoria, sob cópia xerográfica, o requerimento de autoria do Vereador Felipe Elias Miguel, aprovado por essa Edilidade, em sessão ordinária realizada em 07/05/90.

Na oportunidade, apresento a Vossa Senhoria, as considerações de elevado apreço e estima.

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS REGISTROS HISTÓRICOS

CÂMARA MUNICIPAL DE MARILIA

Câmara Municipal de Marília

Estado de São Paulo

Requerimento N.º 280/90

AUTOR: FELIPE ELIAS MIGUEL — CLAS.: 132

ASSUNTO: Votos de congratulações à Comissão de Registros Históricos da Câmara e da Cidade de Marília pela realização e sucesso da VI Noite dos Pioneiros.

EXMO. SENHOR PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE MARÍLIA

R E Q U E I R O na forma regimental, após ouvido o Colendo Plenário, conste em Ata de nossos trabalhos de hoje, votos de congratulações à Comissão de Registros Históricos da Câmara e da Cidade de Marília pela realização e sucesso da VI Noite dos Pioneiros, ocorrida no último dia 27 de abril, no Teatro Municipal, e que se revestiu de grande sucesso, com a presença maciça de pioneiros e familiares de nossa cidade, lotando as dependências daquele próprio público.

Do deliberado, dê-se ciência ao Vereador e Presidente da Comissão de Registros Históricos da Câmara e da Cidade de Marília, Cezar Lacerda Feres Cury.

S. S. Dr. Lourenço de Almeida Senne.

Aprovado
Marília, 1/ 19
Eliger José Carlos Santos de Almeida
Presidente

FELIPE ELIAS MIGUEL
VEREADOR

ANEXO L - *Correio de Marília*, 22/07/1951

Criado o Foto-Cine Clube Marilia

Os amantes da arte fotográfica se reuniram, a 18 dêste, na Sociedade Marilândia para dotarem Marília e as cidades vizinhas de um clube que desperte entre todos nós um interêsse maior pela nascente arte da fotografia. Com início às 20 horas e contando com grande número de convidados, os idealizadores dessa instituição expuseram os vários motivos que impunham a criação de um clube dêsse gênero, e, formada a assembléia, foram apresentados à deliberação os estatutos e os nomes que formariam o Conselho Deliberativo e a Diretoria para regerem os destinos do Clube no biênio 1.951-52.

Com visível demonstração de entusiasmo, os presentes iam acompanhando as palavras do snr. Sebastião Carvalho Leme, que dirigia a reunião, auxiliado pelos snrs. José Moraes Barbosa, José Barreto Netto, dr. Agripino Carvalho Mattos e Saburo Ajima.

Participou da mesa o presidente em exercício da Marililândia, snr. José Hila Sobrinho. Enquanto discorria o snr. Sebastião Carvalho Leme sôbre a oportunidade e a importância de um clube de fotografia, lembramo-nos de sua real necessidade, pois temos conhecimento de que em nossa cidade há afeiçoados e mesmo mestres desta arte, como é o caso do snr. Sebastião Carvalho Leme. Foi êste artista mariliense quem fotografou as principais cenas do filme CAIÇARA, filme em que a critica cinematográfica do país e do estrangeiro encontrou como principal valor a fotografia.

Depois de lida a ata da reunião anterior, que foi a preparatória da fundação do Clube, e depois de proveitosos debates, aprovaram-se os estatutos e se elegeram os membros do Conselho Deliberativo e da Diretoria.

O Conselho Deliberativo ficou assim constituido: senhores, Dr. Claudio Augusto Luzzi de Barros, José A. Lorenzetti, Abel Augusto Fragata Filho, Yassue Ikesili, Dr. Rifan Elias Rifan, Milton Diniz Jorge, Prof. Mario de Souza, Dr. Ulysses Buck Perez, Dr. José Edgard Pinto de Moraes, Alcino Moreira, Dr. Granadino de Baptista, Emygdio Piedade Pucci, Euclides da Cunha Sornas, e senhoras, Dra. Dulce Maria Carvalho Leme e Profa. Norma Bambini; Suplentes: Srs. Toshio Kiso, Gumercindo Muniz Sampaio, Takeo Maruyama, Dr. Helio Cintra Brandão e Manoel Traballi Camargo.

E a Diretoria:

Presidente, Sr. Sebastião Carvalho Leme; Vice-Presidente, Dr. Diogo Nomura; 1.o secretário, Sr. José Moraes Barboza; 2.o secretário, Sr. José Barreto Neto; 1.o Tesoureiro, Sr. Saburo Ajima; 2.o Tesoureiro, Dr. Agripino Carvalho Mattos; Diretor fotográfico, Sr. Makoto Matsuda; Diretor cinematográfico, Sr. Daniel dos Santos; Diretor social, Sr. Rangel Pietraróia; Vogal, Sr. Saul Nely Dias Amaral.

Decidiram os membros eleitos que se passassem a fazer os trabalhos de organização do 1.o Salão Regional de Arte Fotográfico, para o que iniciarão intensa publicidade e a publicação dos regulamentos para os concorrentes a essa futura mostra de arte, que virá certamente mais uma vez pôr em evidência o nome de Marilia no panorama artistico do Estado. Esta mesma cidade jovem continua com seus jovens artistas num programa que vem merecendo os aplausos da população que deseja fazer-se grande em todos os sentidos.

UDN

TRIBUNA DEMOCRÁTICA
Redator: DR. J. GUIMARÃES
Propriedade da «Gráfica Alta Paulista»
N.
RNALDO TOLEDO BARROS
Marilia, sábado, 22 de setembro de 1951
sil — Estado de São Paulo

ANEXO M - *Tribuna Democrática*, 24/01/1952

TRIBUNA DEMOCRÁTICA

DR. ARNALDO TOLEDO BARROS

Brasil — Estado de São Paulo | Marilia,

Redator: DR. J. GUIMARÃES TONI

5.a feira, 24 de Janeiro de 1952 | Propriedade da «Gráfica Alta Paulista» | N. 522

1.o Salão de Arte Fotográfica de Marilia

Promovido pelo Foto-Cine Clube Marilia e com a colaboração da União dos Treze, Sociedade Marililândia e Glesvidal, inaugurar-se-à amanhã, dia 25, às 20,30 horas, no salão de festas do colégio Estadual de Marilia, o 1.o Salão de Arte Fotográfica, de carater nacional.

Para a solenidade de abertura do referido salão foi convidado como paraninfo o ilustre facultativo Dr. J. Coriolano de Carvalho, antigo morador de nossa cidade, pela qual muito tem feito, principalmente no setor artistico e cultural, como Presidente da Sociedade Marililândia, sociedade essa que sempre recebeu de braços abertos e incentivou todos os movimentos artistico-culturais de nossa terra.

O julgamento dos trabalhos está a cargo de uma comissão constituida pelos srs. Dr. Eduardo Saltore e Jacob Polacow, respectivamente Presidente e Diretor Fotográfico do Foto-Cine Clube Bandeirante, elementos êsses que já têm julgado trabalhos de vários salões nacionais e internacionais.

Em Marilia
Hospede-se no
Grande Hotel
(Colchões de mola)

ANEXO N - Informativo sobre o I Salão Coletivo de Arte Fotográfica

1.o Salão Coletivo de Arte Fotográfica de Marília

Inauguração
1951
Abril
4

Homenagem á data da Fundação de Marilia

Mostra apresentada no Salão Nóbre da Sociedade Marililândia
Rua 9 de Julho, 1281

Encerramento
1951
Abril
11

Horário: Das 12 ás 22 horas

ENTRADA FRANCA

Uma pequena explicação

A exposição que ora é promovida sob o titulo «1.o Salão Coletivo de Arte Fotográfica de Marilia», teve como incentivadores o proprio espirito dos seus participantes. Foi um movimento expontaneo, caracterizado pela franca colaboração e compreensão de se incrementar o gosto pela pratica da arte fotográfica. O resultado é o que temos a honra de apresentar ao distinto público de Marilia pois, conquanto seja a primeira iniciativa; encontrar-se-á trabalhos primorosos pelos seus motivos e técnicas operatorias, màu grado não estejam aqui concorrendo outros valiosos elementos locais, cujas cooperações muito viria contribuir para melhorar o indice artistico desta mostra. Todavia, confortanos atestar as explendidas colaborações que recebeu este empreendimento. que, sem duvida. nos anos futuros. muito haverá de reunir, exaltando os legitimos valores que aqui estavam enclausurados e desconhecidos entre si proprios e do povo mariliense.

A Comissão Organizadora tem a satisfação de oferecer esta mostra como homenagem a data maxima da sua cidade e ao seu povo laborioso, agradecendo as colaborações que recebeu com tanto carinho e boa vontade dos Snrs. Concurrentes, das Exmas. Autoridades, Imprensa, Sociedades Representativas e outras pessoas que. direta ou indiretamente contribuiram para o seu exito. Este agradecimento é especialmente dirigido á D. D. Comissão Julgadora, composta pelos Exmos. Snrs. Drs. J. Coriolano de Carvalho, M. D. Presidente da Sociedade Marililândia; Gabriel Seixas, M. D. Presidente do Iara Clube; Snrs. Takeo Maruyama do Circulo Fotografico; Enrique Maximo Graeser e G. Antonio Stelin, representante da Imprensa local, «Correio de Marilia».

Marilia, 4 de Abril de 1951

ANEXO O - I Salão de Arte Fotográfica - Promoção: FCCM

1951

I.º SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA

PROMOVIDO PELO
FOTO-CINE CLUBE MARÍLIA

ANEXO P - *Correio de Marília*, 03/04/1951

CORREIO DE MARILIA

Fundado em 10 de Maio de 1928 — Redação Administração Rua Prudente de Morais, n.o 33 — Caixa Postal, 36 — Fone, 2161 MARILIA
Diretor-Proprietário RAUL ROQUE DE ARAUJO — Fundador: ALFREDO AUGUSTO DE ARAUJO

NUMERO 6319

XIII MARILIA, 3.a-feira, 3 de Abril de 1951

Primeiro Salão coletivo de Arte Fotografica

Julgamento — Trabalhos premiados - a Entrega dos Premios

Conforme noticiamos em nossas ultimas edições, reuniu-se, domingo ultimo, na séde da Sociedade Marililândia, a Comissão nomeada para proceder ao julgamento das fotografias expostas naquela agremiação, pelos amadores de Marilia e das cidades visinhas.

Os quadros expostos, em numero de 61, constituiram verdadeiro exito, pois foram fotografados com arte, gosto e capricho, demonstrando que os amadores concorrentes ao certame são todos dotados de altos recursos.

Justamente ás 14 horas, reunida o Comissão Julgadora, sem os seus membros se consultarem ou trocar impressões, á vista de vários assistentes, iniciaram o seu serviço, preenchendo os impressos que lhes fôra entregues no áto.

A Comissão estava composta dos seguintes senhores:- Dr. Gabriel Seixas, Dr. J. Coriolano de Carvalho, Takeo Maruyama, Henrique Maximo Graeser e G. Antonio Stellin.

O estudo das fotografias e os trabalhos da apuração tiveram a duração de 5 horas, pois só terminou ás 19 horas, após meticuloso exame de todas as obras.

Durante todo o tempo teve a preciosa assistencia do sr. Euclides da Cunha Sornas, Secretario da Marililândia, que foi inexcedivel em gentilezas.

O julgamento foi feito por pontos, dentro da seguinte ordem: — Originalidade, Tecnica Operatoria e Valor Artistico. Somados os pontos dados a cada quadro, verificou-se terem sido premiadas as seguintes fotos: numeros 36, 41, 7, 25, e 19, respectivamente com 425, 385, 375, 375 e 360 pontos cada uma.

Para o cunjunto foi dado o premio competente ao expositor de inscricão n.o 4.

Terminado todo trabalho de julgamento, foi então pedida a exibição do nome dos concorrentes com o numero de suas inscrições, e que são as seguintes: 1 — Tosio Kiso; — 2 — Makoto Matsuda; — 3 — Kideo Oshitani; — 4 — Sebastião Carvalho Leme; — 5 — Yohiti Furukawa; — 6 — Yasuo Ykejiri; — 7 — Saburo Ajima; — 8 — Padre Antonio; — 9 — Ulisses Buch Peres.

Assim, soube-se que os vencedores foram os seguintes:

— 1.° premio, ao sr. Sebastião Carvalho Leme, inscrição n.o 4. — foto n.o 36, denominada "Mundo dos Sonhos".

— 2.° premio, ao sr. Yohita Furukawa, inscrição n.o 5, foto n.o 41; denominada «Maruyama»

3.° premio, ao sr. Makoto Matsuda, inscrição n.o 2, foto n.o 7. denominada «Recreio».

— 4.° premio. ao sr. Hideo Oshitani, inscrição n.o 3, foto n.o 25, denominada «Amizade».

5.° premio, Mencão Honrosa, ao sr. Hideo Oshitani, inscrição n.o 3, foto n.o 19, denominada «Jovialidade».

— Premio em conjunto tambem coube ao sr. Sebastião Carvalho Leme, de inscrição n.o 4.

Temos a informar que os premios aos vencedores serão entregues na noite de 4 do corrente em homenagem á fundação da cidade, em sessão solene, ás 20 horas.

Nessa mesma hora será inaugurado o certame, na presença do público, o qual está desde já convidado a comparecer a essa significativa solenidade.

A exposição, aseguir, ficará franqueada ao público durante 8 dias, na mesma séde da Sociedade Marililândia, que pôs o [illegible] nobre ao dispor dos concorrentes que, com esforço, tomaram parte no Primeiro Concurso Coletivo de Amadores da Arte Fotografica em Marilia.

Já está sendo confecionado o Catologo com o nome e numero de todas as fotografias expostas, e que será distribuido a todos os visitantes.

E' bom notar que a entrada é franca.

Ma

Un

ANEXO Q - Narrativa autobiográfica: "Memórias de um menino..."

INTRÓITO

X

Nasci no dia 13 de julho de 1918 ás 20 horas em Guará SP (Mogiana). Nasci numa casa de farmácia porque meu pai era farmacêutico licenciado e exercia nela esse comércio. Ele exerceu a profissão por 23 anos. Nasci no ano e dia da grande geada, pois era assim que papai se referia quando alguém perguntava sobre minha idade. Chamo-me Sebastião por motivo de devoção religiosa de minha Mãe, pois com a eminência da geada que fatalmente aconteceria, ela fez uma promessa á São Sebastião, de que se não geasse no sítio de meu pai ela poria seu nome em mim. Dito e feito. Veio a geada, queimou os cafezais vizinhos, e o sítio de meu pai saiu ileso o que contribuiu para valorizá-lo.

Meu pai é Azarias de Carvalho Leme e minha mãe Ernestina Matos Carvalho. Quando nasci já haviam nascidos seis irmãos; Maurilio e Durval, falecidos prematuramente, Julieta, Ana, Aparecida, Sebastiana, eu e a caçula Antonieta que nasceu depois na Fazenda Bananal em Sertãozinho SP, fazenda de meu Pai.

X

Sou casado com Dulce Maria Carvalho Leme, cirurgiã dentista e tivemos 8 filhos; Maria Ernestina e Maria Cristina, falecidas prematuramente e os seguintes filhos vivos: Maria Izabel, Maurício, Antonio Luiz, Alexandre, José Augusto e Eduardo. Tenho 85 anos de idade e passo a redigir minhas memórias de menino.

X

"MEMÓRIAS DE UM MENINO PIONEIRO"

Narrativas da história e acontecimentos havidos em Marília no período de 1929 a 1933, quando para cá vim com 11 anos de idade, sem preocupação com datas ou ordem cronológica dos assuntos evocados e será redigida por tópicos.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

APRESENTAÇÃO DO ALTO CAFEZAL QUE EM 4 DE ABRIL DE 1929 PASSOU A SE CHAMAR MARÍLIA.

Na verdade todo mundo conhecia essa cidade como Alto Cafezal. Papai, em São Simão, avisou a família: preparem as malas que vamos mudar para Alto Cafezal.
Portanto passo a transcrever as implicações da nova cidade que passei a morar.

X

Quando surgiu o Patrimônio Alto Cafezal, fundado por Antonio Pereira da Silva na década de 20 do século passado, havia muita carência de mão de obra. Estava sendo criada uma cidade bem como inúmeras fazendas na região, com predominância da do café. Os

trabalhadores avulsos consistiam em nordestinos migrantes na sua maior parte constituída de pernambucanos, cearenses e paraibanos, sem qualificação profissional, há não ser o manuseio do machado e da enxada, e sem família. Portanto havia muita falta de casas para ser construídas na cidade surgente bem como as colônias das novas fazendas. Como havia muita falta de casas, a contribuição dos madeireiros portugueses que tinham qualificação para serrar madeira, nas matas abundantes da região, foi muito relevante Esses homens, fortes, com disposição de ficarem reclusos nas matas por longos períodos, recebiam a encomenda de uma casa completa, constante de todo o madeiramento, isto é, tábuas, vigotas, caibros, etc. E, com a habilidade e qualificação que possuíam, davam conta da incumbência.

O processo consistia no seguinte: na mata escolhiam uma árvore da madeira indicada, que geralmente era a peroba, observando a grossura ideal para o manuseio, e derrubava-a. No chão, numa clareira aberta, cortavam a tora, com o traçador, em tantos pedaços que oferecesse o melhor aproveitamento da árvore, com uma certa sobra na extremidade. Com o machado lavravam as quatro faces de tal modo que ficasse uma tora retangular. No local levantavam uma das extremidades a cerca de dois metros de altura e a apoiava com duas forquilhas a um terço da ponta, e de forma que a mesma ficasse em plano inclinado em relação ao chão. Munidos da serra de arco um dos homens subia na tora e o outro ficava no solo. Começavam a operação de serragem, num vai e vem da serra, até chegar próximo as forquilhas. Em seguida se posicionavam para uma nova serragem. Retalhando todas as tábuas desse segmento, mudavam a posição das forquilhas e passavam serrar o resto. Quando o madeireiro de baixo avançava muito passava a trabalhar ajoelhado. Terminada a operação de serragem cortavam com o traçador as madeiras nas medidas especificadas.

Quando tinha cerca de 13 anos tive a oportunidade de presenciar, por várias vezes, esses homens trabalhando em plena mata virgem. Isto aconteceu na Fazenda Santa Ernestina em Avencas, vizinha a Fazenda Flor Roxa, onde havia mais de 80 alqueires de reservas de matas.

Sebastião Carvalho Leme.

==========

Cheguei a Marília no dia 9/8/1929, vindo da cidade de São Simão SP, onde morei pelo curto espaço de um ano. Na verdade morava em Ribeirão Preto SP. A viagem de São Simão para Marília durou 3 dias num Chevrolet modelo "Cabeça de Cavalo" de teto de lona. Viemos eu,Sebastião Carvalho Leme, meus pais, Azarias Carvalho Leme e Ernestina Matos Carvalho e quatro irmãs, Ana, Aparecida, Sebastiana e Antonieta. A viagem levou três dias. Primeira etapa, viajando o dia todo, nos levou até Novo Horizonte. Segunda, idem, até Garça, e, no terceiro dia, chegarmos a Marília. A viagem se desenrolou em estradas de chão e viajando, até em estradas de fazendas. Minha irmã Julieta já morava aqui. Fomos morar em sua casa até a chagada da mudança que foi despachada por estrada de ferro. Julieta era casada com Jose Carvalho Matos que estava formando uma fazenda de café em Pompéia, Fazenda Santa Rosa, que em 1936 o papai adquiriu e eu fui ser seu administrador e cultivava nela algodão para mim. Com a chegada da mudança fomos morar numa casa previamente adquirida pelo Papai na Rua Sergipe Nº 43 esquina com a Av. Nelson Spielmann e vizinha à casa paroquial. Esta casa existe até hoje e pertenceu ao AFA, Antonio Felipe Antonio. Não havendo rede de água a mesma era extraída de um poço profundo numa coberta que servia, também, de garagem.

Passava lá por casa o primo, Sebastião Corrêa de Carvalho, casado com Maria Josefina Nogueira de Carvalho e os filhos. Sebastião estava abrindo uma fazenda de café em Oriente, distrito de Marília na gleba da Fazenda Santa Iria. Em visita eles passavam por casa acompanhados dos filhos, todos crianças de idade mais ou menos igual a minha. Entre essas crianças havia uma menina, muito graciosa, com a qual trocava olhares furtivos. Essa menina em 9 de janeiro de 1947 tornou-se minha esposa.

Nessa época ouvia com perfeição, ao ponto de me sentir importunado com os grilares dos grilos nos jardins da casa e, à noite, ir agitar as plantas para silencia-los. A Fazenda Cascata, a uns dois quilômetros de distância, batia todas as noites as 9 horas um sino como aviso para empregados se recolherem e eu ouvia esse bater. Eram espaçados e tristes. A água servida da casa ia para uma foça asséptica que havia no quintal. A luz era produzida por lampião Petromax. Pompéia e Vera Cruz ainda eram distritos de Marília e os impostos eram pagos aqui e os impostos federais em Piratininga.

X

Pelo fato de nossa casa ser vizinha a casa paroquial logo me tornei coroinha que ajudava nas missas e batia o sino instalado numa plataforma de tábuas suspensa sob vigotas e junto a uma capelinha, na quadra do lado da atual fonte, pois a Praça Maria Izabel era dividida em duas e cortada pela Rua Sergipe. A capelinha era coberta de folhas de palmeiras e só dava para realizar os ofícios e os fieis ficavam do lado de fora. O sino era batido três

vezes. A primeira terminava com uma só batida isolada. A segunda com duas batidas e a terceira com três anunciando o início do ofício.

X

O resto da Praça, do lado da fonte, era de terra batida que e se tornou em um campinho improvisado de futebol e nós, garotos, formamos um quadro de futebol que se chamava "Quadro dos Coroinhas". Havia um quadro rival, do qual não me lembro o nome, que tinha como líder o Moises Pedrosa, filho do Sr. Alfeu Pedrosa, que morava em frente a Praça. Guardo até hoje uma cicatriz na canela oriunda dos embates. Nela foram realizadas duas exposições; uma de produtos agrícolas pela colônia japonesa e outra industrial. Nessa praça também armavam os pavilhões dos circos que demandavam a cidade, entre eles o famoso Circo Garcia com seus bichos, Recordo que uma vez, perambulando pelo pátio da Paulista, que era aberta para qualquer um percorrer, puxei um rabo de um animal que saia de um vagão gaiola e houve uma violenta reação com urro dentro do vagão. Era o rabo de um leão, que reagiu, e me pregou um grande susto.

X

Da Av. Pedro de Toledo, na confluência com a Paraná para baixo, era pura mata virgem. Uma certa ocasião caçadores abateram nessa praça um veado que vinha sendo acuado por uma matilha de cães que saiu dessa mata. Eu ia, nela, caçar com estilingue, nhambu, jacu, e outros pássaros. Nessa mata, nas partes baixas, no Córrego da Cascata, havia um burrinho ou aríete para mandar água para as locomotivas no pátio da estação , onde havia uma caixa junto ao local onde hoje existe o Espaço Cultural.

X

Na Av. Sampaio Vidal havia tocos de árvores recém derrubas e os automóveis tinham que contorna-los para transitar, formando trilhos no chão. No carnaval, que era realizado a tarde, havia tanta serpentina lançada no corso que chegava a travar as rodas dos carros.

X

Logo que chegamos a Marília o Papai comprou uma fazenda de café perto de Avencas e vizinha a Flor Roxa. Fazenda grande e com mais de cem mil pés de café e com cento e vinte alqueires de terra. Havia grandes reservas de matas virgens. Como ainda não tinha nome o Papai pôs o nome de Santa Ernestina em homenagem à mamãe que tinha esse nome. Essa propriedade foi vendida para um feirante de São Paulo e hoje pertence a família Ferreira da Costa que explora a pecuária. Ela foi castigada por uma forte geada com o cafezal já quase formado o que motivou a venda posterior.

Nessa fazenda foi quando passei os mais agradáveis dias de minha vida. Percorria as matas virgens para caçar com estilingue e armar urupucas, mundéus e cevas. Nas matas havia, nativas, jabuticabeiras que davam frutos do tamanho de um limão, fora outra frutas, entre

4.

elas, a pinha. Eu ia pescar, à noite, no Ribeirão do Pombo, que passava no fundo da fazenda, traíras e bagres. Uma certa ocasião tive que subir no balde do poço de água, com um homem no sarilho, para recolher um cabritinho que havia caído nele. Meu cunhado farmacêutico , Dorival Malheiros, tornou-se administrador dela. ele era casado com a Ana. Outro parente que colaborou com o Papai nos começos foi o Augusto, casado com a Isaura. O primo Alberto, casado com a Maria, tornou-se um grande companheiro meu. Acompanhava-me nas excursões às matas e me ajudava armar os aparelhos de caça. O trato do café era de meia-ação, isto é, o empregado tratava do café e recebia a metade da produção. Havia muitas famílias e entre elas, muitos nordestinos. Entre elas havia uma constituída de seis filhos homens, todos armados de armas de fogo e peixeiras e não obedecia as ordens emanadas da administração. Iam armados para trabalhar nas lavouras. Papai ficava assustado com eles. Em Marília apareceu um corpo policial de capturas e o Papai, reservadamente, pediu que dessem uma batida lá na fazenda. A polícia foi lá, deu uma batida geral recolhendo todas as armas, e deu uns pitos de advertência. A situação acalmou. Em outra ocasião no pé da serra de Avencas o automóvel de Papai encalhou num brejo e surgiram uns homens à pé e começaram a dirigir gracejos para minha irmã Sebastiana. Papai, sozinho, ficou sem poder reagir. Ai chegou um comerciante de Avencas chamado Rossi, conhecido de Papai, homem troncudo e valente que sacou de um revólver e mandou os arruaceiros parassem com as ofensas e seguissem em frente.

Por uma situação fortuita o nome de minha mãe ficou perpetuado na história, ou seja: na fazenda nasce um córrego que recebeu o nome de "Córrego Santa Ernestina". Geograficamente ficará para sempre nos mapas.
As madeiras para atender as construções na fazenda eram tiradas das árvores das matas por madeireiros portugueses especializados nessa operação. Em homenagem a eles redigi a apologia abaixo:

Madeireiros portugueses,
esses heróis anônimos.

"Atrás destas torres de cimento armado que retratam Marília em 360 graus, no seu septuagésimo terceiro aniversário, está a figura anônima dos madeireiros portugueses. Homens intrépidos, sempre dois, que, nos anos 24 do século passado, se embrenhavam nas matas virgens, permanecendo reclusos por um ou mais meses, extraindo das grossas toras de árvores: tábuas, vigotas, caibros e ripas. Na mata, perto de algum riacho, instalavam seu

acampamento. Além da indefectível serra de arco, levavam a ração que se constituía em sardinha e carne seca, arroz, feijão e farinha de mandioca".

DESSES HOMENS MARÍLIA SE LEMBRA?
HOMENAGENS A ELES!

X

Não havia luz e nem água em Marília. O Mana instalou uma fábrica de gelo na Av. Sampaio Vidal, no local onde hoje está o Banco HSBS e passou a fornecer luz e água para as casas adjacentes. A energia para a fábrica ele tirava de um motor a óleo cru que acionava um gerador de eletricidade e a luz era fornecida até as 10 horas da noite. Anos depois tornei-me um grande amigo de um de seus filhos, o Agostinho Mana.

X

No local onde é atualmente o estacionamento da Galeria Atenas instalavam cavalinhos de pau ou carrossel para divertir os garotos, que não contava com outra diversão, e era impulsionado à mão. Na disputa dos cavalinhos coloridos saiam brigas entre a garotada.

X

Um pouco mais para baixo, abrangendo a delegacia de polícia, havia um virador de locomotivas da Paulista, Eram trilhos assentados em forma de triângulo por onde a máquina entrava por um lado e saia por outro, procedendo a operação de virar. Hoje essa operação é mecanizada.

X

Na Rua Armando Sales situava o Teatro São Bento, que na verdade era um cinema. Lá passava um interminável seriado que se chamava "O Último dos Moicanos". Como os filmes eram mudos, havia no fundo, junto à tela, uma vitrola que tocava sem interrupção valsas vienenses.

X

Na Av. Sampaio Vidal situava o Grupo Escolar de Marília no local onde hoje existe hoje o Edifício Santa Luzia. A fachada tinha cerca de uns 60 metros de extensão e construído em madeira fazendo fundo com a Rua 4 de Abril. Tinha como diretor o Prof. Baltazar de Godoy Moreira. Estudei uns tempos nesse Grupo. Ele serviu de alojamento para soldados voluntários durante a revolução. Na revolução havia o boato de que as tropas vindo do sul já estavam em Itararé e cujo itinerário era passar por Marília. A cidade se preparou convocando voluntários. Meu cunhado, o Zeca, (José Carvalho Matos), trouxe uns trinta homens armados da fazenda Santa Rosa para reforçar a defesa. O delegado de polícia da

época ficou assustado e pediu que dispersasse esses homens pois ofereciam perigo para a segurança da cidade.

X

Por pouco tempo a Av. Sampaio Vidal , após a revolução de 30, adquiriu o nome de Av. 10 de Novembro.

X

Papai teve sua contribuição para a criação do Ginásio Municipal. Ele, como membro do Conselho Consultivo Municipal, criado pela Revolução, foi quem fez a proposta de encampação do Ginásio Olavo Bilac, que foi rejeitada pelo então Prefeito Interventor Dr. Coriolano de Carvalho, mas que, posteriormente, foi aprovada e sancionada pelo Prefeito João Neves Camargo. (talvez tenha sido esse impasse que levou o Conselho a pedir demissão) Para isso foi encampado o Ginásio Olavo Bilac e se tornou Municipal. Os alunos do Ginásio Olavo Bilac, numa demonstração de gratidão, foram a nossa casa agradecer a gestão anterior do Papai. O Papai os recebeu com uma pequena festa, oferecendo refrigerantes e música tocada por um sanfoneiro. Nesse dia eu estava de cama com sarampo.

X

Já, quando cheguei à Marilia em 1929, a Rua 9 de Julho, que se chamava Minas Gerais, atravessava toda a cidade, da Igreja Santo Antonio à Santa Casa. O nome de 9 de Julho foi dado a rua em homenagem a revolução constitucionalista.

X

A estrada de Marília para Pompéia era, em grande parte, atravessando matas virgens e com apenas um trilho. Quando um carro encontrava-se com outro tinha que parar e subir nas vegetações adjacentes para se cruzarem.

X

Colégio Santa Terezinha.

Já em 1930 Papai providenciou a construção de um sobrado de madeira na esquina da Rua Maranhão com a Carlos Gomes, no lado da Galeria Atenas, para abrigar um colégio, que se destinava a servir o Juca, meu padrinho que morava em Guará, cidade onde nasci. Juca que se chamava José Theodoro de Figueiredo, era advogado e professor e casado com a Laura, sobrinha de minha mãe. Papai providenciou tudo que era necessário para um colégio funcionar: de carteiras a móveis e material escolar e o entregou ao Juca gerir e explorar. Este colégio foi um dos primeiros de Marília, era externato, semi internato e internato, e tinha vários cursos, inclusive primário, ginásio, datilografia etc. Nele estudei o curso primário. Nesse tempo no currículo escolar havia a matéria "Moral e Cívica" que eu gostava muito. Juca era uma pessoa boníssima e prestativa . O colégio funcionou uns 2 anos e teve

que ser vendido para o Prof. Paulo Ribeiro Noronha que veio de Promissão e mudou o nome para Ginásio Olavo Bilac. Esse Ginásio mais tarde, mudou-se para um sobrado de tijolos na Rua Ipiranga Nº 65 ao lado onde é hoje o Bingo. Uma proposição de papai, quando fazia parte do "Conselho Consultivo Municipal", pedia a encampação desse Ginásio no tempo do Prefeito Municipal, Dr. Coriolano de Carvalho, e o torná-lo Municipal, o que não aconteceu. Mais tarde, o Prefeito João Neves Camargo efetivou a encampação do Ginásio Olavo Bilac que se tornou "Ginásio Municipal". Por motivo da gestão anterior do Papai é que os alunos do Ginásio foram prestar a homenagem a ele.

X

Após a revolução de 32 houve intervenção militar em todo o Estado. Para Marília veio como interventor o Ten. Heli Câmara que foi muito ponderado em suas funções e criou o Conselho Consultivo Municipal. O primeiro Conselho não se reuniu e foi criado o segundo do qual faziam parte Abrahão Farhat, Dr. Aristótoles Ananias Garcia, Azarias de Carvalho Leme, Salvador Mendes de Almeida e o Prefeito Municipal, Dr. J. Coriolano de Carvalho. Esse Conselho muito produziu para a cidade, não só como elemento moderador como autores de muitas proposições úteis. Quanto a atuação do Papai, que era presidente do Conselho, assim o Prof. Balthazar de Godoy Moreira, em seu livro; Marília, "Cidade Nova e Bonita", se expressou no título em que se referia a ele:

"Amigo do progresso e da instrução, teve sempre para com o ensino, a melhor atenção. O estabelecimento do Ginásio em Marília, em época difícil, encontrou em sua pessoa, o seu mais decidido esteio. A causa do ensino, enquanto ocupou cargo no Conselho, mereceu os seus melhores cuidados"

X

Mais tarde o Teatro São Bento se transformou na cede do "Marília Tênis Clube" onde eram promovidos carnavais de arromba. Dr. Carlos de Moraes Barros e seu irmão Oscar teve grande atuação no surgimento do Tênis Clube. Logo para cima, na Rua Armando Sales, havia a Farmácia Santa Carolina do Sr. Venâncio de Souza, cidadão muito atuante na vida de Marília nos primeiros tempos.

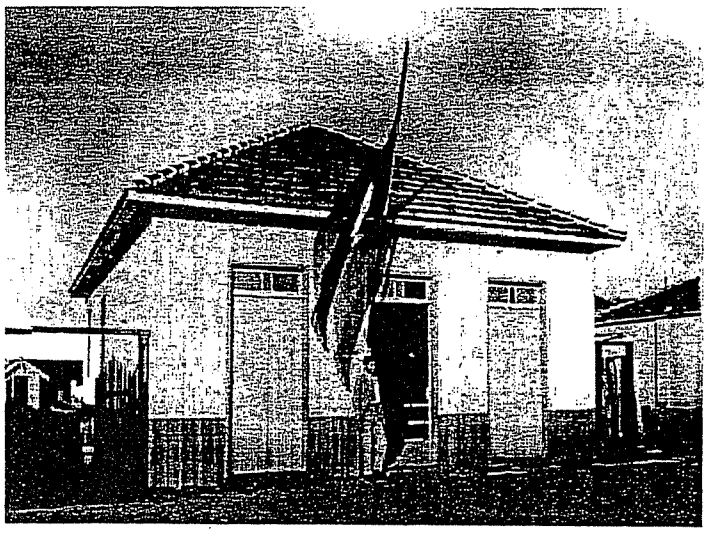
X

Na parte baixa da Rua 24 de Dezembro situava a zona do meretrício e se chamava Rua do Areião porque da parte alta da Rua, que não tinha calçamento, vinha grandes quantidades de areia que ali se depositava. Era uma zona violenta. Raros os dias em que não havia um crime na base da "peixeira". Essas violências se devem ao fato de que para cá se deslocavam homens trabalhadores desacompanhados de famílias e ali encontravam lenitivos para a sua solidão. Naquela época, nessa zona, morreu assassinado o pai de um prestigioso e atuante político da atualidade de São Paulo. Mais tarde a zona do meretrício mudou-se para a Rua Bom-Fim.

8

X

A Prefeitura e Câmara Municipal era na Rua 4 de Abril no local onde hoje existe a Associação Comercial. Eu fiquei amigo de um dos Vereadores, Sr. Benedito Rosa de Lima e Costa, farmacêutico. Uma certa vez me chamou em sua casa, em sua farmácia na rua 9 de Julho, vizinha à Predileta e me deu de presente um selo Olho-de-Boi, pois sabia que colecionava selos. Este selo emprestei para uma exposição filatélica e desapareceu, ninguém se responsabilizou pela perda.



Prefeitura e Câmara Municipal.

X

Na Av, Brasil, em frente ao Terminal Rodoviário, instalaram duas pistas de bocha muito freqüentada. De casa. a um quarteirão de distância, ouvia-se o bater das bolas inclusive à noite pois era iluminado por lampião Petromax.

X

Nessa época, em 1930, estabeleci uma profunda amizade com o Luso da Cunha Sornas, que mais tarde se tornou padre e oficiou meu casamento, o primeiro após sua ordenação. Eu tinha uma substancial coleção de selos e ele me convenceu para doar para uma instituição internacional que os vendia para, com o dinheiro, resgatar crianças chinesas que na China eram vendidas por seus pais. Eu dei, mas reservei o olho-de-peixe para mim. Fiquei amigo de toda família dele, de pais, irmãos a tios. Fiquei, anos mais tarde, muitíssimo amigo do Euclides da Cunha Sornas, irmão do Luso, chegando a nos tornar compadres.

X

Ia passear na Fazenda Santa Rosa que o Zeca estava formando a 6 quilômetros de Pompéia na direção de Novos Cravinhos. Ia com o Antonio, seu filho garoto mais ou menos de minha idade. Recordo que na Fazenda não havia famílias e era trabalhada por turmas de homens solteiros que dormiam em galpões sobre beliches e a comida era feita por um cozinheiro. Havia um armazém para abastecimento. Nesse armazém, entre outros gêneros, tinha latas

de leite condensado. Eu e o Antonio pegávamos uma e, com um furo aberto por um prego, solvíamos o conteúdo. Seu Alfredo casado com tia Zasinha, também trabalhava lá. Um dia, assustado, regressou da mata dizendo que tinha acabado de ver uma pegada de onça num brejo com a água ainda enchendo o sulco deixado pelo pé da onça, e que essa onça havia passado recentemente por lá.

X

Estava no local quando foi erguido o primeiro poste de iluminação em Marília. Este poste foi eriçado em frente onde hoje é a Casa da Borracha na Rua 9 de Julho. Havia um grupo de curiosos e numa fotografia existente desse evento o amigo Felipe Ellias Miguel o reconhece como um dos meninos presentes.

X

A Catedral de São Bento deve ter duas pedras fundamentais. Uma a do fundo na parte do Santuário e outra quando começou o lado da Nave na frente da igreja. Digo isso porque no livro do Prof. Baltazar Godoy Moreira ele diz que a pedra fundamental foi lançada no dia 1° de maio de 1929, quando ainda não tinha chegado a Marília e eu me lembro estar presente no lançamento de uma pedra no canto direito da parte da Nave, com a presença de muitas pessoas e numa fotografia desse evento parece-me que nela estou.

X

Para arrecadar recursos promoviam quermesses em frente a Igreja com muitas barracas e várias atrações. Entre elas havia o "Correio Elegante". Eram mensagens de galanteios que os rapazes mandavam para as moças, através de um mensageiro, e vice-e-verso, naturalmente cobrando.

X

Pelo fato do Papai ter sido farmacêutico, isto é, bom de prosa e político atuante, fiz amizades com muitas personalidades da época. Papai freqüentava com assiduidade uma farmácia onde hoje está a Farmácia Noturna. Lá, num banco, reunia os amigos para bater papo, inclusive contar piadas. Eu o acompanhava freqüentemente nessas incursões e fui fazendo muitas amizades que se perpetuaram pelos dias futuros. Papai pertencia ao Partido Republicano Paulista que tinha, nessa época, a liderança política na cidade. Com a vitória de Getúlio na revolução de 30 o partido foi dissolvido. Recordo que sua sede era na Rua Prudente de Moraes, junto ao Bradesco. A oposição, enfurecida e vingativa, depredou a sede que era no primeiro andar do prédio, atirando os móveis pelas janelas, e na rua, pondo fogo neles. Presenciei esse vandalismo.

X

Nas partes baixas da Rua 24 de Dezembro é o nascimento do Ribeirão do Pombo. Havia, no local onde construíram a antiga Estação Rodoviária, um pequeno bosque de árvores nativas, e sob suas sombras fluía um pequeno córrego. Ali as lavadeiras iam lavar roupas, pois as águas ainda não eram poluídas. Mais tarde um empreendimento imobiliário

fracassado derrubou as árvores e canalizou o córrego. Com o fracasso do empreendimento, que era construir um mercado, a prefeitura mais tarde construiu a rodoviária. Outro local onde as lavadeiras usavam para lavar roupas era nas partes baixas da Rua Paraíba no córrego Palmital. As águas ainda eram límpidas e puras e um local relativamente central. A Rua Paraná era interrompida por uma chácara durante muitos anos, até que a prefeitura a desapropriou e procedeu a ligação com o outro lado da cidade construindo um viaduto. Nessa chácara o meu sobrinho Celso foi buscar os copos-de-leite para compor o buquê de noiva da Dulce em nosso casamento.

X

Na Av. Nelson Spielmann, próximo a Rua 9 de Julho, havia o Armazém de Secos e Milhados do Felizardo . (Esse armazém, no futuro, pertenceu ao Montolar). Felizardo plantava alho num terreno pantanoso onde existiu a Papelamar. Na colheita ele recrutava garotos da cidade para proceder a operação . Eu, embora não precisasse, por folia me inscrevia para trabalhar e ganhar alguns tostões. A tarde uma carroça recolhia o alho e acompanhava para acertar as contas. Com os outros meninos eu seguia ao lado da carroça e apoiava no beirar para ajudar meus passos na subida. O Paixão, que, no futuro, se tornou um grande amigo, condoído com o esforço que o burro já vinha fazendo, me advertiu para não fazer aquilo. Concordei.

Quando criaram o Tiro de Guerra, com 160 atiradores, me inscrevi e o Paixão também. Eu participava da fanfarra e tocava a caixinha, um pequeno tambor. Por seus préstimos, o Paixão logo foi promovido a sargento que auxiliava nas instruções. Em 160 atiradores, só ele ganhava de mim na corrida de 100 metros. Na francesa, só o Geraldo de Azevedo me derrotava.

X

O pátio da Paulista era totalmente aberto, apenas cercado por cerca de arame farpado. Da Rua Sergipe, onde morava, podia ir para a Avenida atravessando vagões nos engates e passando por baixo de cercas e chegando à Rua Armando Salrs. Freqüentava o pátio um bode folclórico que era chamado de "Esbronco". Todos faziam festas para ele e ele retribuía dando cabeçadas, marretadas.

X

Na esquina da Av. Sampaio Vidal com a Rua 9 de Julho, no local onde hoje está o Ed. Marilia, havia o posto de gasolina Texaco. A aparência arquitetônica era dos postos de hoje, bonito. O bombeamento da gasolina era manual através de uma alavanca lateral num movimento de vai-e-vem. Na torre da bomba havia um tanque de vidro com cerca de 40cm de diâmetro por uns 60cm de altura com divisões numeradas de 10, 20, 30 e 50 litros. Conforme o pedido o perador bombeava a quantidade de litros solicitada e abria a torneira com a mangueira na boca do tanque. O posto vendia, também, gasolina e querosene em latas de 10 e 20 litros. No início da abertura do sertão, que era essa zona, tornava-se

11.

indispensável que se vendesse combustível em latas fechadas para abastecimento durante as longas viagens. As casas eram iluminadas por lampiões e lamparinas e o consumo de querosene era regular e imprescindível.

Na Avenida, no local onde foi cede do Tenis Clube, havia a Casa São Bento. Esta casa com cerca de uns 50 metros de fachada, oferecia uma vasta gama de produtos, inclusive querosene. Tinha todos os produtos para abastecer os armazéns das fazendas que estavam sendo abertas. De mantas de carne seca a bacalhau, de pinga a leite condensado, enxadas, machados, traçadores etc.

X

Certa ocasião aluguei uma bicicleta para fazer uma excursão até Lácio pelo aterro da estrada de ferro. O leito é plano e pouco esforço exige. Quando estava chegando a estação havia um homem me esperando e prendeu a bicicleta dizendo que era proibido transitar pela linha e a bicicleta ficaria presa. Fiquei desesperado. Não era minha e o tempo de aluguel estava correndo. Implorei como pude e o homem permanecia indiferente. Ali pelas tantas me chamou e disse: "Vou devolvê-la mas você tem que voltar pela estrada". Voltei, mas enfrentando as subidas da rodovia. No entanto, aliviado.

X

ANEXO R - Narrativa autobiográfica: "Minha trajetória..."

MINHA TRAJETÓRIA PELA COMPANHIA CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ

Em fins da década de 1940, devido à projeção que o Teatro Brasileiro de Comédia gozava no cenário teatral brasileiro, o seu grupo dirigente, Franco Zampari e seu irmão Carlo Zampari, coadjuvados pelo cast que contava com Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Abílio de Almeida e outros expressivos atores, deliberaram fundar uma empresa cinematográfica nos moldes "hollywoodianos" no Brasil. Para isso contavam com a retaguarda financeira de Chiquinho Matarazzo, o "Quiquilo". Concretizado o objetivo contrataram Alberto Cavalcanti, brasileiro, que já atuava na Inglaterra como cineasta de grande projeção, para dirigir o primeiro filme; "Caiçara".

Cavalcanti alimentava o objetivo de formar um corpo de técnicos exclusivamente brasileiro e para isso divulgou pela imprensa uma convocação convidando elementos das várias áreas que compõem uma equipe cinematográfica solicitando currículos, inclusive de fotógrafos.

Estando em plena prática da fotografia amadora, tendo em julho de 1946 já promovido, em Marília, a primeira mostra individual de fotografia e que obteve expressivo sucesso; conquistado em julho de 1949 o primeiro lugar num "Concurso Permanente de Reportagens" promovido pela Revista "Cigarra", com texto e fotos, e convivendo com a comunidade praticante da fotografia-arte que o Foto Cine Clube Bandeirantes congregava, animei-me a candidatar-me e testar mais uma aptidão. Para isso remeti várias fotos aleatoriamente coletadas, sem intuito de compor um bem organizado book, me candidatando à função de fotógrafo. Dias depois, exatamente em 10/1/50, recebi do Sr. Franco Zampari uma carta dizendo que o material agradou e remetesse mais fotos de pessoas para uma melhor avaliação. Atendendo a solicitação dias depois fui chamado a São Paulo para uma entrevista após a qual fui contratado e solicitaram que assumisse de imediato. Assumir de imediato era impossível, pois tinha uma vida organizada no interior, onde exercia prótese dentária juntamente com minha esposa, cirurgiã dentista, Dulce Maria Carvalho Leme, com quem era casado há dois anos e tinha uma filha, Maria Izabel, de dois anos de idade. Era necessário arrumar um protético para me substituir e organizar os negócios na minha ausência. Para isso solicitei uma semana de prazo.

Segui para São Paulo e me apresentei, para assumir, na sede provisória da Companhia na Rua Major Diogo, onde também se situava o Teatro Brasileiro de Comédia. Recebi, então, a primeira bronca de Cavalcanti: "que devia ter avisado sobre a minha chegada para me recepcionarem com a presença da imprensa." Ingenuidade de quem ainda não estava familiarizado com o poder do marketing. (houve só duas broncas, essa e uma no fim quando pedi meu afastamento da Companhia e que será contada)

Assumindo o trabalho passei a prestá-lo no próprio teatro até que seguíssemos para Ilha Bela, cenário de "Caiçara", pois naquele momento os estúdios de São Bernardo se encontravam em fase final de construção e adaptação. No teatro fotografava ensaios das peças e tirava fotografias para publicidade com a minha Roleiflex. Assistia também filmes dirigidos por Cavalcanti na Inglaterra em que a ênfase era o suspense, talvez porque lá no Reino Unido exista muitos castelos vedustos e povoados por assombrações e fantasmas. Fui encarregado pela Direção para comprar o laboratório fotográfico que seria montado na Ilha. Para isso escolhi a

Fotoptica como fornecedora onde me relacionava com o proprietário, o Farkinhas, companheiro de fotografias artísticas com convívio no Foto Cine Clube Bandeirante. Adquiri o essencial para ter um laboratório prático e funcional com os produtos químicos necessários, pois naquele tempo não existia química preparada como hoje e tinha que pesar as drogas usando fórmulas, bem como adquiri uma câmera Spid Graph Pressman 4X5 solicitando que embalassem tudo para ser aberto na Ilha Bela. Houve nessa aquisição um fato curioso. Na escolha do ampliador a objetiva que o acompanhava não preenchia a qualidade ideal e pedi que a substituíssem por uma melhor, da Shinaider. Quando da expedição da fatura o vendedor me deu a objetiva retirada como presente porque ela estava sobrando. Não concordei e mandei que constasse da relação das mercadorias fornecidas.

No Teatro passei poucos dias, indo logo para Ilha Bela. Na ilha fui ocupar um quarto na parte superior do prédio do pontão (uma espécie de cais ou embarcadouro). Consumi uns três dias para montar o laboratório. Montado, passei a tomar parte da equipe que estava começando a rodar um dos primeiros filmes sérios brasileiro, "Caiçara". Constatei, então, que Cavalcanti não conseguiu atingir seu objetivo inicial, o de montar uma equipe genuinamente brasileira, pois o único técnico nacional era eu. Havia argentinos, ingleses, franceses, egípcios, italianos e outros cujos nomes e nacionalidades não me lembro, cada qual falando sua língua. Todos os membros da equipe tinham que estar obrigatoriamente no local onde se ia operar, constassem ou não alguns serviços de sua especialidade na Ordem do Dia. Por isso eu tinha muito tempo ocioso porque a fotografia era pouco solicitada, a não ser algumas tomadas para continuidade e fotos para a imprensa e cartazes. A maior parte do tempo passava observando e filosofando e isso muito contribuiu para enriquecer minhas experiências. Certa ocasião, na filmagem em que o assassino de Abílio de Almeida (esqueço o nome do personagem) se pôs em fuga por entre uma multidão que promovia uma congada, a tomada da saída dessa multidão causaria a impressão, ao observador do filme, que ele estava saindo pelo lugar que entrou devido ao ângulo da tomada. Animei-me em fazer essa observação para o Cavalcanti. Ele analisou a minha observação e concluiu que estava certa e modificou a tomada. Lavrei um tento fora de minha especialidade.

A equipe, após os trabalhos do dia, se reunia num bar no prédio do pontão aonde tinha meu quarto. Ali entre os bates-papos ia se consumindo a caninha do "Engenho Velho", engenho situado na ilha, até altas horas da noite. Sobre essa caninha Cavalcanti entre um trago e outro dizia frequentemente que era melhor do que o melhor whisky escocês de sua conhecida Inglaterra. Eu gostava muito do Cavalcanti porque percebia que existia entre eu e ele uma certa afinidade, inclusive me chamava para compor sua mesa no bar. Algumas vezes ele se excedia, e, como todo mundo já tinha ido embora, eu tinha que ampará-lo e levá-lo ao seu alojamento. Cavalcanti nesses momentos de descontração mostrava seu lado um tanto boêmio, mas no trabalho, na direção, agia como um general no campo de batalha; impassível, austero, autoritário e impondo sua autoridade. Uma ocasião o Lima Barreto que se encontrava na Ilha ultimando o roteiro de um filme que ele iria rodar com a Vera Cruz, me pediu a chave do laboratório para revelar um film 35mm. Disse-lhe que me desse o film que o revelaria e faria as cópias. Não concordou. Na reunião do bar, naquele dia, ele reclamou com o Cavalcanti sobre minha negativa e teve como resposta; "O Sebastião fez muito bem, foi uma atitude responsável".

Contava com muita consideração da equipe, inclusive dos astros, Eliene Lage e Mário Sergio que gostavam das fotos que deles tirava. Tinha convívio de amizade com uns poucos elementos da equipe, isto porque grande parte deles só falavam em inglês e não dava para dialogar, dava-me bem com o Falows, iluminador, com o encarregado de montagem dos copiões, um senhor já idoso e com a continuista, estes últimos os nomes infelizmente me esqueço. (as grafias dos nomes nessa narração podem não estar certas). Íntima amizade estabeleci com o Zé Mauro que se encontrava na Ilha ultimando o roteiro de um filme que iria rodar com a Vera Cruz. (O Velho e o Mar?) Amizade de ficar conversando horas seguidas nas folgas, bem como pescar nos domingos no pontão, dando banho em minhocas sem retorno de peixes.

A Inezita Barroso apareceu na Ilha um certo dia e foi uma festa. Cavalcanti mandou montar um cenário improvisado e a filmou cantando suas lindas canções ao violão. (naquele tempo ainda ouvia bem). Tirei várias fotos do acontecimento.

Tom Paine, argentino, principal assistente de direção, era uma verdadeira máquina em atividade coordenando as filmagens. Orientava tudo evidenciando seu tino de diretor. Vez ou outra, Cavalcanti, observando e sentado em sua cadeira de lona, chamava-o e apontava alguns detalhes e a filmagem prosseguia em torno daquela parafernália de gente e equipamentos. Era como se existissem dois mundos, o real e o do sonho. O real era a equipe operando e o do sonho a cena que estava sendo filmada. A equipe precisava sempre estar toda presente, coesa. Além dos prévios ensaios cada tomada era feita inúmeras vezes e uma cena que aparece no filme pronto com 15 segundos de duração levava, em média, uma, duas e até três horas para filmar. Houve ocasiões em que trocávamos o dia pela noite. Filmávamos a noite toda e dormíamos de dia para atender a cenas de ambientes noturnos.

Observando o comportamento da Vera Cruz "empresa" comecei a ver que ela não iria para frente, pois havia muitos desperdícios. Spot-lights grandes e caros se espatifava no chão e ninguém era responsabilizado. Faltavam films para copiões e fretavam avião para ir busca-los no Rio. Comecei a ver que o meu futuro estava em jogo, isto é, a continuidade de meu serviço. Este estado de prevenção culminou com um telegrama que recebi de Marília enviado por meu sogro com uma redação lacônica sobre a saúde de minha filhinha: "Maria Izabel acidentada requer sua presença". Fiquei em pânico. Comuniquei a direção e pedi permissão para viajar. Era já quase noite e não havia mais barcos regulares para São Sebastião e tinha que seguir para Marília, já e já. Encontrei uma piroga, (piroga é um barco entalhado num tronco de árvore). com motor, que iria fazer o trajeto. Já era noite e embarquei com um razoável dinheiro que tinha no bolso. Logo que saímos começou cair uma violenta tempestade com raios caindo no mar e peixes pulando dentro da piroga. Cheguei a São Sebastião e não havia condução para São Paulo e nem no outro dia, mas de Paraibuna, cidade vizinha, logo cedo tinha ônibus para São Paulo. Tomei um táxi e me mandei para Paraibuna a fim de tomar o ônibus que sairia logo cedo. Meu razoável dinheiro já ficou minguado. Fui para um hotel, dormi, e embarquei logo cedo. Na viagem expus à minha companheira de banco, uma professora, os meus percalços e as limitações que já sentia nos bolsos. Ela solícita imediatamente me emprestou dinheiro com o compromisso meu de reembolsá-la logo. Chegando a São Paulo fui imediatamente para o centro telefônico e fiz uma ligação para Marília e como reposta me disseram: "Não há nada, ela está bem. Caiu, mas não houve maiores conseqüências". Dai senti um misto de raiva e satisfação. Por esse

acontecimento desagradável mais a descrença de que a Vera Cruz não tinha futuro, resolvi em Marília, com meus familiares, pedir minha dispensa.

A filmagem em Ilha Bela já tinha chegado ao fim. Cenas remanescentes estavam sendo filmadas nos estúdios de São Bernardo do Campo onde também estava sendo editado e dublado. Tive notícia que o novo filme da Companhia seria rodado no Rio Grande do Sul e para onde eu estava escalado para ir. Então antes que surgissem novas incumbências e compromissos, resolvi pedir as contas. Fui a Cavalcanti e pedi que providenciasse um substituto para mim porque iria deixar o cargo. De imediato ele me inquiriu: "O que houve? Não está satisfeito com a Companhia?" Respondi que não e que o motivo era a família estar longe e estava causando problemas. Daí ele replicou: "Vá a São Bernardo escolha uma casa que lhe sirva e traga a família, que a Companhia paga o aluguel". Respondi: "Em Marília está tudo organizado com um gabinete dentário em pleno funcionamento e não posso renunciar essa situação" De pronto ele deu a segunda bronca; "Então vá. Vai agora" Fiz um relatório de tudo que havia no laboratório, bem como o arquivo de films de fotos tiradas e entreguei ao Sr. Carlo Zampari que tinha na Vera Cruz a função de produtor. Acertei as contas e vim embora para Marília. Valeu, para sempre, uma nova e grata experiência em minha vida.

Os jornais da época publicaram muitas reportagens sobre o lançamento do filme "Caiçara". Muitos deles apresentaram fotografias minhas dando-me o crédito.

Obs. Na ficha técnica do filme Caiçara não consta o meu nome como fotógrafo. Isto se deve ao fato do meu afastamento um pouco antes da conclusão dos trabalhos. Contudo as fotografias usadas nos cartazes de divulgação são quase todas de minha autoria. O fotógrafo que assumiu meu posto recebeu o crédito.

Marília, 17 de Novembro de 1999.

Sebastião Carvalho Leme.

Em anexo vinculado (na quinta página) segue fac-símile de uma carta recebida da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 10 de janeiro de 1950, assinada por Franco Zampari, diretor.

Companhia Cinematográfica Vera Cruz

ESTÚDIOS
JARDIM DO MAR
SÃO BERNARDO DO CAMPO

ESCRITÓRIOS:
RUA MAJOR DIOGO, 38
2º ANDAR — SÃO PAULO

10 - 11 - 1950

Ilmo. Sr.
Sebastião Carvalho Lima,
198 r Carlos Ferrari,
C a r g a, S.P.

Prezado Senhor:

Acusamos gratos recebimento de seu prezado favor de 8 do corte., do qual destacamos as fotografias enviadas.

Efetivamente as fotografias enviadas nos agradaram bastante. Antes, porém, de lhe darmos o incômodo de apresentar-se pessoalmente empreendendo a viagem para São Paulo, solicitaríamos a VS. a fineza de enviar-nos algumas mostras de seu trabalho no campo de retratos de pessoas.

Gratos desde já pela sua gentil atenção à presente, subscrevemo-nos,

Atenciosamente,
COMP. CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ

Francisco Campos

AAC|HL

ANEXO S - Narrativa autobiográfica: "Via *crucis* do inventor..."

Via crucis do inventor Sebastião Carvalho Leme.

Relato da odisséia pela qual passei na década de 60 logo após ter patenteado o sistema de fotografar em 360° e tentar industrializá-lo dentro dos critérios técnicos de um projeto industrial. Patente concedida em 23/4/62 sob. o número 61.472. Consumi dois anos de idas e vindas de Marília para São Paulo, com todo o rosário de gastos e perda de tempo nos meus afazeres regulares. No menu "História" de meu site está escrito no fim: "O não aproveitamento industrial da invenção é outra história, muito comprida, que não dá para abordar aqui". Esta história passo a relatar.

Primeira tentativa:

Logo no começo de uso da máquina, já patenteada, fotografando um comício pró Carvalho Pinto a governador em Osvaldo Cruz, no qual estava presente Jânio Quadros, então governador, ele, Jânio, se interessou pela máquina e mandou me chamar para saber o que eu precisava para desenvolver meu projeto. Disse-lhe que dependia de um projeto de miniaturização da máquina e que o IPT podia fazê-lo (órgão do Governo do Estado). Imediatamente determinou que o IPT iria fazê-la. Alguns dias depois recebi uma carta do Profº. Maffei, então Diretor do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, me convocando por ordem do governador para tomar conhecimento do meu caso. Fui lá com a máquina e o contatei tendo ele pedido que fosse ao Butantã e tirasse uma fotografia com a presença do fotógrafo do Instituto. Respondi que não precisava. Convidei-o para descer ao jardim que circundava o prédio, atras da Estação da Luz, para tirarmos uma foto 360° na qual ele e eu apareceriamos para comprovar. Feita a tomada fiz uma tremenda ginástica em São Paulo para revelar o filme e imprimir uma cópia para no dia seguinte lhe mostrar. Comprovado a veracidade me informou que em 15 dias receberia uma carta sua. A carta recebi, mas dizendo que o IPT não tinha verba e assim que a tivesse me convocaria. Aguardo essa convocação até hoje.

Segunda tentativa:

Contando com a colaboração solidária do Dr. Argolo Ferrão, Prefeito Municipal de Marília, fui encaminhado ao Cel. Faria Lima, ex-prefeito de São Paulo e então Secretário de Obras Públicas do Governo Estadual Carvalho Pinto, para que, com seu prestígio, tentasse outra solução. O Cel. então me encaminhou ao ITA em São José dos Campos com apresentação ao Prof. de física da escola, Dr. Paulus Saulos Pompéia. Recebido cordialmente ele fez consultas a livros e constatou que de fato tratava-se de uma invenção. Disse que o ITA nada podia fazer pois tinha uma programação estabelecida e não podia elaborar um projeto de terceiros, mas que ele, pessoalmente, poderia fazer um memorial descritivo da invenção, em inglês e português, para publicação na Revista Ciências afim de salvaguardar os direitos. Isto, naquele momento, não atendia as minhas aspirações. Dispensei. O Cel. Faria Lima disse que voltasse a ele se nada conseguisse. Voltei.

Terceira tentativa:

Então ele me encaminhou ao Cel. Milanez comandante do Parque da Aeronáutica com sede no Campo de Marte em São Paulo. O Cel. tomou conhecimento do meu caso e através de uma papeleta interna encarregou um Capitão Santos para acompanhar meu caso. Ao Cap. relatei o que pretendia da Instituição que possuia vastos recursos tecnológicos, ou seja, a elaboração do projeto ou a construção do protótipo da máquina. Passei a acompanhar esse Capitão durante o dia todo, inclusive me levou para almoçar em sua casa. Por fim disse que iria tratar do caso, conforme determinação do Cel. Milanez, e me comunicaria oportunamente. Aguardo essa comunicação até hoje.

Torna-se oportuno ressaltar que entre uma tentativa e outra consumia meses.

Quarta tentativa:

O Cel. Faria Lima através de um amigo me encaminhou à indústria de ótica D. F. Vasconcelos, fabricantes de teodolitos, binóculos e da pioneira máquina fotográfica de caixão que tinha o nome de Kapsa. Recebido atenciosamente pelo dono, Dr. Décio Vasconcelos, o mesmo tomou conhecimento do caso e marcou uma reunião para o dia seguinte. Nessa reunião, no dia seguinte, estavam presentes, além do Dr. Décio, a cúpula da área de produção, inclusive o engenheiro projetista. Mostrei a máquina e fiz uma explanação sobre o princípio e funcionamento da mesma. Daí foram consultar livros de fisica e outros referentes à ótica e fotografia, concluindo (modéstia a parte) que se tratava de verdadeiro "ovo de Colombo" (expressão deles no momento). Diante das conclusões que chegaram o Dr. Décio decidiu que iriam fabricar a máquina e para isso me convocou para voltar 10 dias depois afim de coordenar o início da elaboração do projeto. No dia aprazado compareci à fábrica. Recebido pelo engenheiro chefe, do qual infelizmente não guardei o nome, passei a fazer um passeio por quase todas as instalações da indústria em sua companhia. Lá permanecendo quase o dia todo. Inclusive conheci um laboratório para operações de alta precisão onde calibravam os teodolitos, construído no subsolo para não ser afetado pelas vibrações da superfície. Conheci, também, a utilização de fios de teia de aranha para fazer as linhas referenciais do visor dos teodolitos. Lá almocei com ele no restaurante da fábrica. Pelas tantas tocou no assunto da construção da máquina, e disse: "Sr. Sebastião aqui na indústria sou o único engenheiro projetista que pode fazer o seu projeto. Se for fazê-lo terei que ficar uns dois meses na prancheta e a fábrica pararia porque toda a coordenação aqui dentro está aos meus cuidados. Diariamente pomos anúncios nos classificados convocando projetistas para contratar, e não aparecem. Daí a impossibilidade de iniciarmos a construção da máquina. Se o Sr. nos trouxer um projeto pronto tornará possível fazê-la". Fim de papo. OK. Mas fazer o projeto eu não podia. Não tinha recursos financeiros para isso e nem sabia a quem recorrer, pois um projetista sem vínculo e interesse com a iniciativa não faria um trabalho eficiente.

Quinta tentativa:

Encaminhei ao Ministro da Indústria e Comércio, Platini de Morais, quando de sua primeira investidura, uma petição documentada pedindo que o Ministério encampasse o meu projeto. Respondeu-me que tinha encaminhado a um certo Departamento de Avaliação e que entrariam em contato comigo. Nunca houve contato.

Fui procurado por vários interessados em fabricar a máquina, pessoas fisicas, jurídicas e até bancos, mas sem base para um projeto bem sucedido. Mais por especulação.

Marília, 18 de agosto de 1999

Sebastião Carvalho Leme

ANEXO T - Narrativa autobiográfica: "Meus vínculos..."

MEUS VÍNCULOS PROFISSIONAIS COM RIBEIRÃO PRETO.

Morei em Ribeirão Preto por quatro vezes. Duas na infância e duas já adulto. Nasci em Guará, cidade da região, o que me faz ter íntima ligação com a cidade. Já em 11/9/46, minha então noiva, Dulce Maria, que estudava odontologia lá, transladou uma exposição de fotografia que havia feito no Marília Tênis Clube, em 15/6/46, para expô-la na Sociedade Legião Brasileira em 11/9/46. Esta exposição, a primeira que fiz, ainda como amador, foi considerada pelo Foto Cine Clube Bandeirante como a primeira exposição individual de fotografias realizada no interior do Estado

Em junho de 1973, já profissional de fotografia em Marília, para lá mudei-me novamente devido a trauma na família com o falecimento de uma filha adolescente, Maria Cristina,, Lá tive uma vida muito ativa na profissão. Em Ribeirão havia vários familiares e amigos. Levei um laboratório completo de fotografia com recursos para fazer painéis de grandes tamanhos. De início me aproximei do Foto Miazaka e tornei-me grande amigo do Toni Miazaka, de grata memória, seu proprietário, que me lançou nas altas esferas do empresariado local. Fotografei os mais importantes empreendimentos de Ribeirão. Desde as grandes usinas de açúcar da região como as grandes empresas comercias e industriais, como Estrela do Oeste, Purina, Mabel, Unaerp e outras mais. Das usinas, inclusive, fazia fotos noturnas com características de arte. Fotografei Clubes e a cidade em si. Promovi nos bancos locais exposições sobre o potencial econômico de Ribeirão Preto que teve grande aceitação. Na Galeria de Arte do Black Stream Hotel, em 26/6/74, promovi uma exposição de fotos artísticas que contou com o apoio da Prefeitura Municipal, da Câmara Municipal e da Associação Comercial e Industrial de Ribeirão Preto. Nela apresentei painéis com um e meio metro de comprimento de fotos solarizadas da cidade e outros temas. Embora morando em Ribeirão era solicitado para prestar serviços em Marília. Essas solicitações cresceram de tal modo que em dezembro de 1976 resolvi voltar para cá.

Em 7/5/05 o Grupo Amigos da Fotografia de Ribeirão Preto e a Confederação Brasileira de Fotografia, na XIV Bienal de Arte Fotográfica Brasileira, me agraciou com título de "Ícone da Fotografia" em âmbito nacional, mas me vinculando exclusivamente a Ribeirão Preto, o que causou estranheza aos amigos daqui, pois não houve nos desenrolar dos contatos nenhuma referência a Marília, como se eu fosse fotógrafo de lá. Seqüestro?

Curioso é que embora foi dado ao Grupo de Fotografia os meus endereços de E-mail e domicílio em Marília, nenhuma correspondência foi encaminhada para aqui, e sim para a Fazenda Santa Rita, de minha cunhada em Ribeirão, que as encaminhava para cá denotando um intuito de me desvincular de Marília..

Sebastião Carvalho Leme – Marília, 7/6/05.

ANEXO U - Catálogos da III e V Exposição de Arte Fotográfica

Em Fevereiro de 1948

a realização do "II.º SALÃO DE BELAS ARTES DE MARILIA"

PARA TODA A ALTA PAULISTA

Aguardem a publicação do Regulamento Geral

1947

NOVEMBRO 15

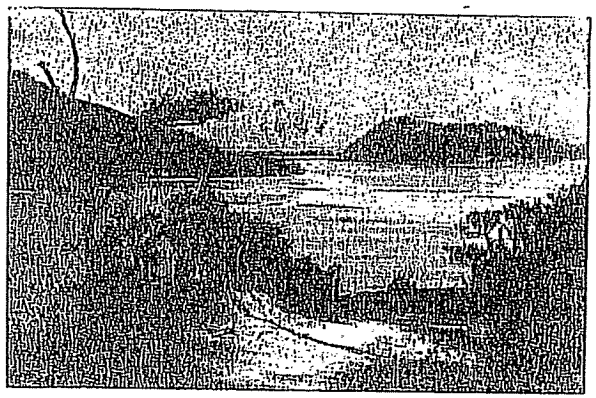
NOVEMBRO 15

III.ª EXPOSIÇÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA

Sebastião Carvalho Leme

— E —

I.ª EXPOSIÇÃO DE ORQUIDEAS



SALÃO NOBRE DA SOCIEDADE MARILILÂNDIA

RUA 9 DE JULHO N.º 1281 — MARÍLIA — EST. S. PAULO

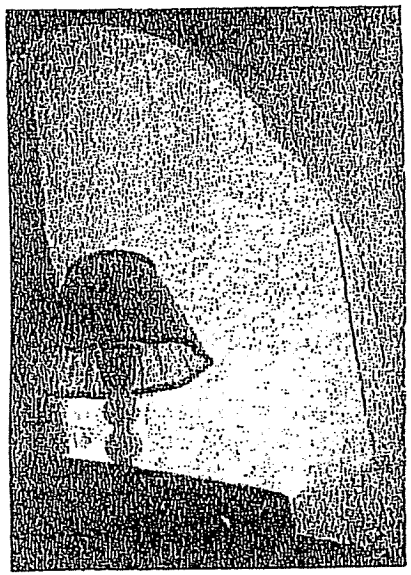
Apresentação

É grande a satisfação da União dos Treze, em patrocinar a **IIIª Exposição de Arte Fotográfica**, do mariliense Sebastião Carvalho Leme. Seu lema tem sido o incentivo da arte em nossos meios, e, mais do que nunca, o nosso expositor, é merecedor dêsse acolhimento, pelas qualidades realmente artísticas de que é portador.

De fáto, através das duas exposições que antecederam, Sebastião Carvalho Leme soube trazer para a contemplação e juizo públicos, uma arte profundamente vigorosa em sua técnica e expressões pictóricas. Já não é pois, ao nosso conceito, um amador inconciente do seu valor: as impressões subscritas por inúmeros apreciadôres dessa novissima ramificação das belas artes, atestam, dum modo insofismável, o talento e a sensibilidade desse artista, que através da sua peregrinação, tem muito contribuido para a difusão e conhecimento das belas coisas da nossa terra.

Ainda n'uma tentativa tôda sui-generis, realiza a União dos Treze, a **Iª Exposição de Orquídeas**, da nossa cidade, iniciativa que, dada à bôa vontade dos seus colecionadôres, se nos apresenta de um módo absolutamente interessante, pela beleza de suas condições próprias, e carinho com que foram cultivadas e selecionadas as raras espécies que aqui são expostas.

Marília, Novembro de 1947.



Um motivo (Janela)

NOTAS

Sebastião Carvalho Leme, completa com ésta exposição, a sua III.a mostra de arte. A primeira foi realizada nêsta cidade a 10 de Junho de 1940, nos salões do Marília Tênis Clube; a segunda foi realisada na culta cidade de Ribeirão Preto, em 11 de Setembro de 1940, nos salões da entidade cultural "Legião Brasileira"

Do seu sucesso falam algumas das impressões que transcrevemos abaixo, colhidas dos seus livros de colectâneas de opiniões:

MARÍLIA

"Nela exposição, não só pelo aspecto técnico, mas sobretudo pelo lado artístico onde a alma do autor sonhe mostrar que compreende, e mais do que isso, sente a natureza das nossas coisas.

...O autor sabe ser artista e filósofo de profundeza no pensar"

Dr. Alberto Prado Guimarães

...."rejubilou-me observar a técnica exuberante, rarissima, de sombras e luzes"

...num breve futuro a nossa geração hi-de perpetuar-se como sendo o Rembrandt moderno da arte que abra ao

"O Sr. Sebastião de Carvalho é um artista dotado de [illegible]

...A sua maneira de expressar, a sua sensibilidade [illegible] difícil procura e planeamento [illegible] do mundo da arte fotográfica que é uma arte [illegible] difícil

...Todas ou quase todas as fotografias do autor revelam seus sentimentos românticos e poéticos. Na procura de motivos nos bosques silenciosos, nas alamedas sombrias e quietas, nas árvores frondosas e até nos nomes dos trabalhos expostos se nota sensibilidade"

Dr. Adhemar de Oliveira

O Snr. Sebastião Carvalho Leme ultrapassou as esperanças de amador e um artista

"Folha da Manhã" Março 1939

Causou um grande e inesquecível [illegible] de fotografias de Sebastião Carvalho Leme.

Fotógrafo e artista de recurso notáveis, ele conseguiu emprestar aos seus trabalhos um vivo colorido e um efeito de luz e sombras"

"Diário Paulista" Bilhão 25/6/40

RIBEIRÃO PRETO

"O Snr. Carvalho Leme não é só um artista da fotografia, é também, na sua arte, um poeta de muita sensibilidade.

...O que predomina na arte do snr. Carvalho Leme é um senso de elevado equilíbrio estético que, sem fugir do natural, sem recorrer ao recurso dos ângulos difíceis, das concepções extravagantes, realiza trabalhos interessantes, localizando, com arte e naturalidade momentos conceptuosos que revelam bom gosto e "valor Arte".

Jornal "O Tudo" Bilhão 13/9/40

Mario M. Chaves

"Obras de um verdadeiro artista não podem ser quais"

E. Moraes Borges

"Indeléveis, e que [illegible] se confundem"

Dr. E. C. Rosa

"Suas fotografias são [illegible] poesia de nossa terra impregnadas e que devem ser [illegible] mesmo modo que [illegible] guardo-as no coração"

Cipriano Silva

Holocausto á Natureza
(Vaso)

Catalogo de Fotografias

1 - *"Holocausto à Natureza"* - f 11 1/50 seg., filtro Polaroid, film Panoromosa, 15 hr. com Super Inkonta

2 - *"Vista do Bosque"* - f, 22, 1/25 seg., filtro amarelo, film Plus X, 10 hr., com Super Inkonta

3 - *"Natureza e Arte"* - f 16, 1/50 seg., filtro Polaroid, film Panoromosa, 14 hr., com Super Inkonta.

4 - *"Mesa Redonda"* - f 6,3 - 1/100 seg., film Plus X, 16 hr., com Exakta

5 - *"Marinha"* - f 16 - 1/10 seg., filtro laranja, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

6 - *"Marinha"* - f 16 - 1/10 seg., filtro vermelho, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

7 - *"Marinha"* - f 16 - 1/50 seg., filtro amarelo, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

8 - *"Marinha"* - f 22, 1/25 seg., filtro laranja, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

9 - *"Marinha"* - f 16, 1/10 seg., filtro vermelho, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

10 - *"Marinha"* - f 16, 1/10 seg., filtro vermelho, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

11 - *"Elegancia"* - f 4,5 - 1/200 seg., filtro amarelo, film Verichrome, 12 hr., com Exakta

12 - *"Figos"* - f 3,5 - 1/5 seg., filtro amarelo, film Plus X, com Exakta

13 - *"Sinfonia Aquatica"* - f 6,3 - 1/100 seg., filtro amarelo, film Verechrome, 10 hr., com Super Inkonta

14 - *"Oasis"* - f 6,3 - 1/200 seg., filtro verde, film Panatomic X, 10,30 hr., com Leica

15 - *"A Natureza Morta"* - f 11, 1/50 seg., filtro laranja, film Verechrome, 10 hr., com Super Inkonta

16 - *"Alvorecer"* - filtro amarelo, 8 hr. film Verechrome, com Bill Record

17 - *"Mascote do São Bento"* - f 4,5 - 1/100 seg., film Verechrome, 16 hr. com Exakta

18 - *"Recanto na Cidade Menina"* - f 22, 1/10 seg., filtro vermelho, film Plus X, 16 hr. com Super Inkonta

19 - *"Um Motivo"* - f 22, 1 seg., filtro vermelho, film Plus X, com Super Inkonta

20 - *"Marinha"* - f 11, 1/50 seg., filtro Polaroid, film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

21 - *"Grandezas Relativas"* - f 16, 1/50 seg., filtro amarelo, film Verechrome, 10 hr., com Super Inkonta

22 - *"Retrato"* - f 3,5 - 1/2 seg., filtro azul, film Verechrome, com Super Inkonta

23 - *"Marinha"* - f 11, 1/50 seg., filtro amarelo, film Plus X, 10 hr., com Super Inkonta

24 - *"O Genese"* - f 11, 1/50 seg., filtro vermelho film Plus X, 16 hr., com Super Inkonta

25 - *"Resplendor"* - f 5,6 - 1/200 seg., filtro amarelo, film Verechrome, 12 hr., com Exakta

26 - *"Fantasia"* - f 16 - 1/100 seg., filtro verde, film super XX, 14 hr., com Super Inkonta

27 - *"Cenário de Outras Terras"* - f 11, 1/25 seg., filtro amarelo, film Plus X, 8,30 hr., com Super Inkonta

28 - *"Flôr do Cacto"* - f 6,3 - 1/100 seg., filtro verde, film Plus X, 15 hr., com Exakta

29 - *"Marinha"* - f 16 - 1/10 seg., filtro vermelho film Plus X, 11 hr., com Super Inkonta

30 - *"Farol Ascencional"* - f 22 - 1/10 seg., filtro Polaroid, film Plus X, 13 hr., com Super Inkonta

31 - *"Marinha"* - f 11 - 1/100 seg., filtro amarelo, film Plus X, 17 hr., com Super Inkonta.

CATALOGO DE ORQUIDEAS

Da Coleção do Exmo. Snr.
Dr. Adhemar de Oliveira

1) Laelia Purpurata — Variedade Mandaiana - Brasil
2) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
3) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
4) Cattleya Harrisoniae — Variedade alba — Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Aldonio Ferreira de Faria

5) Laelia Purpurata — Variedade Flammea - Brasil
6) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
7) Miltonia Spectabilis - Brasil
8) Dendrobium Moschatum — Variedade Calceolaria - Himalâia
9) Hibrida de Cattleya Bicolor x Cattleya Intermedia - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Frediano Giometti

10) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
11) Miltonia Spectabilis - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Idekichi Nomura

12) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
13) Miltonia Flavescens - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Paulo Corrêa de Lara

14) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil
15) Laelia Purpurata - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Emilio Graeser

16) Miltonia Spectabilis - Brasil
17) Laelia Purpurata - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Takeo Maruyama

18) Dendrobium Moschatum — Variedade Calceolaria - Himalâia
19) Laelia Purpurata - Brasil
20) Laelia Purpurata - Brasil
21) Cattleya Labiata — Variedade Warneri - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Fernando Castro Lima

22) Oncidium Sarcodes - Brasil

Da Coleção do Exmo. Snr.
Haruichi Okamoto

23) Oncidium Flavescens - Brasil
24) Cattleya Labiata - Variedade Warneri - Brasil
25) Laelia Purpurata - Brasil
26) Laelia Purpurata - Brasil

"VILA JARDIM DIRCEU"

Localisada no prolongamento da Avenida Sampaio Vidal, anexa ao bairro residencial em Marília.

Vendas de lotes e casas a vista e a prestações modicas.

Proprietário:
Gumercindo Muniz Sampaio

Informações com o sr.
Benedicto Nogueira Azevedo
Rua Dr. Armando Sales, 55
Telefone 3140
Escritório MERCURIO

Consultem os nossos planos

Va Exposição de Arte Fotográfica

Sebastião Carvalho Leme

e

IIa Exposição de Orquídeas

Novembro 14 — 1948 — Novembro 21

Salão Nobre da Sociedade Marilândia
Rua 9 de Julho, 1281 - Marília
Estado de São Paulo

Por mais uma vez a «União dos Treze» acolhe a iniciativa de Sebastião Carvalho Leme na realização da sua V.a Exposição. E o faz com regosijo, pois, dia a dia o nosso beletrista da arte fotográfica demonstra aperfeiçoamento nos seus trabalhos.

Êste ano, por exemplo, o autor nos traz trabalhos inteiramente novos em técnica e têmas. E, num mixto de anseio à perfeição nos proporciona uma grande novidade: a transparência «Ansco Colo», considerada no ramo da técnica fotográfica, como sendo a mais completa tradução em côres.

É digno pois que os ilustres visitantes não apenas fixem o autor no esforço próprio das suas originais composições, mas, sobretudo, na sua tenaz perseverança em busca do belo na arte que abraçou.»

Catálogo de Fotografias

1.º) **Luz e Efeito**: Leica Summar - f 1,2, 1-30, luz de um fosforo c/ film Panatomic.

2.º) **O Patriarca**: Leica Summar - f 4,5, 1-200, filtro amarelo n.o 3 c/ film Panatomic.

3.º) **Delicadesa**: Leica Summar - f 6,3, 1-200, filtro Polaroid c/ film Panatomic.

4.º) **Serenidade**: Super Inkonta Schneider - f 11, 1-50, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.

5.º) **Marinha**: Leica Summar - f 9, 1-200, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.

6.º) **«Mosteiro de Itanhaem»**: Voigtländer Skopar - f 22, 1-1o, filtro contraste n.o 3, c/ film Plus X.

7.º) **Marinha**: Leica Summar - f 6,3, 1-1oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.

8.º) **A Velha Paineira**: Super Inkonta Schneider - f 22, 1-5o, filtro Polaroid c/ film Plus X.

9.º) **Senhor dos Sertões**: Super Inkonta Schneider - f 4,5, 1-25o, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.

10.º) **Marinha**: Leica Summar - f 6,3, 1-2oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Panatomic X.

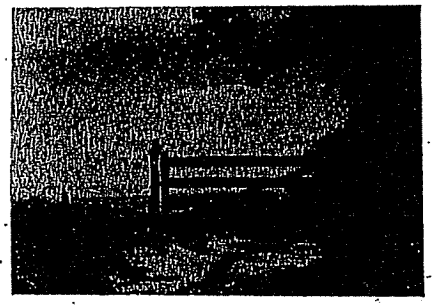
11.º) **Banho de Sól**: Leica Summar - f 4,5, 1-5o, c/ refletor e film Panatomic X.

12.º) **Natureza e Arquitetura**: Super Inkonta Schneider - f 32, 1 seg., filtro contraste n.o 4 c/ film Plus X.

13.º) **Abandono**: Super Inkonta Schneider - f 22, 1-2, filtro contraste n.o 4 c/ film Plus X.

14.º) **Marinha**: Leica Summar - f 6,3, 1-1oo, filtro amarelo no. 3 c/ film Panatomic.

15.º) **Manilhas**: Super Inkonta Schneider - f 11, 1-1oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.



QUO VADIS

16.º) **Sinfonia do Progresso**: Super Inkonta Schneider - f 22, 1-1o, filtro contraste n.o 4 c/ film Plus X.

17.º) **Quo Vadis**: Super Inkonta Schneider - f 11, 1-1oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Plus X.

18.º) **Ilha de Porchat**: Super Inkonta Tessar - f 22, 1-1o, filtro contraste n.o 3 c/ film Plus X.

19.º) **Rainha**: Super Inkonta Schneider - f 4,5, 1-1oo, filtro contraste n.o 6 c/ film Plus X.

20.º) **Praia do Gonzaga**: Super Inkonta Tessar - f 22, 1-2o, filtro contraste n.o 4 c/ film Plus X.

21.º) **Tinhorão**: Super Inkonta Schneider - f 32, 1 seg., filtro contraste n.o 4 c/ film Plus X.

22.º) **«Mosteiro de Itanhaem»**; Voigtlander Skopar - f 11, 1-1oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Verichrolome e colorida á óleo.

23.º) **Praia de Itanhaem**: Leica Summar - f 9, 1-1oo, filtro amarelo n.o 3 c/ film Panatomic X, e colorida á óleo.

24.º **Ubás**: Leica Summar - f 12, 1-5o, filtro amarelo n.o 3, c/ film Plus X, e colorida á óleo.

25.º) **Férias**: Leica Summar - f 12, 1-5o, filtro amarelo n.o 3, c/ film Plus X, e colorida á óleo.

26.º) **O Ansião**: Leica Summar - f 4,5, 1-1oo, filtro amarelo claro e film Panatomic X.

27.º) **A Nova Éra**: Leica Summar - f 3,2, 1-6o, film Panatomic X.

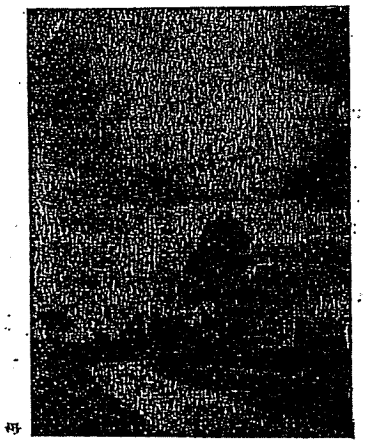
28.º) **Meditação**: Super Inkonta Schneider - f 8, 1-1oo, c/ film Plus X.

29.º) **Incógnitas Luminosas**: Leica Summar - f 2,8, 1-1oo e film Panatomic, (experiencias em torno da atmosfera pictorica por meio de arabescos luminosos).

30.º) **Minha Filha**: Leica Summar - f 1,2, 1-60, luz do ambiente e colorida á óleo.

Todos os films foram revelados com revelador grão fino D K 20

BONANÇA



"Possuidor de um espírito irriquieto e incansavel, procura sempre o homem algo de novo que o prenda e absorva.

Inegavelmente oferece-lhe a naturesa uma fonte inesaurivel de sedução com seus mistérios, seus fenomenos e suas leis.

Campo ilimitado para observação, pesquisa e deleite do espírito é a flóra brasileira, em cuja produção o Creador Suprêmo esplende em requintes mágicos de capacidade creadora da belêza.

Prazer igual ao dos colecionadores de obras de arte encontram sem dúvida aqueles que se dedicam ao estudo e á coleção de orquídeas, celebradas em toda parte como obra prima da naturêza entre todas as flôres. Possúem nossas matas das regiões tropicais e sub-tropicais a maior variedade de orquídeas do mundo inteiro.

Não satisfeito ainda com essa riquêza, procura o homem pelo seu estudo, criar novas variedades e assim surgem os orquidófolos e os orquidários".

(Do Dr. Paulino Recch)

Comissão Julgadora

Dr. Gabriel Selxas
Frediano Giometti
Euclides da Cunha Sornas

Premios

1.º — «Dr. Paulino Recch» oferta pessoal da orquidea «Quem Mary»
2.º — «D.a Amélia Recch» oferta pessoal da orquidea «L. C. Canhámiana»
3.º — «Sociedade Marililândia» oferta da sociedade, orquidea «Topaz» extra.

CATTLEYA LABIATA

Catalago de Orquídeas

Da coleção do

Dr. Paulino Recch, de Amparo (fóra de concurso):

1 — Queen Mary (Catt. Warnerii x Catt. Mendelii)
2 — Veitchii - var. Rei Eduardo (B. Digbyana x L. Purpurata)
3 — Prosper Marimée (B. Digbyana x C. Sororia)
4 — Prosper Marimée extra (B. Digbyana x C. Sororia)
5 — Topaz extra (L. Ginnabarina x C. Warnerii)
6 — Madame Marguerite Fournier (B. Digbyana x C. Labiata)
7 — George Woodhams (L. Purpurata x C. Hardyana)
8 — Canhamiana (L. Purpurata x C. Mossiae)
9 — Veitchii (B. Digbyana x L. Purpurata)

Da coleção do

Dr. Adhemar de Oliveira:

10 Cattleya Harrisoniae alba - Brasil
11 — L. C. Canhamiana (L. Purpurata x C. Mossiae)
12 — Cattleya intermédia vinicolor - Brasil

Da coleção do

Sr. Aldonio Ferreira de Faria:

13 — Dendrobium Moschatum - var. Calceolária Himaláia
14 — Laelia Purpurata - var. Flammea - Brasil
15 — Cattleya Forbesii - Brasil
16 — Hib. Catt. Bicolor x Catt. Guttata - var. Leopoldii (própria)

Da coleção do

Sr. Emilio Graeser:

17 — Miltonia Spectábilis - Brasil
18 — Dendrobium Moschatum - var. Calceolária - Himaláia

Da coleção do

Dr. Emilio Gonzales Martinez:

19 — Cattleya Schilleriana - Brasil

Da coleção do

Sr. Haruichi Okamoto:

20 — Cattleya Labiata - var. Warnerii - Brasil
21 — Laelia Grandis - Brasil

Da coleção do

Sr. Idekichi Nomura:

22 — Miltonia Spectábilis - Brasil
23 — Laelia Purpurata - Brasil

Da coleção do

Sr. Paulo Corrêa de Lara:

24 — Dendrobium Moschatum - var. Calceolária - Himaláia
25 — Cattleya Labiata - var. Warnerii — Brasil

Da coleção do

Sr. Shuitiro Oki:

26 — Laelia Purpurata - var. semi-alba - Brasil
27 — Laelia Tenebrosa - Brasil
28 — Oncidium flexuosum - Brasil

Da coleção do

Sr. Takao Maruiyama

29 — Thirse Florum (Burma)
30 — Leptote bicolor
31 — Laelia Tobassi - Xanthina - hibrido
32 — Laelia Purpurata - var. Flammea - Brazil
33 — Laelia Purpurata - var. simi-alba - Brasil
34 — Laelia Purpurata - Brasil
35 — Dendrobium Moschatum - var. Calceolária - Himaláia
36 — Cattleya Gigas - Colombia
37 — Cattleya Labiata - var. Warnerii - (Clara) - Brasil
38 — Cattleya Labiata - var. Warnerii - (Escura) - Brasil
39 — Cattleya Labiata — Brasil
40 — Brassavola Perrinii - Brasil

Da coleção da

Exma. Snra. D. Maria Serafina Vilela

41 — Oncidium pubes - Brasil
42 — Ionopsis paniculata - Brasil

ANEXO V - Edição da foto no *Diário de São Paulo*, 07/02/1957

rio de S.Paulo

Diretor: ALVIMAR CALDAS

: 34-4181 (Rêde interna)
(Redação: MATUTINO
(Administr.: DIARPAULO

SÃO PAULO, QUINTA-FEIRA, 7 DE FEVEREIRO DE 1957

Redação e Admini
RUA SETE DE A
Caixa Postal 3

"A FOTOGRAFIA DO DIA"

"Oasis de Luz" – Foto de Sebastião Carvalho Leme, de Marilia

Para participar do concurso "A fotografia do dia", que já teve início na parte referente à publicação das fotografias selecionadas, para concorrer a prêmio, leia o regulamento e bases que publicamos em outro local desta edição.