

Entre Arquivos e Arte: A materialidade como meio de dialogo na Antropológico¹

Kaléo de Oliveira Tomaz (PPGAS-Unicamp)

Palavras-chave: Arquivo, Materialidade, Arte

RESUMO

Embora a teoria da arquivologia informe a existência de uma diferença entre Arquivos, Museus e Bibliotecas, de que forma uma antropologia da arte poderia borrar os limites dessa definição? Afinal, existem diferenças significativas entre as instituições arquivísticas e as Coleções de Arte? De que maneira os estudos sobre materialidades, antropologia em arquivos e antropologia da arte podem desconstruir essas diferenças? Neste trabalho, discuto como o ato de reencontrar a materialidade no processo arquivístico abre espaço para reimaginar o arquivo, a produção da memória e as múltiplas definições de Arte. Analiso as maneiras pelas quais a materialidade dos objetos, documentos, pastas e fotografias possibilita a construção de novos horizontes de significado nos arquivos. Nesse contexto, integro o debate sobre etnografia em arquivos aos debates sobre antropologia da arte. Desta forma, reencontrando na materialidade do arquivo a noção antropológica de objetos artísticos. Além disso, busco exemplos empíricos de exposições que unam o arquivo à arte. Assim pretendo desenvolver uma dimensão dialógica no processo de organização do arquivo e de construção de uma coleção artística. Para fazer essa discussão, o presente trabalho é dividido em quatro partes. Na primeira, faço uma recapitulação do reencontro entre a etnografia em arquivos e a materialidade arquivística. Em seguida, discuto a concepção de Alfred Gell sobre uma antropologia da arte e sua noção de objetos artísticos para a antropologia. Neste mesmo momento analiso algumas das obras do artista Stanley Brouwn e seu processo de transformação de objetos de arquivo em objetos de arte. Em uma terceira parte, utilizando o exemplo prático do Arquivo comunitário Zumví Arquivo Afro-fotográfico na 35ª Bienal de Arte de São Paulo, discuto como o próprio arquivo pode ser concebido como uma exposição de arte e quais são as implicações teóricas desse processo. Por fim, desenvolvo uma experimentação com as fotografias presentes no fundo Roberto Cardoso de Oliveira. Hoje esse fundo pertence ao acervo do Arquivo Edgard Leuenroth. Meu objetivo final é reinterpretar as diversas fotografias deste renomado pesquisador brasileiro como registros artísticos que contribuem para a formação da história da antropologia no país. Cardoso de Oliveira foi um destacado antropólogo brasileiro, tendo sido um dos principais responsáveis pela institucionalização da antropologia no Brasil.

INTRODUÇÃO

A materialidade dos objetos, assim como a sua utilização, é tema de debate por diversas áreas da antropologia. Neste sentido, no campo da etnografia em arquivos, a materialidade e a organização dada aos documentos vêm questionando o que é possível “extrair” de seus acervos (STOLER, 2002). Isto porque a forma como se constituiu o Arquivo, assim como a maneira pela qual se deu a sua preservação, tem implicações políticas e teóricas. Desta maneira, fazer pesquisa em um Arquivo é também analisar seus

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

procedimentos, suas formas de organizar os documentos e de sistematizar a história neles produzidos. Todos estes processos implicam na produção de conhecimentos a partir dos acervos. Portanto, é mais do que urgente que uma pesquisa sobre produção da história esteja atenta aos objetos e suas relações, visto que esses indicam modos pelos quais o passado ganha significado no presente.

No presente artigo, busco discutir como o processo de reencontrar a materialidade no processo arquivístico abre espaço para reimaginar o arquivo e a produção da memória. Procuo analisar de que maneiras a materialidade dos objetos, documentos, pastas e fotografias possibilita a construção de novos horizontes de significado nos arquivos. Neste sentido, aproximo o debate sobre etnografia em arquivos com os debates sobre antropologia da arte. Assim, imagino na materialidade do arquivo a concepção antropológica de objetos artísticos. Além disso, busco encontrar exemplos empíricos de exposições que possam unificar o arquivo à arte.

No intuito de desenvolver esse percurso, o presente trabalho será dividido em quatro grandes momentos. No primeiro, busco fazer uma recapitulação do reencontro entre a etnografia em arquivos e a materialidade arquivística. Em seguida, discuto um pouco sobre a concepção de Alfred Gell acerca de uma antropologia da arte, bem como sua noção de objetos artísticos para a antropologia. Após, por meio do exemplo prático do Arquivo comunitário Zumví Arquivo Afro-fotográfico na 35ª Bienal de Arte de São Paulo, procuro discutir de que maneira o próprio arquivo pode ser pensado como uma exposição de arte e quais são as consequências teóricas desse processo. Por fim busco relacionar o presente artigo a minha pesquisa de mestrado sobre o processo de digitalização de documentos arquivísticos. Entre os documentos que analiso, aquele que merece maior destaque é o Fundo dos itens de Roberto Cardoso de Oliveira (1928-2006). Este fundo pertence ao acervo do Arquivo Edgard Leuenroth, e compreende como conteúdo uma série de documentos pessoais e institucionais do antropólogo que o nomeia. Entre estes documentos se encontram uma série de fotografias que o antropólogo em questão juntou durante suas pesquisas de campo. Compreender o significado destas fotografias, assim como o que significa sua digitalização, impôs uma série de desafios em torno da materialidade destas imagens.

1. A ETNOGRAFIA EM ARQUIVOS REENCONTRA A MATERIALIDADE

Dos antropólogos que trazem a tona a veracidade dos documentos como fontes do passado, Michel-Rolph Trouillot (1949-2012) aponta como esse processo decorre de

critérios de veracidade instituídos por uma comunidade. Estes critérios não são estanques ou estáveis, mas decorrem de disputas internas aos segmentos da comunidade (TROUILLOT, 2016, p. 29–39). Neste sentido, Trouillot irá apontar uma relação entre uma visão objetivista da memória individual e uma percepção imutável do arquivo. Isso porque, frequentemente pensa-se que a memória é apenas um grande armazenamento de experiências que são sucessivamente retiradas e trazidas a mente (TROUILLOT, 2016, p. 39–40). Isso muito se assemelha a própria ideia do arquivo como um amontoado de papéis, nos quais o que importa são seus conteúdos. Nesta visão, oposta da de Trouillot, a função do pesquisador seria somente o de extrair as informações sobre o passado, já a visão do arquivista é meramente arrumar tudo de forma a que tudo seja acessível novamente. Essa concepção também é aquela sobre a qual Ann Laura Stoler nos adverte (STOLER, 2002), na qual o papel do pesquisador é apenas retirar o passado do documento, como se a própria constituição do arquivo não modificasse o conteúdo analisado.

Se voltarmos para a demonstração de Trouillot sobre a relação entre memória e arquivo, veremos que outros autores já nos apontaram que esta nunca é um fato puramente individual. Maurice Halbwachs já nos apontou como a memória é sempre um ato constituído no coletivo. Mesmo aquelas memórias que julgamos ser sempre individuais, no fundo são produzidas por uma série de relações sociais que são feitas na criação ou no momento de trazer a memória a mente (HALBWACHS, 2006). Trouillot irá avançar exatamente neste ponto, demonstrando que para além de as memórias serem coletivas, elas também são reconstituídas de acordo com as necessidades do presente. O autor vai citar o exemplo de quando vamos amarrar os sapatos. Esse processo sempre é feito tendo em vista as necessidades no presente. Ele irá apontar que não existe um depósito no qual a experiência de amarrar os sapatos está guardada. Nos lembramos do processo de dar um nó de acordo com a necessidade de ir a um evento, por exemplo. Isso aponta que a busca por uma memória está ligada as necessidades que agora temos, e não para uma única experiência passada (TROUILLOT, 2016, p. 39–40). Se nos apoiarmos em Halbwachs e Trouillot notaremos que a memória é sempre um fato coletivo que não se encerra no passado. Ao contrário ele é sempre constituído graças aos esforços da coletividade no presente. Se adotamos essa nova concepção sobre as nossas memórias, quanto mais isso tem implicações sobre o passado constituído na pesquisa arquivística. O documento no Arquivo passa por diversos grupos distintos, como os doadores do documento, os conservadores, os arquivistas e enfim aos pesquisadores. Todos eles cuidam de uma série

de materialidades distintas que serão analisadas para então constituir o passado. O conteúdo do documento é fundamental, mas todo o tratamento dos materiais condiciona, modifica ou transforma o que será produzido pelo pesquisador.

Arlette Farge e Ann Laura Stoler são duas autoras que irão trabalhar exatamente como esses processos de cuidado dos documentos devem ser observados a luz do pesquisador. Isto porque os documentos ao serem apresentados ao antropólogo, parecem a primeiro momento petrificar o real, em decorrência desta noção objetivista do arquivo. Ocorre que dentro dos documentos existe uma grande quantidade de práticas de governança e controle, sistemas de classificação e categorias de confiabilidade. Desta maneira, o antropólogo deve, ao retornar da pesquisa de campo, dar-se conta desses mecanismos e encontrar a série de vestígios que precisam ser interpretados. O pesquisador deve, antes de se ancorar em suas certezas, se perguntar como esses processos e aparelhos arquivísticos modificam o entendimento sobre aqueles documentos. De que maneira eles representam um passado e o que eles próprios dizem sobre aquilo que está a ser pesquisado (FARGE, 2009, P. 16–19; STOLER, 2002, P. 20–21). Katherine Verdery nos aponta, por exemplo, como o estudo dos arquivos pessoais era difícil porque não existia propriamente um fio que narra os acontecimentos retratados. Ao contrário, a organização refletia os temas que o oficial responsável queria pesquisar. Ademais, as diferentes vozes expressas na marginália dos textos, fruto de informações colocadas por diferentes oficiais, não buscava mostrar a multiplicação de agentes, mas a unicidade do pensamento da instituição (VERDERY, 2014, p. 51–54)

É preciso entender como a compreensão das implicações das sistematizações dos documentos é singular a cada tipo de acervo e conjunto arquivístico. Katherine Verdery Aponta de forma muito interessante como os seus arquivos eram distintos dos arquivos estudados por Trouillot. Enquanto para o antropólogo o que chamava a tenção dos documentos eram os diferentes tipos de silenciamentos, no caso dela e dos arquivos da polícia secreta da Romênia o que chama a atenção era a loquacidade de seus conteúdos. Em quando Trouillot estudava como certos personagens eram esquecidos pela forma pela qual os arquivos eram estruturados, para Verdery era exatamente o oposto. Os arquivos do serviço secreto estavam lidando com a existência de silenciamentos da população, então era preciso fazê-los falar (VERDERY, 2014, p. 34–36). Isso aponta para um elemento importante para a prática de estudos dos arquivos. Cada corpus documental é único e são essas pequenas diferenças que refletem a unicidade dos seus conteúdos. Estudar sobre os arquivos é estar disposto a fugir de fórmulas metodológicas e estanques

de estudo. Ao contrário é preciso se relacionar com os arquivos de forma direta, entendendo seus silenciamentos e suas falas.

Até o momento observamos como a materialidade do arquivo se constitui em torno dos processos de organização. Isso implica em entender que a materialidade do arquivo importa tanto quanto o seu conteúdo. Ademais, isso implica também em entender que os documentos e arquivos trazem resultados práticos na forma como vivemos e pensamos o mundo e o passado. Neste sentido eles emergem como atores sociais, tanto quanto seus arquivistas ou os pesquisadores que os observam. Os próprios documentos agem de alguma maneira e com isso, fazem com que aqueles que se relacionam com eles tomem decisões.

É Katherine Verdery que novamente nos apresenta um exemplo interessante deste processo. Ela aponta como os arquivos com os quais ela trabalhou eram constituidores de sujeitos, que no caso eram inimigos de Estado, e, portanto, deveriam ser investigados. A grande questão no caso destes arquivos não era descobrir a verdade por trás da vida dos sujeitos sobre suspeita, mas ao contrário constituir suas personalidades de tal forma que fossem encontradas as más intenções contra o Estado. Neste sentido, sua própria materialidade era constitutiva de personalidades e de sujeitos. O grande problema ocorre quando esses documentos veem a público a pós a queda do regime. Neste momento eles se tornam como verdadeiras “bomba-relógio” capazes de desestabilizar a vida dos sujeitos fichados. Isso porque neste novo contexto aquelas personalidades construídas por eles passam a ser lidas como formas reais dos sujeitos. Se antes a materialidade conformava inimigos do Estado, agora as pessoas tinham que lutar contra os documentos para não serem vistas dessa maneira (VERDERY, 2014, p. 60–73)

No caso o que vemos são os arquivos constituindo pessoas e indivíduos buscando desconstituir arquivos. Uma relação que se estabelece entre os documentos e outros sujeitos. Se expandirmos nossa visão, o que teremos é uma rede que envolve vários tipos de sujeitos como os investigadores, os investigados, os arquivistas, os pesquisadores, e por fim os próprios documentos. Todos eles constroem elos de um sistema de mútua constituição. É a esse tipo de sistema que a perspectiva de Latour está nos apontando. Nestes processos todas as materialidades importam porque todas estão se influenciando mutuamente (LATOURE, 2001).

2. O ARQUIVO COMO ARTE

Como apontado até aqui, houve um grande percurso até que a etnografia em arquivos pudesse reencontrar, nos arquivos, algo além de informações "extraíveis", mas também um conjunto de relações e materialidades. Entretanto, o que quero sugerir aqui é que este reencontro da materialidade pode se desenvolver um pouco mais. Se quisermos, de fato, desconstruir as imposições coloniais que objetificam o arquivo, precisamos inverter o próprio papel que é imposto sobre as formas de pensar o armazenamento da memória. Neste sentido, aproximar uma etnografia em arquivos de uma espécie de antropologia da arte pode sugerir novos caminhos para reimaginar o processo de produção de memórias.

Entretanto, antes de adentrar propriamente em uma discussão sobre Arquivologia e arte, temos que nos perguntar a qual etnografia da arte estamos nos aproximando. Alfred Gell é um dos autores que apresenta uma proposta de antropologia da arte que busca se desfazer de uma série de problemas que envolvem as teorias da arte habituais. Primeiramente, ele questiona, e com razão, a diferenciação feita entre dois tipos de arte distintas: aquela feita pelos ocidentais e aquela feita pelos povos subalternizados. Neste sentido, ele se aproxima de uma série de autores que, ao questionar essa dicotomia, argumentam que todas as formas de composição de objetos estão sujeitas a um olhar formado por um ferramental cultural. Sendo assim, as formas de observar a arte em contextos ocidentais não são superiores ou distintas das formas como em outros contextos a arte é tratada ou analisada (GELL, 2018, p. 243–245). A única objeção que ele apresenta a esta concepção é que, embora correta, ainda não pode ser chamada de uma teoria antropológica da arte, visto que ela não leva em conta o “contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas” (GELL, 2018, p. 245). É esta concepção antropológica que o permite fazer uma proposta de objetos de arte antropológico que ele define como:

O objeto de arte é o que quer que seja inserido no “nicho” destinado aos objetos de arte no sistema de termos de relações esboçado pela teoria (a ser apresentada adiante). Nada pode ser decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida. Não tem uma natureza “intrínseca”, independente do contexto relacional (GELL, 2018, p. 252)

Esta concepção de objeto de arte, ao mesmo tempo que torna a sua noção algo abrangente, visto que qualquer objeto pode ser um objeto artístico, também o limita dentro

do enquadramento teórico ao qual ela está relacionada. Retornando à teoria antropológica, vemos que ela está preocupada com as relações sociais em seu processo de "produção, circulação e recepção". Portanto, o objeto artístico antropológico é, sobretudo, aquele em que as relações sociais produzem, circulam e recepcionam a própria arte em seus modos de se fazer e de se pensar.

A utilidade dessa concepção de antropologia da arte é que tudo aquilo que se encontra dentro de um circuito de produção artística também é, a princípio, um objeto artístico. Dessa maneira, os arquivos e suas materialidades podem ser vistos como lugares artísticos. Esses lugares eram vistos anteriormente como locais fechados de reprodução da memória. No entanto, recentemente, eles acabam de reencontrar dentro de si as importantes relações sociais desenvolvidas pela materialidade de seus objetos. Com essa abordagem e concepção de antropologia da arte, os arquivos também podem ganhar capacidade de conservação e circulação de relações artísticas.

Um artista conceitual que facilita a concepção dessa outra forma de ver o arquivo é Stanley Brouwn (1935-2017), que teve obras presentes na 35ª Bienal de Arte de São Paulo. Suas principais obras giram em torno de discussões sobre tamanhos, distâncias e medições. Assim, suas principais obras abordam a medição de passos que ele deu enquanto andava por certas cidades europeias, ou ainda a distância em metros que poderia ser percorrida de uma cidade a outra. Nesse sentido, suas obras buscavam restabelecer o espaço e o tamanho em um mundo globalizado no qual as viagens e os deslocamentos rápidos tornam o mundo cada vez menor.

As questões que este autor traz para o debate sobre a memória já se iniciam na própria descrição de sua vida. Isso porque não se sabe nada sobre a biografia do autor, exceto que ele nasceu no Suriname e desenvolveu toda sua carreira artística na Holanda. Em seus catálogos das exposições, o artista pedia que sempre fosse colocado que "At the request of the artist, no bibliographical information is provided here²." (BRONWASSER, 2017; RUSSETH, 2017). Neste sentido o autor buscava que as suas obras fossem interpretadas por elas mesmas, sem que a sua trajetória de vida de alguma forma pudesse impactar o entendimento. Assim não existe qualquer documento ou Arquivo escrito que possa contar a história do artista, assim ela não pôde ser revisitada ao final de sua vida. A memória que ele deixou para a posteridade é da ausência de uma história oficial.

² A pedido do artista, nenhuma informação bibliográfica será reproduzida aqui

Entre as obras de Stanley Brouwn que ajudam a discutir o Arquivo como um espaço artístico são três, denominadas “1 passo em 1 metro”, “caminhada construída 300 passos; 840mm – 890 mm; distância: 2594535 mm” e “16-10-74 7403 passos”. Embora cada um dos nomes esteja fazendo referências a distâncias e a quantidade de passos dados no caminhar destas distâncias, as obras em questão são constituídas de caixas metálicas de gavetas de Arquivos. As disposições são respectivamente 1 caixa de Arquivo, 3 caixas de Arquivo e 8 caixas de Arquivo. Neste sistema, fica claro que as gavetas dos Arquivos compõem tridimensionalmente o percurso dado. Neste caso, o que vemos são as estantes de um Arquivo sendo observadas não apenas pelo conteúdo que contém, mas também pela sua capacidade de representar uma distância real no mundo. Assim essa representação da distância também desafia as próprias noções espaciais. As gavetas, por serem tridimensionais, acabam sendo profundamente mais compactas do que a unidimensionalidade de uma pegada. Desta forma 2.594.535 mm de distância podem ser colocadas em 3 caixas de Arquivo de 840 mm x 890 mm.

Stanley Brouwn acaba questionando o lugar do Arquivo como aquele que apenas armazena uma informação, o apresentando como uma obra artística apontando para sua materialidade no espaço. Essas noções ganham peso quando se relembra que este autor também manteve seus Arquivos pessoais e sua história em segredo. As estantes de Arquivos não podiam contar as distâncias reais, visto que as armazenavam de forma diferente do percurso real. Da mesma forma seus documentos, textos sobre a sua vida e seus Arquivos jamais poderiam retratar o percurso real de sua vida.

3. O ARQUIVO REIMAGINADO

A possibilidade de repensar o arquivo dentro de uma perspectiva da antropologia da arte decorre da oportunidade que a própria arte permite em reinterpretar o arquivo. Isto é, se o arquivo decorre de uma história colonial, de que maneiras podemos imaginar outros locais de construção da memória, e não apenas seu armazenamento. Neste sentido, é importante fazer referência aos apontamentos de Elizabeth Edwards sobre como as fotografias, principalmente aquelas de arquivos etnográficos, desenvolveram uma história própria no contexto do desenvolvimento da antropologia.

Se inicialmente as fotografias eram vistas e tratadas como representações fiéis da realidade, aos poucos passaram a ser questionadas como representações do poder colonial. Elizabeth Edwards nos apresenta como, na atualidade, a autoridade das fotografias tem sido desafiada através da captura da noção de autoria. Antes, as

fotografias desses arquivos eram tratadas a partir da autoria dos antropólogos e da ciência antropológica como um todo. Agora, os grupos sociais nelas retratados têm reivindicado sua "autoridade fotográfica", seja revisitando as fotografias já arquivadas ou retirando suas próprias fotos (EDWARDS, 2016).

Esse esforço de se reapropriar do processo fotográfico coloca o poder arquivístico em outra dimensão. Ele não é mais o local no qual a memória é armazenada e nem o local no qual ela é construída, mas sim o local no qual pode ser questionada, reimaginada e transformada. Esse processo passa a empoderar os grupos sociais que foram subalternizados durante a colonização. Neste sentido, esses grupos passam a ser construtores da própria história. Se, por um lado, podem destacar a violência sofrida através da lente e do olhar do oprimido, também podem reivindicar suas formas de luta e resistência. Desta maneira, deixam de ser marcados pelo olhar colonizador que objetifica suas vidas.

Talvez um dos casos brasileiros que demonstrem essa possibilidade de reimaginar o arquivo possa ser encontrado no Arquivo Comunitário Zumví Arquivo Afro-fotográfico. Esse trabalho foi fundado por Lázaro Roberto, Ademar Marques e Raimundo Monteiro em 1990. Hoje, ele conta com 30 mil fotografias das últimas três décadas. Seu conjunto apresenta imagens de pontos turísticos da Bahia, além de protestos do movimento negro e da vida cotidiana dessa população. O arquivo busca assim entrelaçar as diferentes esferas da vida do povo negro baiano, tanto em sua vida comum quanto em suas disputas pela aquisição de direitos e espaços de sociabilidade. Desta forma, eles buscam captar "a dor e o orgulho, o amor e a insistente possibilidade incorporada à negritude"(LIMA *et al.*, 2021, p. 313). Neste ponto ela reafirma a independência das populações afro-brasileiras, tanto no seu importante impacto na construção da cultura social brasileira, quanto nas diferentes lutas contra o racismo e a perseguição política. Ela conserva a cultura social por meio das imagens, ao mesmo tempo que as expande e intensifica (LIMA *et al.*, 2021, p. 312–314).

Este arquivo é especialmente importante porque, ao fazer parte das exposições na 35ª Bienal de Arte de São Paulo, ele apresenta de forma visível essa transformação do arquivo em um objeto artístico. Neste caso, temos a busca ativa da representação da memória negra no Brasil, somada à observação de que esta é uma luta coletiva. Os documentos fotográficos foram deslocados do espaço arquivístico ao serem expostos nas paredes de uma exposição. Desta forma, as fotografias tiveram seus significados transladados para além da fixação e armazenamento do passado. Sua exposição permite

contemplar a forma da população negra em sua mais ampla dimensão. O arquivo passa a ser um agente ativo na transformação da memória, tornando-se mais do que aquele espaço burocrático. Não se pode apenas extrair das fotografias a memória. Estes documentos passam a dialogar com todos os demais objetos artísticos expostos na 35ª Bienal. Passam assim a criar noções, composições e ideias para além delas mesmas. Tornam-se assim construtoras e transformadoras da memória.

Ademais, a discussão que pode ser feita é que pensar as fotografias, os documentos, os objetos e os moveis do arquivo como objetos artísticos deve nos levar a pensar a própria instituição arquivística como uma grande exposição de arte. Isto significa que a translação feita pela exposição do Arquivo comunitário Zumví Arquivo Afro-fotográfico para 35ª Bienal de arte de São Paulo é apenas o ápice de um processo que já pode ser visto nas próprias dependências da instituição arquivística. Nestes espaços os diferentes acervos e fundos conformam uns com outros uma série de discussões possíveis. O local do arquivo pode constituir um lugar de diálogo entre diferentes tipos de materialidades, conformando histórias e noções que reimaginam o lugar do arquivo dentro das dinâmicas de construção do conhecimento. Temos assim um arquivo reimaginado, que não está somente extraíndo memória ou construindo uma narrativa. Temos um verdadeiro diálogo entre diferentes agentes, que gerenciam, contam e transformam histórias.

4. A ÉTICA E A ARTE DO ARQUIVO

Agora que pudemos entender as implicações de observar os elementos arquivísticos como arte, podemos fazer uma pequena experimentação no intuito de se observar isso de forma prática. Neste sentido, resgato o Fundo Roberto Cardoso de Oliveira que é um dos meus principais focos do mestrado. Como já informado anteriormente, dentre os inúmeros conteúdos deste fundo existe uma coleção de fotografias que foram feitas pelo antropólogo durante suas pesquisas de campo. Algumas dessas imagens já foram publicadas pelo autor em duas de suas principais obras, denominadas “Do índio ao Bugre” (1976) e “O índio e o mundo dos brancos” (1996). Neste sentido, elas já estão em circulação como conteúdo acadêmico, para além dos seus arquivos pessoais, a bastante tempo. Entretanto, recentemente essas fotografias foram alvo de um processo de digitalização, que ainda precisará ser revisado e possivelmente refeito, já que o fundo não foi organizado. No mais, o simples fato destas fotografias já terem passado por um processo inicial de criação de cópias digitais implica em questões sobre a sua

materialidade. Isso abre espaço para discutirmos essa materialidade, e como ela pode ser produtora de sentidos.

A primeira questão que se impõem é pensar sobre como expor as fotografias do fundo Roberto Cardoso de Oliveira não apenas como um grupo de conteúdos de um arquivo, mas através de seus impactos de sua exposição. Neste sentido, a questão que deve ser enfrentada são as implicações éticas de uma divulgação dessas imagens a um grande público. Isso porque a maioria das imagens do Fundo do antropólogo já mencionado são inéditas em relação a publicação. Ademais estas fotografias não contêm somente imagens do seu autor em diversos contextos de pesquisa. Ao contrário, elas detêm também fotos de pessoas indígenas em seus mais diversos contextos de vida e de sociabilidade. Isso significa que a divulgação destas imagens não afetaria somente os interesses de Roberto Cardoso de Oliveira, mas também faz uma diferença no que tange ao modo de vida dos atores fotografados. Isto já seria um problema se estivéssemos falando somente das fotografias impressas no livro e guardadas no fundo do autor. Mas ganha maior relevância quando pensamos na recente digitalização da coleção de fotografias.

Problemas sobre a ética do arquivo não são novas, podemos citar por exemplo no texto “vênus em dois atos” da celebre autora Saidiya Hartman, que aponta como o arquivo guarda dentro de si muita violência, e como o uso de o olhar para esses documentos também pode ajudar ou fazer parte do processo de reavivamento dessas práticas (Hartman, 2020). Embora as fotografias do Fundo Roberto Cardoso de Oliveira, dificilmente poderiam ser enquadradas nos mesmos termos de violência descritos pela autora nesse texto, ainda assim é fundamental estar atento a essas questões éticas. As fotografias do fundo na verdade estão mais ligadas a vida cotidiana, e fazem parte de um esforço por parte do antropólogo de explicar como estava se dando o processo de contato entre os indígenas e os povos não-indígenas. Então podemos considerar que havia um esforço contrário o da perpetuação da violência. As fotografias, portanto, fazem parte de um esforço de luta contra as desigualdades e dos processos de exploração (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996). No entanto, essas fotografias ainda assim demarcam um tipo de desigualdade que ainda hoje a antropologia busca demolir, aquela construída entre o antropólogo e os grupos por ele pesquisados. Desta forma, a simples divulgação dessas imagens também significa a perpetuação de um tipo de violência.

Neela Padmanabhan é uma autora que busca enfrentar essa discussão quando está pensando em fotografias digitalizadas. Isto tendo em vista que esse processo

frequentemente expõem as imagens a um novo tipo de exposição muito distinta daquela já presente no arquivo. Ela aponta como na atualidade a digitalização tem sido praticada sobre o argumento de que possa ser feito uma repatriação digital das fotografias. A verdade é que esses processos de disputa frequentemente colocam dois grupos de agentes em disputa. De um lado tem-se as instituições arquivísticas que desejam preservar a lógica do direito autoral e da exposição e divulgação de seus documentos. Por outro lado, tem-se os grupos cuja imagens foram tiradas. Nestas disputas frequentemente são as instituições que acabam tendo a vitória, o que tira dos agentes fotografados muito dos direitos de controle sobre suas próprias vidas e história (PADMANABHAN; IYER, 1988). Nesses casos, se um pesquisador ou curador expõem essas imagens ele ajuda a continuar a reproduzir esses mesmos efeitos.

No caso das Fotografias de Roberto Cardoso de Oliveira, as fotografias ainda não foram requisitadas pelos grupos indígenas. Isso, provavelmente, se deve ao fato de que poucas fotografias ainda permanecem em circulação. Os livros em que elas estão postas já não estão mais em publicação. Desta maneira as únicas formas de vê-los é comprando em sebos, indo em uma biblioteca ou visitando o fundo do antropólogo. Expor essas fotografias no presente artigo seria dar a elas mais uma sobrevida de violência, o que não é do meu interesse. Entretanto, isso nos faz questionar se existe alguma maneira de entendê-las de forma a não reificar esses problemas éticos.

A grande questão está em o que elas parecem refletir da forma como foram expostas até o momento. Elas parecem apontar para uma certa concepção de fotografia muito comum no início da antropologia. Nesta, as fotografias eram quase como extensão da capacidade do antropólogo de exprimir ao leitor a realidade social presenciada pelo pesquisador. Desta forma as fotografias buscavam reafirmar a autoridade do antropólogo no sentido de que suas conclusões eram cientificamente corretas. Desta maneira as próprias fotografias eram tiradas seguindo padrões rígidos que garantissem que o autor não tivesse se inserido no contexto, ou alterado os tipos de relações sociais fotografadas. Elizabeth Edwards aponta que nesta concepção, mesmo nas imagens em que os fotografados apresentam alguma pose determinada pelo fotógrafo, estas não buscavam demonstrar interferências do antropólogo. Ao contrário, as poses buscavam revelar as ações feitas naturalmente pelos agentes, sendo por tanto mais uma demonstração da acurácia científica do antropólogo (EDWARDS, 2016, p. 155–161). Ao menos é essa a compreensão que temos das fotografias tal qual elas são postas nos livros já mencionados de Roberto Cardoso de Oliveira.

Entretanto, uma alternativa a esse processo seria se as imagens fossem utilizadas e observadas pelos mesmos grupos indígenas em que foram fotografados. A pouco tempo observamos o conceito de autoridade fotográfica, também desenvolvido por Elizabeth Edwards. Podemos considerar que se as fotografias fossem reapropriadas pelos povos indígenas eles poderiam encontrar nelas formas distintas e mais interessantes de discutilas, estando, portanto, sobre seus próprios termos. Nesse contexto de repatriação, teríamos um novo sistema de relações que agora contemplaria um novo grupo de agentes. As imagens neste sistema passariam a refletir um esquema maior e mais plural, alterando assim sua própria ação no mundo. Infelizmente, até o momento não houve nenhum pedido de repatriação dessas fotografias para o AEL. Entretanto é interessante imaginar quantas possibilidades poderiam surgir de um pedido como esse.

Essa primeira alternativa apresentada é interessante. No entanto ainda existe mais uma alternativa de pensar essas imagens de forma a não refletir os esquemas de violência apresentados anteriormente. Isto através do momento em que pensamos as fotografias vistas no seu fundo. Se o processo de retirada das fotografias e simples exposição delas pode perpetuar violências, podemos pensar o que as imagens vistas em seu contexto atual permitem reimaginar sobre seus próprios conteúdos. Dentre as fotografias inéditas presentes nos arquivos, algumas delas não abordam somente os grupos indígenas, mas apresentam as interações de Roberto Cardoso de Oliveira com seus interlocutores de pesquisa. Nestes contextos, a existência da tecnicidade de pesquisa parece se afrouxar. Podemos ver o antropólogo interagindo com os indígenas e com isso desmontando a imparcialidade suposta nos escritos e no contexto dos livros. Nesse caso temos a construção de uma nova montagem que cria outras formas de entendimento sobre as fotografias.

Fabiana Bruno é uma das autoras que discute como o processo de como as fotografias podem pensar, montar e contar a história de vida de uma pessoa. Ela demonstra como o processo de reordenar, escolher e trocar imagens dentro de seu contexto podem refletir novas ideias e novas percepções (BRUNO, 2009). Estas noções podem ser utilizadas quando pensamos nas fotografias do acervo, pensando em quais novas ideias podem surgir se utilizamos fotografias de Roberto Cardoso de Oliveira em seus mais diversos contextos de pesquisa. Nestes momentos da pesquisa o antropólogo parece desenvolver relações mais pessoais com seus interlocutores, criando assim relações que desfazem a rigidez cientificista e positivista impressa nos livros. Assim, o que temos são imagens que dentro do contexto do arquivo dinamizam a relação

etnográfica e aumentam a igualdade entre os diferentes agentes envolvidos na pesquisa. Ocorre que esse efeito só fica claro quando observamos as imagens dentro do contexto do arquivo. Isso porque é somente no espaço da Instituição Arquivística que podemos observar todos os diferentes tipos de agentes dentro da rede de relações que envolve indígenas, o antropólogo, a instituição e o pesquisador. Neste processo o próprio estar no arquivo ganha relevância dando materialidade para o fundo documental. Tudo naquele espaço ganha uma concretude artística e ao mesmo tempo passa a revelar uma série de sentidos que não se pode perceber tratando as fotografias somente como um espaço extrativista de um conteúdo sobre o passado.

CONCLUSÃO

Durante o desenvolvimento deste trabalho, busquei encontrar meios de relacionar o campo da etnografia em arquivos com as pesquisas da antropologia da arte. Neste sentido, pretendi, primeiramente, demonstrar como a própria área da antropologia, que busca desenvolver estudos sobre o processo de produção da memória, vem se transformando ao longo de algumas décadas. Essa transformação abre caminhos cada vez mais profícuos para reimaginar o local do arquivo.

O exemplo apresentado da obra de Stanley Brouwn nos ajuda a reimaginar os móveis de arquivos, uma materialidade mais imediata. Esta, por sua vez, já abre espaço para observar com outros olhos o próprio local do arquivo e a não possibilidade de "extrair" o passado. Neste sentido, reimaginar o arquivo através das lentes da arte permite a abertura de novos caminhos para pensar e transformar o passado.

Pude destacar também o conceito de "autoridade das fotografias", unido ao processo de exposição das fotografias em grandes eventos, como no exemplo prático do Arquivo Comunitário Zumví Arquivo Afro-fotográfico na 35ª Bienal de Arte de São Paulo. Este segundo caso nos permite inverter a discussão e repensar o local da instituição arquivística como uma grande exposição, na qual os fundos, acervos, documentos e fotografias podem se comunicar e se relacionar, produzindo uma miríade de significados.

Por fim, busquei observar as fotografias do Fundo Roberto Cardoso de Oliveira no sentido de observar quais os significados que sua materialidade exprime e como isso pode ser mais claramente observado através de um olhar artístico e antropológico. Neste sentido, pude observar sobre os impactos éticos que podem surgir neste contexto. Ademais, pude observar que um olhar mais artístico sobre a organização do acervo pode ajudar a diluir tensões existentes na divulgação do arquivo.

BIBLIOGRAFIA

- BRONWASSER, Sacha. **Stanley Brouwn (1935-2017), kunstenaar met “afstand” en “maat” als materiaal.** [S. l.], 2017.
- BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia.** 2009. - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O índio e o mundo dos brancos.** 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Do índio ao Bugre: o processo de assimilação dos Terena.** 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- EDWARDS, Elizabeth. Rastreando a fotografia. *In: BARBOSA, Andréa et al. (org.). A experiência da imagem na etnografia.* São Paulo: Terceiro nome, 2016. p. 153–190.
- FARGE, A. **O sabor do arquivo.** 1. ed. São Paulo-SP: Edusp, 2009.
- GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **REVISTA POIÉSIS**, [s. l.], v. 10, n. 14, p. 243–259, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 1. ed. São paulo: Centauro, 2006.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, [s. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.
- LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora.** Bauru: Edusp, 2001.
- LIMA, Diane *et al.* **Catálogo 35ª bienal de são Paulo coreografias do impossível.** [S. l.: s. n.], 2021.
- PADMANABHAN, NEELA; IYER, P S SUBRAMONIA. The Crying Child. **Indian Literature**, [s. l.], v. 31, n. 1 (123), p. 76–78, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23336672>.
- RUSSETH, Andrew. **Stanley Brouwn, Whose Works Examine Measurement and Memory, Dies at 81.** [S. l.], 2017.
- STOLER, Ann Laura. Colonial archives and the arts of governance. **Archival Science**, [s. l.], v. 2, n. 1–2, p. 87–109, 2002.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado.** 1. ed. Curitiba/PR: huya, 2016.
- VERDERY, Katherine. **Ethnography in the Archive of Romania’s Secret Police.** NED-New edition, 1ed. [S. l.]: Central European University Press, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt6wpkmf>.