

APARTAMENTO 1202

O ARQUIVO DE DENTRO PARA FORA

APARTMENT 1202

THE ARCHIVE FROM THE INSIDE OUT

Maria Madalena Felinto Pinho Ramos/UEPA

RESUMO

Esta comunicação põe em movimento o desarquivar do processo de criação do projeto de pesquisa "Uma poética no arquivo do artista: o contínuo desdobrar das paisagens da memória de Geraldo Ramos". O desarquivar é concebido como gesto disparador de proposições epistêmicas compreensivas, uma espécie de "poiésis epistemológica", um conceito engendrado pelo pesquisadora na tessitura do projeto. Tal conceito é mais afeito ao encontro do "entre" na pesquisa, como pesquisadora e interlocutor atravessam-na, e menos habituado a localizar a essência do conhecimento que é posto em ação. Portanto "desdobrar" é o operador metodológico que atravessa não só a escritura desta pesquisa, mas também a pluralidade de arranjos que as paisagens da memória inscrevem como esgarçamentos desta proposição.

PALAVRAS-CHAVE

Poética em arquivos; Paisagens da memória; Poiésis epistemológica; Geraldo Ramos.

ABSTRACT

This communication sets in motion the unleashing of the process of creating the research project "A poetics in the artist's archive: the continuous unfolding of the landscapes of the memory of Geraldo Ramos". Unarchiving is conceived as a trigger for understanding epistemic propositions, a kind of "epistemological poise", a concept engendered by the researcher in the design of the project. Such a concept is more conducive to the encounter of the "between" in the research, as the researcher and interlocutor cross it, and less accustomed to locate the essence of knowledge that is put into action. Therefore the "unfolding" is the methodological operator that crosses not only the writing of this research,

but also the plurality of arrangements that the landscapes of the memory inscribe as scrapes of this proposition.

KEYWORDS

Poetics in archives; Landscapes of memory; Epistemological poiesis; Geraldo Ramos.

Das paisagens da memória à poética em arquivos: experienciar aberturas

Guimarães Rosa: “abro a paisagem”. Minha referência é a abertura de paisagem de Rosa. São paisagens-modos-de-fazer, são jeitos-memórias-desenhadas, maneiras-incorporações-desformas. Essas paisagens bebem numa concepção de memória tão incorpóreas quanto elas, rejeitam Cronos e convocam Aion para as escrituras. Portanto, estão mais afeitas aos modos de fazer, à observância dos procedimentos, às invenções memorialísticas: uma memória como de uma velha louca que não reconheceu as marcas do tempo no próprio corpo e persiste no verbo as vivências de outrora. Tem horror às ditas “presentificações” do que houve por meio do verbo simplesmente porque seu tempo é o agora. A partir de algumas leituras propostas na disciplina “Artes, patrimônio cultural e memória: da salvaguarda à produção de narratividades”, tem-se repensado, especificamente no quesito métodos e procedimentos metodológicos, o quanto das estratégias da história oral podem ser disseminadas na feitura dessa pesquisa, embora não mencionem explicitamente esse método e este seja objeto de reflexão quanto à eficácia das narrativas em produzir possíveis verdades.

Assim sendo, o presente projeto-devir propõe o estudo de um arquivo fotográfico constituído ao longo de mais de 56 anos de atividade profissional do fotógrafo paraense Geraldo Ramos (1950), em face dos estudos que tangenciam a apropriação de arquivos no âmbito das artes e em diálogo com as contribuições epistemológicas advindas da ciência antropológica, especificamente em relação às discussões que tratam sobre as paisagens arquivadas. Embora os estudos sobre arquivos estejam no domínio de um campo que os tomam primordialmente enquanto repositórios documentais e fontes de consultas, não se trata aqui, enquanto proposta de estudo, das elucubrações técnicas que envolvem a arquivística, mas de experimentações de cunho conceitual e metodológico que, para além dos usos tradicionalmente tributados aos arquivos, refletem os usos que são dados a eles pelos seus detentores. Desta forma, o percurso investigativo do arquivo em questão será conduzido na perspectiva do olhar do seu detentor, Geraldo Ramos, por meio dos sentidos *que o fotógrafo* dá às imagens que estão em repouso em armários, pastas-arquivo, gaveteiros e outros suportes. Essas imagens, inicialmente retiradas do seu locus de

guarda, serão “desdobradas”, literal e conceitualmente, à maneira das reflexões empreendidas no campo da imagem pelo historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953), segundo o qual as imagens devem não só ser observadas, mas também “desdobradas e abertas” (2007, p. 45). Imagens-força, imagens pensadas ou não pelo interlocutor das experimentações em diálogo constante com a propositora desse percurso. No regime das imagens que compartilham das experiências epistemológicas dos saberes produzidos nesse percurso, inventariamos uma espécie de tipologia das imagens dessa pesquisa. Temos imagens que nos “dão as mãos” nessa escritura, aquelas mesmas que se alvoroçam no meu interlocutor de pesquisa e me atravessam como que por osmose. São as histórias, as deambulações pelas paisagens, os esforços por narrar os asteriscos que a ponilha deformou. Já outras, irromperam o desenho da pesquisa: pastas-arquivo, fotos de uma Amazônia paraense. Elencamos, também, as imagens que vêm sendo produzidas no decorrer desse desenho epistemológico, são os “produtos” da pesquisa: Paisimagem (poema/conceito); Paisagens de lance (Como desarquivar um arquivo, instalação); Feeling Blue (projeto artístico que dialoga arquivo e cianotipia); Flumen (proposição artística que conjuga arte e documento); Sonoras Paisagens (áudios, narrativas). Em suma, a nossa pesquisa elegeu o conceito imagem como propositor desse desenho epistemológico, e como o atravessamos é o mote desse itinerário. Chamamos de “poiésis epistemológica” ao movimento de produzir conhecimento por meio da pesquisa, à essa convocação epistemológica a qual é acompanhada de obras artísticas como experiências, atravessamentos no meio da pesquisa acompanhada de escrituras dissertativas.

O movimento de “desdobrar” a imagem de arquivos vistos não só como espaços de guarda pretende, ao abrir os suportes e espriar seu conteúdo imagético, repensar sua forma organizacional e propor novas formas de montagem de um arquivo, agora fruto de uma imersão nas paisagens da memória do seu detentor. Por que remexer numa ordem que já fora estabelecida? Qual a necessidade de cavoucar documentos imagéticos para deles emular o que estava arquivado? A perspectiva de uma desmontagem de acervo vai ao encontro da concepção da heterogeneidade que funda a construção da imagem e, também, da construção de um atlas da memória, pautada na obra *Bilderatlas Mnemosyne*, Atlas de Imagens Mnemosyne, obra inacabada do historiador de arte considerado, pela literatura especializada, o pensador fundante da iconologia moderna, Aby Warburg (1866-1929). Esse pesquisador concebia o atlas como um dispositivo que pressupunha uma escolha diante das imagens e a consequente possibilidade de remontagens imagéticas, já que essas escolhas seguiriam um fluxo não cronológico de se pensar a história. As imagens, vistas como montagens constituídas de heterogeneidades, de “tempos

suplementares- fatalmente anacrônicos e heterogêneos entre si” (DIDI- HUBERMAN, 2007, p.51), se permitem na própria constituição o movimento de montagem, pensar o seu (movimento) contrário também é concebível. Montar e desmontar, na proposta de estudo ora apresentada, se funda como movimento criador enquanto processo de criação e também como um percurso cognitivo enquanto pensamento por imagens. As imagens desdobradas do título dessa pesquisa vão obedecer a uma forma de se manifestar própria dos meandros das paisagens arquivadas, nas quais estão sempre imbricados tempos sucessivos e heterogêneos. Considera-se que as paisagens estão inscritas nos arquivos. No jogo de montar e desmontar imagens arquivadas procede-se a um processo de desarquivamento: “desarquivar” por meio de desdobramentos na perspectiva de Didi-Huberman (2007, p. 48) e na esteira da reconstrução de um arquivo mais afeito às memórias afetivas do seu detentor. O gesto de desarquivar convoca um certo movimento espiralado, labiríntico, cíclico, não se detém no minimalismo do abrir-fechar (imagens, gavetas, memórias). Se as imagens estão imersas nas bricolagens temporais com as quais dialogam, há de se esperar movimentos irmanados nessa superposição vertiginosa de tempos.

No jogo de montar e desmontar imagens no intuito de reconfigurar o tempo, há que se pensar com qual concepção ela está irmanada a ponto de permitir tais desdobramentos. Usualmente parte-se da noção de imagem a partir da configuração de algo que toma corpo, presença diante do nosso olhar, isto é, a imagem é aquilo que se assoma diante de nós enquanto realidade mais imediata. Entretanto, essa realidade mais imediata é perpassada por pelo menos três instâncias: a realidade mesma do objeto que se dá a ser visto; a visão, ou reflexo, desse objeto numa dada configuração de tempo e espaço; a perspectiva do olhar de quem está diante desse objeto. Diversas serão as interpretações sobre esse objeto como diversas serão as perspectivas que se põem diante dele, assim como tal objeto dar-se-á ao olhar do outro segundo condições específicas de sua aparição (do objeto). Estaremos diante de um objeto que se dá a ser visto, mas estaremos, também, diante da possibilidade de jogar com o que ele é em-si-mesmo e com o que ele permite, digamos assim, que seja visto. Lidaremos com a perspectiva de relação entre uma imagem, com a formatação de algo que se assoma diante de nós, e o que diremos que é uma imagem. Nessa aparente instabilidade na qual estão as imagens mergulhadas emerge o binômio de presença e ausência, daquilo que se dá a ser visto e que, concomitantemente, se retrai no que escapa a toda configuração. Embora essa aparente instabilidade das imagens cause uma certa insegurança diante do que é possível ver e apreender da essência delas, o interstício aberto a partir desse movimento flutuante força-nos a tomar as diferenças, que necessariamente acompanharão as interpretações sobre a natureza da imagem, de forma positiva.

Entraremos num universo onde a imagem “cessa de ser segunda em relação ao modelo” (BLANCHOT, 2007, p. 34). As brechas, as fendas, os intervalos, as aberturas advindas de uma concepção flutuante do trato com as imagens apontarão para a possibilidade sempre recorrente de interpretações que não mais se assentarão na ilusória estabilidade de sentidos que supostamente acompanhariam essas imagens. O jogo, aqui, é a via de acesso ao que elas deixam escapar naquilo que se retraem ao se darem a “ser vistas”, assim como o contrário é verdadeiro; na ausência delas os rastros do que estava diante do nosso campo de visão serão os indícios da permanência do horizonte do que qualificamos como imagens. O jogo entra na esfera da dialética de uma compreensão de imagem que não é a mensurável, a objectualizada, a factível. Antes, ela está no entre, nos espaços intervalares, nos interstícios, nos hiatos, no terreno fértil das ambiguidades e das discordâncias e, quiçá, dos possíveis desvios. Aqui a diferença se instaura como norteadora da leitura que as imagens suscitam.

Certas palavras-chave abraçam o jogo perceptual do desenho epistêmico: poética em arquivos, paisagens da memória, etno-biografia/biografema de artista, desdobramentos-barroquismo das imagens. Esses vocábulos convocam algumas atitudes metodológicas: gestos de cartografar, mapear, derivar, deslocar, deambular, flunar, apontando para a opção do lidar com a pesquisa. A poética em arquivos pode ser uma atitude metodológica (método) e também um conjunto de procedimentos metodológicos (como fazer), congregando uma poética epistemológica no binômio método-procedimentos. Quais são esses procedimentos metodológicos? Abrir o arquivo; selecionar paisagens da memória significativas para o artista (nessa seleção de paisagens/imagens já deslocamos as imagens dos lugares onde repousavam no arquivo. Esse movimento implica, por extensão, um deslocamento de sentidos na memória do artista e, concomitantemente, os deslocamentos que empreendemos quando da pesquisa de campo); ir ao encontro dessas paisagens.

Diante da abertura que a natureza ambígua da imagem coloca, os espaços serão redimensionados enquanto elementos partícipes das interpretações dessas imagens, assim como o tempo. Reitera-se que um estudo sobre imagens que reconhece uma condição flutuante da natureza delas em conformidade com as imbricações de perspectivas de tempo-espço e olhar do outro, não se fixa numa suposta natureza “essencialista” das imagens, como se elas tivessem entranhadas algo no próprio âmago que escapa ao outro. Quando se diz que elas “se dão a ver”, tal assertiva está sempre aspeada, compatível com as posições claudicantes que se nos impõem em relação ao “o que vemos e o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32). A proposta de estudo, aqui, se funda pela relação, sendo assim, tocar no binômio espaço-tempo

é tocar especificamente no objeto dessa proposta de pesquisa, um arquivo fotográfico. O arquivo enquanto um espaço não só repositório de documentos imagéticos, mas também locus de memórias carregadas de afetos, dialogando com um tempo que se faz presente a partir do momento no qual imagens fotográficas são retiradas desses loci repositórios e ressignificadas pelos afetos do detentor do arquivo. Tempo ausente que se presentifica pela paisagem que é desarquivada, pelas imagens que são sintoma de algo que não elas mesmas, que apontam para algo que não elas mesmas, numa tentativa de extrair do visível o que está latente no invisível, na esteira do conceito de sintoma, como manifestação de algo que não se expressa, mas está lá: “A imagem é um rastro, uma esteira, um arrastamento visual do tempo que quis tocar (...)” (DIDI- HUBERMAN, 2007, p. 51). O que é sintoma no presente já foi manifestação no passado, assim como o que qualificamos como espaço arquivístico no presente já foi o vivido num tempo pregresso. Esse espaço arquivístico, ao abrigar imagens que por natureza se permitem a imprecisão, e na esteira das relações que estão imbricadas num e noutra enquanto jogo de alteridades, não pode repousar na qualificação de espaço sem embates dos jogos de memória. A metáfora da esteira em Didi-Huberman estende nosso olhar de um tempo recuado, mas sempre presentificado, esgarça a compreensão de arquivo para um lugar de devir e, também, para o espaço arquivístico como exercício de pensamento. Ainda com o historiador da arte, concordamos com a concepção de arquivos como não só locus de informação, mas o espaço privilegiado de onde se pode tirar “emoções e bocados de memória, imaginação e bocados de verdade” (2012, p. 123). O arquivo é portador de imagens que são sintomas de tempos heterogêneos os quais, nesse jogo de heterogeneidade, permitem montagens e desmontagens de tempos, idas e vindas, o presente-ausente: sempre a dialética, o jogo.

A partir do momento que efetuamos o gesto de abrir um arquivo (seria redundante classificar o arquivo de “imagético”? Todo espaço se funda numa construção de imagem, afinal), colocamos em movimento pelo menos dois atos: o de repensar sua organização e fundar uma nova ordem. Essa pesquisa pretende investigar o arquivo como o locus prenhe de potência estética para além do espaço repositório, o lugar no qual estão “adormecidos” documentos que servem para a ponte investigativa em áreas distintas do conhecimento como a história, a antropologia, a sociologia e a própria arquivística. A classificação e ordenação usuais de um arquivo obedecem a dispositivos internacionais de organização que os assentam no lugar ilusório da ausência de conflitos, do apagamento das idiosincrasias, do silêncio dos ruídos da memória. Embora os documentos institucionais tenham um trato diferente dos documentos de detentores físicos, mesmo assim há como que um forçoso refutar dos indivíduos que elegeram esses documentos como aqueles que merecem a

guarda e conseqüente lugar de destaque na história. Como lembra Ana Pato (2015), o estudo dos arquivos nas artes, suas práticas imbuídas de um novo repensar desses espaços repositórios estão circunscritas no que se convencionou chamar, na história da arte ocidental, de “conceitualismo” (1960-1970). Questionava-se o sistema da arte a partir dos espaços tradicionalmente elencados como meios expositivos e de classificação do que merece o estatuto de arte, entre outros. Destaca-se aqui, por ora, esses dois elementos, espaço expositivo e classificação de objetos porque são questões caras a um campo disciplinar que se pretende organizador de conteúdos imagéticos fugidios e fruto da história de indivíduos nem sempre concordantes quanto ao que mereça ou deva ser guardado. A par dessas reflexões, a eleição do arquivo do fotógrafo Geraldo Ramos (1950) se insere na perspectiva de constituição de arquivos de artistas na Amazônia paraense, um arquivo que vem sendo trabalhado há pelo menos 56 anos. Geraldo Ramos foi, ele mesmo, um dos diretores do Museu da Imagem e do Som (MIS), a partir de meados da década de 80 até o início dos anos 90. Isto é, deparou-se com as mesmas questões que envolvem a seleção e guarda de material imagético.

Diante do exposto sobre as imagens e seus loci de guarda, intui-se que não basta armazená-las e organizá-las em repositórios arquivísticos. Há que presentificá-las no gesto de desdobramento, há que fazê-las imagens desdobradas. Se permitem o desdobramento é porque algo na sua natureza condiz com as dobraduras que se lhe interpõem. Pelo o exposto até aqui, esse algo é o entre que se desvela quando diante dela estamos. Esse entre, expondo as dobraduras, permite do mesmo modo se repensar em novas montagens. Portanto, a partir do entrelaçamento de imagens instáveis dispostas como registros fotográficos em loci repositórios como arquivos, somos desafiados a repensar como estão dispostas essas imagens efêmeras em depósitos “estáveis”.

Posto isso, retomamos os questionamentos que foram dispostos no segundo parágrafo dessa Introdução a partir de outros: por que abrir um arquivo? Que sentidos são dados pelo detentor do arquivo às imagens-paisagens que nele estão guardadas, no arquivo, e como acessar essas imagens-paisagens que estão espalhadas em armários, gavetas, pastas-arquivo e outros materiais de inventário? O que será feito dessas imagens? Alguns movimentos possíveis para essa pesquisa serão tratados adiante.

Quanto à abertura de arquivo de artista a hipótese com a qual trabalhamos é de que o arquivo, independentemente de sua classificação nominal em acervos ou outra que aponte sua natureza de guarda, é o espaço privilegiado no qual as paisagens da memória estão arquivadas. Arquivadas, mas não silenciadas; antes, empreendem um

diálogo unívoco sobre o que guardam nesse território privado de todo contato. A concepção de arquivo se esgarça para além do espaço tradicionalmente eleito como tal. Nosso corpo, por exemplo, posto que tem na pele aparente ou nos sistemas neuronais as marcas das vivências atravessadas enquanto constituintes da memória, configura-se como um arquivo vivo (VIGARELLO, 2003, p. 29). As memórias que estão sendo processadas no presente são um arquivo, quiçá um arquivo do futuro. No tocante às paisagens, George Simmel (1996) postulou que os recortes são inerentes à concepção de paisagem, paisagem que tem sua forma oriunda da natureza e das suas continuidades infinitas. Essa possibilidade de recortes originou o enquadramento e intersecção de quadros assentados de forma expansiva na natureza. Isso é visível na representação pictórica no ocidente a partir do século XVI, no qual o enquadramento foi a via de acesso a esses recortes em potência.

Simon Schama (1996) postula que o olhar humano estabelece a percepção transformadora entre matéria bruta e paisagem, relegando ao bruto o trabalho objectificador da ciência e inserindo a paisagem na ordem do estético. Mesmo estando perceptíveis as cisões que engendram o conceito de paisagem, como algo que está “lá”, dentro do meu campo de percepção humana, mas apartado de uma configuração subjetiva da memória, ainda assim abriu-se espaço para pensar as paisagens enquanto representações simbólicas que fazem os grupos humanos. E no tocante às artes há que se ressaltar o caráter fabulatório que esse campo disciplinar ensejou e, embora o recorte pictórico tenha reforçado uma suposta cisão entre paisagem e subjetividade, ainda assim esses recortes enquadrados assentavam-se no aspecto criador e na imaginação do artista diante das paisagens. Anne Couquelin (2007), por exemplo, mostra que a paisagem foi idealizada para inaugurar uma prática pictórica, cuja idealização influenciou de forma decisiva nossas categorias cognitivas e espaciais. No jogo das representações e sob influência dessa idealização, natureza e paisagens se confundem, se imbricam e, quase sempre, são tomadas por sinônimos. No exposto, opta-se por “paisagens” no plural na mesma esteira de raciocínio que toma as imagens como formas múltiplas porque múltiplos são as apreensões que repousam nelas.

Outro aspecto que vale ressaltar é a concepção de imagem mesclada à de paisagens, algo recorrente na escrita dessa proposta de pesquisa. As paisagens, assim como as imagens, estão situadas nos entrelugares. É nesse entrelugar que instalamos esse instante do reconhecimento de ambas, paisagens e imagens, no qual elas estarão imbuídas de uma forma que procura por outra forma, não devendo se tratar a imagem-paisagem original como uma imagem-paisagem que meramente deposita informações de um tempo ou de um lugar nos quais estão inscritos nas classificações

arquivísticas dos seus inventários. As paisagens estão inscritas nos arquivos assim como estão as imagens. No jogo de mexer e remexer no arquivo, no montar e desmontar das imagens, no arquivar e desarquivar de conteúdos imagéticos procedemos ao reconhecimento de que ambas obedecem aos movimentos claudicantes da memória, configurando-se assim como “paisimagens”. Afinal, mesmo a concepção mais tradicional de paisagem fundou-se, necessariamente, a partir de uma *imagem* de paisagem, idealizada, recortada e imutável na sua estrutura originária. E as elucubrações contemporâneas, que fundem a subjetividade humana e não-humana nas construções paisagísticas, apoiam-se em outro estatuto de *imagem* para as desconstruções que pretendem empreender. Nessa esteira discursiva os vocábulos se mesclam apontando para a potência mesma que atravessa suas constituições.

Quanto à segunda pergunta que norteará essa pesquisa iremos proceder, junto às indagações que norteiam o percurso investigativo, a uma experimentação no trato com o arquivo do fotógrafo, já que os sentidos que o detentor porventura atribua ao seu acervo imagético implica o primeiro gesto supracitado nessa proposta, que é o de abrir o arquivo. Diante da abertura, que não pode estar destituída de uma intenção, os sentidos dados pelo fotógrafo ao próprio acervo serão justificados pela memória afetiva que se espraia nas imagens produzidas num tempo recuado, a partir da seleção de algumas imagens mais carregadas de sentidos para ele. O acesso a essas imagens selecionadas dar-se-á pelo “desarquivamento” das paisagens arquivadas, por meio do diálogo empreendido entre a pesquisadora e o fotógrafo e de desdobramentos da imagem na perspectiva de Didi-Huberman. Aqui nos depararemos com o princípio das “imagens desdobradas”. De fato, as imagens serão desdobradas a partir do arquivo, no gesto de abrir armários e cavoucar os registros imagéticos nos quais estão assentadas as paisagens da memória afetiva do fotógrafo. Nesse gesto de abrir e fechar espaços repositórios, as paisagens arquivadas virão à tona, como numa ação arqueológica. É importante frisar a interlocução que atravessará todo o percurso de abertura e seleção das imagens do arquivo, o papel da pesquisadora não só na elaboração conceitual de trato do objeto ora investigado, mas também com intenso acompanhamento desse desdobrar e redescoberta das paisagens afetivas.

De posse das imagens selecionadas resta saber o que fazer com elas, com essas memórias imagéticas que se abrem em outra perspectiva no presente. Entraremos na terceira pergunta que norteará a pesquisa, na qual trabalhar-se-á com a hipótese de que as imagens selecionadas, antes dispersas nos espaços escuros não só da memória como também dos armários arquivísticos, podem ser redispostas ou

remontadas na confecção de um livro de artista. Montar e remontar aos moldes de um Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. A concepção de Atlas nessa pesquisa se estende para a elaboração de um livro de artista, isto é, passaremos de um arquivo para um livro. O livro de artista enquanto um espaço expositivo privilegiado está ancorado, também, na concepção de arte conceitual (MELIM, 2013, p. 35). O campo expositivo do livro vai de encontro ao sistema da arte que insiste numa produção seriada marcada por diretrizes mercadológicas, as quais aferem o que deva ou mereça ser publicizado. Tratar de livros de artista implica uma escolha cuidadosa dos elementos que dele farão parte, desde a escolha do suporte livro aos materiais que participarão do conceito que está em elaboração. A escolha do iconólogo pelo Atlas conjectura a possibilidade de abertura inerente ao suporte que dele se depreende. Atlas implicam escolhas, redistribuições de imagens e seleções carregadas de sentidos por alguém. Assim como os livros de artista, agora frutos de um processo que, mais que apontar as paisagens que foram desarquivadas, serão escolhas imagéticas carregadas de sentidos para aquele que com elas sempre conviveu.

Exporei inicialmente alguns dados da minha trajetória no campo da pesquisa com o tema proposto, os quais justificam a opção pelo estudo de arquivos ora apresentado. Minha formação acadêmica inicial em Letras proporcionou-me o contato com as teorias que embasam a Crítica Genética, com seu objetivo de compreender os processos de constituição de uma obra literária por meio do estudo dos registros do escritor encontrados em manuscritos, rascunhos, cadernos de campo, cadernetas, enfim, todo e qualquer material que apontasse para o processo de elaboração do escritor. Aí entraram no campo da pesquisa os arquivos de escritores institucionalizados em bancos de imagens. Embora nesse primeiro momento meu contato estivesse circunscrito aos processos teórico-críticos de criação na literatura, o gérmen do se debruçar sobre o processo de criação de outros campos disciplinares já estava lançado. Posteriormente, com meu ingresso em vários grupos de estudo e pesquisa institucional, pude estender a paixão pelo estudo do processo, dos arquivos e pela pesquisa na perspectiva transdisciplinar a esses grupos. Destaco dois: em antropologia, integro o Grupo de Pesquisa Antropologia das Paisagens: Memórias e Imaginários na Amazônia (CNPq-UFGA-PPGSA-ICA), no qual o estudo dos arquivos de artistas e pesquisadores é tomado enquanto um campo de pesquisa, isto é, aqui o campo é o arquivo. Como ouvinte, fiz disciplinas tanto na graduação como na pós-graduação em estudos antropológicos, as quais tangenciaram o estudo da imagem, do imaginário e dos processos de arquivamento da memória. Em artes, integrei o Grupo de Pesquisa Arte, Corpo e Conhecimento (CNPq-UFGA-PPGARTES). Os estudos empreendidos por esse grupo foram de importância capital no tocante ao pensamento e as obras de Didi-Huberman e Aby Warburg. Há exatos um ano e meio

as ideias empreendidas por esses dois teóricos da imagem vêm sendo exaustivamente pesquisadas e trabalhadas pelo grupo de pesquisa. Temas como o estatuto das imagens, sua permanência e desdobramentos, as concepções de montagem e desmontagem que delas são apreendidas vêm suscitando inquietações que se estendem não só ao repensar da imagem enquanto ideia, mas também um possível pensar por imagens, assim como novas perspectivas no que tange aos métodos de empreender um estudo por imagens.

No tocante ao estudo de arquivos na arte e em outros campos disciplinares, como a antropologia, o caráter transdisciplinar da proposta é de fundamental importância. Inicialmente porque, de certa forma, todo e qualquer campo disciplinar acaba criando um espaço arquivístico sobre o qual o conhecimento que é produzido é acumulado. Não há como fugir do arquivo e, conseqüentemente, do acúmulo de conhecimento. Reitera-se aqui uma noção ampliada de arquivo a qual extrapola os dispositivos usuais de espaço ordenador de objetos. Na antropologia o arquivo tomado enquanto campo de pesquisa questiona os espaços tradicionais que normatizam que apenas grupos sociais têm a capacidade de aferir o que deve ser validado na pesquisa. O trato com o material documental é de elemento que viabiliza o acesso às informações, e não tomado em si mesmo o campo sobre o qual repousam as diretrizes que conduzirão ao que pode ser novo na pesquisa. É no campo das artes que o estudo sobre arquivos tem mostrado um certo vigor, ao propor elaborações estéticas ao que é visto como repositório, mas não só isso. Questões como espaço expositivo estão na ordem das inquietações, pois como pensar o arquivo enquanto locus de exposição diante do tradicionalmente fechado e pouco acessível espaço no qual repousam documentos e outras fontes. Um dos autores elencados para a pesquisa por mim apresentada debruçou-se nas bricolagens empreendidas pelos campos da Antropologia e Artes, tendo o estudo sobre as imagens a porta de entrada para essas interseções, o pensador alemão Aby Warburg, que nos inícios do século XX já antecipava o que posteriormente tomaríamos como ordem para os estudos sobre as imagens. O estudo do arquivo de um fotógrafo paraense pretende, também, abrir novas perspectivas de estudo no que tange ao colecionismo nas artes produzidas na Amazônia paraense, não só como um campo pleno de potencialidades mas também por conta das preposições heurísticas que serão levantadas por essa pesquisa, especialmente no que toca as propostas de métodos investigativos de conteúdos arquivísticos e na elaboração de um novo suporte para as imagens fruto da abertura do arquivo, que será a confecção do livro de artista. Livro produzido aos moldes de desmontagem e remontagem de imagens, isto é, produzido segundo a definição de atlas tal qual a ensejada por

Warburg, na qual as imagens selecionadas serão consequência da releitura do conteúdo do arquivo.

Reitera-se que o debruçar sobre o arquivo de um artista paraense conclama as memórias coletivas que jogam na constituição do arquivo. Especialmente quanto ao arquivo sobre o qual empreenderemos nossa pesquisa, do fotógrafo Geraldo Ramos, entrarão em jogo um acervo que é iniciado há pelo menos 56 anos, arregimentado pelas atividades de técnico fotográfico e, posteriormente, de diretor do Museu da Imagem e do Som-MIS, durante uma década que privilegiou o registro da cultura da Amazônia paraense nos espaços institucionais. Há uma memória desse registro institucional que se entrelaça à memória do artista: acessá-la é o que dá sentido à constituição de um arquivo.

A realização dessa pesquisa é orientada pela busca de possíveis respostas acerca das inquietações que envolvem o acesso e a abertura de um arquivo de artista, com os sentidos que são dados pelo seu detentor. Essa pesquisa tem um cunho teórico e empírico. Desse modo, para iniciar as atividades investigativas, recorreremos ao desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica, a fim de mobilizar o aporte teórico que a questão requer, pois se faz necessário recorrer às teorias formuladas por pesquisadores que têm incursões nesse campo temático e publicações científicas e poéticas que subsidiem o desenvolvimento dessa investigação, assim como repensá-las no âmbito do inusual que uma poética em arquivos mobiliza.

Como podemos observar, este item fundamenta a pesquisa, por meio do levantamento de autores que dão a sustentação teórica necessária ao estabelecimento do diálogo com os dados empíricos mobilizados. Desse modo, com este tipo de pesquisa buscaremos fundamentar o processo investigativo, por meio do levantamento de teóricos, em cujas formulações intelectuais edificaremos o *corpus* teórico, metodológico e epistemológico que o presente estudo requer.

A fim de mobilizar dados empíricos acerca do objeto de estudo desta pesquisa, será realizada também uma pesquisa de campo. Neste tipo de pesquisa, buscaremos, na condição de pesquisador, estabelecer contato direto com o interlocutor da pesquisa, e construir um olhar de maior proximidade com os processos de significação que este estabelece entre si diante do arquivo, na mediação das tessituras do objeto de estudo desta investigação. Estudo de campo busca aproximação com a realidade que se deseja analisar. Será realizado por meio da observação participante, observação direta e contato direto com as atividades do sujeito pesquisado junto ao seu arquivo, para coletar os dados sobre o objeto e o interlocutor da pesquisa. Na pesquisa de campo é possível conhecer mais de perto as tessituras que amalgamam

as relações construídas entre os indivíduos numa determinada sociedade e especificamente em um determinado *locus* de investigação. A opção de desenvolver a pesquisa com o arquivo de Geraldo Ramos é perpassada pela história do fotógrafo entrelaçada com uma história de constituição da fotografia produzida na Amazônia paraense, assim como a intimidade que a proponente da pesquisa tem com o arquivo do interlocutor desse estudo, já que em outros âmbitos de estudo acadêmico o referido arquivo do fotógrafo tem sido o campo de pesquisa usual.

Após a coleta de dados, através de observação participante e observação direta, o passo seguinte será a definição de uma ação metodológica para interpretá-los, articular as evidências com as fontes teóricas mobilizadas, a fim de construir sentido e significado para as informações coletadas. Os teóricos levantados para essa reflexão são, inicialmente, Aby Warburg (os procedimentos metodológicos tangenciados pela montagem e remontagem das imagens; a construção de um atlas na mesma proposição da construção de um livro de artista); Didi-Huberman (as imagens e seus desdobramentos; os estudos empreendidos sobre Aby Warburg) e George Simmel (paisagens na ordem da subjetividade; as paisagens arquivadas da memória).

O caráter empírico da pesquisa é perpassado pelo estudo exploratório do arquivo. Sendo assim, justificam-se a mobilização das seguintes etapas de natureza experimental, um experienciar tanto conceitual quanto metodológico, os quais resultarão na confecção de um livro de artista aos moldes de um atlas warburgiano, no qual as imagens falarão por si mesmas: abertura do arquivo; seleção de imagens enquanto paisagens da memória; de posse das imagens selecionadas, confecção de um livro de artista. Ademais, a pesquisa tem produzido proposições artísticas as quais, definitivamente, serão inseridas no corpo dissertativo que se desenha. No tocante aos dispositivos que foram convocados para essa pesquisa, enquanto esgarçamento de elucubrações conceituais e objetos artísticos, temos quatro em processo: o “Mapa poético das travessias e atravessamentos da prática de campo no devir de uma pesquisa”, um caderno de campo, diário de bordo, documento que aborda os deslocamentos entabulados em campo, como foi gestada a pesquisa em curso, exibição do processo de feitura no corpo-a-corpo da experiência, o dia-a-dia dos proponentes da pesquisa corporificado na captura textual de um caderno, os procedimentos, os processos de elaboração narrados no devir pesquisa, as narrativas das potências imaginativas que emergem do meu campo; o “Atlas dos movimentos das paisagens da memória”, aqui encarnado como um livro de artista, livro-arquivo, obra artística como experimento, atravessamento no corpo da pesquisa acompanhado da dissertação; o “Diário dos sonhos”, experiências

transpessoais que enxameiam os sonhos oníricos e contaminam a pesquisa; o “Caderno do projeto poético concebido como exposição”, rascunhos das imagens que irromperam o desenho da exposição proposta como a reunião dos diversos “desdobramentos” engendrados em proposições artísticas, a saber: “Como desarquivar um arquivo” (instalação: audiovisual e caderno de campo); “Feeling Blue” (projeto artístico e exposição que dialoga arquivo, a saudade na fotografia, melancolia e cianotipia); “Flumen” (exposição premiada que conjuga arte e documento); “Sonoras Paisagens” (álbuns de fotografia nas quais as imagens iconográficas foram retiradas, e a substituição por paisagens sonoras); “Paisagens Prospectivas” (instalação: audiovisual, instalação fotográfica e caderno de campo). Assumindo uma postura de abertura à poésis tal como Guimarães Rosa, estamos abrindo as paisagens.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007, p. 34.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 32. (TRANS).

----- **L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels**. Paris: Gallimard, 2007^a, p. 45, 48, 51.

----- **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 123.

MELIM, Regina. **Performances Impressas**. São Paulo: Revista Poiésis, v. 1, 2013, p. 25-30.

PATO, ANA Matos Porto. **Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia**. São Paulo: Revista CPC (USP), v. 20, 2015, p. 112.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMMEL, George. **A filosofia da paisagem**. Portugal: Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

VIGARELLO, Georges. **A história e os modelos do corpo**. Pró-posições, Campinas, v. 14, n. 2 (41), maio/ago. 2003, p. 21-29.

WARBURG, Aby. **Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne** (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2^a ed. 2002. Versão castelhana (de Fernando Checa) Atlas Mnemosyne (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Maria Madalena Felinto Pinho Ramos

Docente do curso de Letras da Universidade do Estado do Pará, UEPA. Mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA). Aluna especial do Doutorado em programas do IEB-USP e UNICAMP. Artista pesquisadora.