

Curadoria de coleções fotográficas em museus: Reflexões a partir de um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu

Curation of photographic collections in museums: Reflections based on a set of photographs of the Asurini people of Xingu

Ana Carolina Pais Pellegrini

Museu de Arqueologia e Etnologia

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

ana.pellegrini@usp.br

ORCID <https://orcid.org/0009-0009-2956-7610>

Fabíola Andréa Silva

Museu de Arqueologia e Etnologia

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

faandrea@usp.br

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5995-4704>

Recebido em: 2 de junho de 2023

Aceito em: 15 de agosto de 2023

Resumo

Neste artigo pretendemos apresentar a nossa experiência curatorial com um conjunto de fotografias do povo Asurini do Xingu. Tal conjunto reúne um grande número de fotografias digitais e analógicas que foram produzidas, ao longo de mais de vinte anos, no âmbito de pesquisas (etno)arqueológicas e antropológicas realizadas junto a este povo indígena amazônico. Nosso objetivo é mostrar como estamos realizando o processo de digitalização, categorização e organização desta coleção imagética, evidenciando o referencial teórico que tem nos orientado neste trabalho. Paralelamente, pretendemos refletir sobre a importância de os acervos fotográficos receberem o status de coleções nos museus, possibilitando que as fotografias sejam pesquisadas e preservadas enquanto objetos que agregam e inter cruzam histórias.

Palavras-chave: Coleção; Fotografia; Processo de Curadoria; Asurini do Xingu

Abstract

In the article we intend to present our curatorial experience with a set of photographs of the Asurini do Xingu people. The set brings together a large number of digital and analogical photographs that were produced over more than twenty years in the context of (ethno)archaeological and anthropological researches carried out with that Amazonian indigenous people. Our objective is to show how we are carrying out the processes of digitalization, categorization and organization of such collections, highlighting the theoretical framework that has guided us on this research. At the same time, we intend to reflect about the importance of photographic collections receiving the status of collections in museums, allowing photographs to be researched and preserved as objects that aggregate and intersect stories.

Keywords: Collection; Photography; Curatorial Process; Asurini do Xingu

Introdução

A invenção da fotografia é datada do século XIX, coaduna com a intensificação do cientificismo, sendo que a mesma foi incorporada como instrumento de registro, observação e documentação da realidade, na produção científica daquele período.

Grande parte da literatura que trata sobre a relação entre as práticas fotográfica e científica, nos leva a entender que a fotografia foi absorvida pela ciência como uma consequência do desenvolvimento tecnológico do fim do século XIX, o que possibilitou a apreensão da fotografia como um mecanismo de captura do real. De acordo com esta perspectiva, esta absorção da fotografia pela produção científica teria ocorrido de modo espontâneo naquele contexto, e sem qualquer relação com as circunstâncias políticas e sociais que propiciaram o encontro das demandas científicas com o potencial representativo da fotografia. Conforme apontado por Philippe Dubois, o anúncio da descoberta da fotografia, realizado por François Arago, em 1839, na França, assim como o lançamento de outros grandes feitos tecnológicos, no século XX, foram acompanhados do que ele chama de “discurso da novidade” (Dubois, 2004:34), o que indica que as narrativas em torno do surgimento da fotografia, de forma geral, privilegiam aspectos como a inovação tecnológica e a “intenção revolucionária” (Dubois, 2004:34) da sua criação, em detrimento de fatores ideológicos e conjunturas estruturais.

A artista e pesquisadora Ariella Azoulay (2019) analisou a coincidência do surgimento da fotografia com a intensificação das correntes científicas do século XIX, indicando que não há qualquer aleatoriedade na sobreposição de ambos os eventos. De acordo com o seu argumento, é possível deslocar o marco histórico da criação da fotografia, de 1839, para o ano de 1492, pois a fotografia, do mesmo modo que o cientificismo, seriam parte do projeto de dominação ocidental que se instaurou desde o século XV, com a intensificação do imperialismo e a “descoberta do Novo Mundo” (Azoulay, 2019:118). Ainda, segundo Ariella Azoulay, a fotografia foi um importante mecanismo de legitimação dos chamados “direitos imperiais” (Azoulay, 2019:119), em que as formas de vida de determinadas pessoas foram subjugadas em detrimento de uma nova ordem violentamente imposta. A fotografia, nesse sentido, possibilitou a circulação de imagens de pessoas submetidas ao regime colonial em

“instituições poderosas como os museus, os arquivos, a imprensa ou a polícia” (Azoulay, 2019:135).

A imagem fotográfica, no século XIX, foi amplamente absorvida pelas atividades científicas, a partir de um processo que ocorreu de diferentes formas como, por exemplo, “a representação de objetos ou fenômenos científicos em imagens; o uso da fotografia para detectar e medir fenômenos; e o desenvolvimento da fotografia enquanto ciência” (Wilder, 2009:8). Tendo em vista que naquele período, a “boa observação científica” (Wilder, 2009:18) era defendida e valorizada, a fotografia foi um importante instrumento de produção, validação e divulgação de argumentos e hipóteses científicos, de ilustração de fenômenos da realidade, de produção de instrumentos e experimentos científicos e de validação da autoridade científica. Dessa forma, imagens fotográficas passaram a ser cada vez mais utilizadas nas publicações do campo das ciências naturais – a exemplo da revista *Nature*, conforme discutido em Wilder (2009:15) – além de se fazerem presentes na manipulação de instrumentos de análise, como microscópios e telescópios (Wilder, 2009:9). Isso tudo, dada a percepção que dela se tinha em termos de eficiência, objetividade e semelhança com o real, na (re)produção, preservação e propagação de imagens. A fotografia era vista, por um lado, como uma ‘serva’ e ‘testemunha’ da ciência e, por outro, ela própria como uma ciência (Tucker, 2019).

No âmbito da antropologia, disciplina que se consolidou no século XIX, a produção visual sempre foi parte constitutiva do seu modo de investigação e a fotografia assume relevância nesta produção, seja como documento ou fonte de dado. No século XIX, antropólogos evolucionistas se utilizaram da fotografia com a intenção de registrar, com objetividade, o ambiente natural, os tipos físicos e o meio social e cultural dos povos que haviam sido colonizados, para além do continente europeu. Nos inícios do século XX, com o estabelecimento das antropologias social e cultural, e a afirmação da prática e descrição etnográfica como elementos fundamentais da prática antropológica, a fotografia passa a ser utilizada de modo mais sistemático nas etnografias, em associação com o texto escrito. A imagem fotográfica assumiu uma importância ainda mais crucial para a disciplina, a partir de meados do século XX, quando tivemos o surgimento da chamada antropologia visual (Banks e Morphy, 1997; Caiuby Novaes, 2006; Morton, 2018). A partir das proposições deste campo

antropológico, as imagens fotográficas passaram a ser entendidas pela(o)s antropóloga(o)s como uma produção subjetiva que resulta de uma determinada experiência etnográfica, de um determinado olhar e de um encontro contextual de subjetividades. Entende-se que as imagens fotográficas objetificam as práticas sociais cotidianas, bem como os lugares, as coisas, as pessoas, os eventos. Assim, as fotografias etnográficas são apreendidas enquanto objetos que podem adquirir diferentes significados analíticos, sendo uma possibilidade de exceder o texto escrito no que se refere à documentação, compreensão, representação, demonstração e explicação do universo sensível dos fenômenos culturais. As fotografias fixam, em um tempo passado, os fenômenos culturais com os quais se depararam a(o)s pesquisadora(e)s, nos universos específicos da sua pesquisa de campo e, também, os presentificam, possibilitando que tais fenômenos culturais sejam revisitados por aquela(e)s que interagem com as mesmas (Edwards, 2001a; Pink, 2001; Silva e Pellegrini, 2019).

Nas últimas décadas, antropóloga(o)s têm se dedicado a estudar fotografias (digitais e analógicas) produzidas por etnógrafos e fotógrafos, em diferentes tempos e lugares, e que estão depositadas em museus, arquivos ou coleções particulares, sendo tais trabalhos característicos dos campos da antropologia da fotografia e da antropologia de museus. Alguns trabalhos buscam repensar, a partir das imagens fotográficas, as histórias dos (des)encontros coloniais e o papel da antropologia nesses contextos. Outros, focam nas circunstâncias contextuais de produção das imagens fotográficas, na natureza e nas histórias específicas dessas imagens-objetos e nas suas transformações, distribuição e circulação. Além disso, há trabalhos que se ocupam em analisar as formas de reuso das fotografias, a sua reintrodução e recirculação nos âmbitos locais como, por exemplo, entre as populações outrora subalternizadas pelos projetos colonialistas. Trata-se de buscar compreender os significados que tais objetos podem adquirir, e as ações que eles podem produzir em termos sociais, culturais e políticos (Banks e Vokes, 2010; Edwards e Morton, 2015; Morton, 2018).

Propostas também vêm sendo feitas no sentido de buscar reconectar os sujeitos representados nas imagens fotográficas, resgatando suas biografias individuais e coletivas. Em alguns trabalhos, se busca compreender de forma mais particularizada as relações entre os sujeitos representados nas imagens fotográficas e aqueles que produziram tais representações sobre/deles, no sentido de tentar mostrar a

contextualização social e histórica da prática antropológica. Em última instância, esses estudos têm buscado tratar das fotografias como objetos históricos e/ou como objetos que fazem parte de sistemas de conhecimento (Banks e Vokes, 2010; Edwards, 2001a; Edwards e Morton, 2015; Edwards e Lien, 2017; Morton, 2018).

Esses estudos antropológicos se aproximam da museologia no que se refere à reflexão sobre a produção, organização, preservação e gestão de objetos e coleções fotográficas, bem como sobre a construção e disseminação de narrativas sobre as imagens fotográficas, em espaços dentro ou fora de museus.

Neste texto, pretendemos apresentar a nossa experiência de estudo de uma produção visual – no âmbito do Museu de Etnologia e Arqueologia da Universidade de São Paulo – mais precisamente, de um conjunto de fotografias relativas ao povo indígena Asurini do Xingu. Este conjunto é constituído de fotografias digitais e analógicas (aproximadamente 10.000 imagens) que foram produzidas, ao longo de mais de vinte anos, no contexto das pesquisas (etno)arqueológicas e antropológicas realizadas junto a este povo amazônico, pela antropóloga e arqueóloga Fabíola Andréa Silva – uma das autoras deste texto¹. Nosso objetivo é mostrar como estamos realizando, em termos metodológicos, o processo de digitalização, categorização e organização dessas fotografias. Ao mesmo tempo, queremos evidenciar o referencial teórico que tem nos inspirado neste trabalho e que tem nos permitido compreender a importância de se tratar as fotografias etnográficas enquanto coleções em si mesmas, e não apenas como documentação complementar de uma pesquisa, ou de coleções de objetos etnográficos e arqueológicos, nos museus antropológicos. Além disso, pretendemos reforçar neste texto a proposição que vem sendo defendida por diferentes pesquisadora(e)s de que as fotografias etnográficas precisam ser apreendidas, pesquisadas e preservadas enquanto objetos que agregam e inter cruzam múltiplas histórias.

¹ Fabíola Andréa Silva iniciou suas pesquisas junto ao povo Asurini do Xingu em 1996, mas foi a partir de 2010 que ela passou a desenvolver pesquisas (etno)arqueológicas colaborativas com este povo, com o objetivo de compreender a sua história de ocupação territorial. Esta nova perspectiva de pesquisa foi motivada pelas conjunturas que surgiram a partir do projeto de construção do Complexo Hidrelétrico Belo Monte.

A fotografia etnográfica como objeto de museu

Como sugerido por Russell Roberts – em sua análise da trajetória de Henry Fox Talbot, inventor do calótipo² – o surgimento da fotografia coincide com o projeto de modernização de algumas cidades europeias (p.ex. telegrafia, crescimento das ferrovias) e com a reformulação das premissas sobre os museus e a preconização da ideia de “museu moderno” (Roberts, 2004:4-6). Considerando-se tal cenário, não surpreende que a relação da fotografia com os museus possa ser constatada desde a sua origem, sendo um exemplo disso a presença de imagens fotográficas, produzidas por Talbot, na exposição “The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations”, que foi inaugurada no Hyde Park, em Londres, no ano de 1851, com o objetivo de celebrar a tecnologia e o design modernos (Roberts, 2004:14).

Para além deste evento emblemático, a relação entre a fotografia e os museus tem como uma de suas motivações ou fundamento, a produção de imagens fotográficas durante a constituição da disciplina antropológica, a partir do século XIX. Essas imagens fotográficas e, mais precisamente, as fotografias etnográficas enquanto objetos passaram a circular (p.ex. trocadas, copiadas, (re)montadas, anotadas, cortadas) no âmbito da comunidade científica. Neste ínterim, elas foram sendo integradas aos museus (p.ex. doação, permuta, comercialização), constituindo coleções que então eram percebidas como arquivos antropológicos³. Elas se constituíam como objetos informacionais ou documentais desejáveis em um ‘mercado museológico científico’ (Edwards, 2001a; Edwards e Morton, 2015; Pinney, 2014).

Em termos mais amplos, pode-se dizer que a relação entre a fotografia e os museus precisa ser vista como uma história de entrelaçamento dessas imagens-objetos e um determinado sistema de conhecimentos. Trabalhos recentes têm refletido sobre esta história e, principalmente, sobre o lugar das fotografias no “ecossistema dos museus” e de como elas atuam nas práticas curatoriais dessas instituições (Edwards e Lien, 2017; Edwards e Morton, 2015).

²Termo derivado do grego kalos=belo e typos=imagem. Calótipo designa um dos processos fotográficos pioneiros, que “introduziu o processo negativo-positivo e transformou a fotografia de um item único para um que era reproduzível” (Sassoon, 2004:196).

³ Nesta história de circulação de fotografias e formação de coleções é preciso registrar que tais fotografias eram produzidas por indivíduos cientistas e não-cientistas (p.ex. missionários, funcionários locais, comerciantes), e que algumas coleções fotográficas que foram institucionalizadas, originariamente, eram coleções privadas (Edwards 2001a; Edwards e Morton, 2015).

Segundo Edwards e Lien (2017:5), às fotografias são atribuídas cinco funções principais no “ecossistema dos museus”, ou seja, “como uma técnica de registro, como objetos nas coleções, como técnicas de exibição, nos websites e para finalidades comerciais e de marketing” (Edwards e Lien, 2017:5). Nesse sentido, as fotografias se caracterizam pela sua ubiquidade nos museus, pois elas estão presentes em quase todos os processos que compõem as rotinas institucionais (p.ex. curatoriais, educativas, administrativas, comerciais, promocionais). No espaço do museu, portanto, é constituído um sistema de inter-relação das fotografias – entre si e com os profissionais e públicos dos museus –, a partir da sua circulação e do seu uso enquanto imagens-objetos⁴, ou ainda, a partir da sua materialidade e da sua presença física em diferentes espaços e contextos, e com diferentes propósitos. Dessa forma, as fotografias nos museus compõem um ecossistema, que pode ser definido como uma rede de “interconexões, dependências, benefícios e ameaças” (Edwards, 2019:71) e, conseqüentemente, elas são alvo de “hierarquias de valor” (Edwards, 2019:67). As hierarquias de valor estabelecem uma distinção entre as fotografias que constituem coleções museológicas – acervos fotográficos em si – e aquelas chamadas de ‘não-coleção’ e que se assemelham aos objetos que circulam em diferentes espaços dos museus, com diferentes usos e que não possuem o status de coleção ou acervo (p.ex. fotos documentos, fotos arquivos, fotos de catálogos, fotos souvenirs); no caso das fotos de catálogos e souvenirs, elas costumam ser reproduções de objetos pertencentes às coleções institucionais (Edwards, 2019).

Normalmente, às fotografias tem sido atribuído um status de documentação e/ou arquivo, sendo as mesmas menos entendidas como coleções em si, nos museus. Ainda é recorrente o uso das fotografias nas exposições de museus, como um recurso explicativo dos objetos em exibição. Entende-se, nesses casos, que as fotografias possibilitam acessar os contextos de coleta, produção e uso dos objetos. As fotografias são utilizadas para autenticar os objetos exibidos, para informar algo sobre eles e, neste caso, elas se configuram como uma fonte que serve para criar um sentido de realidade, de ambiência e veracidade sobre os mesmos. Além disso, em muitos museus, as fotografias são tratadas como algo segregado de outras coleções de objetos (p.ex. cerâmicos, têxteis,

⁴ Segundo Elizabeth Edwards e Janice Hart “a photograph is a three-dimensional thing, not only a two-dimensional image” (Edwards e Hart, 2004:1).

líticos, etc), recebendo menos atenção curatorial por parte dos profissionais das instituições. Uma das razões disso, é o desconhecimento de como, porque, quando as fotografias adentraram nessas instituições; em outras palavras, a des-historização dessas imagens-objetos (Edwards e Morton, 2015:6-13; Edwards e Lien, 2017:7-8; Knowles, 2017:74-87).

Nos últimos anos, estudos têm sido realizados no sentido de identificar as diversas situações em que se encontram os acervos fotográficos musealizados, e alguns autores têm mostrado a possibilidade de se repensar a história das coleções fotográficas (Knowles 2017; Jacknis, 2017; Schields, 2015). Para além disso, está se tentando mostrar a importância das fotografias – em especial das fotografias etnográficas e históricas – como um sítio de tradução dos processos e das demandas vividos pelas comunidades originárias, considerando-se a crítica pós-colonial. Neste caso, as fotografias se tornam parte de uma estratégia crítico-reflexiva sobre o discurso e a prática museológicos, fazendo-se necessário que os museus requalifiquem essas imagens-objeto em seus acervos; e, imprescindivelmente, que reconheçam as fotografias como coleções em si (Aarekol, 2017; Edwards 2001b; Hafner, 2013; McCredie, 2015).

Segundo o nosso entendimento, para que as fotografias sejam reconhecidas enquanto coleções, se faz necessário que elas sejam geridas a partir de uma “cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural)” (Bruno, 2008). Segundo a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno, esta cadeia operatória “se configura em um conjunto sistêmico de ações técnicas” (Bruno, 2013:10), de modo que ambos os polos desta cadeia são constantemente retroalimentados pela pesquisa nos acervos, a partir das atividades de inventário, catalogação, higienização, acondicionamento, preservação, guarda, conservação, restauro, transporte, exibição, gestão da informação em bancos de dados e outros ambientes digitais. Vale destacar que este sequenciamento de ações dá sustentação ao conceito de curadoria (Bruno, 2008) que remete não apenas às possibilidades de se criar narrativas expositivas a partir dos objetos de acervo, mas também, a todo o tratamento que é dado aos objetos no/de museu, considerando as suas características físicas (Bruno, 2008). É importante dizer, que consideramos que a curadoria também envolve o estudo e a análise dos acervos – em termos dos múltiplos

significados que eles corporificam e/ou materializam – a partir de diferentes perspectivas teórico-metodológicas (Pearce, 1994).

Inspiradas por este debate, nos engajamos em um processo curatorial das fotografias relativas ao povo Asurini do Xingu. O objetivo mais amplo desta curadoria em curso é evidenciar a necessidade de se compreender esta coleção fotográfica em seus próprios termos. Ou seja, o seu processo de formação, a sua entrada no museu e os múltiplos significados dessas imagens-objetos.

O processo curatorial

O processo curatorial da coleção fotográfica relativa ao povo Asurini do Xingu está sendo desenvolvido por Ana Carolina Pellegrini – uma das autoras deste texto – como um projeto de pesquisa de mestrado, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP), com o título *Imagens dos Asurini do Xingu – Curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico*. Este projeto de pesquisa – sob orientação da Prof^a Dr^a Fabíola Andréa Silva – decorre da pesquisa de iniciação científica realizada pela mestranda, entre os anos de 2016 e 2018, cujo principal objetivo foi a organização das fotografias em diferentes categorias temáticas. Este trabalho possibilitou entender esta coleção fotográfica, em um primeiro momento, como uma narrativa da pesquisa e observações de campo que haviam sido realizadas pela antropóloga e (etno)arqueóloga, junto ao povo Asurini do Xingu (Silva e Pellegrini, 2019). Ou seja, nesta primeira fase de curadoria da coleção foi dada ênfase ao levantamento das múltiplas “narrativas visuais” (Silva e Pellegrini, 2019) presentes nas fotografias, por meio de uma análise do seu conteúdo visual; conforme demonstrado na Figura 1. Assim, foi possível apreender que as imagens fotográficas mostram

as transformações culturais pelas quais eles [os Asurini do Xingu] têm passado nos últimos anos, e o modo como os processos colonialistas têm afetado o seu cotidiano e os seus mecanismos de reprodução cultural (Silva e Pellegrini, 2019:180).

E, também,

a transformação dos interesses e pressupostos de pesquisa da autora das imagens. Essas imagens, portanto, comunicam histórias da pesquisa e da relação da pesquisadora com este povo amazônico. Elas comunicam as diferentes nuances de

um encontro etnográfico e provocam uma reflexão autocrítica sobre as razões *de ter estado lá* (Silva e Pellegrini, 2019:181).

Para o projeto de mestrado, houve um redimensionamento dos objetivos da pesquisa, sendo que esses foram conduzidos para a realização de uma curadoria também comprometida com os processos de salvaguarda e comunicação (Bruno, 2008) desta coleção fotográfica, considerando os pressupostos de práticas museológicas e museográficas (Alonso Fernández, 2001). Nesse sentido, as etapas de catalogação, acondicionamento e conservação preventiva dos objetos fotográficos, entre outros procedimentos técnicos, passaram a ser pensadas a partir das características físicas dos mesmos, considerando-se que a coleção em questão é composta por fotografias analógicas, fotografias digitais e, também, por negativos fotográficos. Sendo assim, a curadoria foi pensada a partir de três principais eixos de ação: da realização do inventário da coleção, do tratamento dos objetos e do acondicionamento do material analisado. De acordo com os parâmetros da cadeia operatória de procedimentos museológicos (Bruno, 2008), este sequenciamento de ações impulsionaria a criação de estratégias de extroversão da coleção, na forma de exposições ou outras modalidades de comunicação.



Figura 1: A pesquisa científica em diferentes momentos: nos anos 1990 (à esquerda), dedicada à etnoarqueologia da tecnologia de produção cerâmica do povo Asurini do Xingu; em 2010 (à direita), com o objetivo de desenvolver uma etnoarqueologia da ocupação territorial asurini na Terra Indígena Koatinemo, em parceria com este povo indígena. Foto cortesia (LINTT).

É importante dizer que o primeiro passo do processo curatorial desta coleção fotográfica foi a digitalização das fotografias analógicas, entre os anos de 2007 e 2009. Este trabalho foi realizado no âmbito de pesquisas de iniciação científica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Fabíola Andréa Silva. Esta digitalização teve como objetivo

produzir material visual a ser usado em textos, apresentações de trabalhos em eventos científicos e como material didático. Além disso, ela deveria garantir a preservação das fotografias, em ambiente digital, a fim de evitar uma possível perda das informações contidas nas imagens, pela degradação dos objetos em papel fotográfico. Esta etapa prévia do trabalho foi de suma importância para o desenvolvimento de novas pesquisas – a exemplo do projeto aqui destacado – tendo em vista que possibilitou uma maior integração entre os objetos de natureza digital e os analógicos, facilitando a categorização do acervo em pastas digitais a partir de temáticas específicas (p.ex. vida ritual; produção cerâmica; pintura corporal), conforme já demonstramos em outro trabalho (Silva e Pellegrini, 2019). No que diz respeito ao agrupamento da coleção em conjuntos temáticos e ao levantamento das narrativas visuais contidas nas fotografias, é preciso dizer que todo o processo curatorial foi realizado em ambiente digital, de modo que as fotografias analógicas foram preservadas em termos de manipulação, e somente serão acessadas quando chegarmos à fase de tratamento e acondicionamento dessas fotografias.

Portanto, partindo da digitalização, a curadoria desta coleção fotográfica foi orientada pelo inventário dos seus objetos. Cabe destacar que nesta pesquisa foi adotada a definição de inventário proposta pela museóloga Camila Aparecida Silva:

O inventário é uma lista básica de informações sobre os objetos da coleção de um museu, isto é, os objetos que estão sob sua custódia e responsabilidade legal, incluindo aqueles que estão emprestados. O inventário fornece uma visão geral sobre toda a coleção, revela o estado atual da coleção e de sua documentação e dá acessibilidade. As informações do inventário têm de ser constantemente atualizadas, isto é, verificadas e corrigidas, quando for o caso. A catalogação é a forma mais completa para o registro dos dados. Ambos os processos têm que ser planejados (Silva, 2015:100)

Para sustentar a lista de objetos pertencentes à coleção, no âmbito do inventário, foi criado um documento único, dividido em colunas para o registro das informações principais de cada objeto (Figura 2).

Número	Título	Data inicial	Data final	Técnica	Dimensões	Autora identificada	Equipamento	Contexto	Descritores
	Aprendizado de cerâmica 1			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 2			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 3			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 4			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 5			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 6			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 7			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 8			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 9			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 10			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 11			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 12			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 13			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 14			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças
	Aprendizado de cerâmica 15			Análogica		Fabiola Andréa Silva			Aprendizagem; Crianças

Figura 2: Fase de inventário da coleção fotográfica.

Considerando que os processos de inventário e de catalogação são operações distintas (Silva, 2015) e, ao mesmo tempo, complementares, neste trabalho a listagem de itens que compõe o inventário da coleção foi uma das diretrizes para a montagem da ficha catalográfica dos objetos (Figura 3).


Imagem	Ficha catalográfica
	Número: Título: Aprendizado de cerâmica 1 Data inicial: Data final: Técnica: Análogica Dimensões: Autora identificada: Fabiola Andréa Silva Equipamento: Contexto: Descritores: Aprendizagem; Crianças

Figura 3: Catalogação do acervo fotográfico.

A ficha catalográfica, por sua vez, é formada por campos alinhados à recomendação apresentada por Fillipi *et. al.* (2002). O primeiro campo é o do *número do objeto*, onde é atribuída uma numeração única para cada objeto do conjunto, formada por um padrão lógico e sequencial. O segundo campo é do *título*, que, por se tratar de uma categoria de descrição livre, pode resumir brevemente o conteúdo de cada imagem. O terceiro campo é do *período*, que compreende as datas-limite (inicial e final) da produção do referido objeto. O quarto campo é referente à *técnica* e, nele, foi aplicado vocabulário controlado para designar se a fotografia é “analógica” ou “digital”. O campo seguinte à técnica apresenta as *dimensões* do objeto fotográfico, em centímetros (para as fotografias analógicas e negativos) ou em pixels (no caso das fotografias

digitais). O sexto campo apresenta a *autoria identificada* da imagem e, neste caso, considerou-se que algumas fotografias foram produzidas por outros pesquisadores, ou por estudantes sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fabíola Andréa Silva. O sétimo campo trata do *equipamento fotográfico* a partir do qual o objeto foi produzido. O oitavo campo, intitulado *contexto*, identifica os vínculos institucionais da realização das pesquisas e atividades de campo registradas nas imagens. Por fim, o último campo da ficha catalográfica se refere aos *descritores* e nele se faz uso de palavras-chave para destacar as múltiplas narrativas suscitadas pelo conteúdo da imagem, à luz da classificação temática anteriormente produzida. São exemplos de palavras-chave os termos ‘vida ritual’, ‘produção cerâmica’ e ‘pintura corporal’ – como vimos acima, essas palavras-chave também definiram algumas categorias temáticas na fase de categorização das fotografias.

A etapa seguinte ao inventário da coleção é o tratamento dos objetos fotográficos segundo os parâmetros da conservação preventiva (Fillipi *et. al.*, 2002). Tendo em vista que, no âmbito desta pesquisa, não foram identificados objetos com alto grau de deterioração, não foi necessário recorrermos a nenhum tipo de intervenção de restauro nas fotografias, sendo adotadas apenas medidas de higienização mecânica e estabilização (Baruki e Coury, 2004) dos itens da coleção. Para a proteção individual dos objetos fotográficos, esta proposta curatorial prevê a montagem de invólucros em papel ou cartão (Pavão, 1997), desde que os materiais em contato direto com as fotografias atendam a algumas recomendações técnicas, como o pH neutro (Pavão, 1997:224) e a textura apropriada (Lavédrine, 2003:44). O agrupamento dos objetos, atividade ainda não finalizada, poderá ser realizado em suportes como caixas e/ou mobiliário adequado (Fillipi *et. al.*, 2002:48), também de acordo com especificações e recomendações técnicas.

Considerando o fato de que parcela significativa desta coleção fotográfica se apresenta exclusivamente em ambiente digital, é preciso fazer considerações sobre as atividades que compõem a fase de tratamento desses materiais. Cabe dizer que o tratamento das fotografias digitais compreende as fases de identificação (renomeação dos arquivos), categorização dos seus metadados e agrupamento das imagens em dispositivos de memória externa ao computador, tais como *pen drives*, HDs, CD-ROMs, entre outros, além de repositórios online, como nuvens ou bases de dados selecionadas

para este fim (Pellegrini, 2022:56). A escolha dos equipamentos ou sistemas nos quais os objetos serão mantidos reflete a necessidade de “preservação do objeto digital na sua forma original” (Ferreira, 2006:32), evitando a sua deterioração ou perda em face da obsolescência tecnológica. Pelas condições de infraestrutura disponíveis para a realização desta pesquisa de mestrado, optou-se pelo armazenamento das fotografias digitais em nuvens, além de *pen drives* e HDs externos. Alguns autores propõem que, na realização de curadorias de acervos fotográficos digitais, se adote a hibridização das formas de armazenamento em diferentes dispositivos e tecnologias, pois no caso de danificação do *hardware* em que está localizado o acervo existirá a possibilidade de recuperá-lo por meio das outras unidades de armazenamento. Cabe dizer que esta hibridização também facilita a própria extroversão do acervo (Hartig, 2017; Morton, 2017).

Quanto à terceira e última etapa da proposta de curadoria, entende-se por acondicionamento o conjunto de processos relativos à guarda final dos objetos da coleção. Para além da montagem das embalagens individuais dos objetos em papel fotográfico, bem como o agrupamento dos objetos digitais em dispositivos anexos ao computador, na fase de acondicionamento, são incentivadas as atividades de controle de temperatura e umidade do ambiente (Pavão, 1997; Fillipi *et. al*, 2002) e, também, a realização de revisões periódicas do *status* de conservação do acervo. Outro aspecto importante da etapa de acondicionamento do acervo é a importação dos arquivos (digitais e digitalizados) para um repositório final que, simultaneamente, poderá armazenar os objetos digitais e promover o acesso à coleção por meio da apresentação de fichas catalográficas acopladas às imagens. Como ressaltado em outro trabalho:

A plataforma escolhida para esta etapa cumpre com a dupla função de armazenar as imagens digitais (funcionando como uma “reserva técnica digital”), bem como a de possibilitar a busca e o acesso à coleção, como um banco de dados *online* [...]. (Pellegrini, 2022: 56)

Para o acondicionamento do acervo digital, estamos inclinadas pelo uso do *software* livre Tainacan, desenvolvido por pesquisadores da Universidade Federal de Goiás, em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) (Martins e Martins, 2020). A partir da realização de análises comparativas entre plataformas utilizadas por profissionais de museus universitários, institutos culturais e pesquisadores de

pós-graduação envolvidos com a catalogação e a digitalização de acervos museológicos, o Tainacan foi o sistema mais compatível com a nossa proposta curatorial, tendo em vista a sua acessibilidade e a possibilidade de customização autônoma pela(o) gestor(a) dos acervos (Martins e Martins, 2020:48). Em outras palavras, a plataforma permite a rápida e intuitiva criação de fichas catalográficas adequadas às especificidades de cada coleção, a implementação de vocabulários controlados e a criação de filtros para melhor navegabilidade na realização de buscas *online* (Figura 4). Outro aspecto relevante nesta nossa inclinação pelo Tainacan para a efetivação desta curadoria, é o alto índice de utilização desta plataforma por museus universitários, dadas as intenções ligadas à difusão das coleções geridas por tais instituições e a socialização destes acervos (Martins e Martins, 2020:39). O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que é a instituição que abrigará em definitivo esta coleção fotográfica, tem como uma de suas prerrogativas a adoção do Tainacan para possibilitar a gestão de suas coleções. Ainda em termos comparativos, o Tainacan é um repositório que cumpre com a função de dar, esteticamente, maior visibilidade aos objetos pertencentes aos acervos ali expostos, o que engaja a(o) usuária(o) na pesquisa e na extração de dados sobre as coleções musealizadas. Além disso, a plataforma também contempla determinadas restrições de acesso, o que é importante na publicização das coleções. Vale destacar que, no caso das fotografias do povo Asurini do Xingu, este é um aspecto importante, pois algumas delas apresentam conteúdos sensíveis cuja divulgação irrestrita não seria recomendada e/ou autorizada.

<p>Miniatura</p>  <p>Compartilhar</p> <p>  </p> <p>Título</p> <p>Preparo do barro</p>	<p>Data inicial</p> <p>1 de janeiro de 1996</p> <p>Data final</p> <p>31 de dezembro de 2000</p> <p>Técnica</p> <p>Analógica</p> <p>Autoria identificada</p> <p>Fabíola Andréa Silva</p> <p>Contexto</p> <p>Pesquisa de Doutorado de Fabíola A. Silva</p> <p>Descritores</p> <p>Processos produtivos da cerâmica</p>
--	---

Figura 4: Ficha catalográfica na plataforma Tainacan.

Natureza material e performatividade

Como dissemos anteriormente, a curadoria desta coleção fotográfica parte do pressuposto de que as imagens-objetos evocam histórias que podem ser contadas a partir de diversas experiências e subjetividades. Assim, além da história da pesquisa desenvolvida pela Prof^a Dr^a Fabíola Andréa Silva e das histórias vividas pelo povo indígena Asurini do Xingu, esta coleção fotográfica também traz a história de sua própria trajetória biográfica. Ou seja, a história da sua produção, circulação, armazenamento, extroversão e análise. Todas essas histórias não estão explícitas apenas no conteúdo imagético deste conjunto de fotografias, mas também, na sua corporalidade e performatividade material (Morton, 2018:5). Isso significa que as fotografias podem trazer marcas, dobras, riscos, anotações, objetos acoplados (p.ex. etiquetas e adesivos), e uma série de outros indícios das relações previamente estabelecidas com esses objetos. Além disso, a materialidade está implícita na organização espacial do ato de fotografar, do ato de ver uma fotografia, estando também incluídos nesta organização espacial, os diferentes dispositivos utilizados nos processos de captação fotográfica, ampliação e exibição de fotografias, seja em formato físico ou digital (Edwards e Hart, 2004:5-6). Dessa maneira, são expandidas as possibilidades de análise desta coleção na medida em que se considera a “complexa e fluida relação entre pessoas, imagens e coisas” (Edwards e Hart, 2004:3).

Isto posto, consideremos a proposta teórica desenvolvida por Alfred Gell (2018), de que os objetos podem ser dotados de agência, participando como sujeitos na vida social, da mesma forma que os humanos, e estabelecendo relações com outros objetos, com os humanos e com outros não-humanos. Elizabeth Edwards e Janice Hart, dialogando com esta proposição teórica, afirmam que:

os próprios objetos podem ser vistos como atores sociais, no sentido de que não são os significados das coisas em si que são importantes, mas seus efeitos sociais, pois constroem e influenciam o campo da ação social de maneiras que não teriam ocorrido se não existissem, ou, no caso de fotografias, se não existissem neste ou naquele formato específico. (Edwards e Hart, 2004:4)

Portanto, as fotografias podem ser apreendidas como objetos agentivos e performáticos porque suscitam, a partir da sua presença física, relações, sensações, memórias, interpretações e outras inúmeras (re)ações. Cabe lembrar que as coleções e objetos museológicos e, dentre esses, as coleções e objetos fotográficos resultam de um

processo de ressignificação tendo em vista que tem a sua origem em um outro lugar que não é o espaço institucional do museu. Como já ressaltaram vários autores, os objetos e coleções ao adentrarem nos museus estabelecem novos tipos de interações e adquirem novas camadas de significados (Brulon, 2015; Pomian, 1985; Pearce 1994). Neste sentido, pode-se afirmar que as fotografias e coleções fotográficas musealizadas performam ações a partir de suas qualidades e de sua capacidade de (re)produzir constantemente sentidos e significados. As fotografias atuam, ao mesmo tempo, como documentos informativos sobre determinados eventos, e como objetos museológicos que possuem uma independência de narrativas preestabelecidas, considerando como dissemos acima que os objetos em museus são plurissemânticos.

Considerando esta performatividade das fotografias, no âmbito da instituição museológica, consideramos importante para esta curadoria nos aproximarmos da arquivologia. Entendemos que esta ciência da informação possibilitaria a adequação desta coleção fotográfica às diferentes categorias em que ela se enquadra corporalmente e, especialmente, para não se desconsiderar a *“informação trazida pelos objetos (lato sensu) em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade”* (Guarnieri, 1990:205, grifos da autora). Na sistematização da ficha catalográfica dos objetos desta coleção, o campo contexto partiu de premissas arquivísticas – p.ex. princípio da proveniência – para designar o vínculo do objeto fotográfico com a sua entidade produtora. Cabe lembrar que a produção das fotografias ocorreu no âmbito de uma pesquisa científica, relacionada a uma determinada instituição. Além disso, a possibilidade de serialização das fotografias em conjuntos a partir de uma mesma lógica, ou seja, *“função, atividade, tipo documental ou assunto”* (Arquivo Nacional, 2005:153) é uma alternativa relevante na gestão de coleções fotográficas e, principalmente, quando se considera a quantidade de fotografias produzidas, sendo o volume mais expressivo o de fotografias digitais.

Conclusão

Desde o surgimento da chamada Nova Museologia, nos anos de 1970, e o desenvolvimento das chamadas curadorias colaborativas, as instituições museológicas têm sido convocadas e desafiadas, por diferentes agentes sociais, a rejeitarem o seu lugar de guardiãs das narrativas do colonialismo, e se tornarem um espaço de

negociação, contestação e inclusão. Como argumentam alguns autores, este processo que está em curso, por um lado, é repleto de contradições e de vieses neocolonialistas e, por outro, tem possibilitado contatos, encontros entre diferentes regimes de conhecimentos e o engendramento de caminhos para uma descolonização dos museus (Boast, 2009; Roca 2015a, 2015b). Neste ínterim, as coleções fotográficas vêm adquirindo novos sentidos e, em alguns contextos, se tornaram instrumentos de auto-representação daquelas pessoas que adentraram a arena museológica como subalternizadas e, também, um recurso para a construção de (contra)narrativas sobre o projeto ocidental (neo)colonialista (Aarekol, 2017; McCredie, 2015).

As fotografias e, em especial, as etnográficas, trazem em si a possibilidade de se apreender histórias culturais, processos de transformação social e modos de relação entre indígenas e não-indígenas (Pinney, 2014; Pinney e Peterson, 2003). A partir deste processo curatorial, que ainda não está finalizado, pudemos constatar que esta coleção fotográfica conta uma história sobre o povo Asurini do Xingu. Como dissemos em outro trabalho, essas fotografias são “uma ins(des)crição visual da dinâmica da vida dos Asurini do Xingu” (Silva e Pellegrini, 2019:180). Essa coleção fotográfica também trata de um encontro intersubjetivo, pois as fotografias foram produzidas em um contexto de pesquisa (antropológica e etnoarqueológica) e de interlocução entre indígenas e não-indígenas.

Assim, considerando que essas fotografias agregam e inter cruzam todas essas histórias, este processo de curadoria visa afirmar o status de coleção museológica a este conjunto de objetos-imagens. Acreditamos que isto é fundamental, pois entendemos que essas fotografias – do mesmo modo que outras, em outros contextos – também podem servir como um instrumento de auto-afirmação para o povo Asurini do Xingu e um recurso para eles construir suas (contra)narrativas a respeito dos efeitos que o colonialismo interno tem imputado em suas vidas.

Ao mesmo tempo, do ponto de vista da constituição do acervo de coleções fotográficas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo queremos possibilitar que, ao longo do tempo, seja possível (re)conhecer a biografia (pré e pós-institucional) desta coleção e (re)aprender os seus múltiplos significados. Como afirma o crítico de arte John Berger (1972), há diferentes “modos de ver” uma imagem, e o trabalho de curadoria permite visitar constantemente essas múltiplas

possibilidades. Ela funcionaria como uma linguagem, uma descrição das fotografias em seus mais diversos aspectos (p.ex. físicos, imagéticos, contextuais), e como uma forma de facilitar o acesso a diferentes públicos.

Para finalizar, gostaríamos de salientar algumas reflexões que surgiram a partir desta curadoria e que deverão ser melhor aprofundadas na dissertação de mestrado de Ana Carolina Pais Pellegrini. A primeira, diz respeito à persistência de determinadas formas de ver e de representar (n)o fazer científico ocidental, e ao modo como a fotografia permanece sendo um elemento estruturante de determinadas práticas e *habitus* nesse contexto científico (Figura 5). A segunda, se refere às transformações na forma como o povo Asurini do Xingu vem se relacionando com a fotografia, desde o seu contato oficial com a sociedade nacional, em maio de 1971. Em um primeiro momento, houve uma rejeição por parte deste povo a ver as suas imagens serem reproduzidas em fotografias (Villela, 2015). Na atualidade, este povo está produzindo suas próprias fotografias e, especialmente, através de aparelhos celulares. Elas são fotografias digitais que rapidamente são colocadas em circulação pela internet e aplicativos, sendo vistas por indígenas e não-indígenas. A maioria dessas fotografias têm uma materialidade efêmera, pois quase sempre são deletadas por aqueles que as produziram. Esse, sem dúvida, é um desafio para futuras propostas de curadoria desses objetos fotografias.



Figura 5: Afinidades visuais entre fotografias etnográficas feitas por Bronislaw Malinowski nos anos 1920 (à esquerda), e Fabíola Andréa Silva nos anos de 1990 (à direita).

Referências

- AAREKOL, Lena. Heroic stories or indigenous perspectives? Polar Expedition photographs in Norwegian Museum Exhibitions. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Nova York, Routledge, 2017. p. 149-162.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005.
- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *ZUM-Revista de Fotografia*, n. 17, p. 116-137, 2019.
- BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. Introduction: rethinking visual anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (eds.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1997. p. 36-52.
- BANKS, Marcus; VOKES, Richard. Introduction: anthropology, photography and the archive. *History and Anthropology*, v. 21, n. 4, p. 337-349, dez. 2010.
- BARUKI, Sandra e COURY, Nazareth. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. In: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA DA FUNARTE. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica, 1*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres, Penguin Books, 1972.
- BOAST, Robin. Neocolonial collaboration: museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, v. 34, n. 1, p. 56-70, 2010.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *Caderno de diretrizes museológicas*, v. 2, p. 17-25, 2008.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da arqueologia: caminhos percorridos. *Revista de Arqueologia*, v. 26, n. 2, p. 04-15, 2013.
- BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, v. 25, n. 1, p. 25-37, 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Etnografia e Imagem*. Tese (Livre Docência) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DUBOIS, Philippe. *Vídeo, cinema, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

EDWARDS, Elizabeth. Exchanging photographs, making archives. In: EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford, Berg, 2001a. p.27-50.

EDWARDS, Elizabeth. Rethinking photography in the ethnographic museum. In: EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories. Photographs, anthropology and museums*. Oxford, Berg, 2001b. p. 183-209.

EDWARDS, Elizabeth. Thoughts on the “Non Collections” of the archival ecosystem. In: CARAFFA, Costanza *et. al.* (eds.). *PhotoObjects. On the materiality of photographs and photo archives in the Humanities and Sciences*. Berlim, Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Studies 12, 2019.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. Introduction: photographs as objects. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (eds.). *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres/Nova York, Routledge, 2004. p. 1-15.

EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. Museums and the work of photographs. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 3-20.

EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015.

FERREIRA, Miguel. *Introdução à Preservação Digital – Conceitos, estratégias e atuais consensos*. Guimarães, Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

FILLIPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografia*. São Paulo, Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo, Ubu, 2018.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação [1990]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. p. 203-210.

HAFNER, D. Objects, agency and context: Australian Aboriginal expressions of connection in relation to museum artifacts. *Journal of Material Culture*, v. 18, n. 4, p. 347-366, 2013.

HARTIG, Kajsa. Digital dilemmas: impact of digital tools on photograph collections. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p.223-241. 2017.

JACKNIS, Ira. Looking at culture: visualizing anthropology at a university museum. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 201-219, 2017.

KNOWLES, Chantal. Negative space: tracing absent images in the National Museums Scotland's collections. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 73-91, 2017.

LAVÉDRINE, Bertrand. *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2003.

McCREDIE, Athol. From them us: changing meanings of photographs of Māori at Te Papa. In: EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015. p. 195-212.

MARTINS, Luciana Conrado e MARTINS, Dalton Lopes. Experimentações sociotécnicas para organização e difusão de coleções digitais universitárias: o caso do projeto Tainacan. *Revista CPC*, v. 15, n. 30 (esp), p. 34-61, 2020.

MORTON, Christopher. Observations from the interface: photography, ethnography, and digital projects at the Pitt Rivers Museum. In: EDWARDS, Elizabeth; LIEN, Sigrid. (eds.). *Uncertain images: museums and the work of photographs*. Londres/Nova York, Routledge, 2017. p. 243-260.

MORTON, Christopher. *The anthropological lens: rethinking E. E. Evans-Pritchard*. Nova York, Oxford University Press, 2018.

PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa, Dinalivro, 1997.

PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting objects and collections*. Londres, Routledge, 1994.

PELLEGRINI, Ana Carolina P. *Imagens dos Asurini do Xingu - Curadoria do acervo fotográfico de um povo indígena amazônico*. 2022. Memorial de Qualificação

(Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PINNEY, Christopher. *Photography and anthropology*. Londres, Reaktion Books, 2014.

PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas (eds.). *Photography's other histories*. Durham/Londres, Duke University Press, 2003

PINK, Sarah. *Visual ethnography. Images, media and representation in research*. Londres, SAGE Publications, 2001.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi – Vol. 1: Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, v. 21, n. 1, p.123-155, 2015a.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 2, p. 117-142. 2015b.

ROBERTS, Russel. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum.

In: FINN, Bernard (ed.). *Printing Pictures. The Artefacts Series – Studies in the History of Science and Technology*. Science Museum, 2004. p. 4-20.

SASSOON, Joanna. Photographic materiality in the age of digital reproduction. In: EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice (eds.). *Photographs objects histories: on the materiality of images*. Londres/Nova York, Routledge, 2004. p. 196-213.

SHIELDS, Duncan. Multiple collections and fluid meanings: Alfred Maudslay's archaeological photographs at the British Museum. In: EDWARDS, Elizabeth e MORTON (eds.). *Photographs, museums, collections. Between art and informations*. Londres, Bloomsbury, 2015. p. 27-46.

SILVA, Camila Aparecida da. *Avaliação dos Processos de Catalogação em Museus de Arte: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SILVA, Fabíola A.; PELLEGRINI, Ana C.P. Imagens dos Asurini do Xingu: refletindo sobre a importância dos acervos fotográficos nos museus. *Habitus*, v. 17, n.1, p. 163-184, 2019.

TUCKER, Jennifer. Photography in the Making of Modern Science. In: PASTERNAK, Gil (ed.). *Handbook of Photography Studies*. Londres, Bloomsbury Academic Press, 2019. p. 235-254.

VILLELA, Alice. *O negativo e o positivo. A fotografia entre os Asurini do Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WILDER, Kelley. *Photography and Science*. Londres, Reaktion Books, 2009.