

ARQUIVOS NOS ESTUDOS DE CRÍTICA GENÉTICA: QUESTÕES CONCEITUAIS E ESTUDOS DE CASO NOS ACERVOS DE MÁRIO DE ANDRADE E OTTO STUPAKOFF

*Archives in creative genetics studies: conceptual issues and case studies
based on the collections of Mário de Andrade e Otto Stupakoff*

ALINE NOVAIS DE ALMEIDA^{1*} 
EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER^{2**} 
PATRICIA KISS SPINELLI^{3***} 

¹Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

E-mail: alinenovas@gmail.com

²Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, Brasil

E-mail: reuter@unicamp.br

³Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

E-mail: kissspineli@gmail.com

EDITOR-CHEFE:

Rachel Esteves Lima

EDITOR EXECUTIVO:

Regina Zilberman

SUBMETIDO: 27.12.2021

ACEITO: 14.02.2022

COMO CITAR:

ALMEIDA, Aline Novais de;
PFUTZENREUTER, Edson
do Prado; SPINELLI, Patricia
Kiss. Arquivos nos estudos
de crítica genética: questões
conceituais e estudos
de caso nos acervos de
Mário de Andrade e Otto
Stupakoff. *Revista Brasileira
de Literatura Comparada*,
v. 24, n. 46, p. 143-158, jan./
abr., 2022. doi: [https://
doi.org/10.1590/2596-
304x20222446aepps](https://doi.org/10.1590/2596-304x20222446aepps)

<http://www.scielo.br/rblc>
<https://revista.abralic.org.br>

RESUMO

Este artigo trata de arquivos que salvagam diferentes tipos de materialidades de artistas e suas relações com os processos criativos, vistos a partir dos pressupostos da crítica genética. Inicialmente, são apresentados os arquivos como documentos de processo. Em outro momento, há os estudos de caso dos acervos de Mário de Andrade (IEB-USP) e Otto Stupakoff (IMS), no intento de compreender o que os conjuntos revelam para os estudos do processo de criação. Por fim, são abordados determinados aspectos dos arquivos para enfatizar os conflitos que envolvem sua própria existência e organização.

PALAVRAS-CHAVE: instituição; organização; documentos de processo; literatura; fotografia.

ABSTRACT

This paper deals with archives that preserve different types of artists' materialities and their relationships with creative processes in light of the genetic criticism assumptions. Initially, aspects of the archives are presented as process documents. Afterwards, case studies will be dealt based on the collections of Mário de Andrade (IEB-USP) and Otto Stupakoff (IMS), in order to understand what the collection reveals for the study of creative processes. Finally, the main aspects of archives are discussed, emphasizing the conflicts that involve their very existence and organization.

KEYWORDS: institution; organization; process documents; literature; photography.

* Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4823838565488206>.

** Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2012558187992063>.

*** Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9503583805754781>.

A relação arquivista-historiador é traumática.
Os arquivistas fazem certo tipo de trabalho histórico,
e os historiadores, uma espécie de trabalho arquivístico.
(BROTHMAN, 2018, p. 102).

PRIMEIROS APONTAMENTOS

Relacionado com a história de uma comunidade, o arquivo pode ser entendido por sua função identitária, ou seja, “a principal justificativa para os arquivos é sua capacidade de oferecer aos cidadãos um senso de identidade, origem, história e memória pessoal e coletiva.” (COOK, 2018, p. 63). De todo modo, os arquivos, vale enfatizar, não somente preservam a memória, mas a constroem.

Ao vislumbrarmos os arquivos de artistas pelo viés da crítica genética ou da crítica do processo criativo, classificamos como fundamental o material nele contido, tanto para o estudo do processo de criação quanto para o entendimento da gênese da criação. Além disso, em outros momentos, o próprio arquivo pode ser estudado como documento de processo, conforme discutido no próximo tópico.

Também é sabido que uma organização própria é imposta a cada arquivo, mas sem inviabilizar o seu caráter fluido. Assim, o arquivo pode ser organizado pelas perspectivas de uma instituição, que o molda de acordo com seus parâmetros, do próprio artista, que coloca nele suas inclinações pessoais e criativas, e do pesquisador em crítica genética, que se apropria do arquivo como material de estudo, podendo utilizá-lo e reorganizá-lo de formas variadas, imprimindo um olhar guiado pelos interesses e necessidades dos estudos do processo (SALLES, 2013, 2017). Ressalta-se que cada artista e cada materialidade contará com um tipo específico de arquivo. Em linhas gerais, um arquivo fotográfico não tem o mesmo norte e materialidade de um arquivo literário, uma vez que cada um deles possui particularidades na forma de organização, arquivamento, disponibilização e visualização.

O objetivo do presente artigo é discutir as questões previamente levantadas tanto do ponto de vista teórico e conceitual quanto a partir de estudos de caso baseados nos acervos do escritor Mário de Andrade, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e do fotógrafo Otto Stupakoff, cujo material se encontra no Instituto Moreira Salles (IMS-RJ).

ARQUIVOS COMO DOCUMENTOS DE PROCESSO

Na relação aqui delineada podemos nos perguntar como a crítica genética lida com os arquivos. É pertinente dizer que a crítica genética, em resumo, focaliza os estudos artísticos e se ocupa da gênese da criação. Embora originalmente voltada para a literatura, graças à ampliação da gama de pesquisas, atualmente tem abarcado diversos campos da produção artística e intelectual. Por se tratar de uma abordagem voltada para o processo criativo, toma como material de estudo todo documento produzido no processo criativo.

Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve.

Por meio dessas formas de retenção de dados conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 2013, p. 45).

Considerando que os arquivos podem ser categorizados em função do tipo de documento que guardam, aqui nos importam aqueles que salvaguardam qualquer tipo de documento relacionado a artistas, que tenham participado de seu processo criativo, e que por isso são um índice do processo de criação para o pesquisador. Dessa maneira, os arquivos de artistas podem ser vistos como um acervo que reúne os documentos de processo. Ao comentar a pesquisa na área de crítica genética, Grésillon afirma que a tarefa do pesquisador dessa área

[...] consiste por um lado mostrar, isto é, deixar disponível, acessível e visível os documentos autógrafos que inicialmente são apenas documentos de arquivos, mas que ao mesmo tempo contribuíram para a elaboração de um texto e são testemunhas materiais de uma dinâmica criativa (GRÉSILLON, 1994, p.15)¹.

Embora o excerto de Grésillon seja esclarecedor, é importante destacar que a preocupação dela é com a literatura e os manuscritos, haja vista o subtítulo do seu livro: “ler os manuscritos modernos”; por isso seus apontamentos são sobre os documentos autógrafos. A autora também não usa o conceito de documentos de processo, que avaliamos mais adequado por ser mais amplo que o de manuscrito. O conceito de documentos de processo foi forjado por Cecilia Almeida Salles, na primeira edição do livro *Gesto inacabado*, de 1998, no contexto da ampliação do escopo dos estudos de crítica genética. Cabe sinalizar que a pesquisadora opta em nomear a abordagem de “estudos de processos criativos”, justificando a escolha da seguinte forma:

A dificuldade enfrentada pelo uso dessa terminologia diz respeito ao conceito de gênese, que tem fortes resquícios de busca e, portanto, crença na existência da origem. A conceituação da criação como semiose, ou seja, como processo contínuo, ressalta a regressão e progressão infinitas do signo. Continuidade significa, portanto, a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e de um fim absolutos (SALLES, 2017, p. 47-48).

Retomando a citação de Grésillon, ao dizer que a pesquisa torna acessíveis documentos que de outra maneira seriam peças de arquivo, a autora aparentemente enfatiza o arquivo não como algo dinâmico, mas como um “depósito de documentos”. Percebe-se que tal postura é coerente com a visão dela, já que o arquivo não é o objeto de estudo, mas aquilo que dá acesso a aspectos do processo criativo estudado.

Nesse sentido, questiona-se como os documentos assumem o papel de viabilizar a compreensão do desenvolvimento da criação. Para tanto, parte-se do princípio de que, uma vez que são registros de experimentações das propostas criativas, podem refletir o pensamento de quem as cria.

Quanto a isso, concordamos que o acesso aos registros é possível porque, embora eles façam parte de um processo mental, é algo que se estende para fora do corpo, uma exteriorização. Como comenta Santaella, “Desde as primeiras imagens nas grutas e das primeiras formas de escritura, o neocórtex vem crescendo, expandindo-se na biosfera, fora da caixa craniana” (SANTAELLA, 2007, p. 136). Assim, o cérebro envolvido no processo criativo está gerando signos externos a ele em um movimento contínuo

¹ Tradução nossa. [...] consiste d'une part à donner à voir, c'est-à-dire à rendre disponibles, accessibles et lisibles, les documents autographes qui ne sont d'abord que des pièces d'archives, mais qui ont en même temps contribué à l'élaboration d'un texte et qui sont les témoins matériels d'une dynamique créatrice.

no qual um signo é interpretado por outro signo². São signos que, durante a criação, desempenham a função de instrumentos de processo criativo, mas posteriormente, quando o movimento criador for estudado, serão documentos de processo. Segundo comenta Colapietro:

Seja qual for o caso em relação à identidade de um texto, o ponto mais importante aqui é que, ao nos apontar para a poiesis como um processo de geração, a poética da criatividade nos aponta para vários tipos de trabalho. Nenhuma forma deste trabalho é, no entanto, mais importante do que a pesquisa arquivística através da qual as camadas sedimentadas da produção literária ou (mais geralmente) artística são identificadas individualmente e cronologicamente relacionadas umas com as outras. (COLAPIETRO, 2003, p. 78).

Desse modo, podemos considerar que a crítica genética, ao reorganizar o arquivo em torno de uma representação da gênese de uma obra, tem a intenção de recriá-lo (ZACCARELLO, 2021). Os “dossiês genéticos” raramente coincidem com as classificações dos arquivistas, pois a crítica genética manifesta a natureza arbitrária do arranjo e a virtualidade das interpretações possíveis. Por não ser revelado em sua totalidade imediata, o arquivo é um objeto que se atualiza progressivamente em relação ao uso que lhe é dado em determinado tempo e pela maneira na qual ele é interrogado.

Inseridas as questões que envolvem a relação de arquivos com a crítica genética, analisaremos adiante dois casos específicos de acervos de artistas brasileiros depositados em instituições de salvaguarda, uma pública e outra privada. Nessas abordagens, desvela-se um contraste que representa realidades diversas: um escritor e um fotógrafo; alguém que estava utilizando o seu arquivo e outro que o preparou para entregar à instituição.

ESTUDOS DE CASO NOS ARQUIVOS DE MÁRIO DE ANDRADE E OTTO STUPAKOFF

O PATRIMÔNIO DE MÁRIO DE ANDRADE: DO DOMÉSTICO/ PRIVADO AO INSTITUCIONAL/ PÚBLICO

Em 1968, o Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB-USP), recebeu o acervo de Mário de Andrade, o qual se encontrava em posse da família e na residência do escritor. Constituído de arquivo, biblioteca e coleção de artes visuais, o espólio é bastante vasto, heterogêneo e valioso; sem dúvida configura um dos principais conjuntos materiais da instituição patrimonial, criada em 1962. Em sua última atualização, o *Guia do IEB* divulgou os seguintes números sobre o fundo do titular: arquivo – aproximadamente 30.000 documentos parcialmente processados; biblioteca – 17.624 volumes processados; coleção de artes visuais – 1.234 peças (667 obras de arte, 237 peças de cunho religioso e popular, 317 peças produzidas durante a revolução de 1932 e 13 peças de mobiliário) processadas (LANNA, 2010, p. 199-201).

O Fundo Mário de Andrade chegou ao IEB-USP por intermédio de Antonio Candido de Mello e Souza. O professor e crítico desempenhou, na ocasião, um papel fundamental no que tange à articulação no processo de saída do espólio da casa do escritor – localizada na Rua Lopes Chaves, 546, na Barra Funda, São Paulo – e chegada à universidade. Tendo, pois, o conhecimento sobre os documentos e materiais conservados – inclusive já desempenhava orientações de pesquisa acerca desse patrimônio

2 Ver Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard: Harvard University Press, 1931. CP 5.484

com estudantes bolsistas da Fapesp³ –, o intelectual redige uma carta de intenções ao então diretor do IEB, professor José Aderaldo Castelo, datada em 3 de outubro de 1966. No ofício, Antonio Candido solicita que o colega leve ao Conselho do IEB duas propostas: 1) a criação de um Centro de Estudos sobre Modernismo; 2) a incorporação do acervo de Mário de Andrade pelo IEB-USP:

Prezado colega:

Tenho o prazer de vir à sua presença pedir-lhe que considere e, se achar conveniente, faça a fineza de levar ao Conselho do Instituto de Estudos Brasileiros, a proposta de criação, junto ao mesmo, de um Centro de Estudos sobre o Modernismo, como fenômeno brasileiro e das literaturas que influem na nossa. Seria, pois, uma empresa de cultura e literatura brasileira, mas, também, de arte e literatura comparada, requerendo material de outras origens. [...]

A este propósito, tomo a liberdade de fazer uma segunda sugestão, para a qual desejaria chamar a atenção esclarecida do Conselho, a saber: que o mesmo estude a possibilidade de incorporar ao seu patrimônio o magnífico acervo constituído em vida por esse eminente escritor e homem público, composto de biblioteca com cerca de 15.000 ou 16.000 volumes, arquivo e fichários, preciosas coleções de desenhos, gravuras, imagens, ex-votos, quadros e esculturas. O conjunto se encontra ainda intacto e zelosamente custodiado por sua família na própria casa em que residiu, constituindo um elemento inestimável para o estudo não apenas da formação do líder do Modernismo, mas de todo este movimento (CANDIDO, 1990, p. 9).

A carta de Antonio Candido a José Aderaldo Castelo foi anexada ao processo oficial do IEB-USP, sob a rubrica “Gestão de acervos informacionais/ Compra do acervo Mário de Andrade”. Vale observar que, antes de figurar como item material que traz a lume as tratativas iniciais sobre a aquisição do espólio, tal documento de época revela outros meandros que contribuem para dar sentido a questões que não estão estritamente relacionadas à compra de acervo. Percebe-se, por exemplo, que naquele momento estava em jogo fortalecer tanto a imagem de Mário de Andrade – como um dos mais brilhantes intelectuais do país – quanto o legado do movimento modernista para renovação das artes nacionais. Nesse sentido, a atitude do professor Antonio Candido explica o motivo pelo qual resiste, com intensidade, no pensamento brasileiro a manutenção do movimento modernista e de seus principais colaboradores. Afinal, a maior universidade do país assume a responsabilidade de preservar e, ao mesmo tempo, divulgar a obra de um escritor que foi proa de um movimento de renovação artística. Em outras palavras, o processo de monumentalização do modernismo e de Mário está atrelado, de certa maneira, à USP e ao gesto de Antonio Candido:

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade da enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejavam os arquivos positivistas. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói. (PEDROSA *et al.*, 2018, p. 22).

Compreende-se, portanto, que a escolha pelo “controle” de determinados arquivos de artistas e intelectuais também manifesta, para além da salvaguarda material e histórica, o direcionamento enunciativo que tais espaços querem enfatizar com seus conjuntos. A USP, com o auxílio do IEB, tem desempenhado muito bem a tarefa de extroversão do modernismo brasileiro ao longo dos últimos anos.

³ As bolsistas são Maria Helena Grembecki, Nites T. Feres e Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez. A última estudante se tornou, anos mais tarde, a grande especialista na vida e obra de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopez, hoje Professora Emérita do IEB-USP.

Isso porque mantém um ilustre quadro de professores especialistas, assim como tem formado novos pesquisadores, em curso de mestrado, que focalizam a temática modernista e/ou se engajam nos estudos das coleções e dos fundos de intelectuais e artistas do período, a saber: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, António de Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Camargo Guarnieri entre outros.

É imprescindível complementar que a empreitada de Antonio Candido para deslocar o acervo de Mário para uma instituição pública já havia sido iniciada um pouco antes de 1966. Conforme Antonio Dimas salienta em seu artigo “Antonio Candido e as letras, na Fapesp”, o professor de teoria literária e literatura comparada escreveu uma carta à Fapesp, em 1964, destinada ao diretor científico Warwick Kerr, na qual abordava sua intenção de trazer o valioso conjunto para a universidade e, assim, orientar jovens pesquisadores inclinados a estudar a obra do modernista:

Assegurada, com êxito, esta bolsa de Pérola de Carvalho, em abril de 1963, Antonio Candido, já no início de 1964, punha em marcha, junto à Fapesp, o projeto de transferir o acervo de Mário de Andrade para a USP. Sua ofensiva, não fosse o termo inapropriado para tamanho cavalheiro, se dava em duas frentes: junto à Fapesp, primeiro, e junto ao IEB, depois (DIMAS, 2018, p. 46).

Antonio Candido despontava na Fapesp como o primeiro orientador das Letras a conquistar uma bolsa de pesquisa em 1963⁴. A agência estadual, recém-criada em 1962, mantinha certos vestígios retrógrados para concessão de financiamento para as humanidades, ainda mais para as Letras e, especialmente, para a área de literatura (DIMAS, 2018). No entanto, o professor não se melindrou diante do corpo científico conservador da fundação e obteve, na sequência da primeira bolsa, a concessão de novos financiamentos dirigidos ao estudo do arquivo marioandrado. Em vista disso, com apoio do diretor do IEB, José Aderaldo Castello, e da Fapesp, o acervo de Mário passa a integrar o patrimônio da universidade em 1968:

Do seu aconchego doméstico e privado transferia-se ele para um domicílio institucional e público, pronto para ser multiplicado segundo as leis da boa república e patrocinado por dois professores de alta envergadura e competência acadêmica, indiferentes a holofotes: Antonio Candido e José Aderaldo Castello. [...]

Por intermédio deles firmava-se, portanto, um padrão de pesquisa em historiografia literária e confirmava-se o papel crucial do Instituto de Estudos Brasileiros no desempenho de sua tarefa maior: a de concentrar acervos documentais e bibliográficos que interessam à cultura brasileira; a de processá-los, de um ponto de vista técnico e a de disponibilizá-los para os estudiosos, assim que possível (DIMAS, 2018, p. 47).

Essa transferência do acervo do escritor do ambiente “doméstico e privado” para o “institucional e público” implica mudanças nas práticas arquivísticas que foram desenvolvidas pelo seu titular até o seu desaparecimento em 1945. O acervo do IEB-USP preserva alguns lastros desses arquivamentos empreendidos pelo escritor, contudo a perspectiva adotada pela instituição, ou por quaisquer outras que salvaguardassem o conjunto, não contempla necessariamente a dinâmica que tal materialidade apresentava na residência da Lopes Chaves pelas mãos do autor de *Macunaíma*.

4 Convém destacar que a primeira bolsista da Fapesp das Letras-USP, sob orientação de Antonio Candido, foi Pérola de Carvalho em 1963. O trabalho da pesquisadora centrava-se nas relações entre Machado de Assis e dois romancistas europeus, Laurence Sterne e Xavier de Maistre. Em razão da qualidade e agudeza do estudo, que obteve pareceres positivos dos relatórios submetidos, Antonio Candido consegue emplacar, na sequência, o financiamento de mais três estudantes. Cf: Dimas, Antonio. “Antonio Candido e as letras, na Fapesp”. *Revista USP*, n. 118, p. 29-48, jul./ ago./ set., 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/150025/147098>. Acesso em: 6 dez. 2021.

Sobre essas modificações que atravessam os arquivos de escritores durante os deslocamentos para os espaços públicos ou privados, Reinaldo Marques faz perspicazes apontamentos sobre os “complexos processos de desterritorialização e reterritorialização que afetam substancialmente esses arquivos em termos espaciais, organizacionais, simbólicos e conceituais” (MARQUES, 2015, p. 32). Uma das questões levantadas por Marques diz respeito ao uso de uma melhor nomenclatura para explorar as transformações, de nível topológico e nomológico⁵, que incidem sobre os acervos. Nessa direção, o pesquisador adota duas noções distintas, mas complementares: “arquivo do escritor” e “arquivo literário”:

[por] “arquivo do escritor” pretendo designar um arquivo cuja localização se dá essencialmente no âmbito do privado, de uma economia doméstica e cujos fundos documentais são reunidos segundo critérios e interesses particulares de seu titular. Um arquivo composto com materiais bastante heterogêneos, em que se desvela uma intencionalidade ordenadora, mas sem se submeter, de modo geral, a princípios organizacionais preconizados por saberes especializados.

[com] a categoria “arquivo literário”, por conseguinte, quero nomear o arquivo pessoal do escritor ou da escritora alocado nesses espaços públicos, nessa nova residência. Com ela se busca assinalar uma metamorfose desse arquivo pessoal: ele apresenta agora um estatuto ambíguo, uma vez que ainda é e já não é mais o arquivo pessoal do escritor em sentido estrito, situando-se num espaço intervalar, nos umbrais do público e do privado (MARQUES, 2015, p. 33-34).

Mário tinha conhecimento sobre as ciências da arquivologia, da biblioteconomia e da museologia praticadas em sua época, pois sendo um verdadeiro intelectual do século XX, seus saberes se difundem por diversos campos. Todavia, a organização que dava aos seus papéis, à biblioteca e à coleção de artes não estava subordinada a questões técnicas. Na verdade, o ordenamento do escritor reflete um modo de colocar em funcionamento sua metodologia de escrita, ou melhor, o seu processo escritural. O Fundo Mário de Andrade no IEB-USP, enquanto “arquivo literário”, flagra vestígios do “arquivo do escritor” que podem configurar duas ações ordenadoras: a do pensamento do escritor e a do arquivamento de si. Na “Advertência” de um estudo, Mário elucida indiretamente esses ordenamentos.

Minha maneira de trabalhar é assim: Vou lendo, desgraçadamente sem muito método, aquilo que pelo seu autor ou seu assunto me dá gosto, ou responde às perguntas do meu ser muito alastrado. Como desde muito cedo tive memória pouca, mas estimo ter resposta pronta às minhas perguntinhas, tomei o hábito virtuoso de fichar. Os anos, não eu, reuniram assim um regular deserto de fichas. [...] Há os que me chamam de culto apenas porque tenho alguma paciente leitura. Há momentos em que me acredito seguro de um assunto, apenas porque sobre ele tenho cento e vinte fichas (ANDRADE, 1939, p. 6-7).

Embora o autor afirme que em sua leitura não há uma diretriz clara, nota-se, por outro lado, que o gosto pessoal ou as perguntas que se coloca representam “as regras” que se insinuam no seu *modus operandi*. Ou seja, no trabalho criativo do modernista existe um tipo de controle no qual a leitura tem relevante participação, já que ela o força a escrever, a produzir fichamentos e fichas. Desse modo, é possível entrever que a prática de leitura subjaz à de escrita, pois não sendo um escritor inspirado, Mário depende da experiência com a biblioteca para criar. Outro aspecto oportuno dessa leitura-escrita é a

5 De acordo com Reinaldo Marques, a partir de Jacques Derrida: “Em termos topológicos, de uma nova domiciliação, no que concerne à acomodação física dos materiais do arquivo num lugar, numa outra residência; em sentido nomológico, no que tange aos princípios e leis da organização e operação dos arquivos, de seus comandos.” (MARQUES, 2015, p. 33).

fabricação de uma materialidade diferente do texto publicado. Evidencia-se, assim, um resto que se acumula, durante o processo de leitura-escrita, que não é visível para todos os leitores, pois se trata de uma textualidade que reside nas fichas, nos fichamentos, nas notas marginais e em tantas outras manifestações que compõem o arquivamento de si e dão origem ao seu arquivo.

Como a biblioteca de Mário de Andrade é evocada pela centralidade que a leitura assume no seu processo escritural, cabe abordar sucintamente uma singularidade relacionada às formas de arquivar que tal espaço, na qualidade de arquivo do escritor, apresentava. Por ter construído, ao longo da vida, uma grande e vasta coleção de livros e periódicos, os impressos estavam distribuídos entre os cômodos da casa do escritor. Do hall de entrada ao dormitório, encontravam-se estantes e prateleiras bem cheias. A maior parte desses volumes estava organizada por meio de uma classificação, criada por Mário, que consistia na colagem de uma etiqueta personalizada na folha de rosto ou de anterrosto (Figura 1), com o nome do autor impresso, na cor preta, e em caixa alta. Na etiqueta, figuram dois eixos cruzados que definem quatro quadrantes, cada qual com uma informação preenchida manualmente à tinta preta: na parte superior à esquerda, a localização do cômodo da casa representado por uma letra maiúscula do alfabeto; ao lado, em algarismos romanos, a estante; abaixo, na esquerda, a indicação da prateleira representada por uma letra minúscula do alfabeto; e no último quadrante, em algarismo arábico, o número da obra.

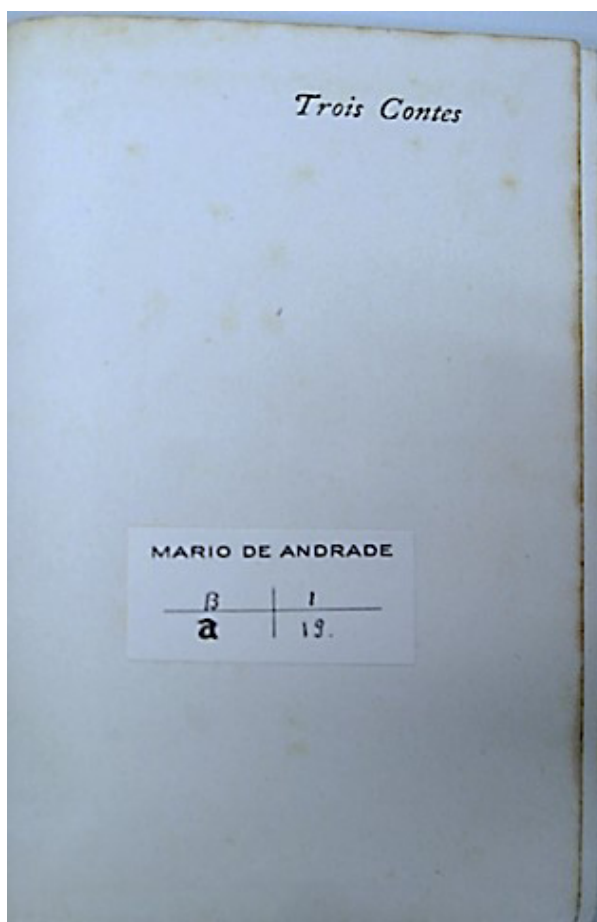


Figura 1 – Etiqueta colada na página de anterrosto de *Trois contes*, de Gustave Flaubert. Fonte e reprodução: IEB-USP, Biblioteca de Mário de Andrade.

Esse código fixado no exemplar do livro de Flaubert (B/I/a/19) não faz muito sentido para o arquivo literário, já que a atual disposição dos volumes não obedece ao antigo ordenamento criado pelo escritor. A biblioteca de Mário, no IEB-USP, ganhou um espaço totalmente reservado para os seus impressos, com cuidados técnicos que impuseram uma nova classificação. No entanto, como afirma Reinaldo Marques, “não podemos ficar indiferentes às técnicas de arquivamento realizadas pelo escritor no âmbito privado e pelos profissionais especializados envolvidos na montagem do arquivo literário” (MARQUES, 2015, p. 37), já que em ambos os ordenamentos se mobilizam intencionalidades.

No caso do modernista, o instrumento de identificação – embora emule os sistemas internacionais de organização – não tem preocupações de natureza biblioteconômica. A classificação alfanumérica permite dinamizar o acesso de Mário aos livros e aos demais impressos, de maneira que a leitura está sempre à mão para participar do seu processo escritural. Nesse sentido, as práticas bibliotecárias que se desvelam no acervo estão condicionadas aos muitos projetos do escritor – geralmente de temáticas nacionais – que corriam paralelo, o que permite sugerir que determinados títulos da biblioteca ocupassem espaços privilegiados da casa.

Em seu hábito “desgraçado” de ler e fichar, o código alfanumérico da classificação da sua biblioteca ocupa várias fichas que formam um dos seus grandes manuscritos, o *Fichário analítico* (Figura 2). Constituído por 9.634 documentos (fichas, notas e trabalho, cartas, matérias extraídas de jornais e revistas), estrutura-se por assunto, em dez divisões: Obras Gerais, Música, Literatura, Artes Plásticas, Estética, Filosofia e Religiões, Ciências, Psicologia e Etnografia, Sociologia e História – Universal e do Brasil. O *Fichário* registra o que o escritor tinha na biblioteca ou as leituras realizadas, mas também o auxilia no alargamento de seus projetos escriturais, já que funciona como uma espécie de “google analógico”.

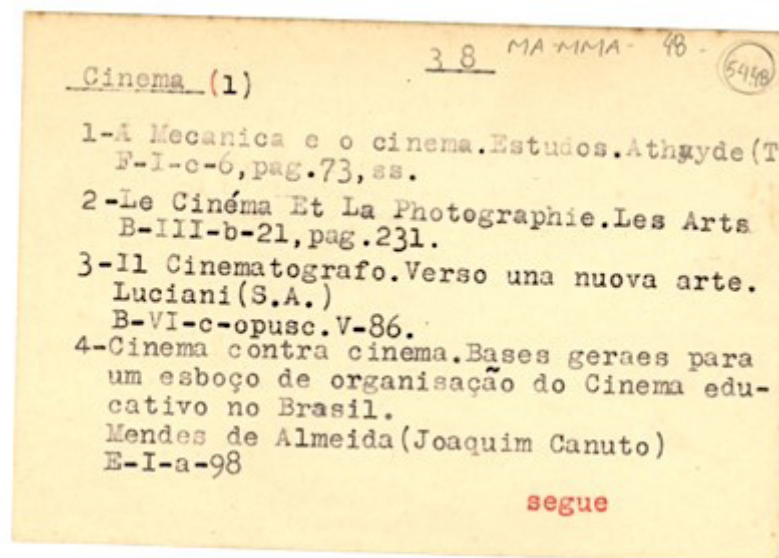


Figura 2 – Ficha em papel cartão integrante do *Fichário analítico*, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-48-5448.

Fonte e reprodução: IEB-USP, Arquivo de Mário de Andrade.

AS CAIXAS DE OTTO STUPAKOFF

Os acervos de fotógrafos no Brasil são formados por meio de instituições públicas ou privadas, além das coleções privadas, tais como as elencadas no levantamento feito por Tacca (2015). Esses acervos, normalmente, são constituídos pela determinação de um foco: um estilo, uma escola, um suporte, uma época ou um grupo; as coleções são encorpadas via aprofundamento de um determinado setor da arte fotográfica (CHIODETTO, 2010).

Dentre os mantenedores de acervos fotográficos no Brasil está o Instituto Moreira Salles (IMS), que conta com importantes acervos em larga escala, cerca de 2 milhões de imagens. A organização sem fins lucrativos reúne conjuntos de fotografias do século XIX, uma compilação de fotografias nacionais do século XX, uma coleção dos jornais do grupo Diários Associados-RJ e um conjunto relativo a autores mais contemporâneos (BURGI, 2017).

No trato com as coleções fotográficas adquiridas, o IMS adota como critério a digitalização de todos os fotogramas que fazem parte de uma série. A inclinação do instituto é atentar para tudo aquilo que tenha representação visual mínima, mesmo que apenas um resquício de imagem⁶. Quanto a essa sistematização, Virginia Albertini, antiga coordenadora-assistente do acervo fotográfico do IMS, descreve:

Depois de recebidas as coleções do fotógrafo, todo o trabalho é feito para preservar os originais. O objetivo principal é a conservação das matrizes. Antes de irem para as salas apropriadas, que são reservas técnicas climatizadas ou câmaras de baixa temperatura no Rio de Janeiro, é realizado um trabalho de pesquisa, um acondicionamento preliminar para poder digitalizar e depois pesquisar, catalogar e definir o arranjo como um todo. Após essa primeira fase são feitas a higienização e o acondicionamento definitivo para a guarda na câmara fria, onde permanece preservado em baixíssima temperatura (16 graus negativos). (ALBERTINI, 2014 *apud* INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2009).

Entre os artistas contemporâneos está o acervo de Otto Stupakoff, que, assim como o de todos os fotógrafos resgatados pelo IMS, está reunido na Reserva Técnica Fotográfica, localizada no bairro da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro.

O acervo fotográfico de Otto Stupakoff, adquirido pela instituição em 2008 após negociação direta com o fotógrafo, evidencia a pertinência dos arquivos para os estudos de processos criativos. Primeiro porque atuam como documentos que informam aquilo que foi registrado pelo fotógrafo e permitem a visualização de parte do seu processo criativo. Segundo, o acervo viabiliza a análise de parte do percurso criativo do fotógrafo – visto que o registro fotográfico sequencial nos permite a percepção de supostas motivações culturais e psicológicas de quem cria as imagens – e as características peculiares de cada profissional. O conjunto conta com aproximadamente 16.000 negativos, sendo que o próprio Stupakoff, cabe ressaltar, foi quem organizou o material antes de repassá-lo ao IMS. Albertini considera que a organização prévia realizada por Stupakoff seja algo incomum nas concessões, visto que usualmente os fotógrafos entregam suas coleções sem muita sistematização ou diretrizes para a organização do material. Corroborando a fala de Albertini, no ano 2000 Stupakoff relatou que seu material ainda não estava devidamente organizado, e que precisava aprender a catalogar e providenciar um serviço especializado para auxiliá-lo nisso, fato que aconteceu somente no momento do repasse ao IMS (STUPAKOFF, 2000).

⁶ Albertini, Virginia. Fonte oral. Depoimento em 1º. jun. 2014.

O acervo propriamente dito de Stupakoff estabelecido no IMS configura um recorte temporal (1955-2005) daquilo que o fotógrafo mantinha de sua própria obra. É oportuno sublinhar, no entanto, que o material depositado no instituto não contempla toda a obra do fotógrafo. Consta-se, por exemplo, a ausência de fotogramas em alguns conjuntos. Essas lacunas são muitas vezes decorrentes da retenção das matrizes fotográficas pelas agências e produtoras, pois os fotógrafos comissionados, por vezes, cedem seus negativos aos contratantes e nem sempre ficam com sua produção. No acervo, encontram-se informações incompletas e algumas das imagens sem data, local e propósito.

A organização pessoal de Stupakoff segue a seguinte ordenação: alguns negativos foram divididos em duas caixas pretas, denominadas pelo IMS como Caixa 1 e Caixa 2 (Figura 3A e 3B); em ambas as caixas, o conteúdo é composto por negativos acondicionados em porta-negativos (*print file*).

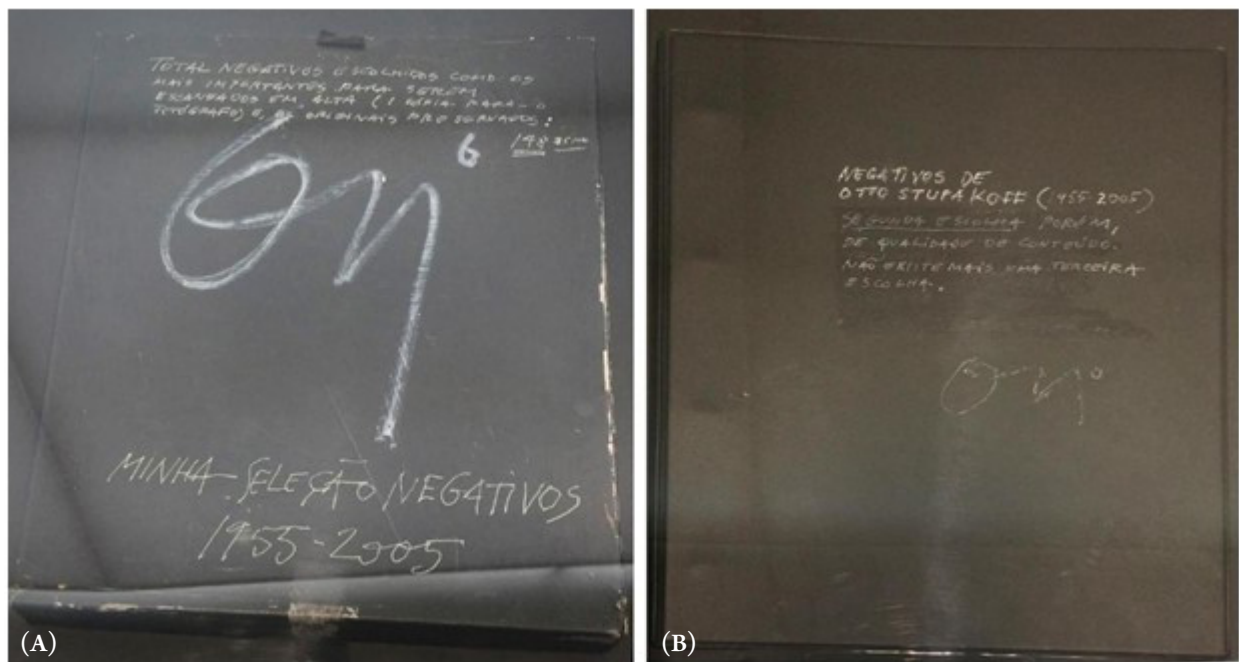


Figura 3 – (A) Caixa 1: primeira seleção de Otto Stupakoff. (B) Caixa 2: segunda seleção de Otto Stupakoff.
 Fonte: Instituto Moreira Salles (2009).

Há no acervo ainda caixas numeradas, contendo envelopes pardos com negativos de temas e motivos diversos, tais quais: fotos de família, da Vogue Brasil e de São Paulo na década 1960, entre outros. Consta também uma caixa com diapositivos — também conhecidos como cromos, são filmes positivos — de diversos trabalhos em cor e que, diferentemente dos negativos, estão acondicionados como materiais avulsos, de maneira que não formam uma sequência de um mesmo trabalho fotográfico. Uma outra caixa contém negativos em grande formato retratando a arquitetura de Brasília e de Ouro Preto da década de 1950, e há uma caixa à parte somente com o material do Camboja, projeto fotográfico de 1994 que consistiu no registro da população e da situação política do país, após a tomada do país pelos rebeldes do *Khmer Vermelho*. Cabe ressaltar que a divisão dos negativos nos envelopes é de responsabilidade do próprio Stupakoff, a despeito da numeração ter sido realizada pelo IMS.

Ao concentrar a nossa atenção nas Caixas 1 e 2, comprovamos ser essa a seleção que o fotógrafo entendia como de maior importância. Na Caixa 1, que diz respeito a uma primeira seleção de Stupakoff, o fotógrafo escreve (ver Figura 1A):

Total negativos escolhidos como os mais importantes para serem scaneados em alta (1 cópia para o fotógrafo) e, os originais preservados: 148 35mm”, e ainda “Minha seleção negativos 1955 – 2005. (STUPAKOFF, 2000).

Já na Caixa 2, sua segunda escolha, há o título: “Negativos de Otto Stupakoff (1955-2005). Segunda escolha, porém, de qualidade de conteúdo. Não existe mais uma terceira escolha”. Nessa Caixa 2, há conjuntos de negativos em 35mm e em médio formato, encontram-se ali os mesmos temas fotográficos observados na Caixa 1.

Nem todas as sequências são completas na Caixa 1, pois parte da série foi disposta nessa primeira seleção e outra parte na Caixa 2 ou em envelopes. Na divisão entre as Caixas 1 e 2, as sequências não estão necessariamente juntas. Os fotogramas de uma mesma série podem estar em parte na Caixa 1 e em parte na Caixa 2, por exemplo.

Esse desmembramento realizado pelo próprio Stupakoff pode ser a evidência de que ele não considerava a sequência toda como uma primeira escolha em uma determinada série de fotogramas, ou seja, alguns seriam mais significativos que outros. Entretanto, dependendo do tipo de investigação, será indispensável o pesquisador ter ideia do conjunto, para tanto convém ordenar a sequência pela numeração imposta pelo copião.

Ainda na Caixa 1, os *print files*, com negativos em 35 mm correspondendo a determinados trabalhos de moda, retratos, fotografias de família, nus, viagens e instantâneos de rua com datação variada, estão soltos em determinada sequência, sem indiciar se é uma organização aleatória ou se expressa algum grau de significância para o fotógrafo. Além disso, o fotógrafo normalmente indicava o título do trabalho no *print file*, a exemplo de “Bazaar: Leslie Bogart”. Também é comum observar uma marcação em “X”, com caneta vermelha, no próprio *print file* – muitos em papel opaco – que pressupomos serem os fotogramas escolhidos por Stupakoff para ampliação em uma determinada época.

A princípio, a organização do modo como o fotógrafo havia entregado os materiais à instituição mantenedora se manteve com pouca intervenção. Nesse primeiro momento, o IMS tendia a manter os conjuntos na forma como o fotógrafo os teria organizado e catalogado.

Mesmo não sendo possível assegurar se tal organização foi realizada para entrega à instituição em si, ou se já era a maneira como o fotógrafo a arquivava durante os anos, isso revela ao pesquisador de crítica genética que a ordenação do próprio Stupakoff é significativa para entender o olhar do fotógrafo frente a sua obra. Isso porque a própria organização dos arquivos indica a maneira como ele valorizava sua produção e se torna um índice relevante de sua autoimagem enquanto fotógrafo.

Por seu turno, o IMS promoveu a digitalização do acervo de Stupakoff, o que permite a visualização digital e on-line do seu conteúdo e a disponibilização destes em um banco de dados, o sistema Cúmulus do IMS, que pode ser acessado pelos pesquisadores. Ademais, algumas estão disponíveis também no site da instituição. Em 2017, com o acervo já digitalizado, constatou-se que houve a manutenção de uma organização que contempla as particularidades e o cuidado que Stupakoff teve para preparar seus arquivos em face ao repasse à instituição mantenedora.

Com essa extroversão digital do acervo de Stupakoff no IMS, o pesquisador tem acesso a uma materialidade que se contrapõe ao suporte físico do arquivo, conforme o fotógrafo havia preparado e deixado para a instituição mantenedora. Seria essa singularidade que poderia impactar na análise do material como documento de processo?

TENSÃO E CONFLITOS NA MANUTENÇÃO E ORGANIZAÇÃO DE ARQUIVOS

A resposta à questão sobre a definição de arquivo e a maneira como eles se organizam não é algo tão simples, visto que não se trata de um acúmulo de documentos, mas de materiais que passam por uma seleção e organização, permitindo, assim, que se constituam como uma história. Analisados sob esse ponto de vista, sugere-se que os arquivos estão relacionados à noção de poder, uma vez que a construção de um passado permite a justificativa do presente e uma projeção de futuro.

Tal reflexão é ventilada por Derrida que, ao abordar o motivo pelo qual se conceitua “arquivo”, propõe que seja realizado pela orientação da “técnica e política, ética e jurídica” (2001, p. 7). Na abertura da sua obra *Mal de arquivo*, quando focaliza a etimologia da palavra arquivo para atentar ao caráter implicitamente político, Derrida demonstra o princípio de poder subentendido na própria origem do termo:

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico [...]. (2001, p. 11).

O pensador argelino indica o arquivo como uma narrativa construída a partir de um pensamento dominante que pretende instituir a verdade, a regra e a lei, mas é somente uma possibilidade de construção discursiva. De certa forma, todo acervo ou coleção é resultado de uma seleção que elege certos materiais e exclui outros. Sobre esse assunto, Cook comenta que

No contexto pós-moderno, os historiadores estão agora estudando cuidadosamente os processos que ao longo do tempo determinaram o que merecia ser lembrado e, mais importante, o que foi esquecido ou deliberado acidentalmente. Essa “memorização” coletiva — e “esquecimento” — se realiza por meio de galerias, museus, bibliotecas, sítios e monumentos históricos, comemorações públicas e arquivos — talvez mais especialmente através dos arquivos. (COOK, 2018, p. 18).

Aventamos, portanto, a hipótese de que a noção de arquivo representa ao mesmo tempo um espaço, uma instituição e uma série de documentos, sendo que esses elementos estão em uma relação dinâmica na qual podem ocorrer novas organizações, mudanças institucionais e no acervo. Além disso, o arquivo é igualmente mutável, pois se submeterá a diferentes olhares, tomado por diferentes filtros, a saber: do artista, do arquivista, da instituição e do crítico genético. Quando operados pelos arquivistas, por exemplo, o arquivo é composto por objetos intelectuais cuja fronteira e aspecto são conduzidos pelos paradigmas vigentes quando os documentos são consultados ou sedimentados na história da recepção do próprio arquivo (ZACCARELLO, 2021).

Conforme salienta Molina (2013, p. 161), “o arquivo tomado como patrimônio documental, histórico e cultural, tem na sua catalogação uma certa ordem de base imposta ou sugerida pelos arquivistas”. Desse modo, preservar o arquivo é cuidar da memória para seu estudo, que pode ser realizado por uma perspectiva determinada pela instituição que o preserva.

Ainda sob a égide institucional, o Instituto Moreira Salles, por exemplo, reúne extensos conjuntos produzidos por determinados fotógrafos que favorecem a preservação da memória fotográfica brasileira, uma vez que tanto arquivos quanto bancos de imagens podem ser entendidos como “geladeiras da memória” (KOSSY *apud* ENTLER, 2012). O IMS afirma que, através da conservação, organização e difusão desse material, objetiva promover o mais amplo acesso a esse patrimônio (BURGI, 2017). Nessa direção, todo o objeto é catalogado e arquivado de forma a fazer sentido na organização daquele conjunto para conservação e para o uso dos pesquisadores internos e externos. Esse ordenamento é sistematizado pela equipe do instituto e cada coleção recebe determinado tratamento. A salvaguarda desse material fica condicionada à decisão de como ele será catalogado, refinado e disponibilizado ao público.

O objetivo dessa discussão é destacar que, em sua complexidade, o arquivo resguarda a memória de uma comunidade que, como toda memória, é também seletiva. Além disso, ao preservar determinados materiais, o arquivo define o acesso, sendo que esta definição por si só envolve diferentes aspectos que ultrapassam o interesse deste artigo. Somente como ilustração, convém relembrar, mais uma vez, a maneira como ocorreu a transferência do acervo do de Mário de Andrade para o IEB-USP, mediada na ocasião pelo professor e crítico Antonio Candido, conforme apontado anteriormente no estudo de caso.

O pesquisador, de sua parte, constrói uma relação com um arquivo fazendo dele seu objeto de pesquisa a partir de uma intencionalidade específica. Ao entendermos o arquivo como um índice do processo criativo, verificamos que o ordenamento dele pode condizer com o pensamento do artista estudado. Isso traz a lume a legitimidade de contrapor o arranjo dos documentos realizados pelos artistas e a organização recebida quando passam a pertencer a uma instituição. No trabalho do pesquisador, os dados coletados são estruturados e organizados em um dossiê de maneira que possam ser relacionados ao ponto de produzir sentido dentro de um universo que pode estar disperso e/ou desconexo.

É fato que os documentos de processo que regem a criação aparecem às vezes agrupados, às vezes avulsos, fragmentados, desordenados tanto formal como cronologicamente. Logo, é tarefa do pesquisador “[...] reunir, classificar, decifrar, transcrever e editar dossiês que serão investigados cientificamente para desvelar nuances da criação em ato” (CIRILLO, 2010, p. 7). Busca-se construir, então, uma linha de coerência, desvelar alguns dos princípios direcionadores que regem o processo de criação, além de analisar os documentos da criação e acompanhar os percursos criativos.

Retomando os aspectos que foram debatidos sobre os acervos de Mário de Andrade e Otto Stupakoff, podemos destacar que são conjuntos processuais, mas tanto o motor quanto a direção do movimento são diferentes. Durante o desenvolvimento de qualquer tipo de trabalho criativo, o arquivo pessoal é um instrumento do pensamento e, por isso, sua forma de organização está relacionada ao *modus operandi* de cada artista, cientista, entre outros. Dessa maneira, cada arquivo é diferente, porque depende de como é utilizado e por quem o organizou. Ademais, é impossível resgatar o ordenamento original empregado durante o processo de criação do artista, já que não estamos lidando somente com a obra finalizada, mas com outras pulsões que extrapolam a materialidade em si e são muitas vezes intangíveis (ANHEIM, 2018).

Para Arnheim (1976), estudioso de psicologia e da arte, os processos conscientes e inconscientes na criatividade são indissociáveis: “é verdade que no processo criativo a conduta consciente e inconsciente não são em absoluto mais diferentes uma da outra que o fluxo de um rio a plena luz do dia é o mesmo fluxo sob a escuridão da noite”⁷. Em tempo, não existe arquivo ou *corpus* de pesquisa que fornecerá todos os dados para esse levantamento até porque nem tudo é registrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pequena aventura no universo dos arquivos teve a intenção de situar a complexidade dessa organização e os diferentes interesses que ali existem e, ao mesmo tempo, evidenciar o quanto esse material permite que tenhamos uma visão mais rica dos processos criativos. Nos dois estudos de caso apresentados sobre os quais nos debruçamos neste artigo, a questão da ordem original dos arquivos ganha relevância. Os documentos e a biblioteca de Mário de Andrade tinham uma organização própria, estabelecida pelo escritor ao longo da vida, e que estava relacionada com a sua maneira de trabalhar. O arquivo fotográfico de Otto Stupakoff, ao contrário, foi organizado pelo artista posteriormente com o propósito de ser incorporado ao Instituto Moreira Salles. A abordagem do próprio arquivo pode ser feita de diferentes maneiras, porém optamos por enfatizar a organização e o quanto essa prática pode favorecer a pesquisa de processos criativos. Assim, esperamos instigar trabalhos que analisem o desenvolvimento da criação a partir da mobilização de arquivos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Advertência. In: ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. Porto Alegre: Globo, 1939. p. 5-9.
- ARNHEIM, Etienne. Arquivos singulares – o estatuto dos arquivos na epistemologia histórica: uma discussão sobre “A memória, a história, o esquecimento” de Paul Ricoeur. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 121-154.
- ARNHEIM, Rudolf. *El “Guernica” de Picasso: génesis de uma pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- BURGI, Sérgio. A fotografia no IMS. *Instituto Moreira Salles*, 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>. Acesso em: 19 dez. 2021.
- BROTHMAN, Brien. Ordens de valor: questionando os termos teóricos da prática arquivística. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 83-120.
- CANDIDO, Antonio. Ofício de Antonio Candido a José Aderaldo Castello. Processo IEB-USP n. 67.1.107.31.8. Documento Base D/7166/IEB, Assunto Gestão de acervos informacionais – Compra do Acervo Mário de Andrade, 1990, p. 9-10 (Reprodução Arquivo IEB-USP).
- CHIODETTO, Eder. *Colecionar: a busca do eu e alguma metodologia*. São Paulo: Prata Design, 2010.
- CIRILLO, José Aparecido. Crítica Genética: desvelando arquivos e documentos de artistas. *As Partes*, v. 1, p. 5-7, 2010.

⁷ “En cierto sentido, pues es verdad que en el proceso creativo la conducta consciente y la inconsciente no son en absoluto más diferentes una de otra que el flujo de un río a plena luz del día lo es del flujo del mismo bajo la negrura de la noche.” (ARNHEIM, 1976, p. 14).

- COLAPIETRO, Vincent. The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 11, p. 59-82, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177534>. Acesso em: 8 dez. 2021.
- COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Leticia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Tradução Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 17-81.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIMAS, Antonio. Antonio Candido e as Letras, na Fapesp. *Revista USP*, São Paulo, n. 118, p. 29-48, jul./set. 2018.
- ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p. 133-152.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires France, 1994.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). *Fotografias: Maureen Bisilliat*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- LANNA, Ana Lúcia Duarte (org.). *Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2010.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MOLINA, Talita dos Santos. Arquivos privados e interesse público: caminhos da patrimonialização documental. *Acervo*, v. 26, n. 2, p. 160-174, 2013.
- PEDROSA, Celia et al (org.). Arquivo. In: PEDROSA, Celia et al (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 15-53.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 41-52, ago. 2017.
- SANTAELLA, Lucia. Pós-humano: por quê? *Revista USP*, São Paulo, n. 74, p. 126-137, jun./ago. 2007.
- STUPAKOFF, Otto. *Otto Stupakoff: depoimento* [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro Cultural São Paulo, 2000. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.
- TACCA, Fernando de. *Colecionadores privados de fotografia no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- ZACCARELLO, Benedetta. Gênese e multiplicidade: o que os arquivos de Aurobindo Ghose podem nos ensinar sobre a genética europeia. In: *Encontro da APCG: Circulação da Crítica Genética na contemporaneidade*, 28 e 29 out. 2021.