

O museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais

The suape museum: Reflection on the counter-musealization-of visual collections

Júlia Morim

Universidade Federal de Pernambuco

Recife, PE, Brasil

jmorim79@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6141-1936>

Alex Vailati

Universidade Federal de Pernambuco

Recife, PE, Brasil

alexvailati@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4851-4815>

Recebido em: 30 de junho de 2023

Aceito em: 18 de agosto de 2023

Resumo

A descoberta de um acervo de filmes em Super 8, gravados na década de 1970, que registram a construção do Porto de Suape, em Pernambuco, é o foco deste artigo. Esses filmes foram acidentalmente encontrados durante projetos de extensão direcionados à comunidade local, que havia sido afetada por um vazamento de óleo. Inicialmente destinado ao esquecimento, o acervo despertou a necessidade de preservação e divulgação de seu conteúdo. A digitalização das imagens e a criação de um museu experimental foi o caminho para torná-las acessíveis ao público. O Museu Suape emerge como uma contranarrativa, buscando resgatar e reinterpretar essas imagens em um contexto de reflexão sobre o presente e o futuro da região. Para a comunidade afetada pelas transformações e impactos da construção do Porto, o acervo representa memórias traumáticas. Por meio de uma abordagem colaborativa de musealização, busca-se construir novos significados a partir dessas imagens.

Palavras-chave: Museu. Acervo. Suape. Porto. Visual.

Abstract

The discovery of a collection of Super 8 films, recorded in the 1970s, documenting the construction of the Suape Port in Pernambuco, is the focus of this article. These films were accidentally found during community-focused extension projects, aimed at the local community affected by an oil spill. The need to preserve the content of the collection, initially meant to be forgotten, has then become an issue. The digitization of the images and the creation of an experimental museum are proposed to make them accessible to the public. The Suape Museum emerges as a counter-narrative, seeking to recover and reinterpret these images within a context of reflection on the present and future of the region. For the community affected by the transformations and impacts of the port construction, the collection represents traumatic memories. Through a collaborative approach to musealization, the aim is to produce new meanings from these images.

Keywords: Museum. Archive. Suape. Port .Visual.

Encontros Acidentais

O objeto da pesquisa¹ que estava sendo desenvolvida era um acervo de filmes em Super 8 que retratavam casamentos de algumas das famílias mais influentes do Recife e região. O acervo, gravado na década de 1970, entretanto, estava “embargado”, não tinha permissão de circular por ter como protagonistas dos filmes membros das elites locais, segundo a Procuradoria do Estado de Pernambuco. O gestor, todavia, talvez em uma atitude mediadora, e considerando essa uma imposição ligada ao capital das elites em questão, nos propôs de considerar uma outra coleção que precisava de intervenções para sua preservação. Foi nesse momento que entramos em contato com o acervo que se torna o sujeito principal deste artigo.

Algumas caixas de madeira repletas de bitolas em Super 8 foram levadas até nós. Do lado externo da caixa havia adesivos com a logomarca do MISPE e a palavra SUAPE. Acidentalmente encontramos algo que poderia se tornar parte de uma outra pesquisa que estava em andamento. Os encontros com acervos muitas vezes são consequências de eventos acidentais. Em 2019 estávamos em diálogo com o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), um espaço de importância fundamental para preservação de materiais fílmicos e sonoros que não se encaixam em algumas definições restritivas que plasmam a história “oficial” do cinema. Naquele momento, o museu se encontrava em uma sede provisória, ocupada desde 2008, para onde foi transferido com a promessa de ter a sua sede original reformada, o que nunca aconteceu. O MISPE, como vários outros Museus da Imagem e do Som no país, operava e opera em condições, infraestruturais e de recursos humanos, que podemos definir como muito prejudiciais para o patrimônio que tinha por finalidade preservar e promover.



¹ Esta pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Imagem 1. Caixa de bitolas Super 8 conservada no MISPE (Autora. Júlia Morim, 2020)

Em 2019, um amplo vazamento de óleo impactou o litoral pernambucano. Juntamente com vários colegas do Departamento de Antropologia e Museologia, estávamos atuando em projetos de extensão voltados a dar suporte às comunidades afetadas pelo óleo e, em paralelo, realizando pesquisas sobre esse acontecimento. Naquele momento, a nossa atenção estava voltada para a comunidade da Vila de Suape, a mais próxima ao maior porto da região, idealizado nos anos 1970. O projeto de extensão estava já direcionado à produção imagética, em resposta a pedidos de alguns membros da comunidade envolvidos na pesquisa. Era necessário para eles, não somente pensar nos impactos do óleo, mas mapear o passado para considerar outros processos que tiveram consequências negativas, entre os quais a construção do Porto de Suape, que era colocada como a mais prejudicial. Esse encontro acidental, com um acervo que nunca foi exibido publicamente, se tornou repleto de expectativas.

Conversando com o gestor do MISPE, soubemos que eram filmes gravados pelo cinegrafista recifense Carlos Cordeiro no período entre 1977 e 1982, em formato Super 8, colorido e mudo. Observando o catálogo do museu, encontramos algumas informações mínimas sobre o conteúdo do acervo. Ele era composto por 75 bitolas em Super 8, de duração média de 3 minutos cada, com gravações brutas das várias fases da construção do Porto do Suape, bem como relativas a manifestações culturais, gravações aéreas, cerimônias de casamentos, visitas de autoridades, entre outras temáticas.

Para se constituir enquanto um acervo, é preciso que alguém organize um conjunto de materiais e conceba-o como tal. Em termos museológicos,

"uma coleção² pode ser definida como um conjunto de objetos materiais e imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada" (Desvallées e Mairesse, 2013: 32).

Nessa perspectiva esses objetos são "resíduos da atividade humana já selecionados e organizados por diferentes pessoas, sujeitas a motivações e circunstâncias variadas" (Castro, 2008:35). Ou seja, são "resultante de um conjunto de intencionalidade: de quem o produziu, de quem o guardou, de quem o organizou e permitiu que fosse consultado" (Castro, 2008:35). No caso dos filmes em Super 8,

² Neste artigo nos referimos ao conjunto de filmes em análise como acervo.

houve a preocupação em guardar, em preservar, entendendo-os como merecedores de tal feito, mesmo que não seja possível saber com detalhes a trajetória trilhada pelas imagens até a chegada ao MISPE.

Por mais de 40 anos essas imagens repousaram esquecidas, porém guardadas e preservadas - em termos técnicos, talvez seja questionável. Por acaso ou destino, foram, como iremos descrever neste artigo, “resgatadas” e publicizadas em um momento em que há um forte debate público sobre os impactos do Porto de Suape tanto nas comunidades vizinhas quanto na região que compreende o município do Cabo de Santo Agostinho. Um momento no qual se articula uma mobilização contra a implantação de um terminal de minério de ferro em Cocaia, uma ilha da baía de Suape criada artificialmente para permitir o trânsito de navios. Tais acontecimentos põem a questão do papel de um acervo que é extrovertido para além da memória.

O que não estava sendo procurado foi encontrado. Com o acervo em mãos, a ideia de não perder, de preservar, visualizar e divulgar o conteúdo impulsionou a digitalização, sendo a primeira etapa a ser executada. Retornar as imagens à comunidade, em um ato de restituição, para construção de uma narrativa conjunta sobre elas, a segunda etapa. Disponibilizá-las a um amplo público por meio de dispositivos que permitam reavivar essas imagens, como por exemplo a constituição de um museu que utiliza o suporte virtual, a terceira.

Gênese

No seu clássico texto sobre arquivos Achille Mbembe descrevia o “arquivo como um ‘imaginário instituinte’ que tem origem, em grande parte, numa troca com a morte”³ (Mbembe, 2002: 22). Essa citação é particularmente entrelaçada com os processos descritos neste artigo. Em primeiro lugar porque o material que estamos analisando não era destinado a um processo de eternização que as instituições museais e arquivísticas visariam proporcionar. Nas várias conversas que tivemos com o cineasta que gravou esses materiais ficou evidente como esses filmes são resultado de improvisação com a câmera, por iniciativa de Carlos Cordeiro, e, na prática, desvinculados do trabalho de assessoria de imprensa que prestava no Porto.

Carlos Cordeiro era funcionário público, trabalhava no Departamento de Estradas e Rodagens (DER-PE) como jornalista, quando conheceu Jomard Muniz de

³ Tradução nossa de: “archive as an 'instituting imaginary' largely originates in this trade with death”.

Britto, um dos mais relevantes cineastas e intelectuais recifenses da época, em um curso de cinema promovido pela Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR). Ele se dedicava ao cinema nas horas vagas e, já nos anos 1970, possuía uma câmera Super 8 e outra 16mm à sua disposição. Logo passou a desenvolver projetos com Muniz de Britto. Como as gravações de 35mm e 16mm não eram acessíveis, o Super 8 era o material disponível, sendo possível realizar o trabalho de filmagem e edição. O processo de revelação era realizado no Rio de Janeiro. O mesmo Carlos testemunha que as filmagens com Jomard eram improvisadas, sem roteiros, partindo da linha de pensamento vinda de Gláuber Rocha, bastando uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Juntos participaram, em 1977, do I Festival de Cinema Super 8 do Recife, no qual receberam uma premiação.

A vida e obra de Carlos Cordeiro, como as de muitos outros cinegrafistas recifenses, são importantes de serem revisitadas devido às suas participações em no assim chamado “Ciclo Super 8”, um momento fundamental pela produção cinematográfica, por trazer bastante experimentação e “movimentação” para as produções do estado, segundo as palavras de Muniz de Britto. Em um momento histórico conturbado como a década de 1970, anos regidos pela ditadura militar brasileira, Cordeiro e Muniz de Britto utilizaram as câmeras como um espaço de criação e liberdade, driblando a censura e as dificuldades impostas pela época. Também atuavam como cineclubistas, exibindo e discutindo filmes naquela época.

A partir de meados da década de 1970, Carlos foi “emprestado”, como funcionário, à empresa que realizou a primeira fase da construção do Porto de Suape. Foi nesse contexto, no período entre 1977 e 1982, que gravou o acervo protagonista deste artigo. Ele, todavia, sublinha que foi uma iniciativa pessoal sua, com vistas a documentar o importante trabalho que a infraestrutura do porto estava proporcionando, repleto, como é comum, de promessas voltadas à preservação do meio ambiente e da cultura local, que, no entanto, não viriam a se concretizar. Quando ficou mais claro que as promessas iriam ficar apenas no papel, Carlos se distanciou do projeto. No imaginário dele, essa ideia de porto como infraestrutura sustentável, foi desvanecendo-se.

Um segundo laço com a morte, sempre se relacionando às reflexões de Mbembe (2002) é a natureza necropolítica das imagens que o acervo permitiu preservar. As vívidas imagens trazem para a atualidade as dinâmicas políticas e sociais que foram

mobilizadas para a construção do Porto. Conversando com Carlos se tornou claro como as imagens constituíram para ele uma parte da materialidade do Porto, em modo muito mais incisivo que o concreto que permitiu aos navios atracarem no litoral brasileiro. As imagens de acervo, em movimento, são parte da infraestrutura portuária e foram produzidas para documentar as transformações, mas, sobretudo, para ser um suporte a elas, influenciando os imaginários que estavam sendo construídos sobre o Porto.

As transformações que descrevemos são de amplo porte. Anteriormente, aquela área era voltada à indústria canavieira e a economia local era amplamente voltada à atividade pesqueira e extrativista. O projeto do Porto, desenvolvido a partir da década de 1970, teve como primeira consequência o deslocamento de inúmeros habitantes que foram relocados na Vila de Suape. A construção implicou na chegada de muitos trabalhadores vindo de outros municípios, presença que levou não só a uma conversão da economia local, como também, segundo os habitantes da Vila, ao incremento do narcotráfico e das gravidezes de mulheres “nativas”⁴ e, enfim, à instauração de um clima de violência sistêmica, que permanece até hoje (Scott, 2018). A atividade pesqueira foi muito impactada, tanto pela poluição decorrente do Porto, pelas periódicas dragagens, quanto pela proibição de pescar em muitas áreas importantes. Em relação à Vila de Suape, cabe destacar a instalação de um *resort* de luxo, construído na década de 1990, que criou inúmeros conflitos em nível local no que diz respeito ao uso do mangue e da praia. Por outro lado, o impacto econômico do Porto na vida dos moradores da Vila foi muito residual e as melhorias infraestruturais foram mais voltadas aos possíveis turistas do que aos moradores. Olhando o mar a partir da praia da Vila vê-se o horizonte repleto de navios transitando, e o arrecife artificial como uma barreira, quase um corte no panorama. A comparação das imagens antigas, trazidas pelo acervo do qual estamos tratando, com o que se vê atualmente é muito impactante.

⁴ Como acontece em outros contextos voltados a atividades pesqueira (Vailati, Godio, 2020), o termo “nativo” é êmico, utilizado em termos identitarista.



Imagem 2. Captura da gravação aérea da área na qual será instalado o Porto (Autor. Carlos Cordeiro).
A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837753918/>

A relação do acervo com a morte, aqui materializada seja pela natureza necropolítica do projeto que eternizou em imagens, seja pelo constante falecimento das promessas que mega infraestruturas como o porto veiculam, é evidente. A sua gênese, o conjunto de relações que levou a sua produção, já marca a sua trajetória futura, feita de um esquecimento que durou quase 40 anos, período no qual as imagens permaneceram submersas, sem que pudessem ser vistas.

O processo de digitalização do acervo

A busca de imagens sobre a região de Suape se tornou, ao longo de 2020, um projeto de pesquisa mais estruturado, que não se limitou ao material produzido por Carlos Cordeiro⁵. Foi realizado um levantamento que permitiu descobrir inúmeros

⁵ O projeto, cujo título é “Descolonizando Infraestruturas: Uma etnografia imagética do Porto de Suape”, foi financiado pelo CNPq (Edital Universal 2021), e visa propor uma análise das transformações infraestruturais, a partir dos inúmeros artefatos imagéticos e sonoros que foram produzidas ao longo dos últimos 50 anos para e em consequência da construção do Porto, explorando em paralelo como a

acervos imagéticos sobre o Porto de Suape à época do projeto e construção e sucessivamente ao longo dos anos. Um exemplo relevante foi o acervo do Programa Ecológico e Cultural do Complexo Industrial Portuário de Suape (PECCIPS), produzido concomitantemente a um movimento sociopolítico estruturado por intelectuais recifenses e que visava se opor à implementação do Porto. Em resposta, o governo do Estado de Pernambuco financiou uma ampla pesquisa socioantropológica sobre o patrimônio natural, cultural e arqueológico da região para demonstrar a sua relevância e para tentar barrar a implementação do Porto.

O PECCIPS também ficou engavetado e praticamente esquecido ao longo dos últimos 40 anos. Entretanto, a pesquisa permitiu encontrar um conjunto de imagens, composto por cerca de 7000 fotografias, produzidas no âmbito dessa pesquisa por Sidney Wiseman, um fotógrafo carioca. Assim como o acervo produzido por Cordeiro, elas ficaram por décadas em acervos museais, sem serem exibidas.

O acervo do PECCIPS é somente um exemplo entre os inúmeros que foram encontrados e que estão em processo de análise. A digitalização desses materiais é, em contextos nos quais não é difícil realizar cópias do material original e garantir sua integridade, a única possibilidade para sua preservação e restauração. Nesse sentido, a equipe conseguiu aprovar um projeto financiado pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, do governo do estado de Pernambuco, que permitiu a digitalização do acervo do MISPE em formatos de alta qualidade, através do escaneamento fotograma por fotograma.

O panorama regional da preservação filmica é um contexto incipiente, uma vez que nas regiões Norte e Nordeste não foram encontrados laboratórios que tivessem a infraestrutura técnica e as competências para desenvolver seu trabalho de digitalização. Em nível nacional, cabe destacar que em 2021, momento no qual o material foi digitalizado, também as instituições públicas que poderiam desenvolver esse trabalho, como Cinemateca Brasileira de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não tinham as possibilidades técnicas para realizar sua digitalização.

Considerando esse cenário, a digitalização foi feita por uma empresa particular localizada no Rio de Janeiro e o processo se deu por etapas. Inicialmente foi realizada a limpeza e higienização do material. Em seguida, o escaneamento fotograma por fotograma dos filmes em Super 8 e, por fim, uma fase de pós-produção voltada ao *color*

infraestrutura portuária transformou o imaginário das comunidades envolvidas, suas percepções do futuro e suas temporalidades.

grading e à limpeza digital das imagens. Em paralelo, foi realizado um processo de catalogação do acervo. Como os dados disponíveis sobre os filmes eram quase inexistentes, foi necessário mobilizar vários grupos sociais visando realizar um inventário compartilhado. Em primeiro lugar, alguns parceiros moradores das comunidades adjacentes ao Porto forneceram uma leitura inicial desse material. Em segundo lugar, o diretor Carlos Cordeiro foi convidado a mapear as dinâmicas de realização dos filmes. Nesse sentido, o inventário foi o resultado da pesquisa direcionada aos conteúdos do acervo (Sansi, 2019, 2020) como também a uma etnografia da sua produção voltada a destacar as dinâmicas por meio das quais os filmes foram produzidos (Vailati e Zamorano, 2021). Em terceiro lugar, para a identificação das inúmeras pessoas presentes nas imagens foram mobilizados vários jornalistas que trabalhavam na imprensa na década de 1970. Desse modo, foi possível identificar inúmeras personalidades que apareceram no canteiro de obras do Porto, em particular nas gravações de visitas públicas.

Ao longo do processo de inventário foram realizadas várias exposições públicas desse material, tanto no Laboratório de Antropologia Visual, da Universidade Federal de Pernambuco, quanto nas comunidades ao redor do Porto. Em particular destacamos uma exposição pública realizada em 2022 na mesma Vila de Suape, o contexto mais impactado pela construção do Porto, que mobilizou mais de 400 moradores para assistir os filmes. Esses momentos foram extremamente importantes para entendermos mais sobre a possível relevância do acervo e para começar a pesquisar os efeitos da restituição dessas imagens para as pessoas que moram na região.



Imagem 3. Captura da gravação do lançamento do projeto na Vila de Suape (Autor. Alex Vailati, Rennan Peixe, 2022).

Vários participantes destas exposições destacaram dois pontos essenciais para eles: a ausência (ou a falta de acesso) de imagens da região antecedentes à construção do Porto e como a restituição do acervo foi fundamental para repensar aqueles momentos. As imagens permitiram refletir sobre aquela conjuntura específica da implantação do Porto e sobre o avanço de uma infraestrutura que ainda hoje está em expansão. Cabe destacar novamente que as comunidades ao redor do Porto estão mais uma vez enfrentando uma disputa, contestando o projeto de instalação de um terminal de minério com alto potencial poluente.

Tornando-se Museu Suape

Como podemos intuir, umas das categorias mais relevantes nesse processo foi a temporalidade e a sua relação com a imaginação histórica: a “temporalidade de uma sociedade está relacionada àquela que o arquivo cria e aos conteúdos em que o arquivo se respalda para transmitir uma determinada visão do tempo”⁶ (Kummels, Koch, 2020: 33). Do mesmo modo encontramos um questionamento sobre tempo em múltiplos ordenamentos teóricos (Carvalho da Rocha, Eckert, 2015; Larkin, 2018; Mbembe, 2001). O acervo implicitamente questiona o tempo, como no clássico trabalho de Derrida (1995), no qual, partindo da prática de destruição do acervo, são questionadas a

⁶ Tradução nossa de: “La temporalidad de una sociedad se relaciona con aquella que el archivo crea y con los contenidos en que se respalda el archivo para transmitir cierta visión del tiempo”

ideia de permanência de traços que oscilam entre o privado e o público. É nessa dimensão instituinte (Castoriadis, 2008) do acervo que se insere a problemática da temporalidade.

O acervo que estamos analisando, como vimos, era inicialmente destinado a ser esquecido. Não temos informações detalhadas sobre como ou porque o acervo foi levado para o MISPE, mas já escutamos relatos de como várias coleções foram "salvas do lixo", para utilizar as palavras de Geraldo Pinho, o gestor do museu à época. Segundo Carlos Cordeiro, as gravações foram feitas para não circular e a mesma empresa que gerenciava o Porto repreendeu o autor, depois que ele gravou o afundamento, por acidente, de uma draga importada. O mesmo Carlos se surpreendeu quando viu essa sequência, pois pensava que a empresa tinha destruído esse material. Essas imagens permaneceram escondidas, sob a sombra de outras narrativas que estavam sendo produzidas e difundidas.

Podemos considerar que todos esses conjuntos imagéticos produzidos pelo próprio Porto sejam módulos ou partes da sua mesma infraestrutura (Star, 2020; Vailati, no prelo). Pesquisas em outros arquivos também permitiram encontrar materiais adicionais, como um filme realizado na década de 1970 que projetava Recife e o conjunto industrial portuário como atrativos para turistas e investidores estrangeiros. Além disso, o próprio Porto produzia um periódico que era traduzido em várias línguas estrangeiras. Atualmente, é possível constatar a abundância de vídeos relacionados ao termo-chave "Suape" no YouTube.

Nesse sentido, as imagens das gravações produzidas por Carlos Cordeiro formam um conjunto que sob muitos pontos de vista precisava ser esquecido. O mesmo formato de Super 8 propicia esquecimento pela dificuldade de se encontrar na cidade do Recife um projetor em funcionamento para visionar o material. A digitalização então surge como uma intervenção radical com vistas à preservação, mas que transforma substancialmente a dimensão estética e a materialidade desses filmes.

Olhando rumo ao campo da antropologia visual contemporânea percebemos como o estudo dos acervos imagéticos digitais é um espaço fundamental de disputa. Um ponto de partida que é transversal a muitas pesquisas é a necessidade de revitalizar as imagens, considerando que o campo da preservação filmica necessariamente passa pela digitalização e pela produção de novos acervos.

Não obstante o fato de os conteúdos dos filmes em Super 8 serem interessantes, a sua duração total de cerca de quatro horas, compartilhadas em diversos arquivos com duração de três minutos em média, tornou a visualização do material uma prática difícil, em particular para um público que não está familiarizado com gravações brutas nesse formato. Essa questão abriu as portas a uma reflexão muito importante sobre o que fazer do acervo, problematizando a ideia de depositar o acervo digitalizado em instituições que garantissem a sua guarda e acesso, bem como uma restituição permanente deste material por meio de um museu experimental. A ideia de musealizar esse material, então, se afirmou como um passo necessário.

Um dos debates atuais e pujantes que envolve os o campo dos museus são suas coleções e o que fazer com elas (ou como lidar com elas), uma vez que novos olhares estão sendo lançados e demandas diversas sendo criadas (Moutinho, Primo, 2021). São questionadas as origens, as razões, as formas em que estão guardadas e são apresentadas. A responsabilidade que um acervo impõe a uma instituição, desde a preservação ao tratamento, narrativa e exposição, é uma questão que precisa ser problematizada desde uma perspectiva da atualidade. Restos humanos, objetos e imagens que remetem à violência e ao extermínio de povos, como também objetos de arte e sagrados pilhados, e fotografias, por exemplo, integram coleções de acervos no mundo todo e por muito tempo foram expostas a partir de um ângulo salvacionista, preservacionista e colonizador em museus, eles mesmo fruto do empreendimento e da lógica colonial. (Chagas, 2020)

Nos últimos anos, outras leituras sobre o papel do museu, dos acervos e suas exposições tensionam a necessidade de outras orientações na política de guarda e na política curatorial, bem como na tomada de posição e reflexão crítica sobre seu lugar e significado na sociedade contemporânea. Pesquisadores, acadêmicos, militantes, artistas, integrantes de comunidades indígenas e quilombolas, grupos e representantes de governo de países que foram expropriados pautam o debate e apontam a problemática imposta aos museus. De certo modo, como reação ou resposta, há níveis distintos de preocupação (individuais, institucionais, governamentais) e comprometimento na revisão/revisitação de narrativas, de coleções, de acervos, de propriedade.

Cabe aqui propor alguns exemplos desses processos. Recentemente, em dezembro de 2022, o governo holandês pediu oficialmente desculpas pelo seu

envolvimento no tráfico de pessoas escravizadas, implicando-se, enquanto Estado, nas consequências atuais do passado escravocrata. O pedido formal, raríssimo, é acompanhado da reclamação de insuficiência da ação e de demanda dos países que foram colônias, como o Suriname, por outras formas de reparação. Nesse contexto, algumas instituições, apresentam tentativas tímidas de revisão de seus acervos e narrativas sobre os objetos, como é o caso do Rijksmuseum, o Museu Nacional holandês, em Amsterdam, que se propôs a "jogar nova luz sobre sua coleção permanente" por meio da adição, por um ano (de fevereiro de 2021 a fevereiro de 2022), de 77 novas legendas/placas junto a objetos e pinturas que têm relação com o passado colonial escravagista holandês. Ao fim do período, o museu irá avaliar a pertinência de assimilar as informações para "fazer justiça à complicada história holandesa" (Rijksmuseum & Slavery)⁷.

Ainda na Holanda, a exposição intitulada "Plantação Alkmaar. Alkmaar no Suriname 1745-presente"⁸, realizada no Stedelijk Museum Alkmaar, em Alkmaar, entre novembro de 2022 e março de 2023, pretendeu abordar o passado escravocrata daquele município (e seus municípios) que deu nome a um sistema de plantação de matriz latifundiária na então colônia Suriname, e sua relação com a Companhia das Índias Ocidentais e Orientais. O histórico do empreendimento, o cotidiano, a nomeação de algumas pessoas escravizadas e uma apresentação da vida atual na localidade compõem a mostra. Entretanto, na entrada da exposição encontra-se em destaque, um quadro enorme, nos moldes dos retratos dos séculos XVI e XVII, de um dos responsáveis pelo projeto de ocupação do território surinamês. O salto temporal do período da ocupação para a atualidade não problematiza seus impactos e consequências. O modo como foi construída a exposição, ou seja, quem colaborou e esteve à frente, não está apresentado. De certa forma, a tentativa de falar sobre esse passado é uma armadilha para o museu, uma vez que a narrativa busca afirmar os sofrimentos e danos causados pelo envolvimento no empreendimento colonial, mas não aprofunda a questão de modo suficiente.

Em nosso caso, não estamos lidando com um acervo que é estritamente um legado colonial, mas que foi constituído em um contexto em que operava a lógica desenvolvimentista conjuntamente a um sistema político ditatorial. Através das possibilidade de criar espaços de exibição virtual, a ideia de construir um museu se

⁷ Tradução nossa de "in order to do greater justice to the Netherlands' complicated history".

⁸ No original: "Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden"

consolidou e fomos constituindo o “Museu Suape”, em que diversos acervos sobre a região de Suape serão disponibilizados e que podem ser base para reflexão sobre as consequências do Porto, evento minimizado por alguns setores da sociedade, porém de grande importância para a comunidade diretamente impactada.



Imagem 4. Site do Museu Suape, disponível no endereço www.suapemuseu.com.br (Acesso: 20 jun. 2023).

Em uma exibição do acervo do MISPE, com alguns moradores da Vila de Nazaré, realizada no Laboratório de Antropologia Visual, um deles destacou como a palavra Suape é percebida por muitos moradores como problemática. Ele chegou a sugerir que o museu poderia ter outro nome, por ser a categoria “Suape” ligada indissolúvelmente à presença do Porto. O questionamento sobre como repolitizar as imagens do acervo, foi então uma trilha cheia de possíveis armadilhas, como aconteceu com outras experiências expositivas. A poética do museu, entendida aqui como intrinsecamente ligada à dimensão política (Larkin, 2020), tornou-se então um tema central do processo.

Infraestruturas da memória

O que dizem as imagens? O que escondem? Considerando que ideias são veiculadas nessas imagens, partimos do pressuposto que elas são infraestruturas do Porto e podem ser contestadas, olhadas por outro prisma. Narradas por outros grupos, não os que tinham interesses desenvolvimentistas e econômicos do Estado ou da empresa, mas afetivo, ecológico, comunitário. No começo do processo aqui descrito o acervo era algo escondido porque não se sabia realmente o que continha para além das

palavras que estavam indicadas na listagem disponibilizada pelo MISPE e pelo pouco que pudemos projetar antes da digitalização.

Depois da digitalização, o acervo continuou a ser um material que precisava ser reinventado para ter um papel politicamente mais forte. Pudemos descobrir as sequências que poderiam ser visualizadas. Destacamos aqui, por exemplo, muitas gravações aéreas do litoral que permitem visualizar como era a região antes do Porto; visitas de políticos e empresários, cuja movimentação ressalta os interesses envolvidos no projeto de sua construção; sequências que reproduzem festas, eventos dos povoados situados nessa área e o patrimônio material da região que se destaca como uma das primeiras regiões invadidas e colonizadas pelos europeus. Como juntar, ressignificar essa monumental quantidade de imagens em movimento?

Alguns exemplos que foram utilizados como referenciais foram encontrados naquele campo transdisciplinar entre as áreas da antropologia e da museologia. Práticas de extroversão e ressignificação de acervos estão sendo experimentadas em projetos e propostas recentes a exemplo da exposição "O Impulso Fotográfico (des)Arrumar o Arquivo Colonial", no Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC), vinculado à Universidade de Lisboa, em Portugal. A exposição propõe a reorganização ou o rearranjo do acervo (Godinho et al, 2021) fotográfico de duas missões científicas portuguesas em África - de geodésia e de antropologia. Desdobramento de um projeto de pesquisa da Universidade Nova de Lisboa em colaboração com o MUHNAC, que detém a guarda das coleções, a exposição interroga o uso das imagens, apontando a função de controle, classificação e dominação originalmente pensada/destinada para aquele acervo, e propõe, enquanto reparação⁹, a perspectiva de que outras leituras são possíveis. Assim, impõe, por meio da (des)arrumação, novas significações e coloca outras questões para a coleção por meio de uma curadoria colaborativa, ou seja, feita de forma compartilhada a partir de múltiplos olhares.

Ao reordenar e renarrar, também por meio de intervenções artísticas a partir das mesmas fotografias, são propostas "contra-visualidades" nas quais as imagens são tratadas como testemunhos/evidências. Essas imagens, que estariam destinadas a ficar escondidas/guardadas/adormecidas, são agora, postas em público em outra apresentação. Assim, põe-se em debate as origens das imagens, seus modos de produção e as funções para as quais foram propostas originalmente (como meio de fomento da

⁹ Termo utilizado no catálogo da exposição.

agenda colonial, nesse caso). O que serviu para estabelecer fronteiras e limites geográficos e para propagar a ideia de hierarquia racial, agora é tomado por "prova de crime", como denominam artistas africanos participantes da curadoria. Esse recontar, deslocando concepções e abrindo espaço para disputas é algo pontual e ousado para a realidade local, considerando o horizonte de museus e instituições museológicas e de memória portuguesas.

No Brasil, a demanda por revisões, notadamente por povos indígenas, afro-brasileiros e de terreiros, também está em pauta. A criação de museus - indígenas, quilombolas e de terreiros - pela própria comunidade, como aponta Gomes e Oliveira (2010) no caso dos povos originários: "(...) atualmente os grupos indígenas se apropriam de métodos, técnicas e processos para a construção de representações próprias, explorando as possibilidades existentes, por exemplo, nos espaços museológicos" (2010: 53) bem como o pedido por repatriação de coleções sob guarda de instituições consideradas opressoras são exemplos. Um caso recente foi a campanha "Liberte nosso sagrado", em que líderes de religiões de matriz afro-brasileira e ativistas do movimento negro reivindicam a "libertação" de objetos sagrados apreendidos entre 1890 e 1946 pela polícia civil carioca, sob guarda do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro e sob a denominação de "Coleção Museu de Magia Negra". Após anos de mobilização, em 2020, se deu a transferência do acervo para o Museu da República e a coleção passou a ser intitulada de "Coleção Nosso Sagrado". Além da mudança dos objetos para um lugar considerado adequado por aqueles para os quais tinham significado, houve um processo de ressignificação da coleção marcado pela nova designação, modificando seu status.

De modo similar, nos anos recentes a problemática/contestação acerca de estátuas e monumentos coloniais em espaços públicos foi tensionada a partir de intervenções, derrubadas e protestos em todo o mundo (Moraes e Anjos, 2020). No Brasil, em 2016, a estátua do bandeirante Borba Gato, em São Paulo, foi coberta de tinta vermelha e, em 2021, ardeu em chamas, incendiada por ativistas que reivindicavam uma postura crítica em relação ao significado que aquelas estátuas e monumentos propagam. Esse tipo de ação chama atenção para as histórias narradas e para os fatos que envolvem histórias não contadas de violência, expropriação e exploração relacionadas a essas figuras apresentadas como heróis¹⁰. Nesse debate, falando sobre a África, Mbembe

¹⁰ Ver também ações do grupo Aparelhamento que proveu uma série de intervenções na cidade de São Paulo: <https://www.instagram.com/aparelhamento/>

(2020) propõe retirar todas dos espaços públicos e colocá-las juntas, num ato de sepultamento do colonialismo, numa espécie de jardim/museu para as futuras gerações - um projeto que foi parcialmente materializado no Apartheid Museum, em Joahanesburgo¹¹. No tocante ao Brasil, Moraes e Anjos (2020) argumentam que "nesse contexto, questionar, contextualizar, vandalizar e, no limite, derrubar monumentos, podem ser atos de reparação e de cura. Atos de amor".

Nessa conjuntura de reformulação de narrativas, projetos propõem (re)mapeamento, atualização, inscrição de novas interpretações de lugares de memória e, para além de museus e arquivos, a descolonização das próprias cidades, como é o caso do Remapping¹², em Portugal e na Alemanha, que prevê uma série de atividades e produções como a construção de uma nova cartografia subjetiva das cidades. Ou o Demonumenta¹³, no Brasil, encabeçado pela FAU/USP, que propõe o debate e apresenta outras narrativas sobre "monumentos e patrimônios arquitetônicos incômodos relacionados às comemorações da Independência do Brasil e à Semana de Arte Moderna de 1922 e suas reverberações em 1932, 1954 e 1972". Há, portanto, um movimento internacional de contestação, de reflexão e de ação acerca de objetos, acervos, iconografias e monumentos, seus significados e as narrativas que propagam e às quais estão implicados.

Isto posto, é mais que urgente o entendimento de que lidar com acervos e coleções é assumir responsabilidade para com eles e com as comunidades às quais dizem respeito, bem como com a forma de extrovertê-los. Esse é um debate que está em evidência e atravessa os campos da museologia, dos arquivos/acervos e da antropologia e nos coloca de volta ao acervo de filmes sobre Suape. Portanto, essas reflexões foram o ponto de partida para pensar o passo seguinte, ou seja, a abertura do acervo. Conforme já mencionado, considerando as possíveis leituras, foram mobilizados diversos atores que contribuíram na construção das informações descritivas, bem como nos significados daquelas imagens. Para detalhar esse processo devemos considerar dois casos de estudos que são constituídos por duas gravações diferentes que foram protagonizadas ao longo do processo de catalogação coletiva. A primeira é uma gravação da visita do Presidente João Figueiredo, o último militar da época da ditadura na presidência, e a segunda traz imagens de um caso que se tornou muito sugestivo, entre vários moradores

¹¹ Apartheid Museum. Disponível em: <<https://www.apartheidmuseum.org/>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹² ReMapping Memories. <https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto>. Acesso em: 21 mai. 2023.

¹³ Demonumenta. <http://demonumenta.fau.usp.br/>. Acesso em: 21 mai. 2023.

da Vila de Suape, o de uma draga que encalhou e, posteriormente, afundou na entrada da barra.



Imagem 5. Captura da sequência na qual João Figueiredo discursa em Suape (Autor. Carlos Cordeiro).
A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837752568/>

Conforme podemos inferir a partir das imagens, a visita do presidente Figueiredo foi um evento que contou com a presença tanto de "autoridades" quanto dos moradores locais. De acordo com um de nossos contatos, nessas ocasiões, o Porto disponibilizou ônibus para transportar os alunos das escolas para o evento. Nas imagens, podemos observar a posição hierárquica entre as autoridades e os moradores locais, definidos por um jornalista ativo na região na época daquele acontecimento como o "povão", destacando a subordinação desses sujeitos a outros capitais, políticos e econômicos.

As imagens revelam rastros de uma divisão, que entrelaça questões raciais e econômicas. Elas são atípicas no panorama da produção imagética sobre Suape, porque evidenciam as divisões existentes, mas também mostram que já há uma mescla entre os dois grupos e uma interdependência mútua. Essas imagens, pelo modo como foram catalogadas, se tornam parte de uma reflexão que pode ser definida como

contracolonial, ou seja, visam expor como o Porto foi construído com base nessas divisões.



Imagem 6. Captura da sequência do afundamento da draga (Autor. Carlos Cordeiro).
A gravação está disponível no link: <https://vimeo.com/837754151>

O segundo caso refere-se ao afundamento da draga. Novamente as imagens demonstram uma grande excitação entre os representantes do Porto, que estão tentando salvar a embarcação, já inexoravelmente encalhada na entrada da barra, e a população que observa atentamente os acontecimentos. Nesse caso, mais uma vez, temos diferentes interpretações. Para os jornalistas presentes na ocasião, o afundamento da draga se enquadra numa narrativa embasada em disputas comerciais, ou seja, numa tentativa de ganhar processos licitatórios por meio de atos ilegais, afundando propositalmente a embarcação. Em suma, uma guerra comercial, que contempla atos violentos, embasaria a destruição do equipamento da draga e, em termos mais gerais, as práticas que fundamentam a construção do Porto.

Por outro lado, a população presente conta uma história diferente, e essas histórias também são fundamentais para entender as práticas que dão base à construção dessas mega infraestruturas portuárias. Na época, as pessoas em geral não percebiam o que estava acontecendo, sabiam apenas que algo seria construído ali, mas não imaginavam seus impactos futuros. A draga é uma das ferramentas historicamente mais utilizadas para a ampliação e para o alicerce dos canais, e, conseqüentemente, é considerada hoje como o elemento que mais causa destruição dos ambientes marinhos e

costeiros. Esse fato é especialmente relevante em um contexto em que muitas vezes o sustento das comunidades ao redor do Porto provém de uma economia baseada na pesca artesanal e no turismo de pequena escala. Foi emocionante observar a reação das pessoas diante do afundamento da draga, relatando que, naquela época, todos torciam por sua salvação e, com ela, a do projeto do porto.

Esses processos de ressignificação das imagens - e do passado - são processos que embasam a construção do Museu Suape, como uma ferramenta para compartilhamento e acesso às imagens. Uma iniciativa que compreende o museu "como tecnologia, como ferramenta de trabalho, como dispositivo estratégico para uma relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro" (Chagas, 2011:05). O Museu põe esse conjunto de imagens em movimento, propiciando a sua politização e o surgimento de múltiplas interpretações, narrativas alternativas que questionam as práticas que permitiram a construção e a contínua expansão do Porto.

O Museu Suape é, assim, um exemplo de iniciativa museológica que tem o uso e a leitura de imagens no seu cerne e que está em território onde há disputas. No Brasil, algumas experiências são referência. O Museu das Remoções, no Rio de Janeiro, utiliza-se de imagens, inicialmente de cunho privado, que são postas "na rua", criando assim uma contramusealização (Brulon, Peixinho, 2022) e uma contranarrativa do processo de expulsão dos moradores da Vila Autódromo, no âmbito de execução de grandes obras, a saber, as reformas urbanas para as Olimpíadas. As imagens entram na seara da disputa de narrativas e "comprovam" o que a comunidade diz, em contraponto à fala dos órgãos públicos, no caso, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Por meio das fotografias, o museu narra a história passada, mas também presente, e demanda um futuro outro em relação àquele que os órgãos públicos querem impor. Há a feitura de uma contramuseologia que "se baseia na experiência contestatória da própria ordem museal" (Brulon, Peixinho, 2022:21), ou seja, que não se enquadra nos termos canônicos da ideal de museu. Nessa experiência, as imagens são o "principal suporte de memória para moradores que resistiram" (Brulon, Peixinho, 2022:07), uma vez que o museu se faz durante o processo de desapropriação e de retiradas forçadas dos moradores.

O Museu da Beira da Linha do Coque¹⁴, no Recife, é também uma iniciativa que lança mão do audiovisual para inserir-se nas lutas pela permanência no território, uma

¹⁴ <https://historiasdocoque.wordpress.com/>. Acesso em: 21 mai. 2023.

região central da cidade, e também para contrapor discursos sobre a localidade. O acervo do museu é composto por registros audiovisuais dos moradores da comunidade, narrando uma outra história para o bairro, diferente da propagada pela mídia e pelo poder público, em que é relacionada à violência e à pobreza (Heitor, 2018). Por meio de uma Ciclotela, uma combinação que une bicicleta e projetor, a exposição do acervo é realizada de forma itinerante dentro e fora da comunidade, ecoando o museu enquanto instrumento e agente político.

Como exposto, nos últimos anos, na seara de disputas por memória, território e direitos, velhos, novos e renovados acervos vêm sendo dispositivos estratégicos de reescrituras. Podemos pensar então que o Museu Suape surge na “ausência nos espaços devastados”, sendo as imagens sustentação para o museu e para a luta das comunidades que moram ao redor do Porto. Elas promovem, ainda, um debate sobre a paisagem cultural, a qual é destruída pelo próprio poder público e por grandes corporações (Chagas, 2020:146).

A contramusealização dos restos

No caso que apresentamos neste artigo, encontramos posicionamentos entre pesquisa e extensão, localizados a partir da universidade, em uma perspectiva que se põe ao lado da comunidade, para, a partir das imagens, refletir sobre o presente e o futuro. O caminho trilhado foi de se entender um museu, não em termos normativos, mas experimentais. Como já dito, o acervo em que trabalhamos estava destinado ao esquecimento, à morte (quase-morte). Estava adormecido. As imagens, que não foram produzidas para circular, que eram de cunho privado, são, agora, alçadas a outro lugar. São re-elaboradas em outro contexto, a partir de uma iniciativa que autointitula-se Museu Suape, no qual confluem o acervo do MISPE junto com os outros que foram e que serão encontrados e produzidos. Com o Museu Suape estamos produzindo uma nova musealização, a partir de e com outros pontos de vista, entendendo as imagens não como mero registros despreocupados. Múltiplos olhares estão convergindo para uma musealização, na qual as imagens podem ser acionadas para construção de uma contra-narrativa.

A região de Suape vivenciou expulsões, desapropriações, devastações em nome de um projeto de cunho desenvolvimentista. Os registros imagéticos públicos desse processo foram majoritariamente carregados de uma narrativa do ponto de vista estatal

"rumo ao progresso". Podemos considerar que estamos na seara do lidar com memórias que podem ser consideradas traumáticas para a comunidade envolvida. Estamos atuando entre o lembrar e o esquecer, ou como lembrar e como esquecer. As transformações e os impactos da construção do Porto e de suas ampliações são "traumas do desenvolvimento" que não são considerados enquanto tal. Talvez por sua escala visível e pelo perfil da comunidade diretamente afetada. A região de Suape pode vir a ser entendida como um lugar de memória, associado à política desenvolvimentista, das grandes obras, assim como aconteceu e acontece nas construções de hidrelétricas, por exemplo. As imagens demonstram "o antes" não vivenciado ou não recordado por muitos moradores e que pode ser ponto de partida para se pensar a atualidade e vislumbrar o porvir, a exemplo do que menciona Cunha (2005), acerca de sua experiência no retorno de fotografias realizadas por antropólogos décadas antes em terreiros de Salvador: "Algumas conversas, entretanto, foram particularmente elucidativas, no sentido de evidenciar o poder evocativo das imagens não para falar do passado, e sim, sobretudo, do presente" (Cunha, 2005: 25).

A distância temporal dos fatos, dos acontecimentos, implica em diferentes escolhas no tratamento e na abordagem. A experiência de um museu em que estejam organizadas coleções de imagens com uma proposta de construção colaborativa de significados é o caminho, tendo em conta nossa prática e o contexto atual, mais acertado. Consideramos que estamos lidando com uma contramusealização das sobras de imagens, como aponta Brulon e Peixinho (2022) em referência a Debary, para quem "a postura patrimonial e museal repousa sobre essa gestão dos restos" (Debary, 2017:85). O acervo do MISPE foi "salvo do lixo", conforme já mencionado, e esses restos são o que sobrou do que foi registrado, na época, e que contrastam com o que permanece do lugar.

O museu aqui conformado, nesse caminho trilhado, alinha-se a uma perspectiva de uma museologia experimental, construída com base em regimes de valor não hegemônicos, que propõe "libertar a experiência social dos regimes disciplinares de museus e museologias normativos e opressores" (Brulon, Peixinho, 2022:21). É um processo museológico em que há uma implicação social e política, que não está isento também de conflitos. Um museu desenhado como um espaço agregador, aberto à constante incorporação de imagens e de informações e sentidos sobre elas, buscando dar a conhecer olhares lançados à região nos últimos 50 anos, muitas vezes desconhecidos,

por falta de publicização (precisava ser esquecido?), de acesso ou por estarem dispersos de forma física e virtual.

Durante a exibição de parte do acervo na praça da Vila de Suape, em outubro de 2022, Rildo Plínio, liderança comunitária, comentando sobre as imagens agora reavivadas e acordadas, afirmou que a comunidade estava sendo eternizada e que o derramamento do óleo em 2019 era apenas a ponta do iceberg, pois "a comunidade foi impactada e ainda está sendo impactada". Sem a pretensão de mudar radicalmente a história, como seria necessário, o Museu Suape se coloca como um espaço que mobilizou a comunidade e que pode ser mobilizado por ela.

Referências

BRULON, Bruno; PEIXINHO, Lia Fernandes. Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 30, p. 1–32, dez. 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/195831>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília, ABA Publicações, 2015.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.

CASTRO, Celso. *Pesquisando em arquivos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CHAGAS, Mário. Imaginação museal e museologia social: frag-mentos. *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, n. 56, p. 133–150, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/41602>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 41, p.05-16, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.36, p. 07-32, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2242>>. Acesso em 23 ago. 2023.

DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. 1. ed. Pelotas, UM2 Comunicação, 2017.

DERRIDA, Jaques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. Coleção. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.) *Conceitos-chaves de Museologia*. São Paulo, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p. 32-35.

GODINHO, Ana; MATEUS, Catarina; SIMÕES, Catarina; *et al.* Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical. *Boletim ICOM Portugal*, Lisboa, n. 17, p. 52–66, 2021. (As Coleções extra-europeias). Disponível em:

<https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_d ez_2021-1.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2023.

GOMES, Alexandre Oliveira e OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v.3, n.2, p.42-55, jul/dez 2010. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/136/13>>. Acesso em 23 ago. 2023.

HEITOR, Gleyce Kelly. Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE). *Revista Nava*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 115–134, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/27947>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

JOYNER, Ella. Holanda pede desculpas pelo papel no tráfico de escravos. *DW Brasil*, Amsterdã, 12 dez. 2022. Política. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/holanda-pede-desculpas-pelo-papel-no-tr%C3%A1fico-de-escravos/a-64155939>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

KUMMELS, Ingrid; KOCH, Gisela Cánepa (Orgs.). *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*. vol.1. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2020.

LARKIN, Brian. Políticas e Poéticas da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, Recife, v. 31, n. 2, p. 28-60, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/249895>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

LARKIN, Brian. Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure. In: *The promise of infrastructure*. Durham, Duke University press, 2018. p. 175-202.

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 2, n. 2, nov. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

_____. *On the Postcolony*. First edition. Berkeley, University of California Press, 2001.

_____. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; et al (Orgs.). *Refiguring the Archive*. Dordrecht, Springer Netherlands, 2002. p. 19–27. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MORAES, Fabiana e ANJOS, Moacir. Derrubar monumentos, um ato de amor. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em:

<<https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MOUTINHO, Mário e PRIMO, Judite. Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças. *Boletim ICOM Portugal*, Lisboa, n. 17, p. 91–97, 2021. (As Coleções extra-europeias). Disponível em: <https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2023.

MUSEU Nacional de História Natural e da Ciência. O Impulso Fotográfico: (Des)Arrumar o arquivo colonial. Disponível em: <<https://www.museus.ulisboa.pt/exposicao-impulso-fotografico>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

PALAVRAS ancestrais: uma história sobre o Acervo Nosso Sagrado. *Ibirapitanga*, Rio de Janeiro, 29 jan. 2021. Equidade Racial. Disponível em: <<https://www.ibirapitanga.org.br/historias/palavras-ancestrais/>>.

PHOTO Impulse. O Impulso Fotográfico: Medindo as Colônias e os Corpos Colonizados. O Arquivo Fotográfico e Filmico das Missões Portuguesas de Geografia e Antropologia. Disponível em: <<https://www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

RIJKSMUSEUM. Rijksmuseum & Slavery. New light on the permanent collection. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past/rijksmuseum-and-slavery>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

SANSI, Roger. *The anthropologist as curator*. London: Routledge, 2019.

_____. The artist and the stone: projeto, processo e valor na arte contemporânea: Tradução. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 338-360, ago. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/171004>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

SCOTT, Russell Parry. Projetos de desenvolvimento e o disciplinamento de mulheres no tempo e no espaço. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.52, p.e185204, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/7xntVWLhZGBc93gKZcw4S6q/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

STAR, Susan Leigh. A Etnografia da Infraestrutura. *Revista AntHropológicas*, Recife, v. 31, n. 2, p. 61-85, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/249896>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

STEDELIJK Museum Alkmaar. Plantage Alkmaar. Alkmaar in Suriname 1745-heden. Disponível em: <<https://stedelijkmuseumalkmaar.nl/nu-te-zien/archief/plantage-alkmaar-alkmaar-in-suriname-1745-heden>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

VAILATI, Alex. A imagem como eixo infraestrutural. Contato e exposição do Porto de Suape. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Lisboa. No prelo.

VAILATI, Alex e GODIO, Matias. Reconfigurando o meio ambiente. Reflexões sobre migrações e disputas ambientais na ilha de Santa Catarina. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 12, n. 1, p. 285–303, 2020. Disponível em: <<https://confluenze.unibo.it/article/view/11345>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

VAILATI, Alex e VILLARREAL, Gabriela Zamorano (Orgs.). *Ethnographies of “on demand” films: anthropological explorations of commissioned audiovisual productions*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2021.