

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (UFPI)  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS (CCHL)  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA (PPGANT)

TAILINE RODRIGUES VALÉRIO DA SILVA

**BUSCANDO A INDISCIPLINA SENSORIAL: REFLEXÕES ANTROPOLÓGICAS  
SOBRE O MUSEU DO PIAUÍ - CASA DE ODILON NUNES.**

TERESINA

2019

TAILINE RODRIGUES VALÉRIO DA SILVA

**BUSCANDO A INDISCIPLINA SENSORIAL: REFLEXÕES ANTROPOLÓGICAS  
SOBRE O MUSEU DO PIAUÍ - CASA DE ODILON NUNES.**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito para a obtenção do título de mestre em antropologia.

ORIENTADORA:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jóina Freitas Borges

TERESINA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco  
Serviço de Processamento Técnico

S586b Silva, Tailine Rodrigues Valério da.  
Buscando a indisciplina sensorial : reflexões antropológicas  
sobre o Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes / Tailine  
Rodrigues Valério da Silva. – 2019.  
153 f.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade  
Federal do Piauí, Teresina, 2019.

“Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jóina Freitas Borges”.

1. Disciplina. 2. Indisciplina. 3. Museu do Piauí - Casa de  
Odilon Nunes. 4. Sensorial. I. Título.

CDD 301.2

TAILINE RODRIGUES VALÉRIO DA SILVA

**BUSCANDO A INDISCIPLINA SENSORIAL: REFLEXÕES ANTROPOLÓGICAS  
SOBRE O MUSEU DO PIAUÍ - CASA DE ODILON NUNES.**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito para a obtenção do título de mestre em antropologia.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jóina Freitas Borges – UFPI/CCN  
Orientadora/Presidente

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica da Silva Araújo - UFPI/CCHL  
Membro Titular

---

Prof. Dr. Andrés Zarankin – UFMG  
Membro Externo

---

Prof. Dr. Alejandro Raul Gonzalez Labale - UFPI/CCHL  
Membro Suplente

Dedico este trabalho ao movimento feminista e à todas as mulheres que lutam para vencer a desigualdade, vocês me inspiram e me permitem sonhar. Dedico também, às funcionárias e condutoras do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes, vocês me acolheram e me permitiram vivenciar uma linda experiência.

## **AGRADECIMENTOS:**

Entre uma jornada longa e uma caminhada curta, misturei e acumulei, nesses dois anos de mestrado, uma série de expectativas, memórias e sensações. Escolhi viver uma outra aventura, sai do suposto lugar cômodo que trilhava na arqueologia, para me lançar em uma busca inconstante na antropologia. Tive (e ainda tenho), que me indisciplinar em muitos aspectos, fui aprendendo aos poucos, o quanto buscar uma indisciplinada requer a construção constante de linhas de fuga, requer me deixar atravessar por outras vidas, outras coisas, outros tempos, requer, inclusive, uma sensibilidade para com o mundo, que me permita ser afetada e afetar também.

Enfrentar a caminhada acadêmica é muitas vezes sufocante, existe uma cobrança externa que nos faz ter (e muitas vezes desejar) entrar na lógica produtivista sem qualquer questionamento sobre o que produzimos e é preciso encontrar a dosagem certa para não se perder nessa trilha. Sobreviver em meio a esse turbilhão só foi possível, graças as amizades, afetos e acolhimentos que recebi, por isso, devo dizer que a finalização desse trabalho só aconteceu por causa de cada uma dessas contribuições, sou muito grata por isso.

Nessa trilha um tanto sinuosa, é fácil se sentir sozinha, mas tive o privilégio de ser acompanhada por uma amiga e orientadora excepcional. Jóina, sou imensamente grata por ter partilhado comigo essa caminhada, por me permitir vivenciar essa experiência como pesquisadora indisciplinada, por levantar bandeiras comigo e se dispor a lutar por um mundo mais plural e diverso. Obrigada pelo exemplo de mulher, feminista, professora e pesquisadora que você me permitiu conhecer, sua disposição na luta me fortalece e me ensina a seguir.

Em meio a esse turbilhão, percebo que as saudades de casa ainda é uma grande dificuldade, já são quase sete anos de distância e reflexões sobre o caminho escolhido. Não tenho nem como agradecer a paciência e apoio, já que, nos poucos meses que passamos em família, muitas vezes carrego tarefas ainda por fazer, mesmo assim, vocês sempre me acolhem.

Mamãe, a vida adulta vem me mostrando a cada dia o quão difícil foi sua história e me ensinando que devo ser mais paciente com as nossas diferenças. Você sempre foi um grande exemplo de mulher para mim, me mostrou o mundo de uma forma particular, quis me proteger e teve medo de alguns erros que eu pudesse cometer, mas sempre esteve do meu lado pra enfrentar comigo o que pudesse surgir, eu te amo muito e sou imensamente grata por te ter como mãe. Papi, você é a voz calma que me avisa que tudo dará certo, me mostra que mesmo nos momentos que caímos, ainda é possível levantar. Você é uma grande inspiração para eu seguir meus sonhos, porque em você, vejo alguém que sempre se dispôs a alcançar o

inimaginável, obrigada por tudo, te amo. Didi, minha Jailssa a mais velha, obrigada por ser a voz da razão e cuidado pra não tropeçar quando for meter o louco. Te admiro por muitas coisa, você é uma mulher incrível, criativa e sonhadora, que me ajuda (mesmo que você não saiba) a superar meus medos, a acreditar no lado bom das pessoas e a ser alguém melhor, agradeço por te ter como irmã e por tudo que posso aprender do seu lado, te amo. Kau (turtinho), você é minha luz no caminho, é um presente e uma responsabilidade muito grande de te ter como irmão, sou eternamente grata ao universo por sua existência, te amo. Ao meu pedaço de feudo, Julia e Yuri, desculpem as ausências e obrigada por persistirem comigo nessa amizade, amo vocês e sinto falta todos os dias, ter vocês na minha vida, é um privilégio.

A cada passo trilhado nessa caminhada, percebo que minha definição de lar se expande, embora seja verdade que “já morei em tantas casas que nem me lembro mais”, tenho uma especial a agradecer, o apartamento 103, a casa com quatro moradores, as vezes três. João, dois anos de convivência diária, muitos cafés, músicas, lombas e conversas infinitas na madrugada, fomos aprendendo juntos o que é a vida adulta e realmente não sei como te agradecer por ter se tornado minha família. Alirio, preciso dizer nesse momento que estou com muitas saudades, mas imensamente feliz por seu crescimento e realizações, não é exagero dizer que sem você, esse mestrado não aconteceria. Você sempre esteve comigo, me apoiando, lendo meu material e questionando comigo muitas das coisas que trago aqui, com esse seu jeito sequelado (que muitas vezes me irrita), tenho a certeza que construí umas das melhores amizades da vida. Giu, pensei em inúmeras formas de te agradecer por me acompanhar nessa jornada, pelos rolês, pela parceria e conexão que criamos. À menina sensata, dos melhores deboches, memes e indicações de séries, obrigada por meter o louco comigo e por estar ao meu lado sempre que preciso. Marília, eu nem sei dizer o quanto você me inspira, a virginiana que compreende minha lua em peixes, estou com saudades dos nossos eventos típicos, mas sei que você quer desbravar o mundo e te ver feliz nesse caminho até diminui um pouco a saudade, obrigada por tudo. Marco, meu outro amigo internacional, das conversas aleatórias sobre a existência, obrigada pelas risadas e paixão.

Para falar sobre quem me acompanha e me ajuda a carregar o fardo da existência acadêmica, tenho que falar de você, Júnior (Juju). A pessoa serena e sagaz, que me faz rir de bobeira e que sempre contribui com suas indignações e experiências, obrigada por tudo. As amizades que a graduação em Arqueologia me proporcionou não foram poucas (ainda bem), tenho ao meu lado um grupo de profissionais e pesquisadores que não se limitam e se permitem reinventar, em especial as incríveis feministas que essa vida me proporcionou conhecer e partilhar lutas, obrigada Laura, Susany, Rafaela Leal e Rafaela Maria. Também devo agradecer

a Denise, Júlia, Caio, Matheus e Marcos, não só por partilharem comigo diversas indignações sociais e lutas, mas pela presença na mesa do Mercadinho Mescladinho, para escutarem minhas reclamações e partilharem o litrão. Fiuza, obrigada pela leveza dos encontros, pelos rolês aleatórios, fluxos, conversas e brisas partilhadas, você não sabe o quanto isso me ajudou nesse percurso.

Amélia e Pâmela, como eu sou grata por ter tido vocês ao meu lado ao longo desses dois anos, obrigada por essa amizade maravilhosa, pelas risadas e desesperos compartilhados, pelas trocas e contribuições e pela disposição para sustentarem, esse, e outros fluxos. Maria-Clara, que coisa incrível foi poder te conhecer nessa caminhada, obrigada pelos rolês aleatórios, pela disposição e contribuições de sempre. Ricardo, obrigada pelas conversas e divagações filosóficas e antropológicas, pelas risadas e diversão que só você sabe proporcionar. Alice, sou imensamente grata por essa amizade, pelas trocas e conversas que você sempre me proporcionou. Ilana, um agradecimento especial por ter me ajudado na escolha desse caminho na antropologia, pelas indicações de textos e por todo apoio. Márcia e Raiza, obrigada pela confiança e parceria nessa caminhada.

Muitos dos encontros e memórias que descrevo aqui, não seriam possíveis sem a existência de um lugar específico, o bar do Seu Rufino, por isso tenho que agradecer pela disposição e paciência, pelo litrão gelado e acolhimento de um lugar que nos permite sermos quem somos.

Agradeço ao PPGANT e a minha turma, pela oportunidade de conhecer e conviver com pessoas tão incríveis e engrandecedoras. Meus agradecimentos a todo o corpo docente, em especiais a professora Carmem Lúcia e Raimundo Nonato, pelas trocas, experiências em sala e nos eventos do Programa. Agradeço também, a professora Mônica Araújo e aos professores Andrés Zarankin e Alejandro Labale, pelas contribuições e arguições na banca de qualificações. A todo corpo técnico, administrativo e terceirizado da UFPI, meus sinceros agradecimentos.

Agradecer ao fomento à pesquisa, fornecido pela CAPES, não é mera formalidade, sem esse suporte, não poderia ter o privilégio de me manter e realizar essa pesquisa. Nesse sentido, agradeço também as políticas públicas educacionais dos governos Lula e Dilma, por ampliarem as verbas do CNPq e CAPES e proporcionarem a tantas pessoas como eu, a oportunidade do ensino superior e pós-graduação.

Por fim, agradeço ao Museu do Piauí, pelo acolhimento e receptividade. Espero sinceramente que esse trabalho traga contribuições e nos possibilita construir outras formas de vivenciar memórias e patrimônios.



## RESUMO

Apresento neste trabalho a composição de uma pesquisa a partir de uma autorreflexão, ou seja, relato meu devir pesquisadora. Caminho entre teorias e experimentações próprias, buscando demonstrar as sensações, afetações e atravessamentos vivenciados no Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes. Procurei problematizar se há, e como ocorrem, disciplinas e controles sensoriais na exposição de longa duração do Museu, quer dizer, procurei compreender se a instituição agencia processos disciplinares sobre corpos, coisas e tempos. Em meio a essa problematização me percebi não só como sujeito pesquisadora, mas principalmente como um corpo que sente, que percebe e vivencia atravessamentos e agenciamentos diversos, sendo assim, o meio que encontrei para falar sobre o Museu partiu das sensações e vivências que tive ali. Nesse processo de experimentação e vivência, compreendi que as disciplinas corporais e sensoriais presentes no Museu do Piauí se alinham a outros mecanismos disciplinares de nossas instituições sociais, como: a escola, o exército, o trabalho, a família, o hospital, que têm por objetivo a obtenção de corpos dóceis (FOUCAULT, 2014). Para além disso, também reflito sobre os processos maquínicos, geridos por uma máquina social capitalística (DELEUZE, GUATTARI, 2012a; GUATTARI, ROLNIK, 1996) quer dizer, um sistema social que procura gerir, no status da modernidade ocidental, os processos de subjetivação dos corpos, procurando dessa forma uniformizar e homogeneizar as multiplicidades, diminuir suas potencias e seu poder de diferenciação. Por outro lado, identificar os mecanismos disciplinares e de controle foram fundamentais para perceber como ocorrem as indisciplinas, quer dizer, entender quais táticas são ativadas por aquelas que vivenciam o Museu e procuram construir outros modos de existir e habitar esse espaço institucionalizado. Por fim, apresento uma intervenção com as condutoras e funcionárias do Museu do Piauí, seguindo a perspectiva da análise institucional (LOURAU, 1993), onde procurei trabalhar com as sensibilidades, afetações, memórias e sensações, pois percebi que nesse produzir de afetações, podem surgir outros caminhos e relações mais potentes e felizes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes; Disciplina; Indisciplina; Sensorial.

## RESUMEN

Presento en este trabajo la composición de una investigación a partir de una autorreflexión, o sea, relato mi devenir investigadora. Camino entre teorías y experimentaciones propias, buscando demostrar las sensaciones, afectaciones y atravesamientos vivenciados en el Museo do Piauí - Casa de Odilon Nunes. Busqué problematizar si hay, y cómo ocurren, disciplinas y controles sensoriales en la exposición de larga duración del Museo, es decir, busqué comprender si la institución agencia procesos disciplinarios sobre cuerpos, cosas y tiempos. En medio de esa problematización me percibí no sólo como sujeto investigadora, sino principalmente como un cuerpo que siente, que percibe y vivencia atravesamientos y agenciamientos diversos, siendo así, el medio que encontré para hablar acerca del Museo partió de las sensaciones y vivencias que tuve allí. En este proceso de experimentación y vivencia, comprendí que las disciplinas corporales y sensoriales presentes en el Museo do Piauí se alinean a otros mecanismos disciplinares de nuestras instituciones sociales, como: la escuela, el ejército, el trabajo, la familia, el hospital, que tienen por objetivo la obtención de cuerpos dóciles (FOUCAULT, 2014). Además, también reflexiono acerca de los procesos maquínicos, gestionados por una máquina social capitalística (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, GUATTARI, ROLNIK, 1996) es decir, un sistema social que busca gestionar, en el status de la modernidad occidental, los procesos de subjetivación de los cuerpos, buscando de esa forma uniformizar y homogeneizar las multiplicidades, disminuir sus potencias y su poder de diferenciación. Por otro lado, identificar los mecanismos disciplinares y de control fueron fundamentales para percibir cómo ocurren las indisciplinas, es decir, entender qué tácticas son activadas por aquellas que vivencian el Museo y buscan construir otros modos de existir y habitar ese espacio institucionalizado. Por último, presento una intervención con las conductoras y trabajadoras del Museo do Piauí, siguiendo la perspectiva del análisis institucional (LOURAU, 1993), donde intenté trabajar con las sensibilidades, afectaciones, memorias y sensaciones, pues percibí que en ese producir de afectaciones, pueden surgir otros caminos y relaciones más potentes y felices.

**PALABRAS CLAVE:** Museo do Piauí - Casa de Odilon Nunes; Disciplina; Indisciplina; Sensorial.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. VER CORES NAS CINZAS E A VIDA REINVENTAR .....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>2. MULTIPLICIDADES .....</b>  | <b>22</b>  |
| <b>2.1. Conversa sobre a composição de uma pesquisa.....</b>   | <b>23</b>  |
| <b>2.2 Eles querem que alguém que vem de onde nóiz vem.....</b>  | <b>28</b>  |
| <b>3. PEQUENA MEMÓRIA PARA UM TEMPO SEM MEMÓRIA .....</b>  | <b>44</b>  |
| <b>3.1. O tempo é sua morada: Trajetórias dos museus e reflexões sobre patrimônio.....</b>   | <b>45</b>  |
| <b>3.2. Costurando encontros: Um breve histórico sobre o Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes.....</b>  | <b>53</b>  |
| 3.2.1. Paredes tem olhos e ouvidos, boca também: a arquitetura enquadra corpos..   | 60         |
| 3.2.2. Todo dia a dia cheira a fábrica: Conformação de um espaço disciplinar.....  | 62         |
| <b>4. O TEMPO ENCURTOU, ENTÃO DEVO ME EXPRESSAR .....</b>  | <b>69</b>  |
| <b>4.1. Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja: Narrando um percurso etnográfico.....</b>  | <b>70</b>  |
| <b>4.2. Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar - Presenças e ausências: Um Museu invisível?.....</b>  | <b>76</b>  |
| <b>4.3. Bota a cara lá fora e me conta o que o teu olho escolhe ver: Reflexões sobre disciplinas sensoriais na exposição de longa duração do Museu.....</b>          | <b>85</b>  |
| <b>5. TODAS AS COISAS QUE O OLHO NÃO PODE TOCAR.....</b>   | <b>107</b> |
| <b>5.1. Corpo, sensibilidades e afetações.....</b>   | <b>107</b> |
| <b>5.2. O patrimônio como instância disciplinar: Refletindo sobre os impactos do conceito de patrimônio na conformação do sensório da modernidade ocidental.....</b> | <b>116</b> |
| <b>5.3. Do caos nascem novas maneiras de reanimar - Indisciplinar o Museu – Será um fim?.....</b>  | <b>122</b> |
| <b>6. O PÉ NO CHÃO E A MÃO NO SONHO - SOBRE A PROPOSTA INTERVENÇÃO.....</b>  | <b>133</b> |
| <b>6.1. Construindo caminhos para uma Intervenção no Museu.....</b>  | <b>133</b> |
| <b>6.2. Intervenção sensorial e roda de conversa com as funcionárias do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes.....</b>   | <b>135</b> |
| <b>7. AONDE IRÁ O FIM DA ESTRADA?.....</b>   | <b>144</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....</b>  | <b>148</b> |
| <b>APÊNDICE:.....</b>  | <b>152</b> |

## 1. VER CORES NAS CINZAS E A VIDA REINVENTAR<sup>1</sup>

*Cadê as notas que estavam aqui  
 Não preciso delas!  
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos  
 O medo dá origem ao mal  
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar  
 o orgulho, a arrogância, a glória  
 Enche a imaginação de domínio  
 São demônios, os que destroem o poder bravio da  
 humanidade [...].*

*Monólogo ao pé do ouvido - Nação  
 Zumbi.*

Divago nessa escrita como deambulo pelas ruas, estas sempre foram, de certa forma, minha principal morada. Nas brincadeiras de criança, as ruas eram sem dúvida lugares mágicos e cheios de aventuras a conhecer, com o passar do tempo, explorar a cidade e conhecer novos lugares se tornou minha maior diversão. Em certos momentos, percorrer as ruas, especialmente aquelas que não conhecia, seguia uma questão funcional – como por exemplo encontrar um lugar específico – nessas situações, um misto de receio e ansiedade acontece em mim, possivelmente por se tratar desse encontro com o novo e o desconhecido. Em outros momentos, seguir por ruas desconhecidas, sem qualquer objetivo, me inspira e me traz novas sensações.

Revisitar essas lembranças me trouxe reflexões sobre este trabalho, porque aqui, realizo percursos parecidos aos que faço nas ruas, quer dizer, em algumas situações escrevo de forma organizada e articulada, em outros, prefiro deambular, porque mesmo sem rumo, produzo encontros que me invadem e inspiram a seguir. Também percebo o quanto essa relação com a rua e com esses caminhos nem sempre lineares, se entrelaçam aqui, sobretudo porque procuro escrever sobre um Museu e sendo este um marco da cidade – seja por um processo de patrimonialização vertical do Estado, ou por outro lado, um marco da cidade constituído pelos usos e relações dos sujeitos com esse lugar – está imerso em relações de poder, em processos de ordenação e disciplinamentos.

Foi através de andanças, entre cidades e ruas, que trilhei uma caminhada em direção ao mestrado em antropologia. Embora não tenha sido no mestrado que meu encontro com o Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes<sup>2</sup> tenha se produzido, foi nele que passei a problematizar sua configuração. Durante esse tempo, estive centrada em identificar a conformação do Museu

---

<sup>1</sup> Trecho da música: Triste, louca ou má – Francisco el hombre.

<sup>2</sup> Buscando tornar a leitura mais fácil e dinâmica, optarei por utilizar o nome o temo Museu - em maiúscula- para me referir ao nome oficial do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes.

como instituição disciplinar (FOUCAULT, 2014), já que essa, por possuir uma validação social que a permite propagar narrativas sobre o passado das sociedades, regula, controla e disciplina corpos, coisas e tempos.

Mas para abordar a questão disciplinar e levantar a possibilidade de essa executar a docilidade dos corpos, talvez seja necessário apresentar algumas localizações, a primeira delas se refere ao fato de o Museu do Piauí se encontrar no centro da capital do estado, em Teresina. O que pude perceber ao longo da produção dessa pesquisa foi que o Museu se configura como um espaço paradoxal no cenário que ocupa (como pretendo aprofundar no terceiro capítulo), isso porque, os dispositivos de controle e disciplina, que fui evidenciando dentro da exposição de longa duração do Museu, contrastam com a paisagem circundante, onde pessoas em situação de rua, ambulantes, vendas ilícitas e transeuntes em suas atividades cotidianas, criam táticas (CERTEAU, 2008) para subverter as estruturas disciplinares impostas.

Outra localização importante, se refere ao vínculo da instituição à Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), no entanto, o Museu possui uma certa autonomia financeira – relacionada ao valor pago para realizar a visitação – que lhe permite, minimamente, manter seu funcionamento. Se trata de um Museu histórico clássico – embora eu não goste de engessá-lo em uma categorização – que enfrenta uma série de problemáticas, fundamentalmente voltadas a questões estruturais, como: falta de informações sobre os materiais expostos; etiquetas pouco explicativas; materiais com problemas de conservação; discursos e organização da exposição, entre outras. Os problemas estruturais também se relacionam a ausência de uma museóloga<sup>3</sup> na instituição, bem como da ausência de investimento no aprimoramento das funcionárias do Museu, ou seja, existe uma série de carências no Museu, ainda assim, esse cumpre um papel para a máquina social capitalista (DELEUZE, GUATTARI, 2012a; GUATTARI, ROLNIK, 1997), na medida que favorece a reprodução da narrativa dominante.

Foi vivenciando esse cenário, que procurei escrever uma etnografia sobre o rizoma que atravessa e é atravessado pelo Museu. Escolhi falar de rizoma, porquê: “Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, direções moveidias. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 43). É

---

<sup>3</sup> Escolhi subverter a ordem que privilegia o masculino e engloba todas as identidades de gênero (embora ainda apresente aqui de forma binária), numa única categoria. Como mulher, essa generalização não me contempla e me traz a sensação de ser uma intrusa no espaço do saber/poder que por muito tempo foi um privilégio masculino. As ciências de uma forma geral, ainda nos ensinam que devemos encobrir nossas subjetividades, mas optei por esse desvio, por que penso que nessas pequenas provocações, encontraremos meios de construir autorrepresentações. Nesse sentido, a escolha por direcionar essa escrita no/ao feminino, vêm para lutar por mais espaços de representação e presença das mulheres, já que durante grande parte da história (para não ser generalista), esse direito a representação e presença nos foi negado, neutralizado e/ou apagado.

assim que penso essa pesquisa e como vejo esse texto, como um atravessamento de potências, estas sobretudo fluídas; resultado dos encontros com sensações, experiências, discursos, conhecimentos, coisas e afecções.

Traço aqui uma escrita sobre encontros. Trago minhas experiências junto ao Museu do Piauí e descrevo minhas experimentações e sensações na pesquisa que aqui se desenrola, pois quero com isso sair do paradigma da neutralidade científica, que diz que devemos nos distanciar daquilo que estudamos para assim gerar dados confiáveis. E é nesse sentido que creio que a revisão e crítica realizada por James Clifford (2002) sobre a autoridade etnográfica seja pertinente para compor meu argumento, pois embora as ciências em um plano geral, e a Antropologia, em um momento particular, tenham reforçado a necessidade de uma distância e neutralidade em relação aos temas que estuda – para dessa forma atestar sua validade – essa é parte de uma concepção positivista de ciência, que contém, recorta e isola as variáveis para apresentar uma suposta estabilidade e verdade absoluta sobre o real. Mas essa não é a única concepção possível.

Nesse sentido, evidenciar minha presença no texto não vem como uma inversão do sistema de validação da antropologia, por meio de uma escrita etnográfica do “eu estive lá”, mas para pensar esse texto como um devir, composto de experiências e experimentações que passam pelos encontros produzidos no Museu, nas leituras, nas conversas com minha orientadora e amigas, nas músicas, risos, angústias e reflexões que permeiam esse processo. Ou seja: “Cumpro, portanto, “explicar” essas tramas, não no sentido de estabelecer leis ou causas como nas ciências propriamente ditas, mas no sentido mais vulgar de “explicitar” a trama, de resumi-la de modo adequado para que uma certa compreensão seja atingida” (GOLDMAN, 1999, p. 116).

Ao buscar explicar o entrelaçar da trama que é a pesquisa, surgiram questionamentos e angústias relacionados a minha forma de escrita. Como apresentar, escrever e entrelaçar essas experiências e experimentações com conceitos teóricos? Como transformar essa escrita em um instrumento de afetação, que faça emergir sensações, experiências, memórias? Buscando responder a essas questões, foi que nas orientações sugeri a leitura da análise institucional (LOURAU, 1993), como uma ferramenta de articulação, entre aquilo que é instituído como dados da pesquisa, com as vivências, geralmente consideradas como o “fora do texto”. Essa ferramenta é denominada pelo autor como “restituição”, sendo esta, não só um meio de devolver à comunidade envolvida na pesquisa uma produção acadêmica, mas sim de utilizar o próprio texto como um ponto de intervenção que restitua aos leitores, os acontecimentos e vivências sobre esse percurso de pesquisadora.

Lourau (1993) apresenta o peso que a academia tem em nossas escritas, no sentido de nos fazer dissimular as experiências e/ou ocultar sensações, emoções e memórias que são despertadas, tudo isso para seguir a prerrogativa da neutralidade, onde se sustenta grande parte do status da cientificidade acadêmica. É nesse sentido que ele vê o quanto o diário de campo foi tido como uma escrita marginal e constituído academicamente como um “fora do texto”, isso porque, essas escritas, feitas muitas vezes no próprio campo, “[...] traem o segredo da produção intelectual” (LOURAU, 1993, p. 72), quer dizer, tornam evidente os contextos nos quais os dados da pesquisa são produzidos. Foi através desse referencial que percebi que minha escrita, muitas vezes errante, na verdade traz, ou melhor, tenta trazer, esses diversos momentos pelos quais passei. Isso significa dizer que, em muitos momentos da escrita, misturo o diário de campo com minhas lembranças, com sensações, experimentações, teorias, músicas, conceitos, poesias, enfim, minhas digressões se configuram como um tipo de quebra ao modelo de escrita acadêmico, esperando que assim eu possa cumprir parte desse processo de restituição, quebrando um pouco o paradigma cientificista.

Não quero, com a inserção da primeira pessoa do singular, reificar uma ideia ingênua do Eu, de um sujeito e individualidade natural, pois como pude ver, a partir da obra de Deleuze e Guattari (2012a), a construção do sujeito e do significante é feita por uma máquina de rostidade, isto é: “É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separada de uma educação dos rostos” (ibidem, p. 52). Essa máquina abstrata, é uma produção social que define e atribui rostos a corpos, ou seja, não há sujeitos a priori, o que há são corpos que passam por uma semiótica de significância e subjetivação responsável por criar sujeitos para uma máquina social.

Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passam as semióticas plurívocas ou multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão. Construir-se-á o sistema muro branco-buraco negro, ou antes deslanchar-se-á essa máquina abstrata que deve justamente permitir e garantir a onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito. Vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro. Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rostos, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; uma descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54-55).

Para compreender como o fenômeno de atribuições de rosto opera dentro do Museu, é importante antes, evidenciar as articulações que ali ocorrem. Nesse sentido, trago o encontro de minhas rostidades enquanto jovem, mulher, arqueóloga e pesquisadora, com as diversas rostidades que preenchem essa paisagem, ou seja, administradoras, gestoras, funcionárias, condutoras e visitantes.

No caso específico dessa pesquisa, compreendo a máquina abstrata de rostificação como um agenciamento que coliga o plano discursivo ao plano experiencial, ou seja, o Museu cria uma narrativa por meio da exposição de objetos, que penetra os corpos não só pela mensagem construída, mas também através da experiência corporal que ali é vivenciada. Por meio dessa articulação, discursiva/corporal, o Museu produz uma paisagificação da história, quer dizer, o estabelecimento de uma narrativa dominante sobre o passado. Mas para que essa paisagem construída incida sobre os corpos, é necessário que ela esteja relacionada a uma experiência corporal específica, ou seja, a visitação, que se dá por meio de: um percurso determinado e acompanhado por uma condutora pelas dependências do Museu; apreciação audiovisual da exposição; distância em relação aos objetos expostos; caminhar de forma lenta e cautelosa; falar baixo; entre outras. A criação e aplicação dessa forma de visitar o Museu é o que caracterizo como disciplinas e controles das experiências corporais e sensoriais, já que é a partir delas que também se articula e se aprofunda a rostificação dos corpos, quer dizer, uma categorização e atribuição de sujeito, que setoriza: administradoras, gestoras, funcionárias, pesquisadoras e visitantes.

Essa setorização entre os sujeitos (rostificação) amplia a disparidade nas relações de saber/poder dentro da instituição, já que, o estabelecimento dessa hierarquia –administradoras, gestoras, funcionárias, pesquisadoras em contraponto as visitantes – permite definir, quem e como, se exerce poder e saber no espaço do Museu. De modo concreto, percebo essa disparidade nas relações de saber/poder quando por exemplo uma visitante é impossibilitada ou repreendida por tocar em alguma peça em exposição, mas as funcionárias do Museu podem manejar este material. Isso ocorre porque, as funcionárias possuem uma autoridade para isso, mas uma visitante, por não ocupar uma posição privilegiada de saber/poder – ou não possuir essa rostidade – possui uma série de restrições para se aproximar do mesmo objeto.

Foi através desses referenciais e questionamentos que procurei entender: se há, e como ocorrem, disciplinas corporais e sensoriais na exposição de longa duração do Museu do Piauí. Assim, creio que será possível entender possibilidades e/ou impossibilidade de encontros – físicos/corporais/sensoriais/afetivos – com a exposição de longa duração e com o Museu.



Essa problemática está articulada com o pressuposto de que o Museu, como instituição, investe em agenciamentos disciplinares e de controle sobre os corpos. Isso é, o Museu, foi e ainda é transmissor de valores sociais, ele se utiliza de objetos para produzir uma narrativa histórica, que por sua vez, reforça projetos políticos, econômicos, ideológicos e sociais. Toda uma peça da máquina social, uma entre várias instituições disciplinares, como a escola, o exército, a prisão, o hospício (FOUCAULT, 2014) responsáveis de assegurar o processo da rotação e paisagificação, isso por quê: “O rosto é uma política” (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p. 55) e como tal, deve ser organizada e fixada na máquina social para garantir um maior domínio e controle sobre os sujeitos.

Entender como essas disciplinas são exercidas, é perceber que há, sobretudo, uma restrição de circulação e acessos dos corpos aos objetos expostos no Museu. Ou seja, uma política de controle sensorial, que define como a experiência no Museu deve ocorrer. Para elucidar esse ponto, escolhi narrar brevemente aquilo que considero o início do que me trouxe até essa pesquisa sobre as disciplinas e Museu, pois estes, de um modo geral, começaram a despertar minha curiosidade já no início da adolescência.

Minha primeira visita ocorreu quando eu tinha quinze anos, ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), até ali, já havia alimentado minha imaginação por meio de livros e filmes que me fizeram construir uma ideia do que era um museu. Em meu imaginário construído, os museus eram locais austeros, místicos e sábios; entidades autoconstruídas e solitárias; lugares de contemplação. Era um lugar de silêncio e meditação, como se a partir desse transe, fosse possível escutar o que os objetos tinham a dizer. Talvez por conta desse imaginário, não refletia sobre os interesses e poderes que se articulam nas conformações dessas instituições.

Depois dessa visita, algumas outras vieram e tive a oportunidade de transitar por museus com diversas temáticas, como: históricos, arqueológicos, de arte contemporânea, etc. Ainda assim, em todos esses museus, havia algo que só futuramente iria questionar, ou seja, o porquê devemos manter certo comportamento dentro dessas instituições, como: não tocar nos objetos, não falar alto, não comer, não brincar, não percorrer de outras formas as exposições. Por que somos distanciados e apartados desse universo exposto? Por que, esses locais, materiais, histórias e memórias ali presentes – estabelecidos legalmente como patrimônio – são tratados e mantidos como estáticos?

Esses questionamentos anteriores se misturaram às leituras que faço atualmente sobre a teoria decolonial (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2005; LANDER, 2005), que se constitui como uma crítica de pesquisadores advindos de países que passaram pelo processo de colonização, como os da América do Sul e África, ao pensamento dominante e imperialista produzidos por

europeus e estadunidenses. A perspectiva decolonial se tornou um espaço de discussão que procura trazer para o debate acadêmico as concepções de mundo dos povos, que durante tanto tempo foram subalternizados, silenciados e tidos como objetos de pesquisa, como parte central para a propagação de contra narrativas ao que foi instituído como história oficial, sendo assim, constrói uma abertura no meio acadêmico para outras formas de ser/saber em nossa sociedade.

Nesse sentido, a crítica decolonial abre a possibilidade de se pensar a categoria museu, não mais a partir dos referenciais europeus, já que esses, durante muito tempo foram colocados como superiores aos demais modelos de organização e/ou concepções de patrimônio<sup>4</sup>, possibilitando que outros mecanismos, que possam ser representativos para as comunidades sejam valorizados, como demonstram os casos de museus comunitários e indígenas.

A teoria decolonial também me levou a perceber os efeitos do processo de sociedade disciplinar de que fala Foucault (2014) e embora este tenha analisado intensamente esse processo na sociedade francesa, não deixo de pensar que foi um projeto que se alastrou, em circunstâncias diversas, em outras partes do mundo. Isso porque: “As disciplinas funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis” (FOUCAULT, 2014, p. 234).

Daí também tenderem a se implantar nos setores mais importantes, mais centrais, mais produtivos da sociedade; e se fixarem em algumas das grandes funções essenciais: na produção manufatureira, na transmissão de conhecimentos, na difusão das aptidões e do *know-how*, no aparelho de guerra. Daí enfim a dupla tendência que vemos se desenvolver no decorrer do século XVIII de multiplicar o número das instituições de disciplina e de disciplinar os aparelhos existentes (FOUCAULT, 2014, p. 204).

É nesse processo em que a disciplina passa a permear o corpo social e suas instituições para alcançar “[...] a ordenação das multiplicidades humanas” (FOUCAULT, 2014, p. 210), que é possível perceber que:

[...] o que é próprio das disciplinas, é que elas tentam definir em relação às multiplicidades uma tática de poder que responde a três critérios: tornar o exercício do poder o menos custoso possível (economicamente, pela parca despesa que acarreta; politicamente, por sua discrição, sua fraca exteriorização, sua relativa invisibilidade, o pouco de resistência que suscita); fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, nem lacuna; ligar enfim esse crescimento “econômico” do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema (FOUCAULT, 2014, p. 210-211).

---

<sup>4</sup> Embora utilize o termo patrimônio para localizar a discussão, não é minha intenção reduzir ou englobar as concepções de culturas não ocidentais, ao conceito de patrimônio.

Pensando a partir desse referencial, entendi que o problema não era a instituição Museu, mas a máquina social (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), que disciplina, normaliza e controla nossas escolhas e encontros com o mundo por meio de dispositivos de saber/poder, que por sua vez, tem por objetivo, manter o funcionamento da máquina social tal como ela se apresenta. Ao perceber essas coerções, o Museu se desnaturalizou, perdeu aquela imagem produzida na adolescência e se apresentou como um tipo de dispositivo de saber/poder, com uma mecânica disciplinar em ação, já que: “Esforço e vigilância são necessários para manter as coisas intactas, sejam elas potes ou pessoas” (INGOLD, 2012, p. 36). Foi a partir desse novo encontro com o museu, agora sentindo seu peso disciplinar, que problematizei a questão sensorial, ou seja, a formação moderna e ocidental de mundo, que concebe os sentidos como sendo: visão, audição, tato, paladar e olfato.

Essa concepção de sensorio na modernidade ocidental tem por efeito uma separação categórica de sentido, onde as relações com o mundo só se dão a partir dessa hierarquização sensorial (HAMILAKIS, 2015a). Uma separação dos sentidos que prioriza a contemplação audiovisual como canal da verdade e o meio mais adequado para aquisição de conhecimento, enquanto que aos demais sentidos, como o tato, o paladar e o olfato, são secundários e menores, o que em minha perspectiva nos impede de acessar experiências outras com as potências presentes nos encontros com o mundo.

Mas a aplicação de disciplinas sensoriais no Museu, como por exemplo a proibição do toque nos objetos, também possui uma funcionalidade: promover e intensificar o processo de docilidade dos corpos. Nesse cenário, o Museu atua como engrenagem da máquina social ao produzir sujeitos passivos que adentrem museus como receptáculos vazios a serem preenchidos pelo conhecimento que supostamente esses espaços são capazes de transmitir a partir unicamente da contemplação visual.

Por outro lado, ainda há outra problemática que gostaria de discutir, que é a dicotomia entre natureza e cultura, pois penso que nela reside grande parte dos conflitos e desigualdades nessa relação: objetos x corpos. Essa questão surge, a medida em que somos levados a crer que existe uma diferença intrínseca entre um mundo animado e um outro inanimado e que aquilo que categorizamos como objetos, são simples resultados de uma agência humana, que podem e devem seguir uma espécie de cadeia operatória que envolve a fabricação, uso e descarte de materiais e que esses podem ser substituídos a qualquer momento por outros, mais funcionais, novos e modernos. Claro que essa lógica não está desassociada da expansão do capitalismo, suas demandas de consumo e com os modos de vida ocidentais, entretanto, cabe aqui refletir

que essa lógica está articulada a concepção dos museus como lugares de contemplação e consumo passivo.

Isso porque, o Museu é responsável por reter uma memória, é um arquivo e armazém, que possibilita o acesso daquilo que um dia foi a realidade. É ali que são selecionados, catalogados e expostos objetos considerados representativos de um determinado período histórico, é ali que se corta um devir das coisas (ou que se limita a velocidade desse devir), é ali que acontece a paisagificação, a imposição da semiótica dominante, aquela do logos, ou seja, se cria um discurso sobre esses objetos, se opera uma relação: signo, significado e significante. Isso é, o objeto exposto, ao ser compreendido como signo, só existe enquanto tal por meio do significado atribuído a ele, sendo a máquina social, responsável por atribuir um significado a esses materiais expostos. Sendo assim, ela define a interpretação que teremos desses objetos, ou seja, a máquina social cria, por exemplo, uma exposição em um museu, para que esta seja interpretada da maneira instituída pela própria máquina social.

Nesse processo, os Museus são fragmentados em tipos, como: Museus de história natural, Museus históricos e antropológicos, de arte contemporânea, do cotidiano, entre tantos outros (SUANO, 1986). Essa divisão e catalogação se insere no que acredito ser uma pedagogia do passado, onde passamos a entender as coisas, que são vivas e potentes, como objetos imóveis e estáticos. Pelos diversos processos disciplinares, somos levados a ver por exemplo, os objetos expostos no Museu, sempre como forma e conteúdo, ou seja, pensamos e queremos que essas formas e conteúdos se mantenham iguais e não se transformem (DELEUZE; GUATTARI, 2011c). Essa concepção nos impossibilita perceber que estamos envoltos de matérias e expressões que estão sempre em conexão e sendo assim, estão em constante mudança. Deixamos que essas coisas sejam enclausuradas dentro das redomas de vidro (HAMILAKIS, 2015a), onde pouco afetam e/ou são afetados em suas vidas, assim, não aprendemos a nos conectar e a perceber a transição de fluxos que podem ali circular.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião (INGOLD, 2012, p. 29).

O entendimento de objetos como uma forma acabada e estática visa criar uma preocupação em relação a durabilidade e permanência desses objetos. Essa preocupação, ou medo da mutabilidade, simbiose e/ou transformação, reforça o conceito de patrimônio como

concebemos na modernidade. Isso é, o patrimônio atua como categoria articulada ao desejo de estabilidade da máquina social, pois, ao torna-lo intocável e apartado de outras relações sensoriais, permite a própria reprodução da máquina e de seus interesses.

Desconsideramos – por uma longa herança científica, colonial e disciplinar – que essas coisas são vivas (INGOLD, 2012) e que elas são potências que por ventura se encontram conosco em diversos devires. São os encontros produzidos nesses devires que conformam rizomas.

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos os fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

Ao procurar articular e aprofundar esses conceitos e reflexões, apresento no primeiro capítulo deste trabalho os cenários que me trouxeram até essa pesquisa e de como passei a problematizar o Museu como um possível fenômeno de análise. Seguindo essa discussão, entrelaço vivências pessoais às teorias que embasam minhas perspectivas, ou seja, converso com a teoria decolonial, esquizoanálise e a microfísica do poder. Ainda neste capítulo apresento alguns pontos de surgimento dos museus, além de um breve histórico sobre o Museu do Piauí.

No segundo capítulo, trago alguns conceitos teóricos que versam sobre antropologia do corpo e antropologia sensorial, para dessa forma evidenciar o que compreendo por disciplinas e controles sensoriais. Além disso, neste capítulo também apresento as indisciplinas observadas durante as visitas, levantando assim uma reflexão sobre os modos como os sujeitos movem e são movidos quando se utilizam de outras modalidades sensoriais no Museu.

No terceiro capítulo trago uma discussão sobre meu percurso como aprendiz de etnógrafa e das barreiras e limitações vivenciadas neste contexto para então definir minha escrita como um entrelaçamento, ou seja, apresento os momentos vividos dentro e fora do campo. Aproveito esse espaço para compor relatos que mesclam meu diário de campo com a produções posteriores, onde procuro apresentar minhas observações sobre o cotidiano da instituição, em especial das visitas a exposição de longa duração. Também apresento a edificação, ponto essencial de minhas observações, já que ali foi possível identificar como a instituição se utiliza da espacialidade para operar processos disciplinares e de controle sobre corpos, coisas e tempos

O quarto e último capítulo, apresento a produção e execução de uma proposta de intervenção, que teve base na análise institucional bem como de referências sensoriais, para

promover uma atividade com as funcionárias do Museu. A escolha de trabalhar com as funcionárias se deu, não só por elas se configuraram como interlocutoras desse trabalho, como também por serem fundamentais no processo de sensibilização e contato entre pessoas, coisas e tempos, sendo assim, trabalhar com as funcionárias teve por objetivo construir um micro agenciamento que procura produzir outras formas de habitar o Museu.

## 2. MULTIPLICIDADES

*A miséria do meu ser,  
Do ser que tenho a viver,  
Tornou-se uma coisa vista.  
Sou nesta vida um qualquer  
Que roda fora da pista.  
Ninguém conhece quem sou  
Nem eu mesmo me conheço  
E, se me conheço, esqueço,  
Porque não vivo onde estou.  
Rodo, e o meu rodar apresso.  
É uma carreira invisível  
Salvo onde caio e sou visto,  
Porque cair é sensível  
Pelo ruído imprevisto...  
Sou assim. Mas isto é crível?  
(Fernando Pessoa)*

Situar essa pesquisa sobre o Museu do Piauí as vezes se torna complicado. É que ela nunca está desassociada de mim, é uma pesquisa que corre em meio a minha experiência enquanto estudante, aprendiz de etnógrafa e pesquisadora. Essa experiência requer a todo tempo uma imersão, inclusive nas pequenas tarefas cotidianas, que não aparentam ter qualquer relação com o Museu<sup>5</sup>, me percebo pensando sobre a pesquisa. São nesses momentos que vejo o quanto buscar entender a complexidade que é o museu enquanto um fenômeno social, se torna um fazer mutante, permeado de atravessamentos e encontros que me modificam a cada passo. Percebo esse trabalho como uma tentativa de explicar uma maquinaria complexa, ou seja, demonstrar como ocorre a composição de uma realidade onde, as histórias, memórias e temporalidades de sujeitos e de coisas que conformam o Museu, se conectam com as teorias-experimentações escolhidas para a pesquisa, além de estarem permeadas pelas contribuições de amigos, poemas, músicas, cheiros, texturas, sabores e emoções. Essa maquinaria da qual falo, é a reunião de todos estes elementos, cada um como uma peça que se une como meio de realizar pequenas fissuras na normalidade.

Procurei anteriormente, organizar este texto de outra maneira, queria realizar uma quebra mais radical ao modelo acadêmico na qual estou inserida, no entanto, foi preciso perceber que uma certa organização facilitaria o entendimento dos conceitos e discussões que pretendo apresentar, por isso, foi preciso reorganizar, apresentando na primeira sessão apontamentos e percursos teóricos que dialogam com minhas trajetórias pessoais e de como esses caminhos me fizeram chegar ao Museu e de como passei a problematizar esse espaço.

---

<sup>5</sup> Utilizarei a abreviação de Museu para me referir ao Museu do Piauí- Casa de Odilon Nunes e museu para tratar sobre o fenômeno geral em nossa sociedade.

## 2.1. Conversa sobre a composição de uma pesquisa

Para relatar os caminhos percorridos na atual pesquisa, realizei uma viagem em memórias passadas, reunindo fragmentos de encontro que me fizeram perceber o museu como lócus de pesquisa. Foi em meio a um minicurso que participei, sobre arqueologia sensorial, na II Semana de Arqueologia da Unicamp, em 2015, onde o ministrante nos falou sobre sua experiência junto ao Museu de Arqueologia de Sergipe e de sua proposta de aproximar, através de outras relações sensoriais, como por exemplo o tato, os visitantes e a materialidade que era ali exposta. Foi nessa experiência, que me surgiu o desejo de entender como os sentidos eram vivenciados nos museus. Mas naquele momento, eu estava realizando minha monografia na graduação em Arqueologia, buscando relacionar os sítios arqueológicos dos indígenas Tremembés, em Almofala- CE, com a reivindicação de identidade étnica desse povo e fortalecer a luta pela demarcação da terra indígena.

A experiência junto aos Tremembés e o processo de construção da monografia me fizeram perceber o quanto as relações entre academia e comunidades fora do cânone acadêmico ainda são desiguais, assimétricas e colonialistas, isso porque, o colonialismo não se resume ao momento histórico da expansão territorial iniciada no século XVI, mas corresponde a nova configuração de mundo que passa a existir a partir do contato dos colonizadores com os habitantes dos territórios a serem explorados e que se reproduz, de modos distintos, na atualidade, através da colonialidade.

Quijano (2005), ao associar o processo de colonização com o posterior avanço neoliberal do capitalismo, diz que o colonialismo se sustentou principalmente na construção de categorias raciais, ou seja: branco, negro, índio, mestiço e posteriormente, amarelos e oliváceos. A construção dessas categorias genéricas de tipos raciais fundamentou explorações, violências, escravidão e subalternização dos povos classificados como não-brancos. É nessa relação entre trabalho assalariado e livre, que era reservado aos brancos, e trabalho escravo ou servil, atribuído a negros e índios, que Quijano vê nascer uma estrutura de poder que passa a organizar uma nova constituição de mundo, quer dizer, é nesse contexto que surge o que é a Europa Ocidental, e onde surge, por exemplo, a ideia de América e África, e por fim, de onde deriva a produção do mundo moderno ocidental.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural



global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 110).

A experiência junto aos Tremembés me proporcionou desconstruir e problematizar uma série de concepções que levava comigo. A primeira delas foi em relação a construção de mundo ocidental moderno, isso porque, esse é o termo usado para situar o avanço do modo de vida ocidental baseado na economia capitalista, que se propagou com o auxílio do conhecimento científico, sobretudo nas correntes evolucionistas, através do conceito de civilização. É a partir do conceito de civilização, que colocava outros modos de vida, concepções de mundo e formas de ser/saber, como sendo atrasadas, selvagens e primitivas, que nasce o chamado mundo moderno ocidental, ou seja, um projeto eurocêntrico, que coloca a sua cultura como a dos “detentores” de “bons costumes”, “tecnologias avançadas” e superior à dos demais, um projeto que acredita ter o direito de dominar, domesticar, organizar e exercer poder sobre outras culturas e modos de ser no mundo.

Partindo de uma concepção linear e evolucionista da história, entende-se que por conta do desenvolvimento material e cultural, a Europa é naturalmente a portadora e defensora dos valores de universalidade e racionalidade em luta contra o obscurantismo e a irracionalidade das ordens pré-modernas (MENAFRA, 2007, p. 68).

É interessante perceber que para propagar o projeto de mundo moderno foi necessário um segundo elemento, que é a utilização e imposição de dicotomias, isso significa que a modernidade passa a estruturar as mentalidades por meio de separações intrínsecas, quer dizer: bem x mal; certo x errado; natureza x cultura; teoria x prática, entre outras. Essas dicotomias têm um grande impacto sobre o modo de corpos, coisas e tempos serem e estarem no mundo, pois cria, ou melhor, a modernidade têm por intenção criar, uma homogeneização que encubra as diferenças, que situe cada corpo e cada coisa em um único tempo linear, é um projeto de estratificação (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), que organiza outros mundos a partir da lógica que se quer dominante, sendo assim, também passa por uma processo de desterritorialização negativa (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), que é a tentativa de conter os desejos, deter os devires, limitar as transformações e as possibilidades de mudança que podem ocorrer por meio da construção de desterritorializações fora da lógica hegemônica.

Esta é uma construção *eurocêntrica*, que pensa e organiza a totalidade do tempo e do espaço para toda a humanidade do ponto de vista de sua própria experiência, colocando sua especificidade histórico-cultural como padrão de referência superior e universal. Mas é ainda mais que isso. Este metarrelato da

modernidade é um dispositivo de conhecimento *colonial e imperial* em que se articula essa totalidade de povos, tempo e espaço como parte da organização colonial/imperial do mundo. Uma forma de organização e de ser da sociedade transforma-se mediante este dispositivo colonizador do conhecimento na forma normal do ser humano e da sociedade. As outras formas de ser, as outras formas de organização da sociedade, as outras formas de conhecimento, são transformadas não só em diferentes, mas em carentes, arcaicas, primitivas, tradicionais, pré-modernas (LANDER, 2005, p. 13, grifo do autor).

Essa correlação entre modernidade ocidental e o estabelecimento de dicotomias, não poderia acontecer sem um segundo fator, a produção de conhecimento científico por meio do positivismo. Isso porque, por ser uma corrente de pensamento preocupada em validar o conhecimento científico como superior, avançado e verdadeiro, se utilizou de metodologias rígidas, além de construir o ideal de neutralidade científica. O projeto positivista também constrói para as ciências, o conceito de objeto de estudo, um conceito central de domínio e poder sobre o mundo, já que ele possibilita construir narrativas sobre coisas e povos com o selo de verdade absoluta, uma ciência que se diz distanciada e feita sem a interferência do pesquisador, uma ciência que afirma que os dados são neutros.

O problema é que, por mais que se defenda uma suposta imparcialidade dos dados e dos pesquisadores, essa perspectiva desconsidera os cenários políticos, as relações de poder e interesse, as pressões econômicas, as negociações feitas no mundo científico, dentre tantas outras questões que fazem da pesquisa muito mais complexa, são conjunturas que afetam a pesquisa e pesquisadoras e portanto, fazem da ideia de neutralidade e imparcialidade um sistema de encobrimento das realidades vivenciadas, tornando os dados, supostamente concretos e verdadeiros, em construções arbitrárias e parciais. Além disso, esse projeto científico sustenta a ideia de que o conhecimento só é verdadeiro se for produzido conforme o modelo estabelecido dentro do cânone acadêmico, ou seja, outra faceta colonialista, que coloca as outras formas de saber, como: senso comum, ritual, magia. Isso significa que, elevar a ciência ao patamar de verdade absoluta passa por uma série de silenciamentos e minimização de outros saberes, que deixam de ser considerados, no mundo moderno, como conhecimentos.

Com a consolidação do modelo científico, uma série de áreas de saber passam a emergir, cada uma delas estabelecendo um tipo central de fenômeno para análise, é também nesse contexto que se opera uma cisão entre as áreas naturais e sociais, dicotomia essa, que afeta as construções de conhecimento e modos de ser, já que a partir desse momento, social e natural não estão mais conectados como parte da mesma realidade, mas passam a ser entendidos como categorias distanciadas (LATUR, 2016). Nesse processo, as ciências humanas, em particular a antropologia, com o objetivo de compreender a humanidade e suas formas de organização e

operacionalização do mundo, cria para si a categoria de “outro”, e é a partir dessa criação, que têm seu surgimento com as viagens de europeus e/ou estadunidense a outros povos, que se faz possível a construção de narrativas que favorecem a lógica moderna, pois como é possível observar em diversos relatos etnográficos, o “outro” está distante da ideia de civilização e sendo assim, deve ser inserido ao “estágio superior” de sociedade.

Ainda que esse seja o discurso propagado principalmente pelo evolucionismo cultural, em um momento ainda no início da disciplina antropológica e que o relativismo cultural, preconizado por Franz Boas tenha trazido uma ampliação de discussão, onde a antropologia passou a entender a pluralidade e diversidade como categorias essenciais para a compreensão das culturas, a imagem de “outro” é ainda uma construção de seguidas violências, criação de estereótipos que desconsidera as existências diversas, pois mantêm a estrutura de poder onde centros de pesquisas estudam, analisam e falam sobre o “outro”. Além de ter um impacto dentro das produções acadêmicas do nosso país, pois muitas vezes são os pesquisadores dos centros urbanos<sup>6</sup> que estudam, por exemplo, os indígenas e quilombolas, o que em certa medida alimenta posturas colonialistas, que desconsideram as vozes e as produções deste “outro” sobre si mesmo. Mas também é verdade que esse cenário vem sendo contestado, não só com as produções geradas por pesquisadoras locais sobre suas próprias culturas, como também nas produções que refletem sobre o status da modernidade e seus impactos nas relações sociais em contextos urbanos.

Em meio a essas reflexões, percebi o quanto utilizo o conceito de mundo ocidental moderno para situar e compreender o fenômeno museu e o poder que esse exerce para disciplinar corpos, tempos e coisas nos espaços de exposições. Entretanto é importante colocar que, embora o projeto de modernidade tenha se tornado em certa medida hegemônico, ele não consegue conter as linhas de fuga, ou seja, os diversos processos de diferenciação, a produção de outras realidades e devires, basta ver as experiências em museus comunitários, ou as propostas de museus indígenas, que mostram outras formas de agenciar memórias, coisas, tempos e corpos. Além disso, foi ao longo da pesquisa junto aos Tremembés, que aprendi que a modernidade pode ser subvertida, pode ser utilizada inclusive para agenciamentos políticos contrários aos interesses da modernidade, subversões realizadas por esses sujeitos, ditos

---

<sup>6</sup> Embora eu tenha ao longo da minha monografia tentado quebrar essa barreira entre “nós” acadêmicos, e o “outro”, indígenas Tremembés, por meio de uma postura decolonial, sei que essa crítica também se aplica a meu trabalho. No entanto, penso que essa é uma questão de postura assumida durante a pesquisa, pois como pesquisadores podemos abrir mão desse suposto domínio que temos e abrir a discussão para que as comunidades apontem suas necessidades, demonstrem seus interesses e criam pesquisas em conjunto, se assim for de seu interesse.

“outro”, produzem epistemologias próprias e indisciplinam o modelo imposto pelo mundo ocidental moderno.

Nesse sentido, sei que ao usar o conceito de mundo ocidental moderno e capitalista também acabo encobrendo as diferenças e homogeneizando uma situação muito mais complexa, já que: “[...] ‘modernidade ocidental’ é um termo homogeneizador que mascara as modernidades diversas, alternativas e frequentemente subalternas [...]” (HAMILAKIS, 2015a, p. 44, tradução minha<sup>77</sup>). Utilizo esse conceito de modernidade como um ponto de discussão importante, já que não posso desconsiderar os efeitos que esse modelo de ser no mundo têm sobre as estruturas de nossa sociedade e as consequências impressas em espaços como o Museu. É uma localização que serve também como ponto de crítica, pois ao observar as disciplinas e controles que a modernidade tenta impor, é possível encontrar as indisciplinas e os processos de subversão, que possam modificar a concepção que temos de nossas instituições.

Entretanto, antes de seguir e apresentar mais detalhadamente como ocorrem os procedimentos disciplinares e o lugar que a questão sensorial ocupa dentro do Museu, não posso deixar de refletir sobre como opero as relações sensoriais em mim e do lugar que ocupo nessa pesquisa. Isso porque, ao não questionar minha própria constituição sensorial, parto de uma concepção etnocêntrica e estática de sensório que me impossibilitaria perceber outras formas de sentir e relacionar com o mundo, já que outros sujeitos podem não seguir a mesma concepção de sensório que eu e /ou produzirem outros encontros sensoriais distintos dos que realizo. Não me debruçar sobre essa desconstrução de algo que acreditava ser tão natural, como os sentidos, seria desconsiderar o que critiquei a cima, ou seja, a forma como construímos o “outro”, pois colocaria a organização sensorial da modernidade ocidental como superior aos demais modelos, assumindo assim uma postura colonialista que se vê no direito de modificar o “outro”, ou seja, seria perpetuar uma prática cercada de violências epistêmicas. Nesse sentido, escolho me situar nesse cenário, apresentando aquilo que acredito ser minha construção corporal/sensorial, para dessa forma questionar o modelo de sensório ocidental moderno e propor alternativas.

---

<sup>77</sup> [...] ‘modernidad ocidental’ es un término homogeneizador que enmascara las modernidades diversas, alternativas y a menudo subalternas [...]

## 2.2. Eles querem que alguém que vem de onde nós vem<sup>8</sup>...

*Seja mais humilde, baixa a cabeça, nunca revide, finge  
que esqueceu a coisa toda. Eu quero é que eles se F...  
Mandume – Emicida.*

Nasci na periferia de São Paulo, cresci em meio ao concreto, asfalto, poluição e trânsito. Não subi em árvore, não podia brincar na grama, não podia andar descalça, não podia me sujar, além disso, minha noção de natureza se restringia aos animais domésticos, ou ainda, de natureza distante, selvagem e controlada, conhecida a partir do zoológico. Revisitar essas sensações me fez entender que minhas experiências corporais/sensórias foram disciplinadas, já que: "Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível" (LATOURET, 2008, p. 40) e porque, as restrições que me foram impostas – embora eu as tenha subvertido em muitas ocasiões, como a de não poder andar descalça, ou de não poder me sujar – estão também atreladas a construção de um modelo comportamental dos “bons costumes” na modernidade ocidental, que define a etiqueta, a ordem, a boa aparência, entre uma série de gestualidades, formas de se portar corporalmente, de se vestir, comer, andar, se relacionar com os outros, como parte da ampliação e desenvolvimento do conceito de civilização.

Para os autores Deleuze e Guattari, a máquina capitalística procura realizar o controle dos processos de subjetivação, ou melhor, os autores situam o capitalismo – e seu potencial avanço de formas distintas pelos continentes – como um sistema que produz a individualidade/sujeito. Essa produção é a criação de modelos de como ser no mundo, uma produção em massa de subjetividade que nos dá a suposta aparência de liberdade do ser. No entanto, a máquina capitalística não aceita, sem garantir seus interesses, qualquer tipo de processo de subjetivação, pois o que a máquina procura é o estabelecimento de limites, de zonas possíveis de serem controladas e agenciadas, sendo assim, quaisquer comportamentos, gestos, falas, relações, afetividades, sensibilidades, entre outros, que não sigam a ordem dominante, são perseguidos, oprimidos e diminuídos até suas potências criadoras de diferenciação se esgotarem.

Ou como bem me explicou Criolo<sup>9</sup> em sua música:

O mecanismo do sistema é sugar sua alma vivo  
Seu sangue, seu suor, são só detalhe nisso  
Chuva ácida será bem pior que um lançamento de um míssil

---

<sup>8</sup> Trecho da musica Mandume – Emicida.

<sup>9</sup> Música – Ainda há Tempo.

Em meio a essas reflexões percebi que foi no meu corpo, que pouco a pouco foi sendo disciplinado e controlado, que passei a conceber a metrópole como sinônimo de progresso e melhora. Não entendia como em outros lugares as pessoas poderiam viver tranquilamente sem os “benefícios” da cidade grande. Entendo agora, que esse também foi um aprendizado de caráter etnocêntrico, que me levou a ver o “outro” a partir de uma perspectiva evolucionista.

No final da minha infância, minha família se mudou para Praia Grande (SP) e durante toda minha adolescência vivi ali. Por mais que esse “contato com a natureza” fosse maior, a separação entre natural e cultural era ainda muito marcada, ou seja, praia e cidade não poderiam se misturar. Lembro, inclusive, que a chegada de turistas na cidade me incomodava muito, elas muitas vezes desrespeitavam essa divisão estabelecida por nós moradores, suas roupas, comportamentos, gestos e ações não condiziam com as divisões estabelecidas, era como se para elas, a praia não se restringisse apenas aos limites do calçadão. O interessante de revisitar essas memórias, é perceber que eu cumpria um papel de “vigilante” dos processos de subjetivação do “outro”, quer dizer, por meio da observação e da crítica dessas outras formas das turistas se relacionarem com a praia, executava uma coerção para que estas seguissem o modelo executado por nós, moradoras.

Aos dezessete anos passei no vestibular e vim para Teresina (PI), foi um choque. Percebo hoje, que minhas construções sociais, corporais e sensoriais se manifestaram em forma de preconceitos, que me faziam crer que possuía um capital social (BOURDIEU, 1983) maior do que as pessoas de Teresina. Isso porque, o capital social pode ser compreendido como uma distribuição social desigual em um campo determinado, sendo assim, ele se torna algo quantificável, onde uns detêm maior capital que outros. Para mim, que nasci e fui socializada em uma região do país que cria para si a narrativa de ser maior e melhor nas questões econômicas, culturais e sociais do que as outras regiões, era natural a ideia de que eu pertencia a um patamar superior e sendo assim, era detentora desse tipo de capital. Tudo me incomodava, a ausência do cheiro de mar misturada a poluição; a pequena quantidade de prédios, estradas, pontes; o clima seco, o calor, a falta de vento; a movimentação lenta das pessoas; os horários de funcionamentos das lojas e instituições; o modo como as pessoas falavam, se vestiam, as coisas que elas comiam, enfim, eu estava muito distante dos meus referenciais e essas diferenças se manifestavam corporalmente a cada momento.

Hoje, muitos desses conceitos foram e vêm se desconstruindo, porque minha vivência no Piauí me proporcionou encontros com mundos que antes não havia experienciado. Porque pude aprender aqui o quanto o conceito de civilização e progresso é uma noção agenciada pela máquina social, que têm por objetivo separar, distanciar e controlar as sociedades por meio de

uma suposta disputa que determina quem é superior, mas que de fato objetiva a uniformização, já que a máquina social não suporta as multiplicidades, diferenças e estados nômades. Talvez por isso procure, a partir desses relatos, problematizar a minha construção corporal e sensorial, pois assim posso entender o quanto elas foram construídas, disciplinadas e controladas e através desse entendimento, construir agenciamentos distintos.

Por isso penso que é necessário considerar os cenários onde estive, o que vivi e o que passo, pois eles não estão desassociados dos agenciamentos que traço em relações ao Museu, pois são as marcas que escolho carregar comigo nesse emaranhado de fluxos que me atravessam e são atravessados pela/na pesquisa. Assim como pensado por Hamilakis (2015a, p. 15, tradução minha<sup>10</sup>):

Uma vez que este projeto não é sobre representação, mas sobre presença: não tenta representar o passado, ou o presente no caso, mas evocar suas qualidades sensoriais seus processos vitais, fazer aparecer a interconexão de materiais, corpos, coisas e substâncias em movimento, para prender de novo seu poder afetivo.

Pensando na criação dessas interconexões em movimento, trago o relato da minha primeira visita ao Museu do Piauí. Ela ocorreu no último dia da semana de calouros da graduação, as pessoas da turma ainda não se conheciam bem e pelo menos para mim, foi um momento importante para nossa interação. Me lembro da tensão que senti durante a visita, pois possuindo a fama de desastrada, tinha medo de quebrar algo ou causar alguma situação inconveniente. Em determinado momento da visita, uma colega se aproximou e tocou a placa que indicava a inauguração do Museu, logo em seguida, uma das professoras que acompanhava nosso passeio se aproximou dela e a repreendeu por essa atitude, informando que o ato de tocar na placa seria negativo para sua conservação. Aquilo ficou na minha memória, foi reproduzido no decorrer dessa e de outras visitas a museus, foi reproduzido em outras atividades de campo – principalmente em sítios de pinturas rupestres – se tornou uma espécie de aviso que fala lá no fundo da minha cabeça: “Não toque”; “Não se mova bruscamente”; “Não ria”; “Se mantenha distante”. *É a voz da ciência ocidental moderna falando em meu ouvido?* Acredito que seja, já que meu entendimento de categorias como: patrimônio, material arqueológico, preservação, conservação, entre outros, foram modificadas ao adentrar a universidade, quer dizer, pouco a

---

<sup>10</sup> No obstante este proyecto no es sobre representación sino sobre presencia: no intenta representar el pasado, o el presente para el caso, sino evocar sus cualidades sensoriales sus procesos vitales, hacer aparecer la interconexión de materiales, cuerpos, cosas y sustancias en movimiento, para prender de nuevo su poder afectivo.

pouco, fui adquirindo uma outra forma de me relacionar com o mundo – fui adquirindo um rosto – e essa aprendizagem seguiu, em grande parte, a lógica moderna ocidental de ciência.

Fui então, percebendo que o ideal de neutralidade imposta pela ciência marcou minha trajetória acadêmica. Me disseram que a escrita científica é impessoal, que um bom pesquisador<sup>11</sup> deve manter distância daquilo que pesquisa, me instruíram a adquirir técnicas corporais (MAUSS, 2003) que não possuía anteriormente. Em meio a essa reflexão, fui percebendo que minha postura corporal havia mudado, principalmente aquela que se referia as atividades de campo. Minha visão se tornou mais atenta e vigilante, pois fui aprendendo que em uma prospecção, ou seja, os caminhamentos que realizamos para identificar material arqueológico, tinham que ser feitos com destreza e rapidez. Aprendi a realizar uma escavação por meio de uma imitação prestigiosa (MAUSS, 2003), quer dizer, observando e imitando os gestos e ações daqueles que possuíam um reconhecimento por suas habilidades. Fui ensinada que as fotografias, desenhos e mapas eram os principais meios para adquirir informações sobre a área em estudo e sobre a própria materialidade. Passei a utilizar outra linguagem, mais técnica, com termos e conceitos próprios da arqueologia. Além disso, nos laboratórios foi onde toda a materialidade trazida de campo se tornou ainda mais distante, por que ali, naquele ambiente controlado, eu deveria me preocupar em realizar os procedimentos básicos de classificação, quantificação e tombo, não sobrando assim, tempo para outras formas de sentir e me relacionar com os materiais.

Mas a verdade é que durante boa parte da graduação, essas posturas corporais que fui adquirindo não me pareciam problemáticas, afinal elas auxiliam na sustentação da arqueologia como campo de saber, já que grande parte das não-arqueólogas reconhecem principalmente como arqueologia, atividades como escavações e é nesse contraste, entre quem domina as técnicas e quem não domina, que se solidifica um domínio de saber, onde a pesquisadora se apoia para se colocar como autoridade. Isso significa que ser arqueóloga está também relacionado a essa construção de um campo de saber que transforma as relações corporais e sensoriais que teremos com as coisas que estudamos e partindo da minha experiência, que me ensinou posturas rígidas e distanciadas com o campo e com a materialidade, chego à conclusão

---

<sup>11</sup> Como mulher, percebo o quanto a academia englobou e reduziu presenças femininas por meio da utilização do termo homem. Onde todas são englobadas no binarismo de gênero e categorizados como masculino, deixando evidente os impactos do patriarcado em nossos fazeres. Além disso, queria encontrar uma maneira de escrever esse texto que não cometesse essa violência linguística, aquelas que não se sentem contemplados por essa divisão entre masculino e feminino, no entanto, compreendo a dificuldade que resulta em leituras mais longas, quando são utilizados o x ou @ para substituir os binômios. Nesse sentido, por mais que eu não consiga representar, nesse momento, essa indisciplina, espero de alguma maneira não excluir ou violentar, com minhas palavras, quem não se sente dentro dessa divisão.



de que fui tendo meu corpo e meus sentidos disciplinados e controlados, para atender a lógica científica, além da lógica do mercado capitalista.

Nessa reprodução irrefletida, de uma *imitação prestigiosa*, ou seja, incorporando técnicas, posturas, maneiras de agir, falar, escrever e tratar corporalmente (no geral dicotômicas) os “outros” e os objetos, fui assumindo a posição de cientista detentora do conhecimento, pois até aquele momento, não havia me encontrado com as perspectivas críticas em arqueologia, que me possibilitaram outros entendimentos.

Todas essas experiências me levaram ao entendimento de que adquiri um *habitus* corporal (BOURDIEU, 2006), pois:

O *habitus* nada mais é do que essa lei imanente, *lex insita*, depositada em cada agente pela educação primeira, condição não somente da concertação [*sic*] das práticas, mas também das práticas de concertação [*sic*], posto que as correções e os ajustamentos conscientemente operados pelos próprios agentes supõem o domínio de um código comum e que os empreendimentos de mobilização coletiva não podem ter sucesso sem um mínimo de concordância entre os *habitus* dos agentes mobilizadores (BOURDIEU, 1983, p. 71).

Entender a aquisição desse *habitus*, significa dizer que fui, por um processo de aprendizagem no meio acadêmico, modelando minhas formas de agir e me relacionar com o mundo, para poder formar parte do meio arqueológico. Isso porque, o *habitus* é um domínio de um código acordado pelos membros de um campo específico, no caso da arqueologia, comporta a série de técnicas corporais e um domínio linguístico que fazem parte da ontologia ocidental moderna e conseqüentemente de seu modo de produzir ciência. Sendo assim:

A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos (CANDÁU, 2016, p. 119).

Dessa forma, como arqueóloga, aprendi que a: descrição, classificação, quantificação, fotografia, prospecção, escavação, registros de vários tipos, eram a melhor – ou até mesmo única – forma de descobrir uma verdade sobre o registro arqueológico e conseqüentemente sobre o passado. Adquirir esse *habitus* corporal de arqueóloga, também compreende uma aquisição de sensorio específico, quer dizer, não só o modo como eu via os materiais foi alterado, mas também a preocupação com o toque, que passou a ser mais delicado, entretanto, outras afetações sensoriais, como: a movimentação na paisagem, as sensações climáticas, a percepção de luminosidade, os sons e/ou silêncios no decorrer do campo, os odores e sabores, entre outras experiências corporais, foram muitas vezes desconsideradas ou até mesmo ignoradas em detrimento da racionalização necessária para produção acadêmica. O que demorei

a perceber, era como o *habitus* me fazia seguir inerte, um autômato que apenas reproduzia, sem questionar, o que se consolidou como a prática arqueológica. Passei então a perceber que:

Os indivíduos "vestem" os *habitus* como hábitos, assim como o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da *posição social* e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas (no espaço físico, que não é o espaço social) e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para "guardar suas distancias" ou para manipula-las estrategicamente, simbólica ou realmente, reduzi-las [...] (BOURDIEU, 1983, p. 75).

Refletir sobre como se deu a construção do meu corpo, nesse processo de aprendizagem acadêmica, me levou a refletir sobre outra questão: Se a aquisição de técnicas corporais me fez adquirir um *habitus*, a que ele serve? Para mim, a resposta está, em primeiro lugar, no poder que a arqueóloga exerce na fabricação e controle do passado, já que, a produção e reprodução do *habitus* de arqueóloga é uma construção que cria um distanciamento entre arqueólogas e não-arqueólogas. Nesse sentido, o domínio teórico-prático feito a partir da lógica moderna, é uma prática colonial que tem por objetivo minimizar e silenciar as narrativas fora do cânone científico, criando um controle sobre as identidades, já que, como produtora de conhecimento sobre o passado, a arqueologia difunde uma narrativa que impacta a vida e os direitos de diversas comunidades.

Além disso, esse *habitus* não está desassociado de um segundo fator, a construção e reprodução de disciplinas corporais e sensoriais que regulam as relações de outras pessoas com as coisas. Isso porque, seja nos processos de campo, em procedimento de laboratório, ou na chegada do material arqueológico em instituições de guarda, como os museus, que é possível perceber que quem detêm o direito de manipulação, contato e fala sobre aquele material, são as pessoas autorizadas, isso é, os detentores de um campo de saber como: arqueólogos, museólogos e técnicos. Ainda assim, esses produtores de narrativas autorizados por seu suporte domínio de saber, também têm suas relações sensoriais, afetivas e de experimentação, disciplinadas pela máquina social, quer dizer, embora um profissional da museologia, por exemplo, possua uma autoridade de manipulação e contato sensorial com os materiais que serão expostos, esse contato sensorial segue uma série de aprendizados específicos e mecanizados, ou seja, a criação de um *habitus* corporal está interessado em diminuir a potência de encontros e experimentações entre pessoas, tempos e coisas.

Nesse sentido, aqueles que não são autorizados por esses campos de saber, são distanciados dos materiais e tidos como observadores passivos, que serão informados e esclarecidos pelo conhecimento produzido pelos acadêmicos, ou seja, aqueles que não formam

parte desses campos de saber, são desconsiderados como produtores e agentes na construção de conhecimento e para além disso, são apartados da possibilidade de criar afetividades e gerar potências com as coisas.

Nessa reflexão, percebo que a crítica está também relacionada a forma como produzimos conhecimento no sistema social capitalista, onde as demandas acadêmicas, e demandas arqueológicas, de um modo geral, prezam pela eficácia, pela presteza, pela rapidez qualitativa e quantitativa de nossos afazeres cotidianos, não nos dando tempo de criar, afetar, ser afetado, de respeitar outros modos de vida e suas formas de se relacionar com o tempo. Somos levados a produzir constantemente e nessa produção nos adaptamos a realizar trabalhos onde não interagimos de modos diversos com as coisas e com o mundo, ou seja, na realidade do trabalho arqueológico não temos tempo de sentir o ar, de vivenciar um sítio durante a noite, de escutar os sons, cheiros e experienciar as inúmeras situações que permeiam essa paisagem que classificamos como arqueológica. Sendo assim, nossos trabalhos se limitam a registros rápidos e possíveis de serem analisados em nossos gabinetes, como as fotos, os vídeos, desenhos e mapas. Assim se criam os “não toque”, “não se aproxime”, “não experimente”, nos museus.

Seguimos apresados sem saber para onde iremos, fazemos pesquisas para contar histórias com selos de verdades absolutas (ZARANKIN; PELLINI, 2012), sem questionar nossas bases ontológicas e epistemológicas (GNECCO, 2012; PELLINI, 2015a), acreditamos na uni-linearidade do tempo, mesmo quando esse se apresenta multitemporal (HAMILAKIS, 2015a, 2015b), trabalhamos com um mundo material, estabelecendo uma série de experiências padronizadas, ou seja, conhecemos esse mundo por uma única concepção e modo de vida. Acredito que a máquina social capitalística produz esses distanciamentos entre nós e o mundo para manter uma esfera de poder, ou seja, para manter as estruturas de desigualdade social e econômica, para manter a disparidade entre saberes e afastar os corpos de suas potências e criações possíveis.

Chegar a essas reflexões não foi/é um processo simples, pois tive que aprender a conviver em meio a inquietações e a angústias. Lembro que a finalização da graduação me abalou um pouco, já que tinha uma sensação de deslocamento na arqueologia, por conta das posturas teóricas majoritárias e além disso, um descontentamento com o cenário da arqueologia de contrato, que se refere em geral, as atividades de licenciamento ambiental em obras que possam causar impacto ao patrimônio arqueológico. Foi assim que cheguei ao mestrado em Antropologia, queria aqui encontrar um meio de ampliar minhas concepções, de produzir outros encontros. Me lancei então na construção do projeto de pesquisa dessa dissertação e me

encontrei com temas como a antropologia do corpo e antropologia dos sentidos, que vem sendo as principais áreas a atravessar esse trabalho. Isso porque, problematizar a hierarquia sensorial do modo de vida ocidental moderno (PELLINI, 2015a; HAMILAKIS, 2015a; LE BRETON, 2016), ou seja, a divisão entre: visão, audição, tato, paladar e olfato, é problematizar o corpo e entender como esse agencia e opera circunstâncias tão diversas, como: aprendizado, imposição, fabricação, disciplinas, entre tantas outras formas de organizar os corpos no mundo. Nesse percurso percebi que, falar sobre afetações corporais e sensoriais sem uma autorreflexão seria um contrassenso, já que meu corpo foi a primeira instância a ser afetada nessa pesquisa, talvez por isso escolhi trabalhar meus relatos e experimentações.

Fissurar as normas e disciplinas da sociedade, contudo, requer analisar e criticar o modelo social e o modo de vida ao qual estamos inseridos. Engloba a reflexão sobre as construções de estruturas de saber/poder, que são as formações de campos específicos de domínio sobre determinado tema, como por exemplo os museus, que se constituem enquanto instituições responsáveis por salvaguardar, ordenar e estabelecer um discurso sobre materialidades, sobre a história, sobre a memória. Isso significa um duplo domínio, em primeiro lugar, ao estabelecer que o museu é um dos centros responsáveis por compreender e transmitir um conhecimento sobre um objeto, ele passa a exercer um domínio de saber, construído e aceito socialmente como factível. O segundo domínio se refere ao exercício de poder, já que as coisas que adentram os museus, passam agora, por uma purificação, quer dizer, deixam de ser coisas ordinárias e/ou cotidianas e adquirem o rótulo de patrimônio, esse mesmo patrimônio só pode ser gerido, administrado, manuseado e explicado por agentes autorizados. Essa articulação entre saber e poder possibilita, no caso dos museus, não só construções de narrativas que atendam as demandas das normas sociais, mas também passa pela construção de corpos dóceis, ou seja, corpos que sigam a normativa sem questionamentos. Para isso, se aplica disciplinas que ordenam tempos, coisas e sujeitos, com o objetivo de homogeneizar as formas de ser e coibir as diferenças.

Pensar sobre toda essa complexidade de estruturas de saber/poder e de como o Museu se relaciona com isso, me levou a perceber que crio esse texto, como forma de ser “[...] etnógrafa do meu próprio percurso” (COSTA, 2016, p. 38). Procuro, enfim, problematizar as construções corporais e sensoriais presentes no Museu. Mas por que estudar um museu? Quais relações um museu pode estabelecer com o corpo e o sensorio?

Uma de minhas primeiras ideias sobre os museus, e que me levou a entrar nessa pesquisa, foi o fato do controle sensorial que esses lugares estabelecem, quer dizer, o museu dá uma primazia a visão e a contemplação das coisas em exposição e a audição, presente tanto nas

falas das condutoras quanto em vídeos, músicas e áudios utilizados para explicar ou entreter durante a visita. Essa primazia dada a visão e a audição me fez perceber que nosso contato, tátil, olfativo e gustativo – se levarmos em consideração a definição cartesiana de cinco sentidos – como também outras modalidades sensoriais e sinestésicas, como a sensação de mobilidade, de temperatura, de profundidade, altitude, entre outras, são minimizadas, esquecidas e pouco exploradas nos museus. O estabelecimento de uma contemplação audiovisual nos museus, apresentam um objetivo, qual seja: transformar os corpos que transitam nesses lugares controlados, em corpos disciplinados e dóceis (FOUCALT, 2014).

Mas não se resumiria a isso, essa disciplina que controla corpos, estaria presente também na disciplina/controle do tempo, do espaço, quer dizer, das coisas que formam a instituição de um modo geral. Por isso acredito ser difícil estabelecer divisões – entre o que é o edifício, objetos em exposição e sujeitos – porque percebo que, embora esse controle e disciplina se deem de formas diferentes em cada um desses fluxos, em determinados momentos eles se sobrepõem, se encontram, se deslocam e se rompem.

Discutir essas questões é importante porque somos levados, por esse modelo disciplinar, a desconsiderar os fluxos entre, por exemplo: o ar que circula; as plantas e folhas presentes no pátio do Museu; as pombas e outros pássaros que fazem seus ninhos no telhado; as visitas dos insetos; o acúmulo de poeira; o efeitos das chuvas; a presença de mofo e líquen; a variação de temperatura, entre tantos outros efeitos considerados naturais, mas que estão em constante conexão com o Museu e, portanto, com os sujeitos que ali circulam. Ao invés de pensar que, por um lado percebo sujeitos e por consequência suas produções culturais e de outro, os fluxos denominados de naturais, procuro encontrar os meios de tratar a simbiose e fusão entre eles, já que eles não estão separados. Esses são acontecimentos que se atravessam e se afetam mutuamente, quer dizer, mesmo quando não percebemos esses fluxos de calor, ar, chuva e até mesmo a presença de outros elementos, como a poeira ou cheiros e sons, eles estão presentes e de alguma maneira se encontram conosco causando uma transformação.

Ingold (2012, p. 30) me ajudou a pensar esses atravessamentos dando-me o exemplo da casa:

A casa real nunca fica pronta. Ela exige de seus moradores um esforço contínuo de reforço face ao vaivém de seus habitantes humanos e não humanos, para não falar do clima! A água das chuvas pinga através do telhado onde o vento carregou uma telha, alimentando o crescimento de fungos que ameaçam decompor a madeira. As canaletas estão cheias de folhas apodrecidas, e, como se não bastasse, lamenta Siza (1997, p. 48), “legiões de formigas invadem o batente as portas, e há sempre cadáveres de pássaros, ratos e gatos”. Não muito diferente da árvore. A casa real é uma reunião de vidas, e

habitá-la é se juntar à reunião – ou, nos termos de Heidegger (1971), participar com a coisa na sua coisificação.

Mas essa separação entre natural e cultural também têm outro impacto, que se refere a forma como entendemos e nos relacionamos com as coisas. Isso porque, com o avanço do modo de produção capitalista, somado ao consumismo exacerbado das nossas sociedades modernas, passamos a perceber as coisas como meros objetos inertes e sem vida, ou seja, estamos habituados a entender a forma como um dado acabado, onde utilizamos e descartamos as coisas sem nos questionarmos sobre os processos de vida que elas percorrem. Quando falo da vida das coisas, não me refiro a uma agencia atribuída por nós humanos, isto é, não falo aqui de objetos acabados ou de formas, falo dos “[...] agregado de fios vitais” (INGOLD, 2012, p. 29). Para exemplificar essa concepção, trago o exemplo de Ingold (2012), que propôs a seus alunos um experimento onde eles construiriam pipas, essa atividade foi realizada dentro de uma sala, ou seja, não era possível compreender ali, os fluxos que a pipa percorreria ao estar em ambiente externo, sendo assim, Ingold propôs que todos saíssem e procurassem empinar suas pipas, o que os alunos perceberam era que as pipas não seguiam necessariamente seus comandos, elas estavam imersas em fluxos de ventos, vivas e animadas por relações estabelecida com o ar, isso significa dizer que o fluxo traçado entre pipa e vento é um fluxo de vida e que, sem essa conexão, a pipa estaria limitada a uma categoria de objeto, ou seja, morta.

Mas por que trazer essa reflexão sobre coisas? É que ao buscar realizar uma pesquisa em um museu, percebi que esse é um espaço que está repleto de coisas mortas, já que, ao ser preenchido por objetos, os museus servem como arquivos e armazéns, ou melhor, enclausuram as coisas em formas estáticas, retiram elas dos fluxos de vida e as apresentam de modo pálido e pouco ativo nos contextos de exposição. Isso porque, ao não percebermos que as coisas percorrem processos de vida – que estão além dos processos de fabricação, uso e descarte, mas também nas construções de memórias, nas construções de sensibilidades, afetividades e sensoriais – somos levados a nos preocupar com o prolongamento das formas, ou seja, o museu se constitui como espaço de guarda, de preservação e conservação dessas formas e para efetivação de tal projeto, os museus instauram uma série de disciplinas que afastam as possíveis conexões de fluxos entre pessoas e coisas, ou melhor, restringe o acesso e possibilidades de uso de tais coisas, escolhendo a “segurança” das estantes de vidro.

Sendo assim, os museus podem usar os objetos para construções narrativas que atendam a seus interesses, mantendo assim uma esfera de poder. Além disso, objetificar coisas, ou seja, retirar elas dos fluxos de vida que percorrem e coloca-las em vitrines para a apreciação visual das visitantes, também é uma forma de disciplinar e controlar corpos, coisas e tempos, quer

dizer, essa estabilização das formas transmite materialmente a noção de imutabilidade, ou seja, os objetos devem se manter iguais em suas vitrines; pessoas devem manter a ordem e a estrutura estabelecida na sociedade; e o tempo deve ser compreendido como único, linear e progressivo.

É claro que a associação que faço sobre os interesses do sistema social vigente entre: manter a forma dos objetos, a organização social e a percepção do tempo, não ocorre de forma tão direta, pois os dispositivos de saber/poder têm por objetivo a sutileza na aplicação de disciplinas e controles. Sendo assim, o modelo de apreciação audiovisual nos museus, vão gerando modos específicos e socialmente aceitos de se portar dentro desses espaços, logo, se naturaliza esse modelo de apreciação e se cria uma série de coibições aos que querem outras formas de se relacionar com as coisas. Além disso, esse modelo socialmente aceito de apreciação não é usado exclusivamente nos museus, ele se agrega a outros tantos espaços disciplinares (como: a escola, a família, o trabalho) para efetivar o controle dos devires.

Refletir brevemente sobre a conformação de mundo após a expansão colonial, o desenvolvimento do capitalismo e conseqüentemente da modernidade e sobre o processo de desenvolvimento das ciências, suas cisões e organização, me levou a questionar: como pensar o Museu sem recorrer às dicotomias ou binarismos? Como conceber ou apresentar localizações tão dispersas que ali se emaranham? É que em geral, articulamos nossos agenciamentos dentro do que Deleuze e Guattari (2011c) chamam de segmentos, um espaço de constante sobreposição e articulação que nos distribuem espacial e socialmente. Nesse sentido, os autores apontam três tipos de segmentos que se articulam entre si para formar uma organização de mundo, eles são: segmentos de binarização, que se dão “[...] a partir de grandes oposições duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 92) ; as segmentações circulares, que correspondem as ocupações cada vez mais vastas, ou seja, “[...] minhas ocupações, as ocupações de meu bairro, de minha cidade, de meu país, do mundo” (ibidem); e por fim, eles apontam a segmentação linear, “[...] em linhas retas, onde cada segmento representa um episódio ou um “processo”: mal acabamos um processo e já estamos começando outro, demandantes e demandados para sempre, família, escola, exército e profissão [...]” (ibidem).

Esses segmentos trazem uma conseqüência sobre a forma como entendemos, ou melhor, como separamos natureza de cultura, são processos que definem: o que é uma forma; o que é um corpo; o que é um sujeito; o que é um objeto; uma planta; um animal; uma partícula; entre tantos outros. Nesses estratos ocorrem agenciamentos maquínicos, ou seja, a própria criação e definição que designam cada matéria existente no mundo. Essas segmentações são essenciais para o funcionamento da máquina social capitalística, pois esta não é uma entidade

transcendental e fora da realidade, muito pelo contrário, o que torna a máquina social tão efetiva e possibilita agenciamentos tão amplos como a criação, propagação e manutenção da modernidade e do capitalismo, é a sua dispersão nesses três tipos de segmentos, quer dizer, interiorizamos a máquina, nos acoplamos a ela em situações variáveis em que somos sujeitos e/ou nos sujeitamos.

Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística - tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações com polos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social, e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. As sociedades "arcaicas", que ainda não incorporaram o processo capitalístico, as crianças ainda não integradas ao sistema, ou as pessoas que estão nos hospitais psiquiátricos e que não conseguem (ou não querem) entrar no sistema de significação dominante, tem uma percepção do mundo inteiramente diferente da dos esquemas dominantes - o que não quer dizer que a natureza de sua percepção dos valores e das relações sociais seja caótica. São outros modos de representação do mundo, sem dúvida muito importantes para as pessoas que deles se servem para poder viver, mas não só para elas: sua importância poderá se estender a outros setores da vida social, numa sociedade de outro tipo (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27).

Essas definições de agenciamentos e segmentações me pareceram muito confusas e difíceis de expressar nessa escrita, mas ao refletir sobre a categoria museu, alguns pontos ficaram mais evidentes. O museu é uma forma segmentar agenciada pela máquina social, ele designa, define, territorializa, demarca: o que é o passado; como expô-lo; para quem expor; por que expor. Dentro dessa concepção de segmentos, o museu é uma peça de uma máquina social, uma instituição responsável por educar, transmitir e comunicar ao conjunto da sociedade, informações sobre esse passado que ele organizou. Mas ele não é o único a operar esses agenciamentos, na verdade ele se acopla com outros agenciamentos, entre eles: agenciamentos de saber – pedagogia, arqueologia, história, antropologia; agenciamentos institucionais – família, escola, prisão; agenciamentos políticos – partidários, sociais, culturais, identitários, entre outros agenciamentos que se articulam e dão forma a máquina social.

O Museu me pareceu um local de pesquisa privilegiado, pois o percebo como um fenômeno social que agencia relações entre tempo, pessoas e coisas (COSTA, 2016). No caso mais específico dos museus históricos, percebo que esses se consolidam como instituições autorizadas pelo Estado, a produzir discursos sobre povos por meio do uso do passado. Sendo assim, as construções narrativas feitas pelos museus, não estiveram desassociadas dos projetos de consolidação dos Estados-Nação, que procuraram por meio dos objetos, consolidar uma



identidade nacional que encobria, em grande parte, as identidades múltiplas. Assim, o museu não está separado de uma prática colonialista, que realiza o silenciamento da diversidade, em prol de uma suposta homogeneidade da nação.

Além disso, o museu realiza suas construções narrativas por meio de um agenciamento de poder, onde: em primeiro lugar, expõe diversos objetos dentro da estrutura de tempo linear da modernidade, o que já exclui a possibilidade de se pensar uma multitemporalidade ou as contingências temporais que não seguem essa operacionalização do tempo; em segundo lugar, o museu produz, através dessa organização no tempo linear, a ideia de um progresso, ou seja, que uma sociedade sai de um estágio menos avançado, até chegar ao mais avançado, que é a ideia de civilização; além disso, cria uma distribuição espacial hierarquizada, onde se delimita cada episódio histórico em um determinado espaço, o que reforça, na própria experiência corporal de locomoção, a ideia de progresso entre um episódio e outro; o museu constrói narrativas por meio da exposição de objetos, essas exposições em geral, buscam reforçar uma coesão social, quer dizer, não apresenta os cenários de disputa, as contrariedades e contestações sobre determinados episódios históricos, transmitindo assim uma ideia de história pacífica.

O problema é que essa narrativa ajuda a desmobilizar lutas e reivindicação no presente, pois ao não ter referenciais, as pessoas podem não se sentirem potentes para se engajar e transformar a realidade; outra questão é a de que o museu utiliza os objetos como meros ilustradores de um episódio histórico ou de uma cultura, que deve estar acessível prioritariamente, por meio da experiência audiovisual, essa situação se torna problemática pois, limita o poder afetivo e sensível das coisas no mundo, quer dizer, ao adentrar os museus, nossa experiência passa sempre por um mediador, seja ela uma condutora ou uma etiqueta, quer dizer, não podemos sentir o objeto e muito menos nos entregar a experiência; além disso, o museu impõe disciplinas nos corpos, pois proíbe o toque nos objetos, regula o andar e o tempo de visitaçao na exposiçao, restringe a área onde se pode comer e beber, vigia o tom das vozes – que não podem ser altas – restringe os gestos – que não podem ser bruscos – ou seja, os museus reforçam a construção que temos com os sentidos e disciplina as formas como podemos nos relacionar com os tempos e as coisas.

Nesse sentido, as articulações entre desejo, exercício de poder, controle e disciplina corporal/sensorial, fazem do museu um facilitador de agenciamentos da máquina social, ou seja, deixei de vê-lo como causador de disciplinas e controles dos corpos e passei a entendê-lo como um efeito da conformação da máquina social, já que ele opera castrações nos corpos, controla devires e reproduz modelos socialmente aceitos de: moral, comportamento, bons costumes, etiqueta, fineza, requinte, destreza, delicadeza, entre outros. Essa observação me fez perceber

que as consequentes transformações da máquina social – até o seu momento atual como máquina social capitalística – se efetivou pela construção de instituições disciplinares, dentre elas os museus, já que esses perpetuam o sistema de restrição dos corpos e de suas possibilidades e continuam a maquinar controles e disciplinas sobre tempos, pessoas e coisas.

Fui percebendo que todos esses conceitos e construções, que se tornaram problemáticos para mim, estão entrelaçados nesse conceito de modernidade, pois é aí onde entendo que ocorrem todos esses processos de estratificações, toda uma organização de corpos, coisas e tempos em um espaço contido e limitado, que são as sociedades modernas.

Essa manutenção de poder, me parece, perpassa a criação de corpos dóceis, disciplinados e normalizados, já que:

O momento histórico da disciplina é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa, não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também uma “mecânica de poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina (FOUCAULT, 2014, p. 135).

A modernidade, atrelada ao capitalismo, constrói e reforça os procedimentos disciplinares e de controle para produzir uma maioria, isso porque: “A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 56). Assim, para castrar as potências dos corpos e impedir passagem de fluxos, é necessário que os campos de desejo estejam sempre em ação, quer dizer, se há uma imposição e uma coerção da máquina social, que atualmente é gerida pelo status da modernidade e pelo capitalismo, é porque em certa medida ela também é fluxo de desejo, porque os corpos, aceitam os processos de subjetivação colocados por uma máquina abstrata de rostificação, que quadricula, demarca e assenta corpos como sujeitos individuais, ou seja:

Os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram. A arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos, ou cidades, monumentos ou fábricas, que funcionam como rostos, em uma paisagem que ela transforma (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 43).

Mas não quero aqui afirmar que essa é apenas uma imposição do sistema socioeconômico vigente, ou uma estrutura a qual não podemos modificar, pois se poder

significasse unicamente repressão ele provavelmente não se manteria, ao invés disso, o poder “[...] permeia, produz coisa, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1979, p. 08). Além disso, essa discussão sobre exercício e manutenção de poder, não está desassociada das “[...] relações entre desejo, poder e interesse [que] são mais complexas do que geralmente se acredita [...]” (FOUCAULT, 1979, p. 77).

Sendo assim, a relação se torna muito mais complexa, já que não se trata de uma simples questão de opressão e coerção, mas passa pelo entendimento dos fluxos de desejo, que podem: resistir as imposições da máquina; podem construir formas diferentes de ser; podem negociar com o sistema; mas também podem desejar sua própria sujeição.

Por isso acredito que o estudo dos museus não seja um processo homogêneo, já que cada museu se encontra em contextos específicos, com modernidades diferentes e agenciando problemáticas diversas e embora façam parte de uma mesma matriz, que tem por objetivo transmitir uma narrativa a seus visitantes, cada museu faz essa construção de modo diferenciado e de acordo com seus recursos e interesses. Além disso, ao tratar o Museu do Piauí dentro do contexto de modernidade ocidental, não posso me esquecer que ali ocorrem agências indisciplinadas, que muitas vezes fogem, desviam e subvertem essa lógica, como por exemplo das crianças que ao visitarem o Museu e correm em espaços onde não é permitido correr, ou de visitantes que tocam e se deixam envolver com as coisas expostas, mesmo quando esta atitude não é bem vista pelas funcionárias do Museu.

Dessa forma, buscar entender as relações entre coerção e desejo, passa também por compreender que, embora sejamos socializados por uma concepção de mundo onde o tempo é linear, onde os objetos não estão em fluxos de vida e conseqüentemente não nos afetam, que entende que um envolvimento sensorial é dispensável para se compreender o mundo, não podemos desconsiderar que somos nós a efetivar as escolhas, mesmo quando nossas escolhas são produzidas pela própria máquina social.

Procurando ao longo desse trabalho localizar as disciplinas e controles que a instituição impõe a corpos, coisas e tempos, centrando minhas observações no espaço da exposição de longa duração. Escolhi analisar esse espaço pois é nele que estão inseridos as problemáticas trazidas anteriormente, ou seja, a exposição de longa duração do Museu traz uma construção narrativa que exalta personagens da elite econômica, política e intelectual do Piauí; produz uma concepção evolutiva dos processos históricos do estado; cria um discurso de história pacífica e de acordo entre as identidades; além de criar espaços de presença/ ausência de identidades,

como é o caso das salas que procuram representar as identidades indígenas e negras, mas que no fundo realizam um apagamento dessas identidades, já que elas não são discutidas e apresentadas continuamente nessa exposição.

É nesse sentido que localizo o Museu em sua historicidade, pois, para entender e demonstrar como esse mobiliza disciplinas corporais e sensoriais na sociedade, convém apresentar seu surgimento e propagação. Mas isso não significa uma busca pelas origens ou a construção de uma cronologia, na verdade procuro apresentar, de forma breve, os agenciamentos que levaram ao surgimento do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes e dessa forma passar a discutir como este Museu atua na manutenção da disciplina e controle sensorial.

### 3. PEQUENA MEMÓRIA PARA UM TEMPO SEM MEMÓRIA<sup>12</sup>

*Eu vejo o futuro repetir o passado  
Eu vejo um museu de grandes novidades  
O tempo não para*

*O tempo não para – Cazuza.*

Procuro desde o início desta pesquisa apontar as contribuições e críticas que recebo de professoras e amigas. Nessa troca constante sou levada a perceber pontos ainda não problematizados ou questões que para mim estavam muito claras, mas que em muitos momentos não se tornaram evidentes ao longo dessas páginas. Em meio a essas trocas e conversas, a questões até então pouco explorada está relacionada a contextualização dos museus enquanto fenômeno social e das implicações que esta constituição tem na atualidade.

Reconheço que antes dessas contribuições, não percebia a necessidade de apresentar um histórico sobre o surgimento dos museus, mas noto agora, que essa escolha talvez estivesse relacionada a buscar um afastamento da escrita arqueológica, onde no geral, realizamos levantamentos, históricos e caracterizações. Mantive uma expectativa em relação a antropologia, acreditando que aqui encontraria outras formas de conhecer e apresentar minhas divagações, ao mesmo tempo, fui aconselhada a refletir sobre o lugar que ocupo enquanto estudante e de notar que a academia possui seus modelos de produção e normalizações. Embora eu procure realizar fissuras nesse modelo cartesiano, produtivista, técnico e neutro ao qual nos adaptamos a escrever, também entendo que estamos inseridos em processos maquínicos que nos introduz e nos firma a essa lógica específica, logo, percorrer leituras minimamente móveis e cambiantes causa um efeito, até um certo mareado que atordoia essas supostas estruturas. Em meio a essa incerteza, isto é, entre padronizar essa escrita ou construir linhas de fuga – que talvez dificultasse a compreensão sobre o que escrevo – optei por uma busca caminhante, entre a fôrma e a fuga, esperando assim ativar processos de diferenciação nessa e quem sabe, em outras escritas.

Nesse sentido, trago uma breve genealogia sobre o surgimento dos museus, para dessa forma articular uma discussão entre patrimônio e políticas de acesso a espaços culturais. Em seguida traço um breve histórico sobre o Museu do Piauí, buscando compreender o emaranhado de circunstâncias que envolve as questões de disciplinas e controles corporais e sensoriais na instituição.

---

<sup>12</sup> Título da música de Gonzaguinha.

### 3.1. O tempo é sua morada<sup>13</sup>: Trajetórias dos museus e reflexões sobre patrimônio.

*Mas é você que ama o passado e que não vê [...]
   
Que o novo sempre vem.
   
Como nossos pais – Belchior.*

Passei a procurar uma forma de organizar essa genealogia, já que minha intenção não é a de realizar uma historicidade preocupada com uma origem que remetesse a uma verdade absoluta sobre o tema, mas sim de localizar pontos de surgimentos e questões que considero importantes para relacionar o museu às questões de memória, poder, controles e disciplinas.

Nesse sentido, citar a relação do termo museu (*Museiôn*) como Templo das Musas é ter uma dessas localizações iniciais para discussão. No entendimento da mitologia grega, as musas foram geradas a partir da união de Zeus – que encarna o poder e vontade – e Mnemósine – a personificação da memória. Assim como lembrado por Chagas (1999, p. 20), “A identificação da origem grega e mítica do termo museu não tem nada de novo”, mas ao realizar essa breve retrospectiva do termo, pude perceber o quanto os museus conservam na atualidade, o vínculo como um espaço central de poder e de memória, onde é possível perceber que: “[...] os museus vinculados às musas por via materna são ‘lugares de memória’ (Mnemósine é a mãe das musas); mas por via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder” (ibidem).

Mas essa vinculação inicial ao passado grego não resume o processo de surgimento dos museus como espaços de poder e articuladores da memória, isso porque, outra localização importante se refere as práticas colecionistas de príncipes e monarcas dos séculos XIV e XV, embora não se resuma a esse momento já que, o ato de colecionar se apresenta em momentos diversos e práticas múltiplas e recorrentes nas culturas (SUANO, 1986).

De toda forma, o modelo de colecionismo efetuado pela nobreza se torna importante, já que é dele que surgirá o modelo de museu das sociedades ocidentais. Sendo importante destacar que o colecionismo renascentista está permeado por práticas de espólio e violência, onde a captura de materiais – tornadas posteriormente coleções – está relacionada a múltiplos desejos, ou seja: dominar e domesticar outros povos; constituir uma identidade gloriosa e notável, atrelada a aspectos materiais de culturas específicas (no geral a grega e romana); se distanciar do que se concebia como marginal, já que: “[...] recolher aqui e ali objetos e ‘coisas’ [...] [É]

---

<sup>13</sup> Título da música de Francisco el Hombre.

como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar” (SUANO, 1986, p. 12).

As coleções principescas não são as únicas a ganhar destaque nesse processo de constituição do modelo de museu, entre outras questões cito a expressiva presença do catolicismo – que exaltava desde o início da idade média o desapego aos bens terrenos, o que resultou em um grande acúmulo de bens doados ou apropriados – que constitui um dos primeiros antiquários aberto ao público. Entretanto esses pontos dispersos compõem uma trama que no “[...] final do século XVII e começo do XVIII viram a cristalização da instituição museu em sua função social de expor objetos que documentassem o passado e o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais” (SUANO, 1986, p. 23).

Por meio do histórico traçado por Suano (1986) é possível perceber as tensões e conflitos gerados no processo de surgimento dos museus, a autora inclusive cita, entre outros aspectos, a abertura das visitas públicas as coleções da nobreza ou da Igreja católica, que de início era realizada somente pela elite econômica e/ou intelectual do período. Esse processo passa então a ser modificado pelo mercantilismo entre os séculos XVI-XVIII, que passa a incentivar e promover artistas locais para que estes pudessem exportar suas obras a outras partes do mundo, assim, é possível perceber, entre outras análises propostas por Deleuze e Guattari (2012a), que processos, não só de fluxos monetários passam a atuar na conformação de uma máquina social capitalística, mas se mesclam com fluxos, artísticos, comunicacionais, entre outros. Nesse sentido, também surge uma necessidade de aprimorar os conhecimentos e técnicas desses artistas, desse modo, galerias e coleções são abertas para consolidar esses estudos.

Entretanto, a abertura de visitas passou a ser criticada por parte das elites e nobreza do período, já que: “[...] na Europa até o século XVIII e mesmo XIX, era muito grande o número de pessoas, incapazes de ler ou escrever” (SUANO, 1986, p. 26). Nesse contexto “[...] coisas raras e curiosas estavam associadas aos circos e feiras ambulantes” (ibidem) onde, para essa parcela da população as: “[...] visitas às coleções da nobreza eram sempre feitas em alegre e ‘desrespeitosa algazarra’” (ibidem). A autora também levanta uma outra questão importante ao afirmar que: “Tal comportamento servia então para atizar o ciúme que os colecionadores tinham de suas preciosidades, fazendo com que eles afirmassem que ‘as visitas do povo’ rompiam o ‘clima de contemplação’ em que os objetos deveriam ser apreciados” (SUANO, 1986, p. 27).

Outro aspecto importante, que também atravessa diversos campos sociais (educação, saúde, segurança, etc.), está no surgimento e dispersão da filosofia iluminista, que traz uma proposta classificatória e distributiva que permitia situar pessoas, coisas e tempos, esse fenômeno terá um grande impacto no tocante a museologia. Isso porque, é nesse período que o

museu é reconfigurado como espaço educativo e transmissor de conhecimento na sociedade, logo, cumpre a ele retratar o que é a “civilização” em contraponto aos demais “estágios” de outras culturas – assim como preconizado pelas teorias evolucionistas sociais do período.

Miryan Santos (2000, p. 276) realiza um importante paralelo entre as transformações dos museus do século XVIII aos interesses nacionalistas do período. Nesse contexto, os museus adquirem, além da tarefa de apresentar materialmente os conceitos relevantes das nações em ascensão, o de assumir um caráter preservacionista, ou seja:

[...] as coleções que são preservadas pelos museus passam a ser consideradas como provas da autenticidade seja do que acontece em culturas distantes, seja do próprio significado da arte ou da ciência. A condição de permanência destas coleções estaria vinculada ao fato de que os objetos seriam selecionados tendo como referência não apenas o colecionador e o momento presente, mas a ciência e gerações futuras (Pomian, 1990, p. 44). Os objetos deixam de ser associados ao desconhecido, casual, privado ou temporário, e passam a ser considerados como autênticas e verdadeiras provas da existência ou de um passado ou de uma terra distante. A história que se associa a estas coleções perde o seu caráter de contingência e imprevisibilidade e volta-se para narrativas lineares e universalizantes.

Ao realizar um levantamento sobre o surgimento e trajetória dos Museus no Brasil, Chagas (1999) aborda os principais objetivos e características destes em meados do século XIX. Nesse contexto destaca:

1. Os museus que valorizam a civilização e buscam sublinhar a participação da nação no concerto universal e para isso privilegiam as obras de arte de valor consagrado e ao seu lado colocam os elementos da natureza e os artefatos de povos primitivos.
2. Os museus que indicam a especificidade e a excepcionalidade da nação e a sua trajetória no tempo, sublinhando os traços da história nacional (CHAGAS, 1999, p. 35).

Essa leitura me fez perceber o quanto o modelo de museu europeu foi implementado no Brasil por meio de uma política da colonialidade (MIGNOLO; OLIVEIRA, 2017). Em um contexto nacionalista e na busca por afirmar seu lugar no “concerto universal da história”, o Brasil perpetuou e alastrou pelo país o conceito de museu europeu. Inclusive na institucionalização do Museu do Piauí, ainda no século XX – que não abandonou esse modelo de exaltação a nação, tão pouco na comparação entre povos – é possível associa-lo aos “[...] museus celebrativos da memória do poder - ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos XVIII e XIX - continuaram sobrevivendo e proliferando durante todo o século XX” (CHAGAS, 1999, p. 21). Talvez seja possível identificar nessa trajetória traçada pelos museus em um plano maior, o lugar que o Museu do Piauí ocupa regionalmente, já que



este perpetua a exaltação das elites econômicas e intelectuais do estado e reifica o projeto de criação de uma identidade homogênea para a nação.

[...] os modelos museológicos dominantes no século XIX, ancorados no espírito comemorativo, distanciados da “gota de sangue” e alimentados pelas elites aristocráticas e oligárquicas brasileiras, projetam-se no século XX e reproduzem-se, sobretudo, nas regiões periféricas afastadas da capital política e administrativa do país (CHAGAS, 1999, p. 36).

Outra análise realizada por Chagas (1999) me levou a pensar sobre o caso do Museu do Piauí e sobre como ali se dá a estruturação da exposição de longa duração, do trato das funcionárias com as visitantes, bem como do texto de divulgação fornecido pela SECULT (ver página 53), já que esses aspectos inscrevem o Museu no cenário apontando pelo autor, ou seja:

Para estes museus, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos, para aqueles que alimentam estes modelos museais, são coágulos de poder e indicadores de prestígio social. Distanciados da idéia de documento, querem apenas monumentos. O poder, por seu turno, nestas instituições, é concebido como alguma coisa que tem locus próprio e vida independente. Não se considera, por esta perspectiva, que o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia) de relações que interligam os seres com os outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo (CHAGAS, 1999, p. 21).

Essa breve retrospectiva na qual busquei apresentar alguns pontos de surgimento para o atual modelo de museu nas sociedades ocidentais modernas – embora eu saiba que esse “levantamento” é incompleto e não têm por pretensão representar a totalidade sobre a questão – ainda possibilita problematizar outros pontos, sendo o primeiro deles a relação do modelo de museu – como locus de poder e articulador da memória – com a questão patrimonial e preservacionista.

Isso porque, os museus nascem e se configuram a partir de múltiplos atravessamentos, sendo um deles a relação apontada por Diana Lima (2012), da aproximação conceitual entre museu e patrimônio. De acordo com a autora, o museu se mescla a concepção de patrimônio no sentido em que o primeiro se torna responsável por receber, guardar e transmitir bens culturais às próximas gerações. No paralelo apresentado, a relação entre museu e patrimônio reside desde a terminologia, advinda do mundo romano, no qual *pratrionium* foi concebido como a “[...] referência ao conjunto de bens transmitido ao filho pelo pai de família [...]” (LIMA, 2012, p. 33) – concepção patriarcal de um período, que em grande parte se estende até a atualidade – e

também associada a finalidade dos museus – proposição iluminista e nacionalista do século XVIII – que transforma os museus nos principais articuladores da memória e da identidade cultural de um grupo social, povo ou nação, o que reforça o lugar de saber/poder exercido por essas instituições.

Essas breves localizações entre museu e patrimônio me fizeram traçar alguns argumentos, um deles está na relação privada das coleções principescas, já que a posse e poder do colecionador sobre os objetos colecionados me fez lembrar o já citado ciúmes e incômodo, por parte das elites, que acreditavam que o povo quebrava o clima de contemplação que os objetos despertavam (SUANO, 1986). Outro aspecto se relaciona a reconfiguração de patrimônio e museu – principalmente no século XVIII – onde as coleções privadas da nobreza e/ou da Igreja católica passam ao domínio dos estados-nação emergentes – principalmente no contexto da revolução francesa – com objetivo de solidificar uma origem comum, uma coesão social e uma narrativa histórica que promovesse a homogeneidade da população. Também poderia acrescentar nessa conjuntura os impactos que as arqueologias nacionalistas tiveram a partir do século XIX na composição de acervos de museus e no reforço as concepções preservacionistas, já que:

Como a arqueologia nacional produzia o registro arqueológico nacional, as antiguidades se tornaram separadas do âmbito da vida diária: que foram, ou sacralizadas como ícones visuais nas novas instituições nacionais, os museus, ou sendo convertidos em sítios arqueológicos organizados, museu ao ar livre, utilizados através de um encontro corporal regulado e estruturado fundamentalmente pela percepção visual (HAMILAKIS, 2015a, p. 53-54, tradução minha<sup>14</sup>).

A relação que estabeleço entre esses dois momentos de formação e consolidação, tanto de patrimônio quanto de museus, está em dizer que não houve, necessariamente, uma ruptura entre a concepção dos colecionistas do século XIV-XV, daquela aplicada por Estados-Nação já no século XVIII, pois a ideia central reside na posse, controle e poder que esses objetos fornecem a seus detentores. Logo, se cria uma estrutura de poder composta por entidades governamentais, elites econômicas e intelectuais que passam a determinar: o que será patrimônio; por que será patrimônio e como será patrimônio. Além disso, ao pensar que esses acontecimentos também compõem o surgimento do Museu do Piauí, não desconsidero que

---

<sup>14</sup> Como la arqueología nacional producía el registro arqueológico nacional, las antigüedades se vieron separadas del ámbito de la vida diaria: fueron o bien sacralizadas como iconos visuales en las nuevas instituciones nacionales, los museos (cf. Hamilakis, 2007), o bien cercadas, convirtiéndose en sitios arqueológicos organizados, museo al aire libre, utilizados a través de un encuentro corporal regulado y estructurado fundamentalmente por la percepción visual.

essas concepções de saber/poder sobre o patrimônio e museu, sejam exercidas na atualidade, já que os museus ainda possuem a “[...] capacidade de transformar as incertezas da história em espaços legíveis” (CERTEAU, 2008, p. 100).

Além disso, são definidos como patrimônios – de interesse nacional ou global – materiais que enalteçam figuras do poder e da elite, ao passo que também se patrimonializam materiais que demarquem a alteridade e que além disso, favoreçam a narrativa hegemônica. Claro que, muitos conceitos foram repensados a partir da luta de grupos e povos que não se identificavam dentro das narrativas englobantes e que exigiram lugares de representação como espaços de diferenciação, ou seja, é por meio da luta por visibilidade de diversas comunidades, que museus comunitários e museus indígenas, por exemplo, surgem como contra narrativa aos processos totalizadores e reducionistas exercidos em grande parte pelos museus tradicionais das sociedades modernas.

Entretanto, a pedra de toque que reside na constituição dos museus e que inclusive permeia o entendimento da sociedade de modo abrangente, está na valorização, preservação e conservação desses materiais, agora intitulados bens culturais. A preservação e conservação, enquanto áreas de atuação, desconsideram os fluxos de vida que as coisas percorrem (INGOLD, 2016), elas se concentram em privar as coisas de suas mobilidades e permeabilidades, já que, ao definir coisas como objetos é possível reduzi-los a um caráter finalístico, que estabelece que os “objetos” são idealizados na mente, transformados materialmente em produtos e finalmente consumidos (INGOLD, 2016). Para essa concepção, não é possível perceber que as coisas permeiam, são fluxos que se dissolvem e se transformam entrando em novos processos de constituição, por outro lado, a conservação e preservação podem entender tão bem os atravessamentos efetuados pelas coisas, que vê na imutabilidade, permanência e segurança das estantes de vidro, os meios de manter, preservar e conservar, não um objeto, mas sim um modelos de sociedade alicerçada na exaltação e referência a esses monumentos e patrimônios, quer dizer, os modelos de preservação e conservação exercidos nos museus podem compor estratégias (FOUCAULT, 2014), no sentido de ser um cálculo articulado para gerir e organizar as relações dentro de um lugar definido.

A junção desses três conceitos – valorização, preservação conservação – tem como base o apego ao original, que cria além disso, um efeito secundário, quer dizer, o medo a aproximação e manipulação das coisa, fazendo com que estes sejam permanentemente isolados e apartados de outros tipos de relações sensoriais e afetivas, mas também cria a definição de uma etiqueta adequada para se realizar a visita nos museus – ordenada, disciplinada e contemplativa – bem como interações pálidas de visitantes com as exposições, cria um perfil

de visitante, quer dizer, aquelas já inseridos e adaptadas a lógica dos espaços culturais que se definem pelo afastamento e contemplação – concebidos como os melhores meios para se conhecer a materialidade, mas que recrimina e adverte comportamentos fora do padrão estabelecido. Talvez resida nesses aspectos e em outros possíveis – como as questões de desejo, interesse, mas também em políticas de acesso – os motivos de os museus despertarem tão pouco interesse na atualidade.

Em termos de percepção multissensorial e de apreciação do passado material, este discurso e a ideologia da conservação seletiva significavam que as antiguidades ficariam isoladas do público e das várias comunidades a sua volta, já que as primeiras tinham que ser ‘protegidas’ dos percebidos riscos de destruição devido as ações humanas. Se preveniu completamente, em consequência, a existência de interações personificadas favorecendo uma apreciação visual, frequentemente, a certa distância (HAMILAKIS, 2015a, p. 57, tradução minha<sup>15</sup>).

Tratar sobre a constituição dos museus e mais especificamente nos museus tradicionais – no qual se insere o Museu do Piauí – me fez perceber o quanto estes são atravessados por processos violentos, de espólio e domínio, além de preservarem, em sua maioria, relações autoritárias e pouco relacionais com pessoas, tempos e coisas. No caso do Museu do Piauí, que apresenta em sua exposição de longa duração uma narrativa que enaltece materiais e figuras de elite ao passo que apresenta de forma descontextualizada, reducionista e homogênea, as presenças negras e indígenas, é possível perceber alguns fatores que distanciam as pessoas desse espaço.

Mas a questão do Museu despertar pouco interesse, não se resume no fato dele se constituir como espaço de saber/poder de elites econômicas e intelectuais, passa também pelo entendimento das articulações que transformam o museu em espaço destinado ao controle e disciplina sobre a potência dos corpos e que se atrela, em condições específicas, as atuais demandas capitalistas, principalmente no tocante ao turismo que reifica em sua produção de subjetividade, o conceito do museu como espaço representativo sobre um grupo social, comunidade, ou cultura. Entretanto, nesse atual contexto capitalista não são só os fluxos monetários que entram em jogo, mas sim a possibilidade de criação de uma globalização ou uniformização que atenda aos interesses e desejos da máquina social.

---

<sup>15</sup> En términos de percepción multisensorial y de apreciación del pasado material, este discurso y la ideología de la conservación selectiva significaban que las antigüedades se quedarían aisladas del público y las varias comunidades a su alrededor, ya que las primeras habían de ser ‘protegidas’ del riesgo percibido de destrucción debido a las acciones humanas. Se previno completamente, en consecuencia, la existencia de interacciones personificadas favoreciendo una apreciación visual, a menudo, desde cierta distancia.

Parece contraditório, já que cada museu apresenta materialmente aquilo que considera como sua identidade, mas o que prevalece é a lógica instituída de que em cada parte haverá um museu e que cada um desses museus seguirá normas específicas na constituição de suas narrativas, logo, a realização de visitação se torna uma tarefa quase mecânica na qual não diferenciamos as experiências. Por outro lado, o capitalismo também constrói aparelhos de captura que transformam os “velhos e empoeirados” museus, em espaços de entretenimento sem precedente, nessa nova configuração de museu, os sentidos são convocados para experimentações, tecnologias de impressão 3D facilitam a cópia de materiais para serem manipulados por visitantes, além de explorarem novas formas de exposição e diálogo entre museu e visitante, que lhe oferece a sensação de liberdade e de efetivar escolhas, entretanto o que ainda me inquieta em relação a esses espaços, supostamente mais democráticos, é do quanto eles despertam diferenciações e produções de outramento, ou seja, o quão potentes se sentem os corpos que ali habitam? Quais encontros são ali produzidos? E para além disso, não seriam esses espaços, outro mecanismo para nos normalizar e despotencializar?

Entre essas divagações não deixo de pensar sobre o Museu do Piauí, que conserva em grande parte o modelo tradicional de exposição – em muitos casos até uma organização de antiquário, com peças descontextualizadas e com pouquíssimas informações e referências sobre eles – embora tenha passado por um recente projeto de reformulação na exposição, não adentrou necessariamente nesses processos de captura capitalísticos do turismo massivo e de investimentos tecnológicos para o entretenimento. Nesse sentido, considerando a elitização da exposição, a postura pouco relacional e democrática da instituição com as visitantes, bem como os diversos mecanismos de controle e disciplina exercidos pelo Museu, as visitas se concentram em grupos de escolares e têm uma presença inconstantes de outros grupos sociais.

Poderia utilizar essa argumentação para defender uma abertura social e democrática do Museu – como de certa forma tento problematizar mais adiante – que possibilitasse um acesso maior na instituição, mas acredito que acabaria contribuindo com novos processos maquínicos de normalização dos corpos, ou seja, a defesa de políticas públicas que possibilitem um acesso maior a esse espaço cultural, também poderia se configurar como um processo de captura da máquina social, que vê nesses outros corpos – frequentemente distantes de espaços disciplinares e de controle – um meio de normalizar e inseri-los na lógica dominante.

Além disso, não poderia desconsiderar que esses corpos, que não acessam o Museu, não construam táticas (CERTEAU, 2008), ou seja, não são só as barreiras criadas pelo sistema que fazem esses sujeitos se afastarem de espaços como o Museu, mas são suas próprias escolhas táticas que os fazem driblar e quebrar com as regras instituídas, são seus processos de desviança

e astúcia que os levam a traçar outras relações com o que eles consideram patrimônio. Nesse sentido, não basta querer aproximar os sujeitos com o Museu, acreditando que abrir as portas baste para conectar as pessoas ao patrimônio instituído, é necessário ir além, ouvir e se relacionar com aquilo que atravessa e toca as pessoas, conhecer suas representações e seus patrimônios e sobretudo, abrir negociações. Talvez esse seja um dos caminhos para a criação de um Museu que produza potências e diferenciações.

### **3.2. Costurando encontros: Um breve histórico sobre o Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes**

*Entre drones e almas, flores e sorte  
Se não me matou, me fez forte  
é o caos como cáis; sem norte  
Venci de teimoso, zombando da morte  
Sem amor, uma casa é só moradia  
De afeto, vazia  
Tijolo e teto, fria  
Sobre chances, é bom vê-las  
Às vezes se perde o telhado, pra ganhar as estrelas  
Tendeu?  
Casa – Emicida.*

A instituição que conhecemos hoje como Museu do Piauí- Casa de Odilon Nunes foi inicialmente criada em 1934, como uma sessão do Arquivo Público do Estado do Piauí. Em consonância com a política desenvolvimentista do Estado-Novo, construiu-se um edifício que abrigaria a Biblioteca, Arquivo e Museu Histórico do Piauí, no ano de 1941 (MELO, 2009). Mas foi somente em 1980, que essas instituições foram desmembradas e receberam sede própria.

O encontro do Museu com sua atual sede também merece uma breve retrospectiva, embora os processos anteriores a instalação do Museu não sejam meu foco de estudo, creio ser relevante para as reflexões que envolvem sua atualidade. Sendo assim, o edifício que abriga hoje o Museu é uma construção que não passa despercebida, talvez por sua imponência – possivelmente o primeiro sobrado da capital do Estado (CAVALCANTE MOREIRA, 2016, p. 90) – teve sua construção iniciada em meados do século XIX por ordens do comendador Jacob Manuel d’Almendra, um português que se estabeleceu no Piauí e constituiu uma das famílias de elite econômica do Estado.

Nesse sentido, a edificação do sobrado se relaciona com o processo de transferência da capital do Piauí, que até então se encontrava na cidade de Oeiras, à medida que auxiliou na

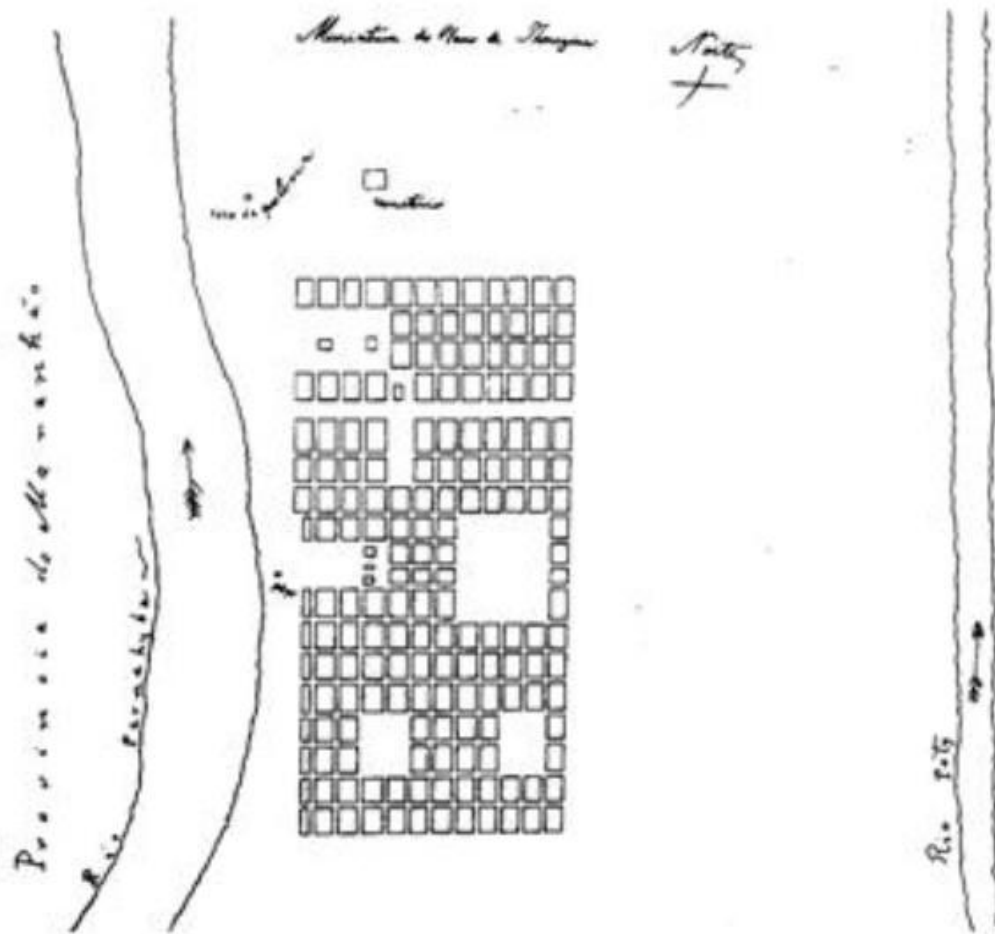
consolidação de Teresina como uma cidade estruturada para fins econômicos e políticos, pois se encontra na área central da cidade, junto ao Mercado Municipal São José (conhecido como Mercado Velho) e próximo ao rio Parnaíba, utilizado como principal meio para o trânsito comercial do período (PANTALEÃO, 2016; CAVALECANTE MOREIRA, 2016).

Cabe dizer também que Teresina passou por um processo de reconfiguração na sua organização enquanto cidade, já que antes do processo de urbanização, o povoamento se dava na Vila Velha do Poti. O processo de transferência foi justificado pelas constantes inundações que ocorriam nessa região, sendo escolhido um outro espaço que possibilitasse a estabilidade e organização almejada. No entanto, o processo de urbanização de Teresina é um ponto passível de crítica, já que a ocupação da Vila Velha do Poti, por não seguir a lógica e a estética colonialista vigente, precisava ser superada, logo, a construção de um novo modelo de urbanização foi instituído.

Nesse sentido, o centro histórico de Teresina se configura como uma cidade planejada (Figura 1). Ao pensar sobre esse cenário que passa a se configurar, ou seja, o surgimento de uma cidade planejada que têm por intuito atender a demandas econômicas, como o escoamento da produção por meio do rio Parnaíba, bem como para fins políticos, por se tratar de um projeto de transferência da capital do estado, penso o quanto o estabelecimento do casarão esteve imbrincado nessa configuração.

A correlação que percebo do casarão com os processos históricos da cidade se apresentam com a conclusão da obra do casarão, que abrigou a família do comendador Jacob Manuel d'Almendra por um breve período, passando a ser sede do Governo em 1892, onde se manteve até 1926. Nesse mesmo ano, o edifício foi transformado em Tribunal de Justiça do estado, funcionando ali até 1975. De 1975 á 1980 o edifício passou por reformas, para só então sediar o Museu do estado do Piauí, que foi rebatizado, como Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes, em 1999, como homenagem ao centenário do nascimento do historiador piauiense Odilon Nunes (PANTALEÃO, 2016).

FIGURA 1: TRAÇADO DO PLANEJAMENTO DO CENTRO HISTÓRICO DE TERESINA



FONTE: SILVA, 2016, p. 23.

É interessante perceber que o Museu traz, em sua narrativa expositiva, uma apresentação elitizada sobre os processos históricos do Piauí, escolhendo renomear o Museu com uma referência a casa do historiador, essa referência me levou a pensar que, ao transformar o Museu na casa do historiador, se traça também uma narrativa do historiador como detentor de saber, como guardião do passado e da memória que se quer validar. Nesse sentido, ao relacionar a figura de Odilon Nunes, um consagrado nome da historiografia piauiense – mas que também está relacionado a um status de poder, já que era membro de uma família de elite política e econômica do estado – com o Museu, é possível perceber a intenção de preservar uma memória específica, ou seja, a retórica elitista e oficial da história.

Nessa breve apresentação sobre a trajetória do Museu, destaco que a edificação foi tombada (lei nº 4.515) como Patrimônio Histórico Estadual em 1992 (PANTALEÃO, 2016), recebendo o reconhecimento legal de sua relevância arquitetônica e histórica para o Piauí. O reconhecimento como patrimônio se deu pela forma como nesse edifício foram combinados



elementos coloniais – materiais e técnicas construtivas, como o embasamento em pedra argamassada e paredes de adobe – com os elementos neoclássicos, presentes em sua fachada e interior – como a simetria entre portas e janelas, simulacros de capitéis e pilastras em alguns dos vãos (CAVALCANTE MOREIRA, 2016). Embora apresente uma fachada em certa medida despretensiosa, já que não possui adornos externos chamativos, o casarão tem uma presença marcante no cenário que ocupa no centro da cidade.

FIGURA 2: FACHADA MUSEU DO PIAUÍ – CASA DE ODILON NUNES



FONTE: SILVA, 2018.

Embora exista uma grande distância temporal entre a criação da instituição Museu do Piauí e a sua instalação em um edifício próprio, não poderia esquecer das questões políticas e investimentos de poder que levaram a sua criação, que perpassa a exaltação de bens culturais das elites econômicas, que buscavam demonstrar um capital cultural que lhe atribuísse um status elevado.

Ao buscar traçar brevemente os cenários que envolveram a construção da edificação bem como do processo de instalação da instituição no casarão, quero destacar o quanto o Museu se constitui como um marco nessa paisagem urbana, já que este está presente em uma série de momentos históricos da cidade, que perpassam as relações como: moradia, palácio do governo e Tribunal de justiça, ou seja, comporta diversas memórias e histórias para além da atual, como Museu. Acredito que essas diversas configurações, pelas quais o casarão passou, lhe atribuem um status de relevância histórica, que o tornam um espaço privilegiado, onde se busca traçar

uma narrativa sobre a identidade piauiense, já que ele próprio é a materialização de parte desses processos, sendo assim, acredito que a escolha deste casarão, para sediar o Museu, está também relacionada a questão de interesse e poder.

Isso porque, ao associar o fato do casarão – que na atualidade abriga o Museu – se encontrar na região central da cidade planejada, identifiquei uma correlação com a temática da disciplina, já que essa nova configuração urbana teve por objetivo normalizar, estruturar, controlar o crescimento populacional, higienizar a cidade e dar uma forma aos moldes das metrópoles coloniais. Nesse sentido, o casarão não deixa de estar inserido nesse processo de conformação e ordenação da cidade, se configurando também, como um marco do controle sobre os corpos.

Uma outra questão é a de que o Museu é classificado como um museu clássico e histórico, entretanto, não procuro aqui enquadrá-lo dentro dessa fixidez, pois ele não é necessariamente um museu histórico, arqueológico ou etnográfico – embora apresente a materialidade desses campos de saber em sua exposição de longa duração. Isso porque, após sua última reforma, no ano de 2017, o Museu passou a dedicar espaços a outras exposições, como é o caso das salas de exposição temporárias e da pinacoteca, situadas no primeiro piso. Além disso, o Museu também possui um auditório, reserva técnica, uma sala dedicada ao projeto educativo, sala de funcionários e a sala da direção. Também possui um hall que dá acesso ao pátio e cantina do Museu.

Levando em consideração esses diversos espaços, bem como das atividades diversas que ali são executadas, como: visitação, palestras, oficinas, pesquisas acadêmicas, celebração de datas específicas – aniversário da cidade; aniversário do estado; Semana dos Povos Indígenas; primavera dos Museus, dentre outras – acredito que o Museu abrange diversos contextos, sendo assim, considerar somente seu acervo – prioritariamente histórico – seria reduzir sua presença nesses outros cenários.

Nesse processo de caracterização, acredito ser importante colocar que o Museu é ligado à Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), responsável pelos recursos e estrutura do Museu. Entretanto, com a recente “autonomia” financeira, a instituição passou a gerir as taxas de entrada de R\$ 5,00, correspondendo a entrada integral para estudantes de escolas/faculdades particulares e demais públicos e de R\$ 2,00, referente a entrada para grupos de estudantes de escolas/universidades públicas. Em uma conversa informal com um funcionário do Museu, me foi explicado que antes desse processo de autonomia, os valores recebidos pelo Museu eram entregues a SECULT, assim, todas as atividades que demandasse algum valor monetário, eram pedidos à Secretaria de Cultura. Por demandar um processo burocrático, que nem sempre

atendia as demandas cotidianas á tempo, foi proposto o modelo atual de gerência financeira, no qual a diretoria do Museu gere os valores recebidos com as entradas e presta contas ao Estado. Ainda assim, por não se tratar de grandes valores, o Museu depende da SECULT para realizar atividades ou questões estruturais de maior porte. Ao pensar sobre essa questão econômica na qual o Museu está inserido, percebo que esse novo modelo possibilitou que o Museu ampliasse suas atividades e recebesse mais visibilidades, entretanto, essa autonomia também retira uma grande parcela de responsabilidade das mãos do estado, que deixa de fiscalizar e investir adequadamente em espaços de promoção a cultura, como o Museu.

Seguindo esse processo de caracterização da instituição, é importante colocar que o Museu possui um quadro de 32 funcionárias, distribuídos nas seguintes funções: coordenação; supervisão; conservação e restauro de peças; recepção; condutoras; vigias, auxiliares de serviços gerais; além de um grupo de apoio que auxilia tanto nas atividades de condução quanto na limpeza das peças. O funcionamento do Museu ocorre de terça à sexta, de 08h as 18hs horas e de sábado e domingo das 8hs às 13hs, não funcionando aos feriados.

Trago essa contextualização sobre o funcionamento do Museu, pois acredito que ela possibilita entender como a sua organização interna e para além disso, as questões externas, como sua vinculação com a SECULT, operam na composição de relações de saber/poder, nesse espaço. Isso porque, o Museu, enquanto categoria pensada para articular a memória, o pertencimento e a identidade de uma comunidade (CANDAU, 2016), não é constituído ao azar, ele é *locus* de um processo pedagógico, que tem por objetivo penetrar o corpo social.

A construção de uma narrativa identitária, perpassa a utilização de determinados conceitos que exaltam ou buscam representar a história que se quer oficial, porém, as ausências e ou silenciamentos também apresentam elementos importantes para entender as construções narrativas. No caso dos museus, esse processo de construção narrativa é realizado por meio da criação e estabelecimento de exposições, que determinam: o que, como, onde e por que contar, através de objetos, certa narrativa.

Em relação ao Museu, é possível perceber, por meio de um texto de divulgação presente na página da Secretaria de Cultura do Estado, como se dá a construção narrativa da instituição, onde consta que:

O Museu do Piauí possui um acervo eclético, com perfil histórico, que se constitui aproximadamente de 7 mil peças distribuídas em 12 salas de exposição permanente e parte em reserva técnica, coleções de grande qualidade, peças pré-históricas (peixes e tronco fossilizados), louças da Companhia das Índias, porcelanas chinesas e inglesas, mobiliário, quadros dos séculos XIX (Victor Meirelles, Lucílio de Albuquerque e Iole), imaginárias

[sic], obras importantes de arte contemporânea de renomados artistas piauienses (Afrânio Castelo Branco, Pindaro Castelo Branco, Liz Medeiros, Nonato Oliveira, Gabriel Archanjo, Hostyano Machado, Amaral, Dalva Santana, Josefina Gonçalves, Dora Parentes, dentre outros), cédulas, moedas, medalhas, indumentárias da guarda nacional, machados primitivos, urna funerária, arcos, flechas, artesanato piauiense, entre outras peças de relevância para nossa história (SECULT<sup>16</sup>).

Essa apresentação, por compor uns dos meios de divulgação do Museu, me pareceu problemática em muitos sentidos, a primeira delas foi em relação ao emprego dos termos “alta qualidade das coleções”, já que estes não questionam: o que ou quem atribui o que é, ou não, uma coleção de alta qualidade? Por ser uma retórica utilizada pelo órgão governamental responsável pelos assuntos culturais do Estado, a “alta qualidade das coleções” aparenta estar vinculada ao conceito de civilização, já que se constitui como um meio de comparar a materialidade aqui presente com aquela existente em outras partes do mundo, buscando uma adequação do Estado aos referenciais de progresso e desenvolvimento, presentes nos museus de grandes metrópoles.

Outra questão que me inquietou nessa apresentação, está relacionada ao uso do termo primitivo, atribuído a materialidade pré-colonial, pois nela reside também a perspectiva evolucionista dos processos históricos, onde se utiliza uma materialidade passada como elemento que constata uma ideia de melhora e ganhos com passar do tempo. Esta perspectiva tem por efeito, não só a exaltação e aceitação do processo civilizador como algo normal e desejável – que não está distanciado dos processos da colonialidade – como também apoia e reifica a ideia de “outro” distante, já que essa materialidade do passado, presente no Museu, está distante e deslocada da realidade atual, assim, se solidifica uma preocupação com a preservação e conservação destes materiais, mas não se questiona como eles atuam e se relacionam com as comunidades no presente.

Por isso, penso que as representações materiais e discursivas presentes no Museu, têm por objetivo apoiar determinado modo de pensar, de ser, se portar, ou seja, transmite uma moral através da exposição de objetos do passado, já que os museus são um dos produtores e transmissores de discursos em nossas sociedades ocidentais modernas. Minha intenção é buscar entender como se dá essa transmissão no Museu do Piauí, analisando a exposição de longa duração e sua respectiva disposição espacial, para assim compreender quais e como os investimentos de desejo e poder ali atuam.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://www.cultura.pi.gov.br/museu-do-piaui/>>. Acessado em 01/05/2018 às 21hs 17 min.

Até porque, compreender como se dão as disciplinas e controles sensoriais na exposição de longa duração do Museu, passa por entender que a utilização espacial do casarão, bem como a distribuição da exposição de longa duração, também são meios de estruturar e disciplinar as experiências corporais/sensoriais das visitantes, isso porque:

As disciplinas, organizando as “celas”, os “lugares” e as “fileiras” criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos (FOUCAULT, 2014, p. 145).

Partindo dessa concepção de criação de espaços complexos, considero em primeiro lugar que a localização da exposição de longa duração, que se encontra no segundo piso da edificação, foi uma escolha que acentua uma esfera de poder, já que, para acessar esta exposição, é necessário passar necessariamente em frente a recepção, o que significa que esse acesso só se dá por meio de uma autorização conferida pelas funcionárias do Museu, além do que, assegura uma maior vigilância e controle do espaço.

Nesse sentido, procuro no próximo ponto, evidenciar quais e como ocorrem disciplinas e controles por meio da disposição dos espaços e da distribuição das salas da exposição de longa duração. Realizar essa evidenciação permite compreender quais os efeitos corporais que ali são produzidos, para dessa forma encontrar as indisciplinas e fabricações de outras formas de se relacionar com o Museu.

### 3.2.1. Paredes tem olhos e ouvidos, boca também<sup>17</sup>: a arquitetura enquadra corpos

*Eu não sei lidar com restrição  
Esse negócio de restrição quebra a minha dinâmica  
Sai de cima, não fode  
O que salva é a botânica e comigo ninguém pode*  
*Contramão – Pitty (Part. Tássia Reis e Emmily Barreto)*

Venho, em meio a esta escrita, apresentando o quanto minha formação como arqueóloga permeia essa pesquisa sobre o Museu, já que, foi essa formação que me apresentou grande parte dos referenciais que utilizo. Essa percepção arqueológica, somada a outros encontros que tive ao longo do meu percurso até esse momento dentro da antropologia, me levaram a sentir e

---

<sup>17</sup> Decidi utilizar um pixo recorrente nas paredes da cidade de Teresina, para intitular esse subcapítulo, por causa da correlação que percebo com a temática da disciplina que o Museu impõe na sua utilização espacial.

entender o museu como uma, dentre outras, instituições disciplinares na configuração atual das sociedades ocidentais modernas e capitalistas.

Isso por que, a arqueologia, entendida de uma forma crítica, não se restringe a pesquisar uma materialidade e/ou temporalidade específica, muitas vezes correlacionada a um passado distante, ela vai além e procura entender relações e narrativas correlacionadas a pessoas, coisas, temporalidades, sensações e emoções, entre outras (ZARANKIN, 2014; PELLINI, 2015b). Foi por meio deste entendimento da arqueologia, que passei a entender a arquitetura como um possível campo de estudos, já que ela é a uma materialização que corresponde, muitas vezes, a relações de saber/poder. Digo isso por que, grande parte de nossas atividades cotidianas se passam dentro, ou ao redor, de espaços construídos, cada um deles feitos com um objetivo específico, ou seja, arquiteturas destinadas as atividades domésticas como as casas e apartamentos, outras, destinadas a atividades de trabalho, ou ainda para educação, saúde, lazer, entre outras, isso significa que a arquitetura representa uma materialização do mundo, uma forma de organizar, classificar, quantificar e até mesmo qualificar o tempo em que passamos em cada uma dessas estruturas. Ao perceber o impacto que essa materialidade tem, procurei compreender um pouco sobre a organização e utilização espacial no edifício que abriga o Museu.

Nesse sentido, entendo a arquitetura – enquanto campo de saber – como efeito de uma conformação de mundo que objetiva regular, normalizar e homogeneizar os agrupamentos humanos. Essas regulações, normalizações e homogeneizações têm como foco, os corpos, pois são neles que experienciamos o mundo e constituímos nossas relações, dito de outra forma, a arquitetura faz parte do projeto de modernidade ocidental capitalista, sendo responsável por: planejar e distribuir as pessoas no espaço; criar acessos e/ou restrições a determinados lugares – sejam estas, partes da cidade ou dentro de um mesmo edifício; estabelece hierarquias e demonstra relações de poder – como pode ser observado, por exemplo, em edifícios comerciais, em relação a localização e tamanho das salas de pessoas que ocupam posições de maior poder; assim como uma série de outras relações e atividades que se passam em meio a esses espaços arquiteturais.

Os prédios são objetos sociais, e como tais estão carregados de valores e sentidos próprios de cada sociedade. No entanto, não são um simples reflexo passivo desta, pelo contrário, são partícipes ativos na formação das pessoas. Dito de outra forma, a arquitetura denota uma ideologia, e possui a particularidade de transformá-la em "real" (material), para desta forma transmitir seus valores e significados por meio de um discurso material (ZARANKIN, 2001, p. 41).

Sendo assim, a observação e análise de um edifício, de sua distribuição espacial e da circulação das pessoas nesse, possibilita compreender qual e como política, ideologia, desejo, interesse, economia, sensações, conhecimentos, entre outros fatores, se concretizam em nosso cotidiano. Isso significa que, a arquitetura não se efetua somente em uma esfera ampla, como o planejamento urbano e seus impactos macro políticos, mas se organiza e efetua também por meio de um campo micro político, onde as coerções e disciplinas passam a ocupar todos os campos institucionais nas sociedades.

As instituições disciplinares, como os museus, se utilizam da tecnologia do poder para o estabelecimento de coerções que objetivam constituir e perpetuar a forma de organização social normativa, estabelecida pela máquina social. Essa aplicação de coerções passa, também, pela construção, utilização, funcionamento e organização de um edifício, já que as instituições disciplinares também materializam a disciplina por meio da arquitetura, ou seja: “A arquitetura cria limites artificiais onde o corpo é confinado e educado. Assim, um prédio regula a forma com que as pessoas encontram-se no espaço e portanto, favorece certos tipos de relacionamentos entre elas” (ZARANKIN, 2001, p. 42).

Desta forma, fui ao Museu para buscar compreender como sua arquitetura foi/é utilizada para produzir disciplinas e controles corporais e sensoriais, nesse sentido procurei vivenciar uma experiência no Museu onde eu pudesse sentir e relatar os efeitos dessa organização da arquitetura. Além disso, minha intenção é identificar essas disciplinas, por meio da análise da planta baixa do Museu, fornecida pela SECULT. Utilizo dessas ferramentas, como forma de identificar coerções e assim, encontrar os meios de indisciplina-las.

### 3.2.2. Todo dia a dia cheira a fábrica<sup>18</sup>: Conformação de um espaço disciplinar.

*Navegar é preciso senão  
A rotina te cansa  
Mar de gente – O Rappa.*

Durante a vivência que constituí no Museu, não posso dizer que percebi uma uniformidade na maneira de conduzir as visitantes, mas no geral, há uma preferência em iniciar pela exposição de longa duração. Em meio às conversas que busco estabelecer com as funcionárias, pude perceber que não há uma estrutura estabelecida para a visitação, ou seja, as condutoras estipulam o percurso que querem realizar com as visitantes e em algumas vezes,

---

<sup>18</sup> Trecho da Música Fábrica: Medulla.

perguntam para elas sua preferência de trajeto. Embora essa não seja uma cena comum, é interessante perceber que as visitantes – principalmente aquelas que chegam para sua primeira visita – demonstram uma indecisão e na maioria das vezes, deixam a escolha ser realizada pela condutora.

Essa observação me trouxe um questionamento: enquanto visitantes de museus, nos sentimos parte do processo de escolha ao longo das visitas, quer dizer, refletimos sobre como queremos nos envolver nesses espaços e sentir essa experiência? Acredito que não, ou melhor, muitas vezes nem percebemos que temos esse poder de escolha, já que grande parte dos museus tradicionais, ou seja, aqueles que seguem uma perspectiva ainda hierarquizada e estruturada, onde condutoras indicam o percurso, cria, nas experiências corporais vivenciadas por visitantes, a noção de que elas não são detentoras de escolhas no processo de visita, transformando essas experiências em algo distanciado.

Entretanto, é necessário considerar que, se envolver, ou não, com e nos espaços do Museu, muitas vezes passa pelo que Lourau (1993) considera como desimplicação, ou seja, o processo de delegar a outrem o poder de gerir determinado assunto, sendo essa denominada heterogestão.

Cotidianamente, preferimos não nos colocar muitos problemas e, "permitindo" que se dê a heterogestão, "confiamos" a "autogestão" a outras pessoas. Isto alguns - Marx, por exemplo - chamam "alienação". Amamos nossa "alienação". Sentimos que é muito dolorosa a análise de nossas implicações; ou melhor, a análise dos "lugares" que ocupamos, ativamente, neste mundo. (LOURAU, 1993, p. 14-15).

A utilização desse conceito de desimplicação<sup>19</sup> vem no sentido de evidenciar que, muitas vezes, aceitamos as coerções e disciplinas colocadas e não procuramos nos envolver nas situações, para dessa forma criar diferenciação e outras formas de conceber, por exemplo, as visitas no Museu.

Ainda assim, é necessário colocar que um espaço de saber/poder, como o Museu, se utiliza de mecanismos que atuam no sentido de disciplinar e controlar os sujeitos, nesse sentido, o fato da localização da exposição de longa duração ser na parte superior do edifício, cria uma maior possibilidade de centralizar a atenção dos visitantes, quer dizer, esse espaço se transforma em espaço útil à medida que ali estão circunscritos os indivíduos, devidamente atentos para

---

<sup>19</sup> Por compreender que o conceito de desimplicação, proposto por Lourau (1993), corresponde a uma base teórica mais ampla dentro das ciências humanas e sociais – mas que não compõe a discussão central deste trabalho – gostaria de citar que outros autores compreendem a desimplicação por outra perspectiva, como por exemplo o conceito de alienação de Marx, ou através da compreensão da positividade do poder, encontrada em Foucault, entre outros trabalhos dentro da teoria do consumo.



visitar o Museu, já que no primeiro piso, a proximidade com a rua, com o fluxo de pessoas que entram e saem da instituição e o próprio fluxo de funcionárias do Museu é maior, sendo assim, retiraria a atenção daquilo que o Museu pretende repassar através da exposição. Entretanto, não posso desconsiderar que fatores como: a segurança dos materiais em exposição, o tamanho do primeiro pavimento – que possibilita uma exposição maior – entre outros fatores, não tenham sido considerados e levantados no momento da escolha deste lugar, para abrigar a exposição de longa duração do Museu.

Também fui percebendo que no decorrer das visitas não há um encontro entre as visitantes, ou seja, escolas, grupos ou indivíduos que se dirigem ao Museu tem sua própria visita, seja ela agendada ou não, e essa separação está eminentemente relacionada a um poder disciplinar que busca analisar, esquadrihar e organizar esses corpos em movimento. Não é interessante, nem é a pretensão das instituições disciplinares, permitir um livre acesso, um contato pleno e potente com o espaço e com suas possibilidades, sendo assim, a organização do tempo de visita e de como ela se dá no espaço, serve como elemento que separa os corpos de suas possibilidades.

Cada indivíduo em seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os feitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico (FOUCAULT, 2014, p. 140).

Trazendo para realidade do Museu, pude perceber na observação de visitas escolares, como se dá o processo de organização e separação das turmas para realização das visitas: professoras escolhem e montam os grupos e sua ordem de visita, os primeiros seguem com uma professora e condutor para a exposição de longa duração, enquanto os demais são organizados no auditório do Museu e aguardam seu grupo ser chamado. Durante as visitas, as estudantes são mantidas em um grupo coeso para não dispersar sua atenção, quando alguém foge à regra, logo é advertida e se pede que essa volte ao grupo e preste atenção nas explicações da condutora. Em salas maiores, como é o caso da sala Império, a dispersão ocorre com maior frequência, pois se tratando de um espaço maior, as estudantes circulam separadas e param para olhar aquilo que mais lhe interessa, entretanto, o grupo sempre é mantido coeso até a

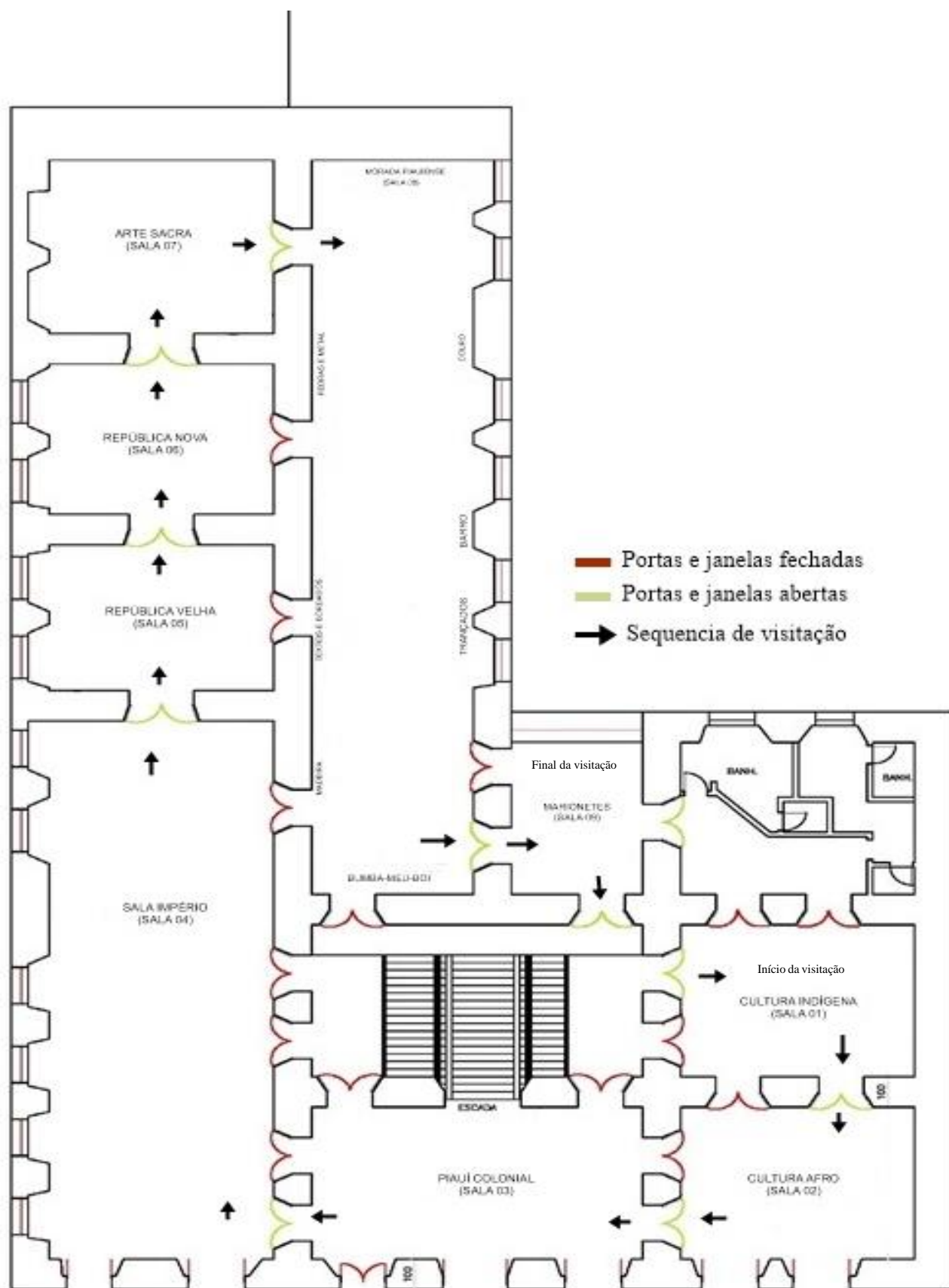
finalização da apresentação da condutora e são sempre direcionados a sair e entrar nas salas juntas.

Ao observar a planta baixa do primeiro pavimento do Museu, onde se encontram as salas de exposição de longa duração (Figura 3), é possível perceber como o arranjo entre portas abertas e fechadas ocorre nesse espaço. Essa configuração de circulação, demonstra: em primeiro lugar, uma preocupação com a sequencialidade da experiência, ou seja, a forma como a exposição em conjunto, se dá, fornece uma compreensão totalizadora e evolucionista dos processos históricos, indo das referências mais remotas – na primeira sala, onde se expõe por exemplo, material fóssil e representações de pinturas rupestres – até as últimas salas onde estão expostos temas relacionados ao contemporâneo. A segunda questão se refere a como a limitação de acesso a portas e janelas, realiza uma coerção da atenção das visitantes, já que não possibilita um contato com o ambiente externo e dificulta agenciamentos indisciplinados em relação a exposição.

As limitações ao acesso, passagem e realização de outros caminhos pela exposição, deixa clara a imposição de um poder hierárquico, que define quem pode e quem não pode realizar outras modalidades de circulação, o que significa dizer, no contexto do Museu, que o acesso é possibilitado a funcionárias e/ou representantes governamentais que por ventura necessitem circular de outra forma pela exposição. Também restringe o acesso a pessoa com deficiência, já que não apresenta a estrutura necessária para que esse público tenha uma experiência junto a exposição de longa duração.

Levanto, ainda, uma outra questão, referente ao modo como a disposição de painéis, estantes e mobiliários expositivos, de modo geral, ocupa as regiões próximas as paredes das salas, fazendo com que a circulação ocorra por meio de um caminhar reto e linear (como na sala Império), mantendo assim a sensação – por meio do caminhar – de estar acompanhado algo progressivo. Nas salas onde a disposição de mobiliário favorece outras formas de movimentação – como nas duas primeiras salas, onde a visita ocorre de modo semicircular ou circular – também fica evidente a visibilidade entre a porta de entrada e a de saída, o que pode gerar uma inquietação e curiosidade para acompanhar o que há na sala seguinte.

FIGURA 3 – PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO (EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO) – MUSEU DO PIAUÍ – CASA DE ODILON NUNES.



FONTE: SECULT (2017) – MODIFICAÇÕES MINHAS.

Nesse sentido, a reflexão que trago sobre as restrições ao acesso, durante a visitação da exposição de longa duração, possibilita compreender que, o casarão possui diversas passagens de uma sala a outra, mas a escolha de deixar parte dessas portas fechadas passa pela intenção de vigiar e controlar as possíveis dispersões dos visitantes. As janelas, se abertas, poderiam oferecer um maior contato com a paisagem externa e assim, serem utilizados como ponto de reflexão e dos impactos que o Museu têm na localização central da cidade, porém:

[...] quando resenhamos as diferentes instituições de nossa sociedade ocidental, verificamos que algumas são muito mais "fechadas" do que outras. Seu "fechamento" ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico - por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos. A tais estabelecimentos dou o nome de instituições totais [...] (GOFFMAN, 1974, p. 16).

Localizar o Museu como instituição disciplinar, requer compreendê-lo como parte de um projeto amplo, que envolve outras formas institucionais em nossas sociedades, ou seja, os agenciamentos disciplinares estão em: escolas, prisões, hospitais psiquiátricos, quartéis militares, entre outras formas, sendo elas, responsáveis por aplicar uma série de disciplinas e controles sobre os sujeitos, que visam alcançar a sujeição e normalização dos corpos, isso porque:

[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. [...]. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; podem muito bem ser diretas, físicas, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem de terror, e no entanto continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um "saber" do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constitui o que se poderia chamar de tecnologia política do corpo. Essa tecnologia é difusa, claro, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos sem relação entre si. O mais das vezes, apesar da coerência de seus resultados, ela não passa de uma instrumentação multiforme (FOUCAULT, 2014, p. 29-30).

Ao procurar evidenciar as disciplinas e controles realizados pelo Museu, e para além disso, compreender o rizoma que se compõe com os agenciamentos de desejo e de poder, tenho por pretensão encontrar as indisciplinas realizada pelos sujeitos que visitam a instituição, já que vejo a perspectiva indisciplinada como um meio de construir potências, ou seja, como um

caminho para construção de espaços – que podem, ou não, serem compreendidos como museus – onde os fluxos de desejo passem e rompam com as assimetrias de poder.

Nesse sentido, ao compreender que a principal instância de indisciplina é o próprio corpo, pretendo apresentar, no próximo capítulo, meus percursos e experimentações no Museu, onde mesclo dois estilos de escrita, quer dizer, em alguns momentos trago meus relatos de campo e em outros, apresento as considerações e análises feitas posteriormente. A escolha por esse estilo de escrita se deu, também, como um meio de indisciplinar este trabalho e buscar outros modos de afetação e sensibilização.

#### 4. O TEMPO ENCURTOU, ENTÃO DEVO ME EXPRESSAR<sup>20</sup>

*Quero escrever com os olhos. Desafiar os sentidos. Sentir o sabor dos sonetos. Enxergar o perfume das raras rimas. Saborear o neologismo cantante. Viver como quem sangra poesia. Incomodar o destino. Incomodar o desatino. Experimentar escrever rachaduras. Habitar uma ponte do im(possível). DesobedeSer o culto ao culto. Viver uma desviança. Escrever como quem dança com o verbo. Como quem tira os adjetivos para dançar. Nos des-compassos de uma escrita-bailarina:d-e-l-i-r-a-r. Vir ao avesso do fato feito fadado ao nada. Virar averso ao que nos impede das transmutações. Se não puder acessar a potência de diferir de mim-mesmo ao escrever, por que escrever? Escrevo para ser tudo e todos, menos eu-mesmo. Página Esquizografias.*

Ao longo desse capítulo apresento os percalços da minha experiência no Museu, as escolhas realizadas na pesquisa, os questionamentos e saídas encontradas nesse processo. Além disso, optei por uma quebra na linguagem até então apresentada, onde apresento e exploro a escrita do meu diário de campo, pensando que assim seja possível aproximar a leitora das experiências e experimentações vivenciadas no percurso etnográfico.

Pensar a organização desse texto me levou a perceber que atestamos, na antropologia, nossa autoridade científica por meio da observação participante – levantada como método por excelência da disciplina desde Malinowski (1987) – entretanto, os caminhos trilhados até aqui me fizeram perceber que não sigo esse modelo de forma acrítica, embora seja um método fundamental na construção deste trabalho. Por isso, acredito que seja importante ressaltar que:

[...] a observação direta é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana. É se engajar em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais e históricos (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 02).

Foi no processo de experimentação dessa escrita, que passei a compreender também que:

A escrita não é mais uma dimensão marginal, ou oculta, mas vem surgindo como central para aquilo que os antropólogos fazem, tanto no campo quanto no que a ele se segue. O fato de que até recentemente a escrita não tenha sido retratada ou seriamente discutida reflete a persistência de uma ideologia que reivindica a transparência da representação e o imediatismo da experiência. A escrita reduzida a um método: boas anotações de campo, elaboração de mapas precisos, "redação minuciosa" de resultados (CLIFFORD, 2016, p. 32).

---

<sup>20</sup> Trecho da Música: É o teste (Criolo)

Sendo assim, a produção dessa etnografia vem da compreensão dessa como diversa e multifacetada, associada aos contextos de conflitos e de relações de poder ao qual estive imersa. É por acreditar em uma prática etnográfica constituída pelas trocas, conversas, experimentações e experiências vividas dentro e fora de campo, que escolhi produzir esse texto como um devir, ou seja, apresento a seguir os diversos encontros que se mesclam e transformam essa escrita a cada passo percorrido.

#### **4.1. Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja<sup>21</sup>: Narrando um percurso etnográfico.**

*Os desejos são histórias que queremos narrar  
Vem contar  
Vem desperdiçar  
Seus feixes de será?  
Duvide desse lugar  
Canto Cego – Imaginário.*

Pensar a observação participante não está desassociado da forma como nós, pesquisadoras, vemos, ouvimos e registramos a alteridade (OLIVEIRA, 1996) e para mim, que busco me desvencilhar da estrutura sensorial que o modo de vida ocidental moderno me ensinou, quer dizer, a separação categórica de cinco sentidos, não é fácil construir um relato que seja eminentemente observacional. Até porque, procuro relatar minhas experiências e estas estão permeadas de outras modalidades sensoriais, isto é, não se resume a minha presença dentro do Museu, com meu caderno de campo, sentada em um canto observando, ouvindo e registrando aquelas atividades que considero mais relevantes para esse trabalho. Por outro lado, compreendo que:

A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente as técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 01).

É verdade que segui esse modelo de observação em muitas de minhas atividades de campo, fui até o Museu, procurei desenvolver conversas com as funcionárias, me aproximei de

---

<sup>21</sup> Trecho da Música Coração Selvagem: Belchior.

algumas condutoras – embora essa seja uma tarefa muito complicada, já que entrei no Museu com a imagem de arqueóloga e pesquisadora, que cria, muitas vezes uma distância social – observei algumas visitas, acompanhei atividades diversas no Museu, fiz anotações no meu caderno de campo, tirei fotografias. Mas essa suposta observação distanciada, não foi uma imposição que coloquei durante a pesquisa, quer dizer, muitas vezes me senti deslocada com as conversas que as funcionárias tinham entre elas, isso porque não domino seus códigos e nesse sentido não sou uma “nativa”. Também tive dificuldades em romper essa barreira de comunicação por conta da minha própria timidez ou da sensação de atrapalhar e/ou incomodar as atividades que eles realizavam no Museu.

Passei a refletir sobre como agir para minimizar essa suposta distância entre pesquisadora e sujeitos de pesquisa e passei a compreender melhor a necessidade de um acompanhamento cotidiano em campo, já que essa proximidade possibilita a aproximação com os sujeitos e o desenvolvimento de conversas e aberturas sobre o tema em pesquisa, quer dizer, essa aproximação e observação cotidiana possibilita uma maior inserção nesse universo que nós pesquisadoras não compreendemos. Além disso, o processo de pesquisa em uma instituição, como é o meu caso, me ensinou sobre o processo de negociação das demandas, ou seja, muitas vezes ao acompanhar as visitas tinha uma pretensão ingênua de realizar uma observação distanciada e não interferir, no entanto, muitas vezes as condutoras me convidaram a falar sobre arqueologia e antropologia. Em outras ocasiões, tive que aprender como conversar com as condutoras e escolher a melhor forma de pedir para acompanhar suas visitas, buscando dessa forma uma postura que não as deixassem desconfortáveis, já que compreendo que por ser uma pessoa externa a vida cotidiana da instituição, posso levantar uma apreensão nas funcionárias.

Cabe dizer que, antes mesmo de iniciar minhas visitas no Museu e procurar acompanhar o cotidiano da instituição, tive um período de questionamento sobre os impactos dessa pesquisa, já que, ao afirmar que os museus possuem um caráter disciplinar e dessa forma, agenciam as relações entre pessoas, coisas e tempos, poderia parecer uma crítica direcionada aos sujeitos que dirigem o Museu em análise. Essa não é minha intenção e embora eu tenha percebido que somos muitas vezes sujeitados pela máquina social, já que essa passa a organizar, distribuir, controlar e normalizar nossas relações com o mundo, não posso me esquecer dos papéis de agência que compomos nessa maquinaria, ou seja, compreendo que, enquanto sujeitos relacionados à temática patrimonial, cabe realizar escolhas sobre a forma como construímos nossas narrativas e exercemos nosso poder em espaços como os museus.

Nesse sentido, não desconsidero as problemáticas locais e as agências múltiplas que ocorrem no Museu, já que esse, por ser um espaço de saber/poder, está permeado por conflitos



e interesses em ação, sendo assim, acredito que a manutenção da estrutura da exposição de longa duração, que apresenta inúmeros questionamentos e problemáticas, se configura dessa maneira por um série de processos de escolha onde: uns preferem não questionar a organização para não colocar em jogo seu trabalho; outros entendem e acreditam na narrativa escolhida; outros responsabilizam o pouco investimento econômico e estrutural do Estado; outros assumem posturas engajadas e questionadoras frente ao que está exposto; outros realizam indisciplinas frente ao modelo; entre outras escolhas.

Para tentar me localizar em meio a esse cenário paradoxal, escolhi visitar o Museu antes de estabelecer uma relação formal de pesquisa na instituição – por meio da solicitação de anuência que ocorreu posteriormente – sendo assim, realizei uma ida sozinha e duas acompanhada por amigos. Em primeiro lugar, realizei essas visitas para encontrar um recorte em minha pesquisa e com o auxílio da orientação, chegamos a problematizar a exposição de longa duração, por ser o aspecto do Museu onde as disciplinas e controles são majoritariamente exercidos. Além disso, essas visitas já compuseram minha primeira tentativa de relatar minhas percepções sensoriais sobre a exposição de longa duração, seus efeitos e afetos sobre mim, os discursos que percebia na exposição dos objetos, na arquitetura e para além desses, o discurso passado pelas condutoras durante o trajeto.

Foi assim que cheguei até essa etnografia, pensada até certo ponto como uma observação participante (MALINOWSKI, 1978), já que me propus a acompanhar as visitas de escolas, grupos e indivíduos que se interessavam ou eram por outros motivos (pesquisa escolar e universitária por exemplo) levados ao Museu. Mas como apontei anteriormente, não utilizei este método como meio de reforçar um distanciamento, sendo assim, por mais que eu não quisesse interferir nas explicações das condutoras, algumas vezes fui convidada a falar sobre arqueologia e antropologia e em outros não me contive e fiz algumas observações e comentários sobre as peças em exposição, procurando problematizar alguns conceitos e/ou próprio modelo de exposição.

Para estabelecer a relação de pesquisa com o Museu, fui, já no primeiro semestre do mestrado – por volta de junho de 2017 – solicitar a anuência a direção. Logo após a aprovação, comecei a frequentar o Museu, ainda de forma menos sistemática e assídua, com visitas de 1 a 2 vezes ao mês. Essa experiência inicial me possibilitou, além de algumas observações preliminares sobre o cotidiano do Museu e sua organização interna, também a percepção do fluxo de visitantes, as formas que estes se relacionam com o Museu e também, de alguns apontamentos sobre a questão sensorial. Além disso, as visitas serviram para me aproximar e de certa forma me integrar nesse espaço, onde pude gradualmente, a partir de conversas

informais, das visitas que fui acompanhando, dos cafés tomados na cantina entre outras ações periódicas, adquirir uma aproximação com as funcionárias e os sujeitos que circulam no Museu.

Entretanto, as demandas das disciplinas e os fluxos de leituras e responsabilidades dentro do programa de pós-graduação me fizeram diminuir minha assiduidade em campo. Foi devido essas situações, somadas a meu deslocamento no período de três meses pra minha casa, que é fora do Piauí, que decidi por aprofundar a etnografia no terceiro semestre de curso, já em março de 2018, onde procurei ir de 1 a 2 vezes por semana, em dias e horários diferentes e assim, poder acompanhar as equipe de condutoras do Museu, já que estas trocam de turno por volta de 13hs. Efetivamente, esse planejamento não se concretizou como esperado, em alguns momentos por demandas pessoais e em outros pelo próprio fluxo de leituras e a própria necessidade de encaminhar o material escrito. Sendo assim, busquei frequentar o Museu algumas vezes por mês, sem seguir uma rigorosidade de datas e horários, inclusive acredito que esse “afastamento” tenha sido negativo para a pesquisa, já que gera nas funcionárias, uma incerteza sobre o seu trabalho ali, além de me trazer a sensação de um recomeço, onde preciso adquirir algum grau de confiança com os sujeitos.

Em meio a minhas idas ao Museu e às observações que fui registrando, surgiram preocupações em relação a aplicação de entrevistas com as funcionárias e visitantes. Minha ideia inicial era a de entrevistar estes sujeitos, para que dessa forma pudesse ter um entendimento sobre a proposta do Museu em relação a exposição de longa duração e saber sobre as percepções e relações sensoriais que os visitantes têm com esta, além de apontar, por meio da observação, as indisciplinas realizadas. No entanto, para realização de tais entrevistas surgiram alguns empecilhos, o primeiro deles foi em relação a solicitação de aprovação da pesquisa junto ao comitê de ética da Universidade – acredito que ela seja fundamental, já que fornece suporte aos sujeitos que são entrevistados – entretanto, o tempo de pesquisa na pós-graduação é pequeno (2 anos, sendo um deles dedicado ao cumprimento da carga horária de disciplinas), além do tempo que o próprio comitê leva para avaliação e aprovação do projeto. Além disso, a antropologia vem debatendo os critérios e as formas de encontrar saídas, que deem suporte tanto as pesquisadoras, quanto aos sujeitos de pesquisa, pois, mesmo com a aprovação da resolução 510/2016, os critérios para solicitação de anuência, bem como dos procedimentos teóricos-metodológicos da pesquisa, nem sempre são atendidas por tal resolução (SARTI, et al, 2017).

Ainda em relação a questão das entrevistas, debati com minha orientadora o melhor método para tratar os sujeitos e vi aí uma outra problemática. As entrevistas estruturadas não dariam conta das questões que aqui debato, elas limitam as respostas dos entrevistados, além

de muitas vezes reforçarem uma distância entre os sujeitos de pesquisa e o sujeito pesquisador, onde se cria um ambiente formal e muitas vezes tenso para as respostas. Também descartei essa metodologia por não ser do meu interesse aqui apresentar um material estatístico para afirmar minhas questões. Nesse sentido, as entrevistas semiestruturadas, ou seja, aquelas onde o pesquisador procura realizar uma conversa, muitas vezes com ares informais e aberta, para que os sujeitos expressem suas considerações mais livremente foi escolhida como meio para alcançar esse contato com os sujeitos.

Meu objetivo com essa apresentação vem como registro de minhas limitações como pesquisadora e de como escolhi enfrentar as dificuldades e limitações. Sendo assim, recorri a observação participante como forma de registrar as visitas, realizei conversas informais com algumas funcionárias e visitantes, para entender melhor suas relações com o Museu. Também contei com o auxílio de outra dissertação sobre o Museu do Piauí, de Mônica Maria Santana e Silva (2016), que apresenta algumas entrevistas e observações, material que me poia ao longo de minhas reflexões.

De todas formas, ao iniciar minha caminhada para a concretização dessa reflexão, me direcionei ao Museu do Piauí para tentar construir um diálogo que procurava as possibilidades de mudar esse cenário que percebo como desigual. Levanto essa questão, de o Museu ser desigual, por não contemplar a diversidade social em que ele está inserido, por que, ele ainda sustenta uma exaltação das elites econômicas, intelectuais e políticas do Estado, apresenta de forma muito reducionista as presenças negras e indígenas, além de não preparar e ou incentivar as condutoras e funcionárias para levantar e discutir, com as visitantes, questões sobre a exposição. Sendo assim, acredito que essa estrutura de percurso no Museu – onde os visitantes são tidos como meros espectadores – além de outras estruturas que pretendo apresentar, afastam desse ambiente aquelas que não se identificam e/ou não tem interesse pelas narrativas oficiais. Ao pensar sobre essa situação me questioneei: Não será parte da tática disciplinar da instituição, criar essas presenças e ausências de sujeitos?

Entendendo como tática a “[...] arte de construir, com os corpos localizados, atividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra majorado por sua combinação calculada é sem dúvida a forma mais elevada da prática disciplinar” (FOUCAULT, 2014, p. 165). Sendo assim, ao criar esse jogo calculado: do que expor; como expor; para quem expor, o Museu constitui uma localização dos objetos – em salas específicas e locais determinados – também realiza a localização do tempo – a criação de uma cronologia que dá a sensação de passagem e de unidade do tempo – além de realizar uma localização dos sujeitos – cada grupo/indivíduo realizando sua própria atividade no Museu.

Essas segmentações compõem o que Foucault (2014, p. 164) chama de combinatória, ou seja, a união das características que é: “[...] celular (pelo jogo da disposição espacial), é orgânica (pela codificação das atividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças)”. Desta forma, acredito que o Museu cria uma presença de sujeitos, em geral de escolares e pesquisadores que se dirigem ao Museu com uma função ou objetivo específico. Além desses há um grupo menor, de turistas e ou de moradores da cidade, que muitas vezes afirmam realizar idas a outros espaços culturais com frequência. Em contraponto, é difícil ver adentrar no Museu, trabalhadores dos comércios circundantes, ou os transeuntes do centro onde se localiza o Museu. Acredito que a ausência desses sujeitos também compõe um ponto de análise, o que pretendo realizar a seguir.

Refletindo sobre alguns pontos que atravessam minha relação com o campo, ou seja, minha presença dentro do Museu, percebi que em muitos momentos o desânimo e certo abatimento, em relação a construção desse trabalho surgiram. Fui percebendo que muitas vezes, a pouca relação estabelecida com as funcionárias, o fato de eu não ter uma informante que me ajudasse nessa inserção em espaços e/ou na compressão de certos fatos da vida social do/no Museu, além do peso que é realizar a pesquisa em um cenário institucional – onde eu me vejo ocupando um papel de vigia das ações cotidianas desses sujeitos, mas ao mesmo tempo me sinto observada e vigiada – cria afastamentos e dificuldades no processo. Claro que essas contingências da pesquisa também estão relacionadas a própria idealização que faço sobre o resultado final, ou seja, o desejo de entregar um trabalho completo, que explore amplamente o emaranhado das relações que decidi questionar.

Ao mesmo tempo, esqueço que muitos fluxos percorrem meu cotidiano, muitas demandas surgem e nesse outro emaranhado de tramas, que é minha vida fora da pesquisa, as vezes me empolgo, principalmente quando converso com meus amigos sobre a pesquisa, outras vezes me encontro apreensiva e ansiosa, sobretudo quando necessito responder sobre o desenvolvimento da pesquisa para meus professores, em outros momentos o desânimo e a impaciência surgem, pois percebo que as minhas idas a campo e minha inserção na vida do Museu não aconteceram como previsto.

Isso porque, ao planejar essa pesquisa, muitos fatores foram considerados, um deles se refere a proximidade espacial que tenho com o campo. De início pensava nas facilidades que essa proximidade representava, mas ao mesmo tempo não levei em consideração que também representa um peso, já que, morando na mesma cidade onde o fenômeno estudado se situa, surge uma maior cobrança em relação a observação sistemática e efetiva dessa realidade.

A questão é que minha prática muitas vezes demonstrou o inverso, pois a solidão, o deslocamento e até mesmo os olhares curiosos e as perguntas furtivas de funcionárias sobre o desenvolvimento da pesquisa, representam um peso a ser vivenciado em campo. Muitas vezes o sentimento de estar em constante vigilância, até mesmo a inadequação que minhas roupas, gestos e falas em algumas situações, criam esse afastamento e o desânimo de vivenciar a próxima ida ao campo.

Outra questão que percebi se desenvolvendo ao longo do trabalho, se refere a forma como eu agia nesses lugares, pois essa atitude se transformou. Se antes a curiosidade e empolgação tomavam conta de mim ao realizar uma visita, hoje acabo direcionando minhas críticas e problematizações a esses espaços, ou seja, um certa perda de inocência ocorreu, já que o que antes parecia normal, como por exemplo a restrição do toque em objetos em exposição, hoje representa um mecanismo disciplinar, que freia ou diminui a velocidade das experiências e conseqüentemente da criação de potências transformadoras, que eu e outros sujeitos poderíamos ter, ao manusear uma dessas coisas. O entendimento e observação de outros mecanismos disciplinares e de controle me fizeram perceber um deslocamento e até uma aversão a esse modelo de museu, que prioriza a percepção visual, sendo assim, já não me instigam da mesma forma esses espaços e quase sempre busco pensar em outras modalidades sensoriais e possibilidades de criação de afetos.

#### **4.2. Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar<sup>22</sup> - Presenças e ausências: Um Museu invisível?**

*A cidade  
 Anda quente anda fria  
 Anda cheia anda vazia  
 Aquecendo a economia.  
 Esfriando o coração da gente  
 Esvaziando noite e dia  
 Enchendo de orgulho o gerente  
 Acorrentados da monotonia [...]  
 A cidade - Dom Pepo.*

*São 10hs da manhã e o ônibus vai em direção ao centro da cidade, faz aproximadamente 36° C de um dia seco, praticamente sem vento. Desço na Rua Areolino de Abreu, em frente à*

---

<sup>22</sup> Trecho da Música: Preciso me encontrar (Cartola)

*Praça Marechal Deodoro (popularmente conhecida como Praça da Bandeira). Observo o corredor de ônibus situado entre a praça e a sequência de edifícios históricos, que são utilizadas, em sua maioria, como pontos comerciais. Ao descer do ônibus sou inundada de informações, os ambulantes que passam na calçada e as banquinhas de fruta e legumes espalhadas pelo caminho. Ouço alguns comerciantes gritarem o preço de suas mercadorias e ao fundo os anúncios de uma loja fazendo promoção, em meio a tudo isso, pessoas passam apressadas ao meu lado para tentar pegar o próximo ônibus. Essa é uma pequena parcela da sensação que tenho em minhas idas ao Museu do Piauí, é um cenário em certa medida “caótico” do centro da cidade, que imprime em mim, suas diversas facetas.*

É possível perceber que minhas idas a campo são bem diferentes daquelas dos antropólogos do passado, meu transporte é o ônibus, a comunidade em estudo é o Museu e meu cenário habitual, um centro de cidade sempre em movimento. Imersa nesses acontecimentos, percebo o quanto vivencio uma situação fronteiriça, pois como brasileira, compartilho de muitos elementos identitários com os piauienses, ainda assim, não sou nativa daqui e por mais que tenha adquirido muitas experiências e referências culturais, não domino plenamente os códigos, as falas, os gestos, entre outras de seus referenciais.

Talvez por isso eu tenha essa concepção de caos dos centros urbanos, mesmo tendo vivido parte da minha vida em São Paulo e conhecido um contexto periférico de lá. Mas essa não é a realidade que vivo aqui, até porque, grande parte da minha relação com a cidade de Teresina está localizada no bairro Ininga, onde está situada a Universidade. No meu bairro, o cenário é diferente, por ser um bairro de elite da cidade, repleto de grandes casas, cercadas por muros altos, câmeras de segurança, arames farpados e cercas elétricas, um bairro com poucos comércios e repleto de bares, restaurantes e lojas de alto padrão. Em contraponto, é um bairro universitário, onde muitos estudantes optam por morar pela facilidade de acesso a Universidade, ou seja, é nesse cenário, em muitos sentidos diferente de outras partes da cidade, que estou habituada a vivenciar.

No início das minhas idas a campo não percebia como esse deslocamento me afetava, porque o bairro onde vivo possui uma organização distinta, quer dizer, os sons, cheiros, cores, circulação e movimentação de pessoas, entre outros, são distintos aos do centro da cidade. Ao perceber que transporteiei minha noção de organização espacial (que não está desassociada das relações sensoriais) para minha pesquisa, vi que intitulei como caótica uma realidade que não é, necessariamente, a minha. Foi por meio de conversas com amigos que sempre moraram em Teresina, que passei a entender que esse caos não é tão caótico assim, é uma outra conformação,

uma outra forma de se viver a cidade, que simplesmente não é compreendida por alguém, que como eu, está habituada a realidade higienizada das zonas nobres.

Ao perceber tal situação me senti triste, fui inclusive atravessada por um argumento que assisti no documentário *Cidade Cinza*, que trata da relação dos grafiteiros com a cidade de São Paulo, ali, um dos artistas fala sobre como as pessoas criam essa ideia do caos dos centros urbanos por conta do trânsito e do crescimento desenfreado, e deixam de perceber que na verdade, aquilo ali não é caos, é uma operação da máquina social para uniformizar e formatar os sujeitos. Logo, fui mudando minha percepção e compreendendo a conformação caótica de antes, como um processo de indisciplinar a cidade, ou seja, das agências que os sujeitos criam para habitar esse espaço, que muitas vezes é coercitivo, inventando outras formas de se situar.

Essas observações me levaram a perceber que o centro de Teresina, mais especificamente esse recorte onde se localiza o Museu, é repleto de situações que são contrastantes com a sua presença. Isso por que, tanto por sua edificação, quanto pela maior parte de seu acervo, o Museu apresenta uma exaltação a uma elite econômica, intelectual e política do Estado, mas a circulação cotidiana dessa parte da cidade é feita por pessoas que não pertencem, necessariamente a essas elites, sendo assim, o Museu não dialoga com as realidades desses agentes que circulam por seus arredores.

Defendo essa afirmação, em primeiro lugar pelas já apresentadas características arquitetônicas do casarão, que se distancia, temporal e concretamente, da realidade das construções feitas na cidade atualmente, já que ele foi feito com técnicas e materiais relacionados a uma arquitetura sofisticada e as construções recentes seguem, muitas vezes, um modelo popular e econômico de construção. Claro que esse é um processo muito comum, onde as mudanças nas técnicas e modos de construção se diversificam ao longo do tempo, mas a questão aqui é que não se constrói uma relação de proximidade, que quebre essa elitização do casarão e chame públicos diversos a acessar esse espaço e torná-lo mais próximo da realidade das pessoas.

Além disso, o acervo do Museu, que apresenta: mobílias, indumentárias, utensílios domésticos e artísticos, advindos de doações governamentais e de famílias com poder econômico do Estado, se distancia dos referenciais econômicos, sociais e históricos daquelas que circulam ali, já que em geral, essa região é frequentada por estudantes e trabalhadores, sendo assim: como atrair, aproximar e dialogar com esses públicos se a edificação e as exposições representam uma realidade distanciada?

[...] podemos assinalar a importância de um olhar disciplinado para o campo. Este “olhar etnográfico” que se direciona ao objeto de investigação é

devidamente condicionado pela disciplina do pensamento científico. Pelos princípios propostos e, nesta pesquisa, aplicados aos museus, foi possível desvelar na observação cotidiana que o campo de conhecimento em tais espaços é como em qualquer outro, um campo de poder. Poder que se estabelece nas mãos de quem pensa e produz as exposições, dos que selecionam, ordenam os objetos e decidem o momento de trazê-los ao público e, por fim, nas mãos de quem assina o texto (COSTA, 2016, p. 75).

No primeiro capítulo, apresentei os valores cobrados para o acesso ao Museu (R\$ 5,00 entrada integral para estudantes de escolas/faculdades particulares e outros públicos e R\$ 2,00 a entrada para grupos de estudantes de escolas/Universidade públicas). Em um de meus diálogos com as funcionárias, perguntei se há, alguma política pública de acesso ao Museu, como: isenção de taxa em algum dia da semana; meia entrada para quem apresente carteira de estudante; inclusão de públicos de baixa renda. Durante essa conversa as funcionárias disseram que não foram informados pelo Estado, sobre a lei da meia entrada, além de acharem que o valor cobrado é simbólico, logo, não vêm a necessidade de implementação de políticas públicas de acesso ao Museu.

No entanto, em meio ao campo, pude constatar que esse valor de entrada representa sim um empecilho aos que possuem baixa renda, como ocorreu em um dos dias que uma senhora, acompanhada de sua filha, que pedia para visitar o Museu, não pôde entrar, após ser informada do valor e dizer que naquele momento não possuía o dinheiro para entrada. Me senti muito impotente naquele momento, primeiro por que também não tinha dinheiro para convidá-las a entrar e segundo, porque até aquele momento não havia desenvolvido uma relação que me permitisse contestar e/ou intervir no caso. Nesse sentido, embora a direção e funcionárias possam crer que não há motivos para implementação de políticas públicas de acesso ao Museu, é possível constatar que há uma parcela significativa da população, principalmente de baixa renda e/ou das periferias da cidade, que não possuem meios de acessar esse espaço.

Embora o dinheiro referente às entradas, seja o recurso que a instituição utiliza para realizar pequenos reparos e manutenção do Museu, não justifica a falta de alternativas para se ampliar o acesso a esse espaço. É uma condição paradoxal na qual se encontram as funcionárias, já que elas relatam, em meio algumas conversas, a condição da instituição antes do processo de autonomia, quer dizer, as solicitações feitas ao Estado, eram muito burocráticas e demoravam a se concretizar e hoje, com esse recuso advindo das entradas, é possível manter as portas do Museu abertas.

Sendo assim, percebo que a questão do acesso está atravessada por uma conjuntura que vai além daquela colocada pelo Museu, onde se articula o próprio interesse do Estado



em oferecer, tanto a visitantes o acesso pleno a espaços culturais, quanto ao Museu, por meio de recursos apropriados para seu funcionamento.

Toda essa reflexão, em relação a políticas de acesso me fez entender que a máquina social – e o Museu não se isenta nesse cenário – cria a categorização de quem é ou não, aceito em determinados espaços, quer dizer, passei a refletir sobre a criação de presenças e ausências dentro do Museu. Isso porque, pela própria genealogia dos museus e sua relação como espaço de contemplação e saber, foi sendo criado uma conformação social onde, aqueles que já possuíam capital econômico e social elevado, ou seja, as elites, acessavam com frequência espaços como os museus, criando dessa forma, uma concepção de que esses espaços são visitados por pessoas cultas e intelectuais.

Essa concepção têm um primeiro impacto em nossa sociedade, referente ao afastamento de públicos que não se creem detentores de um capital específico para frequentar esses lugares. Além disso, essa construção do público, têm um segundo impacto, que está relacionado às construções narrativas realizadas sobre o “outro”, quer dizer, sem a presença da diversidade social dentro do museu é possível construir uma narrativa sem contestação, já que se mantêm a lógica em que o “civilizado” fala sobre o “outro”, sem permitir a este, conhecer a própria imagem que se constrói e se propaga sobre ele.

*Volto a paisagem que o Museu ocupa (Mapa 1), perambulando pelas ruas como tantos transeuntes que utilizam essa parte da cidade em seus deslocamentos diários. Atravesso a praça, local que vejo como um elemento singular nessa paisagem, já que ali, as inúmeras árvores – que amenizam um pouco do calor cotidiano da cidade – se mesclam com os bancos – de bases zoomorfas (Figura 4) – e a linha temporal (Figura 5), feita no calçamento.*

FIGURA 4: BANCO COM BASE ZOOMORFA.



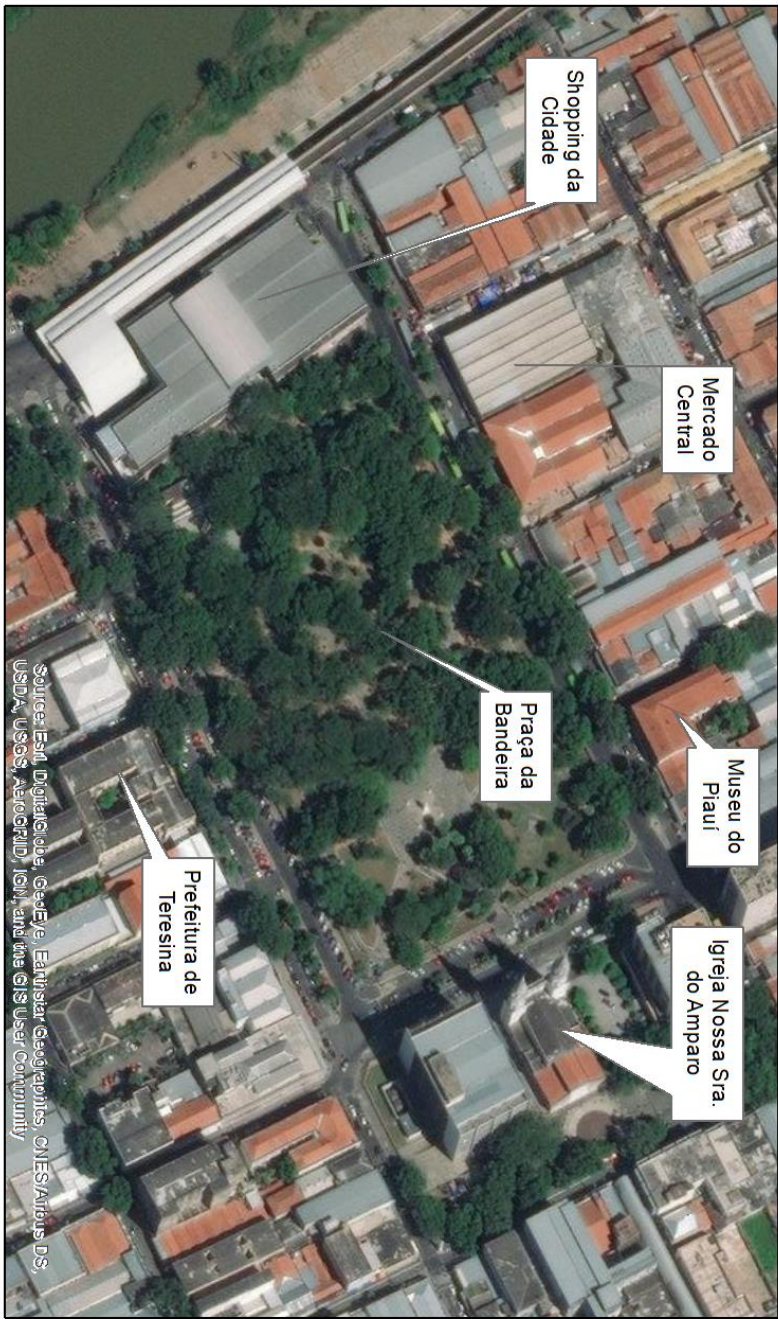
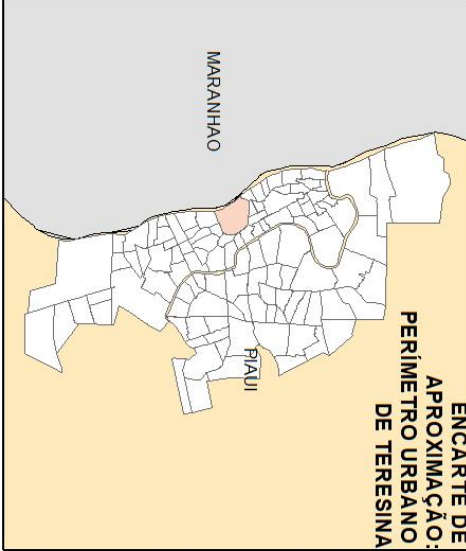
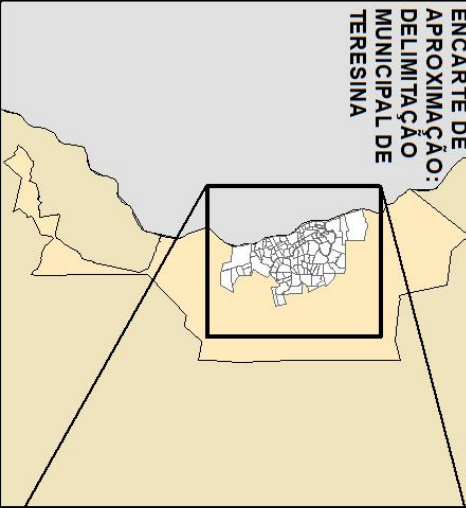
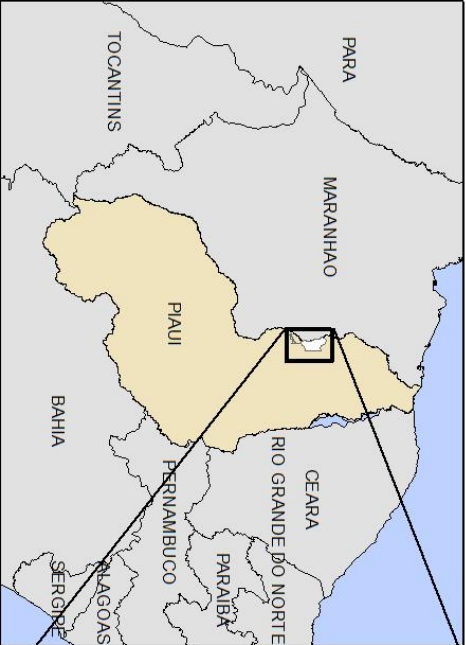
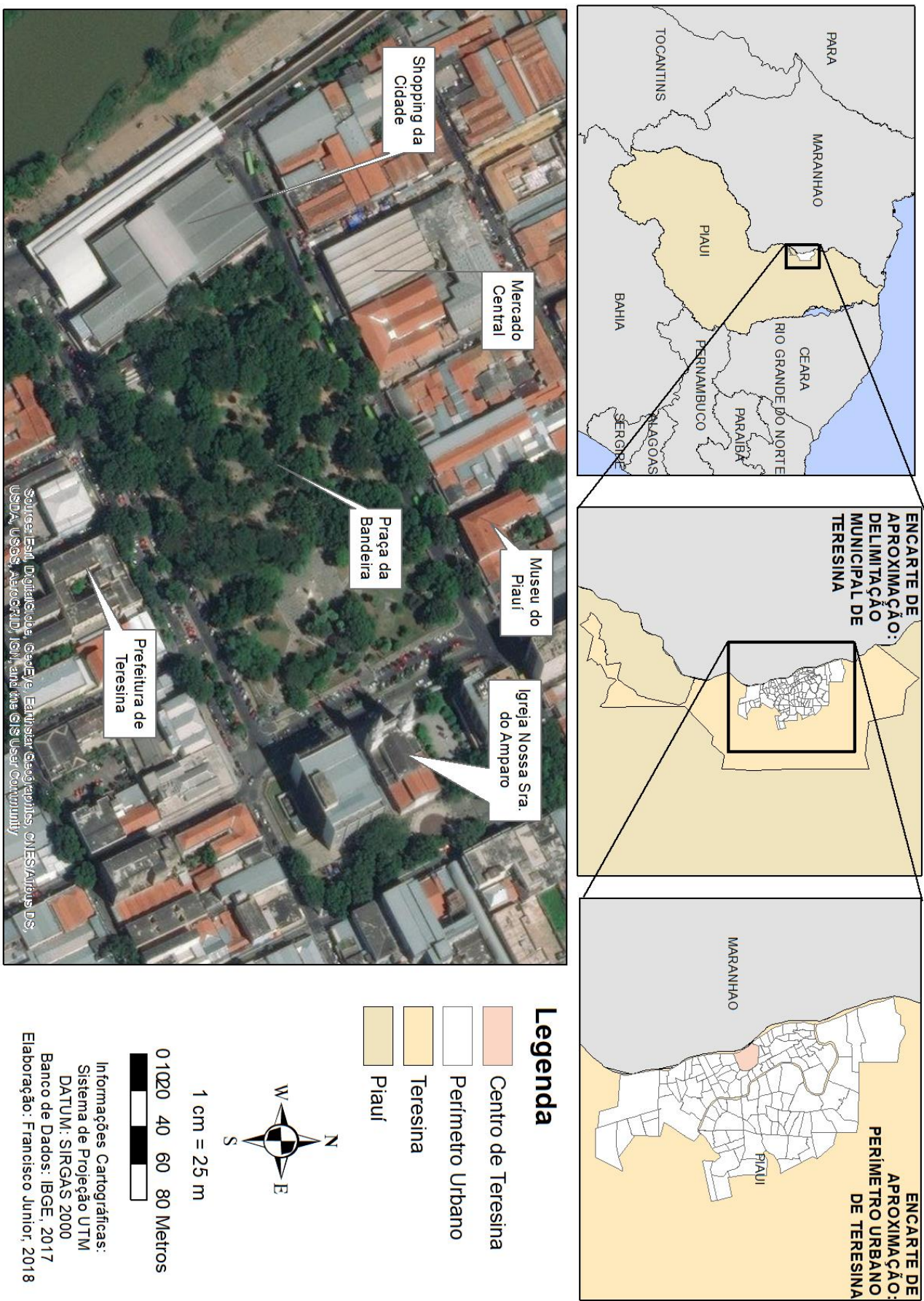
FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 5: LINHA TEMPORAL DA PRAÇA DA BANDEIRA.







FONTE: SILVA, 2018.

MAPA 1: LOCALIZAÇÃO DO MUSEU DO PIAUÍ – CASA DE ODILON NUNES



Source: Esri, DigitalGlobe, GeoEye, Earthstar Geographics, CNES/Airbus DS, USDA, USGS, AeroGRID, IGN, and the GIS User Community

**Legenda**

-  Centro de Teresina
-  Perímetro Urbano
-  Teresina
-  Piauí



1 cm = 25 m



Informações Cartográficas:  
 Sistema de Projeção UTM  
 DATUM: SIRGAS 2000  
 Banco de Dados: IBGE, 2017  
 Elaboração: Francisco Junior, 2018

*Esse é o espaço cotidianamente habitado por uma população socialmente marginalizada, ou seja, moradores em situação de rua, vendedores ambulantes, pontos de prostituição, vendedores de produtos ilícitos e usuários de droga (SANTOS, 2015). Caminhando, percebo que essa paisagem se torna ainda mais complexa, nela se insere o Shopping da Cidade (a leste do Museu), um edifício construído para agrupar os vendedores ambulantes da região central, como um claro projeto de higienização do centro da cidade (PAZ E SILVA; CARVALHO, 2016), além disso, possui como marco, a Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo (a Oeste do Museu), que reúne devotos, vendedores ambulantes, flanelinhas e pessoas que ali passam para outros fins.*

*Chego ao outro lado da praça (norte do Museu) e percebo como esse destoa da região em frente ao Museu, aqui está situada a prefeitura de Teresina, Secretaria de Cultura do Estado e outros órgãos governamentais. O fluxo de pessoas que passa é muito menor, atravesso a rua, passo entre o corredor de carros estacionados e noto como esta apresenta uma organização maior, possivelmente pela presença dessas representações governamentais e pela ausência de comércio e circulação de transporte público nessas quadras.*

FUGURA 6: PARADAS DE ÔNIBUS EM FRENTE AO MUSEU DO PIAUÍ.



FONTE: SILVA, 2018.

*Ao retornar ao Museu, paro por alguns minutos em frente a uma das paradas de ônibus (Figura 6) e reflito o quanto ele é responsável por essa circulação intensa de pessoas, durante grande parte do dia.*

Durante essa breve observação, foi possível perceber que muitos passam diante do Museu, alguns observam, outros nem param para olhar, menor ainda é o número dos que entram para visita-lo. Constrói-se uma relação paradoxal, onde as rua e a praça, que circundam o Museus, estão constantemente movimentadas, mas o Museu possui um público mais restrito, de escolas e turistas.

*São aproximadamente 16hs da tarde, me sento em um dos sofás, situados na recepção do Museu, fico olhando a rua e percebo a chegada de alguns vendedores, que se instalam em frente ao casarão (Figura 7) e aproveitam um pouco da sombra para realizar suas vendas. Vez ou outra, um vendedor entra para beber água e/ou utilizar o banheiro, geralmente pede permissão a algum funcionário e rapidamente sai. Nessa breve interação do Museu, com o cotidiano que habita seus arredores, não presenciei conversas ou convites que incentivassem esses vendedores a conhecer ou visitar os espaços do Museu.*

Assim, o que predominou por muitos anos nas instituições museológicas brasileiras foi o discurso do colonizador, onde o negro era representado apenas em seu trabalho escravo, com a exposição de objetos usados para a contenção e submissão de seus corpos e os índios tiveram seus rituais, vestimentas e hábitos celebrados com exotismo por museus dedicados a “apresentar” sua cultura (ALMENDRA, 2016, p. 06).

FIGURA 7: COMERCIANTES EM FRENTE AO MUSEU.



FONTE: SILVA, 2018.

### 4.3. Bota a cara lá fora e me conta o que o teu olho escolhe ver <sup>23</sup>: Reflexões sobre disciplinas sensoriais na exposição de longa duração do Museu.

Na minha mente várias portas  
E em cada porta uma comporta  
Que se retrai e as vezes se desloca

Casa de Papelão – Criolo.

*Não consigo me desfazer do hábito adquirido de escrever em meu caderno de campo. Decidi ontem (26/06/2017), fazer uma visita ao Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes. Saí de casa com pressa, acordei tarde hoje e pelo horário de funcionamento do Museu, não sei se conseguirei chegar a tempo. São 15hs 30 min e faz muito calor, acho que uns 35°C. Teresina sempre está quente e apesar de já viver aqui há uns 6 anos, nunca me adaptei a essa realidade.*

*Nesse momento, estou embaixo de uma árvore, tentando me proteger um pouco do sol. Espero o ônibus na expectativa de que esse seja rápido. Estou um pouco ansiosa.*

*Escrevo essas palavras enquanto ouço umas músicas, elas sempre me acompanham em minhas atividades. Essa experiência de sair e ouvir “um som” me traz a sensação de me deslocar do restante do mundo, entro em meu universo particular, me afasto das outras pessoas, a música me ajuda a pensar e produzir reflexões sem ter que me comunicar com os “outros”. É até contraditório pensar nessa minha característica, as vezes fechada e tímida, já que escolhi me graduar em arqueologia e fazer o mestrado em antropologia. Para mim, essas áreas de saber, só têm sentido de existir por conta do contato com as pessoas. Ainda assim, conservo aqui minha postura “distanciada” desse possível contato com os “outros”, prefiro divagar nas letras, sons e energia que sinto a cada música tocada, já que essas sensações se misturam com quase tudo que me proponho a fazer.*

*O ônibus chegou.*

*Embora não tenha mencionado anteriormente, acho importante colocar a minha necessidade em usar óculos escuros. Não é só uma questão estética, a claridade irrita minha visão e em nossa sociedade ocularcentrista (HAMILAKIS, 2015a; PELLINI, 2014b) – ou seja, um tipo de sociedade que prioriza a visão como forma de acessar as experiências do mundo – fui me acostumando a aprimorar esse sentido, buscando outras formas melhorar minha acuidade visual.*

---

<sup>23</sup> Trecho da Música: Pedras e sonhos – El Efecto.

*Meu caminho até o centro da cidade foi tranquilo, consegui vir sentada durante todo o trajeto, o que é um privilégio hoje em dia. Minha música abafou praticamente todos os sons do caminho, mas outras sensações, como o vento que entra pela janela, o calor, os cheiros da rua, a movimentação do ônibus e das pessoas, dentro e fora do ônibus, cria uma sensação muito mais viva dessa experiência. Por mais que seja um trajeto comum para mim, não havia ainda percebido/questionado/problematizado como esses fatores me afetam, mas hoje minha intenção é essa. Me proponho ao longo dessa experiência, entender esse efeitos e afetos corporais/sensoriais (HAMILAKIS, 2015a, 2015b), até porque, como conseguir entender se há e como ocorrem, disciplinamentos sensoriais nas visitantes da exposição de longa duração do Museu, se não sei quais são os efeitos/afetos dessa exposição em mim?*

*Agora que cheguei ao Museu, posso tentar perceber esses diversos dispositivos de controle e disciplina que de certa forma estão incorporados em mim e assim, buscar entender quais percepção serão criadas durante essa visita. Antes de entrar, retiro meus óculos e meus fones, quero sentir esse momento sem “meus” mecanismos de distanciamento/distração.*

*Me aproximo do pequeno balcão de recepção localizado próximo à escada e converso brevemente com algumas das condutoras. É ali, na recepção do Museu, que percebo que as funcionárias leem revistas, livros ou mexem em seus celulares, enquanto aguardam a chegada de visitantes. Subo as escadas (Figura 8), dois lances cobertos por um carpete vermelho que me levam até o segundo piso.*

FIGURA 8 :ESCADAS DE ACESSO A EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO.



FONTE: SILVA, 2018.

*Paro um minuto para recuperar o ar, observo os brasões de famílias das elites piauiense (Castelo Branco; Ferraz; Silva Moura; Gayoso; Azevedo; Pinheiro), presos nas paredes desse espaço retangular. Esses nomes não representam muito para mim, mas sei que são de famílias da elite piauiense. Percebo nesse momento, que só duas portas – dentre as nove, presentes nesse espaço – se encontram abertas (Figuras 9 e 10).*

FIGURA 9: EXPOSIÇÃO DE BRASÕES DE FAMÍLIA.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 10: SAGÃO DE ENTRADA – PORTAS FECHADAS.



FONTE: SILVA, 2018.



*Pensei que encontraria alguma condutora aqui em cima, mas estou sozinha, mesmo assim, segui pela exposição. Estando sozinha, sei que poderia subverter a ordem em que a exposição está disposta, ter começado por onde quisesse, fazer outros caminhos, mesmo assim, segui a rota estabelecida. Será que minha escolha foi induzida pelo trajeto estabelecido da exposição?*

*Não sei dizer ao certo se as luzes, o som, ou a localização privilegiada – já que se encontra mais próximo da escada e permite entrever parte da exposição – me levam a entrar na sala intitulada Cultura Indígena. Nessa sala, percebo que a localização dos painéis fecha a passagem de duas, das quatro portas existentes ali. Reflito, em meio a minha movimentação, sobre como a mudança na disposição dessa exposição, possibilitaria outras formas de movimentação pelo espaço.*

*Visualmente gostei da forma como foram dispostos os objetos, tenta trazer a sensação de proximidade com a exposição e embora eu possa tocar nas coisas expostas, já que não estou sendo acompanhada, ainda tenho a impressão de vigilância, uma sensação de medo e culpa em pensar nessa proximidade. Mesmo assim, tem um lítico que me chamou muita atenção, sua textura, sua cor, é um brilho diferente. Retiro por um momento o lítico do local. Visualmente parecia mais leve, é de um material gelado e sua textura, embora firme, parece muito macia. O medo me fez devolvê-lo a seu local de origem com rapidez, mas essa pequena adrenalina, me fez pensar se outras pessoas também buscam essas outras experiências com as coisas ou se elas se contentam com a experiência visual. De toda forma, segui meu caminho.*

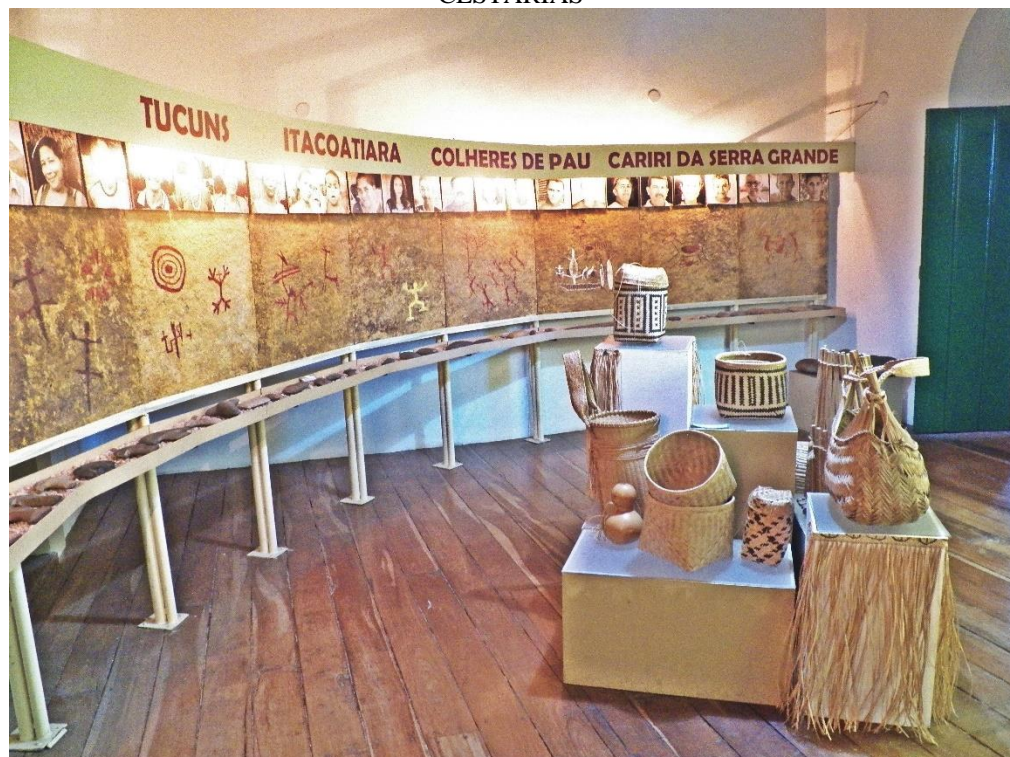
*A associação entre os materiais dessa sala (cestarias, colares, cocares, líticos, cerâmicas, painéis de representação de pinturas rupestre e material fóssil), me causa um grande incômodo, é como se “a exposição me dissesse” que as diversas comunidades indígenas ali representadas (materiais advindos do Piauí, Maranhão e Pará), além de homogêneas, já que não são identificadas diferenciações materiais entre elas, também quisesse manter os indígenas no passado, ou será que só para mim a associações com as pinturas rupestre, líticos e o material fóssil, poderia ser um indicativo dessa imagem estática e monolítica de índio no passado remoto? Não deixo de pensar que “[...] o arqueológico significa essa estabilidade, uma fixação imaginária que serve de referência para o colonialismo e para modernidade, para seus relatos do passado e do futuro, nosso e de outros” (HABER, 2010, p. 255, traduzido por mim).*

FIGURA 11: EXPOSIÇÃO CULTURA INDÍGENA.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 12: EXPOSIÇÃO CULTURA INDÍGENA – RERPRESENTATAÇÕES RUPESTRES, LÍTICOS E CESTARIAS



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 13: REPRESENTAÇÕES RUPESTRES E MATERIAL FÓSSIL.



FONTE: SILVA, 2018.

*A segunda exposição tem por título: Cultura afro (Figura 14, 15 e 16) e o que primeiramente percebo é a reprodução do som de tambor que toca na sala. Particularmente gosto muito dos sons de tambor, me trazem euforia e foi nesse sentimento que fui seguindo a exposição. Entretanto, logo me veio uma certa confusão. No centro da sala estão dispostos dois tambores e nos expositores das paredes há algumas cerâmicas, telhas e potes, entretanto, esses materiais se encontram ao lado de outros, utilizados na tortura das pessoas que foram escravizadas no interior do estado. Essa mistura de elementos, entre aqueles que eu caracterizaria como do cotidiano das pessoas e os materiais usados para tortura-la, parecem indicar a naturalização do sofrimento e da dor. Procurei pensar que o objetivo em expor esses materiais de tortura, era de demonstrar as crueldades do sistema colonial e apontar para a maneira como as pessoas procuram resistir, negociar e modificar essa crueldade, a partir de suas religiões, músicas e materialidades, no entanto, o título da sala, como observado anteriormente, é Cultura Afro e nesse sentido, os materiais utilizados na tortura das populações negras não são parte de suas culturas e sim de um sistema violento pelos quais passaram essas populações, sistema esse imposto e praticado pelos brancos.*

FIGURA 14: EXPSIÇÃO CULTURA AFRO.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 15: EXPSIÇÃO CULTURA AFRO – REPRESENTAÇÃO DE MASCARAS, INSTRUMENTOS E ENTIDADES RELIGIOSAS.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 16: EXPOSIÇÃO DE INSTRUMENTOS DE TORTURA E POTES DE BARRO.



FONTE: SILVA, 2018.

A conformação espacial se repete na terceira e quarta sala, as janelas estão fechadas e são utilizados reforços para mantê-las trancadas, além disso, nas portas que se encontravam fechadas, pequenas correntes foram colocadas para limitar a passagem (Figura 17).

Meu corpo segue se movendo de forma restrita, são sempre duas portas abertas, indicando a passagem de entrada e saída. As janelas e portas fechadas me dão a sensação de restrição, me levam a pensar que o importante, quer dizer, o que deve ser visto, só se encontra dentro desses espaços fechados. São cortes bem definidos entre uma temática e outra, são universos separados espacial e materialmente, já que não percebi uma conversa entre as discussões entre as exposições das salas. A exposição demonstra um caráter fixo e não relacional, onde não é possível identificar a presença negra e indígena além das salas reservadas a elas. Essas sensações, percebidas ao longo do percurso, me fizeram correlacionar a análise feita por Zarankin (2001, p. 69), sobre o aspecto disciplinar da escola, com a atitude de isolamento em que se encontra o Museu, já que:

A escola tende a se isolar, a separar-se do ambiente que a rodeia. Esta postura permite-lhe estabelecer limites entre os saberes legítimos - ensinados dentro dela - e os existentes no mundo exterior - não legítimos. A existência da escola como meio educativo particular e separado da sociedade é considerada uma necessidade por parte da pedagogia.

FIGURA 17: PORTA COM REFORÇO NA FECHADURA.



FONTE: SILVA, 2018.

*Ir para a terceira sala (Piauí colônia), foi como ser transportada para outro tempo, me vi em um espaço (Figura 18) com objetos do século XVIII e XIX. Embora ainda possa ouvir o som vindo da sala ao lado, estou numa zona de transição, o som da rua e do trânsito me alcança, posso ouvir meus passos no chão de madeira, além de outra música ao fundo, acho que é música clássica.*

*A presença dos relógios de pêndulo (Figura 19), parecem me avisar que só agora (ou só na realidade colonial/imperial), a dimensão de tempo passa a atuar. Pode ser “viagem” minha, mas por que não há marcação de tempo, nas salas sobre as culturas indígenas e afro? Por quê a aristocracia assim o tinha? Para mim é uma representação material do domínio, já que “O poder se articula diretamente sobre o tempo; realiza o controle dele e garante sua utilização” (FOUCAULT, 2014, p. 157).*

FIGURA 18: SALA DE EXPOSIÇÃO – PIAUÍ COLÔNIA.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 19: RELÓGIO DE PÊNDULO.



FONTE: SILVA, 2018.

*Continuo caminhando pela sala, não sei se por causa da minha movimentação, ou por conta das janelas fechadas, que fazem ter pouca circulação de ar no local, mas o calor só aumentou. Confesso que essa exposição me deixou ainda mais confusa (Figura 20), são muitos elementos, algumas vitrines com louças nas paredes, no centro da sala alguns móveis, instrumentos musicais, indumentárias e equipamentos militares. Percebo que aqui a restrição é maior, pois, além das vitrines, a disposição das cadeiras no centro da sala, também utiliza de fios de náilon para impedir o acesso aos móveis (Figura 21).*

FIGURA 20: EXPOSIÇÃO SALA IMPÉRIO.



FONTE: SILVA, 2018.

*A presença desses dispositivos de controle (vitrine, fios, arranjo dos materiais), me apontam para um disciplinamento sensorial, onde só é permitido ver de forma distante e desincorporada, aqueles objetos. Além disso, a restrição observada aqui, me dá a impressão de uma maior valorização desse acervo, pois nas demais salas que visitei, não havia a presença desses dispositivos. Essa reflexão me faz compreender que: “Em termos de sensorio em museus, aliás, se iniciou a era da visão autónoma, a era de uma visão profundamente incorpórea, a era onde a rica textura do mundo dos objetos foi substituída pela homogeneidade suave, mais tediosa, da vitrine” (HAMILAKIS, 2015a, p. 61, tradução minha).*



FIGURA 21: BANCO COM FIO DE NILON.



FONTE: SILVA, 2018.

*A sensação de restrição e distância em relação a exposição, se repete na sala República Velha, que divide o ambiente com um espaço sobre o escritório de Eurípedes Aguiar (Figura 22). Sinceramente me sinto incomodada, talvez por minhas poucas experiências em lugares como esses, que claramente pertenceram a elites. Não me identifico com o que vejo, também não tenho interesse em permanecer muito tempo, já que me encontro limitada pelos dispositivos de controle que me impedem de estabelecer outros tipos de contato com a materialidade. Essa “aura da elite” parece me indicar que meu lugar não é ali.*

FIGURA 22: SALA REPÚBLICA VELHA E GABINETE DE EURÍPEDES AGUIAR.



FONTE: SILVA, 2018.

*Agora estou na sala República Nova (Figura 23), que está junto ao gabinete de Leônidas Melo. Essa sala é ainda menor que as outras e a sensação de atulhamento se repete, são muitos objetos, muitas informações, não consigo me concentrar, parece que o calor só aumentou aqui, não entendo o porquê das janelas fechadas e essa sensação de inquietação me fez sair.*

FIGURA 23: SALA REPÚBLICA NOVA E GABINETE DE LEONIDAS MELO.

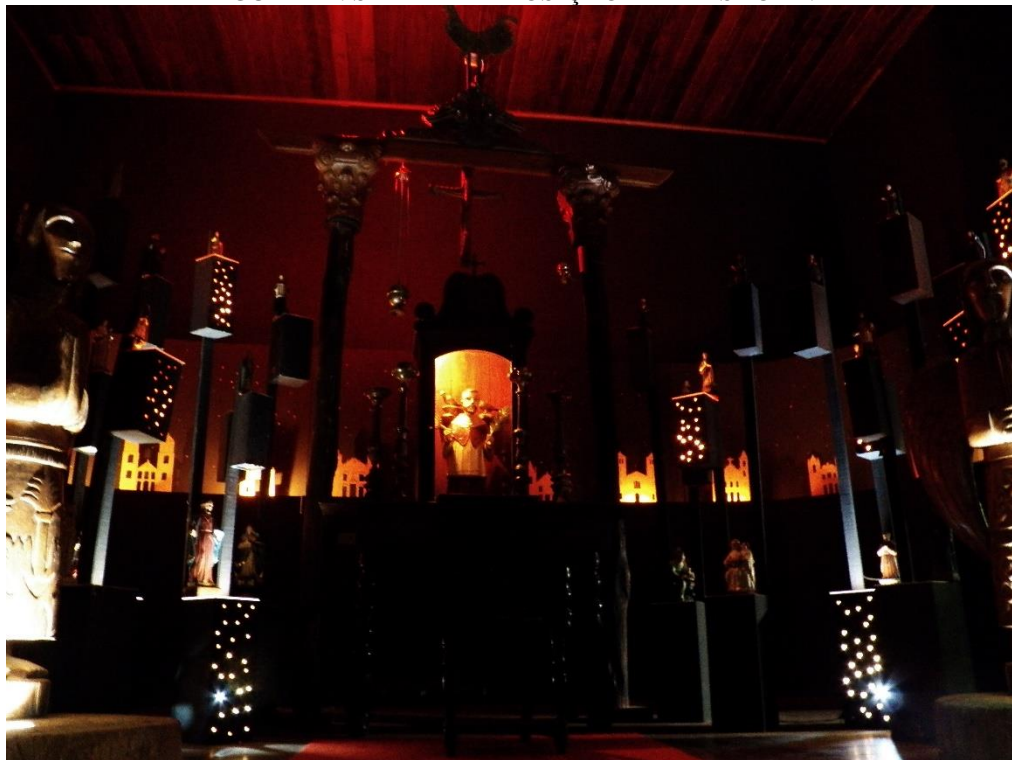


FONTE: SILVA, 2018.

*Mais uma vez fui transportada para outro lugar, a sala de arte sacra (Figura 24). A pouca luminosidade, o som do canto gregoriano, as cruzes, santos, ex-votos, se misturam num cenário que me traz a sensação de ser observada. Sei o quanto a religiosidade católica faz parte do Piauí, este é considerado o estado mais católico do Brasil (IBGE, 2010), além disso, muitas igrejas foram tombadas na esfera pública como patrimônios, entretanto, me questiono se a presença de uma sala exclusiva do Museu, que remete a uma única fé, não está para reforçar esse quadro de crenças e inclusive diferenciar aqueles que não fazem parte da mesma convicção religiosa. Por mais que na sala sobre a cultura afro, tenha a representação visual de orixás e divindades de religiões de matriz africana, a exclusividade e o tipo de cenário criado para a representação católica, pode também indicar uma maior valorização ao sagrado católico do que de outras concepções religiosas.*

A sala de arte sacra também acompanha a mesma organização espacial das demais salas, ou seja, somente dois acessos permitidos (entrada e saída) mantendo as demais portas e as janelas fechadas. Além disso, as cortinas pretas, colocadas nas portas de entrada e saída, me trazem duas sensações, a primeira é a de criar um ambiente separado das demais salas, isso porque, a própria organização das peças, o ambiente escuro, somado a sala pintada de preto, criam um outras experiência, onde o calor parece ser maior, a falta de visibilidade, por causa da pouca iluminação, faz com que eu não me aproxime tanto das coisas expostas. A segunda sensação que tenho, ao entrar, é de incômodo, pois, se tratando de uma sala pequena, que comporta a exposição de muitas peças, é como se minha mobilidade fosse reduzida. Não sei dizer se a temática, por envolver uma questão religiosa, também não buscou construir as sensações de resignação, cautela e reverência.

FIGURA 24: SALA DE EXPOSIÇÃO - ARTE SACRA.



FONTE: SILVA, 2018.

*Percebo que a circulação se torna ainda mais restrita na sala seguinte, já que ela possui um formato retangular estreito (Figura 25). Devido a disposição de painéis em frente as paredes, a sala fica mais parecida a um corredor, o que impossibilita uma efetiva circulação, já que essa apresenta, de forma sequencial, os saberes e fazeres regionais.*

FIGURA 2:5 SALA DE EXPOSIÇÃO - SABERES E FAZERES.

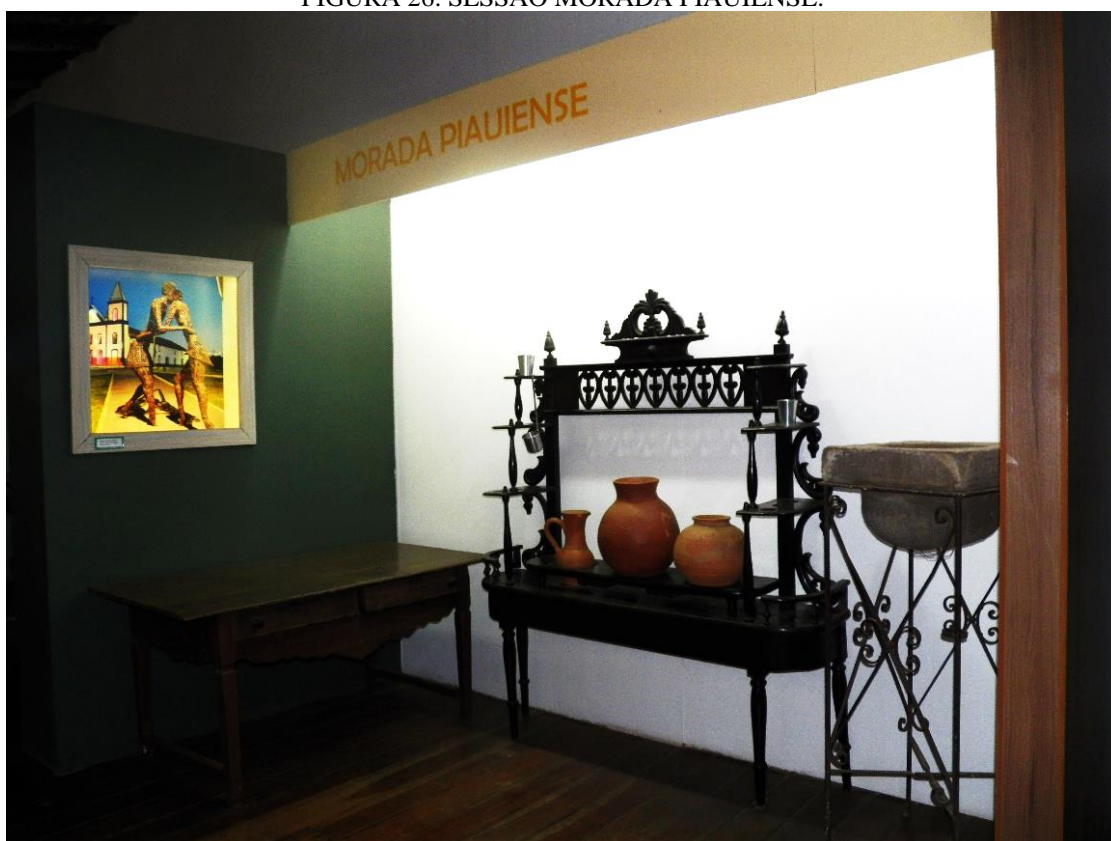


FONTE: SILVA, 2018.

*Agora estou na sala sobre a morada piauiense (Figuras 26), um rádio antigo toca um noticiário, o que me faz me ambientar melhor a esse outro cenário, essa exposição de moradia também representa, para mim, parte da elite, já que os materiais ali, como: cama, o rádio, um cofre, uma farmácia, entre outros móveis, demonstra um poder aquisitivo elevado, que permitiria o acesso a esses bens materiais.*

É interessante pensar nisso, porque logo na sequência há um corredor com diversas sessões sobre a “cultura popular”. A sessão sobre os vaqueiros e o couro (Figuras 27); outro sobre objetos feitos com pedra e metal (Figuras 28); um sobre cerâmica e barro (Figuras 30); outro sobre a produção têxtil (Figuras 29) e por fim, sobre trançado (Figuras 31) e madeira (Figuras 32). Aqui volta uma sensação de proximidade com os materiais, a forma como estão dispostos e a ausência de vitrines ou fios que criem barreiras, possibilita um encontro.

FIGURA 26: SESSÃO MORADA PIAUIENSE.



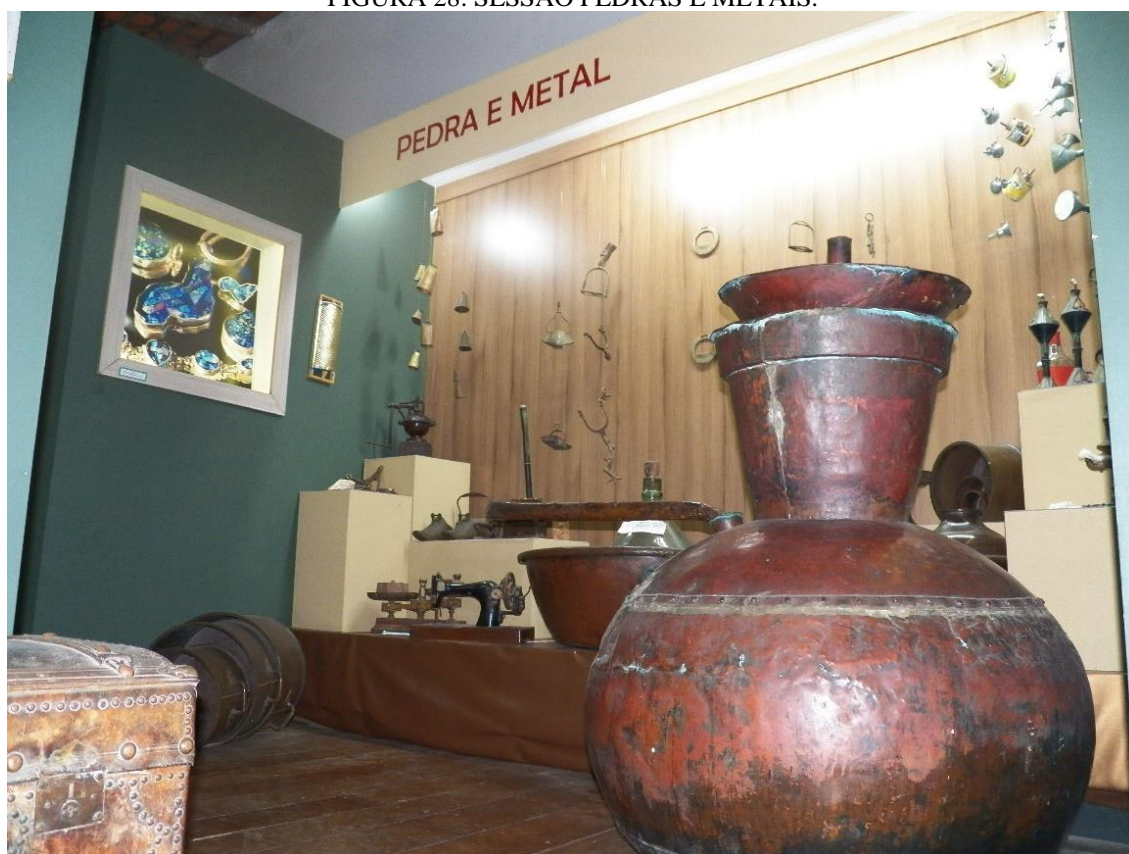
FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 27: SESSÃO COURO.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 28: SESSÃO PEDRAS E METAIS.



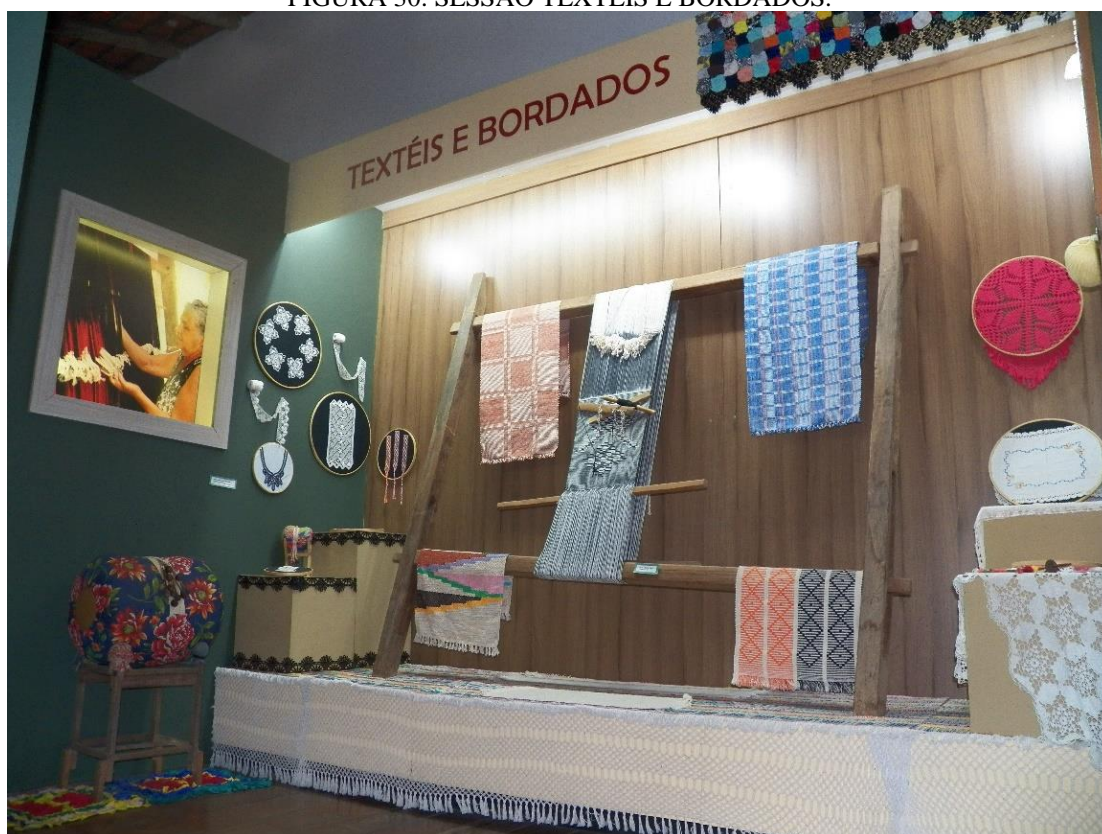
FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 29: SESSÃO BARRO.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 30: SESSÃO TÊXTEIS E BORDADOS.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 31: SESSÃO TRAÇADOS.



FONTE: SILVA, 2018.

FIGURA 32: SESSÃO MADEIRA.



FONTE: SILVA, 2018.

No final do corredor há uma seção para o bumba-meu-boi (Figura 33) e na última sala, está presente um expositor de marionetes sobre manifestações imateriais (Figura 34), como o congado, o tambor de crioula, o cabeça de cuia e roda de São Gonçalo. Essa seção é muito mais viva, muito mais aberta e alegre, mas ainda assim priorizam a experiência visual.

FIGURA 33: SESSÃO BUMBA- MEU-BOI.



FONTE: SILVA, 2018.



FIGURA 34: MARIONETE – TAMBOR DE CRIOLO.



FONTE: SILVA, 2018.

*Ao terminar esse percurso, encontrei com um funcionário que me avisou sobre o fechamento do Museu. Me apresso, escrevo minhas últimas observações. Esse encontro me trouxe de volta ao meu caos.*

Voltei para casa, um pouco cansada após o ônibus lotado. Escolhi deixar as experiências do dia se assentarem, para assim, tentar transcreve-las. Nesses dias subsequentes a visita, procurei expressar em palavras um pouco do que foi essa experiência, escrever é muito mais fácil do que realmente emergir na experiência vivida no Museu, nesse “outro espaço”, do papel e palavra, sinto os fluxos, as emoções, organizo os pensamentos e afetos dessa visita ao Museu. Talvez por essa vontade de ordenar as experiências, fique difícil sentir o que é a disciplina. Além do mais, percebi o quanto eu mesma disciplino minhas ações, meus sentidos, meus gestos, meus pensamento e emoções. Procuo a melhor maneira para ordenar momentos, mas afinal de contas, o que senti e foi sentido? Minha tentativa durante a visita, foi a de me conectar com “[...] uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma

presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Entretanto, ao seguir aqui a forma normativa de expor palavras, imagens e as memórias que perfazem esse estar no mundo, vejo o quanto são representações limitadas, uma pequena parcela daquilo que creio que poderia ter sido experienciado, caso as limitações e disciplinamentos que senti nessa visita, não ocorressem. Me fiz diversos questionamentos ao longo dessa escrita e por mais que eu queira obter algumas respostas, não as quero para alcançar uma verdade. Creio que, esse é um esforço entre o sentir/refletir, onde busco entender se as pessoas querem ter um museu; um museu de qual tipo; quais relações elas querem estabelecer com o Museu.

Embora essas questões sejam elaboradas dentro do âmbito acadêmico, faz parte também de um descontentamento pessoal. Por que os museus priorizam o olhar? Por que não posso tocar, sentir, rir, circular como quero nesse espaço? Por que não posso afetar e ser afetada ao longo dessa experiência? Essas questões que me levaram a conceber o museu como um espaço de poder, que utiliza o controle corporal/sensorial, como mecanismos de distanciamento de visitantes para com as visitadas (objetos, edifício, condutoras, administradores).

Nessa perspectiva, do Museu como espaço de poder, é onde percebo o porquê das limitações e disciplinamentos corporais/sensoriais, elas mantem a “ordem”. Para mim, a forma como é praticado/pensado o Museu do Piauí, consiste em uma hierarquia e divisão entre especialista (administradores, curadores, museólogos, condutoras) que exercem o poder. Elas criam discursos a partir do material exposto, ao passo que restringem o acesso de outras pessoas a construírem e divulgarem outras narrativas sobre as coisas.

Também senti que o museu exalta em muitos momentos figuras da elite piauiense, e embora nas salas sobre a cultura indígena e cultura afro tenha a presença de nomes de comunidades da região e fotos de pessoas de comunidades (onde não são apresentados os nomes desses sujeitos), a personificação da elite é muito mais evidente, ela tem nome, tem rosto, tem uma materialização própria, que por vezes contrasta e por vezes a engloba na categoria de elite. Creio que esses aspectos são relevantes de serem trabalhados para prosseguir em meu intuito de entender esses mecanismos disciplinares e suas implicações.

Minha intenção ao escrever esse trabalho não é desconsiderar os esforços por parte da gestão do Museu e nem o trabalho museológico em si. Parto da convicção de que minhas análises podem servir como um instrumento, se assim for desejado, para repensar o papel do Museu, pensar a quem ele serve, quais discursos são ali produzidos e transmitidos, quais as

relações corporais/sensoriais/afetivas que as visitantes querem estabelecer com o Museu, ou seja, parto dessas reflexões na procura de alternativas.

E é nessa perspectiva que penso a antropologia sensorial (LE BRETON, 2016) como uma ponte entre experiências vividas, reflexões e criações de táticas de lutas locais, para construir mudanças na forma que estabelecemos encontros com o Museu e de como este se encontra conosco. Mas não quero aqui me utilizar do sensorio como uma mercantilização dos sentidos (HAMILAKIS, 2015a), um meio pelo qual o Museu simplesmente se aproveitaria dessa demanda do público em viver outras experiências, para lucrar mais ou ainda, como um instrumento pedagógico mais adequado para transpor o discurso normativo. Minha proposta é de que o Museu seja de fato das pessoas, não de um público restrito e/ou de especialistas que comandam as ações. A teoria decolonial pode colaborar nesse sentido, já que nessa perspectiva, a especialista é vista como mais uma, na construção das propostas e ações. Quem sabe assim, o Museu possa se tornar um lugar de encontros, onde diversos sujeitos e materialidades, a partir do diálogo, possam transpor e ser traspostos nessa troca.

A modernidade ocidental deu lugar a fantasia e ilusão de um ser humano autônomo; um indivíduo sem medo; uma entidade autossuficiente e autoproduzida que podia governar as sensibilidades, dominar e conquistar a experiência sensorial, ao mesmo tempo e da mesma maneira que podia colonizar, domesticar e conquistar outros povos, lugares e domínios cronologicamente distantes (HAMILAKIS, 2015b, p. 40, tradução minha).

Seguindo essa discussão, proponho, no próximo capítulo, discutir sobre a conformação disciplinar dos cinco sentidos na modernidade ocidental, compreendendo assim, o corpo como uma instância agenciada por inúmeros atravessamentos e possivelmente como o principal canal de indisciplina.

## 5. TODAS AS COISAS QUE O OLHO NÃO PODE TOCAR<sup>24</sup>

*Sabe lá o que é se comportar  
Sabe lá o que é saber medir  
Sabe lá o que saber frear  
Saber se controlar  
Saber se reprimir  
Eu não sei  
Como se comportar – Moptop.*

Esse capítulo nasceu de uma inquietação, buscar compreender como, nas sociedades ocidentais modernas compreendemos o corpo e a relação sensorial que este estabelece com o mundo e especificamente os impactos desse modelo de sensorio dentro de instituições como o Museu. Embora essa seja uma discussão ampla e complexa, optei por refletir por dois caminhos, o primeiro deles sobre a configuração do corpo e da concepção de indivíduo auto constituído, capaz de acessar a compreensão por meio de uma relação distanciada das sensibilidades. O segundo ponto, é onde apresento algumas inquietações e breves comentário e alternativas ao modelo sensorial que temos nas sociedades ocidentais, procurando outras formas de brincar, trocar, tocar e fluir que pode surgir entre coisas, corpos e tempos.

### 5.1. Corpo, sensibilidades e afetações

A discussão sobre os sentidos que trago nesse capítulo é uma questão central nessa pesquisa, já que foi através dela que passei a refletir sobre as relações que ocorrem entre pessoas tempos e coisas no e com o Museu, para então produzir uma crítica que possibilite outros agenciamentos nesse espaço. Tratar sobre os sentidos é tratar sobre o corpo e da relação deste com o mundo, é questionar o porquê criamos e perpetuamos modelos socialmente aceitos de nos relacionar com as coisas e do porquê outras relações são desconsideradas, criticadas e condenadas em nossa sociedade.

Sim, o corpo é uma política (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), e sendo assim não é um mero dado natural (LE BRETON, 2002; 2016), é no corpo onde operamos agenciamentos, é nele que sentimos os efeitos e afetos dos acontecimentos, é nele que atravessamos e somos atravessados por potências diversas. Dessa forma, o corpo se tornou o centro dos meus

---

<sup>24</sup> Inspirado na da música Borboletas: R.Sigma.

questionamentos sobre disciplinas e controles, já que é nele que acontecimentos diversos se inscrevem.

Nesse sentido, pretendo discutir neste capítulo os processos de construção do corpo em nossas sociedades ocidentais modernas, já que é neste contexto que o Museu se inscreve, ou seja, compreender os processos de disciplina sensorial no Museu passa pela compreensão do que entendemos como corpo e de como as relações sensoriais foram estabelecidas.

Parto do entendimento de que o corpo é uma existência sensível, que cria sua realidade a partir da experiência, vivência e experimentação do e no mundo. Nessa imersão é possível mover, conhecer, trocar, tocar, saborear, sentir de formas múltiplas e sinestésicas os acontecimentos e a partir deles, criar realidades ou transformar estas. Porém, temos em nossas sociedade ocidentais modernas uma relação bem delimitada com o sentidos, nos acostumamos com a separação atribuída a eles, ou seja, a divisão dos cinco sentidos, que os define como: visão, audição, tato, paladar e olfato, uma fronteira construída pela concepção de mundo que procurou defini-los e assim otimizar sua explicação, ou seja, é uma categorização que pretende situar a experiência humana no mundo. No entanto, essa categorização cria um abismo que nos impede, ou melhor, procura nos impedir de experimentar e criar outras formas de existir no mundo.

Para Le Breton (2002, p. 13, tradução minha<sup>25</sup>): "As representações do corpo e os saberes sobre o corpo, são tributárias de um estado social, de uma visão de mundo e, dentro desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade por si só". Ao discutir que o corpo não é um dado natural, ou seja, que passa por processos de compreensão, apreensão e modulação por parte das culturas, o autor abre a possibilidade de entender o corpo como algo a ser analisado, ou seja, entender quais as formas, usos e agenciamentos são constituídos e atribuídos aos corpos dentro de uma sociedade.

Entretanto discordo da percepção do autor ao desconsiderar o corpo como uma realidade sensível, redutível a uma construção do campo simbólico, pois o corpo é uma realidade que está em constante relação com o mundo, quer dizer, não se efetiva uma definição do corpo e da realidade desse corpo somente em um campo simbólico, mas por uma série de agenciamentos físicos e materiais que estão relacionados a ele, ou seja, compreender os processos de constituição do corpo passa pelo entendimento das articulações disciplinares e de

---

<sup>25</sup> Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo, son tributarias de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo.

controle que não se restringem ao campo da linguagem ou da comunicação – seja esta direta ou implícita – além disso, o corpo atua nos campos do desejo, ou seja, realiza escolhas e fabrica realidades. Como o próprio autor coloca: “O homem está afetivamente no mundo, suas condutas não são somente um reflexo de suas suposições simbólicas na trama das classes ou grupos sociais” (LE BRETON, 2002, p. 92, tradução minha<sup>26</sup>).

Dito isso, o corpo se configura como um fenômeno problemático para a modernidade ocidental, visto que, para a consolidação desse projeto de sociedade foi necessária uma definição de corpo que atendesse e operasse de acordo com as necessidades e desejos da máquina social, já que:

[...] o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 1979, p. 82).

Acredito que passamos por uma série de constituições, em nossas sociedades ocidentais modernas, que definem a individualidade e a segmentaridade dos corpos, transformando estes em sujeitos. Essas segmentações trazem efeitos corporais e não somente simbólicos, ou seja, os modos de caminhar, de gesticular, de sentir, de se movimentar, quer dizer, uma série de ações corporais que são manejadas para além do campo simbólico, já que estas se efetivam no corpo, e esse por sua vez constitui uma realidade material do e no mundo. Como elucidam Deleuze e Guattari (2012a), a máquina social se efetiva pela atribuição de rostidades, isto é, ela promove a desassociação das coordenadas corporais e procura retirar dos corpos suas potencialidades, esse processo no geral, ocorre por meio das diversas ocupações e funções que são criadas e atribuídas em nossas sociedades, já que: "O nascimento do individualismo ocidental coincidiu com a promoção do rosto" (LE BRETON, 2002, p. 20, tradução minha<sup>27</sup>).

A modernidade ocidental deu lugar a fantasia e ilusão de um ser humano autônomo; um indivíduo sem medo; uma entidade autossuficiente e autoproduzida que podia governar as sensibilidades, dominar e conquistar a experiência sensorial, ao mesmo tempo e da mesma maneira que podia colonizar, domesticar e conquistar outros povos, lugares e domínios cronologicamente distantes. Pensaram que a experiência sensorial podia ser regida e ordenada através de uma hierarquia e classificação. O mesmo ocorreu com os seres não-humanos, plantas e animais, mas também com as ‘raças’, lugares e nações. Foi esta mentalidade que valorizou os chamados sentidos ‘distantes’: uma visão e audição incorpórea e autônoma, os sentidos do logos

---

<sup>26</sup> El hombre está afectivamente en el mundo, sus conductas no son solamente un reflejo de suposición simbólica en la trama de las clases o grupos sociales

<sup>27</sup> El nacimiento del individualismo occidental coincidió con la promoción del rostro.

e do discurso, os sentidos com os quais um corpo autónomo e individualizado podia relacionar-se. De fato, realizado a distância (HAMILAKIS, 2015a, p. 40-41, tradução minha<sup>28</sup>).

Neste contexto de atribuições de ocupações e funções sociais, a máquina social procura manejar as possíveis experimentações – sejam elas individuais ou coletivas – para dessa forma, direcionar os sujeitos a seguir a lógica dominante, que irá por sua vez, recortar e fixar os corpos em lugares e estados cada vez mais definidos, pois dessa forma é possível um controle sobre os devires, sobre os encontros e principalmente sobre suas potências criadoras.

Le Breton (2002), ao falar sobre o processo de individuação, utiliza como exemplo uma história retratada em uma novela. De acordo com o autor, um funcionário indiano foi levado de sua cidade de origem (Bombay), para Washington, acontece que esse funcionário não se situava no mundo como um indivíduo ou sujeito – aos moldes de nossas sociedades ocidentais modernas – era um corpo imerso em relações coletivas e nas atribuições e papéis sociais que cumpria. No entanto, ao ser levado aos Estados Unidos por seu patrão, um rompimento se inicia e aos poucos passa a desassociar – ou construir para si uma imagem – sua imagem com a de seu patrão e a entender seu corpo como um fenômeno de diferenciação, ou seja, ele não se vê mais como parte de uma comunidade ou englobado por relações múltiplas, mas sim, passa a se ver como singular dentre os demais.

Essa apresentação me levou a reflexão de como nossas sociedades supostamente nos oferecem o ideal de liberdade, onde a individualidade permite o acesso a determinados bens e consumo, entretanto, o processo de individualidade no qual estamos inseridos na modernidade ocidental não está desassociado das tramas traçadas pela máquina social capitalística, onde há um interesse em transformar corpos em indivíduos, quer dizer, desmembrar os corpos de suas possíveis relações comunitárias e cosmológicas, para torna-los "donos de si", já que assim é possível criar um extenso mercado, não só de bens, ou de fluxos monetários, mas como coloca Guattari e Rolnik (1996), o principal mercado do capitalismo é o da subjetivação capitalística, ou seja, a fabricação e ordenação de processos de subjetividade controlados e ordenados pelo

---

<sup>28</sup> La modernidad occidental dio lugar a la fantasía e ilusión de un ser humano autónomo; un individuo sin miedo; una entidad autosuficiente y auto-producida que podía gobernar las sensibilidades, dominar y conquistar la experiencia sensorial, al mismo tiempo y de la misma manera que podía colonizar, domesticar y conquistar otros pueblos, lugares lejanos y dominios cronológicamente distantes. Se pensó que la experiencia sensorial podía ser reglamentada y ordenada a lo largo de una red jerárquica y clasificatoria. Lo mismo ocurrió con los seres no-humanos, plantas y animales, pero también con las "razas", lugares y naciones. Fue esta mentalidad la que valorizó los llamados sentidos "distantes": una visión y audición incorpórea y autónoma, los sentidos del logos y el discurso, los sentidos con los cuales un cuerpo autónomo e individualizado podían relacionarse. Teledetección, de hecho.

capital, que fornece a falsa sensação de escolha, quando na verdade as escolhas são limitadas pelos interesses e desejos da máquina social.

Nesse contexto é possível perceber que os processos de segmentaridade, coordenados pelas sociedades ocidentais modernas, fazem nossos corpos transitarem em condições específicas, ordenadas, disciplinadas e controladas pelas instituições que nos cercam. Ou seja, passamos a ter a concepção do:

[...] corpo como elemento isolável do homem (ao que lhe empresta o rosto) só se pode pensar nas estruturas sociais de tipo individualista nas quais os homens estão separados uns dos outros, são relativamente autônomos em suas iniciativas e em seus valores (LE BRETON, 2002, p. 22, tradução minha<sup>29</sup>).

Mas essa busca por definição e ordenação dos corpos não passa unicamente por processos de subjetivação capitalísticos já que outras máquinas sociais que seguiam premissas econômicas e processos de subjetivação distintos também existiram, mas cabe aqui refletir sobre como as construções de subjetivações tendem a definir um modelo de sensorio que favoreça, na atualidade, os desejos da máquina social capitalista. Dessa forma, a categorização dos sentidos em cinco, têm um impacto e utilidade às formações capitalísticas, à medida que ela possibilita: hierarquização, onde cada um deles ao ser analisado é distribuído como mais ou menos relevante para a compressão do mundo; funcionalidade, que permite saber como cada um desses aparelhos sensoriais operam; desassociação entre os sentidos, que permite a quebra com outras formas de experienciar a realidade; ou seja, construindo a cinestesia como quadro clínico e a sinestesia como abstração.

Nesse sentido, é importante colocar que a busca por uma definição e categorização dos sentidos não é algo recente, perpassa a construção histórica da antiguidade, destacando a filosofia grega que questionava a melhor forma de situar as formas do sentir, dentre essas discussões filosóficas classificou-se os aparelhos sensoriais, mas também definiu-se como esses aparelhos operam para a definição da realidade. Essas concepções e definições sobre os sentidos tiveram impacto na composição do racionalismo e do cientificismo da era iluminista, que teve nos métodos defendidos por Descartes, um maior alcance e propagação após a revolução industrial e o avanço do capitalismo.

Para situar a discussão sobre os sentidos, trago um breve levantamento sobre as concepções sensoriais na filosofia, realizadas por Hamilakis (2015a), que aponta duas

---

<sup>29</sup> [...] cuerpo como elemento aislable del hombre (al que le presta el rostro) sólo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autônomos en sus iniciativas y en sus valores.



problemáticas centrais, sendo a primeira, e possivelmente mais importante, a dicotomia entre corpo e mente. Essa questão perpassa todas as discussões relacionadas aos sentidos já que é atribuído ao corpo o papel de receptor das sensações e à mente, o papel de intérprete e fabricadora de sentido das experiências vividas. Além disso, nesses esquemas dicotômicos entre corpo e mente, também vai sendo estabelecida a hierarquia sensorial, quer dizer, a necessidade de separação entre os sentidos, além de uma escala que estabelece quais são os canais responsáveis pela racionalidade – no geral a visão e audição – e aqueles que são associados a experiências mais “baixas” e não-humanas – principalmente o tato e o paladar. Dentro dessa perspectiva de mundo, é colocado que: “[...] os sentidos, a experiência que o homem tem do mundo não são fontes fiáveis de conhecimento se a razão não as purifica previamente. A razão persegue a desapropriação do corpo ao reduzi-lo a um autômato” (LE BRETON, 2002, p. 78, tradução minha<sup>30</sup>).

Essa citação de Le Breton (2002) se torna importante já que é nessa formação do espírito científico que passa a ocorrer a desvinculação progressiva do corpo com os elementos circundantes, entre o que é caracterizado como grupo social, vegetação, animais, cosmos, mundo sobrenatural, entre outros, já que nesse momento, surge uma fragmentação e segmentação do corpo individual e da compreensão racional do corpo como um dado fora dos contextos que ocupam.

A axiologia cartesiana eleva o pensamento enquanto denigre o corpo. Nesse sentido, essa filosofia é um eco do ato anatômico, distingue no homem a alma e o corpo e dá ao primeiro o privilégio exclusivo do valor. A afirmação do cogito como consciência do indivíduo baseia-se, paralelamente, na depreciação do corpo e demarca a crescente autonomia dos sujeitos pertencentes a determinados grupos sociais em relação aos valores tradicionais que os ligam em solidariedade com o cosmos e com o resto dos homens. Posicionando o cogito mais do que o cogitamus, Descartes se apresenta como um indivíduo. A separação que ele ordena entre si e seu corpo é típica de um regime social em que o indivíduo prevalece sobre o grupo. Típico também da falta de valor do corpo, transformado em uma fronteira entre um homem e outro. Afinal, o corpo é apenas um resíduo (LE BRETON, 2002, p. 61, tradução minha<sup>31</sup>).

---

<sup>30</sup> Ya hemos visto anteriormente que los sentidos, la experiencia que el hombre tiene del mundo no son fuentes fiables de conocimiento si la razón no las purifica previamente. La razón persigue el despojo del cuerpo al reducirlo a un autómata

Esse desvencilhar do corpo das relações que tinha com o mundo passa necessariamente por processos socio-históricos que, desde o acúmulo de conhecimento fornecidos pelos anatomistas responsáveis por criar outra cisão, que se refere ao conceito do corpo vivo e potente em contraponto ao corpo invólucro e morto, ou seja, essa cisão foi importante para permitir o avanço dos conhecimentos anatômicos, mas produziu consecutivamente uma dissociação ainda mais profunda entre as matérias que poderiam e deveriam ser investigadas, logo estas matérias e corpos, que deixam de ter um caráter sentimental e afetivo, pertencem agora ao domínio do conhecimento. Isso porque: "A filosofia cartesiana revela a sensibilidade de uma época, não a inaugura. Não é o resultado de um só homem, mas a cristalização, através da palavra de um homem, de uma cosmovisão difundida nas camadas sociais mais altas" (LE BRETON, 2002, p. 68, tradução minha<sup>32</sup>).

Com o avanço do racionalismo e a construção do que viria se tornar o “espírito científico”, cria-se um domínio sobre as matérias do mundo – entre elas os corpos – além de uma definição de áreas mais adequadas e capazes de compreender o mundo, sendo assim, é possível perceber como:

A inteligibilidade mecanicista converte as matemáticas em uma chave única para a compreensão da natureza. O corpo é, portanto, fonte de suspeita. O universo que se vive e que se sente tal como aparece, graças as atividades perceptivas, caem em desgraça em prol de um mundo inteligível, puramente conceitual (LE BRETON, 2002, p. 72, tradução minha<sup>33</sup>).

Por meio dessas premissas científicas, a suspeita sobre os sentidos e sobre os modos perceptivos dos corpos produz um impacto no desenvolvimento do mundo ocidental moderno que acredita que:

Por conta da confusão sensorial e da imaginação do homem, a razão abre caminho, dissipa os equívocos, impõe sua verdade abstrata enfrentado as

---

<sup>31</sup> La axiología cartesiana eleva el pensamiento al mismo tiempo que denigra el cuerpo. En este sentido, esta filosofía es un eco del acto anatómico, distingue en el hombre entre alma y cuerpo y le otorga a la primera el único privilegio del valor. La afirmación del cogito como toma de conciencia del individuo está basada, paralelamente, en la depreciación del cuerpo y denota la creciente autonomía de los sujetos pertenecientes a ciertos grupos sociales respecto de los valores tradicionales que los vínculos solidariamente con el cosmos y el resto de los hombres. Al plantear el cogito más que el cogitamus, Descartes se plantea como individuo. La separación que ordena entre él y su cuerpo es típica de un régimen social en el que el individuo prima por sobre el grupo. Típica también de la falta de valor del cuerpo, convertido en límite fronterizo entre un hombre y otro. Después de todo, el cuerpo es sólo un resto.

<sup>32</sup> La filosofía cartesiana revela la sensibilidad de una época, no la inaugura. No es el resultado de un solo hombre, sino la cristalización, a través de la palabra de un hombre, de una Weltanschauung difundida en las capas sociales más avanzadas.

<sup>33</sup> La inteligibilidad mecanicista convierte a las matemáticas en la clave única de comprensión de la naturaleza. El cuerpo es, por lo tanto fuente de sospechas. El universo que se vive y que se siente tal como aparece, gracias a las actividades perceptivas, cae en desgracia a favor de un mundo inteligible, puramente conceptual.

evidências sensíveis. Acessar a verdade consiste em retirar as significações das marcas corporais ou imaginativas (LE BRETON, 2002, p. 72, tradução minha<sup>34</sup>).

Em meio a esse emaranhado de situações, a concepção sensorial da modernidade ocidental se alastra com o processo de colonização e sua política de controle sobre outros mundo (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2005; LANDER, 2005), fazendo com que os ideais de racionalidade e cientificidade do Século das Luzes, se propagasse por meio da premissa do:

[...] Cogito ergo sum (penso, logo existo), de Descartes [que] outorga primordial importância ao epistemológico e isso expressa os sentidos da colonialidade do conhecimento: “outros não pensam, logo não existem”. Dessa forma, “não pensar se converte em um sinal de não ser na modernidade” (Maldonado-Torres 2007:145), e com isso criam-se mecanismos de exclusão, subalternização e/ou negação de todo o diferente ao “nosso” moderno, ocidental e branco (CURTONI, 2009, p. 18, tradução minha<sup>35</sup>).

Sendo assim, é possível dizer que também tivemos nossa relação com os sentidos colonizada, já que as percepções sensoriais não se limitam as categorizações criadas pelo mundo moderno, elas são mais amplas e se apresentam em outras culturas de formas diversas, possibilitando outros tipos de relações com o mundo, ou seja, as questões sensoriais devem ser problematizadas, para dessa forma possibilitar a criação de linhas de fuga e surgimentos de acontecimentos mais potentes. Desnaturalizar a relação sensorial que temos na modernidade possibilitará a criação de outros afetos e outras formas de vida que não se sustentem na subalternização e violência a outras relações, corporais e sensoriais no e com o mundo, quer de indivíduos quer de culturas,

Trazer a questão de como os corpos e os sentidos são compreendidos e modulados nas sociedades ocidentais vem também no sentido de fundamentar minhas colocações de que as relações que estabelecemos dentro de nossas instituições, em especial no Museu, passam por processos anteriores aos da experiência de visitação. Isso porque uma série de mecanismos disciplinares são agenciados pela máquina social para garantir um controle sobre os corpos e nesse sentido, os atravessamentos são múltiplos, quer dizer, perpassa a no es como: o museu como lugar constituído para a contempla o e observa o distanciada; das coisas que passam a

---

<sup>34</sup>A través de la confusión de la sensorialidad y de la imaginación del hombre, la razón se abre camino, disipa los equívocos, impone su verdad abstracta enfrentada a las evidencias sensibles. Acceder a la verdad consiste en despojar a las significaciones de las marcas corporales o imaginativas.

<sup>35</sup>El Cogito ergo sum (pienso, luego soy) de Descartes otorga primordial importancia a lo epistemológico y en ello expresa los sentidos de colonialidad del conocimiento: “otros no piensan, luego no son”. De esa forma, “no pensar se convierte en señal de no ser en la modernidad” (Maldonado-Torres 2007:145), y con ello se generan mecanismos de exclusión, subalternizaci n y/o negación de todo lo diferente al “nosotros” moderno, occidental y blanco.

ser compreendidas como objetos e logo devem ser preservadas. Sendo assim, se cria um sistema de vigilância em praticamente todas as instituições e embora essas não sejam plenamente eficazes, já que linhas de fuga surgem e rompem com o suposto poder soberano da máquina social sobre os corpos, não posso desconsiderar que esse poder produz o desejo por vigilância e controle, sendo assim, não é somente por meio das instituições que o controle se apresenta, mas principalmente pela ação dos membros que desejam e reproduzem a vigilância e o controle em seus atos cotidianos, como por exemplo nas visitas ao Museu, quando os próprios estudantes cobrem atitudes de seus pares, para dessa forma fazê-los voltarem as regras estabelecidas.

Articulo essa discussão aos argumentos trazidos por Godelier (1986), quando este fala sobre os fatores ideológicos presentes na dominação masculina na sociedade Baruya, que discute a criação de um discurso de submissão e subjugação das mulheres que envolvia a introjeção de atos, gestos e comportamentos corporais que salientassem sua opressão, onde aponta:

Pensamentos feitos em atos, gestos, ideias convertidas em reflexos corporais e que ao contrário da força de sua própria evidência de tradição e costumes, todos esses atos da vida cotidiana contêm um núcleo de violência ideológica e violência simbólica que age permanentemente sobre o indivíduo, sobre todos os indivíduos, sobre sua consciência e muito mais além da sua consciência ao mesmo tempo (GODELIER, 1986, p. 85, tradução minha<sup>36</sup>).

Essa discussão demonstra o quanto se cria uma máquina capaz de constituir corpos e determinar os papéis que cada um deles deve cumprir na sociedade. Além disso, esse texto também me levou a pensar sobre os agenciamentos presentes nos discursos preservacionistas no Museu do Piauí. O paralelo que tento trazer é de que se ensina as visitantes, desde sua primeira visita ao Museu – ou mesmo antes das visitas, em outras instituições como a casa ou a escola – a: não tocar; não fazer barulho; não correr; não experimentar. Se cria um comportamento adequado, aquele onde se anda em filas; distante; sem falar alto; observando a distância; contemplando. Gestos, atos, habitus corporais, como sugere Bourdieu (1986), exercícios de saber/poder que violentam e disciplinam corpos (FOUCAULT, 2014), que os tornam dóceis, que os tornam produtivos e úteis para o sistema social e econômico capitalista. Após a inserção desses corpos a esse modo adequado de agir e de ser no mundo, se torna mais fácil obrigá-los a

---

<sup>36</sup> Pensamientos hechos en actos, gestos, ideas convertidas en reflejos corporales y que ariadan a la fuerza de su propia evidencia la de la tradición y la costumbre, todos estos actos de la vida cotidiana encierran un núcleo de violencia ideológica y de violencia simbólica que actúa permanente sobre el individuo, sobre todos los individuos, sobre su conciencia y más allá de su conciencia a la vez.

seguir as premissas de um sistema sem questioná-lo, visto que, grande parte das instituições pelas quais passamos nos ensinam a seguir regras e normas.

Essa reflexão sobre a máquina social capitalística, que modela e cria corpos dóceis, se relaciona aqui com a temática da preservação e guarda de materiais em instituições museais, já que, os poderes investidos na criação e manutenção do discurso preservacionista/conservacionista, têm por intenção, reter objetos em sua forma original, isso porque, a manutenção e prolongamento da existência desses materiais em sua originalidade possibilita a manutenção ou construções de discursos que favorecem os poderes sociais instituídos, ou sejam é uma retórica que possibilita a criação de um espaço de controle social. Nesse sentido é importante perceber que, o que e como se conserva um material, além das memórias e identidades atribuídas a eles, podem e serão criadas e propagadas de acordo com relações de poder.

A proibição – quem sabe posso dizer até mesmo o tabu – que envolve tocar o patrimônio, essa categoria tão paradoxal e ambígua, que envolve toda a história da construção sensorial nos ocidentais modernos (LE BRETON, 2016), suas hierarquizações (PELLINI, 2011; 2010), sua primazia ocularcentrista (HAMILAKIS, 2015a), talvez esteja engendrada com a manifestação do poder, que cria disciplinas e controles a fim de dar organização e estruturação a uma concepção de mundo, no nosso caso a lógica da modernidade que não está desassociada do capitalismo. A partir dessa compreensão é possível perceber que a máquina social capitalista promove o patrimônio como uma categoria tão relevante, que tenta transformá-la em algo inacessível e intocável, criando um desejo social pela preservação que chega ao ponto do oprimido – as populações que não têm seus patrimônios reconhecidos, ou não possuem acesso aos patrimônios institucionalizados – se tornarem cúmplices no papel da opressão (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

## **5.2. O patrimônio como instância disciplinar: Refletindo sobre os impactos do conceito de patrimônio na conformação do sensorio da modernidade ocidental.**

O Museu é um lugar de memória (NORA, 1993) por excelência é um desses instrumentos de controle que é colocado no corpo social a fim de promover uma pedagogia sensorial, que ensina: o que deve; quando deve e como se deve agir, se portar e utilizar seu corpo em determinados lugares. Uma lógica que introjeta uma moral específica do corpo, no geral a dos autômatos, ou seja, dos que não percebem e nem questionam as normalizações que

são colocadas como naturais e com ela, um senso de julgamento em relação aos atos dos demais. Isso porque, diferente da ideia tradicional de poder como algo visível:

O poder disciplinar, ao contrário, se exerce tornando-se invisível: em compensação impõem aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles. É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantêm o indivíduo disciplinar (FOUCAULT, 2014, p. 183).

Nessa política corporal, controlada e disciplinada pela máquina social capitalística, se estabelece quais modelos e figuras de prestígio, como diria Mauss (2003), devem ser seguidas. Não seguir tais modelos significa ser menosprezado e oprimido, assim como foi utilizado durante muito tempo dentro da disciplina antropológica o termo selvagem, para designar outras populações que não se enquadrassem nos padrões "superiores", do evolucionismo social da Europa Ocidental.

Tocar, cheirar, provar e para além da definição de cinco sentidos, qualquer experimentação sensorial que não estivessem dentro do padrão europeu e civilizado, ou seja, o ver e ouvir tidos como canais superiores para experimentar o mundo, foram taxados de menores, inferiores, bárbaros. Em muitos sentidos essa percepção ainda permanece no que se refere aos museus, pois esses agenciam visões e modulações do sensorial desde o início de sua constituição, sendo assim, os museus são transmissores de valores culturais específicos (a erudita, aristocrática e branca), ao mesmo tempo que desconsideram outras concepções culturais em suas construções narrativas.

Essa discussão me levou ao entendimento dos conceitos de cultura propostos por Guattari e Rolnik (1996), que realizam uma categorização de três acepções utilizadas ao longo da história. A primeira delas fala sobre a "cultura valor", que corresponderia a uma dualidade entre o ter ou não ter uma cultura, essa concepção está eminentemente ligada a uma elite social e econômica, que classifica o que é essa cultura e quem a detêm. A segunda concepção, a de "cultura alma-coletiva", buscou uma modificação nesta dualidade, sendo assim, a cultura é entendida como fenômeno universal, onde indivíduos e grupos podem reivindicar sua identidade cultural, ou seja, é a cultura entendida como uma composição de território, seja ele étnico ou de coletivos sociais, onde se demarca um traço distintivo. A terceira categoria é a de "cultura-mercadoria", sendo esta composta por todos os equipamentos que geram bens culturais de consumo, como por exemplo: livros, filmes, músicas etc. Essas três acepções de culturas são trazidas pelos autores para demonstrar os agenciamentos recentes nas sociedades capitalísticas, onde apontam que:

De fato, conservamos o antigo sentido da palavra cultura, a cultura valor, que se inscreve nas tradições aristocráticas de almas bem-nascidas, de gente que sabe lidar com as palavras, as atitudes e as etiquetas. A cultura não é apenas uma transmissão de informação cultural, uma transmissão de sistemas de modelização, mas é também uma maneira de as elites capitalísticas exporem o que eu chamaria de um mercado geral de poder. Não apenas poder sobre os objetos culturais, ou sobre as possibilidades de manipula-los e criar algo, mas também poder de atribuir a si os objetos culturais, como signo distintivo na relação social com os outros (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p. 20).

Ao trazer essa reflexão para este trabalho, percebo o quanto a concepção de cultura valor ainda se expressa e permeia a constituição do Museu. Embora este tente criar um diálogo com o conceito de "cultura-alma coletiva", ao atribuir aos povos não brancos, o direito a uma cultura, acaba por reforçar as representações culturais – no sentido de bens culturais – como superiores.

É como se a ordem social para se manter tivesse que instaurar, ainda que da maneira mais artificial possível, sistemas de hierarquia inconsciente, sistemas de escalas de valor e sistemas de disciplinarização. Tais sistemas dão uma consistência subjetiva as elites (ou as pretensas elites), e abrem todo um campo de valorização social), onde os diferentes indivíduos e camadas sociais terão que se situar. Essa valorização capitalística se inscreve, essencialmente, não só contra os sistemas de valor de uso, como Marx descreveu, mas também contra todos os modos de valorização do desejo, todos os modos de valorização das singularidades (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 41).

Essa citação demonstra como efetivamente a máquina social, ao produzir processos de individualização se utiliza de disciplinas e outros meios de segmentarização dos corpos, com o objetivo de se manter dominante. Dessa forma, ao situar o Museu como partícipe desses processos, é possível perceber que o que caracterizo como disciplinas sensoriais são artifícios usados para normalizar os corpos e valorizar um único meio de relação sensorial com as coisas expostas no Museus, quer dizer, as disciplinas vão, paulatinamente, inserindo nos corpos o modo como estes devem experienciar os sentidos, que no geral é realizado pela apreciação audiovisual – sendo este considerado o meio mais civilizado e adequado de se alcançar o entendimento sobre um objeto – à medida que desvaloriza outras relações sensoriais, como o paladar, o olfato e/ou tato, que estão relacionados a uma ideia de selvageria.

Problematizar essas articulações entre disciplinas geridas pela máquina social não impede, entretanto, de levantar outra questão apontada por Deleuze e Guattari (2011a), que se refere ao capitalismo, esse sistema que sempre ultrapassa e recria seus limites. Para esses autores, essa máquina de descodificação de fluxos é capaz até mesmo de ceder em certa medida seu controle se assim for necessário, para dessa mesma forma se manter no controle. Isso significaria dizer que, o surgimento de museus onde a experiencia sensorial seja permitida, a criação de réplica feitas em impressoras 3D que permita o toque, a implementação da realidade

virtual, de painéis de interação com a internet e as redes social, a utilização de jogos e de recursos eletrônicos, tais como os tablets e mesas interativas, além de outros recursos que ative os sentidos dentro dos museus, poderá ser cooptado para atrair, vender e introjetar no corpo social novamente hierarquias e posições de desigualdade. Isso não significa atribuir um valor negativo a essas ferramentas, elas são ambivalentes e podem ser utilizadas para alcançar diversos propósitos, podem ser uteis para ampliação das discussões, acesso e interação das pessoas com espaços culturais musealizados, podem ser parte da abertura de um canal de diálogo comunitário que compartilhe a gestão e manejo dos museus, podem auxiliar na reorganização e em outras realidades sociais possíveis, já que: “Não é por falta de lógica, mas pela presença ativa de tensões e oposições que surgem do modo como organizaram e legitimaram suas relações sociais.” (GODELIER, 1986, p. 89, tradução minha<sup>37</sup>).

O desejo de tocar ou de se relacionar sensorialmente de outras formas com os objetos e com os espaços do museus não desaparecem, os sujeitos se alinham a lógica preservacionista por terem arraigado em seus copos uma valoração negativa quanto ao potencial destruidor que essas experiências sensoriais podem acarretar, sendo assim, os sujeitos acabam compartilhando desses códigos de preservação, acreditando que assim será mais benéfico para as futuras gerações, se privando voluntariamente do momento presente, para que outros possam usufruir, mesmo que seja a distância, desse mesmo objeto. Também é importante considerar que: “O desejo de estar perto está negado pela distância; por outro lado, sem esta distância no tempo e no espaço, o velho seria demasiado familiar para ser desejado” (HAMILAKIS, 2015a, p. 58, tradução minha<sup>38</sup>).

O que procuro nesta discussão sobre os modos como nos relacionamos sensorialmente com as coisas, é a proposição de quebrar as diversas disciplinas que nos envolvem, para dessa forma criarmos processos de subjetivação diversos (GUATTARI; ROLNIK, 1996), ou seja:

[...] uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação [sic] preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusa-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 17).

---

<sup>37</sup> No es por falta de lógica, sino por la presencia activa de tensiones y oposiciones que nacen del modo en el que han organizado y legitiman sus relaciones sociales

<sup>38</sup> El deseo por estar cerca esta negada por la distancia; por otro lado, sin esta distancia en el tiempo y el espacio, lo viejo sería demasiado familiar para ser deseado.



Até esse momento de escrita estive centrada em identificar os dispositivos utilizados por instituições como os museu para disciplinar e controlar o contato sensorial e afetivo entre pessoas, tempos e coisas, centrando minhas análises no Museu do Piauí. De certa forma, essa centralidade na discussão do poder disciplinar me fez negligenciar aspectos que considero tão importantes nessa reflexão, ou seja, as indisciplinas e agências múltiplas traçadas por aquelas visitantes que realizam fissuras ao modelo que lhes foi repassado como correto.

Possivelmente essa negligência ou falta de centralidade em relação as agências indisciplinadas das visitantes do Museu, tenha se dado pela falta de contato que eu tinha com a temática da disciplina e também pela necessidade que percebi em levantar e apresentar como esses dispositivos disciplinares atuam em um espaço como o Museu. Além disso, abordar uma possível quebra ao sistema de relações disciplinares em espaços como o Museu, não foi uma discussão simples, isso porque, muitos aspectos e conceitos são abordados para se definir essa política corporal e afastamento sensorial entre pessoas, coisas e tempos. Busquei, a partir de uma análise macro, demonstrar que nossas sociedades ocidentais modernas são geridas na atualidade por uma máquina social capitalística que nos apresenta caminhos muitos delimitados e normalizados de agir na sociedade, que inclui, entre outras questões, os modos como nos relacionamos e experienciamos espaços culturais e o patrimônio como categoria mais ampla.

Essa tentativa que fiz, de mostrar que estamos inseridos em uma maquinaria que nos diz como devemos agir, com devemos nos portar, como devemos nos relacionar e experienciar o mundo, age não só por meio das disciplinas materiais e simbólicas – por exemplo a proibição verbal de tocar um material do museu, ou a restrição sensorial por meio da utilização de uma vitrine – mas atua também por meio dos discursos preservacionistas e conservacionistas que nos ensinam duas questões fundamentais: a primeira delas que se refere a retórica da perda, quer dizer, precisamos preservar e conservar para que esses materiais não deixem de existir, que diz que a perda de um objeto significa a perda sem reparação para a uma sociedade, e a segunda, que diz se baseia em uma retórica da responsabilidade, ou seja, precisamos preservar esses materiais para que as futuras gerações tenham acesso à eles.

Essa primeira narrativa construída, foca, necessariamente, na existência de um objeto material para apoiar ou fundamentar a existência de uma cultura ou fenômeno cultural, o problema que percebo nessa retórica, não reside somente nos aspectos dos processos de vida pelo qual as coisas percorrem, mas está também atrelado principalmente ao fato de negar a existência de histórias e memórias de pessoas e comunidades que não possuem o apelo material como o nosso. A segunda narrativa se refere a necessidade de preservar e conservar para as

futuras gerações, entretanto qual o sentido de preservar materiais para o futuro, se as construções de saber e poder não forem questionadas? Qual o sentido de preservar certos patrimônios instituídos, se uma série de coletivos sociais e comunidades não são e nem se sentem representadas? Por meio dessas questões é possível perceber que a preservação e conservação se inserem também como dispositivos de saber/poder que agem em prol de um determinado setor da sociedade, que visam levar às futuras gerações objetos que representem um passado específico ou seja, do homem, branco, heterossexual e rico.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar á incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação. a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva (NORA, 1993, p. 13).

Essa pode até parecer uma análise apressada, mas estive conversando com amigas da comunidade LGBTQTT+ que me fizeram perceber que a diversidade sexual não aparece como ponto de discussão nas exposições de museus, além disso, a própria imagem da mulher, no caso específico do Museu do Piauí, aparece como figura marginal e em grande parte associada como esposa de algum homem da elite política ou intelectual, quer dizer, é negado um espaço de relevância tanto a mulher, quanto a outras identidades de gênero. Outros casos – sobre a representação dos povos negros e indígenas – embora presentes na exposição de longa duração do Museu, são representadas de formas muito estereotipadas, deslocadas da realidade social do presente e apagadas historicamente nas demais salas de exposição, ou seja, se cria um espaço de representação que continua reproduzindo violências históricas a essas comunidades, encoberta pela retórica da representatividade.

Ou como diria Nora (1993, p. 12):

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual: sacralizações passageiras numa sociedade

que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio: sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.

Por conta dessas inúmeras problemáticas, que extrapolam a realidade concreta do Museu e de seu formato de exposição, demorei a perceber os aspectos indisciplinados ali presentes, talvez porque eu pensasse as indisciplinas como grandes quebras aos modelos vigentes e ações concretas e premeditadas em contraposição as proibições que nos são repassadas, mas por meio de outras leituras é que foi possível perceber que, se a invisibilidade do poder disciplinar torna ele tão efetivo e coercitivo, também são as pequenas e invisíveis práticas que são capazes de transformar esses espaços, sendo possível assim a construção de outros modos de nos relacionarmos com as coisas e tempos.

### **5.3. Do caos nascem novas maneiras de reanimar<sup>39</sup> - Indisciplinar o Museu – Será um fim?**

*Produzir novos sentidos; olhos que beijam, que riem, que emocionam. Ouvidos que respiram e imaginam. Nariz que reinventa memórias, busca sabores, respira cores. Boca que cria sons, verbos e sorrisos. Mãos que cuidam, que tocam, que escrevem. Dedos que massageiam, dedilham e dão o tom. Pés que brincam, que pulam e que voam... Corpo que descobre, percebe a vida entrar. Corpo que percebe e produz encontros pelos poros, com todos os sentidos, que afeta e é afetado. Produz seu próprio corpo sem órgãos, extrair dele a sua potência, seus afetos, seus desejos. Permitir um corpo que produz e vive o que deseja e cavalgar em seus elementos produtores de sentido! - Página Esquisoterapia.*

As indisciplinas estiveram presentes em muitas das visitas que acompanhei no Museu, em geral, estiveram circunscritas a episódios onde o toque era convocado como experiência primeira para realizar essa aproximação entre visitados (coisas e Museu) e visitantes.

Em certa ocasião, ao acompanhar a visita de um grupo de estudantes e professores universitários, percebi que um estudante se colocou ao lado de um dos tambores presente na sala “cultura afro”. Em um primeiro momento ele esteve atento a discussão que ocorria entre a condutora, seu professor e outras estudantes, mas em seguida passou a observar como todos estavam reagindo e se colocou em frente ao tambor, realizando movimentos que imitavam o batuque. Não chegou efetivamente a tocar o tambor – talvez pelo receio a uma possível repreensão ou consequência; ou também por achar que fazer isso poderia danificar a peça –

---

<sup>39</sup> Retirado da letra da Música: Nuvem Negra – Canto Cego.

ainda assim, essa pequena atitude, mesmo não concretizada, me levou a pensar sobre o quanto a sonoridade daqueles tambores poderiam auxiliar na construção de contra narrativas ao que está ali exposto – como a associação da violência e da dor como parte, e até responsabilidade dos povos afros<sup>40</sup> e não como imposições feitas por culturas brancas e colonialistas – além de possibilitar sensações sinestésicas no Museu, quer dizer, despertar em pessoas e coisas, emoções, sensações e vibrações que contrastem com o constante silêncio que o Museu é capaz de gerar.

Essa sensação inclusive, de silêncio produzido pela instituição, foi levantada por meu amigo Francisco Júnior em meio a conversas que tivemos após o incêndio no Museu Nacional, ocorrido no dia 02/09/2018. Foram dias conturbados para produzir algo que fizesse sentido. Me senti em uma situação muito paradoxal, isso porque, considero os fluxos de vida pelos quais as coisas percorrem, percebo que cada uma daquelas coisas, incluindo o próprio edifício realizaram e ainda realizam habitações distintas no mundo e que me apegar a suas formas e sua exterioridade seria silenciar todo o poder afetivo e de fluxo que essas coisas têm o direito de percorrer. Ainda assim, fui afetada pelo ocorrido, mesmo não conhecendo o Museu Nacional, me entristeci, me enlutei como se naquele momento tivesse perdido algo. Sim, as coisas seguiram por outros caminhos, de forma violenta e voraz, mas o que mais me tocou nessa situação, foi o questionamento de Júnior ao me perguntar sobre qual seria a diferença entre as coisas “perdidas” e queimadas no Museu Nacional, em relação aos acervos esquecidos e empoeirados nas diversas instituições de guarda do nosso país. Essa reflexão foi necessária para que eu percebesse que o que me doía – mas não é minha intenção generalizar os motivos e sentimentos de outras pessoas – era a impotência, era o fato de perder não as coisas, mas sim o suposto domínio sobre elas, perceber que mesmo com mecanismo de guarda e preservação – embora o poder público tenha sido negligente em relação as verbas necessárias para a segurança da instituição – as coisas seguiram, fluíram para outros encontros com o mundo, em estados distintos daqueles que nos interessavam enquanto pesquisadoras.

Além disso, fui levada a pensar nesse silêncio que o Museu desperta, não só porque há um sistema disciplinar que tenta controlar os tons das vozes e que dá autoridade às condutoras de falar sobre as coisas, mas principalmente porque, somos privados de relações sensoriais e afetivas que possibilitem outros encontros. Essa colocação não vem no sentido de dizer que as

---

<sup>40</sup> Faço o uso do plural, ao intitular os *povos afros*, na tentativa de não reduzir as múltiplas representações e compreensões que elas possam ter de si. Além disso, me refiro à responsabilidade, pois na exposição de longa duração do Museu, os instrumentos de tortura estão associados à “Cultura Afro” e branca colonialista.

coisas falam por si só, ou que elas tenham uma essência imanente que se comunica conosco, essa colocação, embora relevante em alguns aspectos, coloca o significado atribuído às coisas como algo abstrato que deve ser interpretado, mas os contatos sensíveis com as coisas não se resumem a esse campo interpretativo, já que as coisas despertam e constroem memórias, sensações, afetividades e conexões multitemporais, ou seja, por meio do contato sensível com as coisas nossa temporalidade está conectada com uma série de temporalidades distintas e de fluxos de vida pelas quais as coisas percorreram, é assim que compreendo o encontro entre nós e as coisas, esses contatos possivelmente modificariam nossas relações e constituiriam sonoridades capazes de coabitar com os silêncios, já que esses também são necessários.

Aquele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 289).

Essas reflexões me fizeram chegar ao campo da fenomenologia e da análise das formas perceptivas ou melhor, sobre como concebemos a experiência, já que através dela é possível pensar esses outros encontros e modos de nos relacionarmos com tempos e coisas. Merleau-Ponty ao tratar sobre essa temática, coloca que:

O "algo" perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um "campo". Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção*. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. Se a introduzem, é porque, em vez de estarem atentos à experiência perceptiva, a esquecem em benefício do objeto percebido. Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo. Mas no mundo existem objetos isolados ou vazio físico (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 24-25).

Essa citação me fez perceber o quanto estamos deslocados da experiência sentida, já que, estamos inseridos em uma máquina social capitalística – herdeira de outras formações maquinicas de sociedade – que nos ensina que sentir é na verdade captar sensações para gerar automaticamente um significado sobre o momento vivido, ou seja, identificar a coisa, construir para ela uma segmentação, atribuir uma forma que imobiliza a coisa e lhe impeça de seguir outros fluxos de vida. Ou seja:

A teoria da sensação, que compõe todo saber com qualidades determinadas, nos constrói objetos limpos de todo equívoco, puros, absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos; ela só se adapta à superestrutura tardia da consciência. É ali que ‘se realiza de modo aproximado a idéia da sensação’ (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 33).

A redução da experiência perceptiva ao campo do significado diminui nossas potências, restringe as interconexões que surgem entre nós e o mundo e: “Neste caso, portanto, o ‘sensível’ não pode mais ser definido como o efeito imediato de um estímulo exterior” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 30), mas pode ser compreendido como uma percepção pela qual somos inundados por meios de sensações, memórias, histórias, emoções, afetos, ou seja, ao nos deslocarmos da experiência perceptiva realizamos uma busca mecânica e inerte de significados que limita nossa capacidade perceptiva e nos distancia dos poderes relacionais e afetivos que as experiências perceptivas despertam. Mas é relevante destacar também que: “O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce [sic] em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285).

Levanto uma reflexão sobre a percepção pois ela possibilita questionar os modos como nos conectamos com as coisas nos Museu. Isto porque, a construção de uma ciência positivista e as explicações mecânicas que atribuem funções específicas aos aparelhos sensoriais não são suficientes para entender como geramos afetos, memórias e relações de pertencimento ou agenciamos nossas relações com as coisas. Merleau-Ponty (1999, p. 32), já colocou que:

O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este "com" não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais.

Nesse sentido, a percepção passa a ocupar um lugar importante nessa pesquisa, já que compreendo que, modificar os modos como estabelecemos nossas relações sensoriais ou também, a amplificação dos já estabelecidos modos perceptivos, podem nos levar a outra concepção de museu e de outras formas de nos relacionarmos com as coisas. Acredito também, que essa discussão sobre a percepção entre na discussão traçada por Michael de Certeau (2008), que traz conceitos como estratégia e tática. No primeiro caso, o autor coloca a estratégia como:

[...] o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se pode gerir as relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças (CERTEAU, 2008, p. 99, grifo do autor)

O Museu se inscreve como um próprio, como uma instituição sólida e inquestionável capaz de criar uma estrutura de saber/poder, essa estrutura possibilita construir e aplicar as disciplinas e controles como estratégias, ou seja, como meio de preservar o status do Museu como esse expositor e comunicador de verdades inquestionáveis. Nesse sentido, surgem as táticas das visitantes, tidas por Certeau (2008, p. 104), como “[...] a arte de dar golpes”, já que a tática se caracteriza como “[...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio” ou seja, a tática se efetua por que ela não se estabiliza, ela permeia e adentra os espaços instituídos, como os museus, para atingir e questionar os termos instituídos.

De modo direto, essas táticas são percebidas dentro do Museu, como no caso das visitantes que acionam outras relações sensoriais – o tocar; o correr; o brincar; rememorar e construir memórias e afetos, entre outros – no espaço de visitação de longa duração, isso quer dizer que, muitas frequentadores do Museu, percebendo ou não, as estratégias da instituição que lhes impõe disciplinas e controles corporais e sensoriais, desviam do instituído e criam nessa desviança, outras percepções sobre as coisas, já que as relações sensoriais ali estabelecidas podem não se restringir ao ato mecânico de tocar, cheirar, ver, ouvir, ou degustar algo, mas sim de se entregar ao momento vivido e captar as múltiplas conexões e histórias de vida que unem pessoas, coisas e tempos.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

Trazer uma correlação entre as abordagens de Certeau (2008), Ingold (2015) e Merleau-Ponty (1999), vem no sentido de entender o Museu como um campo complexo, que permite construir outras relações com o mundo, já que: “[...] o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286), logo, também se mescla as concepções de Deleuze e Guattari (2011b) ao conceber o conceito de rizoma, pois as conexões traçadas entre corpos, coisas, tempos, emoções, memórias, histórias e afetos, constrói um tecido de interconexões no qual não é necessário segmentar e classificar, mas possibilita a fruição de

fluxos, até porque: “É através da afetividade que os fluxos e interações sensoriais animam a carne do mundo” (HAMILAKIS, 2015a, p. 45, tradução minha<sup>41</sup>)

Ao pensar o Museu a partir de uma concepção de rizoma por onde diversos fluxos percorrem, é possível perceber que sua característica enquanto instituição disciplinar se rompe, já que pensar outra concepção de Museu libera as capacidades criativas e de diferenciação que não se enquadram e nem necessitam de lugares delimitados para construir relações de pertencimento, de memória, afeto no e com o mundo. Uma outra concepção de Museu, que seja aberto para as pluralidades e comunidades, onde suas concepções de mundo sejam valorizadas<sup>42</sup>, onde seja possível afetar e ser afetado, onde não seja necessário um congelamento de histórias e memórias e nem se utilize as coisas como ilustradores de uma única narrativa.

Essas reflexões me fizeram voltar as observações de Le Breton (2002), ao afirmar que há uma necessidade de estranhamento do olhar da pesquisadora sobre o fenômeno em questão, já que para o autor, o cotidiano abarca uma séria de ações que se consolidam aos poucos e que são transmitidas aos sujeitos por processos de socialização dentro de sua comunidade, dessa forma, as condutas corporais e os modos de sensibiliza-los e atingi-los são parte de construções sociais, que levam em considerações marcadores complexos e agenciados e aceitos dentro da comunidade, o que não significa dizer que esses modelos socialmente aceitos de ser e fazer uso do corpo sejam aceitos e utilizados pela maioria, já que é parte da vida social os desvios e dissidências.

Nessa discussão, o autor aborda que: "Por meio das ações diárias do homem, o corpo se torna invisível, ritualmente apagado pela repetição incansável das mesmas situações e pela familiaridade das percepções sensoriais" (LE BRETON, 2002, p. 93, tradução minha<sup>43</sup>), essa citação se torna importante a medida que trago neste trabalho a correlação de uma instituição social, ou seja, o Museu, como um agenciador de relações corporais e sensoriais na vida cotidiana de nossas sociedades ocidentais modernas, quer dizer, o Museu como uma engrenagem de uma máquina social que cria uma séria de regulações e ordenamentos sociais e se utilizam de estratégias disciplinares e de controle para manter uma coesão social. Nesse

---

<sup>41</sup> Es a través de la afectividad que los flujos e interacciones sensoriales animan la carne del mundo.

<sup>42</sup> Ao levantar esse ponto não quero dizer que o modo de vida ocidental não deva ser uma concepção de mundo a ser valorizada, mas de compreender que ela se instalou em diversas partes do mundo e impôs regras e normas que não aceitam as multiplicidades e formas de existências diferentes. Nesse sentido, procurar as concepções decoloniais, comunitárias e locais – que podem por meio de seus processos negociar a convivência com os termos modernos ocidentais e capitalistas, mas que também podem escolher resistir e conceber para si a ideia de tradicional e imutável – é o que considero como uma postura ética, já que entendo a necessidade das multiplicidades e diferenças para a construção de outros mundos possíveis.

<sup>43</sup> A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales.



sentido, o Museu atua nesse processo de apagamento ritual do corpo e das relações sensoriais, já que ali são expressas regulações corporais e sensoriais que devem ser seguidas e executadas, seja por funcionárias ou visitantes, isto é, nos ensinam e nós praticamos esse apagamento do corpo, nos distanciamos das relações sensoriais e não vivenciamos experiências distintas aos modelos estabelecidos. Esse distanciamento e replicação do modelo de experiência sensorial mecânica dos cinco sentidos, têm por efeito um deslocamento da realidade, já que não vivenciamos potentemente esse mundo, não nos envolvemos e nem nos engajamos em buscas distintas, o que favorece em muitos sentidos a máquina social.

Perceber que o Museu se trata de uma instituição disciplinar, significa compreender que ela exerce um poder de controle sobre os corpos que organiza: o que será exposto; como se dará a exposição; quais elementos e discussões serão levantados com essa exposição; quem aparece (grupos e sujeitos) e como aparecem na exposição; como ocorre a visita; quem acessa a visita; como e quando esta visita poderá acontecer; quem têm o domínio de acesso e fala sobre as coisas em exposição; como as visitantes devem se portar durante uma visita; entre tantas outras regulações. Mas observar esse poder exercido pela instituição não significa retirar dos sujeitos que circulam por ela, a atuação microfísica, quer dizer, muitas vezes as visitantes tocam nas peças, correm pelos corredores, circulam de outras formas a exposição, entram e saem das salas, mesmo que seguindo a imposição de circulação, mas retornam, perambulam "errantes" sem seguir, seja de modo consciente ou não, o modelo cronológico e linear que a exposição de longa duração do Museu busca apresentar.

Essas ações microfísicas, algumas táticas, pude perceber no acompanhamento de algumas visitas. Entre as visitas escolares, principalmente nas de jovens e adolescentes, é possível perceber uma maior dispersão entre professoras e estudantes, muitas vezes elas se reúnem em pequenos grupos e realizam brincadeiras, riem, correm e fazem da experimentação da visita um momento só deles. Embora respondam a autoridade da professora e muitas vezes parem para ouvir as explicações da condutora, também usam essas circunstâncias para rir, trazer memórias de infância, falar de suas vivências cotidianas e habitar o Museu muito além da imagem disciplinar e ordenada que a instituição busca apresentar.

No caso das visitas de crianças, é interessante perceber a curiosidade e imaginação que elas expressam, logo ao entrar nas salas, alguns correm, tocam em peças ou vitrines, inventam histórias e interpretações sobre as coisas em exposição, demonstram medo ou receio, principalmente ao adentrarem a sala de Arte sacra, onde muitas vezes é associada a filmes e histórias de terror ouvidas por eles. Isso demonstra o quanto elas realizam habitações diferentes nesse espaço, porque embora sigam determinadas regras, elas também se divertem e utilizam

um devir-criança que perpassa a exploração de risos, danças e brincadeiras para ocupar os espaços mais vigiados e normalizados da exposição.

Quando acompanhei visitas de estudantes universitários ou pesquisadores, percebi que muitas vezes as posturas corporais e as relações sensoriais são mais controladas, ou seja, as pessoas se restringem e andam de modo cauteloso, se aproximam das peças com calma, falam em uma tonalidade mais baixa, além disso andam em grupos maiores e coesos ao longo da visita e param por mais tempo para prestar atenção as informações apresentadas pelas condutoras. É claro que memórias e histórias são despertadas ao longo da visita e além disso, é possível perceber que durante a visita destes grupos, a condutora é questionada com maior frequência, quer dizer, os sujeitos trazem suas bagagens para o âmbito do Museu e problematizam questões, refletem sobre o que muitas vezes vivenciam dentro e fora da academia.

Em relação a experiência corporal, algumas vezes percebi as dissidências, ou seja, sujeitos que passam e tocam os líticos da sala “Cultura Indígena”, ou tocam o tambor da sala “Cultura Afro”, ou como no caso da visita de uma turma de pedagogas que acompanhei, onde usaram as mesas e cadeiras da sala “Piauí colônia” como apoio para suas bolsas e mochilas e saíram para fazer fotos, tanto das exposições quanto delas mesmas. O interessante de acompanhar essas diversas circunstâncias é de perceber a atenção das condutoras nestes diferentes cenários, já que é adotada uma postura mais rígida e de controle em relação as turmas escolares de crianças, jovens e adolescentes, mas em contrapartida, nas visitas universitárias ou nas visitas de adultos e famílias, esse controle e disciplina se torna muito menor, quer dizer, as condutoras não avisam a todo tempo que não se pode tocar nas peças e muitas vezes ignoram certas ações, como foi no caso da estudantes com as bolsas na mesa. Ao refletir sobre essas questões, passei a considerar que há um maior interesse em ordenar e controlar as experiências das crianças em suas primeiras vistas, mas também se compartilha esse poder disciplinar com as demais instituições envolvidas, sejam elas a escola/universidade ou a família, já que as observações ou regras impostas pelo museu podem ser também aplicadas por esses outros agentes.

Dentre as experiências vivenciadas no Museu, uma das que acredito ter representado uma pequena quebra aos modelos disciplinares da instituição corresponde ao evento da Procissão das Sanfonas, que reúne sanfoneiros da região em homenagem e memória ao aniversário de morte de Luiz Gonzaga. Os ânimos foram bem diferentes esse dia, montaram um pequeno palco em frente ao Museu que já reunia não só os convidados e participantes do evento, mas contava com a breve presença de transeuntes do centro e com alguns ambulantes que

vendiam suas mercadorias ao longo do dia. Embora esse evento já ocorra há anos, completando sua 10ª edição em 2018, essa foi a primeira vez que acompanhei.

Após a procissão em algumas ruas do centro histórico de Teresina, os sanfoneiros chegaram a frente do Museu no final da tarde, por volta das 18 horas, ali se agruparam músicos, representantes governamentais, representantes do Museu e um público diverso. Essa transição de fluxos, sonoros, de cheiros, cores e sensações preencheu a fachada do Museu, mas não se restringiu a esse espaço, já que, fizeram uma parceria na qual trouxeram para expor temporariamente, objetos que pertenceram a Luiz Gonzaga. Nesse dia, o Museu ficou aberto durante o período da noite, o que não ocorre normalmente, mas o que foi interessante sentir nessa experiência, era que a animação, as sonoridades, risadas e brincadeiras puderam adentrar o Museu e habitá-lo com afetividades que contrastam até, com aquele silêncio habitual dos museus.

É claro que essa possibilidade de acesso e circulação pela instituição não aconteceu livremente, uma corrente foi colocada para impedir o acesso a exposição de longa duração e um segurança ficou de vigia durante a abertura da exposição temporária. Na exposição, os muitos objetos, como por exemplo os rádios de Gonzaga, foram mantidos em vitrines, logo, as sonoridades, ritmos, cores, sabores e poesias, trazidas pelo forró, só puderam ser vivenciadas, nos demais dias de visitação, a partir da experiência visual.

Essa experiência no Museu foi realmente interessante, já que pude vivencia-lo durante a noite, ouvir um forró, visitar uma exposição e aproveitar o coquetel servido. Inclusive, essa experiência de comer e beber no Museu, embora tenha se restringido ao espaço da cantina e do pátio, foi um momento de socialização importante, que deveria ser mais aproveitado pela instituição, já que degustar é um importante meio de criação de memórias e afetividades.

Vivenciar esse outro tipo de experiência, me fez perceber que o Museu ocupa uma relação paradoxal entre lugar e espaço. Digo isso porque os museus são por excelência lugares instituídos, ou na perspectiva de Nora (1993), lugares de memória, já que são responsáveis por sacramentar uma história congelada e estática que busca retirar o poder afetivo das memórias e processos de vida no qual as coisas estão envolvidas, ou seja, está composto por um próprio (CERTEAU, 2008), que impõe regras e limites a serem respeitados. Por outro lado, ao analisar o conceito de espaço de Certeau (2008, p. 2002), vejo que:

Espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidades polivalentes de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

E prossegue: “Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres” (ibidem). Essa discussão do Museu enquanto espaço serve também para perceber que as indisciplinas ali realizadas transformam o então lugar instituído e disciplinado, em um espaço habitado por múltiplas formas de existência e percepção do mundo.

Através dessas reflexões, passei então a me questionar: O que significa evocar o toque ou outras modalidades sensoriais no Museu? A abertura para outras formas perceptivas e sensoriais possibilita a modificação do conceito de museu como temos na modernidade ocidental, possibilita o encontro com nossos modos de vivenciar e experienciar o conhecimento, já que se situa também como um meio de não reproduzir a colonialidade em nossas ações, isso significa que o modo como construímos e nos relacionamos com as instituições pode se modificar, através de modelos já existentes, como os museus comunitários e indígenas, ou por meio de outros processos que não necessariamente reproduzam as retóricas preservacionistas e conservacionistas, mas que levante outras questões. Além disso, essa abertura não caminha em direção a um modelo definido, pois advoga pelo múltiplo e pelas criações de diferenças.

É importante, entretanto, perceber que estamos envoltos por capturas capitalísticas, que criam novos modelos de museus, onde a questão sensorial é explorada, mas que mantêm uma estrutura na qual o capital se beneficia – principalmente com investimentos em impressoras 3D e recursos tecnológicos que ampliam o entretenimento com: áudios, vídeos e simuladores de realidade virtual. Essa capturas oferecem um suposto benefício, já que possibilitam um certo tipo de contato sensorial, entretanto é o mesmo sistema que mantêm e aprofunda o distanciamento entre pessoas e coisas, funcionando com um efeito duplo, ou seja, a medida que oferece novos meios de conhecer e até mesmo vivenciar esses cenários apresentados no museu – toque, sabor, movimento, interação, deslocamento, olfação – são também meio de distanciamento, onde as coisas, transformadas agora em réplicas, podem ser tocadas, sentidas e experienciados, mas ainda assim, as ‘originais’ são mantidas enclausuradas e apartadas desses contatos sensoriais, quer dizer, mais uma vez a velocidade de mutação e do próprio fluxo de vida das coisas é diminuído. Nesse sentido, o apego ao original cresce e o poder sobre essas coisas – que envolve a construção de narrativas – se mantêm, literalmente nas mãos de poucas especialistas ou agentes autorizados que podem fazer usos que favoreçam a suas demandas.

Esses são alguns aspectos a serem levados em consideração ao propor a abertura nas relações entre pessoas, coisas e tempos no Museu, mas não se restringe a esse campo, já que atravessa uma multiplicidade de problemáticas e de conceitos arraigados na sociedade que devem ser levantados e questionados. Realizar esse exercício reflexivo me levou a perceber que

não será através de grandes processos ou modificações impostas que alcançaremos uma abertura em relação as disciplinas e controles presentes no Museu, mas sim através de ações microfísicas onde se formarão outras vivencias e modos de vivenciar esse *espaço* chamado Museu.

Sendo assim, apresento no próximo capítulo o experimento de pesquisa intervenção junto as condutoras do Museu. Nessa atividade, procurei despertar sensações, emoções e afetividades que nos possibilite repensar o conceito de museu e buscar outras maneiras de afetar e ser afetado por sujeitos, coisas e tempos.

## **6. O PÉ NO CHÃO E A MÃO NO SONHO<sup>44</sup> - SOBRE A PROPOSTA INTERVENÇÃO**

Venho em meio a esse texto, apresentando não só críticas ao modelo de sociedade ocidental moderna na qual estamos inseridos, como também trazendo algumas reflexões sobre como esse modo de vida se reproduz em uma instituição museal, ou seja, em agenciamentos corporais e sensoriais por meio de dispositivos disciplinares e de controle. No decorrer dessa pesquisa, fui me inserindo no cotidiano do Museu, me aproximando de suas funcionárias e me engajando nas problemáticas ali presentes, essa postura de engajamento, no entanto, me trouxe o desejo não só de contribuir com a produção dessa escrita acadêmica, mas principalmente de criar uma afetação onde fosse possível imbricar pessoas, sentidos, memórias, coisas e tempos.

Foi pensando nos percursos e construções desse caminhar que optei por dividir esse capítulo em dois momentos, o primeiro dele contando o processo de construção da proposta de pesquisa intervenção (LOURAU, 1993), onde relato principalmente os momentos anteriores a efetivação da intervenção com as funcionárias. E o segundo momento, onde trago a escrita do meu diário de campo, as experimentações e experiências vividas na execução da intervenção.

### **6.1. Construindo caminhos para uma Intervenção no Museu**

Iniciei este trabalho procurando evidenciar as disciplinas e controles sensoriais que o Museu realiza para com as visitantes. Entretanto, identificar essas disciplinas e controles, não esteve desassociado da reflexão sobre as agências dos sujeitos, ou seja, dos papéis que cada pessoa assume ao adentrar no Museu, onde muitas vezes se atribui a instituição a heterogestão (LOURAU, 1993), quer dizer, em circunstâncias determinadas os sujeitos escolhem e negociam situações onde preferem não se envolver na construção e relação com o Museu, deixando que a instituição ordene, guie e atribua quais relações e como essas relações se darão neste espaço.

Refletindo sobre essas questões, compreendi que eu, enquanto pesquisadora deste contexto poderia buscar um meio de me relacionar com as condutoras e funcionárias do Museu, a fim de compreender como elas entendem as questões das disciplinas e controles sensoriais, para dessa forma encontrar propostas que possam ser aplicadas no cotidiano da instituição. Procurei realizar uma ação micropolítica que gere impactos nas estruturas da máquina social e transforme, em uma esfera menor, os processos de subjetivação, quer dizer, permita

---

<sup>44</sup> Título da música da banda Medulla.

experimentações e fluxos de desejos que possibilitem uma ampliação das potências do corpo, ou melhor, de uma busca transcorporal (HAMILAKIS, 2015a), na qual, corpos, tempos e coisas não estejam desassociados e possam fluir e conformar modos diferenciais de se viver.

Para alcançar tal perspectiva, recorri as concepções de Lourau (1993), ao aplicar a perspectiva de pesquisa intervenção, nesta compreensão, o autor aborda a necessidade de realizar uma restituição, quer dizer, ele propõe a realização de assembleias onde se possa, de forma aberta e compreensiva, ouvir e discutir diversos pontos de vistas sobre o assunto em questão. No caso desta proposta, tive por objetivo perguntar as condutoras se estas tinham interesse em realizar uma assembleia onde pudéssemos questionar e problematizar a exposição de longa duração, bem como as formas como as visitas são realizadas.

Nesse sentido, tive que seguir um protocolo institucional, quer dizer, levei um projeto a direção do Museu (em apêndice) para que essa avaliasse e aprovasse a implementação da atividade. Em linha gerais, experienciei o processo de negociação em relação a data e horário da execução da intervenção. Embora o projeto tenha sido aprovado sem maiores discussões, ainda senti uma certa resistência por parte da direção do Museu, refletindo sobre isso, tive também que reavaliar a minha conduta ao longo das minhas idas a campo, já que, muitas vezes, estive imersa em minhas observações, conversando e me envolvendo pouco nas atividades paralelas da instituição. Essa postura um tanto distanciada que apresentei durante o campo, poder ter levantado a suspeita em relação ao tipo de discussão e intervenção que eu estava propondo, além disso, não posso desconsiderar que, ao trabalhar com uma temática crítica em relação aos modos como nos relacionamos corporal e sensorialmente com coisas e tempos, não tenha despertado também um certo receio, já que essa postura crítica busca criar diferenciação em relação as normas impostas pelo status quo.

Além desse processo de negociação com a instituição, tive que passar por outro processo de construção. Quando planejei a intervenção, tinha por ideia inicial a participação da minha orientadora no dia da atividade, entretanto, por questões de agenda e outras atividades acadêmicas não foi possível sua presença. Nas conversas e orientações que tive, fui incentivada a vivenciar essa experiência “sozinha” e me lançar nesse percurso de campo, já que, desde o início vinha fazendo o trabalho dessa forma. A verdade é que sentia um temor em fazer a atividade, talvez por criar uma expectativa que o campo talvez não pudesse suprir e nesse sentido, acreditasse que ter a presença da minha orientadora me auxiliaria a encontrar os caminhos para finalizar a atividade.

De todas formas, as conversas e orientações me serviram como um porto seguro, tanto para me planejar, quanto para procurar solucionar os pontos que até então não sabia como manejar, sendo possível assim, realizar a intervenção.

Foi pensando nesses diversos atravessamentos vivenciados antes e durante a intervenção que pensei em construir um relato em formato de diário de campo, que me possibilite apresentar como essa intervenção, mais do que agenciar pequenos processos de diferenciação no Museu, pôde criar em mim, outras potências e felicidades.

## **6.2. Intervenção sensorial e roda de conversa com as funcionárias do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes.**

*Despertei. São aproximadamente 7 hs 20 da manhã do dia 21 de novembro de 2018, me levanto da cama com um misto de ansiedade e pressa, me arrumo e tomo um café enquanto termino de preparar as últimas coisas para levar ao Museu. Algo me aflige, há vários fatores que geram essa aflição, um peso e responsabilidade em apresentar as funcionárias do Museu os conceitos e análises geradas nessa pesquisa, mas também uma expectativa de que a intervenção seja aceita e gere atravessamentos e afetações.*

*Ao sair de casa, solicito um carro por aplicativo de celular, essa não é uma atividade comum para mim, na verdade foram poucas as vezes que realizei esse trajeto ao Museu de carro. Essa outra experiência me possibilita passar por caminhos pouco conhecidos, transitar por ruas pouco frequentes no meu cotidiano. A conversa com o motorista e o trajeto pouco usual, me traz uma tranquilidade, de certa forma me desloca das preocupações latentes em relação a intervenção no Museu.*

*Aproximadamente as 8hs 20 chego ao Museu. Algumas funcionárias já se encontram no prédio, falo com elas e me dirijo a sala do projeto educativo onde me espera o professor Petrônio que me ajuda a arrumar o som e datashow no auditório. Embora a atividade tenha sido marcada para as 9hs, algumas funcionárias demoraram a chegar e as outras que já se encontravam no Museu, foram até o pátio para tomar um café e conversar.*

*Minha primeira sensação, ao convida-las para se reunirem no auditório, foi de uma certa resistência, me disseram para aguardar a ‘finalização do café’, então fui até a recepção. Enquanto espero as funcionárias, reflito sobre essa sensação contraditória na qual me encontro, digo contraditória porque venho incansavelmente falando sobre os processos disciplinares e de controles que despotencializam e freiam as possibilidade de criação de outras formas de existência e mesmo assim, acabo percebendo em mim, nesse momento em que*



*me encontro na posição de mediadora, uma certa angustia por não concretizar a atividade no horário planejado. Realizar essa reflexão antes da atividade iniciar foi muito importante, serviu como um calmante em relação as expectativas e pressões que eu mesma coloquei na atividade, me possibilitou iniciar a conversa de forma mais leve e despretensiosa.*

Lá para umas 9hs 30, as nove funcionárias chegaram ao auditório e foram se acomodando de forma aleatória pelos bancos, mas concentradas ao lado direito da sala, uma única funcionária se deslocou para o outro lado, mas ainda assim mantendo a proximidade com suas colegas. De início, senti a necessidade de me apresentar novamente e explicar um pouco mais sobre minha pesquisa ali no Museu e de forma breve, fui levantando alguns pontos, sem com isso apresentar as questões que considero polêmicas do trabalho – principalmente em relação ao distanciamento e contemplação visual que o Museu passa para as visitantes – já que busquei construir uma proximidade que possibilitasse ao final, levantar com elas, os problemas da instituição. Expliquei a elas que minha proposta era fazer algumas atividades sensoriais e perguntei a elas se tinham interesse em participar, elas concordaram e seguimos.

Em seguida, pedi para que elas se apresentassem com seus nomes, tempo como funcionárias do Museu (Figuras 35 e 36) e também alguma memória que elas considerassem importante. Nesse primeiro momento foi interessante perceber que a maior parte delas trabalha no Museu há mais de 30 anos, a mais nova do grupo é uma professora do programa educativo que está há 5 anos com condutora. Ao falarem sobre suas memórias, foi quase unanime nas falas o fato do Museu ser sua segunda casa e as trocas que elas têm com as demais funcionárias e com as visitantes, ao pensar nessas falas, não me pareceu uma simples retórica ou algo que elas pensavam que eu gostaria de ouvir, isso porque, em diversos momentos as conversas entre elas sobre suas famílias, estado de saúde, problemas ou situações cotidianas são trazidas em seus momentos em que fazem uma pausa ou que aguardam um novo grupo de visitantes chegar. Durante esse momento, que caracterizei como acolhimento da intervenção, fui surpreendida com a interação que foi estabelecida, não eram respostas mecânicas e ensaiadas, elas conversavam, atravessavam as falas de outras companheiras de trabalho e se posicionavam constantemente.

FIGURA 35: APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA INTERVENÇÃO.



PETRONIO, 2018.

FIGURA 36: ACOLHIMENTO



PETRONIO, 2018.

Minha segunda proposta foi a de entregar para elas vendas, explicando que colocaria alguns sons. Após todas estarem vendadas, reproduzi um áudio de aproximadamente 3 minutos, que continha: o som de um apito; um carro em alta velocidade; um som de percussão; uma música clássica e por fim, um trecho de uma música usada na composição da sala de exposição

Cultura Indígena. Em meio a reprodução da música, acendi uns incensos próximo a elas, alguém comentou, ainda vendada que estava sentindo cheiro de queimado, mas logo outra companheira interviu e disse que eram incensos. Quando os sons acabaram e pedi que elas retirassem as vendas, elas logo começaram a dizer da agonia que sentiram com os primeiros sons, mas que no geral, a experiência se tornava leve. Uma das funcionárias sintetizou a experiência ao compartilhar que, a privação da visão lhe deu uma sensação se estar perdida e que os primeiros sons a deixaram confusa, mas que aos poucos essa sensação foi sendo amenizada, como se estivesse se encontrado. Em nenhum momento elas comentaram sobre a música presente na sala do Museu, para mim foi uma surpresa, já que esperava algum comentário específico sobre esse som.

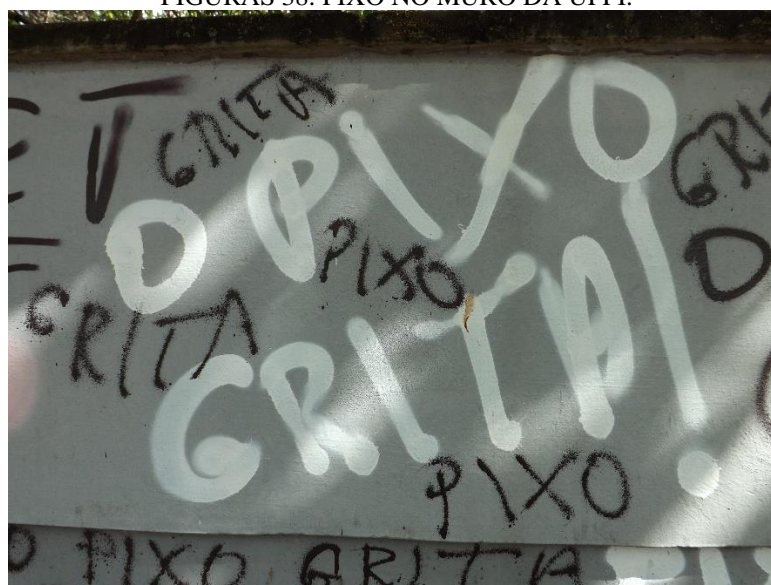
Na continuidade da atividade, apresentei uma série de 10 imagens, cinco delas com patrimônio tombados ou reconhecidos pelos Estado e outras cinco com expressões e ou lugares que não possuem esse reconhecimento, montei uma sequência de imagens que apresentasse algumas contradições entre elas (foto 1: uma pintura rupestre do sítio Toca da Onça na Serra da Capivara; Foto 2: um grafite e um pixo dos muros da UFPI; foto 3: fachada do Museu; foto 4: comunidade da Rocinha no RJ; foto 5: cajuína; foto 6: casa de taipa; foto 7: Igreja N<sup>a</sup> Senhora do Amparo; foto 8: Candomblecistas lavando as escadarias de uma igreja; foto 9: monumento a batalha do Jenipapo; foto 10: ambulantes comercializando na rua do Museu). Uma característica constante, era a de que elas precisavam nomear as coisas, ou trazer alguma referência sobre elas. Em um dos slides apresentados, coloquei duas imagens dos muros (Figura 37 e 38) da UFPI, em uma delas está presente um grafite e em outra um pixo. Tentei durante a discussão levantar como problemática a marginalização que o pixo têm, frente a imagem atual do grafite e tentar trazer a importância do pixo como forma de expressão de sujeitos que estão inseridos em contextos muito complexos e que não podem ser essencialistas, quer dizer, minha proposta era de debater com elas que, mesmo não compreendendo um pixo é possível entender que ele ocupa múltiplos lugares, como o da denúncia, o da afetação, o do atravessamento de potência, o das despotencialização, entre outros. Durante o debate uma das funcionárias disse que não consegue entender o porquê fazer algo tão “feio”, comparado ao grafite, minha postura foi a de tentar problematizar a questão e ressaltar que o pixo não é feito pra agradar nossa percepção estética.

FIGURA 37: GRAFITTI NO MURO DA UFPI.



BITENCOURT, 2018.

FIGURAS 38: PIXO NO MURO DA UFPI.



BITENCOURT, 2018.

Uma série de memórias e narrativas foram trilhadas ao longo dessa atividade, elas falaram da casa de taipa ao dizer que eram felizes e não sabiam; foram receptivas com a imagem da lavagem das escadas do candomblé; tivemos uma pequena conversa em relação a imagem da comunidade da rocinha, onde algumas achava que ali residia um problema social e outras apontavam que também tinha ali a presença de uma forma de existência que deve ser respeitada e compreendida; trouxeram inúmeras conversas sobre as camelôs e a fachada do Museu, levantando o problema da visibilidade por parte dos pedestres – também comentei com elas sobre a distância que observei entre essas comerciantes informais e o Museu, já que muitas vezes elas passam o dia ali mas não entram ou se relacionam com a instituição. Após toda essa

conversa, perguntei para elas: o patrimônio deve ser cuidado, protegido? Por quê? Vocês acham que tocar o patrimônio é algo negativo?

Nesse ponto da conversa grande parte das funcionárias utilizou como argumento, a retórica do: é preciso conhecer para preservar. Além disso, a ideia de poder tocar nas peças foi levantada como algo muito negativo, inclusive uma delas, responsável pela conservação do acervo do Museu, disse que sentia ciúmes dos materiais, que não se pode chegar mexendo de qualquer jeito, que deve haver cautela e que o toque causa uma degradação que faz a peça desaparecer. Após as falas delas, fiz alguns comentários sobre as referências que trago nessa pesquisa, tentei apresentar a ideia de fluxo de vida das coisas do Ingold (2016), lembrando que nós somos responsáveis pela imobilidade que esses materiais carregam, mas que de fato não é uma propriedade de sua essência, elas me escutaram com respeito e foi possível trocarmos essas diversas perspectivas, mesmo sendo evidente, entre elas, uma perspectiva da conservação e preservação tradicionais.

Pedi então para que elas se vendassem de novo e entreguei a cada uma peça do acervo do Museu, que haviam sido separadas anteriormente para a atividade. Mais uma vez, a privação da visão as fez querer identificar o material que elas tinham em mão e percebi nesse momento a necessidade de explicar que o objetivo da atividade era delas experienciar o momento e sentirem todas as coisas que o olho não pode tocar. Troquei as peças entre elas e logo depois pedi para que tirassem as vendas. Outra vez elas começaram a identificar os materiais, mas pedi para que contassem como era a sensação de ter em mão o material, queria saber como elas se sentiam naquele momento. Embora elas não quisessem se contradizer, já que muitas disseram ser negativo tocar o patrimônio, ficou evidente nas falas que essa proximidade possibilitou outros meios de afetação, criou novas relações entre pessoas, coisas e tempos. Ao final dessa conversa, fomos para o pátio fazer um lanche.

Antes de executar a atividade esse momento do lanche me preocupava, pois pensei que ele seria um momento de dispersão para a atividade seguinte, mas ao irmos ao pátio foi interessante perceber que houve uma comensalidade, o ato de comer e beber unificou não só as funcionárias que estavam na atividade, como também os demais que ficaram responsáveis pelo Museu durante a intervenção. Foram 15 minutos em que demos risadas e continuamos as conversas sobre os temas levantados na intervenção.

Terminamos de lanchar. Pedi para que subíssemos as salas de exposição (Figuras 39, 40 e 41). Houve mais uma vez um pequeno desencontro, algumas funcionárias estavam já apressadas, pois se aproximava o final do expediente, outras se empolgaram com a atividade e foram logo falando da forma como realizavam suas conduções na exposição de longa duração.

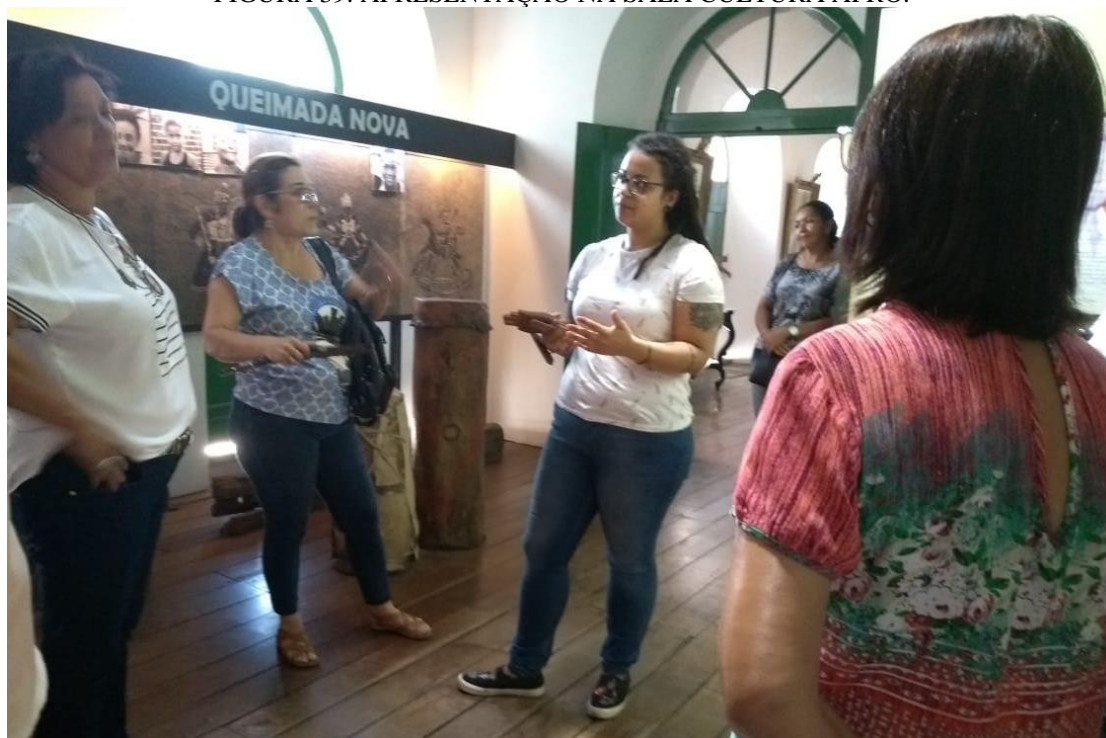
Expliquei que minha intenção não era fazer uma crítica a elas, mas que precisava mostrar para elas os pontos que me incomodavam. Fomos de sala em sala, apresentei minhas críticas e senti uma séria resistência delas, houve inclusive uma certa divergência entre elas, já que algumas consideravam a crítica pertinente para ser debatida ao longo das visitas e outras que disseram que o problema maior foi a estruturação da exposição, que não teve acompanhamento museológico ou museográfico e por isso o Museu não podia ser responsabilizado. Embora tenha ocorrido esses pequenos impasses, pude apresentar aquilo que considero como os principais problemas da exposição e mais uma vez acredito que fui ouvida por elas.

FIGURA 39: APRESENTAÇÃO NA SALA CULTURA INDIGENA



MEDEIROS, 2018.

FIGURA 39: APRESENTAÇÃO NA SALA CULTURA AFRO.



MEDEIROS, 2018.

FIGURA 39: APRESENTAÇÃO NA SALA ARTE SACRA.



MEDEIROS, 2018.

O interessante de fazer essa breve troca de papel, principalmente com aquelas que são condutoras do Museu, foi de observar que elas também se dispersavam, muitas vezes não seguiam o grupo, falavam e atravessavam a conversa, ou seja, todas aquelas posturas mais rígidas que muitas vezes elas cobram das visitantes, elas mesmas não executaram. Essa postura mais aberta também pode ter se dar pela própria familiaridade delas com as salas e também pelo fato de elas estarem, no geral, como as mediadoras, quer dizer, elas se justificavam e me mostravam, em vários momentos, como elas falam com as visitantes e o que deveria ser abordado com mais profundidade. Embora elas quisessem passar uma postura segura, centrada e assertiva sobre o material em exposição, acredito que muitas delas por um momento, se esqueceram que acompanhei boa parte delas nas conduções pelo Museu, pensei isso, já que houveram algumas contradições entre o que elas me falaram nas salas durante a intervenção e aquilo que era feito durante as visitas cotidianas.

Chegamos a última sala com algumas questões no ar, mas por conta do fim do expediente das funcionárias, concluí a atividade com um agradecimento e perguntando a elas como se sentiram durante a intervenção. O mais interessante desse momento, foi perceber nas falas, que elas gostaram da intervenção, em primeiro lugar, por elas poderem falar mais do que ouvir, elas se sentiram as protagonistas da atividade. A segunda questão levantada por elas foi em relação às dinâmicas da intervenção, já que em outras atividades no Museu, muitas vezes são apresentadas palestras. Embora a palestra seja uma metodologia interessante para propor uma discussão, deve-se levar em consideração o quão pouco afetiva, elas podem ser, quer dizer, nem sempre há uma preocupação em envolver o público e transformar a palestra em uma experiência que desperte outras sensações, memórias e afetações, sendo assim, recorrer à dinâmicas sensoriais e outras interações físicas no Museu, despertou o interesse e envolvimento das condutoras, além de proporcionar um amplo debate.

Desci as escadas com uma ótima sensação, percebi que nessa pequena experimentação, uma ação microfísica (FOUCAUL, 1979) atravessou as condutoras e conseqüentemente o suposto poder disciplinar do Museu. Nesse sentido, não posso dizer que essa intervenção foi capaz de alterar algum dos problemas que debati anteriormente, como, por exemplo, o estilo da exposição de longa duração ou o percurso proposto, nem ao menos posso dizer que essa pequena experimentação foi capaz de modificar as concepções de salvaguarda, preservação e conservação, que essas funcionárias possuem, entretanto, acredito que na abertura do diálogo e em atividades de sensibilização e experimentação sensorial, possam surgir outras formas e meios de ser habitar o Museu.



## 7. AONDE IRÁ O FIM DA ESTRADA<sup>45</sup>?

*Se sou eu ainda jovem  
Passando por cima de tudo  
Se hoje canto esta canção  
O que cantarei depois?*

*Dias de Luta – IRA!*

A medida que fui vivenciando o papel de pesquisadora em campo, percebi o quanto a construção do conhecimento antropológico está relacionada ao estudo da alteridade e/ou da percepção e observação do "outro". Entretanto, ao realizar uma pesquisa dentro de minha própria realidade cultural, quer dizer, um Museu localizado no centro urbano da cidade que me acolheu como lar, percebi que a alteridade se tornou um ponto questionável, já que surge a suposta necessidade de estranhar o familiar. Essa concepção de distanciamento da pesquisadora em relação ao fenômeno estudado, diz que o distanciamento serve para desnaturalizar aquilo que adquirimos nas experiências e ensinamentos de nossa realidade cultural. Entretanto, acredito que essa necessidade de afastamento também esteja relacionada a constituição da autoridade científica – ligada aos ideais de racionalidade e neutralidade – mais do que com a necessidade de um afastamento para problematizar um determinado fenômeno.

Essa problemática, em relação ao afastamento da pesquisadora frente ao universo pesquisado me trouxe uma certa inquietação, pois ao trabalhar a questão sensorial, me situo em um campo paradoxal, quer dizer, tive por meio da aprendizagem e da imitação prestigiosa (MAUSS, 2003), introjeção de um *habitus* (BOURDIEU, 2006) e pela aplicação de disciplinas corporais (FOUCAULT, 2014) – repassadas pelas diversas instituições que percorri – a fabricação dos meus sentidos por meio de um máquina social capitalística. Isso significa dizer que percebo e concebo o mundo por meio de um referencial ocidental moderno, que divide os sentidos em cinco, porém ter esse referencial de sensório não foi um fator limitante, na verdade, ao questionar como se dão as relações sensoriais em outras culturas, percebi o quanto nossas sociedades modernas e ocidentais limitam, disciplinam e controlam nossas experiências sensoriais com o mundo, por meio de diversos mecanismos e instituições sociais.

Nessa reflexão, compreendi que somo ensinados, paulatinamente por essa máquina social, a conceber a lógica sensorial dos cinco sentidos como um fato natural, verdadeiro e

---

<sup>45</sup> Trecho da Música fim da Estrada: Medulla.

inquestionável, sendo assim, o meio mais correto e civilizado de se relacionar com as coisas, tempos e pessoas. Entretanto, ao questionar a conformação sensorial da modernidade ocidental, percebi que nossa configuração sensorial obedece uma lógica de sociedade que percebe o corpo como algo perigoso – por esse possuir potências muitas vezes inexploráveis – sendo assim, cria mecanismos e dispositivos de controle sobre essas potências, já que elas podem alterar e criar diversas formas de existência no mundo.

Além disso, a divisão dos cinco sentidos não se apresenta da mesma maneira, sequer pelas sociedades ocidentais modernas, nem ao menos em outras culturas, pois outros povos distribuem e hierarquizam o sensório de formas distintas e podem, ao invés de priorizar a experiência visual e auditiva como superiores as demais sensações – conceito que está, entre outras questões, relacionado com a constituição da cientificidade e da veracidade de um fato em nossas sociedades – terem outras modalidades sensoriais como sendo mais relevantes para vivenciar o mundo.

Essa discussão então se torna paradoxal para mim, por que, como problematizar a constituição sensorial da modernidade ocidental na qual estou inserida, se ao mesmo tempo não posso me desvencilhar dessa construção corporal e sensorial, para assim poder estabelecer uma crítica e quem sabe propor alternativas a esse modelo? O caminho por onde escolhi traçar esse questionamento vem então das formas, ou melhor, das disciplinas que nossas instituições, e nesse caso mais específico o Museu, cumpre para reificar o estabelecimento da divisão sensorial em cinco sentidos e conseqüentemente da concepção de que a visão e a audição são os melhores canais para a compreensão e experimentação do mundo.

Sendo assim, não quis comparar ou levantar as relações sensoriais em outras culturas e sociedades e apontar como estas podem desconstruir e ou auxiliar a nossa cultura a ter outras percepções de mundo. Segui por outro lado, pois acredito que entender que nossa constituição sensorial não é natural, ou seja, podem ser ensinadas por meio de técnicas coercitivas ou na fabricação de modos sutis de disciplinamentos, nos faz questionar a própria necessidade de seguir esse modelo. Logo, indisciplinar o estabelecimento dos cinco sentidos dentro do Museu, surge como tática (CERTEAU, 2008), como um micro agenciamento (GUATTARI; ROLNIK, 1996) e faz surgir um poder microfísico (FOUCAUL, 2014), em que certos sujeitos se engajam, a fim de mover as supostas estruturas rígidas das instituições nas quais estamos inseridos.

Isso significa que: tocar, brincar, correr, perambular, comer, levar e distribuir outros sons, cores, cheiros, sabores, afetos, entre outros, no espaço do Museu, possibilita criar outras realidades, ou seja, essas indisciplinas movem aquilo que nos é repassado como estrutura disciplinar, rígida e estática e possibilita criar um outro tipo de vivência e experiência com o

Museu, já que: “[...] um acontecimento microscópico estremece o equilíbrio do poder local” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 34) .

Nesse sentido, a indisciplina sensorial cria aberturas, constitui ao mesmo tempo nomadismos e uma máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 2012c), ou seja, criam agenciamentos que buscam repelir as organizações e normalizações que a axiomática instituída, quer dizer, o modo de vida das sociedades ocidentais modernas, procuram aplicar aos sujeitos por meio das instituições sociais, sendo dessa forma, mecanismos de subversão a ordem vigente.

Cria-se assim, uma linha de fuga, uma desterritorialização dentro da lógica instituída, outras realidades e possibilidades se abrem como caminhos a serem trilhados nas próprias experimentações. É uma repulsa inclusive a idealização e/ou reflexão sobre o que pode surgir com essas experiências, pois como apontam os autores “A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, mas você não sabe com o que pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 36).

De todas formas, o que procurei traçar aqui – de forma incompleta e como experimentação – é um desvencilhar dos modos como me utilizo de posturas corporais e sensoriais para criar outras formas de repassar, por meio da escrita, minhas experiências, ou seja, fugir a disciplinas e trazer neste texto o emaranhado de sensações, fluxos e encontros que obtive nesse processo de pesquisa, atentando para aquilo que muitas vezes me passava despercebido nas ações cotidianas e que me impediam de sentir e me relacionar com as coisas de outros modos.

Nesse percurso, povoado de experimentações, foi possível perceber que uma ação a nível menor, pode causar um impacto no Museu, foi pensando assim que a intervenção foi executada. Procurei conversar e estabelecer um contato com aquelas que podem se aliar nessa procura por outras formas de ser/estar no Museu, ou seja, a intervenção com as condutoras e funcionárias da instituição veio no sentido de demonstrar que outros caminhos são possíveis e de que os agenciamentos disciplinares diminuem a potência dos corpos, criam afastamentos e barreiras nas relações entre pessoas, coisas e tempos.

Sendo assim, fui percebendo que outras formas de habitar o Museu são possíveis, mas para que isso ocorra é necessário um engajamento indisciplinado, que perceba as coerções, controles e disciplinas que tentam agenciar nossas escolhas e desejos. Além disso, percebi que a indisciplina serve, não só como uma tática local, mas permite repensar as diversas organizações sociais, inclusive o status de modernidade e os processos maquínicos nos quais

estamos inseridos, sendo assim, indisciplinar possibilita a criação de outras realidades, mais sensíveis e potentes.

Intitulei essas considerações finais por meio de uma pergunta: Aonde irá o fim da estrada? e não posso dizer que cheguei a alguma conclusão, já que o percurso dessa pesquisa me levou a perceber a necessidade de experimentar e experienciar outras formas de habitação do/no mundo. De certa forma, compreendi que, as minhas caminhadas e perambulações infantis pelas ruas da cidade, já se configuravam como um meio de indisciplinar aquilo que me era repassado como norma. Assim, posso dizer que, buscar a indisciplina sensorial é um exercício contínuo e cotidiano, já que estamos inseridos em processos maquínicos que a todo tempo criam mecanismos de captura para nos fazer voltar a lógica instituída, mas, ao levar a concepção de devir como um processo contínuo, de experimentações e conjunções, percebo que se criam potências e transformações capazes de criar fissuras e linhas de fuga ao que temos instituído como normal em nossas sociedades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMENDRA, Renata Silva. Museus, modernidade e colonialidade. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, v. 29, n. 2. 2016.
- BELCHIOR. *Como nossos pais*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1977.
- BOURDIEU, P. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Organizador: Renato Ortiz; Tradução: Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. *Revista de sociologia e política*, n. 26, 2006.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*; tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto. 2016 (3º Reimpressão).
- CANTO CEGO. *Imaginário*. Rio de Janeiro: Toca Discos, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Nuvem negra*. Rio de Janeiro: Toca Discos, 2016.
- CARTOLA. *Preciso me encontrar*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976.
- CAVALCANTE MOREIRA, Amanda. *Teresina e as moradias da região central da cidade (1852-1952)*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Carlos. 2016.
- CAZUZA. *O tempo não para*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1988.
- CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes. 2008
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Monólogo ao pé do ouvido*. Rio de Janeiro: Estúdio nas nuvens, 1994.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COSTA, Dayseane Ferraz da. *Quando o campo é o museu: uma etnografia da relação homem, tempo e os objetos na cidade de Belém*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2016.
- CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. Disponível em: <[https://soundcloud.com/criolo\\_oficial/ainda-ha-tempo](https://soundcloud.com/criolo_oficial/ainda-ha-tempo)>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.
- \_\_\_\_\_. *É o teste*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. Disponível em: <[https://soundcloud.com/criolo\\_oficial/01-e-o-teste](https://soundcloud.com/criolo_oficial/01-e-o-teste)> Acesso em 18 de janeiro de 2019.
- CURTONI, Rafael. Arqueología, paisaje y pensamiento decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica. *Perspectivas actuales en Arqueología argentina*, p. 13-32, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Esquizofrenia e Capitalismo*. Editora 34, 2011a (2º Edição).
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 1. Editora 34, 2011b (2º Edição).
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 2. Editora 34, 2011c (2º Edição).

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 3. Editora 34, 2012a (2ª Edição).

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 4. Editora 34, 2012b (2ª Edição).

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 5. Editora 34, 2012c (2ª Edição).

DOM PEPO. *A cidade*. Belo Horizonte: Pedro Cambraia, 2013.

EMICIDA. *Casa*. São Paulo: Laboratório Fantasma/Sony Music, 2015.

\_\_\_\_\_. *Mandume*. São Paulo: Laboratório Fantasma/Sony Music, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal. 1998.

FRANCISCO EL HOMBRE. *O tempo é sua morada*. São Paulo: Independente, 2018. Disponível em: <<https://soundcloud.com/franciscoelhombreofficial/o-tempo-e-sua-morada-1>>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Triste, louca ou má*. São Paulo: Independente, 2016. Disponível em: <<https://soundcloud.com/franciscoelhombreband/triste-louca-ou-ma>>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

GHETTI, Neuvânia Curty. Preservação, salvaguarda e conservação arqueológica: a reserva técnica de material orgânico do departamento de arqueologia da UFPE. *Revista Clio Arqueológica*, v. 30, n. 2, p. 100-153, 2015.

GNECCO, Cristóbal. Escavando arqueologias alternativas. *Revista de Arqueologia*, v. 25, n. 2, p. 8-22, 2012.

GODELIER, Maurice. *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los baruya de Nueva Guinea*. Akal, 1986.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. Tradução de Dante Moreira. Leite. 7ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GOLDMAN, Marcio. *Alguma antropologia*. Relume-Dumará, 1999.

GONZAGUINHA. *Pequena memória para um tempo sem memória (A legião dos esquecidos)*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Editora Vozes. Petrópolis. 1986.

HABER, Alejandro. El patrimonio arqueológico ha muerto. Un epílogo y un epitafio. In. *El regreso de los muertos y las promesas del oro. Patrimonio arqueológico en conflicto*, p. 225-262, 2010.

HAMILAKIS, Yannis. *Arqueología y los sentidos: Experiencia, memoria y afecto*. JAS Arqueología, 2015a.

\_\_\_\_\_. Arqueología y sensorialidad. Hacia una ontología de afectos y flujos. *Vestígios-Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, v. 9, n. 1, p. 31-53, 2015b.

IBGE. Censo demográfico. v. 3. 2010. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 02/07/2018 às 20 hs 02 min.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

IRA. *Dias de luta*. São Paulo: WEA Discos, 1986.

LANDER, Edgardo et al. (Ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales= Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência. In: *Porto: Afrontamento*, p. 39-61, 2008.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Editora 34, 2012 (3ª Edição).

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*; tradução de Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

\_\_\_\_\_. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEACH, Edmund. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. Original: *Rethinking Anthropology*. Londres, 1961.

LOURAU, René. *Análise institucional e práticas de pesquisa*. Editor Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. 1993.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. p. 399-422. 2003.

MEDULLA. A fábrica. Rio de Janeiro: Independente, 2010. Disponível em:<<https://soundcloud.com/medullarock/a-fabrica>>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Fim da estrada*. São Paulo: Elemess, 2016.

\_\_\_\_\_. *O pé no chão e a mão no sonho*. Rio de Janeiro: Independente, 2014.

MELO, Salânia Maria Barbosa. *A construção da memória cívica: as festas escolares de civilidade no Piauí*. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2009.

MENAFRA, Rosina Pérez. Notas sobre violência epistêmica, vigilância epistemológica e alternativas à produção do conhecimento em Ciências Sociais. In: *Latitude*, v. 1, n. 2, 2007.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, p. 71-103, 2005.

MOPTOP. *Como se comportar*. São Paulo: Universal Records, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10. p. 07 – 28, 1993.

O RAPPÀ. *Mar de gente*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2003.

PANTALEÃO, Irismar Rosa Nunes da Silva. *Museu do Piauí: memória cultural do povo piauiense*. Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Teresina. 2016.

PAZ E SILVA, Lineu Aparecido; CARVALHO, David José da Silva. Análise territorial no espaço urbano de Teresina-PI: Dinâmicas espaciais em territórios da área central. In: *Sociedade e Território*, Vol. 28, N. 1. Natal. p. 108-12. 2016.

PELLINI, José Roberto. Arqueologia com Sentidos: Uma Introdução à Arqueologia Sensorial. *Revista Arqueologia Pública*, v. 9, n. 4 (14), p. 1-12, 2015.

\_\_\_\_\_. Mudando o coração, a mente e as calças. *A Arqueologia Sensorial. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 20, p. 3-16, 2010.

\_\_\_\_\_. Nem melhor nem pior. Apenas uma escavação diferente. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 21, p. 3-15, 2011.

\_\_\_\_\_. Os Sacerdotes da Verdade: Ética e o Conceito de Registro Arqueológico. *Habitus*, v. 12, n. 2, p. 291-306, 2015a.

\_\_\_\_\_. Tomando chá com o chapeleiro: a arqueologia sensorial como arqueologia descolonizante. *Revista de Arqueologia*, v. 27, n. 2, p. 14-34, 2015b.

PITTY. *Contramão*. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2018.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, p. 281-247, 2005.

R. SIGMA. *Borboletas*. Rio de Janeiro: Independente, 2011.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. In: *Iluminuras: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS*. Porto Alegre. N. 21 (2008), 23 p., 2008.

SANTOS, Fabrícia de Oliveira. Da sala à cidade: Aulas de arqueologia histórica no centro de Teresina. In. *Iluminuras*, v. 16, n. 37. Porto Alegre. p.355-371.2015.

SARTI, Cynthia; PEREIRA, Everton; MEINERZ, Nádia. Avanços da Resolução 510/2016 e Impasses do sistema CEP-Conep. *Revista Mundaú*, n. 2, p. 8-21, 2017.

SILVA, Mônica Maria Santana e. *MUSEU DO PIAUÍ “CASA DE ODILON NUNES” EM TERESINA – PIAUÍ: um estudo antropológico sobre Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal do Piauí. Teresina. 2016.

SUANO, Marlene. *O que é Museu?* São Paulo. Brasiliense, 1986.

ZARANKIN, Andrés et al. *Paredes que domesticam: arqueologia da arquitetura escolar capitalista: o caso de Buenos Aires*. 2001.

ZARANKIN, Andrés. " A persistência da memória"... Histórias não-lineares de arqueólogos e foqueiros na antártica. *Revista de Arqueologia*, v. 27, n. 2, p. 35-46, 2014.

ZARANKIN, Andrés; PELLINI, José Roberto. Arqueologia e companhia: reflexões sobre a introdução de uma lógica de mercado na prática arqueológica brasileira. *Revista de Arqueologia*, v. 25, n. 2, p. 44-60, 2012.



## APÊNDICE

### INTERVENÇÃO SENSORIAL: OFICINA E RODA DE CONVERSA COM AS CONDUTORAS DO MUSEU DO PIAUÍ – CASA DE ODILON NUNES.

#### INTRODUÇÃO

A proposta de intervenção, por meio da realização de uma oficina com as condutoras do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes, surge no decorrer da realização da dissertação de mestrado em Antropologia da estudante Tailine Rodrigues orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jóina Freitas Borges. Propor essa atividade vêm no sentido de criar um espaço de trocas e diálogos, priorizando o conhecimento produzido e efetivado pelas as condutoras do Museus e ao mesmo tempo apresentar outras percepções e questionamentos que possam ampliar e/ou modificar as relações estabelecidas entre Museu e suas visitantes.

#### OBJETIVOS

A presente proposta visa a realização de uma oficina composta por intervenções sensoriais com as condutoras do Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes. Nosso objetivo com essa atividade é de criar um ambiente de sensibilização onde se possa compreender como as condutoras concebem: Museu e patrimônio. Essas questões serão levantadas para que possamos criar em conjunto, propostas de ferramentas e metodologia que tornem as visitas na exposição de longa duração do Museu mais diversificadas, plurais e interativas.

#### METODOLOGIA:

Para a realização desta oficina propomos a realização de sete intervenções, estas por sua vez consistem em:

- Acolhimento: Recepção; apresentação da proposta de oficina; roda de conversa.
- Intervenção áudio-olfativa: Esta atividade pretende despertar sensações auditivas e olfativas, que nos permita trabalhar memórias e histórias das condutoras.
- Intervenção visual: Apresentação de imagens de patrimônios, que possibilite uma discussão sobre a temática.

- Intervenção cinestésica-tátil: Percurso ao pátio e manipulação de objetos a fim de compreender as experiências sensoriais.
- Lanche: Propomos uma pausa no qual o ato de comer e beber seja experienciado enquanto ato social e coletivo que promove e fortalece a construção de afetos e memórias.
- Visitação das condutoras a exposição de longa duração: Apresentação das análises do trabalho de mestrado.
- Roda de conversa: Avaliação das condutoras sobre a atividade, críticas e contribuições.

### **PROGRAMAÇÃO**

Para a realização desta atividade será necessário a liberação das condutoras por um período de 5 horas e 30 minutos. Propomos que a atividade ocorra nos espaços do auditório, pátio, cantina e nas salas de exposição de longa duração.

### **CRONOGRAMA**

| <b>ATIVIDADE</b>              | <b>HORÁRIO</b>                |
|-------------------------------|-------------------------------|
| Acolhimento                   | 08hs30 as 9h10 – 30 minutos   |
| Intervenção áudio-olfativa    | 09hs10 as 9hs40 – 30 minutos  |
| Intervenção visual            | 09hs40 as 10hs10 – 30 minutos |
| Intervenção cinestésica-tátil | 10hs10 as 10hs40 – 30 minutos |
| Lanche                        | 10hs40 as 11hs10 – 30 minutos |
| Visitação                     | 11hs10 as 12hs00 – 50 minutos |
| Roda de conversa              | 12hs00 as 12hs30 – 30 minutos |