

O que falam os objetos? A representação negra no *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*

What do the objects say? Black representation at the *Museu do Piauí*
- *Casa de Odilon Nunes*

Josué Sousa

Mestre em Sociologia e Cultura
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
jbdesousa@aluno.uespi.br

Ana Cristina Sousa

Doutora em História (UFPE)
Professora na Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
anacristina@cchl.uespi.br

Recebido: 12/11/2023

Aprovado: 31/10/2025

Resumo: O *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes* refere-se a um patrimônio de grande valor histórico e cultural para a população piauiense. No entanto, problematizamos a forma reducionista e estereotipada com a qual muitas vezes a história e cultura afro-brasileira são representadas dentro desse espaço de memória. Dado esse contexto, através de uma observação dos objetos que compõem o acervo do museu, destinado a referenciar a história e cultura afro-brasileira, objetivamos compreender como se dá a representação negra no *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*. Para atingir esse objetivo, foi levantada uma necessária historicização do *Museu do Piauí*, bem como discussões pertinentes acerca desse espaço. Através de uma abordagem crítica, pretendemos entender qual mensagem o museu e seu acervo museológico nos transmite. Para pautar as discussões, buscamos as contribuições de: Suano (1986), Pantaleão (2006), Nascimento (2019) e Lara (1988).

Palavras-chave: Museologia; representação negra; Museu do Piauí.

Abstract: The *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes* refers to a heritage site of great historical and cultural value to the population of Piauí. However, we question the reductionist and stereotyped way in which Afro-Brazilian history and culture are often represented within this memory space. Given this context, through an observation of the objects that make up the museum's collection, intended to reference Afro-Brazilian history and culture, we aimed to understand how black people are represented in the *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*. To achieve this objective, a necessary historicization of the *Museu do Piauí* was carried out, as well as pertinent discussions about this space. Through a critical approach, we intend to understand what message the museum and its museum collection convey to us. To guide our discussions, we sought the contributions of: Suano (1986), Pantaleão (2006), Nascimento (2019), and Lara (1988).

Keywords: Museology, black representation, Museu do Piauí.

Introdução

Os “lugares de memória”, que, segundo Pierre Nora (1993), são lugares que ancoram na memória para existir, possuem uma insaciável vontade pela vida, um anseio pelo lembrar e pela memória, memória esta que é constantemente desafiada pela sombra do esquecimento. Para o teórico, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais” (Nora, 1993, p. 19). Nesse ambiente, nossa memória – por natureza frágil e fragmentada, enfraquecida pelas investidas do tempo – é reanimada. Atribuo aos museus um dos papéis mais importantes no processo de preservação e conservação da memória histórica e cultural de uma sociedade ou de grupos sociais.

No entanto, é preciso reconhecer que a memória construída e preservada pelos museus nem sempre é inclusiva ou plural. Embora essas instituições sejam concebidas como guardiãs do passado e espaços de reanimação da memória coletiva, elas também operam dentro de lógicas de poder que determinam o que deve ser lembrado e o que pode ser silenciado. Assim, o museu, enquanto lugar de memória, frequentemente cristaliza uma narrativa oficial, hegemônica e seletiva, privilegiando desta forma determinadas vozes, identidades e experiências em detrimento de outras. Como ressalta Pollak (1992), toda memória é também um campo de disputas simbólicas, e o que se consagra como “patrimônio” ou “memória nacional” reflete escolhas políticas e ideológicas.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que os museus desempenham um papel fundamental na preservação do passado, eles também precisam ser problematizados como espaços que produzem e reproduzem exclusões, especialmente quando marginalizam memórias populares, afrodescendentes, indígenas ou de grupos subalternizados.

Esse processo é explicado por Hugues de Varine, de acordo com o teórico,

a partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com

olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista (Varine, 1979, p. 12).

O *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes (MUP)* refere-se a uma instituição pública, um patrimônio histórico-cultural, considerado um dos principais espaços de preservação, conservação e exposição da história, memória, cultura e arte do Estado do Piauí. Ele emergiu como um importante polo turístico para o Estado, atraindo anualmente milhares de visitantes em busca de conhecer a história e cultura do Piauí. Enquanto turismólogo e piauiense, reconheço a importância de um espaço de memória como o *MUP* para a execução da dinâmica turística do Estado. No entanto, enquanto sujeito negro, examinando essa instituição sob uma perspectiva étnico-racial, percebo várias incoerências, lacunas e dilemas, principalmente – mas não só – relacionados à maneira como a história e a cultura afro-brasileira são representadas.

A questão é que, dado o contexto colonial e escravista no qual a sociedade brasileira foi construída, as instituições museais acabam se estruturando para reproduzir a cosmovisão colonialista. Para Almendra (2016), durante muitos anos, os museus brasileiros foram dominados pelo discurso do colonizador, no qual o negro era retratado unicamente através do prisma do trabalho escravo. Nesse contexto, objetos utilizados para a contenção e submissão de seus corpos eram expostos, perpetuando uma visão limitada e desumanizadora.

Ao analisar o *MUP*, percebi que a instituição continua a reproduzir essa mesma narrativa. A cosmologia do colonizador permanece arraigada em suas estruturas, restringindo a representação da história e memória da população afro-brasileira ao tempo do cativo¹. Dadas essas constatações, meu objetivo neste estudo é transcender as discussões museológicas convencionais. Através de uma abordagem crítica, decolonial e antirracista, busco compreender a representação negra no *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*, através da análise dos objetos que compõem o acervo destinado a referenciar a história e cultura afro-brasileira.

A maioria desses objetos remete a instrumentos de castigo e suplício, como correntes de ferro, gargalheiras, golilhas, algemas, machos e peias para pés e mãos, ferretes utilizados para marcar pessoas

¹ Segundo Mattos (2009), o tempo do cativo se define, nas narrativas, pela captura, perda da liberdade e sujeição ao arbítrio senhorial, realizada basicamente através da violência sobre o corpo do escravizado. Essa narrativa está associada a uma memória específica do tráfico atlântico, bem como a características consideradas próprias dos cativos *afrikanos*.

escravizadas, argolas para aprisioná-las, gargantilhas com sinaleiro e troncos de castigo, entre outros. Todos esses artefatos revelam e simbolizam as violências sofridas pela população escravizada.

O caminho metodológico adotado para alcançar esse objetivo foi o exploratório qualitativo, de natureza etnográfica. Essa abordagem permitiu uma relação mais próxima com o objeto de estudo, o Museu do Piauí. Para Geertz (2008, p.4), “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário e assim por diante”.

Dessa forma, o estudo de observação do *MUP* foi conduzido entre agosto de 2022 e janeiro de 2024. Além disso, também foi realizada uma entrevista com uma profissional da área da educação para compreender sua percepção sobre o problema levantado.²

Utilizei também da autoetnografia como uma estratégia contra-hegemônica e contra-colonizadora na produção de conhecimento científico, confrontando assim o método cartesiano, padronizado e reducionista que muitas vezes prevalece no âmbito acadêmico. Reconheço a importância de me posicionar como sujeito que também é afetado pelas problemáticas levantadas neste estudo. Como homem negro, acredito que acumulo em minha existência as experiências e vivências necessárias para contribuir de forma direta e significativa com esta pesquisa. Dessa forma, busco validar minha subjetividade e permitir que minhas memórias afetivas permeiem todo o processo de construção deste estudo.

Durante a observação, procurei ir além do simples registro visual dos objetos, adotando um olhar crítico e autoetnográfico. Cada artefato foi interpretado como um discurso visual que evidencia relações de poder e silenciamentos institucionais. O registro contemplou não apenas a descrição dos instrumentos, mas também aspectos do espaço expositivo, como a sala reduzida em comparação às demais, o título “Cultura Afro”, que pouco aborda efetivamente a cultura afro-brasileira, a iluminação baixa que produz uma atmosfera densa e opressiva, o enquadramento dos objetos e, sobretudo, as ausências e lacunas narrativas perceptíveis na exposição.

² A entrevista foi realizada no Museu do Piauí no dia 16 de junho de 2023. Por questões éticas, decidiu-se ocultar seu verdadeiro nome, utilizando o pseudônimo “Quitéria de Maria”.

Sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira

Queria ser homem, nada mais do que um homem. Alguns me associavam aos meus ancestrais escravizados, linchados: decidi assumir. Foi através do plano universal do intelecto que compreendi este parentesco interno – eu era neto de escravos (...) (Fanon, 2008, p. 106).

A história negra que advém da educação formal é construída a partir da perspectiva do opressor, e não do oprimido. São narrativas que, além de não nos contemplarem, são responsáveis pelo apagamento epistêmico da comunidade negra. A invisibilização das nossas heroínas e heróis que lutaram bravamente para nos libertar do cativeiro, das pessoas que, com sangue e suor, construíram e constituíram esta sociedade, e a negação de nossas perspectivas, narrativas e vivências, bem como a distorção e inferiorização de nossos feitos, de nossa história e legado, seja através da educação formal ou não formal, ou da sociedade em geral, configuram a mais efetiva continuação do sistema colonialista e do genocídio físico e simbólico de nossos corpos.

Esse desabafo de Fanon me fez acessar algumas lembranças e memórias que eu havia recalcado em minha mente. Lembrei da primeira vez que tive contato com a história da escravização no Brasil. Eu tinha talvez 13 ou 14 anos, o ano era algo próximo de 2012, e estudava numa escola da rede pública da cidade de Teresina. Foi quando chegou o momento no qual a professora de história deveria ministrar a aula do único capítulo (de poucas páginas) que falava da “história negra no Brasil”.

Então a aula começou a ser ministrada: “no século XVI, os escravos negros foram trazidos da África para trabalhar no Brasil”. De repente, diante de nossos olhos e ouvidos, o começo da história negra foi reduzido à escravidão. Num piscar de olhos, essas pessoas perderam seu passado e sua história prévia; tudo foi apagado pela intervenção colonial. Não apenas seus passados, mas também seus rostos, nomes, etnias, culturas e crenças foram eliminados. Essas/es sujeitas/os eram agora apenas “escravos/os”.

A professora prosseguia com sua explicação, detalhando todas as desgraças e atrocidades infligidas aos corpos negros, desde torturas até genocídios, quase quatro séculos de violência incessante. Para complementar sua narrativa, o livro continha diversas ilustrações de pessoas negras sendo brutalizadas, acorrentadas, açoitadas em público e trabalhando exaustivamente, imagens que assombraram minha mente por muito tempo. Então, como um ponto culminante dessa narrativa, surge uma “heroína”, a “salvadora dos negros”, a mulher branca que se compadeceu do sofrimento negro,

a mulher benevolente que iria salvar os cativos de suas desgraças e mazelas: a Princesa Isabel. Ela assina a Lei Áurea, Lei 3.353 de 13 de maio de 1888, concedendo a “liberdade” aos escravizados.

E essas foram as narrativas apresentadas a mim na escola. A história negra no Brasil era reduzida à escravização do povo *afrikano* e culminava com uma suposta libertação concedida por uma mulher branca. Essa era a versão cristalizada na historiografia oficial, o Cativoiro. Aquela aula foi, sem dúvida, uma das mais dolorosas que já vivenciei: angustiante, aflitiva, estressante e profundamente desconfortável. Olhei para o meu tom de pele e me questionei: eu também sou um escravo? Senti-me conectado àquelas pessoas retratadas no livro, mas não de uma maneira que me trouxesse orgulho. O passado de dor e sofrimento me fez, a partir daquele dia, renegar qualquer vínculo com minha ancestralidade negra e com minhas/meus ancestrais.

Durante toda a aula, fixei meu olhar na professora, incapaz de desviar para os lados ou para qualquer outra direção. Não era por interesse no assunto, mas porque tinha internalizado a ideia de que todos na turma estavam me encarando por ser negro. Sentia-me “manchado”. Fiquei imóvel, transpirando muito, reduzindo minha respiração na esperança de passar despercebido. Na realidade, ninguém estava me observando; toda essa sensação de perseguição foi criada pela minha própria mente. A vergonha de ser associado aos meus ancestrais “escravos” e ao seu extenso histórico de sofrimento me fez acreditar nisso.

Somente mais tarde, quando finalmente tive acesso à história negra, contada a partir da perspectiva das vítimas, comecei a compreender o que Frantz Fanon quis dizer com “eu era neto de escravos”. Essa compreensão exigiu um longo processo de desalienação e amadurecimento intelectual, algo que, infelizmente, só ocorreu muito tempo depois, após ingressar na universidade. Hoje eu tenho ciência de que descendo de pessoas que iniciaram a humanidade, de reis e rainhas, príncipes e princesas, guerreiros e guerreiras, mas também de médicas/os, arquitetas/os, engenheiras/os, astrônomas/os, matemáticas/os, filósofas/os, agricultoras/es, pescadoras/es, pessoas livres que foram escravizadas.

Entendi que diferentes perspectivas constroem diferentes narrativas e significados. Por isso preciso fazer uma retomada histórica, uma ação contranarrativa. Precisamos contar nossa própria história, nossa própria narrativa, através de nossa própria ótica, para que não sejamos mais ensinados sobre nós mesmos e nossas histórias sob a perspectiva alheia. Desta forma, podemos cultivar em nós um sentimento diferente, que não seja de vergonha em relação à nossa história e ancestralidade.

Inquestionavelmente pessoas negras *afrikanas* foram escravizadas e sequestradas de *Afrika* e trazidas para a *Abya Yala*³ para realizarem trabalhos forçados e sem remuneração. Homens, mulheres e crianças negras foram humilhadas, exploradas, torturadas e assassinadas em prol da aquisição de recursos para enriquecimento do sistema colonial/capitalista, mas também pelo ódio à corporeidade negra, cultivado pela a ideia de uma suposta superioridade branca.

No contexto *Pindorâmico*⁴, Nascimento (2019) aponta que:

O registro da história assinala que os primeiros africanos escravizados chegaram logo após a invasão de Pedro Álvares Cabral às terras dos indígenas, pela orla marítima onde atualmente localiza-se o Estado da Bahia. Cabral recebeu as honras de “descobridor” de territórios há séculos ou milênios habitado por outros seres humanos não europeus. Logo depois da “descoberta”, em 1500, os negros-africanos escravizados iniciaram o plantio da cana-de-açúcar. O rapto mercantil produzia seus primeiros frutos no chamado *tráfico negreiro*⁵ (Nascimento, 2019, p. 72, grifo nosso).

São fatos que não podem e não devem ser ignorados. No entanto, na escola, não me foi ensinado que a história negra não começa com a colonização e escravização dos territórios e populações *afrikanas*. Não me foi ensinado sobre as contribuições negras para o campo da ciência, arquitetura, medicina, filosofia, arte, cultura, espiritualidade e vários outros. Também não me foi ensinado sobre as potencialidades negras, muito menos sobre as pessoas que resistiram ao sistema colonial e escravista, bem como, os que lutaram pela nossa emancipação.

Relacionado a isso, Nascimento (2019) diz:

A memória dos afro-brasileiros, muito ao contrário do que afirmam aqueles historiadores convencionais de divisão curta e superficial entendimento, não se inicia com tráfico escravo e nem nos primórdios da escravidão dos africanos, no século XV. Em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o negro brasileiro, após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais, seccionando-o do seu tronco familiar africano (Nascimento, 2019, p. 273).

³ *ABYA YALA*, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas) (Porto-Gonçalves, 2009).

⁴ “*PINDORAMA* c. *Pindó-rama*, ou *pindó-retama*, a região ou o país das palmeiras (Designação dada pelos ando-peruanos e habitações indígenas ao Brasil)” (Sampaio, 1987).

⁵ Dados disponibilizados pelo Slavevoyages.org, site responsável por fazer a contabilização de escravizados que foram transportados para as américas através do tráfico negreiro, estimou-se que mais de 5,4 milhões de *afrikanos* foram vendidos como escravizados para o Brasil e transportados por navios negreiros, ao longo de mais de três séculos. Desses, cerca de 4.8 milhões conseguiram desembarcar no Brasil e outros 658 mil morreram durante esse trajeto.

A narrativa tradicional da historiografia muitas vezes falha em reconhecer a realidade por trás da “abolição” legal da escravidão, que, longe de ser efetiva, deixou cicatrizes profundas. A lei de abolição foi redigida de maneira inadequada e aplicada de forma deficiente, sem medidas eficazes de reparação, indenização ou justiça para as pessoas recentemente “libertadas” do cativeiro. A ausência de políticas como reforma agrária, distribuição de moradias, capacitação profissional e oportunidades de emprego remunerado, apenas agravou as disparidades sociais.

Além disso tudo, a falta de responsabilização dos escravocratas e do Estado pelos séculos de escravidão representa lacunas significativas que continuam a afetar nossa comunidade. “treze de maio, cada vez mais, caracteriza-se como data oficial de órgãos governamentais, ou seja, como papo de branco (O que é até coerente, pois a chamada abolição resolveu os problemas das classes dominantes brancas e não nosso)” (Gonzalez; Hasenbalg, 2022, p. 72).

Nascimento (2019, p. 87) aponta que, após a “abolição” da escravidão em 13 de maio de 1888, os *afrikanos* escravizados se tornaram legalmente “cidadãos”. No entanto, foram imediatamente marginalizados, excluídos da sociedade e do mercado de trabalho. A abolição, realizada sem responsabilizar os senhores de escravos, beneficiou apenas os brancos e não refletiu a verdadeira luta dos escravizados. Conhecida como “Lei Áurea”, foi um ato jurídico sem impacto real na vida dos escravizados, que já lutavam contra o trabalho forçado desde o século XVI.

A história que a professora compartilhou conosco realmente aconteceu, mas foi construída com narrativas colonizadas e colonizadoras, o que atribui outros sentidos e significados à história. Não consigo deixar de pensar como teria sido diferente se tivesse tido acesso a uma educação que afrocentrasse a narrativa, uma educação antirracista, decolonial, preocupada em enaltecer os feitos de minhas e meus ancestrais. Uma educação que não reduzisse a história negra ao cativeiro. Talvez minha reação teria sido diferente, provavelmente não teria passado tanto tempo sentindo vergonha e ódio da minha negritude. E, hoje, observo a mesma narrativa desumanizadora que ouvi na escola sendo empregada em instituições museais, como o *Museu do Piauí*.

Os instrumentos de castigo e suplício expostos, como as correntes, gargalheiras, golilhas, ferretes, troncos e argolas, ao serem apresentados sem uma mediação crítica e sem contextualização decolonial, acabam por reiterar a lógica de uma educação da dor, que reforça o trauma e silencia as resistências. Esses objetos, que poderiam servir como ponto de partida para uma reflexão sobre a violência estrutural e sobre a luta pela liberdade e dignidade do povo negro, são muitas vezes exibidos

como relíquias de um passado distante, esvaziados de sua dimensão política e simbólica. Assim, o museu, que deveria ser espaço de aprendizado e reinterpretação do passado, reproduz a mesma estrutura colonialista presente em muitas práticas escolares, ou seja, uma educação que ensina o sofrimento, mas não a potência; que mostra as correntes, mas não as rupturas.

Essa abordagem evidencia a falha da instituição museal em cumprir um papel educativo emancipador, pois mantém viva uma memória hierarquizada, na qual o sujeito negro é constantemente representado a partir da dor, do castigo e da subjugação. Ao invés de promover uma ressignificação da memória afro-piauiense, o discurso expositivo cristaliza a imagem do negro como vítima, não como agente histórico e cultural. Trata-se, portanto, da continuidade de uma pedagogia colonial, uma pedagogia que ainda se repete, tanto nas escolas quanto nos museus, e que impede o exercício pleno de uma educação afrocentrada, capaz de reconstruir identidades e de inspirar orgulho e pertencimento.

A “invenção” do *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*

Enquanto instituição, a origem do museu é atribuída à Grécia, de acordo com Suano (1982, p. 10), o *mouseion* ou “casas das musas” na Grécia, se constituía numa mistura de templo e instituição de pesquisa, principalmente do conhecimento filosófico. Na mitologia grega, as musas eram filhas do deus Zeus com *Mnemosine*, a divindade da memória. “As musas, donas de memória absoluta, imaginação criativa e presciência, com suas danças, músicas e narrativas, ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza” (SUANO, 1982, p. 10).

O *mouseion* era então esse local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de arte expostas no *mouseion* existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem. (...) Foi a segurança econômica da dinastia dos ptolomeus, no Egito do século II antes de Cristo, que permitiu a Alexandria formar o seu grande *mouseion*, cuja principal preocupação era o saber enciclopédico. Ou seja, buscava-se discutir e ensinar todos saberes existentes no tempo nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, etc. (Suano, 1982, p. 10-11, grifo nosso).

O museu é entendido como “uma coleção de espécimes de qualquer tipo e está, em teoria, ligado com a educação ou diversão de qualquer pessoa que queira visitá-la” (Suano, 1982, p. 10). No dia 24 de agosto de 2022, em Praga, capital da República Checa, o *Conselho Internacional de Museus (ICOM)* aprovou uma definição mais atualizada para o museu. Trazendo mudanças conceituais importantes e

abarcando as questões mais contemporâneas, tais como sustentabilidade, diversidade, comunidade e inclusão. Segundo ICOM (2022):

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Este conceito colaborara com as discussões patrimoniais e museológicas que vem sendo desenvolvidas no campo do conhecimento acadêmico e reforça ainda mais o quanto é importante pensarmos o museu enquanto instituição que está inserida dentro de vários recortes, como o social, cultural, político, econômico, espacial e temporal, por essa razão não deve de forma alguma estar à parte das discussões que envolvem a sociedade.

Dado esse contexto inicial, agora me cabe questionar: qual é a origem e a história do *Museu do Piauí*? Sobre isso, Santos (2006, p. 35) levanta uma questão intrigante: “pode-se falar em ‘idade’ de um lugar?” Ele se refere às cidades que “nascem” com a colonização, muitas vezes marcadas por datas de fundação determinadas pela interferência colonial. Podemos estender essa reflexão aos museus localizados nessas cidades. Será que a cronologia desses espaços se limita ao critério de sua fundação institucional? Pois o que parece é que “superficialmente, os museus como instituições modernas têm apenas uma curta história e parecem emergir, em grande parte, do período colonial” (Appadurai; Breckenridge, 2007, p. 13-14).

Aqui proponho o movimento oposto: olhar para nossa história tal como ela é, enxergar através de outros olhares, perspectivas diferentes daquelas que não nos colocam como protagonistas de nossa própria história; a narrativa civilizatória de que só somos alguma coisa a partir da interferência do colonizador branco europeu, não enche nossos olhos. Assim como nos aconselha Chimamanda Adichie (2018), é necessário negar a “história única” que eles têm sobre nós.

Tendo levantado essa questão, compreendo que o *Museu do Piauí* existe há muito mais tempo que possamos presumir, antes mesmo da sua fundação jurídica/institucional. Para pautar esse pensamento, Pantaleão (2006, p. 36) afirma que as pinturas rupestres que foram deixadas pelos nossos ancestrais encontrados em vários sítios arqueológicos espalhados por todo o Estado, são a manifestação mais vívida das inúmeras contribuições culturais deixadas como herança pelas/os

primeiras/os habitantes destas terras. A partir dessas pinturas que se construiu o legado dessas pessoas que perpassou de geração em geração, e se manteve na atualidade, é através desses vestígios da existência humana, que podemos visualizar onde se inicia as identidades e culturas piauienses, o início dos patrimônios culturais do nosso Estado e a formação de nosso Museu.

O fato é que, por vias não institucionais, o *Museu do Piauí* vem de antes, foi deixado como herança por nossos ancestrais. No entanto, se tratando de vias institucionais, existe uma datação e um histórico para esta “invenção” e de acordo com a “historiografia oficial”, ele está diretamente relacionado à própria narrativa da “invenção” da cidade de Teresina. Por isso, antes de falar do Museu do Piauí, preciso falar dos trâmites políticos e estratégicos que tornaram Teresina a primeira capital planejada do Brasil.

O que a historiografia oficial nos diz sobre Teresina é que em 1850 José Antônio de Saraiva assumiu a Presidência da Província do Piauí. Depois transferiu a capital de Oeiras (primeira capital do Piauí) para Teresina, tendo sua criação enquanto capital planejada datada do século XIX. Anjos e Soares (2010, p. 125) afirmam que “(...) entre tantas questões recorrentes no meio político, a mudança da capital e a navegabilidade dos rios simboliza as ideias mais progressistas da época”. Teresina, nasce para sediar a administração da província do Piauí. É nesse contexto que surgem as primeiras edificações da capital planejada. “Neste bonito e amplo Largo nasceu Teresina, cujo nome é uma homenagem a Teresa Cristina de Bourbon, mulher de D. Pedro II” (Barbosa, 1991).

Segundo Landin e Oliveira (2016):

Teresina emergiu da necessidade de tirar o Piauí do isolamento e atraso econômico, desempenhando papel crucial para o desenvolvimento socioeconômico do mesmo desde que foi fundada na Vila Nova do Poti, em 1852, sob a ótica da produção capitalista (...). Surgiu com status de cidade-sede da capitânia em substituição a Oeiras que - detentora da função - não conseguira impulsionar o desenvolvimento do Estado. (...) A realocação da cidade-sede visava criar condições geográficas estratégicas para maior navegabilidade, escoamento da produção e comunicação com outros núcleos urbanos da região. (...) O Piauí encontrava-se permeado de vulnerabilidades, face à sua débil economia amparada em relações econômicas pré-capitalistas baseada na pecuária extensiva aliada a agricultura de subsistência destinada ao suprimento das fazendas, precursoras de seu processo de ocupação e povoamento no final do século XVII (Landin; Oliveira, 2016, p. 423-424).

A partir desse relato, percebe-se, a priori, a intenção por trás do processo de transferência da capital de Oeiras para Teresina. A princípio, a “invenção” de Teresina foi concebida para atender a uma agenda capitalista, sendo empregada como uma estratégia comercial devido à sua localização

favorável. Essa escolha visava otimizar a logística comercial, almejando assim retirar o Piauí do atraso econômico e posicionar a região em um papel de destaque no cenário comercial nacional.

Outra questão que merece destaque é o evidente apagamento historiográfico dos povos tradicionais que habitavam essas terras muito antes de todo o processo de transferência da capital. De acordo com a *Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPPLAN)*, “Teresina tem suas raízes na Barra do Poti, onde, em 1760, já havia um aglomerado de fogos, ou seja, casas habitadas por pescadores, canoieiros e plantadores de fumo e mandioca”. No entanto, ao buscarmos na historiografia oficial a história de Teresina, geralmente essas pessoas sequer são mencionadas e, quando o são, é de forma superficial.

Quando consideramos um espaço cuja responsabilidade é apresentar a história e memória do Piauí, como é o caso do Museu do Piauí, é muito preocupante não encontrarmos nenhuma menção à essas populações. Esse apagamento e invisibilização são levantados por Quitéria de Maria (2023), que questiona:

Cadê a história do povo que construiu essa cidade? Cadê a história das pessoas que já estavam aqui antes de Saraiva chegar aqui? Cadê as pessoas que vieram na comitiva Dr. Saraiva para construir essa cidade? É.. cadê a história dos “potienses”, cadê, cadê? Onde está a história do povo do Poti? Das pessoas? Onde estão as falas das pessoas da zona norte de Teresina? Dos oleiros, dos pescadores? A gente não tem, não tem nada, nenhuma referência a pesca ali, eu não vi nenhuma referência a pesca, não tem uma referência, uma canoa. (...) cadê isso aqui registrado no museu? Eu não vi (Quitéria De Maria, 2023).

Para a historiografia oficial, a Igreja Nossa Senhora do Amparo representa o ponto de partida de tudo. Considerando como opera a cosmologia colonialista, é altamente simbólico ter uma igreja como o marco inicial para uma sociedade. Ao longo da história, a igreja tem sido utilizada como marco civilizatório em todos os contextos em que o colonialismo europeu se instalou. É crucial examinar de perto esses símbolos, simbologias e seus significados. Estamos diante de um verdadeiro marco civilizatório, que historicamente tem desempenhado o papel de determinar quem pode ser considerado “humano” e quem não, e o que pode ser considerado “desenvolvido” e o que não pode.

Da invenção de Teresina em termos oficializados, o ponto de referência onde se iniciou todas as outras construções é a Igreja Nossa Senhora do Amparo, que, muito antes da efetivação da transferência da capital para Teresina, já havia iniciado sua construção. A partir da Igreja do Amparo, foram delimitados os limites da cidade e em torno da praça que ficava em frente da igreja (Praça

Marechal Deodoro da Fonseca) foram edificadas as primeiras casas. O Museu do Piauí foi uma dessas edificações, até então residencial da época, tendo sua estética arquitetônica inspirada nos modelos coloniais, que evidenciavam a identidade nacional da época (Pantaleão, 2016, p. 65).

O *Museu do Pianí - Casa de Odilon Nunes* está localizado na Praça Marechal Deodoro da Fonseca – conhecida popularmente como “Praça da Bandeira” – e é considerado um dos mais importantes patrimônios do Estado do Piauí. O casarão, que hoje abriga o museu, teve sua construção iniciada em 1858 pelo português Coronel Jacob Manoel d' Almendra, Comendador da Ordem de Cristo e concluída por sua esposa em 1859. Após períodos de residência e aluguel para o governo provincial a partir de 1873, foi adquirido pelo Estado em 1892. Durante a República Velha, serviu como *Palácio Governamental* até 1926. Posteriormente, tornou-se sede do *Poder Judiciário* até 1973. Após reformas, transformou-se no *Museu do Pianí* em 1980, durante o governo de Dr. Lucídio Portella Nunes (Barbosa, 1991).

É importante destacar que o *Museu do Pianí* nem sempre esteve alocado neste imóvel. A princípio, o Museu surgiu como um anexo do *Arquivo Público do Piauí*, por muito tempo o prédio localizado na esquina da Rua Coelho Rodrigues com a Rui Barbosa, serviu de sede para o Arquivo, Biblioteca e Museu; no entanto, o fato deste prédio estar servindo mais como uma espécie de depósito para o acervo pertencente ao museu, não sendo possível exercer a dinâmica de visitação organizada que um museu necessita, viu-se a necessidade de realocar esse acervo em outro espaço, um mais amplo e que permitisse a execução dessa dinâmica de visitação pública, assim, o Museu foi realocado para o prédio que atualmente se encontra.

Em 8 de julho de 1908, foi criado o *Arquivo Público Pianiense*, instalado em 3 de julho de 1938. Posteriormente, o casarão foi denominado *Biblioteca*, depois *Arquivo Público*, e, por fim, *Museu Histórico do Estado*. Em 24 de dezembro de 1946, pela Lei nº 51, passou a ser chamado de Casa Anísio Brito, em homenagem ao seu criador. Entre 1926 e 1975, diversos órgãos, incluindo o Tribunal de Justiça do Estado, os Juizados e os cartórios da capital, se instalaram no local. O museu surgiu inicialmente em 1934 como uma seção do *Arquivo Público do Estado do Piauí*, sob orientação de Anísio Brito. Em 1980, o prédio foi restaurado e os três órgãos foram desdobrados em instituições independentes, todas subordinadas à Secretaria de Cultura do Estado, na gestão do Prof. Wilson de Andrade Brandão (Pantaleão, 2016, p. 68).

O museu foi finalmente tombado pelo *Patrimônio Histórico Estadual*, no dia 9 de novembro de 1992, através da lei de número 4515, sete anos depois no dia 10 de outubro de 1999 o espaço foi

rebatizado de Casa de Odilon Nunes, nome dado em homenagem ao historiador piauiense no centenário de seu nascimento, através da Lei Estadual N° 5086 de 30/09/1999. Cinco anos depois, entre 2004 e 2005, o espaço passou por novas reformas, mediante os projetos: “Restauração do Museu do Piauí”, em acordo entre MINC/Associação dos Amigos do Museu do Piauí e o Governo do Estado do Piauí, e “Modernização do Museu do Piauí”, convênio do IPHAN com a Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC (Pantaleão, 2016, p. 69-70).

Em junho de 2016, durante a gestão de Wellington Dias como Governador do Estado e com Fábio Novo como secretário estadual de Cultura, foi iniciada uma reforma no *Museu do Piauí* (MUP). Concluída em fevereiro de 2017, a reforma abrangeu melhorias na estrutura física e a implementação de um novo projeto museográfico. O Museu ganhou novas salas, incluindo uma pinacoteca e recursos didáticos. Na reorganização interna das salas, foi criado um espaço dedicado à arte sacra, com peças agora em uma nova cenografia. Além disso, duas salas foram reservadas para as culturas negra e indígena, somando-se ao espaço tradicionalmente dedicado à história do Piauí. Esta foi a primeira intervenção no local desde 1980, e o projeto foi conduzido pelo arquiteto Paulo Vasconcelos (Nogueira, 2017).

O *Museu do Piauí* é, indiscutivelmente, um dos espaços mais relevantes para preservar a memória e a história do povo piauiense. No entanto, é crucial questionar: quais memórias e histórias e de quais grupos estamos falando? Sigamos em busca destas e de outras respostas.

A representação negra no *Museu do Piauí*

A partir dos anos 1980, a disciplina da antropologia começou a se voltar mais intensamente para a análise dos objetos materiais presentes em coleções, museus, arquivos e patrimônios culturais. Esses objetos passaram a ser considerados como elementos centrais para entender as relações sociais e simbólicas entre os diversos atores envolvidos na história da antropologia, como viajantes, missionários, etnógrafos, nativos, colecionadores, museus, universidades, poderes coloniais e lideranças étnicas. Esse foco estratégico possibilitou uma reflexão mais profunda sobre como os objetos refletem e moldam as interações e dinâmicas culturais e sociais ao longo do tempo (Gonçalves, 2007, p. 22).

Nesse contexto, surge a Antropologia dos Objetos, que é um campo de estudo dentro da antropologia que se concentra na análise dos objetos materiais e em seu significado cultural e social. Essa abordagem considera que os objetos não são apenas itens inanimados, mas também portadores de significado, símbolos e relações sociais. Assim, os antropólogos e pesquisadores que trabalham nesse campo exploram como os objetos são produzidos, usados, trocados, valorizados e interpretados em diferentes contextos culturais e sociais. É investigado as relações entre os objetos e as pessoas, bem como os sistemas de significado que os cercam, buscando compreender como os objetos contribuem para a construção de identidades individuais e coletivas, narrativas históricas e práticas culturais.

Em consonância com Desvallées e Mairesse (2013, p. 68), um “objeto de museu” é essencialmente uma coisa que foi musealizada, ou seja, transformada em algo digno de ser exibido e preservado dentro de um museu. A expressão “objeto de museu” pode parecer redundante, pois o museu não se limita a ser um mero depósito de itens, mas desempenha a função vital de transformar coisas em objetos de significado cultural e histórico. Este processo de “musealização”⁶ confere novos significados e valor a itens comuns, elevando-os a símbolos representativos de uma narrativa mais ampla.

Gonçalves (2007, p. 23) explica que os objetos em coleções, museus e patrimônios são analisados não apenas por sua ligação com a antropologia, mas também como pontos de interseção de relações epistemológicas, sociais e políticas. Esses espaços são estratégicos para entender interações sociais, simbólicas e políticas, especialmente em contextos coloniais e pós-coloniais. Além disso, desempenham um papel crucial na formação e transmissão de categorias de pensamento ocidentais, como civilizado / primitivo; natureza / cultura; civilização / culturas; passado / presente; tradição / modernidade; erudito / popular; nacional / estrangeiro; ciência / magia e religião.

Toda coleção museal é pensada e selecionada por uma ou mais motivações. A escolha dos objetos e materiais que serão usados para compor um espaço do museu é feita de forma metódica, objetivando comunicar algo para as pessoas que vão interagir com eles. Conforme Desvallées e Mairesse (2013, p. 32), “para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo”. Por esse motivo, não há

⁶ “A musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 56).

como afirmar que a composição das coleções museais são fruto do acaso ou que não há nenhuma pretensão por trás delas.

Nesse contexto, torna-se interessante explorar como a memória, a história e a cultura de pessoas negras são representadas no *Museu do Piauí* por meio da análise de seus objetos. A pergunta que faço é: o que o Museu do Piauí tem a nos ensinar sobre a “Cultura Afro”?

Vamos agora examinar alguns dos itens que compõem a coleção do museu, que se propõe a evidenciar a história e a cultura afro, como sugere o nome da sala onde esses objetos estão alocados, a sala “Cultura Afro”. Esta sala é uma projeção do arquiteto Paulo Vasconcelos e foi integrada ao *MUP* em 2017. Nela, é possível encontrar diversos objetos de castigo e suplício do Período do Cativo no Piauí; parte desses artefatos foi encontrada em fazendas piauienses, enquanto outros não têm sua origem discriminada.

Segundo Lara (1988, p. 73), “Artur Ramos, num artigo pioneiro publicado em 1938, empreendeu uma classificação dos instrumentos de castigo e suplício dos escravos, dividindo-os em instrumentos de captura e contenção, instrumentos de suplício e instrumentos de aviltamento”. A imagem a seguir (Figura 1) exhibe alguns desses objetos, como gargantilhas usadas no transporte de cativos e instrumentos de suplício provenientes da Fazenda Serra Negra, datados de 1741.

Imagem 1: Objetos de castigo e suplícios exposto no Museu do Piauí



Fonte: acervo do autor (2023)

Esses artefatos tinham a função de restringir a liberdade dos escravizados, utilizando correntes de ferro, gargalheiras, gorilhas ou golilhas, que eram presas ao pescoço, além de algemas, machos e

peias para os pés e mãos (Lara, 1988, p. 73). No entanto, esses objetos não se limitavam apenas a um propósito funcional de contenção; eles também eram utilizados com o propósito de humilhar publicamente as/os cativas/os, servindo como símbolos da “inferioridade” das pessoas que eram forçadas a usá-los.

A exposição apresenta também dois ferretes que eram utilizados para marcar as pessoas cativas (Figura 2). Conforme Lara (1988, p. 74), esses ferros quentes exibiam as iniciais do senhor a quem os escravizados pertenciam, ou a letra “F” para marcar aqueles que tentavam fugir. O procedimento envolvia aquecer os ferros e pressioná-los contra a pele das pessoas escravizadas, servindo tanto como uma forma de afirmar a propriedade sobre elas quanto como uma punição por tentativa de fuga.

Imagem 2: Ferretes utilizado para marcar escravizados



Fonte: acervo do autor (2023)

Esses ferretes representam um aspecto brutal do sistema escravista, no qual os corpos dessas pessoas eram efetivamente marcados, como se fossem suas mercadorias, da mesma forma que faziam com os animais para atestar posse sobre eles. A prática de marcação com ferretes não apenas simbolizava a desumanização extrema desses/as sujeitas/os, mas também evidenciava o caráter punitivo do sistema escravista, que não tolerava qualquer resistência ou busca pela liberdade.

Além desses objetos, o museu expõe duas argolas de ferro (Figura 3). Embora haja poucas informações específicas sobre esses artefatos – muitos dos objetos da exposição estão sem descrição e a procedência é desconhecida –, acredita-se que essas argolas fossem utilizadas para prender os escravizados.

Imagem 3: Argolas para prender escravizados



Fonte: acervo do autor (2023)

Na mesma sala do museu, pode-se encontrar uma gargantilha com sinaleiro ou libambo (Figura 4), um instrumento que era colocado no pescoço dos cativos, geralmente, dos que tinham o hábito de fugir. O libambo consistia em uma “argola de ferro presa ao pescoço, da qual saía uma haste longa, também de ferro, dirigida para cima e ultrapassando a cabeça do escravo, com chocalhos ou sem eles nas pontas” (Lara, 1988, p. 74). Alguns desses objetos possuíam um sino na ponta de sua haste para sinalizar, por meio do badalar, a localização dos escravizados que fugiam, como é o caso deste exemplar em exposição no museu.

Imagem 4: Gargantilha com sinaleiro



Fonte: acervo do autor (2023)

Outros objetos bastante simbólicos do período do cativeiro que podem ser encontrados no museu são os troncos de madeira usados como instrumentos de suplício e castigo. No museu, é possível observar 2 (dois) destes, com diferentes funcionalidades. O tronco retratado na figura a seguir (Figura 5) também carece de qualquer informação sobre sua funcionalidade ou origem. No entanto, acredita-se que era empregado para prender as/os cativas/os durante punições por açoitamento.

Imagem 5: Tronco de castigo



Fonte: acervo do autor (2023)

O outro tronco de tortura exposto (Figura 6) foi encontrado na Fazenda Serra Negra, localizada a 12 km de Aroazes-PI, e era utilizado para castigar as/os cativas/os que fugiam da fazenda. O tronco de tortura consiste em “um pedaço de madeira dividido em duas metades com buracos para a cabeça, pés e mãos” (Lara, 1988, p. 73) dos escravizados. O modelo exposto no museu possui apenas pequenos buracos destinados a prender as pessoas em situação de cativoiro pelos pés.

Imagem 6: Tronco usado para prender pessoas escravizadas



Fonte: acervo do autor (2023)

De acordo com Lara (1988, p. 73), muitos desses objetos de suplícios e de castigo, principalmente os feitos de ferro, ainda são encontrados com facilidade em vários museus que guardam e propõem a contar sobre o período colonial. “(...) facilmente um instrumento de captura se transforma em suplício ou tem um efeito de aviltamento moral” (Lara, 1988, p. 73).

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 (Silva, 2019, p. 90).

No Museu do Piauí, não apenas encontramos objetos de punição e humilhação, mas também artefatos que representam outra forma de violência infligida aos corpos das pessoas em situação de cativeiro: o “trabalho escravo”. Esse “trabalho” forçava as pessoas cativas a labutarem de forma exaustiva, em condições desumanas, sem acesso a alimentação, descanso ou qualquer forma de remuneração.

Essas telhas de argila (Figura 7) foram moldadas pelos próprios cativos, usando suas coxas como molde. Elas eram destinadas a cobrir os telhados dos casarões dos senhores e de prédios importantes na cidade. Essas duas, que estão em exposição, foram produzidas em 1847 (século XIX), para o *Bilizario Olympio Carvalho*.

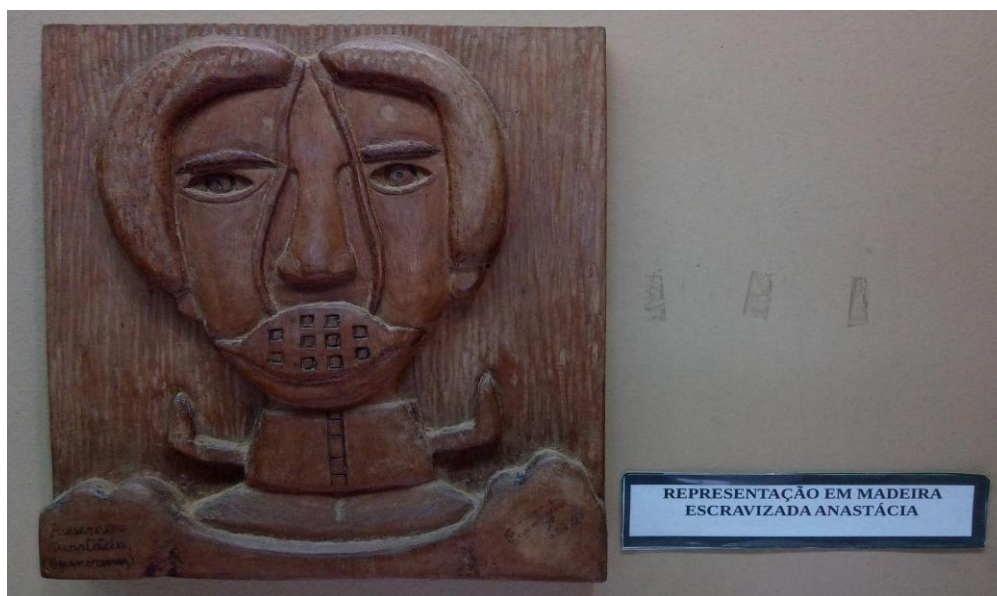
Imagem 7: Telhas produzidas por escravizados em 1847



Fonte: acervo do autor (2023)

Dentro da coleção da sala, encontra-se também uma escultura esculpida em madeira representando Anastácia (Figura 8), conhecida popularmente como “Escrava Anastácia”. Embora haja poucos registros sobre ela, sabe-se que por volta de 1740, aproximadamente 112 pessoas escravizadas do Congo chegaram ao Brasil a bordo do navio negreiro Madalena. Sua mãe, Delminda, estava entre essas pessoas cativas, sendo vendida e submetida a estupro, resultando na concepção de Anastácia. Ela é descrita como uma jovem de grande beleza física, de pele negra e olhos azuis.

Imagem 8: Representação em madeira da escravizada Anastácia em exposição no Museu do Piauí



Fonte: acervo do autor (2023)

Em uma exposição realizada na Igreja do Rosário do Rio de Janeiro em comemoração aos 90 anos da Abolição, foi apresentado um desenho de Étienne Victor Arago retratando uma escravizada do século XVIII usando uma máscara de ferro. Esse dispositivo era comumente utilizado nas minas de ouro para evitar que os cativos ingerissem o metal. No folclore popular, a figura da “Escrava Anastácia” emerge associada ao uso dessa máscara. Segundo a narrativa, ela teria sido condenada a usá-la por um senhor de escravos indignado com sua recusa em manter relações sexuais com ele. A máscara só seria retirada durante as refeições, e, devido aos maus-tratos, Anastácia acabou falecendo, embora

a data exata seja desconhecida⁷.

Nessa perspectiva, durante a entrevista quando perguntei a entrevistada Quitéria de Maria o que ela havia achado sobre a sala do museu de “cultura afro” e sobre esses objetos, ela se mostrou bastante emocionada, respirou fundo antes de me conceder a resposta, se mostrou bastante tensa, segue abaixo seu depoimento:

(...) eu acho que não há registro real da nossa história, eu acho que não há registro real do que a gente vive, eu acho que o Piauí precisa de um projeto urgente de um museu que trabalhe com uma lógica centrada na reparação histórica, porque, não dá mais pra gente chegar em 2023 [voz trêmula, lágrimas desceram pelo seu rosto] indo pra museu, e a gente vê ainda objetos de tortura. [Pausa na fala, respiração profunda, mais lágrimas] Não dá mais para levar o meu filho de 7 anos pro museu, pra que ele veja, [a entrevistada me questiona o nome da sala, digo que é “cultura afro”] pra sala cultura afro, com objetos de tortura e com a pessoa responsável pela visitação explicando como esses objetos eram utilizados, e alguns nomes de quilombos demarcados aqui no Piauí, então como essa sala vai representar afeto pra mim enquanto, mulher negra, periférica, pobre, superando uma situação de pobreza, mãe de uma criança que não é branca? É só isso? É só a gente chegar lá e ver esses objetos de tortura, de açoites e alguns nomes? (Quitéria De Maria, 2023).

Vem crescendo um movimento de ressignificação da nossa história e legado, uma certa reivindicação pela libertação que não foi efetivada em 1888. Um movimento de negação desse lugar de inferioridade constituído para nos colocar, um movimento de negação desse lugar de “escrava/o”. Essa ressignificação é muito importante para a formulação ou até mesmo construção de um novo imaginário a nosso respeito, um outro imaginário em que não estejamos mais fixados nesses lugares de inferioridades, de dor, sofrimento, um imaginário que sejamos de fato pessoas livres.

É importante dizer que guardar a memória dos nossos ancestrais é essencial, pois há constantes tentativas de apagamento e esquecimento por parte da historiografia oficial e da sociedade como um todo. Minha luta também é pela preservação da memória, pelo “não esquecer”, pois, como afirma Gagnebin (2006, p. 101), “se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer”. Os “lugares de memória”, como o *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes*, devem fazer parte dessa reivindicação pela memória e pelo não esquecimento de nosso povo.

No entanto, precisamos estar atentas/os a maneira que é realizado esse “não esquecer”.

⁷ CCEA. **História de uma princesa Bantu**. Disponível em:< Institucional - CCEA> Acesso em: 21 Jun. 2023

Conforme Nascimento (2019):

Evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isso represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. (...) O que quero dizer é que tráfico e escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse. Escravidão quer dizer raça negra, legado de amor da ancestralidade africana (Nascimento, 2019, p. 113).

O que estou dizendo é que os lugares de memória, e não apenas eles, precisam parar de nos associar à memória do cativo. Precisam parar de cutucar as feridas coloniais ainda não cicatrizadas e permitir que nós narremos nossas próprias histórias e determinemos como queremos ser lembradas e lembrados. As instituições museais devem entender que não se faz museologia sem a inclusão de nossos corpos e perspectivas. Esta sociedade racista precisa parar de associar “negra/o” a “escrava/o”. Minha luta é pelo ato de lembrar, mas de uma forma que não cause violência; é pela lembrança e celebração de nossas vitórias e conquistas; é pelo lembrar do poder que é ser quem somos; é pelo lembrar de nossas alegrias e do fato de que em nós pulsa a vida, não a morte. Minha luta é por um museu que não nos violente.

É nesse esforço de ruptura com a estrutura colonialista que busco alternativas museológicas que se afastem dos modelos tradicionais e institucionalizados – aqueles que apenas reproduzem a hegemonia da classe dominante –, encontrando possibilidades na Nova Museologia, na Museologia Social (ou Sociomuseologia) e na própria Museologia Decolonial.

De acordo com Chagas (2017), um dos principais desafios da museologia contemporânea – especialmente da Museologia Social, também compreendida como uma Museologia Insurgente – consiste em romper com as amarras impostas pelas práticas de domesticação e colonização. Trata-se de superar a anestesia e o entorpecimento promovidos por uma museologia de base colonial, hierárquica e patriarcal, que se ancora na crença do poder disciplinar, na pretensa neutralidade ideológica, na primazia da teoria sobre a prática e na valorização da memória vinculada ao poder.

Para Nascimento (2019, p. 274), é parte do projeto da classe dominante promover ações que busquem apagar da mente e coração dos descendentes das negras e negros que foram escravizadas/os a imagem e lembranças positivas de *Afrika*, enquanto nação, pátria, de terra nativa. E cabe a nós, não permitir que esse projeto seja efetivado. Diante de tudo que foi mostrado e dito, surgem algumas

questões: é possível transformar essa realidade? Será que o *Museu do Piauí* pode ser decolonizado? Vergès (2023), nos responde que a decolonização completa desses espaços não é exatamente possível.

A decolonização completa dos museus ocidentais não é possível. Primeiro, porque não vejo como uma instituição pode ser decolonizada quando a sociedade ao seu redor não o é, permanecendo como uma pequena fortaleza isolada. Porque, se realmente houvesse uma mudança e o museu fosse decolonizado, isso representaria uma revolução. Será que o Estado e as forças permitiriam uma revolução nesse lugar? Até o momento, não, porque uma revolução significaria uma profunda transformação na instituição. (...) Há uma hierarquia racial, de gênero e de classe muito forte nos museus. Se tudo isso for alterado, será uma revolução. A segunda coisa é que o museu ocidental se baseia em crimes. Como esses crimes serão reparados? (...) Como faremos todo esse trabalho? Portanto, sim, acredito que não seja possível decolonizá-los completamente, mas os museus ocidentais têm muito a fazer para reparar seus crimes (Vergès, 2023).

Concordando com Vergès, Varine (1979, p. 12-13) argumenta que a descolonização ocorrida após o século XIX restringiu-se ao campo político, sem alcançar a dimensão cultural. Dessa forma, o universo dos museus, tanto enquanto instituição quanto como método de preservação e comunicação do patrimônio cultural, é uma criação de origem europeia. Essa estrutura institucional se difundiu globalmente à medida que a Europa impôs sua cultura dominante, fazendo dos museus um dos instrumentos de manutenção dessa hegemonia cultural.

Embora Vergès argumente que descolonizar completamente um museu, cuja origem é fundamentada em práticas criminosas, não seja possível, ela destaca a viabilidade e a necessidade desses espaços de promover ações efetivas para reparar os danos causados por seus crimes.

É absolutamente necessário exigir transformações profundas, mas isso não significa que eles serão totalmente decolonizados, porque o pós-museu é precisamente o que devemos inventar, o que devemos imaginar. Ou seja, pensar no que significa conservar, preservar, como não transformar coisas que eram parte da vida em objetos mortos, que só podemos olhar e não tocar. Todas essas questões precisam ser consideradas (Vergès, 2023).

Ainda que se acredite que não seja possível descolonizar completamente um museu cuja fundação está atrelada ao crime colonial, podemos acreditar que um lugar de memória como o *Museu do Piauí* é capaz de buscar retratação por seus crimes. Cabe a nós exigir que a instituição adote uma lógica centrada na reparação histórica.

Conclusão

O *Museu do Piauí - Casa de Odilon Nunes* é um espaço bastante emblemático, pois carrega o dever primordial de referenciar e representar a história, cultura e memória piauiense. Ao possuir essa obrigação para com sua população, ele precisa estar atento para não reproduzir estruturas racistas e opressoras, e assim, de fato proporcionar um ambiente democrático, de respeito às diversidades, e comprometido com a nossa história e memória.

Quando o *Museu do Piauí* persiste em apresentar somente a parte trágica da história negra, colabora de forma direta com a perpetuação das violências racistas que são direcionadas ao nosso povo. Quando os lugares de memória resolvem reduzir nossa história e memória à escravidão, contribuem de forma direta para o epistemicídio negro e com o apagamento de todo o legado de luta e resistência daquelas e daqueles que com sangue e suor construíram esse país.

Analisando as representações do *Museu do Piauí*, fica entendido para aquelas e aqueles que a visitam que o sinônimo de “cultura afro” é escravidão, dor, sofrimento e genocídio. E não é! Cultura afro é grandeza, realza, potencialidade, inteligência, beleza, amor, afeto e fé. A vivência negra não pode mais continuar sendo reduzida, silenciada e apagada. Nego esses lugares reducionistas e estereotipados que muitas vezes nós, pessoas negras, somos colocadas. Nego o congelamento de nossos corpos nesse passado de dor e sofrimento, legada pela colonização e pelo cativeiro.

Nego as narrativas que colocam os corpos negros como não importantes, e não fundamentais para a sustentação social, econômica, ambiental e moral da sociedade brasileira. O *Museu do Piauí* precisa de uma reformulação estrutural/ideológica urgente. Precisa implementar um projeto de museu focado na reparação histórica da população negra e indígena, implementar um projeto de museu que não mais nos violenta. Só assim, de fato, conseguiremos avançar enquanto sociedade.

Referências bibliográficas:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMENDRA, Renata Silva. **Museus, modernidade e colonialidade**. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, v. 29, n. 2. 2016.

ANJOS, Claudiana Cruz; SOARES, Rafaela Rocha (org). **Trajetória da praça Marechal Deodoro**. In: Rêgo, A. R.; MENDES, Cecília; QUEIROZ, Teresinha (org). Piauí: história, cultura e patrimônio. Teresina: Instituto Camillo Filho, 2010.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol A. **Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia**, trad. Claudia M. P. Storino. In: CHAGAS, Mário de S.; STORINO, Claudia M. P. (org). MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. 2007.

BARBOSA, Edison Gayoso Castelo Branco. **Therezina Teresina**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1991.

CHAGAS, Mario de Souza. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. nº 25, p. 121-136, 2017.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave da Museologia**. São Paulo: ICOM; Armand Colin, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2006. 224 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ICOM. **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. 2022. Disponível em: <ICOM aprova Nova Definição de Museu – ICOM Brasil> Acesso em: 8 dez. 2022.

LANDIN, Maria de Fátima Macêdo; DE OLIVEIRA, Maria Francisca Silva. **Teresina em sua geografia e poesia**. Revista Equador (UFPI), Vol. 5, Nº 3 (Edição Especial 02), p.421 – 436, 2016.

LARA, Sílvia Hunold. **Campos da violência : escravos e senhores na Ca-pitania do Rio de Janeiro, 1750-1808 / Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.**

MATTOS, H. M. **Memórias do cativo: narrativas e etnotexto**. História Oral, [S. l.], v. 8, n. 1, 2009. DOI: 10.51880/ho.v8i1.115. Disponível em: <<https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/115>> Acesso em: 9 abr. 2024.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NOGUEIRA, Juliana. **Museu do Piauí é reaberto ao público após reforma**. SECULT-PI. 2017 Disponível em: <Museu do Piauí é reaberto ao público após reforma | Secult (cultura.pi.gov.br)> Acesso em: 14 maio 2014.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo, n. 10, 1993.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **Entre América e Abya Yala - tensões de territorialidades**. Desenvolvimento e meio ambiente, Curitiba, PR, Editora UFPR, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/made/article/view/16231>> Acesso em 20 jan. 2023.

SAMPAIO, Theodoro. **O tupi na geografia nacional**. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

SEMPPLAN - Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação de Teresina. **História de Teresina**. Disponível em: < <https://semplan.teresina.pi.gov.br/historiade-teresina/>> Acesso em: 8 dez. 2022.

SILVA, Tailine Rodrigues Valério da. **Buscando a indisciplina sensorial: reflexões antropológicas sobre o Museu do Piauí – Casa de Odilon Nunes**. 2019. 153 f. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina (PI), 2019. Disponível em: <TAILINE RODRIGUES VALÉRIO DA SILVA.pdf> Acesso em: 24 abr. 2024

SUANO, M. . **O que é Museu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 97 p.

SLAYVEVOYAGES. **Tráfico transatlântico de escravos**. Disponível em: <Estimativas (slavevoyages.org)> Acesso em: 1 jul. 2021.

VARINE, Hugues de. Entrevista. In: ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, José L.; TRALLERO, Manuel (Org.). **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. p. 8-21, 70-81.

VERGÈS, Françoise. **Françoise Vergès: “o museu ocidental se baseia em crimes”**. [Entrevista concedida a] Carolina Azevedo. Le Monde Diplomatique Brasil. Publicado em 02 de outubro de 2023. Disponível em: <Françoise Vergès: “o museu ocidental se baseia em crimes” (diplomatique.org.br)> Acesso em: 02 jan. 2024.