

## ENCENAR OS SABERES ETNOGRÁFICOS: perspectivas museológicas sobre mídias digitais e exposição

Domílique Schoeni<sup>1</sup>

**Resumo:** As tecnologias digitais têm diversificado os lugares da museologia e renovado as práticas de instituições comprometidas na tarefa de mapear os conhecimentos. De fato, as imagens digitais se prestam a todos os usos: arquivadas, exibidas, editadas, elas podem servir a simular, explicar, demonstrar, ou favorecer ao público as possibilidades de exploração. Mas além dessas semelhanças funcionais com as técnicas museológicas, a predominância dos meios digitais pode suscitar preocupações acerca do risco de confusão ou de nivelamento das diferenças e das singularidades nas realidades apresentadas. A experiência concreta de montagem de uma exposição, a partir da etnografia da ocupação de cabanas abandonadas por migrantes sem abrigo, nos levou, o sociólogo Nasser Tafferant e eu, a considerar as limitações das produções digitais no âmbito da etnografia. A encenação das condições precárias de moradia desses migrantes convocava as dimensões sensíveis, físicas, corporais do trabalho etnográfico para torná-las perceptíveis num espaço concreto do percurso expositivo. Estamos apostando que uma forma original de conhecimento pode emergir dessa aproximação da pesquisa etnográfica através da mídia da exposição.

**Palavras-chave:** etnografia; exposição; museologia; conhecimento; mídias digitais.

**Abstract:** Digital technologies have broadened the range of museological sites and renewed practices in institutions committed to knowledge mapping. Digital images in particular lend themselves to a wide range of uses: they can be archived, edited and exhibited, they can simulate experiments, demonstrate visual evidence as well as expand the possibilities of exploration and discovery by the public. Notwithstanding these functional similarities with the museological techniques, the predominance of

---

<sup>1</sup> Antropólogo e museógrafo, LeMetro - Laboratorio de Etnografia Metropolitana / IFCS - UFRJ, e co-editor da revista internacional de antropologia *ethnographiques.org*. E-mail: [dominique.schoeni@geneva-link.ch](mailto:dominique.schoeni@geneva-link.ch).

digital media can raise concerns about the risk of confusion, of leveling differences and of reducing singularities in the represented reality. A concrete experience of staging an exhibition rooted in fieldwork experience (among homeless immigrants occupying disused allotment sheds), led fellow sociologist Nasser Tafferant and myself to examine the limitations of digital productions in the realm of ethnography. Staging the poor living conditions of these migrants in an exhibition triggered sensitive, physical, bodily dimensions of ethnographic work. Therefore, we would like to suggest that this type of exhibition experiment we have traversed may raise new forms of anthropological knowledge.

**Keywords:** ethnography; exhibition; museology; knowledge; digital media.

## Introdução

François Laplantine, na conclusão do simpósio “*L’anthropologie au temps du numérique*”<sup>2</sup>, há três anos, nos despertou o interesse em museologia para pensar o uso dos formatos digitais nas ciências sociais, e mais especificamente das imagens, evocado por muitos palestrantes. Isto levou-me a reconsiderar a questão das mídias digitais, de meu especial interesse pelo meu trabalho de edição online<sup>3</sup>, a partir de experiências de concepção de exposições etnográficas, e mais amplamente, de uma perspectiva museológica. Tal abordagem me parecia relevante para considerar os desafios atuais da construção do saber antropológico, nos formatos além da “disciplina de palavras” denunciada, na sua época, por Margaret Mead (MEAD, 1975).

É preciso esclarecer aqui que, quando falo de museologia, não me refiro ao museu “clássico” (o museu institucional, voltado à patrimonialização, num prédio dedicado a suas atividades de conservação e de estúdio de acervos, etc.). Este tipo de museu, segundo o filósofo e museólogo Bernard

---

2 “*L’anthropologie au temps du numérique – Objets, pratiques et éthique*” (A antropologia em tempos digitais. Objetos, práticas e ética.). 24 e 25 de novembre de 2011; *Université Lumière Lyon 2*. Simpósio organizado pela Associação Francesa de Antropologia (AFA) e pelo Centro de Pesquisa e de Estudos Antropológicos da Universidade Lumière Lyon 2 (CREA).

3 Como co-editor da revista de antropologia *ethnographiques.org*.

## Tessituras

Deloche, seria apenas uma das “virtualidades do museu”, uma das diversas soluções possíveis para assumir as funções museais (DELOCHE, 2005, p. 189-200). Pode-se perfeitamente conceber um museu sem acervo, ou com acervos de substitutos, um museu estendido fora de seus lugares tradicionais, “deslocalizado”, ou ainda uma museologia que desafia o papel e as prerrogativas do museu clássico. Muitas experimentações foram feitas neste âmbito, rotuladas como “nova museologia”, “museologia social”, etc. Neste sentido, se os meios digitais têm encontrado diversas aplicações no museu (base de dados, comunicação, interfaces interativas destinadas ao público), eles também podem representar outras formas de musealização, ou seja, cumprir de outra maneira as funções assumidas pelos museus. A variedade de formas culturais objetivadas hoje nas mídias digitais, acerca dos aspectos memoriais, das reivindicações identitárias, dos objetivos educativos, etc. parece uma prova clara disso.

De acordo com Bernard Deloche, a “cultura digital” (a das mídias tecnológicas) poderia até ameaçar a “cultura de museu” – ou seja: a autoridade e a maneira de conceber, organizar e legitimar conhecimentos nas sociedades (DELOCHE, 2005, p. 202-206). Muitos museus, ele observa, já optaram por outro padrão de atuação museológica “não linear”, transformando-se em “laboratórios das mudanças sociais” (DELOCHE, 2005, p. 207-208). Esta análise parece pertinente desde que tome como ponto de partida as evoluções das “funções museais” (a conservação, o arquivamento, o estudo, a comunicação, etc.), e a questão da sobrevivência dos museus nos tempos de mídias digitais.

Para nós, no entanto, o problema é o da produção do saber antropológico, neste caso, com respeito aos museus etnográficos, e às relações distendidas deles com os pesquisadores. Ao longo do século XX, de fato, os museus etnográficos têm perdido seu papel de instituição estruturadora do saber: sua arquitetura, seus modos de encenação, de mapeamento do conhecimento, não correspondem mais aos paradigmas da pesquisa antropológica (DE L'ESTOILE, 2007). Ao contrário, parece hoje

## Tessituras

que os recursos digitais poderiam fornecer novos padrões para abordagens antropológicas, embora não sejam até agora muito explorados. A questão, aqui, não é de passar em revista todas as aplicações possíveis ou efetivas dos meios digitais na disciplina antropológica, mas de destacar algumas de suas particularidades que os colocam como novos desafios na construção dos saberes etnográficos:

- Os meios digitais permitem a justaposição de formatos variados, tais como textos, imagens, e sons, tornando o trabalho dos pesquisadores mais acessível para pessoas que não dominam as técnicas da literatura escrita.
- Assim, eles facilitam a restituição dos resultados da pesquisa antropológica nos seus contextos de origem, aos sujeitos que participaram da sua elaboração. Isto cumpre um papel importante na refutação ou validação dos dados dos pesquisadores.
- A produção digital é muito maleável. Ela outorga transformações dos documentos ao longo do processo da pesquisa, ou seja, sua adaptação com base na evolução das percepções e observações elaboradas no campo etnográfico.
- Os meios digitais oferecem também muitas possibilidades na estruturação da informação. Eles assim podem ser adaptados a distintas maneiras de organizar as relações com o espaço e com o saber, possibilitando tanto apresentações mais adequadas dos coletivos pesquisados, como uma compreensão melhor deles desde fora, através da restituição de seus “mapas cognitivos” (GLOWCZEWSKI, 2009, p. 71).
- Dessa maneira, o uso reflexivo dos ambientes digitais esclarece os desafios e efeitos dos ambientes “tradicionais” e das técnicas convencionais na pesquisa científica – técnicas de anotação e de síntese escritas, tabelas, gráficos, listas, representações cartográficas, artigos, resenhas, livros, etc. (JACOB, 2014).

## Tessituras

Nesse sentido, percebe-se mais claramente o que pode ser importado da “cultura digital” no âmbito da etnografia. Mas, por conseguinte, coloca-se a questão das limitações dessas mídias; do que não permitem conceber. Assim, tentaremos aqui evidenciar o que pode uma encenação expositiva, como mídia<sup>4</sup> e método, a partir de uma abordagem do conhecimento elaborado durante o trabalho de campo. Dessa forma, consideramos o trabalho de campo e a encenação expositiva, ambos, como métodos de pesquisa e, portanto, situados num *continuum* de elaboração e produção do conhecimento. Nossa reflexão será baseada na experiência concreta realizada num espaço público em Genebra, na Suíça, com o sociólogo Nasser Tafferant<sup>5</sup>.

### A gênese de um projeto

Encontrei Nasser Tafferant no outono de 2012, depois de visitar uma exposição que ele organizou na Universidade de Genebra. Essa exposição apresentava-se com uma montagem de materiais da etnografia realizada pelo sociólogo no contexto da ocupação dos antigos jardins familiares de Vidy (Suíça), por pessoas migrantes sem abrigo. Fotografias e textos, notas de campo, narrativas, foram organizados sobre painéis, de maneira tanto cronológica quanto temática: por um lado, uma retrospectiva das últimas semanas antes do despejo dos moradores pela polícia; e, por outro lado, a vida social desenvolvida no lugar, através sobretudo dos melhoramentos feitos nas velhas cabanas, com vistas à permanência durante os meses de inverno. A exposição pretendia também introduzir a prática etnográfica de

---

4 A ideia de *mídia* tem que ser entendida aqui no sentido geral de *mediação*, como laços sociais entre produção e recepção: a exposição pode ser considerada, antes de tudo, como um lugar de relação social (DAVALLON, 1999).

5 Esta reflexão foi iniciada para fins de uma contribuição ao simpósio “*L’envers du décor: émergence des formes et agencements d’existence / Behind the Scenes: Emergence of Forms and Assemblages of Existence*”, organizado por Barbara Glowczewski e Florence Brunois em Paris, os 29, 30 e 31 de janeiro de 2014 (colab. CNRS Laboratoire d’Anthropologie Sociale et JCU – Cairns Institute, Australia).

## Tessituras

campo, dando visibilidade aos esforços de socialização do pesquisador trabalhando num contexto problemático, marcado por relações impregnadas de desconfiança e pelas condições precárias de vida dos habitantes do lugar.



Imagem 01: Extrato do folheto da exposição do Nasser Tafferant “*Living the squat. Compte à rebours d'une expulsion*”. (“A vivência nos terrenos ocupados. Contagem regressiva até a expulsão”). © LIVES 2013. Fotografias N. Tafferant.



Imagem 02: A perna quebrada da Mariana, moradora dos jardins ocupados, e seu testemunho: “Não é uma vida. Cheguei aqui para melhorar minha condição de vida, mas as coisas pioram a cada dia. Não posso voltar para Espanha, minha mãe não tem recursos para me sustentar”. Extrato da exposição. Fotografia: N. Tafferant.

## Tessituras

Os jardins tinham sido desocupados para dar lugar à construção de infraestruturas desportivas, num projeto de reurbanização do Oeste da cidade de Lausanne. A maioria dos jardineiros beneficiou-se da possibilidade de obter outro terreno para cultivar<sup>6</sup>. Algumas cabanas de madeira foram até transportadas para o local dos novos jardins familiares, enquanto outras, de alvenaria, permaneceram nos antigos jardins. De qualquer forma, todo o local foi liberado para as novas construções planificadas pela municipalidade. As obras, no entanto, demoraram a começar, deixando o amplo interstício urbano na beira da cidade disponível para ocupações. As cabanas de alvenaria que permaneceram foram ocupadas durante o verão de 2011 por famílias ciganas; migrantes sul-americanos – às vezes à procura de um novo emprego depois de uma temporada passada na Espanha; africanos; e, ainda, um jovem francês, à procura de oportunidades de trabalho na Suíça.



Imagem 03: Proteger-se do frio. 2 de fevereiro de 2012. *Fotografia: N. Tafferant.*

---

<sup>6</sup> Os jardins familiares de Vidy foram criados em 1957, sob o modelo de inspiração higienista do jardim para os cidadãos que existia na Suíça desde o princípio do século XX. As famílias tinham o usufruto dos terrenos com base num contrato coletivo de comodato.

## Tessituras

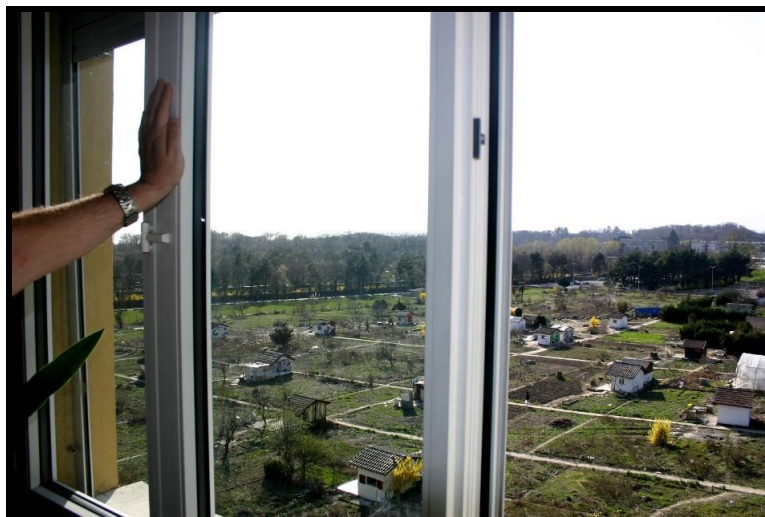


Imagem 04: Os jardins ocupados, vistos da janela de um vizinho, março de 2012. Inicialmente contrário à presença de novos moradores, este vizinho termina por ajudar uma família com a chegada do inverno, levando comida e agasalhos<sup>7</sup>. Fotografia: N. Tafferant.



Imagem 05: Barraco com isolamento térmico feito com material recuperado nas ruas, março de 2012. Uma família morava aqui. A perspectiva frontal da fotografia pretende salienta o contraste entre a precariedade dessa moradia e a robustez dos prédios administrativos ao fundo. Fotografia: N. Tafferant.

### Em busca de uma “exposição etnográfica”

---

<sup>7</sup> Para um relato dos acontecimentos durante a pesquisa de campo, veja a entrevista seguinte: <http://voixdexils.ch/2013/01/31/comprendre-les-trajectoires-individuelles-et-la-regulation-politique-des-problemes-dexclusion/>.



## Tessituras

A primeira versão da exposição apresentada por Nasser Tafferant vinha ao encontro de uma das minhas preocupações: saber se seria possível fazer uma “exposição etnográfica”, ou seja, uma exposição envolvida no trabalho etnográfico em andamento, tratando as realidades sociais observadas de maneira multidimensional e sensível através da construção de um percurso expositivo.

As vezes, nos museus etnográficos ou antropológicos, a concepção e a montagem de uma exposição aparecem como as últimas etapas de um processo de restituição de um conhecimento elaborado anteriormente, seja a partir do tratamento de um acervo, de uma pesquisa de campo ou de uma reflexão mais ampla sobre uma temática social ou cultural. Assim, praticamente na maioria dos casos, no âmbito da antropologia, a exposição aparece como um meio secundário, subsidiário, tendo uma finalidade pedagógica ou de divulgação de conhecimentos, elaborados pelos pesquisadores por outra parte, na matéria textual de suas produções científicas. A especialização dos *métiers* da museologia favorece essa distribuição compartimentada do trabalho, desprendendo os pesquisadores dos aspectos mais concretos da museografia, quando não da concepção mesma das exposições.

O objetivo, desde então compartilhado com Nasser, era de reinvestir materiais da etnografia nos espaços da exposição para proporcionar perspectivas mais sensíveis, imersivas, e envolventes aos visitantes. Ou seja, do ponto de vista da concepção, experimentar a elaboração dos saberes etnográficos através da manipulação de materiais concretos num trabalho de construções concretas, a montagem pluridimensional do set expositivo vinculado ao trabalho de pesquisa de campo. Isso tornou-se possível pela disponibilização das instalações da Escola de Serviço Social de Genebra (HETS-Genève<sup>8</sup>), nas quais tivemos a oportunidade de trabalhar para no desenvolvimento da exposição.

---

8 “*Haute école de travail social, Genève*”.



Imagens 6 e 7: Genebra, 12 rue Jean-Violette, o espaço destinado à construção da exposição, junho de 2012. O lugar, concebido inicialmente para uso comercial, era utilizado como escritório pela Escola de trabalho social. A abertura do lugar ao público, através da organização de exposições e debates, pretendia reforçar os laços da escola com o bairro popular onde se situa. Fotografias: D. Schoeni.

### **A exposição como *mídia*: explorando as variadas dimensões do contexto expositivo**

Em termos metodológicos, devo a Christophe Dufour, diretor do Museu de História Natural de Neuchâtel, uma reflexão esclarecedora sobre a utilização de recursos expressivos na concepção de exposição: segundo ele, os cientistas costumam privilegiar as mídias dotadas de poucas dimensões sensíveis, como o texto, em detrimento das mais “ricas”, como o espaço percorrido pelos visitantes, que implica em uma experiência sinestésica, uma apreensão sensível, ao mesmo tempo intelectual e física (DUFOUR, 2005). Muitas exposições baseiam-se em conceitos elaborados e esclarecidos no texto, estruturando posteriormente o percurso dos visitantes, principalmente com o objetivo de ilustrar os conhecimentos apresentados ao público.

Em vez disso, eu e Nasser buscamos desenvolver um método que pudesse privilegiar as propriedades mais “ricas” dos recursos expositivos, explorando plenamente o potencial de formatos diferentes e seguindo um princípio de complementaridade:

- Em primeiro lugar, considerar de maneira ampla as possibilidades de percurso nos espaços disponíveis. Esta fase pretende definir apenas

## Tessituras

“as regras do jogo”, articulando os constrangimentos e potencialidades do tratamento expositivo, sem limitar a priori a disponibilidade interpretativa do visitante ao experienciar o percurso (quatro dimensões);

- Esboçar a estrutura geral da exposição a partir das primeiras orientações idealizadas através da etnografia (quatro dimensões);
- Pensar a incorporação de itens significativos (três dimensões);
- ... e quaisquer imagens, se necessárias (duas dimensões);
- Desde que isto pareça indispensável à compreensão pelos visitantes, acrescentar orientações textuais e informativas.

Partimos da ideia de que o meio de exposição (ou a exposição como *mídia*) apresenta especificidades convenientes de se respeitar. A exposição não é um livro, nem um filme ou uma conferência. Ela exige do visitante uma forma de compromisso – compromisso tanto físico, corporal, quanto intelectual. Do ponto de vista do *design* da exposição, essa metodologia implica em que os elementos da etnografia (itens concretos, testemunhos, gravações, notas de campo, etc.) não sejam tratados como a primeira etapa de um processo (a fabricação dos “dados”), mas sim que sejam trabalhados diretamente como parte de uma encenação etnográfica e como meio para o desenvolvimento do pensamento. A exposição aparece como um lugar, tanto concreto, quanto metafórico, onde se configuram procedimentos de fabricação de saberes<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Essa concepção do lugar de exposição é largamente inspirada por abordagens da *cognição situada* e da *cognição distribuída*, mas também por pesquisas históricas como a de Frances A. Yates sobre as artes da memória (YATES, 1966). Mais recentemente, o ambicioso programa de pesquisa desenvolvido por Christian Jacob levou reflexões esclarecedoras sobre os “lugares de saber” (JACOB 2014). Parece importante destacar aqui que todos esses trabalhos levam-nos a romper com o padrão do cérebro como a sede exclusiva da cognição, e a considerar que os saberes não se reduzem a conteúdos mentais estritamente individuais, mas são compartilhados e objetificados nos artefatos, discursos, inscrições e práticas (JACOB, 2014).

## Tessituras



Imagens 8, 9, 10 e 11: As primeiras fases da concepção da exposição: um trabalho conceitual, gráfico, manual, sensível. Fotografias: D. Schoeni, novembro-dezembro de 2013.

Em termos de recepção, tal abordagem tem o mérito de destacar as dimensões mais fenomenológicas da experiência. Ela também dá importância à temporalidade, ou seja, ao necessário envolvimento do visitante na exploração da exposição e na constituição de seus significados, sem fornecer ou tampouco sugerir nenhuma posição que permita apreender todos os elementos em um só golpe de vista. Desse modo, a exposição desafia as diversas formas de totalização etnográfica (DODIER e BASZANGER, 1997; LAPLANTINE, 2007, p. 49-50), possibilitando interpretações variadas e singulares das realidades sociais apresentadas, *como se* o visitante, ele próprio, estivesse em campo.

### A encenação da vulnerabilidade e do controle

## Tessituras

Assumindo essa postura metodológica em nosso trabalho de concepção, duas questões centrais impuseram-se: as competências dos ocupantes dos jardins para a fabricação do *habitar* (HEIDEGGER, 1958a) e suas distintas condições de vulnerabilidade face à ameaça de despejo.

É preciso distinguir aqui a capacidade dos ocupantes para fabricar o *habitar*, da possibilidade de obter um alojamento, no sentido que Heidegger deu a esses dois termos. Para Heidegger, *habitar* não é um comportamento como qualquer outro, mas “a característica fundamental da condição humana” (HEIDEGGER 1958b, p. 226), ligada à atividade de construir, de cuidar e cultivar um mundo sem o qual não existimos. O *habitar*, concebido nesses termos, revela, por outro lado, a questão da insuficiência dos alojamentos de emergência, propostos pelos serviços de assistência aos sem-teto, que raramente permitem a apropriação pelos beneficiários, facultando-lhes, assim, um meio de manter sua própria identidade. Esperávamos que esta questão, fundamental para a nossa reflexão, surgisse para o visitante de maneira sensível, logo na entrada da exposição<sup>10</sup>.

Por outro lado, era possível notar, entre os residentes dos jardins, a existência de condições bastante distintas face à ameaça de despejo: havia aqueles que poderiam partir antes da evacuação; aqueles que esperariam até serem expulsos; e aqueles que não encontrariam outra solução, a não ser resistir, por não terem qualquer possibilidade de partir. Diante desse quadro dramático, pensamos no que poderia ser uma “biopolítica da habitação”, medidas que se aplicam a um território específico para o controle dos indivíduos, agindo paralelamente ao efeito dos elementos naturais (o frio, a neve, etc.).

---

10 Essa preocupação é inspirada pela ideia de “espaço de concernação” (“*espace de concernation*”), na abordagem da realização de exposições desenvolvida por André Giordan, especialista da didática científica (GIORDAN, 1998). Segundo o modelo “alostérico” da aprendizagem deste autor, a aquisição dos novos saberes envolve a desconstrução dos saberes previamente adquiridos. O primeiro espaço de uma exposição tem que possibilitar iniciar tal desconstrução.

## Tessituras

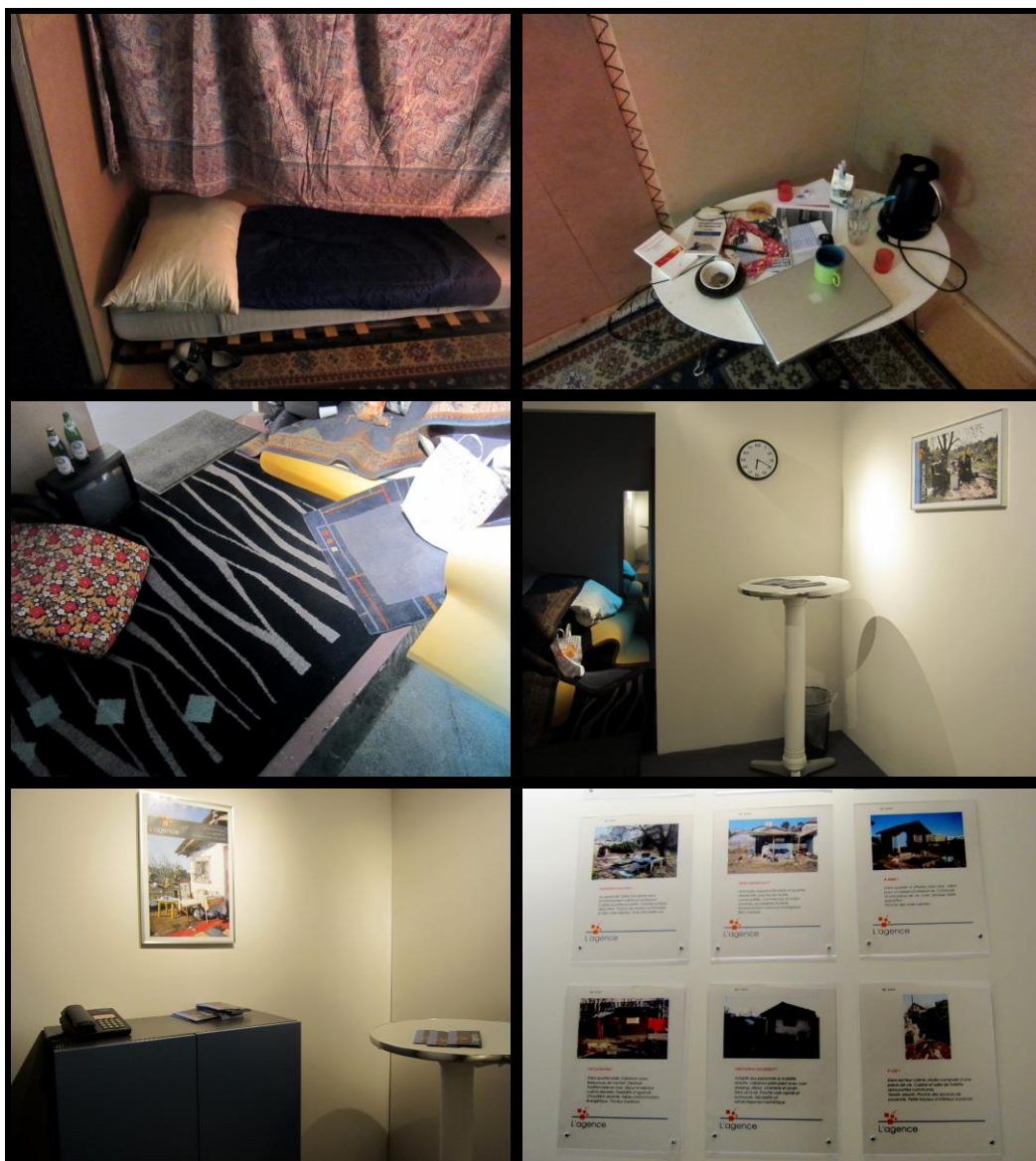
O receio de assistir à constituição de uma “bidonville”<sup>11</sup>, geralmente justifica a aplicação de forças policiais para apagar qualquer traço de instalação. A questão aqui parece um pouco diferente, uma vez que os ocupantes foram finalmente autorizados a permanecer nas cabanas até a primavera do ano seguinte “por sua conta e risco” (seguindo as palavras da Municipalidade).

Esta problemática (as condições de mobilidade frente à ameaça de despejo, e a vulnerabilidade de determinadas populações na falta de moradia) foi desenvolvida de uma maneira narrativa e metafórica na segunda parte da exposição, através de um percurso montado em um “apartamento decorado” e no *stand* de vendas de uma agência imobiliária fictícia.

---

11 “Bidonville”, a palavra utilizada em francês para qualificar a moradia construída pelos próprios moradores, e frequentemente traduzida por “favela”, ressalta o carácter precário de tais construções: sugere literalmente a cidade feita de latas, de bidões.

## Tessituras



Imagens 12, 13, 14, 15, 16, 17: O “apartamento decorado” e a agência imobiliária fictícia, que vende habitações precárias. Na língua francesa, o apartamento decorado é chamado “appartement-témoin”: literalmente, “apartamento testemunho”. Fotografias: D. Schoeni, abril de 2014.

### Uma exposição sem “objetos etnográficos”

A primeira problemática (a capacidade das pessoas, em condições precárias, para fabricarem o *habitar*) levou-nos a construir um barraco e imaginar um percurso no seu entorno, de tal forma que o visitante entrasse

## Tessituras

imediatamente numa exploração sensível da presença dos ocupantes – sugerida por sombras projetadas por trás da janela do casebre e por elementos constitutivos da privacidade e do *self made* possível neste habitat (pertences pessoais, produtos de cuidados corporais, etc., que podiam ser vistos no interior da casinha). Esta exploração feita pelo visitante, *como intruso*, era ainda propiciada pela presença de obstáculos interpostos em seu percurso (caminho feito de papelão, odores fortes, porta fechada com cadeado, etc.).

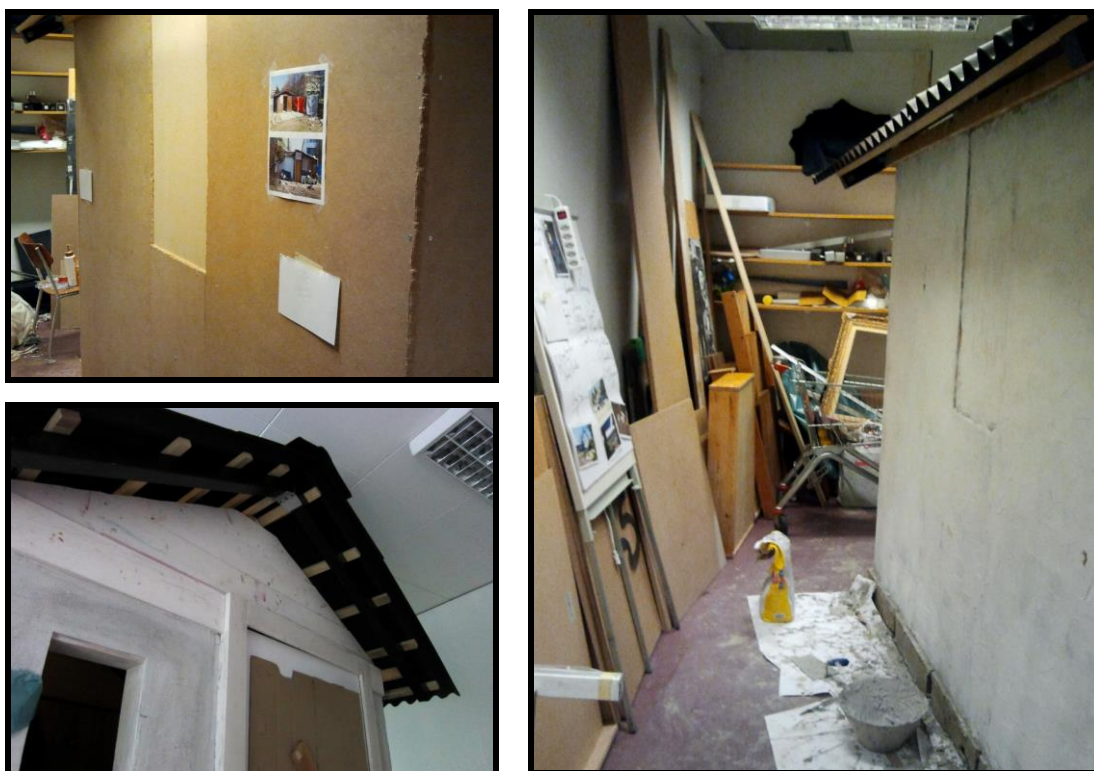


Imagem 18, 19 e 20: a construção do barraco. Fotografias: D. Schoeni, janeiro, fevereiro e março de 2013.

Se pudemos nos basear em fotografias, gravações de áudio, observações, notas e lembranças de campo, não tínhamos, porém, qualquer “coisa real” ou “objetos etnográficos” trazido do campo para serem incluídos na exposição, rompendo assim, tanto com a lógica do objeto-testemunho da etnografia, quanto com a do “objeto autêntico”, do “*real thing*” da museologia, ou do “*espécimen*”, objetos de conhecimento dos acervos



## Tessituras

científicos<sup>12</sup>. De fato, o mais importante não eram os objetos, mas as relações através deles expressadas na encenação, no tratamento do lugar, para possibilitar o percurso dos visitantes.

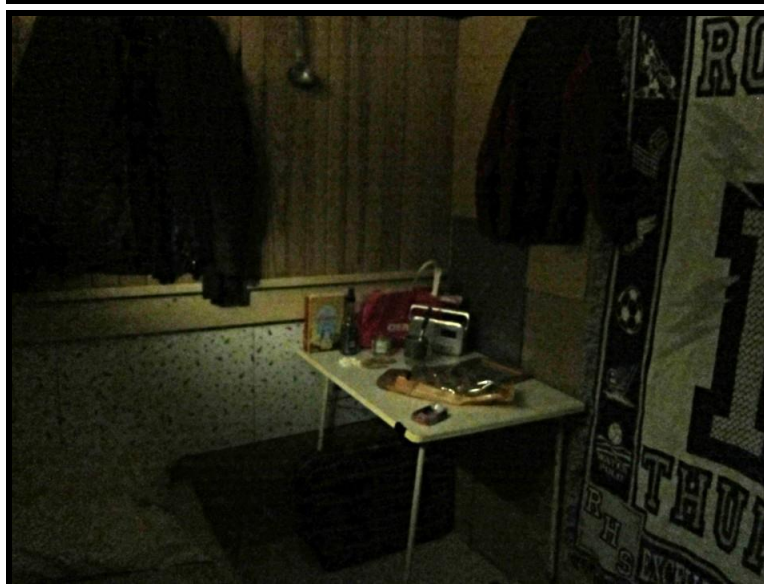
Não trabalhamos tampouco numa perspectiva historiográfica orientada para a reconstituição baseada em documentos de época – como no caso dos *period room* dos museus históricos. Não era, pois, uma questão de reconstrução, mas de figuração: não re-presentar algo que estava lá no campo do pesquisador, mas *figurar* realidades que exigem experimentações formais para chegar a uma descrição etnográfica pertinente. Pensamos este processo através da metáfora de uma “arqueologia invertida”, como se estivéssemos fabricando traços de vivências singulares, possibilitando, ao final, delinear os contornos de uma condição mais geral, dessa capacidade humana de *habitar* um lugar<sup>13</sup>.

---

12 Sobre os “objetos” na museologia, ver: Desvallées e Mairesse (2013, p. 80).

13 Além das afinidades com o trabalho na arqueologia experimental, este processo pode lembrar a “arqueologia fantástica” dos antigos moradores do Catumbi, evocada por Mello e Vogel (1984).

## Tessituras



Imagens 21, 22 e 23: a construção de um lugar habitado. Fotografia: D. Schoeni, março de 2014 / fotografia: N. Tafferant, março de 2013 / fotografia: D. Schoeni, março de 2014.

As fotografias nos confrontavam a outra coisa: a natureza ambígua do que era dado a perceber na bagunça aparente dos jardins ocupados. Isso nos levou a reunir uma variedade significativa de itens, tais como tecidos, papelões, tapetes, cobertores, placas, plásticos, um carrinho de supermercado, brinquedos para crianças, pedaços de concreto, tijolos, panelas e utensílios de cozinha, para mencionar apenas os artigos destinados à figuração dos arredores imediatos do casebre. A colocação de tantas coisas, tal como sua recuperação por nós, percorrendo as ruas da cidade de Genebra, ambicionava precisamente entender as lógicas que orientaram tal acumulação nos jardins ocupados. Qualquer que seja a aparência, o jardim, como um lugar para habitar, não é um lugar para descarte de lixo. A acumulação, nessas condições de precariedade, permite constituir um espaço físico (o do casebre e seus arredores) como objeto de cuidado, tornando possível organizar as suas existências, enraizando no local a experiência de sua vida diária e de seu percurso migratório<sup>14</sup>.

---

14 No outro contexto vivenciado por pessoas sem abrigo, as situações descritas por Bruno Proth (PROTH e JOSEPH, 2005) mostram o uso das “acumulações” para constituir uma intimidade.



Imagens 24, 25 e 26: as “acumulações” e os pertences dos moradores. Fotografia: N. Tafferant, março de 2013 / fotografia: N. Tafferant, março de 2013 / fotografia: D. Schoeni, março de 2014.

### Um *outro* lugar de saber

Tínhamos a tentação de perceber nos jardins ocupados uma dimensão heterotópica: não apenas uma resposta à situação de emergência, a atender às necessidades chamadas “primárias”, mas a justaposição, em um único lugar, de diferentes espaços *a priori* incompatíveis, ou seja; “uma contestação mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 1984, p. 46), uma capacidade de reabilitar o real pelo imaginário – o que não faltava nas buscas e em sonhos dos migrantes para *melhorarem suas perspectivas de vida*. Esta dimensão heterotópica nos interessa especialmente porque nos parecia que se tratava, no nosso trabalho também, da constituição de um “espaço outro”. Não da mesma forma do que o museu “clássico”, em sua pretensão de representar o mundo e encarcerar o tempo (BENNETT, 1995). Partimos de um pressuposto radicalmente diferente para pensar esse

## Tessituras

processo criativo de *figuração* que nos ocupava. Não se tratava de conhecimentos estabelecidos a serem exibidos, mapeados, mas de trabalhar as dimensões sensíveis de um evento e de uma condição de habitação sem vontade de alcançar um alto nível de síntese e sem ideia precisa do que podia resultar desse processo.

Na verdade, não se pode negar que tínhamos escolhido algumas orientações previamente à organização da exposição. Uma planificação mínima era necessária para tornar possível este projeto. Mas a construção da exposição mesma seguiu um processo mais intuitivo de confrontação das ideias decorrentes da etnografia e dos elementos concretos da encenação, dos objetos construídos ou recolhidos e da estruturação dos espaços expositivos. Além de uma elaboração conceitual, este processo pode ser entendido como um movimento de vai-e-vem entre dois dispositivos de percepção: o primeiro, interiorizado no corpo do etnógrafo em campo – mobilizando seus sentidos para construir significações a partir do confronto com a alteridade; e o segundo, exteriorizado na encenação da exposição como lugar de saber (JACOB, 2014).



Imagens 27 e 28: a presença de fotografias nos barracos, e em particular de retratos, foi debatida como uma questão etnográfica. Um visitante sugeriu expor fotografias dentro da cabana, mas a presença delas nunca foi evidenciada na experiência do campo. As fotografias de parentes e amigos tornaram-se bens raros, e as cabanas não apareciam bastante seguras para conservar este tipo de pertence. As vezes, podia-se observar que os moradores as conservavam nas suas carteiras. Fotografias: D. Schoeni, janeiro e março de 2014.

Poder-se-ia sugerir que tal processo de encenação etnográfica envolve modos de conhecimento que François Laplantine credita aos profissionais de fotografia e do cinema: uma forma de pensamento concreto, um modo de conhecimento que não pode ser subsumido num pensamento conceitual e discursivo (LAPLANTINE, 2007, p. 49-50). Ao final, no entanto, considerar nossas práticas expositivas apenas no âmbito da etnografia pode ser enganoso. Talvez por causa da diversidade dos componentes da exposição (espaços, objetos, imagens, textos, áudios, obstáculos, odores...), mas sobretudo porque o processo teve uma dimensão de performatividade. Nossa presença era necessária no lugar durante todo o processo de construção, como se isto fosse uma forma de “atuação expositiva”, possibilitando diversas formas e graus de participação. O dispositivo mesmo pretendia colocar em debate as decisões relativas à encenação: ao contrário do que acontece ordinariamente nos museus, a construção da exposição não era escondida ao olhar do público. O local era aberto quase todo dia – e às vezes de noite – dando lugar a visitas imprevistas dos vizinhos ou de passantes atraídos pelo que podiam perceber da rua, através das vitrines. Aliás, periodicamente, o lugar era preparado para o que chamamos de “*chantier visitable*” (“canteiro de obras visitável”), ocasião em que recebíamos um público diversificado, além dos trabalhadores sociais e estudantes da Escola.

Porém, nossa abordagem não era bem definida. Para nós, era sobretudo necessário evitar a formalização *ex ante* de um processo à procura de suas próprias regras, sem referência a qualquer modelo existente. Por vezes, parecia-nos importante não opor “arte” e “ciência” como âmbitos de atuação incompatíveis. Nos esforços dos visitantes para interpretar o que estava acontecendo no lugar, manifestava-se um imperativo ético. Este pode ser relacionado com a constatação de Howard Becker frente a seus estudantes de teatro mobilizados pela tarefa de “representar a sociedade”: o tratamento estético da obra e sua “verdade” (no sentido do crédito que podemos lhe conferir) não são dissociáveis (BECKER, 2010, p. 120-129).

## Tessituras

Embora em parte improvisada, essa complexa montagem do dispositivo expositivo parece-nos cumprir os requisitos de um processo experimental, tal como definido por Paul Basu e Sharon MacDonald (2007). Considerando numerosos exemplos no âmbito dos museus, artes e ciências sociais, estes autores apontam proximidades entre formas de experimentalismo expositivo, ou seja, experimentações realizadas através da mídia da exposição e os procedimentos experimentais científicos.

A questão não é, portanto, saber se “as ciências” e as práticas expositivas (ambas muito heterogêneas) se alinham nos mesmos regimes de verdade; mas de ressaltar as características desses procedimentos considerados como experimentações, quaisquer que sejam seus contextos de aplicação. Por isso, é importante ressaltar que:

- Esses processos são amplamente baseados na manipulação de elementos empíricos e procedentes de experiências e erros, a fim de produzir “evidências” – ou “novos fenômenos”, como o tematizaram alguns historiadores das ciências (BASU e MACDONALD, 2007, p. 2).
- Esses processos são abertos, passíveis de produzir incerteza ou até risco, acerca de seus resultados e consequências.
- Nesse sentido, a experimentação gera conhecimentos de diversos tipos, não se restringindo à reprodução ou à divulgação.
- Além disso, o processo experimental tem que dar visibilidade ao fenômeno produzido, num lugar acessível ao público a fim de fornecer testemunhos visuais (um requisito para as encenações das experiências científicas desde o século XVII), e ainda garantir a transparência das metodologias e protocolos utilizados. Logo, o processo mesmo tem que ser exposto.
- Por fim podemos considerar que tal processo tem a faculdade de redefinir o estatuto e a natureza do seus *actantes*, os pesquisadores e as coisas manipuladas – humanos e não-humanos participando dele, segundo o vocabulário do Bruno Latour (1992).

## Conclusão

Sugeri, na introdução, que as mídias digitais podiam trazer benefícios nos âmbitos da antropologia e da museologia. Depois disso, através da descrição de um processo de trabalho experimentado na intersecção dessas disciplinas, apresentei uma abordagem da exposição como mídia que envolve um modo de conhecimento particular, possibilitando a compreensão e a restituição das dimensões mais concretas e sensíveis da vida social. Isso me levou a sugerir que as práticas de exposição (ou pelo menos algumas delas) podem ser entendidas como práticas experimentais, relacionadas a formas de construção e de validação do saber, segundo um regime específico ligado às condições singulares da pesquisa etnográfica e à multidimensionalidade da mídia da exposição.

Nossa prática das mídias digitais, talvez, não esteja separada desse processo experimental que realizamos, Nasser Tafferant, eu e outros participantes, regulares ou ocasionais, entre outubro de 2013 e abril de 2014. Hoje, estamos acostumados a esses recursos tecnológicos, que disponibilizam ferramentas para coletar, comparar, classificar, construir conjuntos ou, ao contrário, observar, descrever e detalhar objetos particulares. Especialmente no âmbito da museologia, conforme as conclusões de Bernard Deloche evocadas na introdução, os meios digitais, em concorrência com museus institucionais na produção e divulgação culturais, propiciaram novas definições do trabalho museal, onde a hibridação, a não-linearidade e a interatividade sobressaem. Em termos mais práticos, podemos estimar que essa “concorrência” das mídias digitais lance desafios aos idealizadores de exposições a levar mais longe experimentações além da divulgação, da informação e da documentação, tarefas hoje amplamente cobertas por essas mídias supostamente mais avançadas.

Mas também pode-se sugerir o contrário: que os meios digitais têm



## Tessituras

surgido no mundo social, ou melhor, foram socialmente apropriados porque podiam ser adaptados a alguns padrões previamente existentes. As explorações de Michelle Henning na história dos museus vanguardistas no início do século XX retratam-nos a exposição como uma síntese dos meios de comunicação existentes, abrindo o caminho para a concepção e o desenvolvimento de tecnologias de processamento informático da informação (HENNING, 2007). Ou seja: podemos estimar que inúmeros experimentos realizados na área de museus ou da exposição (a constituição de um índice como data-base, a possibilidade da interação por parte do público) serviram como fonte de inspiração e modelos para o desenvolvimento de ferramentas na cultura digital.

O que nos trouxe, portanto, a considerar os problemas inerentes às mídias digitais, em relação às experiências museológicas em geral, e particularmente à luz das condições da nossa experimentação. Pode-se lembrar, em primeira aproximação, a riqueza própria da mídia da exposição: como síntese dos outros meios de comunicações, ela convoca todos os sentidos dos visitantes, envolvendo-os numa exploração sensível de seus arredores. As mídias digitais podem parecer pobres nesse respeito: elas favorecem, na maioria dos casos, os sentidos da *distância* – a audição e a visão - à custa dos sentidos de *proximidade* – o olfato e o tato.

Além disso, o que se perde na sistematização feita por meios digitais, é a singularidade das situações encontradas e das experiências compartilhadas. A exposição – mas talvez de forma mais ampla o museu em suas dimensões expositivas e sociais – impôs-se como espaço singular de presença, ao contrário das interfaces informáticas que permitem uma atualização infinitamente reproduzível dos dados produzidos pela computação. Por assim dizer, as qualidades das mídias digitais revelam-se seus principais defeitos. A computação de “dados” trazidos do mundo sensível permite tratá-los de maneira muito mais flexível, de realizar uma variedade de apresentações, de reproduzi-los amplamente e instantaneamente. Mas essa onipresença, essa ubiquidade fundamental das

## Tessituras

fontes e dos dados, possibilitadas pelo processamento e pela proliferação de interfaces informáticas, é precisamente o que apaga a concretude, a singularidade, e a oportunidade de experimentar as qualidades sensíveis das coisas e da presença dos outros em um contexto compartilhado fisicamente. “A experiência do museu é a de se deslocar”, lembra-nos Benoît de l'Estoile (2011/2012, n.p.). Isso permanece um recurso fundamental e um requisito do trabalho expositivo e do projeto museal, relativamente a seus visitantes: nos trazer a outro lugar para experienciar, concretamente, conceitualmente e afetualmente, situações apartadas de nosso cotidiano.



*Jeudi 6 mars dès 17h30*

**Inauguration de l'exposition « Déshabitations. Eutopies et dystopies urbaines »**

*Mercredi 19 mars à 17h30*

**« Une ethnographie renversée de la déshabitation »**

Conférence de Nasser Tafferant et Dominique Schoeni

Vidy, hiver 2011-2012. Des cabanons de jardin désaffectés abritent des individus et quelques familles en quête de travail et de lendemains meilleurs. L'occupation des lieux déplaît à la municipalité qui s'inquiète de l'afflux de migrants et d'un étalage de misère aux portes de la ville.

Ce terrain de la discorde a fait l'objet d'un travail ethnographique. À l'approche de l'évacuation du squat, il s'agissait de comprendre les formes de sociabilité à l'œuvre entre les occupants des jardins, et les relations que ces derniers avaient tissées avec leur nouveau lieu de vie. L'espace meublé d'attention du cabanon constitue en effet bien plus qu'un simple logement. Il est un lieu d'ancrage de soi et de projection dans l'avenir, malgré son exigüité et les conditions de vie précaires de ses habitants.

L'appropriation des jardins renvoie à deux caractéristiques des métropoles contemporaines : le coût élevé du droit d'entrée dans un logement ordinaire d'une part ; et de l'autre, en conséquence, la réalisation d'habitats non-ordinaires dans les interstices que la ville produit.

L'exposition « Déshabitations. Eutopies et dystopies urbaines » fait le pari de reproduire ces gestes de création d'espaces *autres*, afin de mieux cerner comment s'actualise, fût-ce de manière incertaine, cette faculté fondamentale de l'être humain : habiter.

Imagens 29 e 30: cartaz e texto de apresentação da exposição. D. Schoeni, abril de 2014.

### Referências bibliográficas

BASU, Paul; MACDONALD, Sharon. Introduction: experiments in exhibition, ethnography, Art, and Science. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Exhibition Experiment**. London: Blackwell Publishing, 2007. p.1-24.

BECKER, Howard. **Comment parler de la société?:** artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales. Paris: Éditions La Découverte, 2010.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**. London: Routledge, 1995.

DAVALLON, Jean. **L'exposition à l'oeuvre:** stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan communication, 1999.

DE L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des autres:** de l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

\_\_\_\_\_. A experiência do museu é a de se deslocar: entrevista concedida a Eduardo Dimitrov, Ilana Goldstein e Mariana Françoso. **Proa**, Campinas, v. 1, n. 3, n.p., 2011/2012. Disponível em: [http://www.revistaproa.com.br/03/?page\\_id=775](http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=775). Acesso em: 08 ago. 2014.

DELOCHE, Bernard. Le musée virtuel. In: MARIAUX, Pierre-Alain (Org.). **L'objet de la muséologie**. Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005. p. 189-211.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Org.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DODIER, Nicolas; BASZANGER, Isabelle. Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique. **Revue française de sociologie**, Paris, v. 38, p. 37-66, 1997,

DUFOUR, Christophe. De Rats aux Petits coq-à-l'âne, comment exposer la science?: une rétrospective sur les expositions du Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel. In: MARIAUX Pierre-Alain (Org.). **L'objet de la muséologie**. Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005. p. 119-144.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. **Architecture, Mouvement, Continuité**, Paris, n. 5, p. 46-49, 1984 [1967].

GIORDAN, André. Repenser la conception muséale et la place du musée à travers les nouvelles idées sur comprendre et apprendre. In: SCHIELE, Bernard (Org.). **La**

**Révolution de la Muséologie des Sciences.** Québec: Editions Multimondes, 1998.

GLOWCZEWSKI, Barbara. Restitution de données anthropologiques en multimédia: défis pratiques, éthiques et scientifiques. In: ALBALADEJO, Christophe; GESLIN, Philippe; MAGDA, Danièle; SALEMBIER, Pascal (Org.). **La mise à l'épreuve: Le transfert des connaissances scientifiques en questions.** Paris: Quae/Update sciences et technologie, 2009. p. 69-85.

HEIDEGGER, Martin. Bâtir habiter penser. In: \_\_\_\_\_. **Essais et conférences.** Paris: NRF/Gallimard, 1958a. p. 170-193.

\_\_\_\_\_. ... L'homme habite en poète... In: \_\_\_\_\_. **Essais et conférences.** Paris/NRF, Gallimard, 1958b. p. 224-245.

HENNING, Michelle. Legibility and Affect: Museum as New Media. In: BASU, Paul; MACDONALD, Sharon (Org.). **Exhibition Experiment.** London: Blackwell Publishing, 2007. p. 25-46.

JACOB, Christian. **Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?:** Nouvelle édition. Marseille: OpenEdition Press, 2014. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/423> . Acesso em: 29 ago. 2014.

LAPLANTINE, François. Penser en images. **Ethnologie française**, Paris, v. 37, n. 1, p. 47-56, 2007.

LATOUR, Bruno. **Aramis ou l'amour des techniques.** Paris: La Découverte, 1992.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Org.). **Principes of visual anthropology.** New York: The Hague/Mouton Publishers, 1975. p. 3-10.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL Arno. Sistemas Construídos e Memória Social: uma Arqueologia Urbana? **Revista de Arqueologia**, Belém, v. 2, n. 2, p.46-50, 1984.

PROTH, Bruno; JOSEPH, Isaac. La "mise en demeure" d'un aéroport parisien par trois SDF irréductibles. **L'Homme et la société**, Paris, n. 155, p. 157-180, 2005.

YATES, Frances A. **The Art of Memory.** Chicago: University of Chicago Press, 1966.