tom cultura arte reflexão

tom_ufpr | v5. n.9 | set.2019 ISSN: 2448 - 136X

Tinha um museu

no meio do caminho

No meio do caminho tinha um museu

EXP
EDI
ENT

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PROEC
Pró-reitoria de Extensão e Cultura

m ae
museu de arqueologia e etnologia UFPR

CEPA
Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas

TOM UFPR é uma publicação de periodicidade semestral dedicada à arte e à cultura produzida pela Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REITOR Ricardo Marcelo Fonseca

VICE-REITORA Graciela Inês Bolzón de Muniz

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA Leandro Franklin Gorsdorf

COORDENADOR DE CULTURA Rodrigo Reis

ISSN: 2448-136X

EQUIPE TOM UFPR

Autor Corporativo Coordenadoria de Cultura da Pró Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

ENDEREÇO

Travessa Alfredo Bufrem, 140 3ºAndar, Centro | CEP 80020040 Curitiba_PR

E-MAIL tomcadernodeensaios@ufpr.br

TELEFONE (41) 3310-2832

EDITOR Ronaldo de Oliveira Corrêa

COORDENAÇÃO EDITORIAL Patricia Guilhem de Salles

CURADORIA Ana Luisa de Mello Nascimento; Bruna Marina Portela; Mariana Gonzalez Leandro Novaes

PROJETO GRÁFICO Ângela Mayume Oyafuso e Amanda N. S. Falcon Wiederkehr

NOTAS DISSONANTES Aline Cristina, Bárbara Furquim, João Grabriel Neves, Artur Janz, Kim Alan Vasco, Natali Furquim, Maria Vitória, Ângela Mayume Oyafuso e Amanda Nicole dos Santos Falcon Wiederkehr

COLABORADORES CONVIDADOS Juliana Kerexu, Mariana Gonzalez Leandro Novaes, Renilton Roberto da Silva M. de Assis, Paulo Knauss, Aline M. Magalhães e Rafael Z. Bezerra, Lucas Figueiredo Lopes, Marcela Lemos Motta, Vanilde Rohling Ghizoni, Gabriela Freire, Sady do Carmo Jr., Priscilla Moret, Daniella Gomes Moreira, Philipp Molderings, Graciele K. Siqueira, Helem C. R. de Oliveira Correa e Pedro E. B. Costa, Marcella M. Borel, Ana Carolina Vieira, Raquel B. da Silva, Esteban T. Hormazábal, Lidiane do Nascimento, Rose Meri Trojan e Ana Luisa de Mello Nascimento, Letícia Leonor, Rafael Pereira Neves, Henrique L. de Figueiredo, Luis Nara, Letícia R. I. Taveira, Victor R. D. Uchoa, Adhara Garcia, Fábio L. G. Marcolino e Douglas Fróis.

REVISÃO Rebeca Pinheiro Queluz

PERIODICIDADE SEMESTRAL

ENDEREÇO ELETRÔNICO issuu.com/tom_ufpr

TÍTULO TOM UFPR

CAPAS DE SEÇÃO Ângela Mayume Oyafuso e Amanda Falcon

REVISÃO DE TEXTO Rebeca Pinheiro Queluz

SUPERVISÃO E PRODUÇÃO

EDITORIAL Ronaldo Corrêa

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA Ângela Mayume Oyafuso

FORMATO 700 × 900 px

Nº PÁGINAS 346

PERIODICIDADE Semestral

ISSN 2448–136X

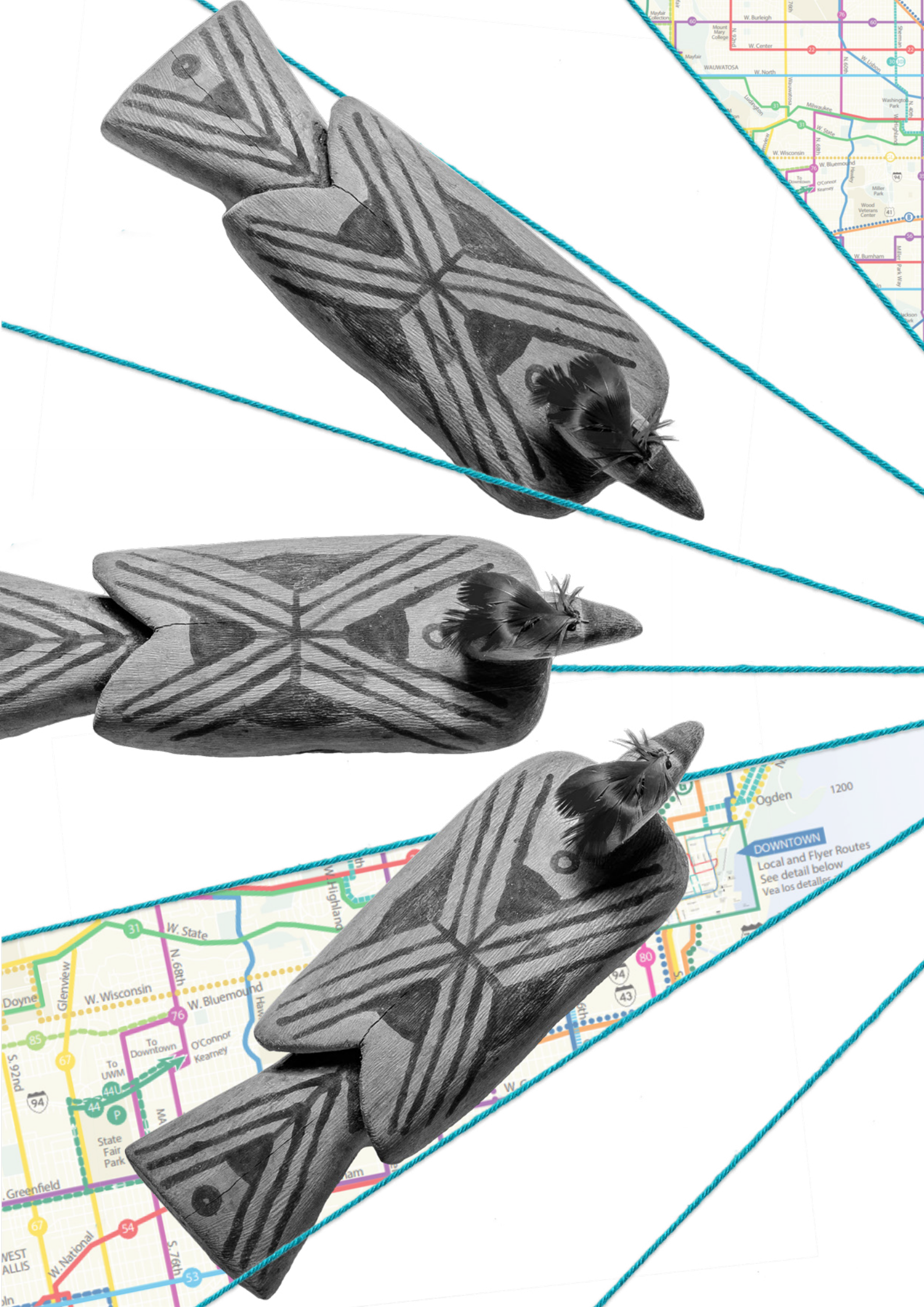
MÍDIAS SOCIAIS Laura Sferelli Fontoura

Agradecimentos ao Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR e ao Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas

O TOM UFPR é uma publicação desenvolvida por estudantes bolsistas sob a orientação de professores do curso de Design da UFPR em colaboração com a equipe da Coordenadoria de Cultura – PROEC

"Somos sempre levados para o caminho que desejamos percorrer."

TALMUDE BABILÓNICO


W. Burleigh
W. Center
WAUWATOSA
W. North
Mount Mary College
Mayfair
Mayfair Collection
Milwaukee
W. State
W. Wisconsin
W. Bluemound
To Downtown
O'Connor Kearney
Miller Park
Wood Veterans Center
W. Burnham
Washington Park
Ogden
1200
DOWNTOWN
Local and Flyer Routes
See detail below
Vea los detalles
W. State
N. 68th
W. Wisconsin
W. Bluemound
Doyne
Glenview
To Downtown
O'Connor Kearney
To UWM
State Fair Park
S. 92nd
Greenfield
W. National
S. 76th
WEST ALLIS

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO

10 Tinha um museu no meio do caminho, no meio do caminho tinha um museu / *Ana Luisa de Mello Nascimento, Bruna Marina Portela e Mariana Gonzalez Leandro Novaes*

3 ERRÂNCIAS VERBAIS

25 Museus e universidades: caminhos que se cruzam / *Mariana Gonzalez Leandro Novaes* (+) LINHA INTERTEMPO

69 Possibilidades que trilhamos em museus a partir de experiências de estágios / *Renilton Roberto da Silva Matos de Assis*

2 ERRÂNCIAS SONOR

19 Áudio Visita Museu Nacional

21 Depoimento: Juliana Kerexu

77 Do culto cívico ao colecionismo colaborativo: coleções museológicas no MHN / *Paulo Knauss, Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra*

89 Curadoria Colaborativa: uma forma participativa de se pensar o uso da memória / *Lucas Figueiredo Lopes, Marcela Lemos Motta e Vanilde Rohling Ghizoni*

99 O museu como espaço de diálogo: experiênci mútuas entre diversas formas de conhecime com o Acervo Xetá / *Gabriela Freire e Sady do Carm*

115 A preservação do acervo do museu de image do inconsciente: interdisciplinaridade, muse ização integrada e documentação participati *Priscilla Moret*

127 Trilhando memórias: Repensando o Museu através das exposições temporárias / *Daniella Gomes Moreira*

8 PÁGINAS AMARELAS

322 Sumário

324 Apresentação

314 Ângela Oyafuso e Amanda Falcon

310

311

312 Maria Vitória

213 Entrevista: Museu do Holocausto

4 DAR O TOM

6 ERRÂNCIAS VISAIS

243 Ilustrações: Museus do Brasil

277 Pôsteres: Trajetória visual do MAE / *Fábio L. G. Marcolino e Douglas Fróis*

7 NOTAS DISSONANTES

304 Aline Cristina

306 Bárbara Furquim

307 João Gabriel Neves

309 Artur Janz

Kim Alan Vasco

Natali Furquim

RAS

5 ERRANCINHAS

217 "Educativo em Movimento: Ações de Mediação, Formação e Diálogo em Museus de Arte" / *Lidiane do Nascimento e Rose Meri Trojan*

229 "Relato Visual - Projeto Narrativas Compartilhadas no MAE" / *Ana Luisa de Mello Nascimento*

201 Canciones que se pintan: La gente interpreta las canciones de Violeta Parra con murales en su museo / *Esteban Torres Hormazábal (Museo Violeta Parra, Santiago-Chile)*

9 PÓS SCRIPTUM

332 Lançamento TOM #9, muito mais que um evento

191 Um olhar sobre a coleção do poeta Murilo Mendes / *Raquel Barbosa da Silva*

177 As conquistas e os desafios da preservação no Museu Casa Colono - Petrópolis/RJ: 43 anos de história / *Ana Carolina Vieira*

165 A trajetória da formação dos museus em Blumenau - Santa Catarina / *Marcella Monteiro Borel*

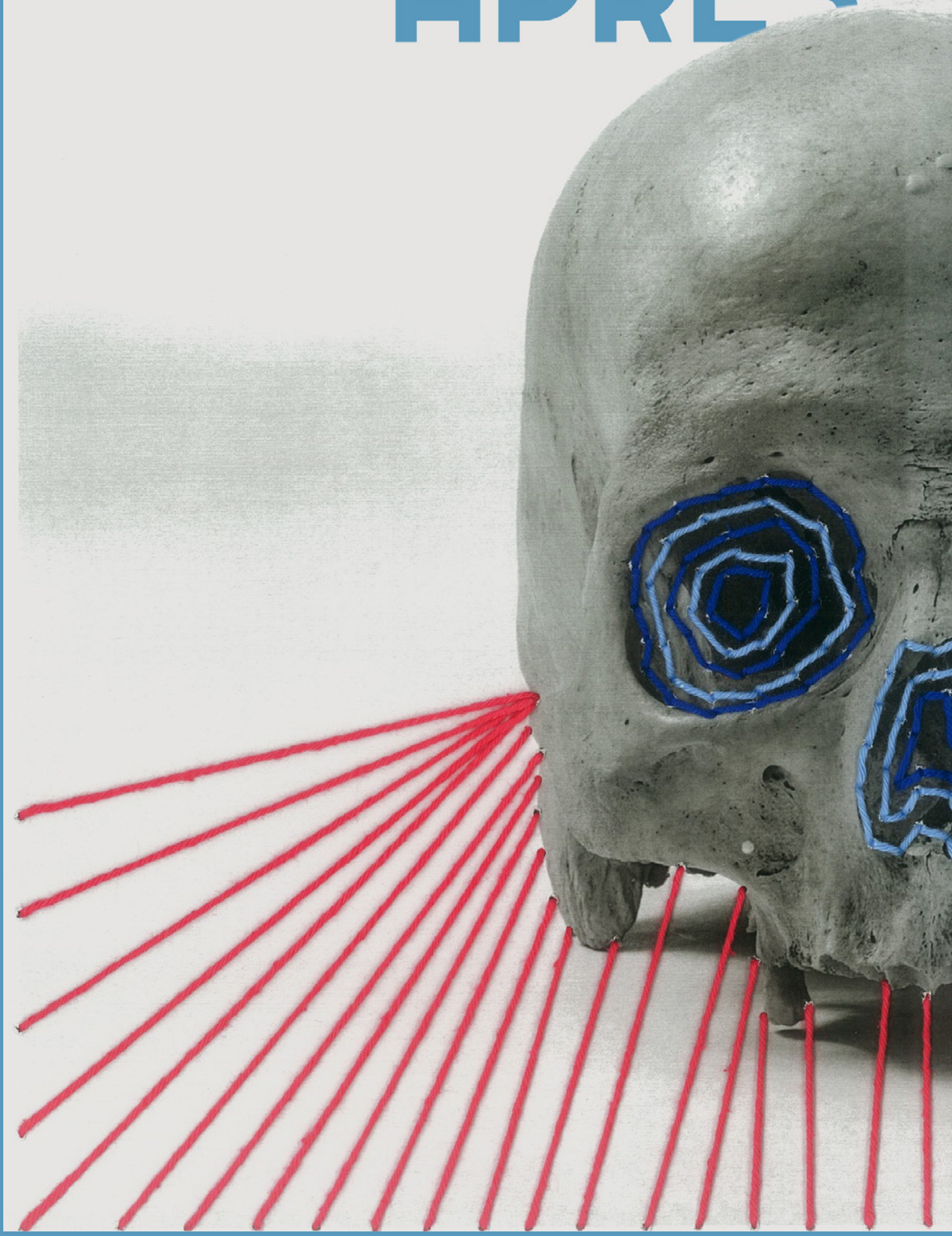
153 Um museu de universitário de arte no Ceará - história, coleções e atuação: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - Mauc/UFC / *Graciele Karine Siqueira, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia e Pedro Eymar Barbosa Costa*

ias
nto
o Jr.

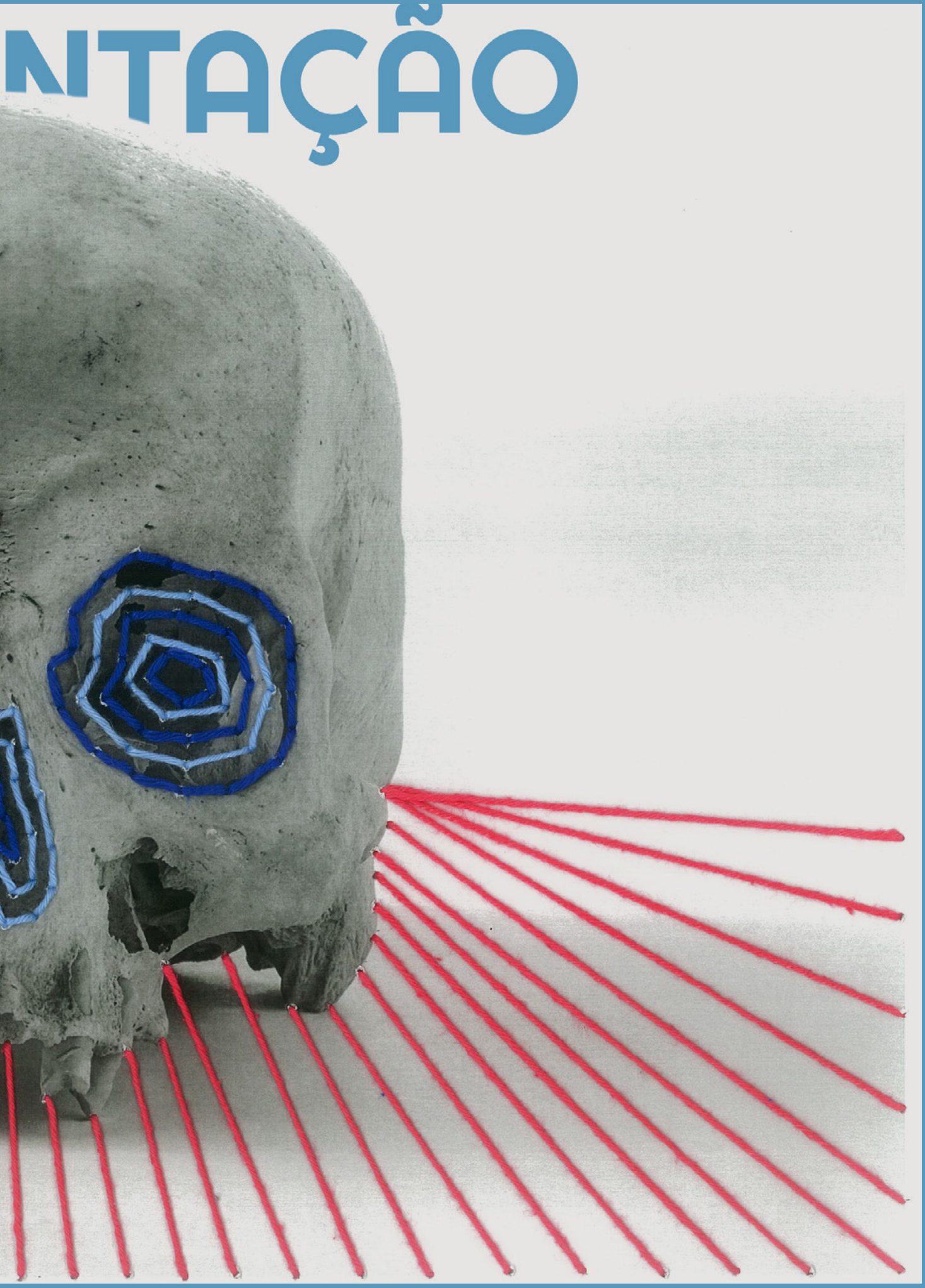
ns
al-
iva /

135 Scenography as a curatorial practice in German historical museums / *Philipp Molderings*

APRESE



NTAÇÃO



No meio do caminh

Tinha um museu no

Ana Luisa de Mello Nascimento
Bruna Marina Portela
Mariana Gonzalez Leandro Novaes

no tinha um museu

meio do caminho

Quantos caminhos levam aos museus? O poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”, que inspirou a curadoria desta edição do Caderno TOM de Ensaios, representa a durabilidade, a permanência, mas, ao mesmo tempo, a plasticidade diante dos desafios e dos diferentes caminhos trilhados por essas instituições diariamente.

Para o público em geral, essas instituições, muitas vezes, resumem-se às suas exposições. Contudo, para o explorador de museus – aquele que se aventura de verdade pelas trilhas dessas instituições –, esse logo se depara com um museu de possibilidades! Publicações, palestras, filmes, debates, jogos... Dentro e fora de seus espaços o explorador descobre riquezas para além dos objetos expostos ao olhar: História, Música, Dança, Literatura, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Poesia, Culinária; tudo isso junto em uma mistura de aprendizado com ludicidade.

ISSN: 2448-136X

Para aquele que sabe seguir pistas, a dica já estava dada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) quando este definiu:

> *o museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).*

Mas, para além daquilo que se apresenta aos olhos desses aventureiros, existe todo um trabalho realizado e mantido por profissionais de diferentes áreas que, no cotidiano de suas atividades, dão forma e vida aos museus.

Da mesma forma como ocorre nas coxias de um teatro para a exibição de uma peça, há muitas atividades acontecendo nos bastidores de um museu para a realização de uma exposição, e estas nem sempre são do conhecimento de seus espectadores. Um teatro possui diferentes espaços e profissionais envolvidos para a execução de uma encenação teatral para o público. Para que os atores entrem em cena, é essencial o trabalho do diretor, do cenógrafo, do figurinista, do maquiador, do iluminador, roteirista, entre outros tantos profissionais especializados. Há ainda vários elementos físicos no teatro a que o público não tem acesso, como, por exemplo, o camarim e os bastidores, espaços nos quais várias atividades são desenvolvidas para que a encenação possa ser apresentada. Ou seja, um teatro não se restringe ao palco e aos atores em cena. O mesmo ocorre com o museu, pois este não se resume apenas às suas salas expositivas, bem como suas coleções vão além dos objetos em exposição. Assim como os teatros, os museus possuem outros espaços muitas vezes de pouco conhecimento do público, como também as coleções abrigadas em suas reservas técnicas são muito mais vastas do que o que realmente está exposto em suas salas expositivas.

Tendo esses aspectos em mente, nesta edição você poderá explorar um pouco os bastidores dos trabalhos desenvolvidos nos museus por diferentes profissionais, seja por meio de seus relatos de experiências e lutas, da história das instituições em que trabalham, das mudanças e permanências ao longo do tempo e, especialmente, da sua relação com o público.

Antes de iniciar uma jornada, o explorador de museus bem preparado estuda o mapa e os caminhos possíveis. Àqueles que desejam uma caminhada mais tranquila, sem grandes sobressaltos, sugerimos seguir uma linha linear que parte do começo ao fim deste Caderno. Porém, para quem deseja uma emoção maior, sugerimos ao fim de cada texto/som/imagem diferentes possibilidades de caminhos que o explorador pode optar por seguir. Nesse tipo de trilha não há linearidade, mas você poderá se surpreender com diferentes conexões, subidas, descidas e sobressaltos que tornarão essa viagem uma aventura visual, auditiva e literária diferente.

Quais são os caminhos possíveis para os museus?

A viagem começa com as **Errâncias Sonoras**. Na primeira parada você, caro explorador, é convidado a transpor as barreiras do espaço e do tempo e experimentar, por meio de uma audiodescrição, uma visita ao Museu Nacional. Continuando a aventura, você irá ouvir um áudio em mbyá guarani de Juliana Kerexu, cacique da aldeia Tekoa Takuaty, localizada na Ilha da Cotinga em Paranaguá - PR. O relato conta a experiência de Juliana na curadoria de uma exposição com o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR.

Mais adiante, você encontrará as **Errâncias Verbais**. Aqui o caminho se abre e você tomará contato com escritas que desvendam o universo dos museus e suas complexas relações, com as universidades, com a formação profissional, com as comunidades, com suas histórias, com seus públicos, com seus acervos, com suas pesquisas, enfim, com a luta por se manterem fiéis ao que define cada uma dessas instituições, não somente como abertas, mas integradas às comunidades e aos seus propósitos de preservar e difundir o patrimônio material e imaterial daquela pequena parte da humanidade à qual pertencem.

Em **Dar o Tom** você poderá ver e ouvir uma inspiradora entrevista com o diretor do Museu do Holocausto de Curitiba - PR, Carlos Reiss. Você vai conhecer o importante trabalho realizado por esse museu, que leva a reflexões fundamentais também para os dias de hoje. É um museu que mostra toda a capacidade transformadora que essas instituições têm para a sociedade. Assista e se inspire!

Devidamente inspirado e pleno de ar nos pulmões, é hora de expirar ludicidade e educação. No caminho das **Errancinhas** não

ISSN: 2448-136X

há certo e errado, há aprendizado e crescimento. Aqui o explorador descobrirá que o museu é uma mistura de sala de aula e hora do recreio.

Depois de trilhar o caminho dos sons e das palavras, a viagem segue com um convite ao olhar. As **Errâncias Visuais** trazem imagens de museus pela visão de talentosos artistas que deram a sua interpretação para diferentes instituições espalhadas pelo Brasil. Um passeio visual que termina para logo outro iniciar com a trajetória visual do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, aqui contada por meio da arte elaborada por alunos dos cursos de graduação da universidade para a divulgação de eventos, cursos e exposições do museu.

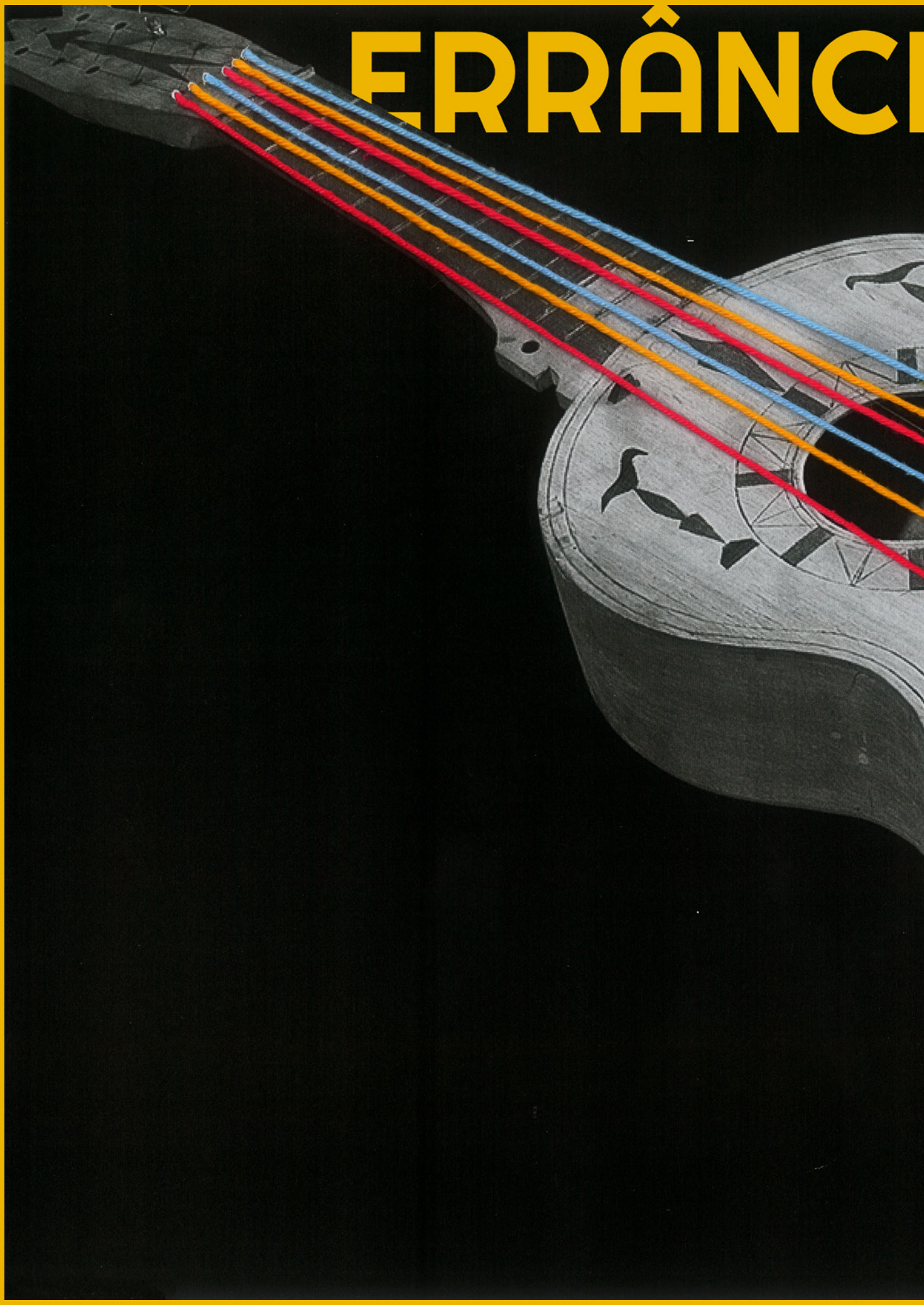
Todo caminho tem um fim, mas todo fim é um convite para recomeçar. As **Notas Dissonantes** são a última parada deste Caderno. Como sementes que vamos plantando ao longo da jornada cotidiana dos trabalhos com os museus e as coleções dentro da universidade, esta seção traz as conexões entre as experiências de alunos e voluntários e suas vivências. Tinha um museu no meio do caminho… É o fim de um caminho trilhado juntos, mas também o começo de outro enriquecido de histórias múltiplas e pessoais e que cada um levará consigo e disseminará no próximo museu que encontrará no meio do caminho.

POEMA: NO MEIO DO CAMINHO
De Carlos Drummond de Andrade

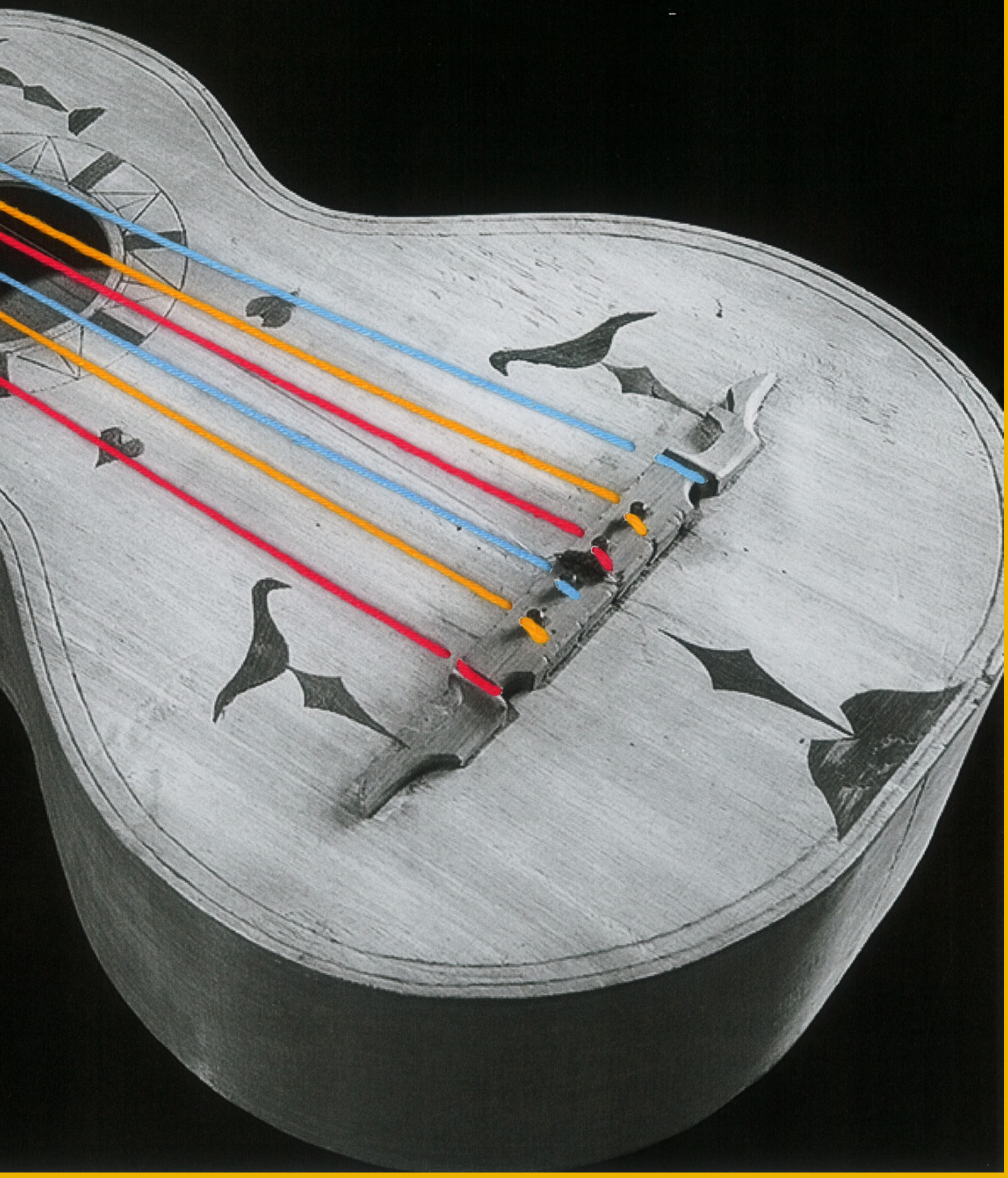
No meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra *(um museu)*
tinha uma pedra *(um museu)* no meio do caminho
tinha uma pedra *(um museu)*
no meio do caminho tinha uma pedra *(um museu)*.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra *(um museu)*
tinha uma pedra *(um museu)* no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra *(um museu)*.

ISSN: 2448-136X

ERRÂNC



IAS SONORAS



A menor distância entre dois pontos é um museu

click aqui

Áudio Visita

Museu Nacional

click aqui para ouvir!

ISSN: 2448-136X

Áudio em guarani:

NOTAS DISSONANTES Juliana Kerexu | TOM#9

click aqui para ouvir!

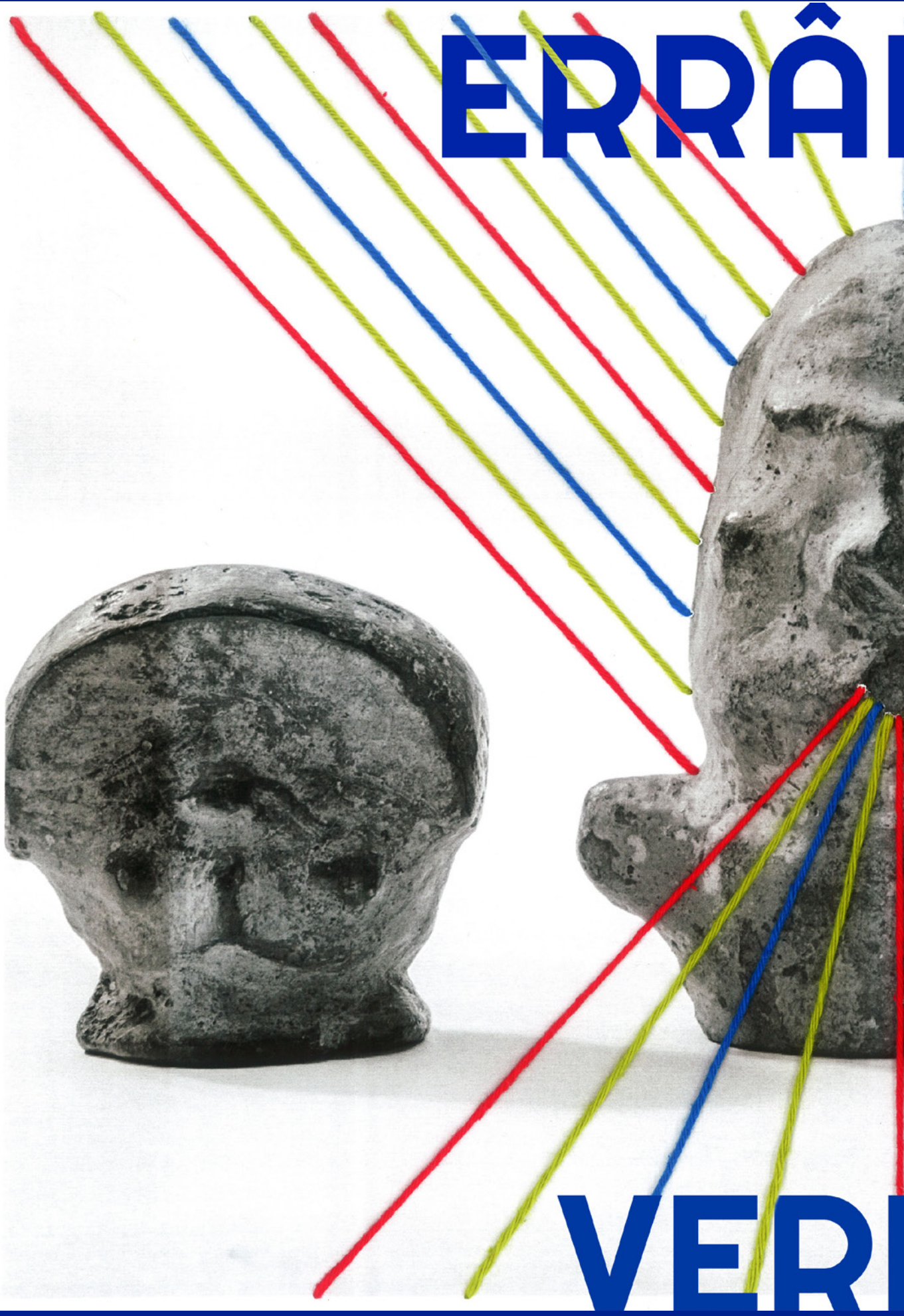
Depoimento

Juliana Kerexu

A exposição em conjunto que foi feita com o Museu foi uma experiência muito boa para as cinco aldeias que participaram dessa exposição Nhandereko, que está exposta agora no museu de Paranaguá. Para nós foi uma satisfação muito grande, eu acho que a gente se sentiu, pela primeira vez, ouvido. Então essa foi uma experiência muito boa para a comunidade, para as aldeias. E eu me senti muito feliz mesmo porque, como a gente fala, não é só para a gente. Isso aí vai ficar para os mais jovens e para os filhos deles. Que a partir disso também eles possam estar se reconhecendo, se conhecendo. Isso é importante: a exposição foi feita não só para que os não-indígenas vissem a cultura Mbya Guarani, mas também para nós nos reconhecermos. Então, para nós, para a nossa cultura e para o nosso fortalecimento foi muito importante e é importante. Nós esperamos que esse conjunto nosso possa continuar e que seja o primeiro de muitos outros. Isso que é importante, que seja feito esse trabalho como foi feito esse. É demorado, é cansativo... Mas o fruto, o retorno que veio para nós foi de uma extrema importância. A gente se sentiu ouvido, visto, e é isso o que nos fortalece. Então, foi uma felicidade enorme ter participado de tudo isso. Eu sempre vou agradecer a todos, à Laura [Perez Gil], que veio com o projeto... Há quinze anos eu estou nessa luta dos direitos indígenas, especialmente das mulheres. Mas, também acho que antes eu sempre procurei olhar para essa questão. A gente fala muito de museus e, às vezes, a gente ia em museus olhar, mas não nos sentíamos representados. Então esse trabalho que foi feito junto com o MAE foi muito importante, e foi feito de uma forma em que todos participaram, todos deram opinião, todos ajudaram. Foi fruto do trabalho de todos. Então a gente se sente muito feliz.

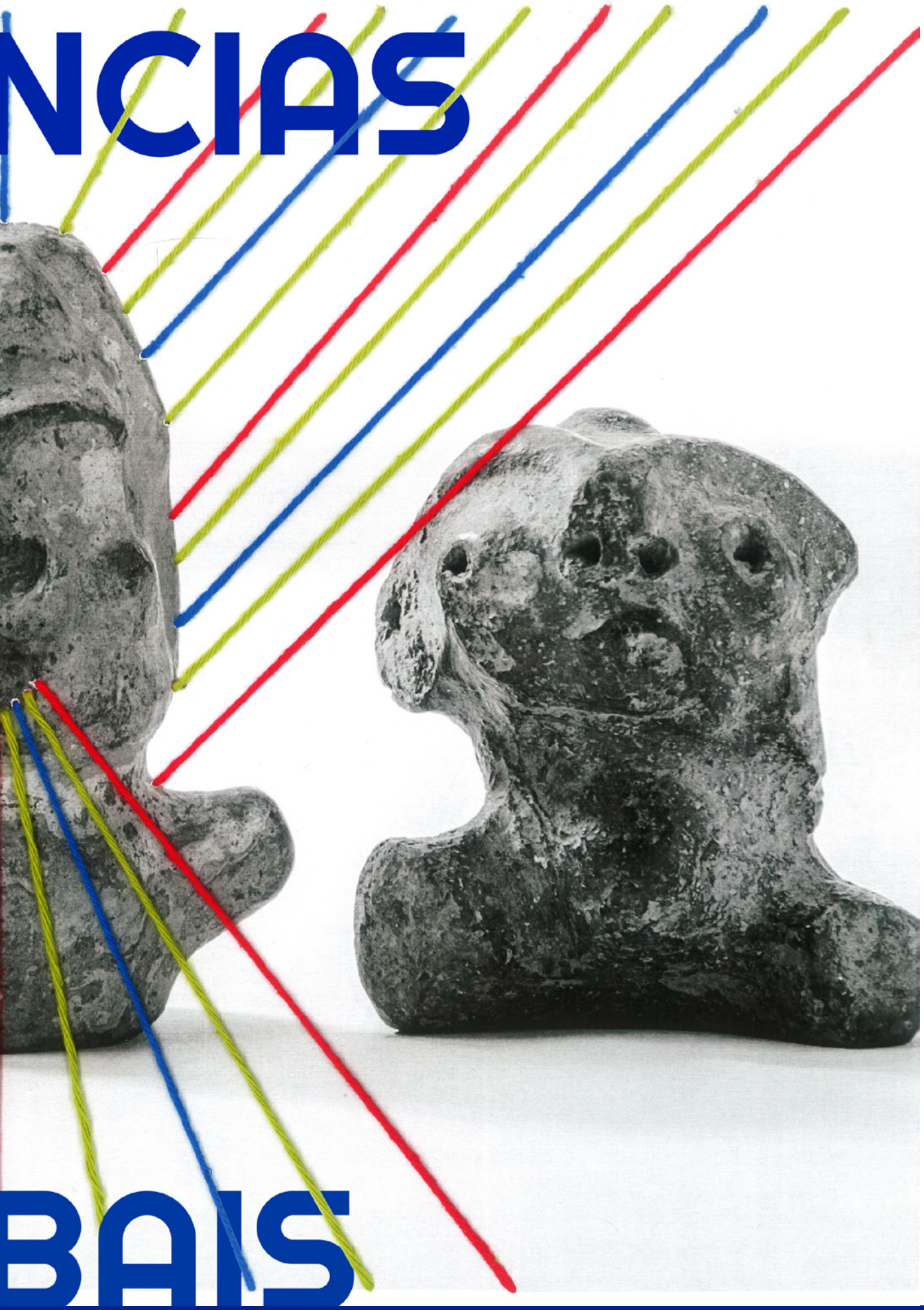
Pegue o bonde andando
click aqui

ERRÂ



VER

NCIAS



BAIS

IV. 2246
IV. 2246

Museus e universidades: caminhos que se cruzam

Mariana Gonzalez Leandro Novaes,
Museóloga do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA) da UFPR,
Departamento de Antropologia
mnovaesufpr@gmail.com

Quando recebi o convite para elaborar um trabalho para este número do caderno TOM, foi-me pedido que escrevesse um texto apresentando uma linha do tempo das coleções e dos museus da UFPR devido ao meu trabalho de pesquisa no doutorado. Durante os vários encontros da equipe TOM #9 para pensarmos em cada detalhe deste número, a ideia de linha do tempo foi reestruturada para o formato de mapa.

Quanto ao meu texto, pareceu-me mais interessante falar não apenas sobre a UFPR, suas coleções e seus museus, mas sim, ampliar a discussão. Procurei abordar questões que perpassam pelas universidades, pelos museus e pela Museologia.

Fiz um esforço para fugir do formato de escrita acadêmica a fim de tornar a leitura mais leve e agradável. O texto foi construído como uma espécie de relato de minhas experiências pessoais. Meus caminhos profissionais e acadêmicos me conduziram a uma série de reflexões e conexões – quem sabe óbvias para os meus colegas de profissão na Museologia, mas talvez, não tão óbvias assim para colegas de outras áreas de conhecimento e pessoas interessadas em ler um pouco sobre museus e Museologia – as quais procuro trazer aos leitores do TOM #9.

Espero que a leitura seja instigante e prazerosa, tal qual a elaboração deste texto foi para mim.

ISSN: 2448-136X

Vários caminhos, duas universidades, duas coleções e muitas semelhanças.

Já no meu primeiro ano no curso de bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como acontece com muitos alunos empolgados e recém-ingressos em seus cursos, candidatei-me para trabalhar como voluntária em um dos laboratórios do Instituto de Biociências (IBIO) da universidade. Fui trabalhar com a docente da disciplina de Paleontologia Geral, a professora Deusana Machado. Naquela ocasião, esse era um curso optativo e hoje faz parte da grade obrigatória do curso de bacharelado em Museologia da UNIRIO.

Durante meu trabalho voluntário, fui responsável por organizar, numerar e realizar a preparação química[1] dos fósseis da coleção didática de Geologia e Paleontologia do Departamento de Ciências Naturais do IBIO. Em alguns meses consegui uma bolsa de iniciação científica e comecei a realizar a preparação mecânica dos fósseis da coleção científica Fósseis Paleozoicos da UNIRIO, que fica sob a guarda do Laboratório de Estudos de Comunidades Paleozoicas (LECP) da universidade, coordenado pela professora Deusana Machado. Além de preparar e organizar a coleção, também remontava os fósseis e ainda confeccionava modelos tridimensionais em gesso dos organismos preparados recriando seus hábitos de vida. Esses modelos eram elaborados para acompanhar um material didático que estava em processo de elaboração, voltado para o público infantil.

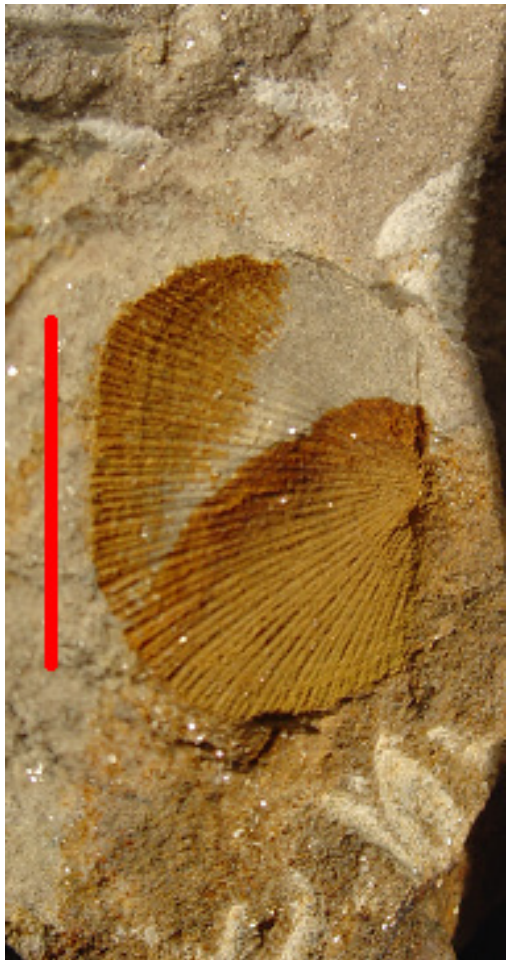
[1] O trabalho de preparação de fósseis consiste na retirada da matriz de rocha que recobre o fóssil e impede a análise das características morfológicas do organismo preservado. Esse trabalho pode ser realizado de forma mecânica ou com o auxílio de reagentes químicos, dependendo de cada situação. O que determina qual é a melhor técnica de preparação é o tipo de fossilização de cada organismo sofreu.

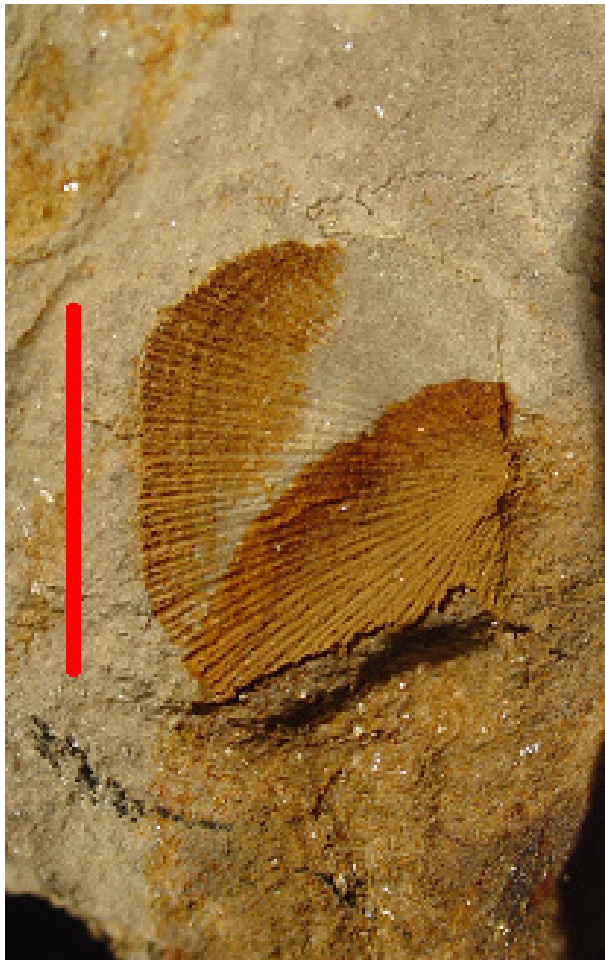
ISSN: 2448-136X

Figuras 1 e 2 - Podolella derbyana UNIRIO 0396 - BQ, antes (figura 1) e depois (figura 2) do trabalho de preparação mecânica. Fóssil preparado pela autora. (Fotos: Mariana Novaes)

Figuras 5 e 6 - Mucrospirifer pedroanus UNIRIO 0417 - BQ, antes (figura 5) e depois (6) do trabalho de preparação mecânica. Fóssil preparado pela autora. (Fotos: Mariana Novaes)

Figuras 3 e 4 - Schuchertella agassizi UNIRIO 0385 - BQ C, antes (figura 3) e depois (figura 4) do trabalho de preparação mecânica. Fóssil preparado pela autora. (Fotos: Mariana Novaes)





ISSN: 2448-136X

Figura 7 - Molde de diorama em borracha de silicone elaborado pela autora. (Foto: Mariana Novaes)

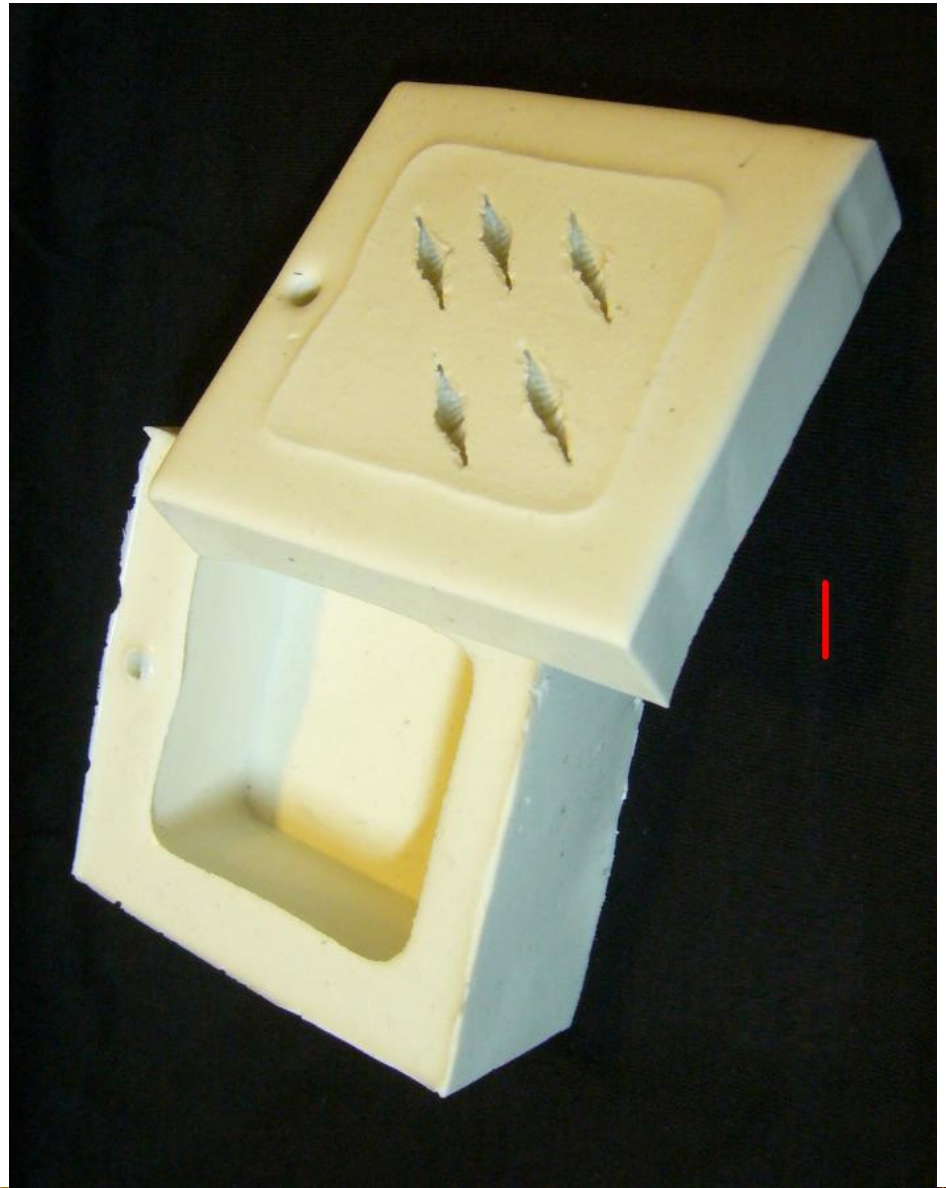
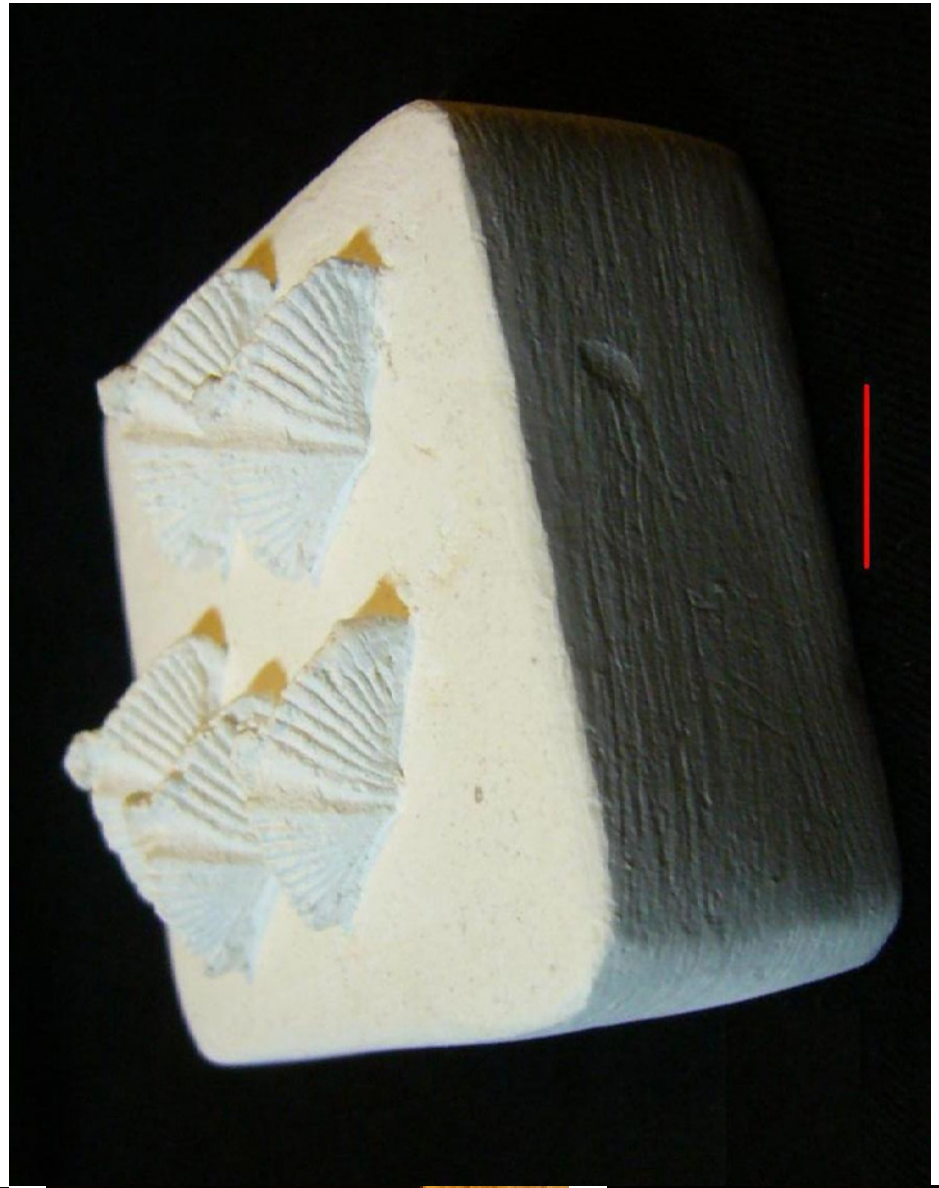


Figura 8 - Diorama em gesso de Mucrospirifer pedroanus elaborado pela autora. (Foto: Mariana Novaes)



Era comum as pessoas questionarem o que uma discente de Museologia fazia em um laboratório de paleontologia. De alguma forma eu sabia que era perfeitamente natural minha presença naquele espaço enquanto estudante de Museologia. Apesar de tão óbvio para mim, naquela época eu não tinha maturidade para defender por que era importante – para mim e para a coleção – eu estar ali.

Depois de mais de um ano de trabalho no LECP-UNIRIO – não mais como recém-ingressa, mas ainda uma estudante empolgada com o curso de Museologia – decidi que era hora de trilhar novos caminhos: queria ter uma experiência de trabalho em algum museu e encerrei minhas atividades no LECP-UNIRIO em 2007.

Passados alguns anos, após uma série de experiências e já como museóloga formada e com o mestrado concluído, meus caminhos me conduziram novamente ao LECP-UNIRIO em 2012. Surgiu a oportunidade de assumir uma bolsa de Apoio Técnico à Pesquisa (ATP-A) de um projeto do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sob orientação e coordenação da professora Deusana. Fiquei responsável por organizar, criar um banco de dados e catalogar uma coleção de fotografias do laboratório.

Essa experiência evidenciou ainda mais o quanto eram importantes os conhecimentos da Museologia para auxiliar os trabalhos realizados no laboratório na gestão e preservação da coleção Fósseis Paleozoicos da UNIRIO e dos documentos associados a essa coleção – como era o caso do acervo fotográfico que ficou sob minha responsabilidade. Esse trabalho culminou com meu ingresso no curso de doutorado em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO em 2014, tendo como meu objeto de estudo as coleções universitárias não vinculadas a museus[2].

Inicialmente, meu estudo de caso para a tese seria somente a UNIRIO. Porém, no meu segundo ano de curso, novos caminhos me conduziram até uma nova coleção universitária, também não vinculada a nenhum museu: a Coleção de Arqueologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Essa coleção fica sob a guarda do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA) da UFPR, local no qual ocupo um cargo de museóloga desde 2015. No CEPA-UFPR sou uma das pessoas responsáveis por iniciar o

[2] NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. Patrimônio científico nas universidades brasileiras: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 291 p. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/teses. Acesso: 11 jun. 2019.

trabalho de inventário das coleções arqueológicas e criar o banco de dados do material arqueológico e de vários documentos do centro de pesquisa – ferramenta extremamente útil para a gestão de uma coleção e seus documentos –, que até 2015 não existia no CEPA-UFPR.

Figura 9 - Parte da coleção de urnas do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

Figura 10 - Parte da coleção de urnas do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

ISSN: 2448-136X

Figura 12 - Sepultamento em uma das urnas do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

Figura 11 - Parte da coleção de urnas do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

ISSN: 2448-136X

Figura 13 - Parte da coleção de pontas bifaciais do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

Figura 14 - Parte da coleção de pontas bifaciais do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

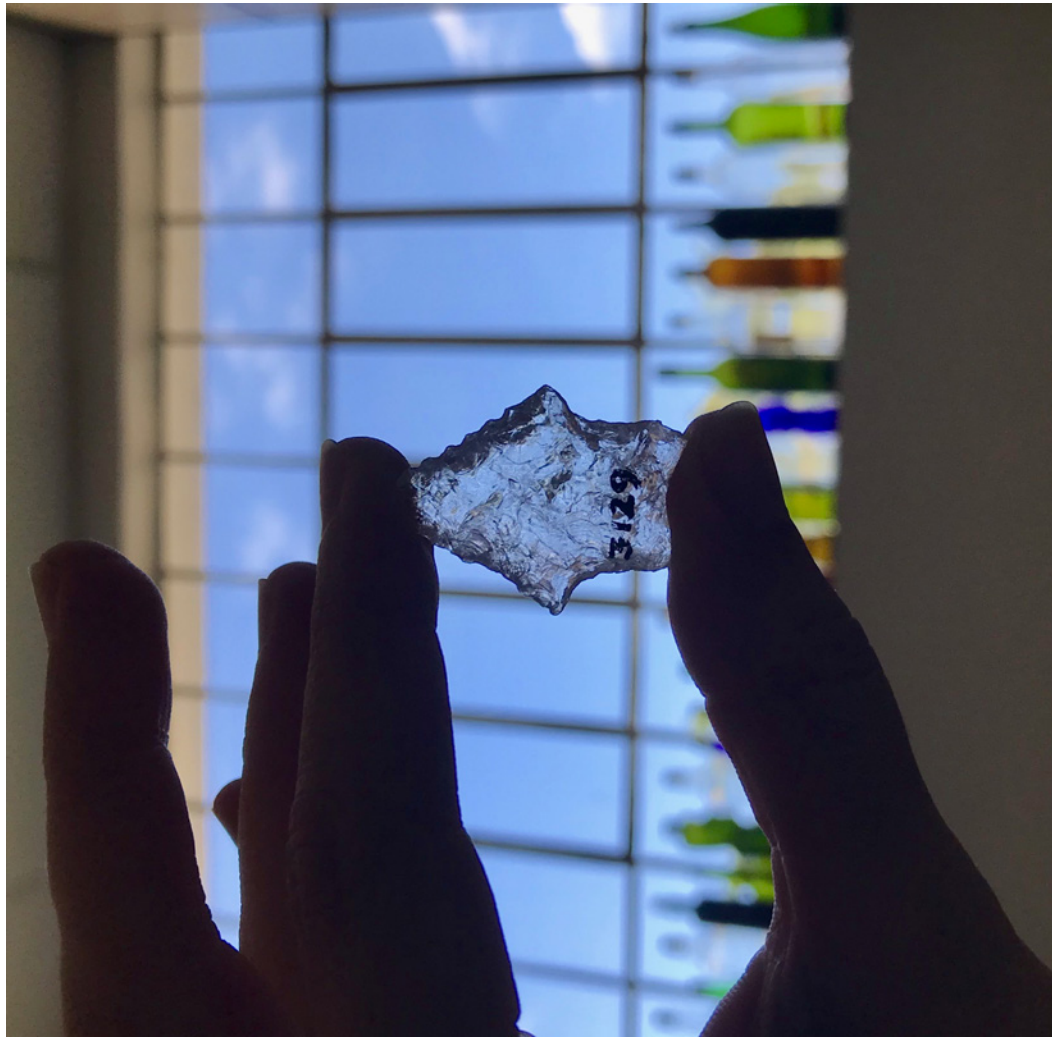


Figura 15 - Parte da coleção de material faunístico do CEPA-UFPR. (Foto: Mariana Novaes)

Figura 16 - Reserva técnica do CEPA-UFPR em processo de arrumação após a mudança de endereço do centro de pesquisas, em outubro de 2018. Imagem registrada em 30 de maio de 2019. (Foto: Mariana Novaes)

Ao observar uma série de similaridades entre as duas universidades, a UFPR acabou virando meu segundo estudo de caso na tese.

Vários caminhos, duas universidades, duas coleções e muitas semelhanças. A cada nova leitura para a pesquisa, mais evidentes ficavam essas similaridades. Além dos aspectos em comum entre a UFPR e a UNIRIO – ainda que ao mesmo tempo sendo instituições muito diferentes –, eu observava não só as afinidades entre as universidades e os museus como também a importância dos conhecimentos da Museologia para essas coleções depositadas nas instituições universitárias, mesmo as coleções não tendo qualquer vínculo com museus.

Caminhos se clareando: museus e universidades.

As semelhanças entre a UFPR e a UNIRIO me levaram a levantar uma série de questões. Quantas coleções as universidades possuem? De que natureza são? Qual é a história de formação dessas coleções? Onde essas coleções estão depositadas?

Para responder essas e várias outras perguntas que surgiam, antes de qualquer coisa eu precisava fazer o levantamento do máximo de coleções existentes nas duas universidades. A cada nova coleção localizada, um novo microcosmo antes escondido se revelava. Na UFPR, apenas nos campi da cidade de Curitiba, pude localizar um total de 39 coleções; e na UNIRIO, em todos os seus campi na cidade do Rio de Janeiro, identifiquei 46 coleções. Nesse processo de levantamento, como já suspeitava, encontrei um múltiplo universo: vegetais, fósseis, instrumentos musicais, insetos, fotografias, indumentárias, instrumentos científicos das mais variadas áreas de conhecimentos, partituras de música, invertebrados marinhos, rochas, anfíbios, micro-organismos, artefatos arqueológicos, mamíferos, lâminas histológicas, DNA de orquídeas…

Feito o levantamento, apliquei um questionário contendo perguntas sobre as coleções, sobre os trabalhos realizados com esses materiais e sobre seus locais de guarda. Do total de coleções localizadas em cada universidade (39 na UFPR e 46 na UNIRIO), na UFPR obtive 15 respostas e na UNIRIO 16. As respostas dos participantes revelaram que as coleções poderiam ser classificadas dentro de três grandes características: coleções científicas (usadas para a pesquisa científica ou fruto de seus processos), coleções didáticas (usadas como ferramenta para o ensino) e coleções de memória (grupos de objetos de importância para a memória institucional de algum departamento, curso ou setor da universidade ou de valor para a memória da ciência).

Além de se mostrarem plurais e de possuírem diferentes valores (científico, didático e/ou de memória), os dados obtidos nos questionários ainda revelaram – entre muitas outras informações extremamente relevantes que não cabem pontuar aqui nesse texto – que, mesmo não havendo qualquer vínculo dessas coleções com

ISSN: 2448-139X

algum museu, na maioria das coleções participantes da pesquisa são aplicadas as mesmas ações adotadas nas coleções de museus.

Os caminhos que levam aos museus muitas vezes se aproximam, tocam-se e se misturam aos caminhos que levam às universidades. E vice-versa.

Quem me acompanhou até aqui, para seguir adiante, precisa conhecer um pouco a história de formação da instituição museu no mundo ocidental e ter clareza do papel que essa instituição possui na sociedade atualmente. Do contrário, não conseguirá fazer as conexões e reflexões que apresento em seguida.

Essa história é bem longa e o que exponho aqui é algo extremamente breve e resumido, apenas o bastante para que possamos seguir adiante – e espero que seja também suficiente para instigar outras leituras sobre essa temática, que, particularmente, fascina-me.

Já se perguntaram sobre quando ou como os museus começaram a se formar na nossa sociedade? E por que têm esse nome: museu?

A palavra museu é derivada do termo grego mouseion, que significa casa ou templo das musas. Na mitologia grega, as musas são as filhas de Zeus e Mnemosine, a deusa da memória. As musas são detentoras da memória absoluta, da imaginação criativa e da presciência – ou seja, possuem o poder de prever o futuro. Suas danças, narrativas e músicas auxiliam a amenizar a ansiedade e a tristeza, fazendo do mouseion um espaço privilegiado que ajudava a acalmar a mente, libertando o pensamento do indivíduo das preocupações cotidianas para que pudesse se dedicar livremente às artes e às ciências (SUANO, 1986).

Figura 17 - As nove musas representadas em um sarcófago romano que hoje faz parte do acervo do Museu do Louvre, em Paris. (Imagem da internet: https://en.wikipedia.org/wiki/Muses#/media/File:-Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg)

Um exemplo famoso foi o Mouseion de Alexandria – também conhecido como biblioteca de Alexandria –, datado de aproximadamente 280 a.C., cujo principal objetivo era deter o saber enciclopédico. Nele estavam abrigadas coleções de objetos e livros, obras de artes e esculturas, jardins botânicos e zoológicos, rochas e minerais, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, laboratórios e observatórios. Tudo estava à disposição dos pensadores para desempenhar atividades de ensino e discutir sobre todo o saber existente (SUANO, 1986).

Como disse antes, a história dos museus é bem longa. A origem da palavra museu vem do mouseion grego, mas, além dele, há também os Gabinetes de Curiosidades dos príncipes e sábios – ou Câmaras de Artes e Maravilhas. Desde os primórdios da humanidade coletamos e colecionamos os mais variados tipos de coisas pelos mais variados motivos. A prática colecionista deu origem aos Gabinetes de Curiosidades no século XVI. Esses gabinetes, cujas coleções eram privadas e fechadas ao público, conservavam objetos

Figura 18 - Representação das musas na animação Hércules, dos estúdios Walt Disney Pictures. As musas, com suas músicas e danças, narram toda a história do filme (DISNEY, 1997). (Imagem da internet: http://www.caps.media/199/7-hercules-br/full/hercules-br-disneyscreencaps.com-45.jpg)

ISSN: 2448-136X

exóticos coletados de todas as partes do mundo e do Novo Mundo e foram o embrião do museu atual (SUANO, 1986).

Figura 19 - Ilustração de um Gabinete de Curiosidades. Gravura de Ferrante Imperato, Dell'Historia Naturale (Nápoles, 1599). (Imagem da internet: https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities#/media/File:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg)

Um importante exemplo é a coleção formada pelos colecionadores John Tradescant avô, pai e filho, e posteriormente "doada" a Elias Ashmole dando origem ao Ashmolean Museum da Universidade de Oxford[3]. Inaugurado em 1683, esse é considerado o primeiro museu a ser aberto ao público[4] e com finalidade pedagógica.

Ao longo dos séculos, a organização e os cuidados com as coleções foram se aprimorando e ficando cada vez mais complexos. Inicialmente com um caráter enciclopedista – ou seja, as coleções conservavam o máximo de itens relativos às atividades e ao saber humano –, as novas práticas de organização possibilitaram que, gradativamente, os gabinetes de curiosidades, e depois os museus, passassem a abrigar coleções mais específicas. Nesse processo de transição, muitos colecionadores transformaram-se em estudiosos e especialistas em diferentes temáticas de disciplinas da história natural e da cultura material (POSSAS, 2013). Dessa forma, entre os séculos XVII e XIX a cultura da curiosidade foi perdendo espaço para a ciência e institucionalizando o caráter

[3] Para conhecer a controversa história da coleção que deu origem ao *Ashmolean Museum* – o qual, por direito, deveria chamar-se *Tradescantian Museum* conforme conta Philipp Blom (2003) – recomendo ver: BLOM, Philipp. A arca roubada. In: BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003. Cap. 1. p. 67-76. Tradução de: Berilo Vargas.

[4] Apesar de o *Ashmolean Museum* ser considerado o primeiro museu a ser aberto ao público, havia uma série de restrições para visitar suas coleções. O processo de abertura dos museus ao público ocorreu de forma muito lenta ao longo dos séculos. A abertura que vemos nos dias de hoje ocorreu somente a partir do século XX, quando o papel educacional e social dos museus ficou mais evidente e passou a receber uma importância nunca observada até então.

científico dos museus, os quais se transformaram em instituições de pesquisa científica (KURY; CAMENIETZKI, 1997). Esse processo culminou com a multiplicação dos museus pelo mundo durante o século XIX. Apesar da proliferação dos museus em âmbito mundial, foi apenas no século XX que sua função educacional passou a ser colocada em maior evidência, quando deixaram de concentrar seus esforços somente nas práticas da pesquisa científica por meio de suas coleções e começaram a se voltar cada vez mais também para as atividades educativas – tanto para o ensino superior como para o ensino elementar e a divulgação científica para o público leigo (SUANO, 1986; LOPES, 2009).

O Mouseion de Alexandria, como podemos observar, conservava características muito semelhantes não apenas às dos museus da atualidade, como também às instituições universitárias. Ao longo da história, suas funções foram divididas entre três instituições, ficando as universidades responsáveis pelo ensino superior, as bibliotecas encarregadas pela guarda das fontes escritas e os museus incumbidos de preservar os objetos (ALMEIDA, 2001).

Possivelmente ambas as instituições, museu e universidade, possuem uma origem em comum no antigo mouseion. No entanto, apesar de terem se diferenciado ao longo dos tempos, não tomaram caminhos totalmente distintos. Muito pelo contrário: são instituições que compartilham mais semelhanças que diferenças.

A definição mais atual de museu elaborada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM[5]) data de 2007. De acordo com essa definição, atualmente os museus são instituições permanentes e sem fins lucrativos, que estão a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Ainda de acordo com a definição do ICOM (2007), os museus são instituições abertas ao público que **adquirem, conservam, pesquisam, comunicam e exibem** o patrimônio da humanidade e do seu meio visando à **educação, ao estudo e ao prazer** da sociedade[6].

Quanto às universidades, estas são instituições que têm como seus principais pilares de sustentação as atividades de ensino, pesquisa e extensão. Ou seja, além de desempenhar papel importante junto à sociedade promovendo o ensino e produzindo conhecimento através da pesquisa, devem criar estratégias

[5] Do inglês, *International Council of Museums.*

[6] "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu meio para fins de educação, estudo e prazer" (ICOM, 2007).

ISSN: 2448-139X

para a construção de espaços e mecanismos para a divulgação e popularização das diferentes formas do saber científico junto à comunidade não acadêmica através de atividades extensionistas e de educação não formal. As ações extensionistas junto à comunidade não acadêmica visam reduzir o distanciamento entre a ciência e a sociedade, gerando a democratização da cultura científica e inclusão social.

Enquanto espaços que produzem conhecimento e considerando que atualmente o ensino e a pesquisa acadêmica de boa parte das disciplinas que trabalham com a história natural e a cultura material (incluindo suas áreas correlatas) ocorrem nas instituições universitárias, as universidades têm uma predisposição natural para abrigar coleções, não necessariamente em museus. Não são raras as universidades que abrigam coleções em seus laboratórios, departamentos, núcleos ou centros de pesquisa. São coleções não vinculadas a museus, mas, mesmo assim, de extrema importância para o desenvolvimento de conhecimento e pesquisa científica em diversas áreas do saber.

Dessa forma, analisando com um pouco mais de atenção, as principais características das universidades se sobrepõem às dos museus, e vice-versa (NOVAES, 2018). Essas semelhanças ficam ainda mais evidentes quando as trazemos ao contexto brasileiro, onde até a década de 80 do século XX havia poucas universidades no país. Até a formação da primeira universidade no Brasil, que ocorreu apenas na segunda década do século XX (FÁVERO, 2006; SAVIANI, 2010), os museus desempenharam um papel fundamental para a institucionalização da pesquisa científica no país, sobretudo, nas disciplinas da história natural e da cultura material (LOPES, 2009). Além disso, os museus apoiaram cursos de formação superior no Brasil em um contexto político e social em que o governo e a elite brasileira não demonstravam interesse em investir no desenvolvimento científico e tecnológico ou na criação de instituições universitárias nacionais (NOVAES, 2018). Destaca-se nesse cenário o Museu Nacional, cujo papel foi de grande importância no processo de institucionalização da pesquisa no país até a virada do século XX, quando as coleções começaram a perder prestígio frente às novas metodologias e técnicas de pesquisa (LOPES, 2009).

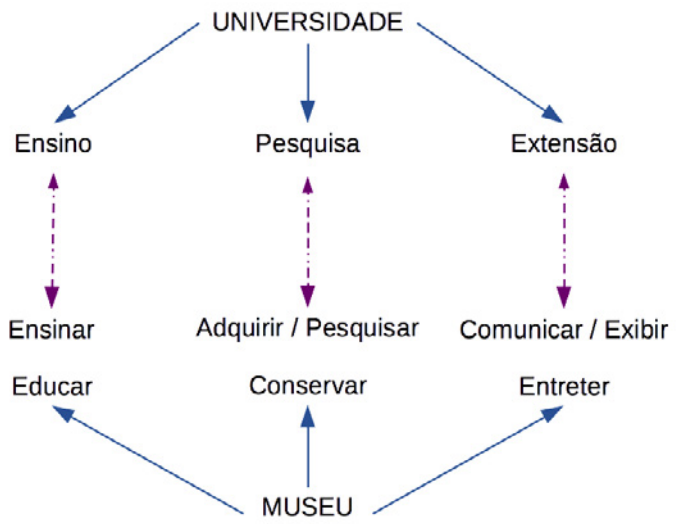


Figura 20 - Esquema ilustrando como as principais características dos museus e das universidades podem se sobrepor. Elaborado pela autora com base nas reflexões de Novaes (2018).

Uma nova vida: os caminhos que levam um objeto a fazer parte de uma coleção.

As próximas reflexões que quero propor são as seguintes: já se perguntaram como um determinado objeto passa a fazer parte de uma coleção de museu? O que acontece depois que um objeto entra num museu?

Como muito bem sabemos, o ser humano é capaz de produzir uma infinidade de objetos. De um modo geral, podemos considerar todas essas criações como ferramentas, pois, de alguma forma, possuem uma utilidade fim: as roupas são usadas para abrigar e proteger nossos corpos de situações climáticas e ambientais diversas; os talheres são úteis ferramentas que nos ajudam durante as refeições; o lápis é uma das ferramentas que nos possibilita elaborar desenhos ou registrar mensagens na forma escrita; e, assim como todos os objetos que nos cercam, todos possuem uma função de uso. Ao mesmo tempo, esses mesmos objetos representam uma evidência material da presença e da atividade cultural humana. Além disso, como frequentemente os objetos têm uma durabilidade que supera a vida de seus criadores ou de seus antigos donos, podem expressar e refletir ideias do passado a que pertencem (MENESES, 1998). Em outras palavras, quantos de nós conservamos objetos – muitas vezes sem grande valor material – porque nos remetem a alguma lembrança agradável? Ou seja, comumente conservamos objetos aos quais atribuímos algum valor, seja material ou sentimental.

ISSN: 2448-136X

Algo semelhante ocorre com os objetos que são selecionados para fazer parte de uma coleção. Esses objetos são retirados de seus locais habituais de uso ou de seu local de origem natural ou cultural devido aos valores que lhes atribuímos: valor histórico, valor científico, valor artístico, valor arquitetônico, etc. Essa ação de retirada do objeto de seu meio de origem e de atribuição do status de objeto de museu é chamada de musealização.

A musealização de um determinado objeto lhe confere uma nova vida. A partir do momento em que o objeto é extraído de seu meio de origem e se transforma em um objeto de museu dando entrada em uma coleção, suas funções de uso são alteradas e passam a exercer a função de documento. Sua nova função agora é registrar, testemunhar, evidenciar e documentar as atividades e a existência humana para as gerações futuras e por isso deve ser preservado. Para que seja preservado não pode mais manter suas antigas funções de uso. Por exemplo, se uma cadeira passa a fazer parte de uma coleção ela não pode mais ser usada como tal. Não podemos mais nos sentar sobre essa cadeira a fim de evitar que seja danificada e sofra o mínimo de alterações físicas possíveis. Como sua função agora é documentar um dado momento do passado, a cadeira deve ser preservada da melhor forma possível para as próximas gerações.

O processo de musealização pode ser resumido em três etapas (CURY, 2005). A primeira é a etapa envolve o processo de aquisição, o momento em que o objeto é selecionado – ou seja, lhe atribuímos algum tipo de valor – e coletado para fazer parte da coleção. No momento em que o objeto entra na coleção, ele recebe um número de identificação e é registrado no livro de entrada de objetos da instituição, o chamado Livro de Tombo. A segunda etapa é dividida em três ações: pesquisa, conservação e documentação. Todas as informações coletadas sobre o objeto durante o processo de pesquisa são registradas de várias formas através da elaboração de inventários, fichas catalográficas e bancos de dados. Essas atividades de registro das informações são parte do processo de documentação. Já o processo de conservação são as medidas adotadas para a preservação da integridade física do objeto e de suas informações (ou seja, dos documentos associados aos objetos). Concluídas essas três ações, é possível realizar a terceira e mais conhecida etapa da musealização, o processo de comunicação: é nesse momento em que as informações obtidas durante a pesquisa

são levadas ao público juntamente com o objeto, que deve estar em boas condições de conservação. A forma de comunicação mais popular em um museu é exposição, no entanto, há muitas outras maneiras de levar os conhecimentos adquiridos durante os trabalhos de pesquisa à comunidade. Isso pode acontecer através de publicações de livros e catálogos, realização de palestras e cursos e uma variedade de atividades educativas e culturais

Museologia: caminhos que nos levam não apenas aos museus.

Para encerrar, lanço uma última reflexão: o que é Museologia? Seria o campo do conhecimento que estuda os museus?

O domínio da Museologia não está restrito ao contexto do museu. Dessa forma, como já explicavam lá no início dos anos 1980 as museólogas Waldisa Russio C. Guarnieri e Anna Gregorová, o Museu não constitui o objeto de estudo da Museologia, da mesma maneira que a Medicina tampouco é a ciência dos hospitais (BRUNO, 2010).

Waldisa Rússio C. Guarnieri definiu a Museologia como a ciência do fato museal, que se dedica ao estudo da relação profunda entre o Ser Humano (enquanto sujeito conhecedor) e o Objeto (testemunho da realidade onde esse sujeito também participa) em um contexto institucionalizado – o Museu. Em outras palavras, a Museologia é o campo do conhecimento que estuda as múltiplas maneiras como a humanidade se relacionada com os objetos à sua volta – seja no âmbito do conhecimento, da emoção, da evocação, da identificação, etc. – dentro de um determinado cenário/espaço, que não obrigatoriamente precisa ser um museu (BRUNO, 2010). Dessa forma, a Museologia não está restrita ao espaço do Museu – e tampouco o museólogo está restrito a atuar apenas nessa instituição.

A Museologia constitui-se em um campo do conhecimento bastante interdisciplinar. Waldisa Russio C. Guarineri argumentava que se exige que o estudioso da área – o museólogo – possua profundos conhecimentos sobre o objeto testemunho (identificar, classificar, pesquisar, documentar, compreender os sinais de

ISSN: 2448-136X

comunicação entre indivíduos ou comunidades, etc.); sobre a humanidade enquanto criadora de artefatos, observadora de seu entorno e conhecedora de objetos, aos quais atribui mensagens e sentidos diversos (envolvendo conhecimentos da filosofia, da psicologia, da antropologia etc.); sobre a natureza da relação que é estabelecida entre o ser humano e o objeto (afetiva, racional, cognitiva); e sobre o local no qual indivíduo e objeto passam a dialogar (instituição/museu) (BRUNO, 2010). O somatório de todos esses conhecimentos viabiliza os processos museológicos para musealização do objeto: aquisição/escolha dos objetos, pesquisa, documentação, conservação e comunicação.

...

Ao conhecer um pouco mais a história e a função social dos museus, bem como quais são as funções sociais das universidades, é possível ver com mais clareza o quanto que essas instituições são importantes para a produção de conhecimento científico e para a educação – seja no ensino formal ou informal. O mesmo se aplica quando passamos a conhecer um pouco melhor o que é Museologia e os chamados processo museológicos, pois se revelam como importantes conhecimentos e ferramentas para a preservação das coleções e dos objetos, sobretudo quando ampliamos o entendimento de que é possível fazer Museologia e fazer uso de seus conceitos em espaços que vão além dos museus. Todas as atividades previstas em cada uma das etapas do processo de musealização podem ser facilmente aplicadas em qualquer coleção. Era o que eu fazia quando trabalhava no LECP-UNIRIO, é o que faço hoje no CEPA-UFPR e é o que é feito na maioria das coleções da UFPR e da UNIRIO – muitas vezes sem os pesquisadores se darem conta disso. Dessa forma, fica evidente o quanto que os conhecimentos da Museologia e o museólogo – trabalhando coletivamente com os demais profissionais de outras áreas do conhecimento – podem ser úteis para auxiliar a gestão, a pesquisa, a preservação e a divulgação dos conhecimentos gerados através dos estudos de coleções, estejam esses objetos onde estiver.

Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. 2001. 311 f. Tese (Doutorado) – Curso de Ciência da Informação e Documentação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/pt-br.php>. Acesso: 15 mar. 2018.

BLOM, Philipp. A arca roubada. In: BLOM, Philipp. Ter e manter. Rio de Janeiro: Record, 2003. Cap. 1. p. 67-76. Tradução de: Berilo Vargas.

_____. Ter e Manter. Rio de Janeiro: Record, 2003. 303 p. Tradução de: Berilo Vargas.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. (V. 1).

CURY, Marília Xavier. Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. Educar em Revista, Curitiba, n. 28, p.17-36, dez. 2006. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0104-40602006000200003.

ICOM. Unesco. Museum definition. 2007. Disponível em: <http://icom.museum/the- vision/museum-definition/>. Acesso: 15 mar. 2018.

KURY, Lorelai Brilhante; CAMENIETZKI, Carlos Ziller (Ed.). Ordem e Natureza: Coleções e cultura científica na Europa moderna. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 29, p.56-85, 1997. Anual. Edição comemorativa dos 75 anos de fundação do Museu Histórico Nacional. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=15847>. Acesso: 15 mar. 2018.

LOPES, Maria Margaret. O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX. 2. ed. Brasília: Unb, 2009.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, mar. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206>. Acesso: 4 abr. 2018.

NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. Patrimônio científico nas universidades brasileiras: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 291 p. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/teses>. Acesso: 11 jun. 2019.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda, 2013. Cap. 2. p. 159-170. Coleção Patrimônio.

SAVIANI, Dermeval. A expansão do ensino superior no Brasil: mudanças e continuidades. Poíesis Pedagógica, Catalão, v. 8, n. 2, p. 4-17, set. 2010. Universidade Federal de Goiás. http://dx.doi.org/10.5216/rpp.v8i2.14035.

SUANO, Marlene. O que é Museu. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos). Disponível em: <https://www.academia.edu/19309484/O_que_%C3%A9_Museu_1986_>. Acesso: 21 jul. 2018.

A menor distância entre dois pontos é um museu
click aqui

ISSN: 2448-139X

LINHA INTERTEMPO

Apresentação

O percurso a seguir foi construído a quatro mãos, fruto da parceria entre uma museóloga e uma discente do curso de Design, ambas da UFPR.

Os dados apresentados foram extraídos da tese de doutorado[1] da museóloga, pesquisa que teve como objeto de estudo coleções universitárias sem qualquer vínculo com museus.

A graduanda de design utilizou de elementos visuais, atrelados ao conceito desenvolvido para a 9° edição do Caderno TOM, expondo de maneira atrativa os dados levantados nessa pesquisa. Depois de várias conversas, trocas de mensagens e muito refletir, o resultado desse trabalho em dupla foi a Linha Intertempo da UFPR, a qual o itinerário possibilita uma viagem no tempo e pelos *campi* da universidade, simultaneamente.

Pegue seu assento no ônibus intercampi da UFPR e desfrute do passeio.

Amanda Falcon
Discente do Curso de Design da UFPR

Mariana Gonzalez Leandro Novaes
Museóloga do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da UFPR
Departamento de Antropologia
mnovaesufpr@gmail.com

1. NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro. Patrimônio científico nas universidades brasileiras: políticas de preservação e gestão das coleções não vinculadas a museus. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 296 p. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/teses. Acesso em: 6 set 2019.

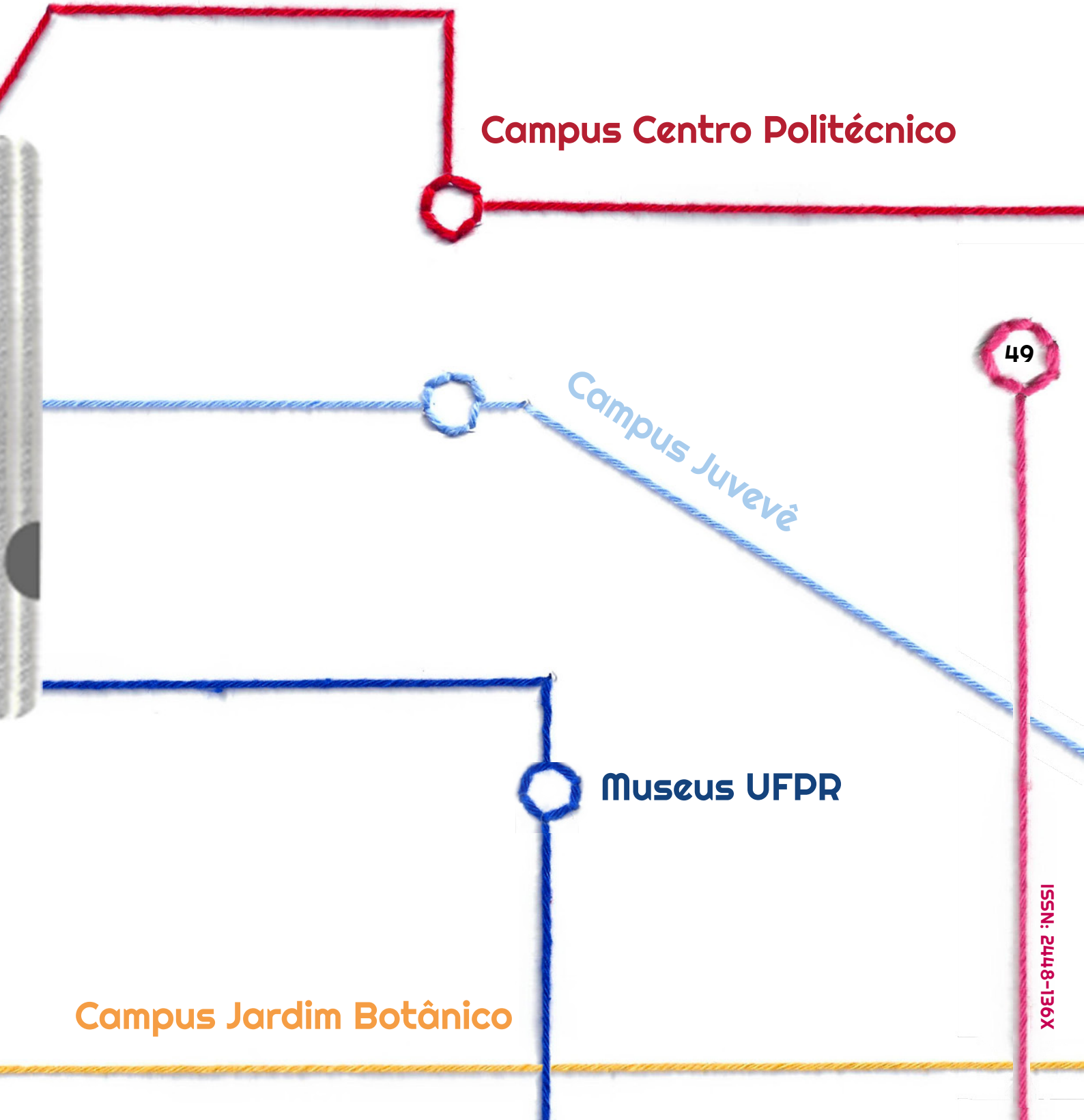
UNIVERSIDADE FEDERAL

Setor

DO PARANÁ

UFPR

de Educação Profissional e Tecnológica



ISSN: 2448-13EX

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Litoteca

ANO DE CRIAÇÃO:
Sem registro.

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2008

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Porão do Laboratório de Análise de Bacias

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Porão, bloco PI

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Geologia

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Amostras de rocha das atividades de campo dos projetos de pesquisa e pós-graduação.

1940

Jardim da

Campus Centr

COLEÇÃO:
Coleção didática
de Invertebrados

FUNDAÇÃO DO
Sem registro

PRINCIPAL CAR
Didática

DENOMINAÇÃO
GUARDA:
Laboratório de I
de Entomologia

ENDEREÇO DO
Avenida Francisc
Jardim das Amé
Politécnico, Seto
Departamento d

UNIDADE A QUA
DIRETAMENTE
Laboratório resp
cente ao Departa

QUAL A NATURE
Coleção de Zool

s Américas

o Politécnico

ANO DE CRIAÇÃO:
Sem registro

a
s

LOCAL DE GUARDA:

ACTERÍSTICA:

OFICIAL DO LOCAL DE

nvertebrados e Laboratório

LOCAL DE GUARDA:
co Heráclito dos Santos,
ricas, Curitiba / PR – Centro
or de Ciências Biológicas,
e Zoologia

AL O LOCAL DE GUARDA É
PERTENCENTE:
onsável pela guarda perten-
amento de Zoologia.

EZA DA COLEÇÃO?
ogia.

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção de Paleontologia do Setor de Ciências da Terra da UFPR

ANO DE CRIAÇÃO:
1943

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
O local de guarda atual foi construído em 2005, e desde então abriga a coleção paleontológica.

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Laboratório de Paleontologia (LABPALEO)

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Prédio do Setor de Ciências da Terra, Centro Politénico - Bairro Jardim das Américas Caixa Postal 19001, CEP. 81531-980, CURITIBA – PR

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Geologia, que pertence ao Setor de Ciências da Terra.

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de fósseis, icnofósseis e réplicas.

ISSN: 2448-3X

Juvevê

Campus Juvevê

COLEÇÃO:
Coleção de Arqueologia do CEPA/UFPR

ANO DE CRIAÇÃO:
1947

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
A fundação do CEPA ocorreu em 1956, porém o local atual de guarda foi adquirido somente a partir de 1968 tendo ainda passado por ampliação e reforma em 2006 (apenas projeto estrutural com ampliação e reformas e geral).

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
CEPA/UFPR - Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da UFPR

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Campus Juvevê da UFPR - Rua Bom Jesus, nº 650, Curitiba – PR – 80035-010

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
O CEPA constitui desde 2012, núcleo pertencente ao Departamento de Antropologia – DEAN da UFPR, no Setor de Humanas da UFPR

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
As coleções são eminentemente arqueológicas, mas no sentido amplo do termo, ou seja, estão vinculadas a materiais, documentação e equipamentos típicos das práticas arqueológicas, mas também associadas a áreas correlatas como biologia, geologia, pedologia, história, antropologia, paleontologia, etc.

Foto: Mariana Novaes, CEPA, 2019

ISSN: 2448-136X

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Herbário UPCB

ANO DE CRIAÇÃO:
1952

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2008

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Herbário UPCB – Centro Politécnico, Setor de Ciências Biológicas, Departamento de Botânica

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Botânica – Universidade Federal do Paraná | Caixa postal 19031, Curitiba – Paraná - CEP: 81531-980 - Brasil

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Setor de Ciências Biológicas, Departamento de Botânica

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção Botânica (exsicatas com amostra seca, amostras líquidas e em lâminas) de plantas vasculares, fungos, briófitas e algas.

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção Entomológica Padre Jesus Santiago Moure da UFPR

ANO DE CRIAÇÃO:
1956

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
1956

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Coleção Entomológica Pe. Jesus Santiago Moure

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Coleção Entomológica Padre Jesus Santiago Moure: Av. Cel. Francisco Heráclito dos Santos, 210. Centro Politécnico – Setor de Ciências Biológicas Departamento de Zoologia – sala 378. Curitiba - PR - Brasil | Fone/Fax: (41) 3361-1764

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Zoologia

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de insetos.

1950

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Juvevê

Campus Juvevê

COLEÇÃO:

Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE

ANO DE CRIAÇÃO:

1958

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:

1963

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:

Museu: Rua XV de Novembro, 575 – Centro Histórico, Paranaguá

RT: Rua Bom Jesus, 650 – Juvevê, Curitiba

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:

PROEC

Foto: Douglas Fróis (MAE, 2019)

ISSN: 2448-13X

Centro

Campus Prédio Histórico

COLEÇÃO:
Museu de Artes da UFPR - MusA

ANO DE CRIAÇÃO:
1960

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2002

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Rua XV de Novembro, 695 - 1º andar, Centro, Curitiba

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
PROEC

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de artes

1960

1970

Foto: Carlos Eduardo de Mesquita Barros (Coleção didática de Petrologia Metamórfica, 2019)

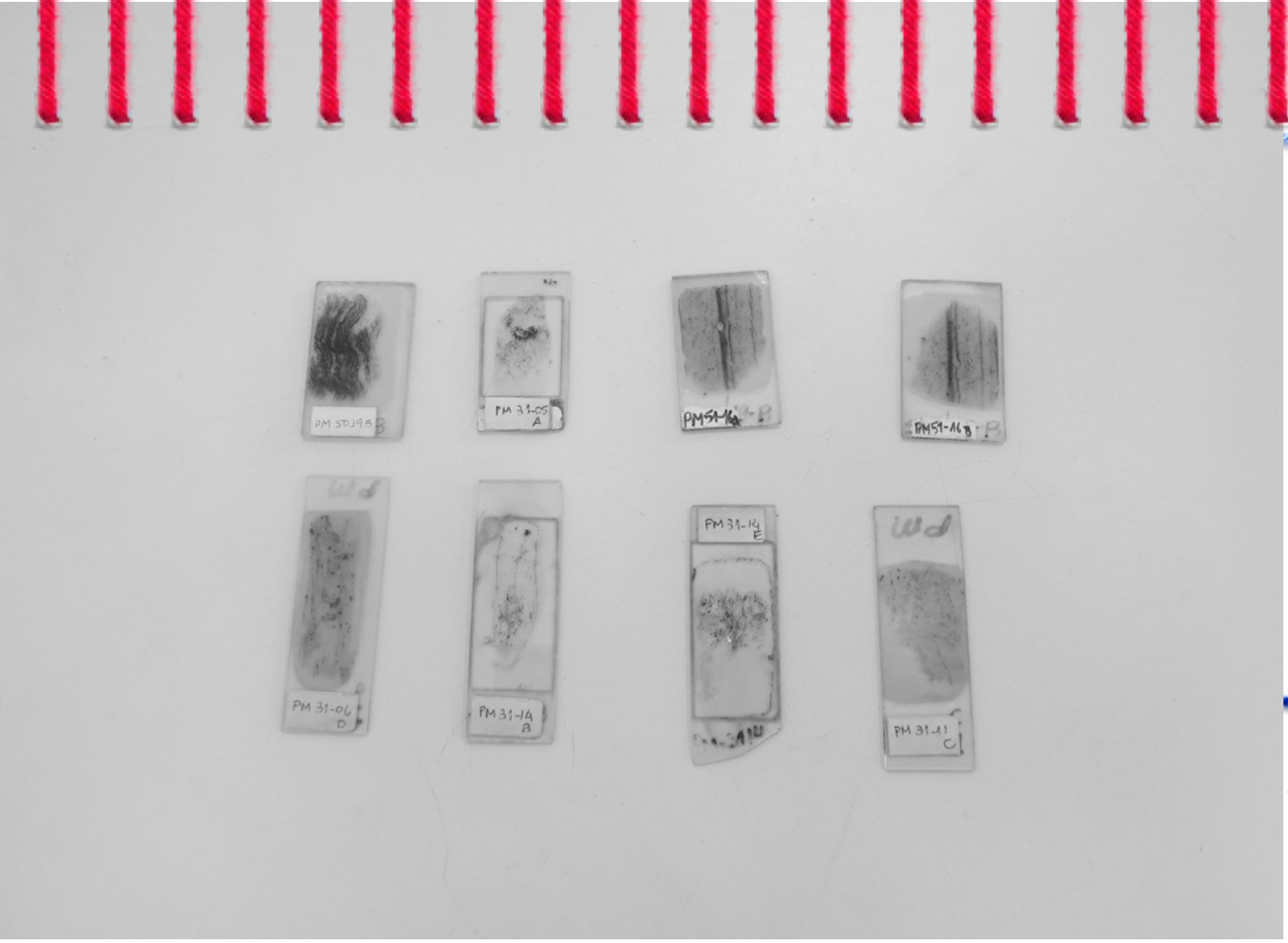


Foto: Douglas Fróis (MUSA, 2018)

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção didática de Petrologia Metamórfica

ANO DE CRIAÇÃO:
1976

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
1987.

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Didática

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Laboratório Didático de Microscopia

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Centro Politécnico, Bloco VI, sala PI-14

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Laboratório Didático de Microscopia pertence ao Departamento de Geologia, o qual pertence ao Setor de Ciências da Terra.

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Amostras e lâminas delgadas de rochas metamórficas.

ISSN: 2448-3131

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção de Invertebrados marinhos

ANO DE CRIAÇÃO:
1981

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Zoologia: Início em 1938, parte da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; Da coleção: 1981

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Zoologia

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Campus Centro Politécnico: Av. Coronel Francisco Heráclito dos Santos, 100 - Jardim das Américas, Curitiba - PR, 81530- 000

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Zoologia, Setor de Ciências Biológicas

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Amostras de organismos marinhos do grupo cnidaria, incluindo outros grupos de inve tebrados que são substratos de cnidaria e associados.

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção Herbário Escola de Flores-tas Curitiba

ANO DE CRIAÇÃO:
1982

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
1982

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Herbário Escola de Florestas Curitiba (Herbário EFC)

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Av. Prefeito Lothário Meissner, 632 - Jardim Botânico, Curitiba - PR, 80210-170

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Ciências Florestais, Setor de Ciências Agrárias.

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de plantas secas (exsicatas) que estejam em fase reprodutiva (flor, fruto e soros, no caso de pteridófitas).

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Museu de Ciências Biológicas

ANO DE CRIAÇÃO:
1994

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Av. Cel. Francisco H dos Santos, s/n, Setor de Ciências Biológicas, Curitiba

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Setor de Ciências Biológicas

Foto: SUCOM, Museu de Ciências Biológicas, 2018

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção de Paleobotânica

ANO DE CRIAÇÃO:
1999

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
1999

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Coleção de Paleobotânica – Laboratório de Paleontologia

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Geologia

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Geologia do Setor de Ciências da Terra

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de fósseis vegetais

1990

ISSN: 2448-139X

Jardim Botânico

Campus Jardim Botânico

COLEÇÃO:
Centro de Memória do Departamento de Educação Física

ANO DE CRIAÇÃO:
2005

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2004

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Centro de Memória do Departamento de Educação Física – CEMEDEF/UFPR

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Educação Física: Rua Coração de Maria, 92 CEP 80210-132 – Jardim Botânico.

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Educação Física

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Não sei se estou entendendo corretamente o conceito de arquivo e coleção. Estou ente dendo arquivo como todo o conjunto de documentos institucionais produzidos pela Escola de Educação Física e Desportos do Paraná. Dentro desse arquivo separamos alguns conjuntos documentais, que aqui estou chamando de coleção. Coleção Fichas de Identificação dos alunos da Escola de Educação Física e Desportos do Paraná.

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Museu de ciências Geodésicas e Cartográficas

ANO DE CRIAÇÃO:
2010

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2010

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Museu de Ciências Geodésicas e Cartográficas

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Centro Politécnico andar térreo do Prédio do Setor de Ciências da Terra

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Geomática

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
São peças que tem alguma relação histórica com as Ciências Geodésicas no geral e com a UFPR. São equipamentos de mensuração, mapas, livros, documentos entre outros.

2000

Coleção Museu de Ciências Geodésicas e Cartográficas

O Museu de Ciências Geodésicas da Universidade Federal do Paraná localiza-se no prédio do Setor de Ciências da Terra – Edifício Prof. Dr. Camil Gemael. Tem como sua principal missão preservar a história das Ciências Geodésicas e Agrimensura na UFPR. Seu acervo é composto de instrumentos de mensuração, mapas, fotografias, livros e documentos que contam um pouco desta história, que teve inicio junto com a criação da Universidade em 1912. Sua organização e exposição permite vislumbrar também a evolução da mensuração, desde réplicas de equipamentos utilizados pelos egípcios para a agrimensura e construção até a evolução dos receptores de sinais de satélite, como os receptores GPS.

Contatos:
Prof. Dr. Luis Augusto Koenig Veiga – 3361 3387 – kngveiga@ufpr.br
Departamento de Geomática – Setor de Ciências da Terra

Foto: Luis Augusto Koenig Veiga (Museu de Ciências Geodésicas e Cartográficas, 2019)

ISSN: 2448-13X

Foto: Nicole Schumacher (Coleção de instrumentos musicais, 2018)

Jardim Botânico

SEPT

COLEÇÃO:
Coleção de instrumentos musicais

ANO DE CRIAÇÃO:
2012

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
1994 como sede da Escola Técnica da UFPR, 2009 como Setor de Educação Profissional e Tecnológica - SEPT. E, 2011 como bloco C do conjunto de prédios do SEPT.

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica / Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Setor de Educação Profissional e Tecnológica.

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Rua Dr. Alcides Vieira Arcoverde, 1225, Jardim das Américas, 81520-260 Curitiba, PR, Brasil.

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Setor de Educação Profissional e Tecnológica

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Trata-se de uma coleção de instrumentos musicais, os quais encontram-se em expositores projetados para este fim. Também existem alguns objetos ligados aos instrumentos ou à sua construção.

Coleção de instrumentos musicais do curso de Luteria

A coleção de instrumentos musicais do curso de Luteria está localizada no Setor de Educação Profissional e Tecnológica, contando com instrumentos construídos por luthiers, docentes, egressos do curso, instrumentos de fábrica e, alguns objetos a eles relacionados. Sua estruturação começou em 2012, junto as atividades da Feira de Cursos e Profissões da UFPR e, desde então, tem sido um cartão de visitas para as atividades que ocorrem no auditório principal do setor. A minha ligação com a coleção pode ser separada em três contribuições. A primeira consiste em alguns instrumentos de sopro lá expostos e que foram confeccionados junto a discentes do curso. Também elaborei dois textos para o livro que fala da coleção e foi editado pela universidade. E, por fim, um conjunto de atividades de reuperação, limpeza, organização e adequação dos instrumentos e expositores realizados junto a um grupo de discentes em uma disciplina optativa. O espaço é aberto à visitação pública nos dias e horários de funcionamento do setor. Os instrumentos e objetos expostos contam com identificação e uma breve descrição de autor e materiais utilizados.

Prof. Dr. Thiago Corrêa de Freitas.
Lotação: Setor de Educação Profissional e Tecnológica.
Docente do Curso Superior de Tecnologia em Luteria.

ISSN: 2448-139X

Jardim Botânico

Campus Jardim Botânico

COLEÇÃO:
Espaço de Memória

ANO DE CRIAÇÃO:
2014

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2014

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Memória

DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Espaço da Memória (do Curso de Enfermagem)

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Av. Prefeito Lothário Meissner, 632 - Jardim Botânico, Curitiba- PR - Bloco Didático II, Andar Térreo

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de GeomáticaSetor de Ciências da Saúde

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Documentos relativos à criação do Curso; fotografias reunidas com diversas pessoas (docentes, exdocentes, ex-alunos, etc.); livros de autoria de docentes e ex-docentes do Curso; convites de formatura (há uma considerável coleção, com quase 80% de todas as turmas até agora formadas); placas comemorativas, botons e crachás; alguns objetos de uso corriqueiro (slides, disquetes, relógio, arquivo, medidor de pressão arterial, seringas, etc.); uniformes originais usados por alunos e por docentes nos primeiros anos do Curso; documentos pessoais de uma ex-docente já falecida, entre outros.

Jardim das Américas

Campus Centro Politécnico

COLEÇÃO:
Coleção de Corais escleractíneos

ANO DE CRIAÇÃO:
2017

FUNDAÇÃO DO LOCAL DE GUARDA:
2012

PRINCIPAL CARACTERÍSTICA:
Científica

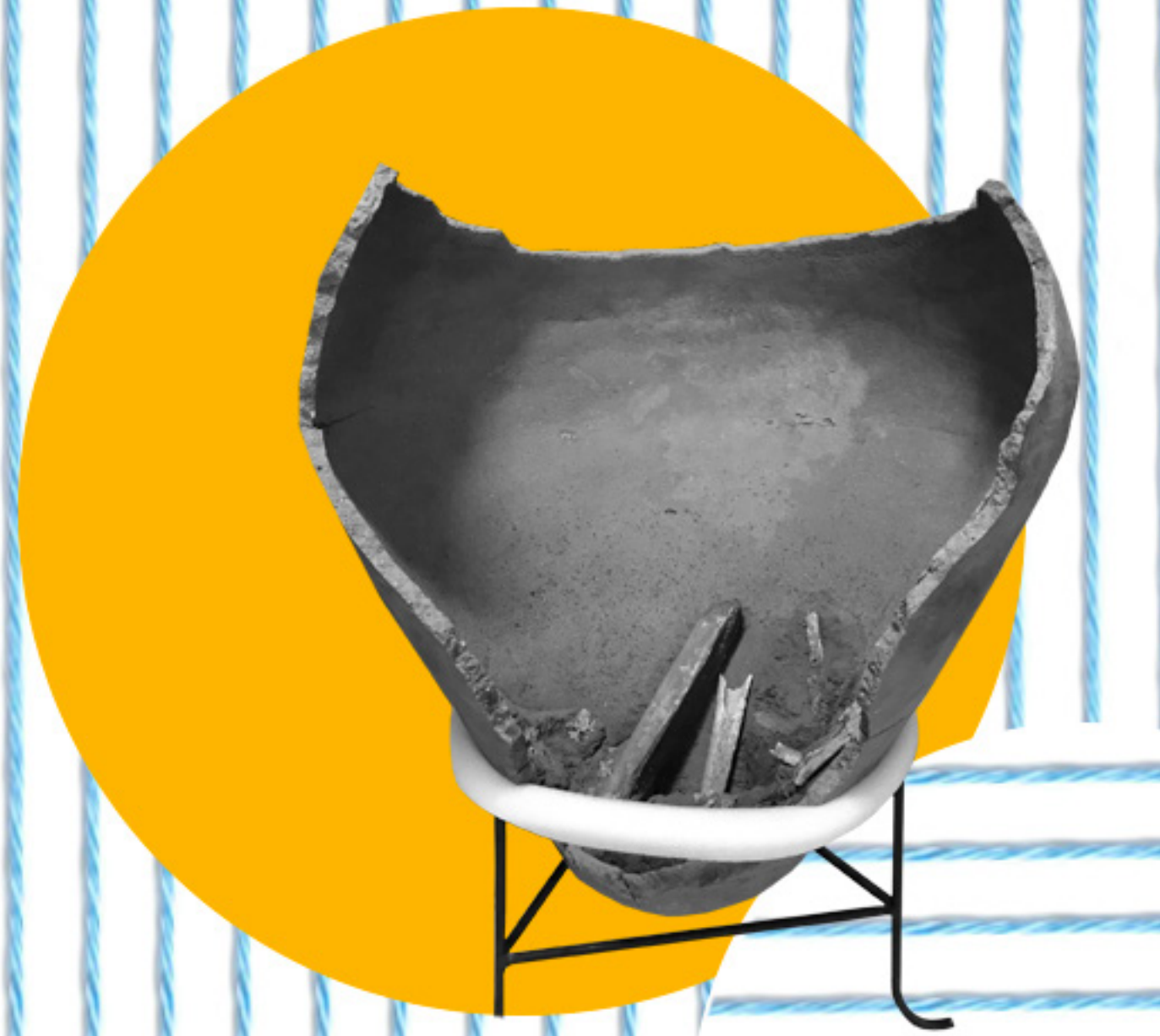
DENOMINAÇÃO OFICIAL DO LOCAL DE GUARDA:
Laboratório de Evolução de Organismos Marinhos

ENDEREÇO DO LOCAL DE GUARDA:
Departamento de Zoologia, Sala 361, Av. Francisco Hieráclito dos Santos s/n, Campus Politécnico, Curitiba, PR, 81531-990

UNIDADE A QUAL O LOCAL DE GUARDA É DIRETAMENTE PERTENCENTE:
Departamento de Zoologia

QUAL A NATUREZA DA COLEÇÃO?
Coleção de zoologia

ISSN: 2448-139X



IX. 2246

9722. IX.

Possibilidades que trilhamos em museus a partir de experiências de estágios

Renilton Roberto da Silva Matos de Assis [1]

Para além dos baús pessoais, os museus brasileiros devem cumprir papel de referência e base para o futuro da cultura. Que eles sejam música e poesia para nossos corpos, mentes e espíritos; que sejam os templos de todas as musas, e de todos nós. E que os brasileiros possam se orgulhar dos seus museus, novos e velhos (Gilberto Gil, 2007).

Reminiscência é a palavra que escolho e considero apropriada para começar a abordagem sobre um dos vários caminhos que podemos trilhar em museus. Reminiscência, substantivo feminino que, conforme o Dicionário Michaelis, significa:"a faculdade de reter e reproduzir aquilo que se aprendeu, se experimentou etc.; memória"(REMINISCÊNCIA..., 2019).

Reminiscência! Essa palavra insiste em se fazer presente a cada instante que penso em abordar este ou aquele item sobre a experiência em museus. Talvez essa seja a sina de muitos poetas e escritores, lidar com uma palavra que fica martelando em suas cabeças, até que consiga forjar alguma ideia, algum sentido no emaranhado de palavras que povoam as suas mentes.

Portanto, o caráter ensaístico deste breve texto me permitirá certa liberdade e, ao mesmo tempo, um enorme desafio: selecionar ao menos um projeto ou atividade desenvolvida que considero pertinente para discorrer e refletir neste espaço e momento sobre quais os caminhos possíveis dentro de um museu. Para tal, tive que, de forma breve, promover uma cruel seleção, até que cheguei a um tema que considero importante: estágio em museu!

[1] Museólogo da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), atualmente é coordenador do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille, museólogo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e historiador pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

ISSN: 2448-136X

Mas, antes de mergulhar no tema propriamente dito, é mister apresentar o significado legal para estágio conforme a Lei nº 11.788, de setembro de 2008, que oferece a seguinte definição:

> *Art. 1o Estágio é ato educativo escolar supervisionado, desenvolvido no ambiente de trabalho, que visa à preparação para o trabalho produtivo de educandos que estejam freqüentando o ensino regular em instituições de educação superior, de educação profissional, de ensino médio, da educação especial e dos anos finais do ensino fundamental, na modalidade profissional da educação de jovens e adultos (BRASIL, 2008).*

Neste sentido, é pertinente pensar nas instituições museológicas como importantes laboratórios, espaços que apresentam as mais variadas possibilidades de aprendizado e, sobretudo, a construção de novas relações. Museus podem ser dinâmicos (embora algumas instituições por diferentes fatores possam permanecer quase que estáticas), são ambientes repletos de desafios, muitas são as demandas que se apresentam para essas instituições prestarem serviços à sociedade, e cabe aos agentes envolvidos buscar o estabelecimento de pontes, quebrar barreiras, derrubar preconceitos, tudo isso para possibilitar que o cidadão se aproprie do seu patrimônio.

Entrementes, a escolha para falar sobre esse tema tem relação direta com a minha primeira experiência de estágio, caminho trilhado em um museu que contribuiu de forma decisiva para me tornar museólogo. Neste sentido, penso que estágio em museus por muitas vezes pode ser uma atividade silenciosa e, até certo ponto, pouco valorizada pelas instituições. Contudo, não pretendo fazer generalizações, faço esse comentário a partir de observações durante a minha trajetória profissional e acadêmica. Deste modo, farei neste texto uma breve digressão.

O começo dos anos 2000 foi um momento profícuo para as políticas públicas direcionadas para o campo de museus no Brasil. E esse cenário se constituiu após décadas de discussões que envolveram profissionais, entidades civis e poder público sobre o campo dos museus e sua função social.

Deste modo, com o campo museal se articulando em torno de pautas que convergiam para a sua profissionalização e fortalecimento, ocorreram alguns avanços, dentre eles, destaco o lançamento da Política Nacional de Museus em 16 de maio de 2003, a expansão da formação em Museologia, com a abertura de novos cursos de graduação em universidades federais, as criações do Instituto Brasileiro de Museus e do Estatuto de Museus, ambos em 2009; cito, também, os Fóruns Nacionais de Museus de 2004 (Salvador), 2006 (Ouro Preto), 2008 (Florianópolis) e 2010 (Brasília), que se constituíram em espaços de construção e discussão das políticas públicas e intercâmbios.

Neste contexto, a minha primeira oportunidade de estágio foi em 2006, no Museu Tempostal, instituição com acervo de fotos e postais históricos, contendo quase cinquenta mil itens. O museu fica localizando em Salvador[2], no Pelourinho, centro da primeira capital do Brasil, em um sobrado do século XIX. Na época, era acadêmico do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e cursava o sexto semestre. Tratava-se de um momento de raras oportunidades para obter vagas de estágios em instituições museológicas, empresas ou centros de pesquisas.

Esse período se revelou crucial para a minha formação acadêmica e profissional, e os caminhos que percorri, tendo como ponto de partida aquela experiência, conduziram-me inexoravelmente até aqui, momento no qual sou museólogo da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), desde 2010, coordenando o Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC).

Quando falo em momento crucial para minha formação acadêmica e profissional, penso no sentimento de pertencimento, e em acreditar que as atividades em que me envolvia com outros colegas na área da conservação no Museu Tempostal contribuíram em alguma medida com a instituição e com a preservação dos postais e fotografias que faziam parte dos bens culturais de natureza museológica sob a responsabilidade do museu, assim como me estimularam a continuar minha caminhada na área da Museologia.

Destarte, por que retornar até aquela experiência de mais de uma década atrás? Quem sabe a partir deste exercício de metamemória consiga explicar, em alguma medida, como uma experiência pessoal me influenciou ao ponto de propor um espaço

[2] Instituição museológica vinculada à Diretoria de Museus (DIMUS) do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Para mais informações, acesse:<https://dimusbahia.wordpress.com/museu-tempostal-2/>.

ISSN: 2448-13X

onde os estagiários com que tive contato no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC)[3] pudessem falar sobre suas experiências na instituição. Ressalto que, segundo Joel Candau (2012, p. 24),"cada um de nós tem uma ideia de sua própria memória e é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas: aqui se trata então da metamemória".

Portanto, pretendo seguir o curso desta breve narrativa sem me desviar excessivamente do objetivo central deste texto. Logo, abordarei a experiência desenvolvida no MHSC, intitulada Seminário Interno de Museologia e Interdisciplinaridade (SIMI), um projeto voltado para a comunicação das ações desenvolvidas por estagiários na instituição.

> *O Seminário Interno de Museologia e Interdisciplinaridade idealizado pelo museólogo do Museu Histórico de Santa Catarina, Renilton Assis, constitui-se como espaço que visa proporcionar uma oportunidade para os acadêmicos em Museologia e em cursos de áreas afins apresentarem suas pesquisas e produções realizadas enquanto estiveram vinculados ao Museu na condição de estagiários. Pensado para ser um momento no qual a equipe do Museu, orientadores e acadêmicos possam dialogar e trocar impressões sobra a experiência da prática de estágio no Museu e em outras instituições museológicas (ASSIS; SANTANA,2015,p. 85).*

Considero essa uma das experiências mais emblemáticas da instituição entre 2014 e 2017. O projeto procurou desvelar para o público interno e externo um pouco sobre as atividades realizadas pelos estagiários no museu. Essa iniciativa surge após uma reflexão sobre o papel desempenhado pelos acadêmicos do Curso de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) que estiveram sob a minha supervisão.

O SIMI foi uma iniciativa que surgiu em 2014. Naquela época, era importante pensar na prática do estágio no museu como uma oportunidade de construção de aprendizagens, fundamental para a formação do estudante, e de provocar na instituição reflexões sobre determinados aspectos da sua atuação. De todo modo, esse momento não poderia ser para instituição uma oportunidade de obter por meio do estagiário a mão-de-obra que lhe faltava, ao

[3] O Museu Histórico de Santa Catarina é uma instituição museológica vinculada à Fundação Catarinense de Cultura, criada pela Lei nº 5.476, de 4 de outubro de 1978. A instituição fica localizada no Centro de Florianópolis, sediada no Palácio Cruz e Sousa desde 1986.

contrário, deveria ser o momento de trocas, de mútuo crescimento, por isso seguimos com esse projeto, sendo oficializada como uma atividade do museu.

Ocorreram sete edições, entre 2014 e 2017, com doze apresentações de atividades e projetos desenvolvidos na instituição pelos estagiários com a supervisão de profissionais do museu. Neste contexto, existiram projetos relacionados à disciplina de Estágio Curricular Supervisionado Obrigatório, assim como estágios vinculados à instituição por meio do Programa Novos Valores.

A primeira edição do SIMI ocorreu em 27 de julho de 2014, com a apresentação de duas estagiárias do Núcleo de Museologia do MHSC, Julia Moura Godinho, que discorreu sobre a triagem e a organização de documentos nos quais ela dedicou sua experiência na instituição, e Poliana Silva Santana, que falou sobre a sua participação em um projeto de exposição do museu, dentre outras atividades, destacando-se a sua presença na equipe que construiu o 1º Plano Museológico do museu. Ambas eram acadêmicas do curso de Museologia da UFSC.

A sétima e última edição ocorreu em 22 de setembro de 2017[4]. Conforme matéria publicada pela FCC em seu site, a sétima edição fez parte da programação da 11ª Primavera de Museus[5]. Os estágios desenvolvidos na instituição e que tiveram suas atividades apresentadas no SIMI foram nas áreas de conservação, ação educativa, exposição e documentação.

É possível afirmar que as atividades que foram apresentadas nas sete edições do SIMI em alguma medida contribuíram com o fortalecimento da instituição. E, neste sentido, o SIMI cumpriu seu propósito de ser um espaço de comunicação, espaço onde foi oportunizado o protagonismo para os estagiários, valorizando as suas contribuições com a instituição. Desta forma, compartilhar as experiências e ampliar o alcance da informação dentro da própria instituição foram as primeiras fronteiras que esse projeto buscou ultrapassar, cumprindo em alguma medida esse propósito, mas a sua descontinuidade prejudica a consolidação desse espaço de discussão interna no museu.

Mas, afinal quais são os possíveis caminhos que podemos percorrer em um museu? Penso que são inúmeros! Museus não

[4] A última edição não foi coordenada por mim, devido a minha transferência para a coordenação do Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina.

[5] Para mais informações, acesse: <http://cultura.sc.gov.br/noticias/20577-20577-museus-administrados--pela-fcc-participam-da-primavera-de--museus-2017>.

ISSN: 2448-136X

são espaços estáticos; ao contrário, são ambientes complexos e portadores das mais variadas possibilidades de experiências e lembranças que podem dar sentidos ao presente, dependendo não apenas da instituição, mas de nossa capacidade e possibilidade de interação. São locais onde buscamos nos vislumbrar, como se fosse o olhar para um espelho, onde vemos nossa imagem projetada. No entanto, a forma como gerenciamos e acionamos o patrimônio museológico sob a responsabilidade dessas instituições é que pode tornar o processo menos ou mais exitoso.

Deste modo, tornar o estágio em museu um momento único de troca de experiências e aprendizados pode vir a ser um caminho possível e enriquecedor para as instituições museológicas e para os estudantes. O museu não deve se concentrar apenas nas ações que dão maior visibilidade, mas buscar valorizar as atividades e iniciativas, que em um primeiro olhar podem passar despercebidas, sendo entendidas apenas como rotinas, mas que com um olhar mais acurado podem demonstrar que são fundamentais para o dia a dia da instituição.

Consequentemente, a escolha por falar de estágio e, especificamente, da experiência do projeto SIMI, foi com intuito de apresentar uma possibilidade de estimular as ações desenvolvidas em museus por acadêmicos de diferentes formações e chamar a atenção para a necessidade de se valorizar todos os envolvidos quem fazem dos museus espaços de vivências, de conflitos e soluções, de satisfação e preservação, espaço que, por excelência, comunica memórias.

Por fim, o exercício de relacionar a experiência pessoal com a profissional no que concerne ao tema estágio em museus foi um desafio e não foi, em absoluto, esgotado aqui neste breve texto, destarte, pensar nessas experiências como oportunidades de estabelecer relações pode ser o caminho mais apropriado e enriquecedor para os museus, o papel social destas instituições não pode ser apenas o de preservar e comunicar suas coleções patrimoniais, mas, de buscar permanentemente transformar vidas e ser transformado neste processo.

Que tal pegar um caminho diferente?

click aqui

Referências Bibliográficas

ASSIS, Renilton R. da S. M. de.; SANTANA, Poliana S. Relatório Geral de Atividades do Museu Histórico de Santa Catarina -2014. Florianópolis: FCC Edições, 2015.

ASSIS, Renilton R. da S. M. de.; SANTANA, Poliana S. Relatório Geral de Atividades do Museu Histórico de Santa Catarina -2015. Florianópolis: FCC Edições, 2016.

ASSIS, Renilton R. da S. M. de.; SANTANA, Poliana S. Relatório Geral de Atividades do Museu Histórico de Santa Catarina -2016. Florianópolis: FCC Edições, 2017.

BRASIL. Poder Legislativo. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 15 jan. 2009 [2009a], p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso: 5 jun. 2019.

BRASIL. Poder Legislativo. Lei nº 11.788, de 25 de setembro de 2008.

Dispõe sobre o estágio de estudantes; altera a redação do art. 428 da Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1o de maio de 1943, e a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996; revoga as Leis nos 6.494, de 7 de dezembro de 1977, e 8.859, de 23 de março de 1994, o parágrafo único do art. 82 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e o art. 6o da Medida Provisória no 2.164-41, de 24 de agosto de 2001; e dá outras providências. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 26 set. 2008. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11788.htm>. Acesso: 11 jun. 2019.

CANDAU, Joel. Memória e identidade. São Paulo: Contexto: 2012.

MOREIRA, Gilberto Gil Passos. Os Museus do Brasil estão bem vivos. In: Política nacional de museus. organização e textos, José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. – Brasília: MinC, 2007. 184 p.

MUSEU HISTÓRICO DE SANTA CATARINA. Plano Museológico MHSC 2015-2018. Florianópolis, 2016.

REMINISCÊNCIA. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=okBbX>. Acesso: 12 jun. 2019.

ISSN: 2448-139X

Do culto cívico ao colecionismo colaborativo: coleções museológicas no MHN

Paulo Knauss [1], Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra

O Museu Histórico Nacional foi criado em 1922 no âmbito das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Suas primeiras coleções indicavam uma chave de leitura da história que enaltecia feitos militares, religiosos, do Estado nacional e seus agentes de governo. Na década de 1980, com as transformações nos campos museal e historiográfico, os critérios de seleção de acervo foram repensados. Nesse sentido, uma política de aquisição foi formalizada em 1992, possibilitando a ampliação e a diversificação da coleção com itens do cotidiano, como: eletrodomésticos, brinquedos, indumentária, entre outros.

Recentemente, a instituição vem buscando enfatizar os processos e as práticas de construção de coleções, mobilizando diferentes setores da comunidade civil organizada e proporcionando uma representação maior de alguns segmentos sociais no acervo do MHN. Entre essas ações, destacamos a prática das rodas de conversa com os movimentos sociais no sentido de conhecer as memórias que valorizam e incentivar a doação de objetos que correspondem a elas, a exemplo do que aconteceu com os Movimentos Feministas em 2017, gerando a aquisição de objetos representativos das lutas das mulheres, na década de 1970, e com o Movimento Negro, em 2018, criando condições para novas leituras do acervo do MHN relativo à história da diáspora africana no Brasil.

ISSN: 2448-13X

Vale destacar que a primeira iniciativa foi a construção, ao longo do ano de 2017, de uma coleção que se aproxima dos mil itens, adquirida pela mobilização da Família Panair, que representa a associação de ex-funcionários e familiares da companhia aérea fechada em 1965 pelo governo militar. A segunda iniciativa foi empreendida em colaboração com o movimento do Museu das Remoções, que reuniu fragmentos das casas dos moradores da Vila Autódromo que foram removidos e viram a destruição de sua comunidade pela prefeitura do Rio de Janeiro, no contexto das obras para a realização das Olimpíadas na cidade, em 2016.

Todas essas iniciativas de mobilização social caracterizam-se como processos de musealização de objetos. Entende-se musealização como a criação do "objeto de museu", "operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em museália"[2]. Trata-se de tornar determinado objeto parte integrante de um acervo museológico, no contexto de uma coleção com ordem específica, alterando valor de uso dos objetos reunidos, seu estatuto e os transformando em patrimônio ou bem cultural. Uma vez dentro do museu, os objetos assumem o papel de documento, indício material ou imaterial das sociedades e seu meio, fonte primária de pesquisa e, também, objeto de fruição cultural e sensorial. É por essa razão que a musealização envolve as atividades básicas dos museus: preservação (seleção, aquisição, conservação, gestão de coleções), pesquisa (levantamento de informações, aperfeiçoamento da documentação sobre o acervo, atribuição de sentido e autenticidade) e comunicação (exposições, publicações e atividades educativas e sociais). No caso de um museu de história, como o MHN, musealizar um objeto consiste em agregar a ele o estatuto de objeto histórico, fonte de informação e evidência de determinada situação cultural e histórica, sem se esquecer de considerar que é o contexto da prática de aquisição que dá consistência ao colecionismo que caracteriza a instituição.

Cabe ressaltar que a formação de coleções é uma prática produtora de sentidos, que vão além daqueles produzidos nos museus. No processo de musealização de uma coleção doadores, pesquisadores, curadores e técnicos e demais profissionais que lidam com esses objetos produzem novos sentidos a partir deles, ao estudá-los, classificá-los e documentá-los. Isso porque acabam por produzir novos significados, potencializando as características informa-

[1] Paulo Knauss é doutor em História, professor da Universidade Federal Fluminense e diretor do Museu Histórico Nacional. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre Arte, Imagem e Cultura Visual, bem como História, Memória e Patrimônio Cultural. É autor de vários trabalhos, entre os quais mais recentemente se inclui o livro The Rio de Janeiro Reader - history, politics, culture (DUP, 2016), em coautoria com Daryle Williams e Amy Chazkel. Aline Montenegro Magalhães é doutora em História e pesquisadora do Museu Histórico Nacional, professora no curso de MBA de gestão de museus da Universidade Cândido Mendes e no Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/Unirio). É bolsista Pós-Doutorado Sênior do CNPq e líder do grupo de pesquisa certificado no CNPq "Escritas da história em museus: objetos, narrativas e temporalidades". Desenvolve pesquisa sobre colecionismo e heranças materiais da diáspora africana no Brasil. Rafael Zamorano Bezerra é doutor em História e responsável pelo Núcleo de Pesquisa do Museu Histórico Nacional. Atua como professor colaborador do Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (COC/Fiocruz) e como professor do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/Unirio). Desde 2018 é coordenador do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica no Instituto Brasileiro de Museus (PIBIC/CNPq-Ibram) e bolsista Pós-Doutorado Júnior do CNPq. Realiza pesquisas na área da história, museus e patrimônio, atuando principalmente nos seguintes temas: história contemporânea, museus de história, patrimônio histórico, escrita da história em museus e colecionismo.

[2] DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Key Concepts of Museology. ICOM, 2010, p. 48. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf> Acesso: 2 jun. 2017.

cionais dos acervos e as possibilidades de discursos com eles. As escolhas do que é ou não musealizado, as formas de classificação, descrição, indexação e exposição produzem múltiplos sentidos ao sistematizar novas e antigas informações. Destarte, o profissional que lida com coleções precisa ter consciência de que ele mesmo é um agente produtor de sentido, uma vez que por meio de sua autoridade intelectual ou profissional, esses agentes podem dar notoriedade a determinado acervo, da mesma forma que podem decidir sobre sua reorganização, classificação, exposição, procedimentos de restauração e até mesmo descarte.

Isso faz com que o trabalho de pesquisa sobre objetos ou coleções museológicas seja um processo constante de construção da coleção, uma vez que seus sentidos e valores documentais não se encerram no ato de incorporação de determinado objeto ao museu. A musealização é um trabalho contínuo de tratamento e gestão de acervos do qual a pesquisa é parte fundamental. Assim os atos de descrever, sistematizar informações e estabelecer relações com outros acervos permitem a ampliação da noção de documento, categoria fundamental ao ato de musealizar.

As coleções construídas recentemente no Museu Histórico Nacional foram constituídas e doadas por grupos sociais que até então estavam ausentes ou eclipsados na museografia da instituição. O papel da instituição foi o de fomentar a prática de colecionar que caracteriza o colecionismo, por meio de rodas de conversas, palestras e seminários no próprio museu, onde foram tratados assuntos relativos à representação da memória dos negros, das mulheres, entre outros.

A primeira coleção formada coletivamente para integrar o acervo do MHN foi a da Família Panair, associação de ex-funcionários da empresa. A Panair, umas das maiores companhias de aviação brasileira, foi fechada em 1965. À época, operava com exclusividade as rotas em todo o Brasil e em vários países da América do Sul, realizando voos para a Europa, África e Oriente Médio. Em 10 de fevereiro, sem que antes fosse instaurado um processo administrativo regular, todas as suas concessões de linhas aéreas foram suspensas, por meio de um despacho assinado pelo Presidente da República, o marechal Castello Branco, e pelo ministro da Aeronáutica, brigadeiro Eduardo Gomes. Ainda nos dias de hoje o processo judicial de reparação dos danos causados à empresa e aos seus fun-

ISSN: 2448-13X

cionários está aberto na justiça, sendo um dos casos mais polêmicos do direito empresarial brasileiro.

A coleção formada e doada pela Família Panair ao MHN é composta por centenas de itens vinculados ao cotidiano de trabalho dos funcionários da companhia e que representam uma fase da aviação brasileira, marcada pela sofisticação dos serviços de bordo e pela divulgação do país como destino turístico e empresarial da América do Sul. Representa também a luta pela valorização da memória da companhia e de seus trabalhadores.

Já a coleção do Movimento Feminista teve origem nas conversas com a professora Hildete Pereira de Melo Hermes de Araújo, personagem chave na militância feminista desde os anos 1970. Foi ela – que já havia mobilizado doações junto a outras lideranças do feminismo no Brasil – quem organizou conosco a roda de conversa realizada no MHN em agosto de 2017, ampliando a participação das mulheres na representação da história do Brasil produzida e divulgada na instituição, não apenas por meio de suas doações, mas primordialmente por meio do compartilhamento de suas histórias. A coleção está sendo formada por objetos pessoais e icônicos de pessoas vinculadas ao movimento, como os óculos usados pela escritora e ativista Rose Marie Muraro, o telefone utilizado pela cineasta Eunice Gutman para articulação de reuniões e atos do movimento, coroa e faixa com a inscrição “Rainha do Lar”, vestidas por Carmen da Silva em passeata pelas ruas do centro do Rio, no dia 8 de março de 1983, entre outros. Cabe ressaltar o fato da necessidade de trabalhar com o grupo a importância da cultura material e sua associação com suas práticas sociais. Basicamente, parte do movimento feminista representado nessa coleção reuniu-se em torno de lideranças intelectuais, autoras de livros e artigos. Ao museu não interessa apenas os livros que escreveram, mas os objetos representativos da cultura material que envolvem a prática da escrita. Assim de Carmem da Silva recolheu-se o cinzeiro que a acompanhava quando escrevia; de Rose Marie Muraro, os óculos de quem exercia a atividade intelectual. Além disso, o movimento realizava reuniões e fazia contatos por telefone, o que ressalta o significado do telefone doado por Eunice Gutman, como objeto de uma dimensão da prática da militância. Outra prática relaciona-se com a organização e participação em congressos, encontros e seminários, assim como de passeatas, o que na coleção é expresso pelo conjunto de crachás reunidos e itens usados em passeatas. O que importa é tratar a cul-

tura material como expressão da prática que caracteriza a mobilização coletiva do movimento de mulheres.

Roda de conversa com representantes do Movimento Ferninista - MHN, Rio de Janeiro

Telefone utilizado peta cineasta Eunice Gutman - MHN, Rio de Janeiro

Outra ação que destacamos aqui é a coleção Vila Autódromo, formada a partir da articulação com o Museu das Remoções, representado pela líder comunitária Sandra Maria de Souza e intermediada pelo museólogo Mário Chagas. A Vila Autódromo teve sua origem nos anos 1960, como uma colônia de pescadores estabelecida às margens da Lagoa de Jacarepaguá, zona oeste do Rio Janeiro. Próximo ao local, na década seguinte, fora construído um autódromo, o que deu origem ao nome da comunidade. Durante a década de 1990, os moradores sofreram várias tentativas de

ISSN: 2448-136X

remoções, ao mesmo tempo em que ações importantes, como o cadastramento socioeconômico feito pelo Governo do Estado em 1992, asseguraram sua permanência na região.

Com os preparativos da cidade para receber os Jogos Olímpicos de 2016, a remoção de comunidades de baixa renda ganhou espaço e força na prefeitura de Eduardo Paes (2009 – 2016). No Plano Estratégico anunciado em janeiro de 2010, a Vila Autódromo estava entre as 119 favelas que seriam reassentadas pelo Município. E, assim, mais de 500 famílias foram removidas dali para a construção do Parque Olímpico, do Centro de Mídia e das reformas de mobilidade urbana. Durante todo o processo houve uma intensa mobilização dos moradores, que utilizaram de ferramentas museológicas – como a criação do Museu das Remoções, "um instrumento de resistência e luta [...] contra as políticas de remoções, suas ações arbitrárias e consequentes apagamentos de memória"[3].

A coleção Vila Autódromo, que foi doada ao MHN, é constituída por escombros das casas dos moradores, como revestimentos de paredes, basculantes, grade de janela, relógio de medição de luz e bomba d'água. Entende-se que os vestígios de demolições são documentos históricos que, devidamente tratados, tornam-se elementos representativos das remoções de comunidades pobres da cidade, a exemplo do desmanche do Morro do Castelo em 1922, do qual o MHN possui inúmeros vestígios. São acervos que representam as recorrentes lutas por moradia, contra a gentrificação da cidade e a criminalização da pobreza, temas caros à história do Brasil, que enriquecem as possibilidades de abordagens da história nacional.

Outra coleção que está sendo formada coletivamente com lideranças do movimento negro é a das heranças da diáspora africana no Brasil. Historicamente, negras e negros têm sido abordados no MHN pelo viés da escravidão durante os períodos colonial e imperial. A partir dessa chave de leitura são apresentados aspectos das culturas africanas na cultura brasileira e a ação de personagens do movimento abolicionista durante o novecentos. Todavia, o MHN possui diversos objetos relacionados à história dos afrodescendentes, que assim não vêm sendo tratados. A especificidade do trabalho em conjunto com membros do Movimento Negro está na possibilidade de realização de novas leituras do acervo museológico relativo a essa temática, aliada ao compartilhamento da autoridade no

[3] Disponível em: https://museudasremocoes.com Acesso em: 21 fev. 2019.

processo de atribuição de novos sentidos à coleção que se forma e na produção do conhecimento sobre e a partir dela. Ao identificarmos os objetos do MHN relativos à história afro-brasileira e percebermos como podem constituir outras narrativas, sob a perspectiva decolonial e de valorização dos protagonismos, teremos condições de criar uma linha de aquisição de objetos vinculados à luta contemporânea pelo combate ao racismo e pela valorização da cultura afro-brasileira.

Os professores Amauri Mendes, Alexandre Ribeiro, Asfilófio de Oliveira Filho (Filó) e José Carlos Felix compareceram à primeira roda de conversa com o Movimento Negro no MHN, realizada no dia 25 de maio de 2018, dando início ao Grupo de Trabalho que se dedica à análise do acervo do museu relativo à história das negras e dos negros. Capítulo importante dessa articulação é o tratamento de uma coleção do MHN adquirida em 1999. Trata-se de 38 objetos pertencentes a um terreiro de candomblé que foram doados ao museu pela própria ialorixá (mãe de santo) que estava encerrando suas atividades religiosas e desativando o espaço. O terreiro estava localizado na Vila Vintém, comunidade localizada entre os bairros de Realengo e Padre Miguel, no Rio de Janeiro.

À época, um técnico do museu – o museólogo Juarez Guerra – foi ao terreiro selecionar as peças, contudo, por não ser iniciado na religião, tampouco conhecê-la como estudioso, baseou suas escolhas em critérios técnicos e materiais – acertadamente, pois assim conseguiu garantir a ida dos objetos para o MHN. Porém, pode-se dizer que esse processo de musealização não foi pleno, uma vez que não foram realizados alguns procedimentos técnicos de registro de informações sobre a doadora e as motivações da doação. As razões para a carência de informações a respeito do acervo adquirido vão desde o pequeno número de servidores até a falta de especialistas no tema no quadro técnico da instituição. O resultado é que ao longo desses quase 20 anos esses objetos nunca foram expostos no MHN.

Nossa dificuldade em lidar com esse acervo foi compartilhada durante a roda de conversa com o movimento negro. Assim, o professor Alexandre Ribeiro nos apresentou ao babalorixá Rogério Eliziário – cujo nome iniciático na religião é Tateto Legonuqueno – figura com autoridade reconhecida entre seus pares. Solicitamos a ele que viesse ao museu para nos orientar na revisão da identifi-

ISSN: 2448-136X

cação das peças; identificar se o sagrado ainda estava presente no acervo, o que nos impossibilitaria de dar a esses objetos um tratamento museológico, portanto laico, sem desrespeitar os fundamentos da religião. Enfim, estava em questão indicar possibilidades e impossibilidades de tratamento dos objetos, uma vez que constituindo assentamentos de orixás, deveriam ter sido destruídos ao serem encerradas as atividades do terreiro ou diante da morte da ialorixá, segundo os preceitos do candomblé.

O acervo foi exposto na reserva técnica do MHN para a visita do babalorixá que, na ocasião, identificou a relação das peças com a liturgia do candomblé, os respectivos orixás com que os assentamentos se relacionam e os elementos materiais que devem ser preservados na conservação preventiva. Identificou também que o sagrado ainda está presente nos objetos e que deverá ser realizado

Babalorixá Tateto analisando a coleção de objetos de candomblé (foto: equipe do MHN) - MHN, Rio de Janeiro

Babalorixá Tateto analisando a coleção de objetos de MHN, Rio de candomblé (foto: equipe do MHN) - MHN, Rio de Janeiro

um ritual visando dessacralizá-los, tornando-os de fato, acervos museológicos, documentos. Todos esses procedimentos estão sendo documentados.

Retomamos, portanto, a importância dos agentes que lidam com o acervo e com a documentação museológica como produtores de sentidos e de musealidade. Neste caso, trata-se de afirmar o princípio de autoridade compartilhada no espaço do museu tradicionalmente concebido como lugar da autoridade intelectual de historiadores, historiadores da arte, museólogos, arquitetos, entre outros. Na maior parte das vezes, a prática de colecionar e de construir coleções em museus, que muitas vezes se dedicam aos objetos relacionados às culturas populares, são tratados somente pela autoridade acadêmica e científica, criando narrativas colonizadoras que se tornam distantes do contexto original e das pessoas que os

ISSN: 2448-136X

produziram e os usaram. Porém, não se trata aqui de inverter essa relação e passar a tratar tais acervos somente pela autoridade tradicional, mas sim compartilhar saberes, mobilizar autoridades diversas com o objetivo de realizar um tratamento museológico mais consistente, permitindo a transformação desse conjunto de peças em objetos museológicos com toda a sua potencialidade documental. É também uma prática decolonial, no sentido de construir narrativas museológicas mais plurais, justamente em instituições tão marcadas pela ação do estado, pelas narrativas historiográficas consagradas e marcadas pelo discurso do poder. Por fim, cabe ressaltar que as ações descritas aqui procuram potencializar o papel do Museu Histórico Nacional como uma instituição afinada com os valores plurais de uma sociedade democrática e comprometida com a produção de conhecimento permitindo, através do seu acervo e de suas coleções, a realização de diversas leituras da história nacional, com todos seus conflitos, contradições e idiossincrasias.

O tema é especialmente interessante para os museus de acervos no sentido de ressignificar suas coleções, tendo como pressuposto a sua desnaturalização, sublinhando a importância das práticas que caracterizam o processo de construção de coleções. Trata-se de destacar a importância de documentar não apenas os objetos, mas igualmente registrar os processos de aquisição, revalorizando o lugar central que o colecionismo tem no processo de musealização. Nesse sentido, cabe definir a coleção não apenas pelos seus objetos, mas igualmente pelas práticas que dão sentido à sua reunião e que definem a coleção como narrativa definida por um lugar social e um princípio de autoridade. No horizonte, fica a possibilidade de os museus assumirem o papel de difusores da prática de colecionar na sociedade, que se constitui como uma das práticas de construção de conhecimento mais antigas que se tem notícia.

Que tal pegar um caminho diferente?
click aqui

Curadoria Colaborativa: Uma forma participativa de se pensar o uso da memória

Lucas Figueiredo Lopes (Museólogo), Marcela Lemos Motta (Museóloga) e Vanilde Rohling Ghizoni (Restauradora)

Por anos os museus construíram memórias acerca de diversas populações através do seu próprio olhar sobre elas, que muitas vezes é carregado de suposições equivocadas e preconceitos. Não era dada aos povos retratados a possibilidade de contar seu lado da história.

A inclusão social e a discussão de pautas como a repatriação e a representatividade de grupos minoritários em posições de decisão impulsionaram reflexões das instituições e dos profissionais sobre o seu próprio fazer museológico.

Essa nova postura tem ganhado cada vez mais adeptos e a tendência é de que os processos museológicos sejam colaborativos, incluindo a voz e o olhar de quem é tema das ações de comunicação e pesquisa museológica, deixando de lado a postura hegemônica e colonialista que predominava até então.

Essa mudança também tem ocorrido no Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (MArquE/UFSC), cujos profissionais têm buscado construir suas ações de pesquisa, preservação e comunicação juntamente com os povos retratados no acervo da instituição.

O presente texto aborda a elaboração do projeto de exposição colaborativa de etnologia indígena **"Tecendo saberes pelos caminhos Guarani, Kaigang e Xokleng-Laklãnõ",** pensada e exe-

ISSN: 2448-136X

cutada coletivamente, que busca propor formas e narrativas para além daquela tradicionalmente conhecida – um conjunto de objetos, uma equipe teoricamente capacitada e um discurso estabelecido verticalmente, sem considerar o que os grupos que de fato produziram aqueles objetos de memória gostariam de contar e como gostariam contar.

Um breve histórico do Museu

Antes de adentrar o tema deste artigo, cabe apresentar rapidamente o MArquE/UFSC.

O MArquE inicia seus trabalhos como Instituto de Antropologia da UFSC no ano de 1965. Devido à reforma universitária, o referido instituto é alçado à categoria de museu universitário em 1970. Ao longo desses mais de 50 anos de atividade, o MArquE desenvolve importantes pesquisas e projetos nas áreas da arqueologia e etnologia, o que lhe rendeu um importante acervo nas referidas áreas: a coleção arqueológica conta com mais de 40.000 itens, oriundos de escavações arqueológicas e doação de colecionadores, e a coleção etnológica está dividida em duas categorias – etnologia e etnologia indígena –, contando com uma quantidade aproximada de 3.900 itens.

O acervo de etnologia indígena é formado por peças referentes aos três povos indígenas que ocupam o estado de Santa Catarina: Guarani, Xokleng-Lãklanõ e Kaigang.

É em função deste acervo etnológico que todo o projeto, não só a exposição, foi realizado.

O primeiro passo para a realização da exposição

A exposição **"Tecendo saberes pelos caminhos Guarani, Kaigang e Xokleng-Laklãnõ"** partiu de um projeto maior, a Ação Saberes Indígenas nas Escolas (ASIE). A ASIE é uma ação do governo federal que busca promover a formação continuada de professores da educação escolar indígena, especialmente daqueles que atuam nos anos iniciais da educação básica nas escolas indígenas, e oferece

recursos didáticos e pedagógicos que atendem às especificidades da organização comunitária, do multilinguismo e da interculturalidade que fundamentam os projetos educativos nas comunidades indígenas. A UFSC é a responsável por efetivar essa ação com professores indígenas das três etnias presentes no estado – Guarani, Kaingang e Xokleng-Laklãnõ de Terras Indígenas situadas em Santa Catarina –, cujas escolas estão ligadas à Secretaria Estadual de Educação (SED/SC). A exposição surge, então, como uma forma de mostrar o resultado final desta etapa de trabalho.

Dentro da proposta da ASIE, o Museu se apresenta como um local estratégico, uma vez que o acervo etnológico representa a materialidade da memória que, por vezes, não possui outros registros além do próprio objeto, principalmente quando se refere a grupos que se utilizam quase que exclusivamente da memória oral para transmitir sua cultura e conhecimento às próximas gerações. Em outras palavras, a coleção que se encontra no museu passa a ser uma referência para os próprios criadores destes objetos. Isso porque o fazer de muitos dos objetos que se encontram no museu foi esquecido pelos grupos que os criaram.

A partir do entendimento da relevância do museu e da coleção que nele reside, a ASIE desenvolveu um trabalho de recuperação do saber fazer com os referidos grupos a partir dos objetos que aqui se encontram. Foram realizadas diversas visitas à reserva técnica do MArquE (espaço com as condições ideais de conservação para os objetos) com os anciões, jovens, algumas crianças e professores indígenas. Através desses encontros e da troca de informação,

Núcleo I da exposição - MArquE/UFSC

ISSN: 2448-136X

o conhecimento foi recuperado e o saber-fazer destes objetos foi registrado pelos próprios indígenas. Com o compartilhamento desse conhecimento com os grupos indígenas, um conjunto de novos objetos foi produzido. Esses objetos representaram a materialidade do conhecimento, a recuperação da informação, o registro do fazer e a geração de novas formas aprendizagem.

A exposição

Ao pensar em realizar uma exposição, é preciso antes escolher o tipo de curadoria. Dentre as possibilidades, existem aquelas mais hierárquicas ou verticais, em que o discurso escolhido parte da visão da equipe da instituição ou do profissional responsável.

Núcleo 2 da exposição - MArquE/UFSC

No presente projeto, a escolha foi por uma forma de curadoria que valorizasse um discurso mais plural entre os agentes produtores da memória e o público, que a narrativa da exposição partisse de uma visão e concepção das três etnias participantes, em que a equipe técnica do museu fosse responsável unicamente por instrumentalizar as ideias e discursos. A esse modelo é atribuído o nome de curadoria colaborativa ou metacuradoria.

Como organizar os trabalhos?

Para conseguir trabalhar com tantas pessoas ao mesmo tempo é necessário estabelecer uma metodologia que consiga abarcar as diferentes demandas, que faça todos se sentirem ativos no processo e que possibilite a execução do trabalho de forma horizontal.

Neste sentido, o trabalho foi organizado visando garantir a produção colaborativa. Todas as escolhas foram coletivas, assim como as decisões eram tomadas em reuniões de trabalho.

Em virtude do grande número de pessoas que integravam o projeto, foram escolhidos três representantes de cada etnia indígena para participar das reuniões de trabalho. Os escolhidos desempenhavam um papel fundamental. Cada um tinha a função de levar todos os assuntos tratados em reunião para as terras indígenas e trazer os resultados destas trocas na reunião seguinte. Vale ressaltar que a escolha de cada representante foi realizada dentro das próprias terras indígenas.

A pesquisa sobre o tema aconteceu por meio de leituras específicas sobre etnologia indígena, encontros com os indígenas nas aldeias, entrevistas, entre outras ações.

Tendo em vista a escolha curatorial, ouvir se tornou um ato de extrema relevância. Visando a pluralidade do discurso e acreditando que os produtores da memória devem ser os responsáveis por contar sua própria história, ouvir foi, de fato, um ato essencial.

A partir da metodologia resumidamente apresentada, os trabalhos foram iniciados tomando-se por guias as seguintes etapas:

1- Tema da exposição: qual narrativa seria contada;

ISSN: 2448-13X

2- Definição de circuito expositivo: caminho a ser percorrido na exposição;

3- Seleção de objetos: quais objetos produzidos fariam parte da exposição;

4- Definição de linguagem visual: cores, logomarca desenvolvida para a exposição, identidade visual.

Quando se fala em curadoria colaborativa é importante frisar que

Núcleo 2 da exposição - Alimentação - MArquE/UFSC

Núcleo 2 da exposição - Trançados - MArquE/UFSC

apesar de ser um processo horizontal, cada indivíduo desempenha um papel diferente. A equipe do museu, por exemplo, ficou responsável por organizar as reuniões e conduzir os trabalhos. Neste sentido, algumas perguntas foram lançadas ao grupo de trabalho para que fosse possível identificar as principais questões que deveriam ser abordadas na exposição e como construir essa narrativa.

Questão 1 - Qual história ou narrativa seria contada?

- A vivência dos indígenas e professores indígenas que participaram da ASIE;
- A valorização da cultura dos três povos;
- A relevância da ASIE no que diz respeito à diversidade cultural (narrada pelos povos envolvidos).

Questão 2 - O que não poderia faltar na exposição?

- Os livros didáticos produzidos na ASIE;
- A importância do conhecimento dos anciões e sua transmissão para as novas gerações;
- Os objetos produzidos pelos povos durante a ASIE;
- A floresta, lugar sagrado para os três grupos;
- OPY, a casa de reza.

Questão 3 - Para quem seria feita a exposição?

- O primeiro público a ser pensado como alvo da exposição consistia nos próprios indígenas. Uma exposição pensada por eles e para eles, valorizando sua história e narrativa.
- Outros públicos: uma vez contemplado o primeiro público-alvo, todo o conteúdo foi pensado para que os não indígenas pudessem aprender sobre a cultura dos três povos.

A partir das respostas obtidas, foi elaborado um circuito expositivo dividido em quatro núcleos. O primeiro tratava da casa de

ISSN: 2448-139X

reza. Com uma cenografia que remetia a este espaço de encontros e rituais, o visitante poderia entrar em contato com os anciões, representados em fotografias, além de um vídeo elaborado com os próprios anciões e suas histórias. O segundo núcleo abordava a floresta e três temáticas relacionadas à floresta, à comida, ao trançado e à vestimenta. Neste espaço era possível entrar em contato com o que cada etnia ali representada escolheu contar sobre seus objetos e os temas supracitados, mostrando a relação entre a valorização do conhecimento, a floresta e as etnias. A partir deste entendimento, o visitante era direcionado ao terceiro núcleo, onde seria apresentada a relevância da ASIE no processo de recuperação dessas informações, da capacitação de professores e da produção dos próprios alunos indígenas nas escolas.

Este modo de trabalho horizontal e participativo não só produziu uma exposição, como também estreitou laços entre o museu e os povos indígenas nele retratados.

Todo museu deve ser uma ferramenta da sociedade para si própria. Logo, a escolha de fazer a exposição **"Tecendo saberes pelos caminhos Guarani, Kaigang e Xokleng-Laklãnõ"** colaborativamente era a única maneira de realizar esta ação de forma ética. No MArquE, nós, enquanto equipe, acreditamos que uma exposição museológica deve, sempre que possível, ser um trabalho coletivo, onde os atores principais deste processo sejam aqueles que são comumente invisibilizados, mas que constroem efetivamente a memória.

Núcleo 2 da exposição - Trançados - MArquE/UFSC (Crédito: Ivan Pigozzo)

Núcleo 3 da exposição - MArquE/UFSC

Núcleo 1 da exposição - MArquE/UFSC

ISSN: 2448-136X

Quer uma carona?
click aqui

O Museu como espaço de diálogo: experiências mútuas entre diversas formas de conhecimento com o acervo Xetá

Gabriela Freire e Sady do Carmo Jr.

No cotidiano do museu nós, como antropóloga e arqueólogo, temos que lidar com uma série de situações e ações que muitas vezes vão além do que é ensinado nos cursos de graduação. Lidamos com curadoria do acervo, organização e inventário das peças, banco de dados, conservação básica, concepção e montagem de exposições, suporte aos materiais educativos, criação de textos, orientação de alunos e apoio para pesquisadoras e pesquisadores externos, além das nossas próprias pesquisas.

É também dentro do museu que efetuamos diversas formas de diálogo, como aquele entre diferentes áreas: no nosso dia a dia Antropologia, Arqueologia, História e Museologia estão sempre em contato. Além disso, dialogamos cada vez mais com a comunidade externa, e as visitas dos Xetá à nossa Reserva Técnica são o exemplo mais atual dessa relação. Neste texto pretendemos relatar nossas experiências na interação com essa população indígena e nas conversas possíveis entre nossas áreas, a Etnologia Indígena e a Arqueologia.

ISSN: 2448-136X

Os Xetá da Serra dos Dourados e a formação da Coleção Xetá do MAE/UFPR

Quando foram contatados na década de 1950, os Xetá, falantes do tronco linguístico Tupi-Guarani, habitavam as margens do Rio Ivaí, no noroeste do estado do Paraná, na região conhecida como Serra dos Dourados. Segundo José Loureiro Fernandes, então diretor do Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná (atual UFPR), as primeiras notícias sobre sua presença na região foram trazidas por cultivadores de café que, no final da década de 1940, adquiriram das Companhias de Colonização glebas de terras na região do rio Ivaí. Os Xetá foram o último grupo indígena habitante do Paraná a entrar em contato com o universo dos não-indígenas e, de acordo com Gian Carlo Teixeira Leite, à época eles foram reiteradamente descritos pela imprensa como "índios selvagens da floresta tropical" ou "remanescentes da idade da pedra". Essa visão evolucionista das populações indígenas e a concepção de que elas atrapalhavam o desenvolvimento nacional por ocuparem terras potencialmente produtivas acabou por engendrar processos de genocídio e etnocídio dos Xetá, que tiveram grande parte de sua população exterminada.

A descoberta da existência dos Xetá pelos fazendeiros foi um acontecimento de grande repercussão para a Antropologia e para a Arqueologia: a partir de outubro de 1955 tiveram início as denominadas "expedições de reconhecimento" encampadas pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e por José Loureiro Fernandes. Sua equipe contava, entre outras pessoas, com o viajante e documentarista Vladimir Kozák e com a arqueóloga Annette Laming-Emperaire. Além disso, contavam também com a ajuda do Sr. Antônio Lustosa, chefe do posto da Fazenda Santa Rosa[1] . Durante essas expedições, eles realizavam aquilo que chamavam de "coleta etnográfica": quando chegavam em um aldeamento e não encontravam ninguém, recolhiam os objetos deixados pelos moradores e deixavam em troca outros, como machados, facas e gêneros alimentícios. Com o passar do tempo e com a intensificação do contato, algumas peças (como faixas para carregar crianças e os bichinhos de cera) eram encomendadas aos Xetá.

[1] Segundo os relatos, a Fazenda Santa Rosa foi um dos locais onde os Xetá fizeram o primeiro contato com os brancos após uma grande geada e das invasões de terra que ocorreram desde o século XIX.

Os objetos recolhidos nas várias expedições (realizadas entre 1955 e 1960) foram classificados, em alguns casos, como material lítico arqueológico – artefatos lascados, artefatos brutos sem modificação intencional, detritos de lascamento e percutores – e, em outros, como material etnológico – arcos, flechas, bordunas, pilões, machados de pedra, brincos, tembetás, instrumentos cirúrgicos, esculturas zoomorfas de cera de abelha, entre outros. Nas expedições em que se encontravam indígenas em suas aldeias eram realizadas fotografias, filmagens e registros etnográficos.

Ainda em meados dos anos 1960, os materiais coletados, bem como boa parte dos registros e fotografias produzidas nas expedições, foram incorporados à Coleção Loureiro Fernandes do Departamento de Antropologia da UFPR e, em 1994, toda essa coleção foi transferida para o Museu de Arqueologia e Etnologia da mesma universidade, onde se encontra até os dias atuais. Esses objetos[2] e fotografias estão, em conjunto com a coleção arqueológica de Laming-Emperaire, sob a guarda da Unidade de Curadoria do MAE, divididos entre as seções de Etnologia Indígena e Arquivo Histórico.

No final da década de 1960 os Xetá estavam reduzidos a oito pessoas, que foram separadas e, em alguns casos, "distribuídas" em famílias de fazendeiros, que criaram algumas crianças e, em outros casos, foram transferidas pelo SPI para diferentes Terras Indígenas no Interior do Paraná.

Sobreviventes: os Xetá do século XXI e sua relação com o MAE/UFPR

À revelia do projeto de assimilação dos Xetá levado a cabo pelos agentes estatais e fazendeiros, os sobreviventes Xetá – que atualmente são cinco – têm se focado em reconstituir sua história e fortalecer seus laços. Nos locais para os quais foram levados, eles construíram relações de parentesco com os Guarani e Kaingang e, atualmente, segundo a pesquisadora Lilianny Rodriguez Passos, contabilizam cerca de 150 pessoas. Suas relações com outras populações indígenas não impediu ou anulou a existência Xetá, permitindo, ao contrário, a continuidade desse povo que ampliou, tanto demográfica como

[2] A Coleção de peças Xetá do MAE contabiliza aproximadamente 400 objetos.

ISSN: 2448-136X

socialmente, suas formas de sociabilidade e as relações familiares, estendendo as relações de parentesco na aldeia para outros grupos que cotidianamente acompanham o povo Xetá.

Atualmente suas lideranças estão empenhadas em reverter o discurso corrente de que eles seriam um "povo extinto", buscando visibilidade e espaços de representação para mobilizar ações para o reconhecimento de seus direitos territoriais e educacionais. Na esteira dessas reivindicações está o contato com o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, onde eles realizam visitas frequentes há dois anos.

Os encontros dos Xetá com as peças do acervo surgiram, inicialmente, como uma parte do processo de construção de um Catálogo Etnográfico. O projeto do catálogo despontou no início dos anos 2000, quando Carmen Lucia da Silva e Márcia Rosatto, então funcionárias do MAE, começaram a desenvolver publicações que aliassem pesquisa e acervo e os tornassem acessíveis ao público. Posteriormente, o projeto foi retomado pela Profª Drª Laura Perez Gil e pela pesquisadora Lilianny Rodriguez Barreto dos Passos[3], cuja pesquisa de doutorado se debruça sobre as relações dos Xetá com suas coleções etnográficas. Foi nesse momento que nós, antropóloga e arqueólogo do MAE, fomos incluídos no projeto. Nessa nova versão, o Catálogo Etnográfico visava tornar o acervo do museu e seus significados, *tais como informados pelos próprios Xetá*, acessíveis a um público mais amplo.

Mas, com o decorrer dos encontros, percebeu-se que essas ocasiões são propícias não apenas para o desenvolvimento de uma publicação conjunta, mas principalmente para a troca de conhecimentos. Pois, ao mesmo tempo em que a equipe do museu tem contato com a história do acervo e com os usos tradicionais de suas peças, registrando-as em imagens e sons, os Xetá têm contato com as peças do acervo e as descrevem, relacionando-as à sua cosmologia, a seus ritos, mitos, cantos e a seus modos de fazer. Nesse sentido, o projeto passou a priorizar o processo de retomada dos modos tradicionais de saber-fazer os mais variados artefatos.

É interessante notar que esses encontros realizados no museu subvertem o papel tradicional dessa instituição. Se originalmente o papel dos museus era o de colecionar e representar, por meio de objetos, culturas entendidas como em vias de extinção, hoje em dia

[3] A pesquisadora Lilianny Rodriguez Barreto dos Passos é ligada ao Departamento de Antropologia da UFPR e sua pesquisa é intitulada Memória, afetividade e representação: o povo Xetá e suas relações com os acervos etnográficos do MAE/UFPR e Museu Paranaense. As visitas têm o apoio e financiamento da Fundação Cultural de Curitiba, por meio da Lei de Incentivo Municipal.

sua função deve ser a de garantir a essas mesmas culturas sua autonomia e especificidade, permitindo aos povos indígenas a produção de seu próprio discurso.

É nesse ponto que a Antropologia (mais especificamente a Etnologia Indígena) e a Arqueologia mais se conversam. Ainda que existam diferenças, como a temporalidade, a natureza de seus informantes e seus temas e objetivos, é nas reflexões atuais sobre as relações entre museus, pesquisadores e populações indígenas em que se pode encontrar pontos de contato.

Arqueologia e Etnologia dentro do Museu

O diálogo entre as duas disciplinas se mostra, de saída, na composição do acervo Xetá. De um lado, ele foi constituído por objetivos de cunho etnográfico, ou seja, por meio da observação de comportamentos e da aquisição de peças como cestos, brincos, colares e adornos auriculares. De outro, ele foi composto também pelas pesquisas das arqueólogas Annette Laming-Emperaire, Maria José Menezes e da Margarida Andreatta, que possuíam um forte apelo arqueológico e focaram nos trabalhos em pedra e nos acampamentos, interpretando-os como sítios arqueológicos, inclusive, realizando escavações nos acampamentos.

Nesse sentido, os saberes e aspectos conceituais das áreas de Etnologia Indígena e de Arqueologia são combinados tanto na composição do acervo quanto na execução das atividades com os Xetá. Ambas as áreas estão, atualmente, se engajando em projetos que incluem os pontos de vista indígenas em suas reflexões, ainda que de maneiras diversas. Como afirmado, as atividades são realizadas colaborativamente, questionando reflexões que partem de uma única perspectiva – a científica – e ampliando a incorporação das múltiplas formas de se produzir conhecimento, seguindo as discussões realizadas pelos escritos pós-modernos e decoloniais, ou seja, pensando na produção de um conhecimento não *sobre* os indígenas, mas, sim, *com* e *para* essas populações.

As discussões realizadas pela Etnologia Indígena que têm como foco a relação entre os museus e os coletivos indígenas es-

ISSN: 2448-1396

tão enfatizando, atualmente, o movimento de (re)apropriação dos acervos museais por esses povos. Segundo a antropóloga Lúcia Van Velthem, os museus têm uma responsabilidade social de garantir a autonomia e especificidade das populações com as quais têm contato e necessitam, por isso, "ampliar e fortalecer o diálogo intercultural; não se limitando à preservação material, mas se abrindo para a consideração das dimensões sociopolíticas dessa preservação". Apenas assim as coleções etnográficas contribuiriam efetivamente para as demandas indígenas, que incluem a valorização e preservação de seus patrimônios, além da retomada de seus conhecimentos tradicionais. Portanto, o principal papel dos museus, no atual contexto, é se consolidar como "cenários políticos", possibilitando que várias vozes "se juntem e sejam ouvidas, facilitando os diálogos e entendimentos interculturais".

De maneira similar, nos últimos anos, têm-se criado vários projetos de Arqueologia em colaboração com grupos indígenas, com o intuito de se criar uma Arqueologia menos excludente e mais responsável perante as populações indígenas, populações essas que, durante vários anos, foram designadas a meros objetos de estudo e não sujeitos ativos na construção de um conhecimento público ou cientificamente aceito. Ou seja, as pesquisas colaborativas, tais como a realizada com os Xetá, vão muito além de remontar os modos de vida de antigas populações, constituindo-se, na verdade, como proposições diretas para uma prática decolonial e aberta à geração mútua de vários conhecimentos.

Encontros

Na maior parte das vezes, os encontros acontecem em volta de uma mesa de reunião em que são depositados os objetos que fazem parte da Coleção Xetá. A programação é bem flexível: em alguns momentos os visitantes pedem determinadas peças que são trazidas logo em seguida, em outros, a equipe do museu traz objetos escolhidos ao acaso, para estimular a discussão e há, ainda, momentos em que todos caminham pela Reserva Técnica, observando as peças guardadas nos armários. Previamente perguntamos aos visitantes se o encontro pode ser filmado e gravado. Os vídeos e áudios resultantes dessas ocasiões serão utilizados posteriormente na contextualização e descrição das peças, na construção do Catálogo Etnográfico e pelas próprias lideranças, que também têm acesso aos arquivos.

As lideranças Claudemir e Dival com a pesquisadora Lilianny Rodriguez e a Profª Drª Laura Perez Gil.

(Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

Em algumas visitas estão presentes apenas Claudemir e Dival, as lideranças Xetá da Terra Indígena São Jerônimo, no município de São Jerônimo da Serra-PR. Em outras, recebemos também seus filhos, sobrinhos e esposas. Na última visita, que será descrita adiante, tivemos, além de Dival e seu filho Júlio, a presença de famílias habitantes da aldeia urbana Kakané Porã, localizada em Curitiba, e da família de Maria Rosa Brasil Tiguá, de Umuarama, no oeste do Paraná.

Enquanto veem e manuseiam as peças que foram fabricadas por seus pais, tios ou avós, os Xetá relembram histórias, modos de fabricação de objetos, momentos de utilização das peças, cantos a elas relacionados e narrativas que as incluem. Relembram e contam o processo violento de separação de seus parentes e de como a tentativa de extermínio de sua população continua até hoje. O momento de encontro dos Xetá com as peças do acervo é extremamente significativo: os fazem se deparar também com lembranças e com sua própria história. É nesse processo em que discursos sobre seu patrimônio, seus saberes e seu ser indígena são elaborados. Mais do que um espaço de guarda, portanto, o museu se torna um local político, em que os Xetá elaboram as formas de ação que garantem sua sobrevivência até os dias atuais.

ISSN: 2448-136X

É também o contato com as peças do acervo que permite momentos de transmissão de conhecimentos entre gerações. Não é por acaso que as lideranças trazem seus filhos ao museu: aqui eles podem usar os objetos de seus antepassados como exemplo no momento de ensinar crianças, adolescentes e jovens e fabricar peças propriamente Xetá. Assim, as peças do acervo são utilizadas como referência na produção de novas peças, que são hoje vendidas e fazem parte da fonte de renda das famílias. É interessante notar que não apenas as peças xetá são admiradas: é comum que peças provenientes de outras populações sejam apreciadas nas visitas. As *vicho ra'anga* (ou bichinhos de madeira) guarani, por exemplo, são especialmente requisitadas e fotografadas por seus celulares, pois demonstram outra maneira de se produzir esculturas zoomorfas como aquelas de cera produzidas antigamente pelos Xetá. Os bichinhos de madeira guarani podem demonstrar uma facilidade na fabricação dessas figuras e é possível que tenham servido de inspiração, visto que as atuais esculturas xetá são feitas em madeira, assim como as *vicho ra'anga*.

Aliás, os armários da Reserva Técnica do MAE, que guardam objetos de aproximadamente 40 etnias, foram intensamente explorados na última visita, realizada em maio de 2019. Os Xetá presentes tiraram fotos e perguntaram sobre os bancos, plumárias e panelas provenientes do Xingú, sobre as *ritxoko,* as bonecas karajá, e ficaram especialmente interessados pela coleção de brincos. Essa visita foi a maior recebida até agora e acabou se transformando no que os Xetá e os pesquisadores então presentes chamaram de Encontro Xetá, pois foi um momento em que diversas famílias que não se encontravam há tempos puderam se rever.

Conhecendo a Reserva Técnica do MAE. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

Nesse evento estiveram presentes diversas crianças, e um dos materiais que mais chamaram a atenção foram os líticos. Foi realizada com as crianças uma pequena atividade de lascamento. Dotados de um seixo e blocos de arenito silicificado, as crianças começaram a tentar retirar lascas e testar se as mesmas cortavam bem, atividade que deixou os pais um pouco "em paz" para olhar as fotografias feitas por Vladimir Kozák tranquilamente. Esse acervo fotográfico, que registra as primeiras expedições aos Xetá e traz a imagem de muitos antepassados desconhecidos e de parentes já falecidos, também é origem de diversas memórias e comentários.

Maria Rosa Brasil Tiguá com artefatos líticos. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

ISSN: 2448-136X

Encontro Xetá no MAE-UFPR. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

Conhecendo o acervo fotográfico de Vladimir Kozák. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR.)

Crianças na atividade de lascamento de pedras. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

É importante notar que na maior parte destes momentos nossa principal tarefa é a de interferir o mínimo possível, pois as lembranças e sentimentos são, na maior parte das vezes, muito sensíveis e pessoais. E são todas essas conversas e depoimentos que permeiam as visitas que fazem com que nós, servidores do MAE, enxerguemos o acervo de uma maneira muito diferente depois que todos vão embora. Não apenas porque conhecemos melhor os usos e significados das peças com as quais temos contato diariamente, mas porque os humanizamos, por assim dizer. Passamos a entendê-los como parte do crescimento das pessoas que por aqui passaram, de suas relações de parentesco e de seu pertencimento a uma identidade que, contra todas as probabilidades, ainda persiste.

Indianara "experimenta" brinco xetá. (Foto: Douglas Frois/MAE-UFPR)

ISSN: 2448-136X

Conclusão

Nos encontros com os Xetá, o Museu se torna parte de uma paisagem simbólica, um espaço de relações interculturais e de grandiosa troca de informações entre as diversas formas de conhecimento. Contudo, nosso trabalho durante as reuniões é muito mais o de escutar e aprender do que falar, pois a portabilidade do conhecimento está nas mãos dos visitantes. Talvez sejam esses alguns dos papéis a serem exercidos pelo museu atual: o de escuta e de abertura de espaços que incluam essas vozes dissonantes no discurso institucional. Cada vez mais precisamos trazer ao acervo, ao espaço expositivo e às publicações museais conhecimentos outros que não os acadêmicos.

Mas, mais do que apenas estarem presentes, é necessário que esses saberes afetem os discursos científicos que baseiam os museus universitários. Nas experiências das visitas dos Xetá ao MAE sentimos essa influência na forma como as fronteiras disciplinares se desfizeram perante o interesse dos Xetá tanto nos materiais classificados como "líticos" quanto nos "etnológicos". Ambas as classificações perderam parte de seu sentido quando percebemos que tanto os artefatos em pedras quanto as cestarias, por exemplo, têm importância similar nas atividades cotidianas xetá. Por que, então, separá-las por categorias prévias que colocam umas "no passado" e outras "no presente" sem consultar seus herdeiros?

Esse tipo de questionamento, que só pode ser trazido pela convivência de diferentes formas de conhecimento dentro do museu, nos faz pensar nas motivações das pesquisas acadêmicas e se, como um museu universitário, devemos continuar a manter um *status quo* científico e "apolítico" ao tratar das histórias e vivências indígenas. A incorporação das narrativas em uma pesquisa feita em conjunto com outras populações nos permite romper as barreiras impostas pela ciência tradicional e produzir, no museu, conhecimentos muito mais inclusivos. Nesse sentido, entendemos que esse deve ser o objetivo dos museus arqueológicos e etnográficos nos dias de hoje.

Referências Bibliográficas

ATALAY, S. “Indigenous archaeology as decolonizing practice” in American Indian Quarterly v. 30 n. 3/4.

CLIFFORD, J. 1998. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

EREMITES DE OLIVEIRA, J. 2002. Da Pré-História à História Indígena: (Re)pensando a Arqueologia e os Povos Canoeiros do Pantanal. Tese de Doutorado: Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre/RS.

_____. 2005. “Por uma Arqueologia socialmente engajada: Arqueologia Pública, Universidade Pública e Cidadania” In: P. P. A. Funari; C. E. Orser Jr.; S. N. O. Schiavetto (Orgs.). Identidades, discurso e poder: estudos da arqueologia contemporânea. São Paulo: Annablume/FAPESP.

HECKENBERGER, M., 2001. Estrutura, história e transformação: a cultura Xinguana na longue durée, 1000-2000d.c., In Franchetto, B. E Heckenberger, M. (Org.), Os povos do Alto Xingu História e Cultura, Editora UFRJ.

HECKENBERGER, M. 2008. “Entering the Agora: archaeology, conservation, and indigenous peoples in the Amazon” in: Colwell-Chanthaphonh, C. & Ferguson, T.J. Collaboration in archaeological practice. Engaging descendant communities. Altamira Press.

LÓPEZ GARCÉZ, C.; FRANÇOSO, M.; VAN BROEKHOVEN, Laura & KA’APOR, Valdemar. 2017. “Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka’apor” in Boletim Museu Paranaense Emílio Goeldi, v. 12 n. 3.

LOUREIRO FERNANDES, J. 1962. “Os índios da Serra dos Dourados” in Bulletin of the international committee on urgent anthropological and ethnological research, n. 5. Vienna: Committee’s Secretariat Universitätssrafe 7.

MACHADO, J. 2013. “História(s) Indígena(s) e a prática arqueologia colaborativa” in Revista de Arqueologia da Sociedade Brasileira de Arqueologia v. 26 n. 1.

_____. 2017. “Arqueologias indígenas, os Laklãnõ Xokleng e os objetos do pensar” in Revista de Arqueologia, v. 30, n. 1.

ISSN: 2448-13X

MESKELL, L. 2009. (Ed.) Cosmopolitan Archaeologies. Duke University Press.

PASSOS, L. R. P.. "Tikuein Xetá: entre memórias e afetos" in 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2018. Brasília/DF. Disponível em http://www.evento.abant.org.br/rba/31RBA/files/1543951792_ARQUIVO_RBA_2018_GT_43_ARTIGO_LILIANNY.pdf. Acesso: 13 jun. de 2019.

SILVA, C. L. 1998. Em busca da memória perdida: o trabalho da memória xetá. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR.

_____. 2003. Sobreviventes do extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá. Tese de Doutorado: Universidade de Brasília. Brasília/DF.

SIMPSON, M. 1996. Making representations: Museums in the Postcolonial Era. London: Routledge.

SILVA, F. A. 2011. O Patrimônio Arqueológico em Terras Indígenas: Algumas considerações sobre o tema no Brasil. In: FERREIRA, L. M.; FERREIRA, M. L.; ROTMAN, M. B. (Org.). Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina: estudos de caso. 1ed.São Paulo: Annablume, p. 193-219.

SOUZA, L.a M. 2017. Contextos e processos de formação da Coleção Xetá do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR - MAE UFPR. Monografia: Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PR.

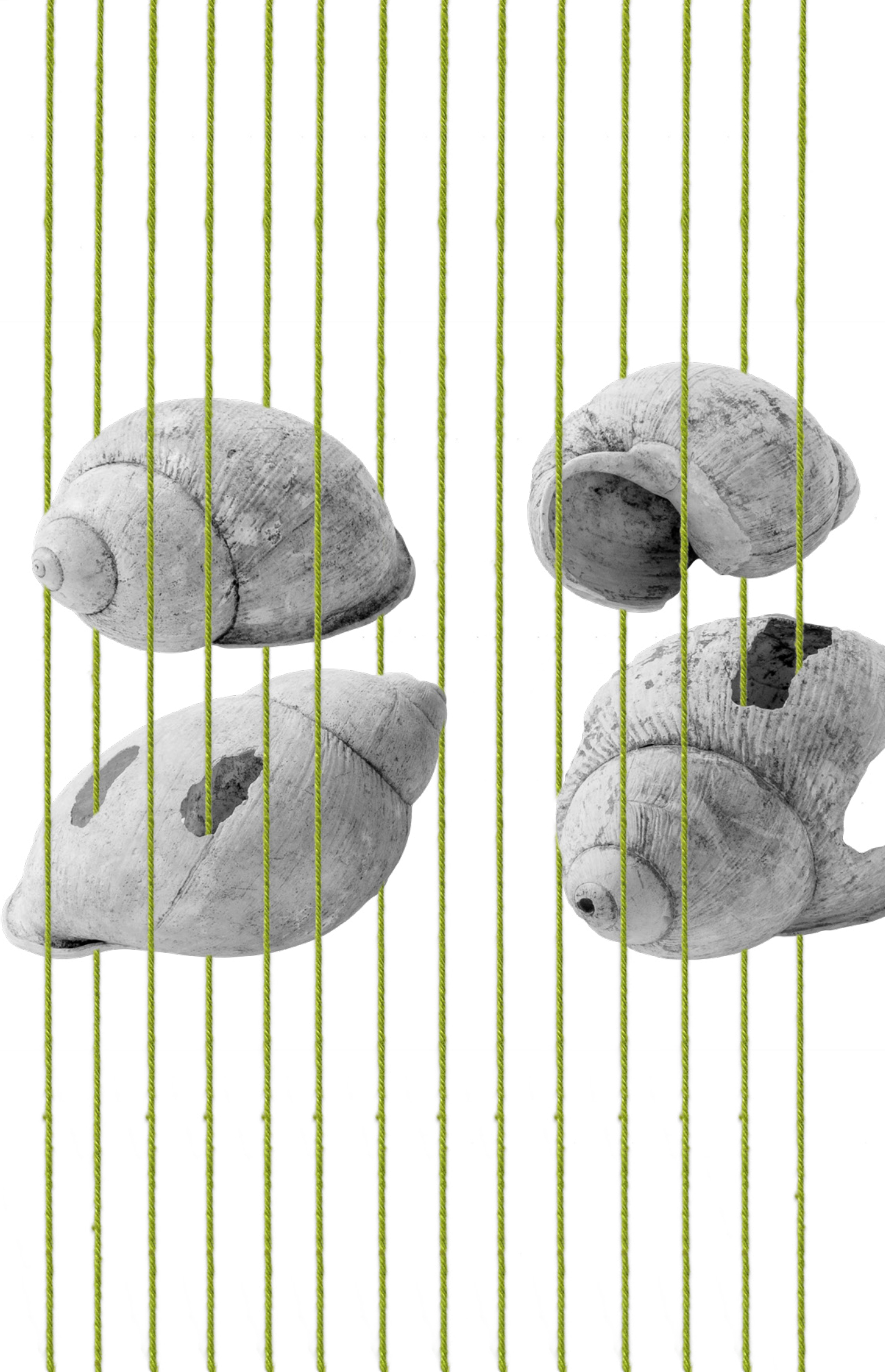
TEIXEIRA LEITE, G. C. 2017. Do contato aos dias atuais: sete décadas de notícias sobre os Xetá da Serra dos Dourados. Monografia: Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia, Curitiba/PR.

VELTHEM, L. H. V. 2012. "O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises" in Boletim Museu Paranaense Emílio Goeldi, v. 7 n. 1.

WATTS-POWLESS, V. 2017. Lugar-Pensamento Indígena e Agência de Humanos e Não Humanos (A Primeira Mulher e a Mulher Céu Embarcam Numa Turnê Pelo Mundo Europeu!). In: Espaço Ameríndio, v. 11, n. 1.

Onde será a próxima parada?
click aqui

ISSN: 2448-136X



A preservação do acervo do museu de imagens do inconsciente:

interdisciplinaridade, musealização integrada e documentação participativa

Priscilla Moret

O Museu de Imagens do Inconsciente (MII) está localizado no atual Instituto Municipal Nise da Silveira, no bairro do Engenho de Dentro, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Teve origem no ateliê de pintura e modelagem, fundado pela psiquiatra Nise da Silveira, no então Centro Psiquiátrico Nacional[1] (CPN), em 9 de setembro de 1946.

Inicialmente, o ateliê funcionava como um setor de atividades dentre outros que compunham a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO), inaugurada por consequência da inadaptabilidade da psiquiatra aos métodos tradicionais de tratamento psiquiátrico vigentes àquela época. Ao ser reintegrada ao serviço público, após um afastamento de oito anos, período em que esteve presa e exilada pela ditadura de Getúlio Vargas, a médica negou-se a aceitar as formas agressivas de tratamento e seguiu outro caminho: o da terapia ocupacional.

Àquela época, Almir Mavignier, que se tornou um reconhecido artista plástico brasileiro posteriormente, desenvolvia serviços burocráticos no mesmo hospital, em conciliação com sua carreira de artista iniciante. Encantou-se com os trabalhos manuais que viu na STO e, junto à Nise da Silveira, fundou o ateliê de pintura e modelagem, onde trabalhou até 1951, quando partiu para a Europa.

Em seus primeiros meses de atuação no ateliê, Mavignier convidou seus amigos artistas para conhecerem os trabalhos

ISSN: 2448-136X

produzidos pelos clientes[2] no Engenho de Dentro. Os primeiros convidados foram Ivan Serpa e Abraham Palatnik, jovens artistas naquela época e que, mais tarde, integraram o Grupo Frente, núcleo carioca do movimento concretista brasileiro que deu origem ao Neoconcretismo no final da década de 1950.

Mário Pedrosa, influente crítico de arte no período, passou a frequentar o espaço do ateliê após ser abordado por Mavignier, que o viu admirado diante de um desenho de Raphael Domingues[3]. Este contato se deu por ocasião da primeira exposição externa de obras do ateliê, realizada em 1947, no então Ministério da Educação e Saúde, hoje Edifício Gustavo Capanema.

O convívio do quarteto Mavignier - Serpa - Palatinik - Pedrosa com os internos do hospital psiquiátrico no subúrbio carioca foi terreno fértil às trocas. É possível que a convivência em um ambiente fronteiriço tenha influenciado de forma impactante e transformadora no processo artístico dos envolvidos.

A contrapartida aconteceu por meio da contribuição que este mesmo grupo ofereceu ao incentivar o apoio do meio artístico e midiático da época no reconhecimento da produção expressiva dos internos do hospital psiquiátrico. As primeiras exposições promovidas geraram grande repercussão e interesse, valorizando e divulgando as coleções que ali se formavam.

Em "O Mundo das Imagens", considerado uma das principais referências sobre seu trabalho, Nise da Silveira compilou suas principais descobertas ao escolher o caminho da terapêutica ocupacional no tratamento de seus clientes. Logo no primeiro capítulo, destaca que, desde o início de seu trabalho, voltou sua preocupação à busca de uma fundamentação teórica que embasasse a prática deste método. Inicialmente, relata não ter encontrado ressonância para seu objetivo de tornar a terapêutica ocupacional um campo de pesquisa e prática interdisciplinar[4].

Na mesma publicação, a psiquiatra descreve sua experiência com o método de terapia ocupacional no Engenho de Dentro. Desta vez, contudo, demonstra que a eficácia deste método terapêutico no campo teórico e na prática do tratamento está relacionada às pesquisas em diferentes campos, em especial, a psiquiatria clínica e a expressão plástica[5]. O embasamento científico às práticas que,

[1] Especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz e bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é coordenadora de Museologia no Museu de Imagens do Inconsciente/Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia.

[2] Em 1965, o decreto-lei n° 55.474 criou nova denominação para o Centro Psiquiátrico Nacional que passou a se chamar Centro Psiquiátrico Pedro II - CPPII, em homenagem ao Imperador D. Pedro II que havia inaugurado em 1852 o primeiro hospital para alienados do país. Em 1999, após a morte de Nise da Silveira, o CPPII recebeu nova denominação. Instituída pelo decreto n° 18.917 de 05/09/1999, recebeu o nome pelo qual é conhecido atualmente em homenagem à psiquiatra.

[3] Nise da Silveira referia-se a seus pacientes como clientes por entender que as atribuições de quem é paciente deveria ser daqueles que cuidam e não daqueles que são cuidados.

[4] Diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia frequentou o ateliê de pintura de 1946 a 1979, ano de sua morte.

[5] Silveira, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo: Ática. 1992. p. 16.

inicialmente desenvolveram-se de forma empírica no espaço da STO, portanto, foi encontrado por meio do empenho de anos de pesquisas de Nise da Silveira.

Em seus estudos, a psiquiatra constatou que a resistência da comunidade psicanalítica à produção de portadores de transtornos mentais foi um movimento mundial. Por longos anos, a psiquiatria se manteve arraigada a concepções pré-formadas que justificavam a busca insistente por reflexos de sintomas e de ruína psíquica na expressão plástica dos portadores de transtornos mentais. Repetiam, segundo ela, sempre os velhos chavões 'arte psicótica', 'arte psicopatológica'[6], postura resultante dos preceitos da psiquiatria tradicional, em que os valores e métodos de tratamento eram engessados em relação ao contexto artístico, que buscava, na época, inspiração no que estivesse além dos moldes convencionais.

Museu de imgens do inconsciente: Interdisciplinaridade e "Documentação empírica"

Em seu livro "Imagens do Inconsciente", Nise da Silveira relata que, já em seus primeiros anos de atuação no ateliê de pintura e modelagem, percebeu que a função primordial das atividades terapêuticas era criar oportunidades para que, os frequentadores dos espaços onde essas atividades se desenvolviam, encontrassem formas de expressão. As imagens do inconsciente, segundo ela, surgiam como vias de acesso ao mundo interno e, por isso, configuravam-se em instrumentos para a ressocialização[7].

A psiquiatra afirma, ainda, ter sido surpreendida ao verificar, através da produção criativa dos internos, a existência de uma pulsão configuradora de imagens que sobrevivia mesmo em personalidades desagregadas, o que despertou sua atenção de imediato e se tornou fator de investigação científica. A atribuição de valores estéticos às criações[8], Nise da Silveira deixou para os admiradores e conhecedores do meio artístico.

Assim, a partir do reconhecimento da importância da expressividade plástica no processo terapêutico daqueles indivíduos

[6] SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo: Ática. 1992. p. 16.

[7] SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 17.

[8] SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 16

ISSN: 2448-139X

e, sobretudo, com intuito de reunir aquela volumosa produção considerada relevante, do ponto de vista artístico-científico, a Dra. Nise fundou, em 20 de maio de 1952, o MII como um centro de estudos e pesquisas das imagens ali produzidas. A missão principal desta instituição surge, portanto, da necessidade de preservação das coleções que ali se formavam, e que se revelaram fundamentais para análise dos casos clínicos.

Em seus estudos sobre os conteúdos emergentes nas pinturas dos frequentadores do ateliê da STO, a psiquiatra constatou que, isoladas, as imagens apresentam-se de forma indecifrável. Era preciso, portanto, reuni-las em séries, para que os significados se fizessem presentes e auxiliassem na compreensão dos processos intrapsíquicos.

Pouco a pouco, as pesquisas de imagens revelaram que a linguagem do inconsciente é rica de símbolos, e que os decifrar exigia um estudo interdisciplinar e de troca constante entre a prática clínica e os métodos teóricos de diferentes áreas do conhecimento, dentre elas a psicologia, a psiquiatria, a antropologia cultural, a história, a arte, a educação e outras[9].

Assim, à medida que mergulhou na análise dos conteúdos internos produzidos pelos frequentadores, a Dra. Nise observou a presença de características recorrentes naquelas representações imagéticas, tais como: tendências a abstrações, a geometrismos, a estruturações do espaço onde viviam e a disposições simétricas e circulares dos elementos, símbolo conhecido como mandala.

Atentando-se, em princípio, às temáticas que mais lhe despertaram interesse, a psiquiatra reuniu imagens frequentes nas pinturas de diferentes autores e constituiu os primeiros álbuns temáticos do acervo do MII, classificando-os como "uma documentação reunida empiricamente"[10].

O método de leitura das imagens surgidas nos ateliês do hospital do Engenho de Dentro desenvolveu-se a partir da compreensão de diferentes aspectos relacionados à percepção desta produção como expressão da forma como os indivíduos ali tratados sentem, pensam e vivem o tempo-espaço. A interpretação destes conteúdos se dá por meio de pesquisas comparadas, que têm o embasamento teórico e científico em diferentes áreas do conhecimento e diversas correntes de pensamento, como já visto.

[9] SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 15.

[10] SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo: Ática. 1992. p. 94.

Os fundamentos epistemológicos do método de leitura de imagens criado por Nise da Silveira foram construídos ao longo de suas vivências pessoais e profissionais, e podem ser percebidos na trajetória que trilhou. Na busca pelo entendimento dos conteúdos imagéticos, recorreu a diferentes conceitos que exprimissem uma diversidade de pontos de vista. Construiu um caminho de estruturação teórica interdisciplinar, mas sempre manteve na produção expressiva dos ateliês o ponto de partida.

Iniciativas, publicações e produções desenvolvidas pela psiquiatra destacaram-se ao longo do processo de construção do método de interpretação de imagens, desenvolvido no MII. O "Grupo de Estudos", criado em 1968, é um exemplo. Neste grupo encontram-se, ainda hoje, profissionais de diversas áreas de interesse. Desenvolvem-se trocas de experiências e conteúdos teóricos, importantes para a intepretação do conteúdo simbólico das imagens.

As principais pesquisas desenvolvidas nesse contexto foram publicadas em dois livros, já citados, e considerados como principais na obra de Nise da Silveira: "Imagens do Inconsciente" e "O Mundo das Imagens". Contudo, foi no documento que nomeou como "Benedito"[11] que a psiquiatra compilou o conjunto de referências que considerou como uma espécie de guia ao pesquisador que desejasse estudar o conteúdo das imagens, tal qual o método desenvolvido por ela.

Musealização integrada e documentação museológica na preservação do acervo do MII

O conceito de preservação estabelece como funções básicas dos museus a conservação, a pesquisa e a comunicação. Com o ato de preservar, os museus operam o processo de musealização, atividade do campo da Museologia que envolve mudanças de status de determinados objetos, produzidos em centros vivos de atividade humana, para um museu de determinada tipologia. É, portanto, uma ação de institucionalização, iniciada na etapa de seleção e retirada dos objetos de seu local de origem para serem catalogados,

[11] SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. p. 58.

ISSN: 2448-136X

conservados e disseminados como objetos representativos do contexto em que foram constituídos[12].

Parte do processo de musealização, a documentação museológica desenvolve-se numa relação indissociável entre o contexto informacional e a complexidade simbólica de que todo objeto é constituído. O tratamento documental, desta forma, é parte da prática preservacionista que os estabelecem como fontes de informação. É, contudo, uma atividade que se expande para além da técnica e se apresenta como um processo interdisciplinar que permite a construção de sentidos entre objetos e coleções. Amplia-se como suporte às demais atividades museológicas e, portanto, deve estar em consonância com a missão da instituição.

No caso específico do MII, a investigação científica resultante do interesse de Nise da Silveira pela produção expressiva do ateliê de pintura e modelagem, fundamentou a criação da instituição como um centro de estudos e pesquisas, e justificou a formação de coleções que compõem o maior acervo de sua tipologia no mundo, hoje estimado em cerca de 400 mil obras.

Percebe-se que, neste contexto, a produção é considerada como prontuário imagético de análise terapêutica e, portanto, a condição de objeto de arte é uma consequência do processo de produção e da qualidade estética que as obras apresentam. A coleta dos objetos musealizáveis do ambiente de produção e a transferência para o contexto museológico opera-se no mesmo território natural de origem. Não se identifica uma política de incorporação tal como a habitual em ambientes museológicos, já que as coleções ali formadas são produtos de musealizações automáticas e integrais, isto é, tudo que é produzido é musealizado porque todos os exemplares são considerados únicos e importantes para o acompanhamento dos casos clínicos.

A possível perda de informações que possam contextualizar e justificar a preservação de um determinado objeto, explica, como se sabe, a importância do registro de dados básicos como a autoria, a data de criação, a técnica e os materiais utilizados. Portanto, quanto mais informações forem acessadas e registradas, melhor o processo de preservação de acervos museológicos. No caso do MII, o que se observa é que esta etapa de registro de informações não é sempre originária do próprio criador, como tradicionalmente

[12] Caderno de 49 páginas datilografadas, com o título: "PEQUENO FICHÁRIO RELATIVO A OBRAS SOBRE EXPRESSÃO PLÁSTICA DE PSICÓTICOS E ALGUMAS DICAS PARA O BENEDITO" [grifo e sublinhado no original]. O título foi explicado pela autora, Nise da Silveira, com a pergunta: "Quem será o Benedito que vai se interessar por estes livros?"

[13] DESVALLÉES, André; MAIRESSE François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. p. 57.

ocorre na criação de obras de arte, já que estes não possuem o entendimento dessa importância, não se reconhecem como artistas e não pretendem criar obras de arte.

O processo de documentação museológica, nesse caso, inicia-se no próprio espaço do ateliê, através da interação entre os clientes/criadores, a equipe de assistência clínica que lhes dá suporte e a Museologia, responsável pela preservação deste patrimônio. Visto isso, o registro informacional, neste contexto, inicia-se, antes mesmo da musealização propriamente dita. Esta mesma integração/inclusão é necessária em todas as etapas relacionadas ao processo museológico.

Considerações finais

O intuito de criação do MII, portanto, surgiu da necessidade de preservação do conhecimento gerado em torno do estudo dos casos clínicos. A formação das coleções que constituem o acervo em questão é resultado de atividades expressivas livres que tem como objetivo principal o processo terapêutico, sendo as atribuições artísticas uma condição secundária.

A busca de Nise da Silveira por tratamentos humanizados que resultaram na constituição do acervo do MII, tanto quanto o reconhecimento do valor artístico das coleções, acabaram por situar este patrimônio em um território fronteiriço entre produção plástica e objetos científicos, preservados em um espaço de interdependência entre o patrimônio tangível e intangível.

A musealização integral que se desenvolve neste ambiente, não distancia a lógica de coleções, contudo, visto que, a partir do método interdisciplinar de interpretação de imagens, desenvolvido e organizado de forma inédita naquele espaço, as obras são selecionadas quanto à relevância para cada caso clínico e classificadas em séries temáticas, de acordo com o significado simbólico que apresentam.

O método criado por Nise da Silveira permanece vivo no Engenho de Dentro. O ateliê de pintura e modelagem se mantém atuante no tratamento de indivíduos que, ainda hoje, são rotulados como loucos. Novas obras são diariamente incorporadas ao

ISSN: 2448-139X

acervo do MII, que cresce incessantemente. O museu assegura a preservação desse conjunto de práticas, que tem como principal foco a ressocialização de pessoas. Este conjunto de fatores, faz-nos pensar sobre os desafios que um acervo em constante crescimento representa ao tratamento museológico do patrimônio ali constituído.

A experiência do MII resultou em um território de produção de expressões, de conhecimentos e de processos únicos. Assim sendo, o que se verifica é a importância de práticas de preservação deste patrimônio constituídas através de uma base metodológica específica e em consonância com a missão institucional, pautada, por isso, na inclusão, na participação, na diversidade de visões e na integração social.

Referências

BARBUY, Heloisa. Documentação museológica e a pesquisa em museus. In: GRANATO, Marcus (org.).

Documentação em museus/Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10). p. 33-43. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf>. Acesso: 10, nov. 2018.

BENCHIMOL, Alegria; PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Objeto etnográfico como documento e informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (10), 2009, João Pessoa. Anais X ENANCIB 2009, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009. p. 2436-2450. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/71/1/ALEGRIAEnancib2009.pdf> Acesso: 10, nov. 2018.

Cruz Junior, Eurípedes Gomes da. Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura. 2015. 366 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/ MAST. Rio de Janeiro, 2015.

_____. O Museu de Imagens do Inconsciente; das coleções da loucura aos desafios contemporâneos. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/ MAST. Rio de Janeiro. 17

de fevereiro de 2009. Disponível em: <http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/euripedes_gomes_da_cruz_junior.pdf>. Acesso: 12, dez. 2018

Desvallées, André; Mairesse François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IPHAN. Estudos Museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. p. 65-74 (Cadernos de Ensaios 2). Também sem formatação original - Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>. Acesso em: 12, dez. 2018.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Ciência da Informação e Museologia em tempo de conhecimento fronteiriço: aplicação ou interdisciplinaridade? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (9), 2008, Rio de Janeiro. Anais IX ENANCIB, 2008, GT 1 – Estudos Históricos e Epistemológicos da Ciência da Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI ECA/USP, 2008. p. 1-15. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/viewFile/2982/2108>. Acesso: 11, dez. 2018.

_____. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber. 2003. 358 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação -Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Escola de Comunicação-Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ. 2003.Disponível em: <http://teses.ufrj.br/ECO_D/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf> Acesso: 5, out. 2018.

_____. Museologia e Patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (8), 2007, Salvador. Anais VIII ENANCIB, 2007, GT 8 - Debates sobre Museologia e Patrimônio. Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007, p. 1-14. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--060.pdf>. Acesso: 9, dez. 2018.

ISSN: 2448-136X

_____. Patrimonialização e valor simbólico: o “valor excepcional universal” no Patrimônio Mundial. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB (16), 2015, João Pessoa. Anais XVI ENANCIB, 2015, GT 9 – Informação, Memória e Patrimônio: do documento às redes. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2015. p. 1-19. Disponível em: http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2711>. Acesso: 9, dez. 2018.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Confluências Interdisciplinares entre Ciência da Informação e Museologia. Revista Museologia e Interdisciplinaridade, v. 1, n. 1, p. 7-31. 2012. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/museologia/article/view/6840/5506>. Acesso: 25, jun. 2018

SILVEIRA, Nise da. Estrutura da Psique, inconsciente coletivo. In: Jung: vida e obra. 14 ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. p. 73- 90.

_____. Imagens do Inconsciente. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. O Mundo das Imagens. São Paulo: Ática. 1992.

_____. Pequeno fichário relativo... Benedito. Texto datilografado e encadernado. [Rio de Janeiro], [198-]. Arquivo pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Consulta em: 10, mar. 2019.

Atenção! Desvio
click aqui

Trilhando memórias: Repensando o Museu através das exposições temporárias

Daniella Gomes Moreira

História da Estrada de Ferro Sorocabana e inauguração do Museu

A história da Estrada de Ferro Sorocabana tem início em 1870, quando um grupo de proprietários e investidores liderados por Luiz Matheus Maylasky articulou a criação de uma ferrovia no interior da Província de São Paulo para que conseguissem escoar sua produção até a capital e o litoral. Em 1875 foi inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Sorocabana (E.F.S.), que ligava a Fábrica de Ferro São João de Ipanema à cidade de São Paulo. Até a década de 1940 a E.F.S. se expandiu com ramais que chegavam a Santos e aos limites dos estados do Paraná e do atual Mato Grosso do Sul, o que a tornou uma das mais importantes ferrovias paulistas. Em 1971, a E.F.S. passou a ser administrada pela FEPASA (Ferrovia Paulista S/A.) e, em 1998, foi desestatizada. Os trilhos que faziam parte da malha ferroviária da Sorocabana continuam sendo utilizados para transporte de cargas.

O Museu da Estrada de Ferro Sorocabana foi criado para preservar a memória e a história da Estrada de Ferro Sorocabana. Inaugurado em 1997 pelo Governo do Estado de São Paulo, em parceria com a Prefeitura de Sorocaba e a FEPASA, atualmente é administrado pela Prefeitura de Sorocaba. Seu acervo de natureza museoló-

ISSN: 2448-136X

gica, bibliográfica e arquivística é constituído por peças de maquinário da ferrovia, mobiliário, peças de indumentária, documentos, fotos, livros com a temática da ferrovia, a coleção da revista "Nossa Estrada", relatórios anuais da Estrada de Ferro Sorocabana, entre outros. As peças que compõem o acervo são derivadas das empresas ferroviárias que atuaram na região, além das doações de ex-ferroviários.

O Museu da Estrada de Ferro Sorocabana (MEFS) está sediado em uma edificação com quatorze cômodos datada de 1910, no estilo "inglês", construída para ser residência dos antigos engenheiros da ferrovia. Este edifício é tombado em esfera municipal e está incluído no tombamento do Complexo Ferroviário da Estrada de Ferro Sorocabana, em nível estadual pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT).

A partir de 2014, o Museu passou por algumas mudanças importantes, como por exemplo, o início do tratamento técnico do acervo e a implantação de reserva técnica, juntamente ao acervo dos demais museus municipais. O MEFS, que havia exibido a mesma exposição desde a sua inauguração, passou a ter salas de exposição permanente – com novo recorte curatorial –e salas de exposições temporárias.

Em 2017, o Museu da Estrada de Ferro Sorocabana completou 20 anos de inauguração, consolidado como um importante espaço de preservação da memória ferroviária no Estado de São Paulo. A instituição museológica apresenta a importância da história da Estrada de Ferro Sorocabana, não só do ponto de vista técnico, mas também, para o desenvolvimento de todo o estado e seus reflexos para a população.

O projeto "Trilhando Memórias – Histórias, espaços e a expansão da Estrada de Ferro Sorocabana"

Como parte das comemorações de 20 anos de inauguração do Museu da Estrada de Ferro Sorocabana, o projeto "Trilhando Me-

mórias", teve como principal objetivo a produção de uma exposição temporária cujo recorte curatorial foram as histórias e memórias acerca da ferrovia e de sua expansão, criando o diálogo do acervo da instituição com a história oral e os acervos de outros espaços e cidades que também formavam a Estrada de Ferro Sorocabana. O projeto concorreu ao Edital PROAC nº 18/2017 – Difusão de Acervos Museológicos e foi contemplado no mesmo ano, tendo sua execução iniciada em 2018.

É importante ressaltar que, por muito tempo, as exposições sobre ferrovia apresentavam os aspectos técnicos, como a mostra de locomotivas, trilhos, a eletrificação; a arquitetura, evidenciando diferentes técnicas e estilos construtivos utilizados nas estações e, sendo essa temática comum a quase todos os museus ferroviários, a valorização das empresas de transporte ferroviário e seus respectivos diretores. Sendo assim, as próprias experiências dos trabalhadores, dos usuários e dos moradores das cidades que se desenvolveram com e a partir da ferrovia são colocadas em segundo plano ou apresentadas como uma memória única, influenciada pelo discurso oficial. Sobre o MEFS, Eduardo Romero de Oliveira faz uma análise datada de 2010:

> *A exposição permanente que foi aberta então – e que ainda se encontra montada até hoje – reúne uma coletânea de peças trazidas de museus da região e ex-funcionários da ferrovia. O espaço do Museu é composto por 14 cômodos, sendo um porão e 12 salas ocupadas com objetos pertencentes à Estrada de Ferro Sorocabana e aos membros que nela atuaram (mobiliário, vestuário, fotos, objetos decorativos, material de escritório, peças de sinalização e equipamento da estação); além de imagens diversas (quadros, fotos, jornais). Não há um discurso expositivo claramente definido (temático ou cronológico), mas uma exposição de material ferroviário, conforme o antigo padrão de coleção: acúmulo de material pelos espaços, com legendas de identificação das peças e reprodução de espaços de trabalho administrativo ou da estação. Também não há boas condições de iluminação, armazenamento e conservação. Enfim, a exposição tem evidente caráter elogioso e nostálgico da empresa EFS.*

Por isso, o primeiro objetivo do projeto foi criar uma exposi-

ISSN: 2448-136X

ção comemorativa que resgatasse as lembranças, através de depoimentos dos diversos agentes históricos que construíram a história da ferrovia, fossem eles trabalhadores, passageiros ou moradores que construíram memórias e identidades junto às estações, trilhos e seus prédios anexos. A exposição temporária seria uma forma de homenagear o aniversário do Museu, assim como de repensar a narrativa curatorial e expográfica.

Enquanto instituição museológica de administração pública municipal não seria possível concorrer ao Edital PROAC e, por isso, houve a necessidade de parceria com um proponente externo. Larissa Rizzatti Gomes foi a proponente convidada, atuou como curadora e pesquisadora da exposição. Rafael José Barbi realizou o trabalho de produção executiva, pesquisador e cocurador. Após o anúncio dos contemplados no referido edital e demais trâmites de ordem burocrática, a equipe iniciou a pesquisa documental e iconográfica no acervo do Museu da Estrada de Ferro Sorocabana. Antes de prosseguir com a segunda etapa, os curadores realizaram um ciclo de oficinas de metodologia de pesquisa histórica e história oral, com o objetivo de capacitar a equipe do MEFS e também os pesquisadores locais. Após estas oficinas, foram abertas inscrições para que os interessados em participar do projeto pudessem contar um pouco de suas histórias sobre a EFS, para que o conteúdo fosse analisado pela curadoria.

Na etapa seguinte, os depoimentos (vídeos e sonoros) de dez selecionados foram coletados por uma equipe de audiovisual, que foi contratada com recursos do prêmio. É importante ressaltar que o Edital PROAC permite que sejam contratados empresas e profissionais para a realização de diversos serviços, assim como permite a aquisição de equipamentos que foram usados na exposição desde que sejam doados pelo proponente para a instituição.

A exposição “Trilhando Memórias”

Após a realização dos depoimentos, iniciou-se a etapa de produção da exposição, que consistiu na elaboração da expografia, na definição dos textos e suportes, na edição de vídeos e áudios, na aquisição de equipamentos e materiais necessários para a montagem.

Por se tratar de uma exposição temporária que tinha como objetivo sua posterior circulação, foi pensada uma solução expográfica que facilitasse o transporte e não fosse dispendiosa para os interessados. A curadoria optou por utilizar malas cenográficas (confeccionadas para esta finalidade) de diversos tamanhos como suporte dos *tablets* que exibiram os vídeos, os *headphones* com os áudios e os textos. Cada mala representava um depoente e fazia uma analogia às bagagens que cada um carrega: suas próprias memórias.

No total, foram exibidos cinco depoimentos em vídeos, três em áudios e dois em texto. A montagem foi realizada pela equipe do MEFS, coordenada pela curadoria e com o apoio de equipes de manutenção dos Próprios da Prefeitura de Sorocaba. A exposição foi aberta ao público em agosto de 2018 e ficou aberta para visitação até novembro do mesmo ano.

Desdobramentos do projeto e da exposição

A exposição recebeu mais de mil visitantes no período de pouco mais de três meses. Além do público espontâneo (sem agendamento), o Museu recebeu grupos escolares agendados de diversas faixas etárias, possibilitando o contato entre a história da ferrovia e o público infanto-juvenil, que muitas vezes desconhece a importância da E.F.S. A exposição também aproximou grupos de ex-ferroviários e familiares do MEFS, que começaram a participar mais das atividades da programação deste museu.

Com a desmontagem da exposição no Museu da Estrada de Ferro Sorocabana, a itinerância foi oferecida para diversos museus da Região Metropolitana de Sorocaba, visto que muitas cidades têm suas memórias e espaços ligados à história da E.F.S. A exposição foi incluída no Banco de Exposições do Sistema Estadual de Museus do Estado de São Paulo (SISEM-SP), no qual os museus e instituições culturais podem solicitar o empréstimo para a realização da exposição itinerante.

O projeto e exposição “Trilhando memórias” é parte de um processo gradual que vem acontecendo nos museus de Sorocaba, em que as exposições (de longa duração e temporárias) foram re-

ISSN: 2448-136X

pensadas, de modo a apontar caminhos que aproximam o Museu, seu papel social e sua comunidade. O MEFS, que exerce o papel de local de memória da Estrada de Ferro Sorocabana, exibe narrativas para além do discurso oficial, contemplando a memória de diversos grupos sociais.

Referências bibliográficas:

Museu da Estrada de Ferro Sorocabana. Programa de Apoio a Museus – Informações cadastrais. Sorocaba, 2001.

OLIVEIRA, E. R. Museus Ferroviários do Estado de São Paulo (Brasil): as políticas de conservação e o estado atual do patrimônio ferroviário brasileiro. TST Transportes, Servicios y Telecomunicaciones – Reseñas Patimonio. Nº 19. 2010.

PROAC EDITAIS: Perguntas e Respostas. 2019.

Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/faq_editais/>.

Acesso: 12 jun. 2019.

Atenção! Desvio
click aqui

Scenography as a curatorial practice in German historical museums

Philipp Molderings

"Aesthetic economy" is what the German cultural scientist Gernot Böhme has called the current stage of development of capitalism and thus described the state "in which aesthetic work no longer serves the production of goods but their staging"[1]. In this new world of glittering surfaces, the museum competes with a multitude of other players on the leisure market and has to fight for every visitor[2]. In the face of such attractive miniature worlds such as Disneyland, ultra-modern shopping malls, aqua-parks and brand lands of great labels, and in the face of an audience that demands ever new, spectacular experiences, museums are forced to tread new paths[3]. In light of this recent cultural calling of staging experiences, it is hardly surprising that since the turn of the millennium we have experienced an increasing integration of theatre and exhibition practices in terms of display[4]. Such aesthetic practice has shown potential in transforming the museum and exhibition culture and earned credibility in and outside the field, which is called: scenography[5].

But how did scenography come about and what exactly is it? Was the focus on visitor numbers really its sole origin and what advantages and disadvantages accompany the application of scenography in the museum field?

[1] Gernot Böhme, Atmosphäre, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 45, translation by Philipp Molderings.

[2] Cf. Angela Janelli, 'Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum', in Kai-Uwe Hemken (ed.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, transcript, 2015, p. 246.

[3] Cf. Tobias Müller, 'Museum contra Eventkultur? Zur Doppelausstellung "Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806" in Magdeburg und Berlin', in Kurt Dröge and Detlef Hoffmann (eds.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld, transcript, 2010, p. 200

[4] Cf. Margaret Choi Kwan Lam, Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions, London, GRIN, 2013, pp. ii, 91-92.

ISSN: 2448-136X

A (very) brief review of the development of scenography in the German museum world

In Germany the discussion about the use of scenic elements in exhibition design can be traced back to the 1970s, when pedagogical approaches put the role of the museum as a communicator at the forefront[6]. Social change and the democratisation of politics and society led at that time to demands for a "Museum to Touch" (Museum zum Anfassen), an opening of the museum for all social classes and a special focus on younger visitor groups[7]. The debate conducted under the catchphrase "Learning Place versus Temple of the Muses", however, initially led to the establishment of the "Pedagogical Reading Museum", an over-didactised exhibition form from today's perspective, which contained few objects in the original, but all the more sprawling text panels. Exemplary for this type of presentation was the Historical Museum Frankfurt, newly conceived in 1972, which explicitly turned against the conventional type of display case exhibition with its focus on stylistic questions, and instead, sought to convey the themes of social history and the history of everyday life that were more difficult to depict in a museum by means of consecutively numbered text panels[8] (Fig. 1).

Figure 1_Historical Museum Frankfurt

Since the second half of the 1970s, the constantly growing need in society for a "visualization of the past"[9] (Hermann Lübbe) found its visible expression in the establishment of a new type of exhibition: the large-scale (cultural) historical exhibition[10]. The first show of this kind was the exhibition "Die Zeit der Staufer" (The Time of the Staufers), which was shown at the Württemberg State Museum in Stuttgart in 1977 and was incomparably successful with 671,000 visitors in less than three months. In contrast to earlier historical exhibitions, the influential show presented itself not only with a large array of objects from the fields of reign, administration, religion and art, but also with a clear conceptual shift from an art exhibition to a cultural-historical show of past life worlds[11]. With regard to the presentation of the objects and the design in general, however, the Staufer exhibition remained strongly attached to the model appearance of the art museum. Thus, purely additive rows of externally uniform objects such as seals or chalices were presented, of which the attractiveness for non-specialist visitors was strongly doubted even then by exhibition critics[12].

Only the 1981 exhibition "Preußen - Versuch einer Bilanz" (Prussia - an Attempt at an Assessment) at the Berlin Historical Museum brought about a real change in the way exhibitions were presented. It represented a counter-concept to the Stuttgart exhibition of 1977 in that it elevated the staging to the central principle of exhibition presentation and, with the young stage designer Jürg Steiner, left the design to an expert from the field of theatre for the first time[13]. In the case of the Prussian exhibition, "staging" primarily meant the design of powerful pictorial spaces and the montage and arrangement of exhibition objects as a means of interpretation (Fig. 2). In the "Enlightenment" section, for example, the exhibition organisers placed an object as auratically charged as Immanuel Kant's "Critique of Pure Reason" next to profane innovations of the 18th century such as birth pliers, flea traps, and water pipes, thus bringing together areas that until then had been presented strictly separately in historical exhibitions. Hence, in a sense, the virulent historical approach of "history from below" at the beginning of the 1980s provided the decisive impetus for the use of scenography in historical exhibitions. Through the arrangement of objects from the world of politics, culture and everyday life, associative tableaux were created that stimulated visitors' imagination and desire for combination, gave them greater scope for interpretation and acted as an effective strategy against fatigue, boredom and excessive demands on the audience. The Prussian exhibition was groundbreak-

[5] Cf. ibid., pp. ii, 13-14, 91-92. The term scenography originally comes from the Greek word "skenographia", and from its two root words, sken- and graph-, skenographia literally meaning "scene painting". But scenography does not equal to and is more than set design. It is rather, as Margaret Choi Kwan Lam puts it, "an encompassing design discipline for the art of staging". Ibid., pp. 13-14.

[6] Cf. Heide Hagebölling, 'Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung. Zur Entwicklung gestalterischer Ansätze in der Ausbildung. Die mediale Inszenierung der Gegenstände: Szenografie in der Ausstellungsgestaltung', in Kai-Uwe Hemken (ed.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, transcript, 2010, pp. 255-256.

[7] Cf. ibid.; Hans-Ulrich Thamer, 'Das "zweite Museumszeitalter". Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren', in: Bernhard Graf and Volker Rodekamp (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, p. 34.

[8] Cf. Thamer, 'Das "zweite Museumszeitalter"', p. 33, Footnote 28, p. 41; Uwe R. Brückner and Linda Greci, 'Scenography, definition, methods, tools', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 162-164.

[9] Hermann Lübbe, Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts, Graz, Styria, 1983, p. 29.

[10] Cf. Thamer, 'Das "zweite Museumszeitalter"', p. 34.

[11] Cf. ibid., p. 39

[12] Cf. Müller, 'Museum contra Eventkultur?', p. 198.

[13] Cf. Brückner and Greci, 'Scenography', pp. 162-164.

ISSN: 2448-136X

Figure 2_The Prussian exhibition

ing for a new style of presentation aesthetics that would subsequently set a precedent[14]. The type of staged exhibition that was oriented towards cultural history largely replaced the archive and art exhibitions on historical themes that had been common before. Since the 1980s, the major cultural-historical exhibition, alongside the blockbuster exhibition on topics from the field of art, has advanced to become the formative type of exhibition in the German exhibition landscape[15].

In spite of the great success of the staged exhibitions, they initially received not only praise, but also sharp criticism. Above all, this came from the ranks of specialist scholars and was often expressed in the form of a fundamental critique of the principle of staged history. Prominent chair holders criticised that a small group of museum curators would use spectacular displays to define the historical image of

[14] Cf. Joachim Baur, 'Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld', in Bernhard Graf and Volker Rodekamp (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, pp. 144-145.

[15] Cf. Nora Wegner, Publikumsmagnet Sonderausstellung - Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit, Bielefeld, transcript, 2015, pp. 42-43.

broad masses, while the results of complex scientific research slumbered in universities and libraries. This criticism did not go unheard and often resulted in a stronger influence on exhibition design via political channels or scientific advisory boards[16].

A further fundamental point, which had already been frequently formulated in the 1980s and still resonates today in every discussion about the "eventisation" of exhibitions, assumed the new modes of staging presentation would bring about, as the art historian Ekkehard Mai suggested, an "aestheticisation of history", which aims solely at "experiential value", serves and promotes the "consumer spirit" of the audience and "simulates the understanding of history and interest with quick impressions as a modern mummery of the leisure industry [...] yet appeals only superficially to the mind and senses"[17].

The EXPO 2000: highlight and turning point of scenography as a curatorial practice

The event that exploited scenography's potential in the exhibition context to the (provisionally) highest level and definitively established term and notion of the discipline domestically as well as internationally was the so called "Themenpark" of the EXPO 2000 in Hanover[18]. Martin Roth, the President of the German Museums Association at the time became Head of this centrepiece of the World Exhibition, in which eleven thematic areas on 100,000-square-metres formed an experience landscape that presented "solutions for pressing social, cultural and ecological problems" on our globe (Fig. 3 and 4)[19]. Roth wanted the whole Themenpark to be understood as a conceptual stimulation for the museological discourse, sort of an outline framework of how scenography worked in an exhibition and gave at that time a definition of the discipline that still applies today[20]: "Scenography' [...] is the craft of staging and arranging three-dimensional spaces in such a way that their effect and thus the intended message are made clearer and more concise by creative means"[21]. Yet, many of the committed design offices made use of the 300 million D-Mark budget available to them and the creative freedom they were given recklessly to create an ensemble of

[16] For example, Jan Fiebelkorn, one of the designers of the Prussian exhibition in Berlin in 1981, had to remove parts of the stage design a few days before the opening. Or, for example, in 1985 brochure 2 of the new concept of the Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (now Technoseum) was confiscated in its entirety by the responsible ministry, and each further concept had to be approved by an advisory board of high-calibre experts. The confiscated concept had suggested a designed scene from the history of nuclear physics in Nazi Germany. Cf. Gerhard Kilger, 'Szenographie – Entwicklungen seit den 1970er Jahren', in Bernhard Graf and Volker Rodekamp (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, pp. 155-157.

[17] Ekkehard Mai, Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Deutscher Kunstverlag, 1986, pp. 66-70, translation by Philipp Molderings.

[18] Cf. Frank Den Oudsten, Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 13, 69.

[19] Cf. Klaus Vogel, 'Neue Themen, neue Ausstellungsformen', in Bernhard Graf and Volker Rodekamp (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, p. 392; Kilger, 'Szenographie', pp. 157-158.

[20] Cf. Gottfried Korff, '13 Anmerkungen zur aktuellen Situation des Museums als Einleitung zur zweiten Auflage', in idem, Museumsdinge. Deponieren - Exponieren, ed. by Martina Eberspächer, et al., Cologne, Böhlau, 2007, p. XX; Choi Kwan Lam, Scenography as New Ideology, pp. 19-21.

[21] Martin Roth, 'Szenographie: Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000', Museumskunde, no. 1, 2001, p. 25, translation by Philipp Molderings.

ISSN: 2448-136X

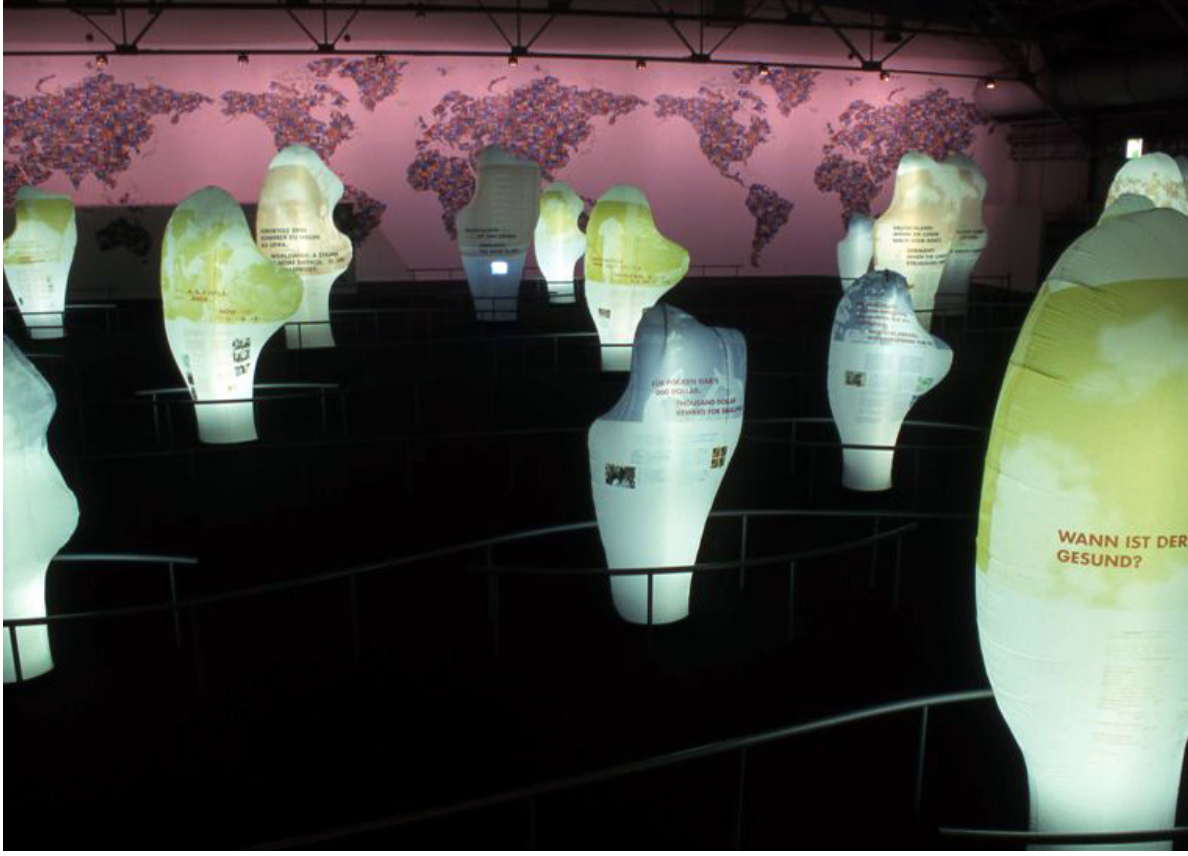


Figure 3_Toyo Itos Forrest of Health

Figure 4_Francois Schuitens paradise garden

major scenographical stagings that was viewed as a "spectacle of grotesque experience worlds" by many critics[22]. In view of the fact that the brand lands of large companies served as reference objects for the organisers of the Hanover World Exhibition during the planning phase, however, it is hardly surprising that the trend towards the use of multimedia on a large scale was taken to extremes in the realisation of the theme park – and for some commentators over the top[23]. Space-filling video projections, walk-in films or sensory

[22] Cf. Baur, 'Trends und Tendenzen', p. 149; Kilger, 'Szenographie', pp. 157-158.

[23] Cf. Vogel, 'Neue Themen', p. 392.

environments often took the place of classic, i.e. material exhibits and aimed at a tendency to dissolve the closed exhibition space[24]. This provoked criticism in the press as well as in museum circles, which aimed at the fast pace of visual impressions, a lack of seriousness, the non-binding nature of pseudo worlds and the fogging of the senses by over-stimulation, which turned out to be so massive that Martin Roth himself later raised the question of whether the emergence of scenography in museums might not possibly be a fad, even a "flash in the pan" with a limited half-life[25].

The consequences of EXPO 2000 for cultural-historical exhibitions in Germany were far-reaching. On the one hand, some museums reacted by ignoring the criticism and making greater use of the scenographic approach; on the other hand, there were museums that simply rejected scenography as a method and in some cases even transformed their exhibitions back into classic object-oriented collection shows[26]. To this day, the German museum landscape has been divided into opponents and advocates of scenography, although the opponents seem to have been outnumbered in recent years. However, the harsh criticism of the superlative extreme forms of scenographic design, as they were partly seen at EXPO 2000, also had a positive aspect. As a result, the world of museums began to question itself and to recognise that the methods of museum presentation should be systematically reconsidered in order to develop standards for high-quality scenography. In 2000, the DASA[27] founded an annual scenography colloquium in which museum people, scientists and designers debate the latest developments in the field of exhibition concepts and design[28]. The possibly central result of the discussions of recent years is the necessity of a shift away from the use of multimedia as an end in itself towards a focus on a sustainable mediation of information through the totality of scenographic means. The former director of the DASA, Gerhard Kilger, has described the situation as follows:

> *The potential of its expressiveness makes scenography an essential part of non-verbal mediation, which, in conjunction with other forms of mediation in the museum, has a lasting effect on the public. Accordingly, the quality of good scenography should not be measured by the success of conditioned effects, but rather by the evaluation of achieved mediation goals and by the extent to which the audience is empathized and affected* [29].

[24] Cf. Baur, 'Trends und Tendenzen', p. 149.

[25] Cf. Kilger, 'Szenographie', pp. 157-158; Uwe R. Brückner and Linda Greci, 'Practice as a source for concepts', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, p. 287.

[26] Cf. Kilger, 'Szenographie', pp. 157-158; Baur, 'Trends und Tendenzen', p. 149.

[27] The DASA - Arbeitswelt Ausstellung is a museum in Dortmund that was founded in 1993 as German industrial safety exhibition.

[28] Cf. Kilger, 'Szenographie', pp. 157-158.

ISSN: 2448-136X

Scenography in the Historical Museum of the Palatinate in Speyer

The Historical Museum of the Palatinate (HMP) in the city of Speyer was one of the museums that did not overestimate the harsh criticism levelled at the EXPO 2000, but recognised the trend-setting potential of scenography, and shortly after the turn of the millennium began to increasingly rely on the still innovative form of staging. With several hundred thousand visitors a year, it is one of the largest and most renowned exhibition houses in southwestern Germany and is especially appreciated by a national audience for its often spectacularly staged cultural-historical exhibitions. A key experience and motor for the HMP exhibition team with regard to the scenographic work was undoubtedly the collaboration with the Stuttgart-based Atelier Brückner in the context of the exhibition "Am Ball der Zeit" (Soccer through the Ages) in 2004. As part of the intensive collaboration at the show, which presented the history of the World Cup since 1954 from a German perspective (Fig. 5 and 6), the exhibition director and his staff had the opportunity to get to know the methods of one of the internationally most acknowledged scenography offices up close and to adopt them for the independent design of future projects.

Trained both as an architect and a stage designer, the head of the firm Uwe R. Brückner was one of the core pioneers to forge a transdisciplinary scenographic movement in the exhibition context. He founded Atelier Brückner in 1997, where he re-modeled a famous design credo and formulated it into the firm's philosophical motto: "form follows content"[29]. What is meant by that is that scenography should never be applied as an end in itself but always be a translation of the mediated content into space, into spatial design[30]. It is this emphasis on spatial translations and the theatricality of a curatorial idea that distinguishes scenographers from the traditional text-based-connoisseurship in curating[31]. Scenography is about expressing a verbal idea by spatial and visual means, about turning something immaterial, intangible into something physical. In other words, as the exhibition designer Margaret Choi Kwan Lam puts it, "wall texts and labels would no longer be the only medium to communicate contents, but instead, spatial metaphors are used

29 Ibid., p. 158, translation by Philipp Molderings.

30 Cf. Choi Kwan Lam, Scenography as New Ideology, pp. 22-23.

31 Cf. Brückner and Greci, 'Scenography', p. 176.

Figure 5_The World Cup balls

Figure 6_Inside a Football

to speak for ideas through the acts of staging"[32]. For Atelier Brückner this staging incorporates every design tool at the scenographers disposal in order to create a synesthetic experience: graphics, light, sound/music, digital media, projections or movies[33]. As Uwe R. Brückner emphasises, scenography "is a holistic approach, that always strives for a 'Total Work of Art' (Gesamtkunstwerk) in the sense of Richard Wagner. […] All elements of the scenography only serve one purpose: the message, that reaches the visitor and the emotion, that should be triggered in him"[34]. But this is not all. In order for an exhibition to work, the pictorial spaces ("Raumbilder") generated from the content have to be arranged into a choreographed

[32] Cf. Choi Kwan Lam, Scenography as New Ideology, p. 27.

[33] Ibid.

[34] CCf. Brückner and Greci, 'Scenography', p. 180.

ISSN: 2448-136X

series of rooms, a consistent exhibition journey that structures the visitor experience along the lines of a dramaturgical arc of tension[35].

The use of atmospheric pictorial spaces and the elaboration of a dramaturgically thought-out exhibition course are the two core elements that the exhibition team of the Historical Museum of the Palatinate has taken over from its collaboration with Atelier Brückner and has since developed into something like the House's own trademark. In the spirit of Brückner's design philosophy, the scenographic staging of a room in the HMP is less about attempting to overwhelm with the help of impressive stage sets than about transforming content and narrations into atmosphere and emotion[36]. It is about materialities and surface structures, about temperatures of the space, about light and its tonalities, but also about colours, forms, smells, acoustics and sound. Do we create a light or a dark, a loud or a quiet space? Should the spatial impression be poetic, distant or dynamic?[37] The crucial point is that atmospheric pictorial spaces designed in this way support and promote a sensual approach to complex content and emotional access to supposedly cumbersome historical themes[38]. As findings from perceptual psychology and learning research show, long texts with footnotes and complex images overwhelm many visitors, whereas clearly structured images and sounds are experienced as accessible and vivid[39]. According to the scenographer Erika Wobser, the processes of perception that take place when entering a designed room for the first time can be represented in the form of a three-stage mediation pyramid: in a fraction of a second visitors gain a first impression and decide whether their attention is drawn or not on the basis of emotional criteria such as the basic spatial character. Approximately two to three seconds – the time of a so-called "subjective present" – then determine whether, in addition to the attention generated, cognitive curiosity is created to engage with this first impression for longer. And only if the expectations of the unexpected are met by exciting and surprising design elements during this time span the third phase of the mediation pyramid will occur, in which the audience really – but then usually only for up to two minutes – devotes itself to the contents and actual mediation goals. In this way, the enormous importance of the spatial atmosphere and the quality of design concepts with regard to the achievement of non-verbal communication goals become apparent[40]. However, the staged space not only helps to convey the message, it also becomes a message itself. The immersive character that the entirety of the scenographic

35 Ibid., p. 177, translation by Philipp Molderings.

36 Cf. ibid., p. 168-169.

37 Cf. Uwe R. Brückner and Linda Greci, 'Space, the space is the medium', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 227-228.

38 Cf. ibid., p. 230.

39 Cf. Uwe R. Brückner and Linda Greci, 'Content, Form Follows Function', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 193-195.

40 Cf. Herman Kossmann, 'Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie', in Sybille Lichtensteiger, et al. (eds.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, transcript, 2014, p. 53.

instruments lends to the space makes it immediately understandable for visitors – in the truest sense of the word at a glance – what the respective department is all about. This not only facilitates access to complex themes, but also creates memorable images that visitors can remember and take home from the exhibition[41] (Fig. 7).

Figure 7_The Vikings

An exhibition can only become a real experience if the visitors take the time to enter and travel through the room. The necessary drive to constantly move on in order to discover new, exciting objects and aspects of a show is generated to a large extent by the atmospheric pictorial space, which gives each section its own mood and identity. Just as a stroll through a city usually does not only offer one highlight, but continuously conveys new remarkable impressions and images, an exhibition must also offer a whole cascade of eye-catchers[42]. Moreover, a city tour is particularly successful if the route is not chosen arbitrarily, but if the participants are entertained and captivated by the finely tuned variety of the attractions that pass through. The dramaturgy, which constitutes the second core element of scenography at the HMP, is responsible for this fine tuning in the exhibition context. As a kind of stage direction, it organises the visitor's movements, distributes the objects, synchronises all media and ensures the successful rhythmisation of the pictorial spaces in terms of content and design[43]. The dramaturgy of an exhibition is often structured similarly to that of a classical opera, a play or a film – with a prologue, a main part with various acts and an epilogue[44]. Since telling stories is the quintessential means

41 Cf. Kilger, 'Szenographie', pp. 161-162.

42 Cf. Erika Hebeisen and Denise Tonella, 'Hollywood oder Hörsaal? Zwischen dramatischer Sinnstiftung und historischer Redlichkeit', in Sybille Lichtensteiger, et al. (eds.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, transcript, 2014, p. 81; Brückner and Greci, 'Space', pp. 232-233.

43 Cf. Kossmann, 'Narrative Räume', p. 55.

44 Cf. Choi Kwan Lam, Scenography as New Ideology, p. 91-92.

ISSN: 2448-136X

used by people to explain the world and its interrelated aspects, a successful show must have a strong narrative, a storyline to ensure that the tension remains with the exhibition visitor[45]. This orientation towards storytelling techniques also means that phases of increased concentration have to alternate with phases of tranquility, or, spatially speaking, experience zones have to alternate with rest zones. In contrast to the cinema, where the visitor is at rest and lets a series of images and actions pass by, the exhibition visitor moves through the space. It is through his movement that he creates an alternation of scenes. The designer-dramaturg, in other words, the scenographer of an exhibition must take this fact into account. By skillfully juxtaposing atmospherically alternating pictorial spaces, he is able to transport a story, and turn the exhibition into "a form of three-dimensional cinema with stimulus for all five senses" (Peter Greenaway)[46]. The principle of ordering opposites is not only important on the level of story development, but also determines the dramaturgy on a very fundamental level. Polarities rhythmicise the exhibition experience of the visitors, who can move from the public sphere of a large square, often placed at the beginning of an exhibition course, into the intimacy of the niche (Fig. 8 and 9), who are confronted here by large and there by small objects, arranged into groups here and isolated there, who are offered clear lines of sight at one point, while at another point the view of key objects is partially obstructed in order to increase the tension (Fig. 10).

Finally, the third overarching feature of the exhibition design in the Historical Museum of the Palatinate is the focus on the needs of the visitors. In this context, scenography is seen as an essential part of non-verbal communication in the sense of the insights gained following the EXPO debate. Thanks to its various design instruments, it is able to process and prepare scientific results in a target-group-oriented way and thus achieve a lasting effect with the public. This is how the scenographic motto of the HMP can be summarised: exhibitions should be places of learning, not places

[45] Cf. Uwe R. Brückner and Linda Greci, 'Dramaturgy, the choreographed parcours', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, p. 265.

[46] Cf. Uwe Reinhardt and Philipp Teufel with Thomas Fliege, 'Remember the Future', in Uwe Reinhardt and Philipp Teufel (eds.), Neue Ausstellungsgestaltung/New Exhibition Design 02, Ludwigsburg, avedition, 2010, p. 29.

Figure 8_Large entrance The Salians

Figure 9_Small room The Salians

Figure 10_Richard the Lionheart

of instruction. However, they should not only be places of learning, as demanded in the 1970s, but also places of experience. After all, visitors learn best when not only their intellect is addressed, but also when they have an experience. While experiences are based on emotions and associations and have a more subjective character,

ISSN: 2448-136X

insight and knowledge are rooted in thinking and, therefore, have a more abstract character. The art lies in combining both dimensions and creating a synergy effect. Ultimately, the aim is to create exhibition spaces that encourage the viewer to engage with the content and in which he or she can explore and use his or her physical and mental freedom of movement in a self-determined way[47]. A scenography is successful and enriching if it strikes a balance between cognitive and sensual appeal and if it is capable of touching the audience emotionally as well as intellectually.

Captions and picture credits

Figure 1. View of the 20th century section of the Historisches Museum Frankfurt, around 1975, source: Mario Schulze, Anke te Heesen and Vincent Dold (ed.), Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern, Berlin, Druckerei der Humboldt Universität zu Berlin, 2015, p. 49, photograph by F. Kochmann.

Figure 2. The Prussian exhibition in the Berlin Historical Museum in 1981 - in the atrium of the Martin-Gropius-Bau the equestrian statue of Wilhelm I hangs over a (wooden) Krupp cannon and antiquizing sculptures by Karl Friedrich Schinkel, source: Anne Wanner, „Wie stellt der Klassenfeind die preußische Geschichte aus? Die Wahrnehmung und Wirkung der 1981 in West-Berlin gezeigten Sonderausstellung ‚Preußen - Versuch einer Bilanz' in der DDR", in *Deutschland Archiv,* www.bpb.de/267948, 20. April 2018, accessed 1. July 2019, photography by Konrad Giehr.

Figure 3. Toyo Itos „Forrest of Health" in the „Health Futures" Pavillon of the EXPO 2000 in Hanover – 30 digital „trees" project information about health projects worldwide from their interior onto their surface, source: www.toyo-ito.co.jp, accessed 1. July 2019.

Figure 4. One of the greatest public successes at EXPO 2000 in the „Planet of Visions" theme area: an artificial lake reflects the huge „paradise garden" mounted under the ceiling by the Belgian scenographer Francois Schuiten, source: Martin Roth and Sabine Schormann (ed.), *Planet of Visions …Making of,* Tübingen and Berlin, Wasmuth, 2000, n. pag.

[47] Cf. Brückner and Greci, 'Dramaturgy', p. 266.

[48] Cf. Janelli, 'Warning: Perception Requires Involvement', p. 250.

Figure 5. View into the section „The World Cup balls“ of the exhibition „Am Ball der Zeit“ (Soccer through the Ages) in the Historical Museum of the Palatinate in 2004. The original balls were staged as free-floating in tailor-made showcases, and visitors were able to experience their individual stories via earpieces, source: www.atelier-brueckner.com/de/projekte/am-ball-der-zeit, accessed 1. July 2019, photograph by Peter Haag-Kirchner.

Figure 6. „Inside a Football“, view into the section „Hall of Fame“ of the exhibition „Am Ball der Zeit“ (Soccer through the Ages) in the Historical Museum of the Palatinate in 2004, source: www.atelier-brueckner.com/de/projekte/am-ball-der-zeit, accessed 1. July 2019, photograph by Peter Haag-Kirchner.

Figure 7. The pictorial space in the entrance area of the 2008 exhibition „Die Wikinger“ (The Vikings) makes it immediately clear that the Norsemen were a people of seafarers and highlights the central importance of the ship as the basis for their expansion and trade efforts, source: Marc Strehler, „Die Wikinger in einem neuem Licht sehen“, in www.stimme.de, 23. December 2008, accessed 1. July 2019, photograph by Peter Haag-Kirchner.

Figure 8. Large entrance area of the 2011 exhibition „Die Salier - Macht im Wandel“ (The Salians – Power in Transition) in the Historical Museum of the Palatinate with the image of the Speyer Cathedral, in its original romanesque form from the 11th century, mounted on a lightbox, source: www.haag-kirchner-fotografie.de, accessed 1. July 2019, photograph by Peter Haag-Kirchner.

Figure 9. Small room with the iconic tomb crowns of Emperor Konrad II and Empress Gisela of Swabia in the 2011 exhibition „Die Salier - Macht im Wandel“ (The Salians – Power in Transition) in the Historical Museum of the Palatinate, source: www.haag-kirchner-fotografie.de, accessed 1. July 2019, photograph by Peter Haag-Kirchner.

Figure 10. View into the first three exhibition rooms of the 2017 exhibition „Richard the Lionheart - King, Knight, Prisoner“, source: www.pfalz-express.de, 10. November 2017, accessed 1. July 2019, photograph by Carolin Breckle.

ISSN: 2448-136X

Bibliography

Baur, J., ‚Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld', in Graf, B. and Rodekamp, V. (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, pp. 141-155.

Böhme, G., Atmosphäre, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

Brückner, U. R. and Greci, L., 'Content, Form Follows Function', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 190-195.

Brückner, U. R. and Greci, L., 'Dramaturgy, the choreographed parcours', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 262-275.

Brückner, U. R. and Greci, L., 'Practice as a source for concepts', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 284-287.

Brückner, U. R. and Greci, L., 'Scenography, definition, methods, tools', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 150-189.

Brückner, U. R. and Greci, L., 'Space, the space is the medium', in Atelier Brückner (ed.), Scenography – Szenografie 2: Staging the Space – Der inszenierte Raum, Basel, Birkhäuser, 2019, pp. 224-233.

Choi Kwan Lam, M., Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the Notion of Staging in Exhibitions, London, GRIN, 2013.

Den Oudsten, F., Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage, Farnham, Ashgate, 2011.

Hageböllling, H., 'Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung. Zur Entwicklung gestalterischer Ansätze in der Ausbildung. Die mediale Inszenierung der Gegenstände: Szenografie in der Ausstellungsgestaltung', in Hemken, K.-U. (ed.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, transcript, 2010, pp. 255-272.

Hebeisen, E. and Tonella, D., ‚Hollywood oder Hörsaal? Zwischen dramatischer Sinnstiftung und historischer Redlichkeit', in Lichtensteiger, S. et al. (eds.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, transcript, 2014, pp. 80-86.

Janelli, A., 'Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für

eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum', in Hemken, K.-U. (ed.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld, transcript, 2015, pp. 245-255.

Kilger, G., ‚Szenographie – Entwicklungen seit den 1970er Jahren', in Graf, B. and Rodekamp, V. (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, pp. 155-163.

Korff, G., ‚13 Anmerkungen zur aktuellen Situation des Museums als Einleitung zur zweiten Auflage', in idem, Museumsdinge. Deponieren - Exponieren, ed. by Eberspächer, M. et al., Cologne, Böhlau, 2007, p. XX.

Kossmann, H., 'Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie', in Lichtensteiger, S. et al. (eds.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, transcript, 2014.

Lübbe, H., Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts, Graz, Styria, 1983.

Mai, E., Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Deutscher Kunstverlag, 1986.

Müller, T., 'Museum contra Eventkultur? Zur Doppelausstellung „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806" in Magdeburg und Berlin', in Dröge, K. and Hoffmann, D. (eds.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld, transcript, 2010, pp. 195-209.

Reinhardt, U. and Teufel P. with Fliege, T., 'Remember the Future', in Reinhardt, U. and Teufel, P. (eds.), Neue Ausstellungsgestaltung/New Exhibition Design 02, Ludwigsburg, avedition, 2010, pp. 16-30.

Roth, M. 'Szenographie: Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000', Museumskunde, no. 1, 2001.

Thamer, H.-U., 'Das „zweite Museumszeitalter". Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren', in: Graf, B. and Rodekamp, V. (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, pp. 33-43.

Vogel, K., ‚Neue Themen, neue Ausstellungsformen', in Graf, B. and Rodekamp, V. (eds.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin, G+H Verlag, 2012, p. 392; Kilger, ‚Szenographie', pp. 391-401.

Wegner, N., Publikumsmagnet Sonderausstellung - Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit, Bielefeld, transcript, 2015.

Pegue um atalho!
click aqui

ISSN: 2448-136X

Um museu universitário de arte no Ceará - história, coleções e atuação:

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Mauc/UFC

Graciele Karine Siqueira, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia e Pedro Eymar Barbosa Costa

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), localizado no município de Fortaleza, estado do Ceará, é um equipamento cultural vinculado ao Gabinete do Reitor da Universidade Federal do Ceará (UFC), órgão do Ministério da Educação (MEC). O Museu iniciou suas atividades em 18 de julho de 1961 e possui um instrumento legal de criação (Resolução Nº.104, de 18 de julho de 1961).

O seu projeto de criação se inicia com os primeiros anos da Universidade do Ceará, atual Universidade Federal do Ceará. O professor Antônio Martins Filho, ao assumir a Reitoria da Universidade do Ceará, em 1955, traz consigo o sonho de criar um lugar de memória para as artes do estado e, ao pensar este museu, toma como referência as matrizes europeias (Espanha, França e Itália) e se centra na "importância dos museus e sua alta significação na sedimentação da cultura de um povo" (MARTINSFILHO, 1996, p.194). O choque e o deslumbramento causado pelo contato com as obras de arte europeias, propiciaram a este visionário reitor uma nova forma de conhecimento artístico que se contrapunha àquele obtido através dos livros, dos catálogos e das revistas de arte, que circulavam e a que se tinham acesso no Ceará. Para ele, tornava-se necessário e urgente criar este "templo" de fruição e deleite findando esta privação da sociedade com as obras de arte. Teria uma participação direta na ideia de criação, na designação de verbas e imóveis para sua instalação e no seu reconhecimento junto ao Conselho Univer-

ISSN: 2448-136X

sitário, bem como na escolha de artistas e das coleções de obras que iriam compor o acervo do Museu de Arte.

Considerando-se a produção artística local disponível para aquisição no momento de sua fundação (1961), podemos constatar que a grande leva de obras e artistas ingressadas no Museu de Arte da UFC contém valores eméritos que hoje o tornam o mais completo representante da arte produzida no Ceará nos meados do século XX: Antonio Bandeira, Raimundo Cela, Zenon Barreto, Aldemir Martins, Chico da Silva, entre outros.

O Mauc, museu de arte universitário, nasce como um importante projeto extensionista da Universidade. Ressalta-se que sua criação, atuação e vinculação sempre estiveram vinculadas à administração superior e não às unidades acadêmicas. Como primeira instituição museológica voltada para as artes plásticas e cearenses, o Mauc concedeu à UFC e ao Estado do Ceará um status cultural e artístico de grande relevância à época de sua inauguração.

Com o seu plano de criação do museu em movimento e dispondo de um pequeno corpo administrativo (a nível institucional), intensifica o reitor, durante o ano de 1960, a distribuição de recursos para as ações de coleta de obras de arte.

> *Não foi fácil destinar verbas para o projeto de criação do Museu de Arte. Havia muita resistência, sob o pretexto de que as escolas e faculdades ainda não se achavam devidamente equipadas e que os institutos de pesquisa estavam surgindo com muita velocidade (...). Entretanto, eu me sentia bastante forte no comando da instituição e acreditava que já estávamos numa fase de desenvolvimento, em que os problemas da cultura deveriam ser considerados na área das letras e também das artes (MARTINSFILHO,1996.p.97-98).*

Em comemoração ao 6º aniversário da Universidade, o reitor Martins Filho determina o ano de 1961 com o marco de instalação do Museu de Arte. No entanto, o que podemos perceber é que dentro do projeto de Martins Filho a inauguração do Museu de Arte, ou mais precisamente, a oficialização das relações da universidade com a comunidade artística, manifestar-se-ia numa peça em três níveis: local, nacional e internacional e que dialoga com o lema da universidade: “o universal pelo regional”.

Fachada Mauc (Prédio Antigo)

O primeiro nível realiza-se no dia 25 de junho de 1961, com a chamada Exposição Comemorativa de Instalação do Museu de Arte da Universidade do Ceará, contando com a presença massiva das autoridades locais civis, militares e eclesiásticas. A partir desta oficialização, o Mauc tomou para si a responsabilidade de familiarizar "o povo com tudo que diz respeito à arte". Esta mostra constou de várias seções de pintura e esculturas sacras, pintura clássica e moderna, desenhos, guaches, esculturas dos mais famosos artistas nordestinos e xilogravuras populares.

O segundo momento de abertura do Mauc ocorre com inauguração da exposição individual de Antônio Bandeira, no dia 15 de julho de 1961, quando abre solenemente sua mostra. A inauguração desta exposição no Mauc tinha como objetivo dar a este evento uma repercussão nacional. Este feito pode ser percebido pela presença em Fortaleza de uma comissão de intelectuais, Orlando Mota, Eneida de Morais, Augusto Rodrigues, Paulo Silveira, Mauritônio Meira, Aluísio Medeiros, Alcides Pinto, Goebel Weyne, Walmir Ayala e Fausto Cunha, oriundos do eixo sul-sudeste do país.

Após estes dois eventos, o Conselho Universitário aprova por unanimidade a criação oficial do Museu de Arte da Universidade do Ceará, através da Resolução nº 104, de 18 de julho de 1961, assinada por Antônio Martins Filho. Essa resolução refere-se à finalidade do Mauc como mantenedor de "um acervo de produções artísticas, em todos os gêneros, notadamente de autores nascidos e residentes no Ceará" (Art. 2, da Resolução n.104, de 18/07/1961).

ISSN: 2448-136X

E o terceiro momento de apresentação do Mauc à época de sua inauguração se desenvolve como consequência da exposição de xilogravuras no Museu de Arte Moderna de São Paulo e tem como objetivo tornar visível o seu acervo em continente europeu. Neste período, é enviada à Europa uma coleção de xilogravuras da Universidade do Ceará, composta de 168 peças da autoria de famosos artistas populares do Nordeste brasileiro.

Coerente desde o princípio com sua política de alcançar o "universal pelo regional" o reitor Martins Filho realiza não apenas a proeza de instalação de um Museu de Arte, rico em qualidade e plural na natureza das manifestações artísticas, mas comunga o acervo deste museu com os centros culturais nacionais e internacionais. Os laços vitoriosos e consequentes entre a ideia e a realização de um museu de arte têm seu mérito reconhecido, em suas memórias, pelo próprio autor: "a ideia, transformada em realidade, constituiu uma das promoções de destaque dos doze anos de meu Reitorado" (MARTINSFILHO, 1996, p.98).

O prédio e as coleções

O Museu de Arte da UFC foi instalado, em 1961, numa edificação onde até 1960 funcionava o Colégio Santa Cecília no terreno de uma chácara que anteriormente pertencia ao Coronel Pierre. Esta edificação, em dois pavimentos, abrigava no pavimento superior as salas destinadas às exposições e o Mauc funcionou neste prédio entre 1961 e 1963.

Compreendendo a dimensão e a importância do museu para a universidade e para a sociedade cearense, em 1965, o Mauc ganhou e inaugurou sua nova sede, cujo projeto original é do arquiteto Neudson Braga, contendo em sua fachada o painel "Jangadas" de Zenon Barreto. Esta edificação passou por sucessivas reformas com expansões laterais, para o interior da quadra, objetivando abrigar uma política de salas especiais às principais coleções do acervo. Externamente, preocupou-se em valorizar o painel de Zenon Barreto e voltar seu acesso principal para o estacionamento, assim, assegurando o enorme fluxo de escolas que visita manualmente o Mauc.

A aquisição de obras para o Museu de Arte da Universidade do Ceará ocorreu através de duas modalidades: compra pela

Mauc - fachada (Fachada Atual)

Reitoria ou doações feitas pelos autores das obras ou por seus representantes legais ou por pesquisadores da UFC (este processo se inicia na década de 1990).

Inicialmente, a aquisição das obras que hoje pertencem ao acervo do MAUC era feita através da compra. O primeiro período é fruto da ação direta de gerenciamento do reitor Antônio Martins Filho sobre o Mauc. Direção do Museu e Reitoria comungavam dos mesmos objetivos de expansão do acervo, gozando o Museu de um prestígio singular.

Além deste vínculo estreito com a administração do MAUC, Martins Filho também mantém uma relação de confiança com os artistas, principalmente os oriundos da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, que se mantinham em plena atividade na segunda metade dos anos 1950, tanto em Fortaleza como em outros centros culturais. Este período inicial do Mauc é marcado pela aquisição de grandes coleções como a de Raimundo Cela, Antônio Bandeira, Chico da Silva, Sérvulo Esmeraldo, Barrica, Arte Popular (Estampas e Matrizes de xilogravuras, Esculturas em madeira e cerâmica do Ceará, Bahia e Pernambuco), além da coleção de Arte Estrangeira. Esta política de coleções vai definir para o museu uma postulação museográfica voltada para a criação de salas especiais destes artistas cearenses.

O segundo período de aquisições vai marcar não apenas a perda da interferência direta do reitor nordestino do Museu, como

ISSN: 2448-136X

a brusca redução do poder de aquisição de obras de arte. Em 1979, ocorre uma anomalia na média anual de aquisição, com doação de obras de Aldemir Martins pelo próprio artista e da coleção particular do pintor Nilo Firmeza ao MAUC. Este período também aponta para uma expansão do acervo com obras de autores nacionais, sendo significativa a coleta de obras de autores baianos, com destaque para Carybé, Carlos Bastos e Jenner Augusto. Ao mesmo tempo, representa um período de afastamento da coleta de obras populares.

O terceiro período tem relação direta com o envolvimento do museu com as áreas de produção de conhecimento institucionais no campo da antropologia, da semiótica, da literatura e da história. É grande o número de trabalhos acadêmicos que são produzidos a partir dos acervos de Xilogravura Popular, Antônio Bandeira, Raimundo Cela, da ilustração de Canudos de Descartes Gadelha e da abertura ao público do acervo de Jean Pierre Chabloz, notadamente a parte relativa à propaganda produzida durante a segunda grande guerra mundial.

A valorização de obras de arte e de autores, diretamente relacionados com o acervo do Mauc, tomados como fontes de produção acadêmica, possibilitaram a confluência, para o museu, de novas obras para o acervo, por doação, onde, além de se prestarem aos laços permanentes de fruição estética, passaram também a produzir novos horizontes de pesquisa nas mais diversas áreas do conhecimento.

Atualmente, o Mauc tem sob sua guarda um relevante conjunto museológico composto de aproximadamente de 7.000 obras dentre as quais destacamos as coleções de Arte Popular, 1.544 peças (matrizes e estampas de xilogravuras, esculturas em cerâmica e madeira, ex-votos) e Artes Plásticas, 5.184 (pinturas, guaches, aquarelas, gravuras, desenhos, esculturas). As coleções do Mauc se mantêm fiéis ao lema fundamental de seu criador, estendem-se do regional ao universal.

Além do conjunto museológico, o Mauc possui uma biblioteca setorial voltada para o campo das artes e da museologia, bem como um conjunto arquivístico relativo à memória institucional abarcando correspondências, livros de registros, fotografias, entre outras, e o Conjunto documental Jean Pierre Chabloz, doado ao Mauc no final da década de 1980.

O acervo arquivístico do Mauc é de caráter histórico-institucional e abrange documentação referente às atividades do Museu desde sua fundação em 1961, bem como a Coleção Documental do artista plástico suíço Jean Pierre Chabloz. A Coleção Chabloz abarca um conjunto de documentos pessoais, jornais e revistas especializadas em arte, produção técnica e científica e, em especial, toda a documentação produzida para o Serviço de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia – SEMTA. Este último conjunto, recentemente (07/12/2016) recebeu o Selo da Unesco em seu Programa Memória do Mundo devido à sua importância e relevância para o tema, em evento realizado em Brasília.

O acervo bibliográfico é especializado em artes, abrangendo as áreas de museologia, ciências sociais, arquitetura e história, sendo constituído de livros, catálogos de arte, periódicos, folhetos de cordel e materiais audiovisuais. As primeiras obras adquiridas para o acervo, de acordo com registros, datam do ano de 1961, ano em que Lívio Xavier, representando a instituição na Europa, visitou museus, livrarias e editoras especializadas em artes, onde adquiriu livros, catálogos das editoras Albert Skira, Aguilar, Espasa-Calpe, Graphise UNESCO para compor o acervo do que então seria a Biblioteca do Museu de Arte.

Atualmente, o acervo da Biblioteca do Mauc conta com aproximadamente 7 mil exemplares entre livros e catálogos de exposições. Dentre a totalidade do acervo, aproximadamente 3 mil exemplares fazem parte da coleção Jean Pierre Chabloz. As obras de Jean Pierre Chabloz foram transferidas para o Mauc após o falecimento do artista na década de 1980. A coleção é constituída por publicações nas áreas de artes, história, literatura, astrologia, entre outras. Em 26 de agosto de 2016 a biblioteca foi oficializada pelo Conselho Universitário, integrando, desde então, o Sistema de Bibliotecas da UFC. A aquisição de material bibliográfico é feita essencialmente através do recebimento de doações, apesar disso, conta um rico acervo, pois esporadicamente recebe material bibliográfico de instituições culturais e de ensino, públicas e privadas, editoras, além de doadores particulares.

Atuação e programação atual

A atual exposição de longa duração do Mauc é composta por oito

ISSN: 2448-136X

salas distribuídas da seguinte forma: Sala Os Fundadores, Arte Estrangeira, Cultura Popular, Chico da Silva, Aldemir Martins, Antonio Bandeira, Raimundo Cela e Descartes Gadelha. Além das salas e das coleções expostas, o MAUC também conta com a apresentação do painel externo, "Jangadas", executado por Zenon Barreto, na década de 1960 e que compõe a exposição de longa duração do museu. As salas se encontram organizadas e estruturadas, apresentando ao público os núcleos principais das coleções do museu e da temática de cada sala e estão expostos pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, matrizes de xilogravura.

O Museu possui, neste momento, uma exposição de longa duração que abarca toda a Arte Cearense e a Arte Popular Nordestina, assim como a Coleção de Gravuras Estrangeiras. A exposição de longa duração foi montada pela primeira vez a partir da década de 1960 com criação do Mauc e, ao longo das décadas seguintes, foi passando por mudanças e adaptações de acordo com as reformas do espaço físico, visando sempre a melhor didática na sua apresentação ao público.

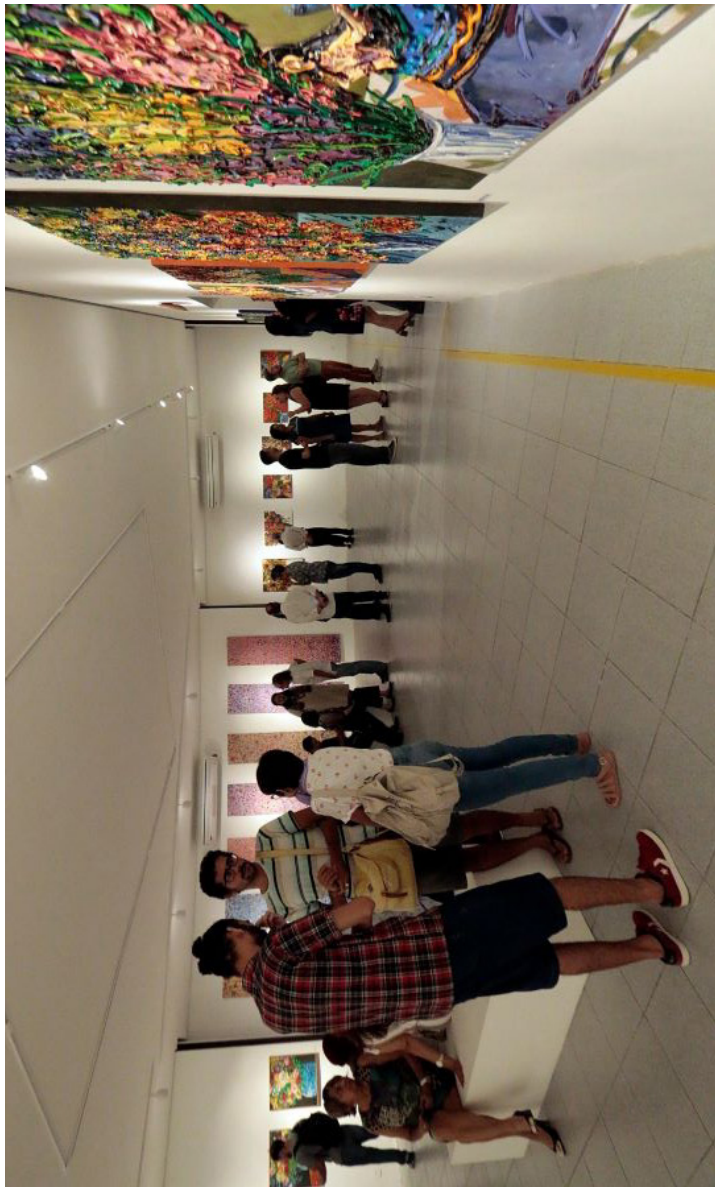
Anualmente, o Mauc recebe uma demanda intensa para a realização de exposições temporárias, especialmente, das unidades acadêmicas e administrativas. Ainda hoje, no campo museológico, mesmo com outros espaços com maior visibilidade e alcance na sociedade cearense, o Mauc se mantém como o museu de referência e reconhecimento para os artistas ou grupos artísticos.

Destaca-se no momento atual do Mauc, 2019, uma programação pensada e mantida através do estabelecimento de parcerias internas e externas, em que o grande objetivo é oportunizar aos artistas cearenses um espaço na programação de um museu universitário e propiciar aos projetos acadêmicos e administrativos da UFC um espaço de fala e voz na programação de um museu tradicional de arte. Destacamos o projeto Música no Mauc, uma parceria entre este museu e o Projeto Casa das Artes da Escola Integrada de Desenvolvimento e Inovação Acadêmica – EIDEIA. A EIDEIA é um órgão suplementar subordinado à reitoria da Universidade Federal do Ceará e que tem por finalidade principal aglutinar, em um mesmo espaço institucional, iniciativas já existentes, e outras a serem implementadas, que tenham como princípios norteadores a inovação de políticas e práticas de ensino, a aprendizagem e a promoção da excelência no ensino, pesquisa e extensão no âmbito da UFC.

ISSN: 2448-136X

Oficina artística infantil

Exposição Temporária "A Pintura Visionária de Stenio Burgos"



Projeto Música no Mauc

O Projeto Música no Mauc é um projeto que integra as diversas linguagens artísticas das Artes Plásticas e da Música e que tem como objetivo trazer música ao campus do Benfica, no horário do almoço, das 12h30 às 13h30, às sextas-feiras. O projeto conta com uma programação diversificada e voltada para dar visibilidade aos projetos extensionistas do Curso de Música de Música e da UFC, localizados no Pici ou nos campi do interior. Diversos museus no Brasil realizam concertos musicais em seus auditórios, anfiteatros e salões de eventos e no Mauc, as apresentações ocorrem nos espaços expositivos. Ao estabelecer esta parceria, o projeto tem como objetivo estimular que o aluno ou servidor (docente, técnico-administrativo e terceirizado) visite o espaço antes ou depois da apresentação musical, formando público tanto para o museu quanto para os eventos de música clássica.

Considerações Finais

Passados 58 anos de sua criação e inauguração, o Mauc se mantém fiel ao lema do seu criador e se renova por meio da criação do novo site do Mauc e da implantação do Setor Educativo, cujo objetivo é melhorar a experiência de comunicação, seja ela presencial ou virtual, com e do público visitante dos nossos espaços (físico e virtual), estabelecendo uma nova relação entre museu e público.

Apesar dos desafios da gestão pública, o Mauc se apresenta hoje como um dos mais importantes museus universitários voltados para a preservação, pesquisa e difusão das artes plásticas no cenário nacional e internacional, bem como um espaço e com um acervo que é referência para a história da arte cearense, dialogando desta forma com o lema desta universidade “o universal pelo regional”.

E, por fim, deixamos o leitor curioso para conhecer mais sobre este museu e sua trajetória na cidade solar de Fortaleza no Ceará.

Sobre os/as autores/as:

GRACIELE KARINE SIQUEIRA - Museóloga, formada pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005. Mestre em Museologia e Patrimônio por esta mesma

instituição em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), 2009. Trabalha no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC/UFC desde setembro de 2008, desempenhando a função de museóloga e responsável pela Divisão de Acervo. Desde julho de 2018 foi nomeada Diretora do Museu de Arte da UFC.

HELEM CRISTINA RIBEIRO DE OLIVEIRA CORREIA - Administradora, formada pelo Curso de Administração da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2013. Especialista em Estratégia em Gestão Empresarial pela Universidade do Estado do Ceará (UECE), 2017. Trabalha no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC/UFC desde março de 2016, desempenhando a função de administradora.

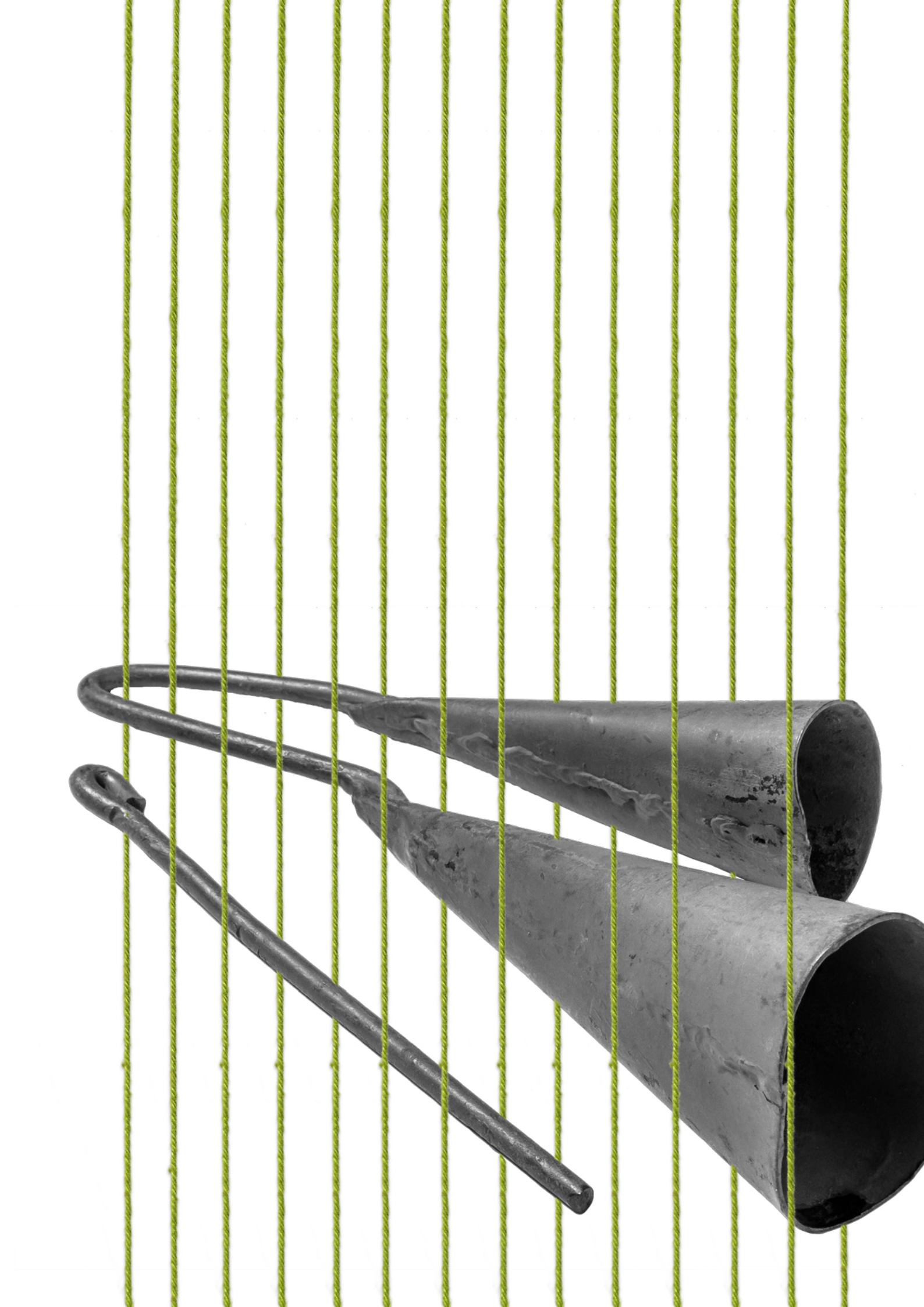
PEDRO EYMAR BARBOSA COSTA – Artista plástico, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará(1978) e especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis pela Universidade Federal de Minas Gerais(1980). Professor da Universidade Federal do Ceará entre 1979-2018. Foi Diretor do Museu de Arte entre 1987 e 2018.

Crédito das fotos: Acervo Fotográfico Mauc/UFC

PARA SABER MAIS:
www.mauc.ufc.br
Facebook e Instagram: @museudeartedaufc

A menor distância entre dois pontos é um museu
click aqui

ISSN: 2448-139X



A trajetória da formação dos museus em Blumenau – Santa Catarina

Marcella Monteiro Borel

Localizado em Santa Catarina, no Vale do Itajaí, o município de Blumenau foi fundado em 2 de setembro 1850, levando o nome de seu fundador Hermann Bruno Otto Blumenau, farmacêutico alemão que veio ao Brasil na esperança de uma nova vida em terras desconhecidas. Além de Hermann Blumenau, vieram mais dezessete pessoas para desenvolver a então colônia. Com o tempo, vieram mais imigrantes, assim aumentando o número de colonos a povoar as terras compradas pelo fundador. Estes imigrantes traziam consigo seus objetos de valor, sejam financeiros, sejam emocionais, a fim de se lembrarem da sua terra natal. Assim, estes objetos eram passados de geração em geração.

As primeiras formas de preservar sua história foram por meio do colecionador Otto Jennrich, que

> *... além de bom cervejeiro, homem de bastante leitura e tinha grande paixão pelas coisas do passado blumenauense. Assim é que, à própria custa, construiu, em terreno fronteiro ao da cervejaria, um pequeno sobrado em que instalou em um museu. Ali se via uma infinidade de objetos de raro valor histórico e etnográfico, como flechas, arcos e outros apetrechos dos botocudos [...]; exemplares de plantas exóticas, coleções de insetos e de moedas, minerais, fotografias antigas, rótulos de produtos industriais, enfim uma série enorme de pequenas coisas relacionadas com os primeiros tempos da colônia, com os seus fundadores e povoadores, com as nossas riquezas naturais, o "Museu Jennrich" era tão ou mais conhecido e apreciado quanto a sua cerveja.*[1]

[1] SILVA, José Ferreira da. Blumenau em Cadernos. Tomo III – nº 9 – Set 1960. p.30-45. Disponível em: <https://www.informeblumenau.com/museu-de-ecologia-fritz-muller-o-homem-a-fauna-e-a-flora/ >. Acesso: 5 jun. 2019.

ISSN: 2448-136X

Com o seu falecimento, em 3 de fevereiro de 1944, o museu particular foi fechado pela família e seu acervo foi desconstituído. Já em 17 de junho de 1936 foi aberta a "Casa de Fritz Müller", criada pelo prefeito, Alberto Stein, com objetivo de preservar a história do naturalista, botânico, doutor em filosofia e professor de álgebra e história natural, Johann Friedrich Theodor Müller, que se dedicou ao estudo da fauna e da flora de Santa Catarina. O espaço foi residência do naturalista em seus últimos anos de vida, apesar da construção ser de 1852. O primeiro museu público exibia objetos pessoais de seu patrono, como microscópio, relógio de parede, animais taxidermizados, insetários, fósseis e ossos de espécies em extinção, além de uma biblioteca especializada em temas ambientais. Em 1996, a administração do museu passou para a Fundação Municipal do Meio Ambiente de Blumenau, sendo renomeado como Museu de Ecologia Fritz Müller. Em 2008, em decorrência das chuvas intensas e das cheias do rio, a casa foi interditada devido à exposição dos pilares da construção.

Após reformas, o museu foi reaberto para visitações em junho de 2012, apresentando o acervo original da antiga Casa de Fritz Müller e novas peças que foram incorporadas ao longo do tempo, como troncos petrificados, utensílios e lanças indígenas do grupo étnico Xokleng, entre outras, além de uma biblioteca com mais de 10.000 títulos especializados em ecologia e assuntos correlacionados.

Em 1950, a cidade de Blumenau comemorou cem anos de municipalidade. Em decorrência das festividades, a blumenauense Edith Gaertner doou ao município, com usufruto, sua residência e a residência de seu irmão. As residências estão localizadas no Centro Histórico da Cidade, local em que se encontravam os primeiros lotes coloniais. Com o falecimento de Edith Gaertner em 1967, o imóvel foi incorporado à Fundação Casa Dr. Blumenau, que criou um museu, que foi denominado "Museu da Família Colonial" e que tinha como finalidade preservar a memória dos primeiros moradores da cidade.

> *Mostrando-nos objetos de uso dos nossos primeiros imigrantes, apresentando-nos as provas de fatos circunstanciais que caracterizaram a vida colonial de Blumenau, ele descerrará, aos nossos olhos, panorama de um*

passado que – se foi cheio de misérias e de contrariedades, de sacrifícios e de renúncias, não foi menos rico de exemplos magníficos de fé no futuro da comunidade que se esboçava e que graças ao esforço, à persistência dos seus colonos, à sua atividade, à sua inteligência, à sua cultura atravessou os anos para chegar até aos nossos dias sempre mais prestigiada e sempre gloriosa. [2]

Em 1964, o município recebeu a doação da residência pertencente à Renata Luiza Rohkohl Dietrich para usufruto do município após seu falecimento. Assim, no ano de 1997, a edificação foi incorporada ao patrimônio da Fundação Cultural de Blumenau (antiga Fundação Casa Dr. Blumenau, nomenclatura alterada em 1972) como parte do complexo museológico do Museu da Família Colonial. Em 1983 e 1984, devido às chuvas torrenciais, ocorreu uma das maiores cheias do Rio Itajaí-Açu. A Fundação Casa Dr. Blumenau, hoje Fundação Cultural de Blumenau, e o Museu da Família Colonial tiveram perdas irreparáveis. Sendo assim, foi preciso recuperar e restaurar a edificação. Com o apoio do empresariado do município, foram realizadas a restauração e a revitalização dos espaços. Hoje, o museu abriga cerca de 9 mil objetos registrados, parte deles se encontram na reserva técnica.

Em 1974, ano do sesquicentenário da Imigração Alemã no Brasil, foi construído um mausoléu para abrigar os restos mortais do fundador da cidade e de seus familiares. Hoje, o Mausoléu Dr. Blumenau, além de abrigar os restos mortais do Dr. Blumenau, recebe exposições temporárias.

Na década de 1990, a cidade adquiriu mais um museu da iniciativa pública: a Casa da Memória da Escola Nº 1, aberta em 1992. Este museu tem como proposta preservar a história do processo de ensino da primeira escola do bairro Itoupava Central. A escola foi construída em 1870, sendo uma das primeiras escolas da Colônia Blumenau.

As escolas comunitárias eram elemento indispensável na configuração das colônias e representavam a principal instituição da comunidade, destinada à manutenção e estímulo ao uso do idioma. Eram caracteristicamente locais e sua figura central era o colono-professor que era o chefe de alguma família da localidade, e por isso sobrepunha sua atividade de ensino à atividade agrícola. [3]

[2] SILVA, José Ferreira da. "A Nação". 1967.

[3] Disponível em: <http://wwwipatrimonioorg/?p=23533#!map=38329&loc=-26.80202399999999,-49.089230000000015, 17> Acesso: 6 jun. 2019.

ISSN: 2448-136X

A edificação destaca-se pela sua técnica construtiva enxaimel, que consiste em paredes montadas com hastes de madeira encaixadas entre si em posições horizontais, verticais ou inclinadas, cujos espaços são preenchidos geralmente por pedras ou tijolos. Devido a sua relevância e raridade, esta casa foi tombada pelo IPHAN em 2005. Em seu interior, o museu se configura em três espaços para visitação. Um reproduz uma sala de aula com o acervo da época e as demais salas com objetos pertencentes aos alunos e aos seus descendentes que frequentaram a escola.

Quatro anos após a abertura do Casa da Memória da Escola Nº 1, foi aberto à visitação o Museu da Cerveja, construído e administrado pela Cervejaria Continental e pela Brahma. A instituição, inaugurada em 24 de setembro de 1996, está inserida no coração do desenvolvimento da cidade de Blumenau: a Praça Hercílio Luz. Este local no período colonial era o porto fluvial da colônia alemã de 1850 a 1940. O acervo inicial foi formado por meio de equipamentos que pertenceram à antiga Cervejaria Feldmann e objetos da Cervejaria Brahma. Após sua abertura, o museu passou a receber doações da comunidade. Em 2003, a administração do museu foi transferida para a Secretaria de Turismo. De 2005 a 2007, o Museu da Cerveja abrigou também o Kunstgarten, ou Jardim das Artes, onde artistas plásticos associados à Bluap (Associação Blumenauense de Artes Plásticas) e escritores locais exibiam quadros, esculturas e livros para distribuição e venda. Atualmente, o museu está aberto ao público de segunda-feira à sexta-feira, das 9h às 17h; e sábados, domingos e feriados, das 10h às 16h. São realizadas visitas guiadas, caso o visitante tenha interesse, assim como a visitação livre.

Em 1999 foi inaugurado o Museu da Água, com a finalidade de fomentar a educação ambiental e a preservação da água por meio da história do serviço de distribuição. O museu está localizado na primeira estação de tratamento do município (Estação de Tratamento de Água - ETA I). A instituição pública apresenta um acervo composto por equipamentos e antigas técnicas de captação e tratamento de água, iconografias e documentos relativos ao início das atividades, tubulações, objetos usados para anotar a leitura do consumo de água, bem como os processos de tratamentos da água, já que no museu ainda funciona o ETA. A Estação de Tratamento foi criada em 1943 e ficou conhecida na época como Caixa d'Água. Sua implantação impulsionou a chegada de água nas residências dos

imigrantes na região central da cidade na época. Em 2008, o museu teve suas portas fechadas devido a um deslizamento de terras por causa das intermitentes na época, sendo reaberto para visitação em 2011. Dois anos depois foi fechado novamente para reformas e reaberto no mesmo ano para visitação.

Em 3 de dezembro de 2004 foi inaugurado o Museu de Arte de Blumenau (MAB), por meio da lei municipal complementar nº 400. O museu está localizado na Rua XV de Novembro, 161, Centro, e sua sede fica dentro desse prédio histórico, onde também encontramos a Fundação Cultural de Blumenau, contendo seis salas para exposição.

O MAB surgiu como consequência do 1º Salão pró-arte nova, realizado no município em 1965, por ocasião da visita do crítico de arte e diretor do MAC de São Paulo, Walter Zanini, que fez parte do júri de seleção e premiação do Salão. O acervo foi composto por telas, gravuras, esculturas e objetos tridimensionais de diversos materiais. A cada dois meses são realizadas exposições com a participação de artistas brasileiros selecionados por meio do edital lançado pelo museu anualmente.

Em março de 2007 foi criado o Ecomuseu Dr. Agobar Fagundes, por iniciativa privada, com objetivo de preservar e valorizar a história do médico Agobar Fagundes, que falecera em 2001, e dar continuidade ao seu trabalho de conservação e preservação na região da Nova Rússia, bairro rural de Blumenau.

O espaço, que foi residência do médico, apresenta um acervo constituído por objetos que foram utilizados pela família e pelo patrono, além de haver um auditório para atender aos pesquisadores e educadores da região.

> *A preservação do patrimônio natural da região é nosso objeto matriz, a partir dela, estendem-se as possibilidades de crescimento e valorização da vida para além dos territórios. Promover e executar serviços, ações e projetos que contribuam de forma direta ou indireta no resgate, conservação, preservação e difusão da Cultura, Comunicação, Meio Ambiente, Educação Ambiental, Memória Social e Turismo Rural contribuindo para o desenvolvimento cultural da região Mina da Prata e da sociedade como um todo.* [4]

[4] Disponível em: <https://www.ecomuseuagobarfagundes.com.br/>. Acesso: 7 jun. 2019.

ISSN: 2448-13X

Em 2010 foi inaugurado mais um museu, o Museu dos Clubes de Caça e Tiro, com objetivo de preservar a memória dos Clubes de Caça e Tiro do município. O espaço se encontra no bairro Itoupava Central, nas imediações do Clube Concórdia, na antiga residência do ecônomo do Clube, que passou por restauro para abrigar o museu.

> *... O Museu, além de ser o resultado da união de esforços de cidadãos da comunidade local, antigos sócios e do poder público, representa um espaço de preservação e memória de uma das mais expressivas manifestações culturais legada dos colonizadores alemães que chegaram ao Vale do Itajaí, a partir da segunda metade do século XIX.* [5]

O acervo foi constituído por medalhas, alvos, troféus, armas, bandeiras, trajes, painéis textuais, fotográficos, faixas de reis e rainhas, cavalheiros e princesas, além de utensílios como pinos de bolão e marcadores. Diferentemente dos demais museus formados em Blumenau, cujas gestões são públicas ou privadas, esse museu, apesar de ser público, está sob responsabilidade da Associação de Clubes de Caça e Tiro de Blumenau.

No mesmo ano foi aberto o Museu de Hábitos e Costumes. Inaugurado em 27 de setembro de 2010 e legitimado pelo Decreto 9.775, o Museu está dividido em três áreas (térreo, segundo andar e sótão). Sua área expositiva é dividida em temáticas: “As histórias guardadas no cofre”, onde são realizadas exposições temporárias; “Espaço Ellen J. Weege Vollmer”, que aborda o momento do chá, um dos hábitos trazidos da Europa pelos imigrantes, além de homenagear a patrona do museu, a sra. Ellen Weege Vollmer; já o “Espaço - Costurando vaidades” aborda as vestimentas e a moda local; o “Espaço - Brincando no tempo” apresenta duas áreas onde estão expostos brinquedos das mais variadas décadas; no espaço “O tempero e o sabor da memória” pode-se observar uma cozinha das primeiras décadas do século XX; e, por último, verifica-se o espaço “As histórias escondidas no sótão”, no qual há inúmeros objetos que fazem menção ao hábito de tomar banho e ao hábito de sonhar.

O acervo é composto por indumentárias, mobiliários, brinquedos, instrumentos musicais, cerâmica, vidro, utensílios de cozinha, acervo iconográfico e de biblioteca/arquivo. Cerca de

[5] Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/fernandanasser/2012/10/20/ellen-j-weege-vollmerorg-ulho=-e-tradicao-alema/?topo-52,2,18,,159,e159>. Acesso: 7 jun. 2019.

90% da coleção é formada pela doação da colecionadora Ellen Jone Weege Vollmer. A mesma coletava objetos de sua família e de famílias blumenauenses durante anos e os preservava com sacos de pimentas. No período da doação, D. Ellen entregou a coleção em 75 malas e baús, dando, assim, o nome da exposição de longa duração "Abriram-se as malas".

O edifício que abriga o museu fica na esquina da atual Rua Alvin Schrader com a Rua XV de Novembro e o mesmo pertenceu ao cônsul alemão Gustavo Salinger. Neste espaço, construído em 1898, funcionou, a priori, seu comércio. Após o falecimento do proprietário, essa edificação teve várias funções, até sediar o museu.

No final do mesmo ano, em 26 de novembro, foi inaugurado o Museu Hering. Este museu retrata a trajetória da Companhia Hering e de seus fundadores. Seu edifício, que abriga a instituição museal, faz parte do conjunto arquitetônico da matriz da fábrica da Cia. Hering. A mesma foi tombada pelo Patrimônio Histórico do Estado de Santa Catarina, devido a sua técnica construtiva enxaimel, típica da região sul. Seu acervo foi formado por maquinários e produtos desenvolvidos pela empresa, sendo o projeto do museu já previsto em 1980 por um de seus diretores à época, Ingo Hering:

> *A Cia. Hering, no ano de seu centenário, pretende reunir numa espécie de Museu Hering tudo aquilo que esteja ligado à história da Família Hering, em conexão com a história da própria Cia. Hering e que tenha valor histórico. É sabido que numa empresa com as características da Hering, a história da empresa está intimamente ligada à história da família fundadora, que muitas vezes é difícil fazer uma distinção clara entre documentos, correspondências e outros tipos de manifestações culturais que sejam só da família ou só da empresa. A Cia. Hering se sentiria particularmente feliz se pudéssemos juntos reconstruir com a maior riqueza possível de documentos, objetos e máquinas, a memória da empresa. Esse trabalho de reconstituição da memória da empresa é também uma forma de homenagear a todos aqueles – dirigentes e trabalhadores – que ajudaram a fazer da Cia. Hering uma empresa líder, moderna e com espírito jovem no ano de seu centenário.* [6]

[6] Disponível em: <http://fundacaohermannhering.org.br/museu-hering/sobre>. Acesso: 8 jun. 2019.

ISSN: 2448-139X

Em 20 de julho de 2017 foi inaugurado o Memorial Mathias Haas, no bairro da Escola Agrícola. Este museu preserva a história da Família Haas e a trajetória da Funerária Haas que leva o mesmo sobrenome, além de dialogar sobre o patrimônio funerário, bem como sua produção material e imaterial. Mathias Haas abriu, em 1918, a Marmoraria Haas na cidade de Ibirama,

> *A produção, primeiramente, baseava-se em monumentos em arenito com detalhes artísticos, produzido em Ibirama em sua pequena marmoraria e depois trazido para Blumenau que na época era o centro mais dinâmico da região. Com o passar dos anos, Mathias começou a planejar sua vinda para Blumenau e para transferir seu negócio, Mathias deu início a construção de uma sede em 1921.*[7]

O espaço que abriga o museu foi residência da família. Assim como seu acervo, que além de ter peças de uso pessoal, também há fotos, documentos, máquinas e ferramentas que eram usadas na produção de lápides, túmulos e ornamentos usados em cemitérios. A exposição é dividida em dois momentos, o primeiro apresenta a trajetória dos patronos e o segundo momento aborda o processo funerário.

Em 2018 foi sancionado pela lei nº 8564 o Museu de Rua do Centro Histórico do Município de Blumenau. Caracterizado como um museu de percurso, este espaço compreende a Rua XV de Novembro, localizada no Centro de Blumenau. Tem como finalidade estimular a educação patrimonial, demarcar o centro histórico como lugar de memória e história, dinamizar o turismo histórico e cultural. O espaço preservado compreende espaços culturais e monumentos que retratam a história e o desenvolvimento do município.

Apesar de Blumenau estar localizada na região do vale do Itajaí, região entre o litoral e a serra do Estado de Santa Catarina, apresenta uma diversidade cultural e uma preocupação local em proteger seu patrimônio e sua história, o que podemos perceber pelo número de museus que a cidade fundou, sejam públicos ou privados, chegando a sua totalidade de 13 museus em funcionamento. Também se ressaltam as diferentes tipologias de museus no município, como museus históricos, etnográficos e de ciências naturais, ecomuseus, museus iconográficos. Outro ponto

[7] Disponível em: <http://www.memorialfunerario.org.br/index.php/memorial/mathias-haas>. Acesso: 9 jun. 2019.

é que a distribuição da localização desses espaços culturais, bem como suas edificações, está intrinsecamente ligada com a história e o desenvolvimento econômico da cidade, pois esses locais foram palco de tomadas de decisões, como a administração da colônia onde ocorriam as reuniões sobre como geri-la, hoje o Museu da Família Colonial; bem como a primeira sede da prefeitura, hoje Museu de Arte de Blumenau e Fundação Cultural de Blumenau; assim como o início de empresas como o Museu Hering, empresa que nasceu com a vinda de imigrantes alemães para Blumenau.

Referências

1 - SILVA, José Ferreira da. Blumenau em Cadernos. Tomo III – nº 9 – Set 1960. P. 30-45. Disponível em: <https://www.informeblumenau.com/museu-de-ecologia-fritz-muller-o-homem-a-fauna-e-a-flora/ > Acesso: 5 jun. 2019.

2 - SILVA, José Ferreira da. “A Nação”. 1967.

3 - Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/?p=23533#!/map=38329&loc=-26.80202399999999,-49.089230000000015,17>. Acesso: 6 jun. 2019.

4 - Disponível em: < https://www.ecomuseuagobarfagundes.com.br/ >. Acesso: 7 jun. 2019.

5 - Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/fernandanasser/2012/10/20/ellen-j-weege-vollmer-orgulho-e-tradicao-alema/?topo=52,2,18,,159,e159>. Acesso: 7 jun. 2019.

6 - Disponível em: <http://fundacaohermannhering.org.br/museu-hering/sobre>. Acesso: 8 jun. 2019.

7 - Disponível em: <http://www.memorialfunerario.org.br/index.php/memorial/mathias-haas> Acesso: 9 jun. 2019.

Endereço dos Museus

Museu de Ecologia Fritz Muller - R. Itajaí, 2195 - Vorstadt, Blumenau - SC, 89015-200

Museu da Família Colonial – Alameda Duque de Caxias, n 78 – Centro, Blumenau – SC, 89015-010 CEP?

Mausoléu Dr. Blumenau – R. XV de Novembro, n 161 - Centro, Blumenau - SC, 89010-000

ISSN: 2448-139X

Casa da Memória da Escola Nº 1 - R. Dr. Pedro Zimmermann, 8107 - Itoupava Central, Blumenau - SC, 89068-001

Museu da Cerveja - R. XV de Novembro, 160 - Centro, Blumenau - SC, 89010-000

Museu da Agua - R. Lages, s/n - Boa Vista, Blumenau - SC, 89012-000

Museu de Arte de Blumenau - R. XV de Novembro, 161 - Centro, Blumenau - SC, 89010-000

Ecomuseu Agobar Fagundes - Estrada, R. Minas da Prata, 1154 - Progresso, SC, 89027-386

Museu dos Clubes de Caça e Tiro - R. Dr. Pedro Zimmermann, 10377 - Vila Itoupava, Blumenau - SC, 89069-001

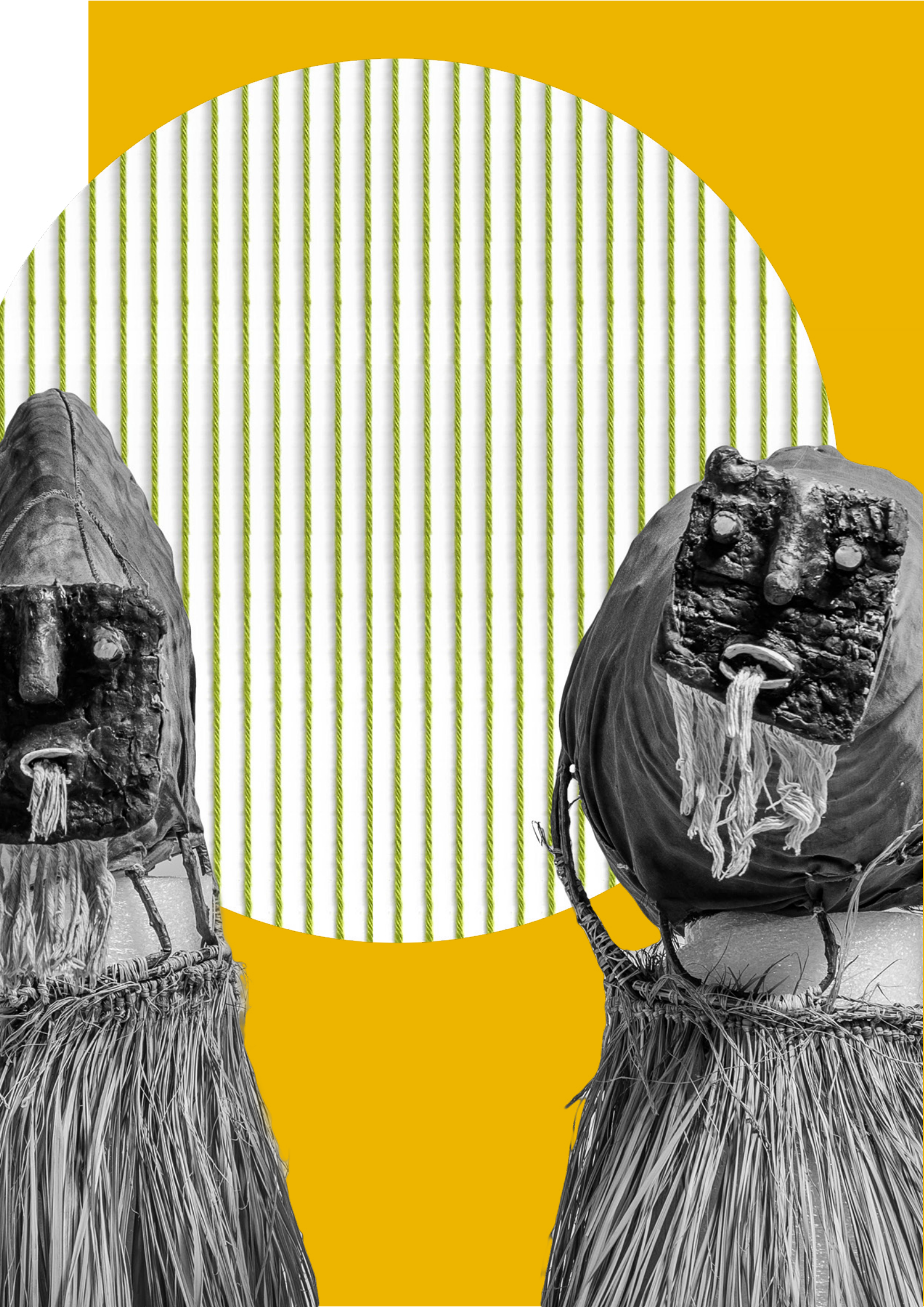
Museu de Hábitos e Costumes - R. XV de Novembro, 25 - Centro, Blumenau - SC, 89010-000

Museu Hering - R. Hermann Hering, 1740 - Bom Retiro, Blumenau - SC, 89010-600

Memorial Mathias Haas - R. José Deeke, 751 - Escola Agrícola, Blumenau - SC, 89031-401

Museu de Rua do Centro Histórico do Município de Blumenau - R. XV de Novembro, s/n - Centro, Blumenau – SC.

Que tal pegar um caminho diferente?
click aqui



As conquistas e os desafios da preservação no Museu Casa Colono Petrópolis/RJ: 43 anos de história

Ana Carolina Maciel Vieira [1]

1 Apresentação

Ao pesquisarmos sobre a cidade de Petrópolis na internet, encontraremos informações sobre sua localização geográfica, dados demográficos e seu título cultural: ela é conhecida como Cidade Imperial. Localizada na região serrana do Estado do Rio de Janeiro, seu passado veranistas, até os dias de hoje, é sua principal marca como atrativo turístico, principalmente pelo clima ameno, construções históricas e vegetação abundante. Fundada por iniciativa do imperador D. Pedro II (seu nome vem da junção da palavra em latim *Petrus* - Pedro com a em grego *Pólis* - cidade, ficando "Cidade de Pedro"), para a construção do seu palácio de verão, refúgio ideal para seus momentos de lazer e repouso, longe dos quentes verões do Rio de Janeiro[1]. Contudo, essa atmosfera imperial, preservada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com o tombamento do sistema urbano-paisagístico do Centro Histórico, em 1964, visível na paisagem urbana e aliada às deslumbrantes paisagens montanhosas e cachoeiras, fez crescer o turismo na cidade, tendo, como principal símbolo, a Coroa Imperial, acervo do Museu Imperial e a própria instituição museológica, como importante marco arquitetônico, cartão postal da cidade. Mas o que isso tudo tem a ver com o Museu Casa do Colono? Tudo.

[1] Bacharel em Museologia e Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Atualmente é servidora de carreira, cargo de museóloga, da Prefeitura Municipal de Petrópolis/ RJ.

ISSN: 2448-139X

No Planejamento Urbanístico da cidade de Petrópolis, sua construção foi dividida em duas Vilas – Vila Imperial e Vila Teresa – e em 11 Quarteirões. O projeto do imperador D. Pedro II era fazer Colônias Agrícolas para abastecer a capital (na época era o Rio de Janeiro) e, para isso, incentivou a vinda de imigrantes europeus, dentre eles, os germânicos foram os mais expressivos. Nesse planejamento territorial, as Vilas (hoje a região denominada de Centro Histórico) eram então reservadas às residências de melhor porte, à alta sociedade que acompanhava o imperador, ao comércio, aos prédios públicos e aos hotéis para os veranistas que subiam a serra – consideradas nobres cercanias do Palácio Imperial; e os Quarteirões, situados nos subúrbios da cidade, eram então destinados aos Colonos – mão de obra livre, imigrante, na sua maioria germânica, com contrato de trabalho para construção e desenvolvimento da Colônia Petrópolis, estabelecendo, assim, uma hierarquia social da colônia. Esses imigrantes chegaram em 29 de junho de 1845 e foram os grandes responsáveis pela construção e desenvolvimento da cidade de Petrópolis, com seus ofícios, saberes e fazeres, muitos eram pedreiros, carpinteiros, marceneiros, ferreiros, sapateiros, alfaiates, comerciantes, cervejeiros, músicos, tecelões, agricultores, etc., trabalhadores estes que deram forma à cidade. O sonho de uma colônia de perfil agrícola não deu muito certo, visto que o terreno não era muito favorável à atividade, logo, boa parte destes colonos foram trabalhar na construção civil e em obras públicas, muitos se detinham aos ofícios mecânicos, à indústria fabril, ao serviço de estradas e ao pequeno comércio, introduzindo as primeiras manufaturas e pequenas fábricas que mantinham serviços e produções variadas na cidade[2].

Deste breve histórico sobre a formação da cidade de Petrópolis, apresento o Museu Casa do Colono: Museu casa histórica, administrado pelo Instituto Municipal de Cultura e Esportes, órgão da Administração direta da Prefeitura de Petrópolis - RJ. Tal Instituição Cultural tem por missão preservar e difundir o legado da cultura germânica em Petrópolis e sua importância para a formação e o desenvolvimento da cidade, pela figura dos seus trabalhadores, os colonos.

2 Histórico

Inaugurado em 16 de março de 1976 como parte dos festejos oficiais em comemoração ao aniversário de Petrópolis, o projeto de

[2] O palácio de verão era uma tradição das monarquias europeias. A Casa de Bragança, em Portugal, veraneava no Paço Real e no Palácio da Pena, ambos em Sintra. No Brasil, desde Dom João VI, a Família Imperial passava seus verões no Convento Jesuíta e na Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, tentando, sem muito sucesso, se livrar do calor do clima de São Cristóvão. Dom Pedro II não tinha muita simpatia pela Fazenda de Santa Cruz, preferindo construir então, o seu palácio de verão na serra. MUSEU IMPERIAL. Trabalhos da Comissão do Centenário de Petrópolis. Petrópolis: Prefeitura Municipal de Petrópolis (PMP), 1942.

criação do Museu Casa do Colono foi de autoria do vereador Professor Roberto Francisco (professor e diretor durante muitos anos do Liceu Municipal de Petrópolis) e regulamentado pela Deliberação Municipal nº 1782, de 14 de novembro de 1963, que já previa que a organização e direção do referido Museu ficaria a cargo de uma comissão de historiadores.

Importa ressaltar que foi nesse mesmo contexto que o conjunto urbano-paisagístico da Avenida Koeler – Centro Histórico, em Petrópolis, foi tombado, pelo IPHAN, em 1964. Contudo, isso ocorreu diferentemente do Museu Imperial, que foi criado por um Decreto-Lei pelo Presidente Getúlio Vargas dentro do contexto de construção de símbolos da identidade nacional e inaugurado em 16 de março de 1943, dentro das comemorações do Centenário da Cidade. Já a criação do Museu do Colono parte de outro contexto histórico. Está inserido dentro dos debates, nos anos de 1960, acerca das preocupações com a exploração econômica desordenada, os efeitos da industrialização, do crescimento urbano e das políticas desenvolvimentistas sobre as cidades que, consequentemente, causavam uma grande preocupação com relação à destruição ou descaracterização do patrimônio histórico. As políticas de preservação nessa época visavam impedir ou mitigar tais impactos sobre o patrimônio, de modo a alinhar desenvolvimento e preservação, através do fomento de suas potencialidades econômicas pelo turismo. Neste contexto, o uso do tombamento como instrumento de proteção, buscava, porém, alcançar objetos e imóveis em perigo de desaparecimento e que ainda não compunham, nos anos 1960, o rol mais consagrado dos bens protegidos –como os bens naturais, os conjuntos urbanos e a preservação da memória popular, dos trabalhadores e não somente das elites.

Mas, apenas quase dez anos depois, em 16 de março de 1973, pela Portaria nº 42, o prefeito Paulo Rattes nomeia a comissão de historiadores, pesquisadores, intelectuais e políticos do município para estudar, elaborar e executar os planos necessários para a implantação do Museu Casa do Colono, com o apoio de membros do Clube 29 de Junho (associação que congrega descendentes de famílias de colonos), Instituto Histórico de Petrópolis, Museu Imperial e Prefeitura de Petrópolis. Liderada por nomes como Gustavo Ernesto Bauer (sócio efetivo e benemérito do Instituto Histórico de Petrópolis e sócio fundador do Clube 29 de Junho), Euclides Pinho (presidente do Clube 29 de Junho), Elmo Pfeiffer, Waldir da

ISSN: 2448-139X

Museu Casa do Colono antes da reforma. Época atribuída, antes da década de 1970. Acervo Arquivo Histórico do Museu Imperial (IBRAM)

Museu Casa do Colono atualmente. (Foto: Ana Carolina Vieira. Divulgação)

Silva (vice-prefeito) e Darcy Paim de Carvalho (secretário de Turismo do governo Paulo Gratacós), tal comissão demonstrou como a idealização e a construção do acervo do Museu Casa do Colono foi fruto de um trabalho colaborativo entre as instituições de pesquisa e memória, voltadas para a preservação da história de Petrópolis. Seguiu-se então, com a campanha para a escolha do imóvel, onde

[4] Maiores informações sobre a Coleção Museu Histórico de Petrópolis ver: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/> Acesso: 15 jun. 2019.

seria instalado o Museu. A escolha recaiu sobre a casa do imigrante germânico Johann Gottlieb Kaiser, construída em 1850 nos prazos de terra nº 1632 e nº 1633 e aforada em 08 de junho de 1847, considerada uma das casas mais antigas da região. Coube à bisneta de Johann Gottlieb Kaiser, Áurea Margarida Sutter, a venda da casa à Prefeitura Municipal de Petrópolis que, por Deliberação Municipal nº 2941, de 20 de novembro de 1970, no seu artigo 1º, determina de utilidade pública, para efeito de desapropriação, o imóvel nº 1034, da Rua Cristóvão Colombo, e bem como o prazo de terras nº 1633D do Quarteirão Castelânea – Petrópolis - RJ, onde o mesmo está edificado. Tal desapropriação foi autorizada e declarada de urgência no Decreto Municipal nº 7 de 16 de março de 1973. Os trabalhos de recuperação da centenária construção e levantamento de acervo histórico buscaram reestruturar a forma original da edificação simples e rústica, erguida com paredes de pau a pique, madeira para o vigamento e colunas sob alicerces de pedra bruta, com características semelhantes às habitações da antiga Simern e de aldeias às margens do Rio Mosel na Alemanha no século XIX; retratando, assim, o modo simples de vida desses colonos e se tornando símbolo da valorosa contribuição desses imigrantes para o nascimento e expansão da cidade. Hoje, praticamente representa um dos poucos exemplares desse tipo de arquitetura na cidade, que remete às edificações mais antigas da cidade (tipo de construção de técnica milenar, de taipa ou pau a pique), ainda preservada, visto que o subúrbio não foi tombado e valorizado como o Centro Histórico da cidade com seus palacetes.

O empenho, dedicação e total participação do Clube 29 de Junho foram de grande valia para a reestruturação da centenária edificação e o levantamento de acervos através de doações feitas pelos descendentes de colonos germânicos, além do apoio do Museu Imperial com empréstimo de acervos. Outro dado relevante é que parte do acervo em comodato do Museu Imperial com o Museu Casa do Colono é, na sua maioria, oriundo do antigo Museu Histórico de Petrópolis, desativado em 1940 e transferido para o Museu Imperial com a sua inauguração[3]. O Museu Casa do Colono nos remete à adaptação dos imigrantes germânicos para viver em terras brasileiras, como um museu casa, sua museografia procura comunicar os hábitos, ofícios, costumes e tradições, a cultura, o credo e o legado deixado por sucessivas gerações de colonos, imigrantes católicos e protestantes, que ajudaram a construir e a desenvolver a cidade de Petrópolis.

[3] Breve Histórico. Informações retiradas de NEVES, Flavio Menna Barreto & ZANATTA, Eliane Marchesini. Traços de Koeler. A origem de Petrópolis a partir da Planta de 1846. Globalmídia Comunicação, 1ª edição, 2016.

ISSN: 2448-136X

Ainda sobre as políticas de preservação do patrimônio cultural, somente em 2011 o sistema urbano-paisagístico dos pontos turísticos de Petrópolis e bens arquitetônicos isolados são protegidos por meio do Decreto Municipal nº 517/2011, homologado a partir do parecer do Conselho Municipal de Tombamento Histórico, Cultural e Artístico - CMTCHA. Dentre os patrimônios a serem preservados está o Museu Casa do Colono e outros importantes pontos históricos, artísticos e culturais da cidade, classificados, portanto, como bem cultural tombado, de especial relevância para a memória local, lugar de preservação, do pensamento e da cultura da cidade. O Museu é também uma representação da maneira como a herança cultural germânica definiu a cara de Petrópolis. Seu legado consiste em um importante patrimônio cultural da cidade (material e imaterial) e a instituição museológica precisa trabalhar e reforçar esses laços. Esses indícios da memória germânica presente no cotidiano local estão nítidos nos sobrenomes de moradores e em nomes de ruas e de bairros pela cidade, inclusive no bairro onde o Museu está localizado. O Museu busca preservar e valorizar importantes traços da cultura germânica, principalmente na culinária (pelos seus famosos pães, doces e biscoitos, além dos embutidos como as linguiças, produzidos segundo receitas tradicionais germânicas); na arquitetura; em manifestações culturais como a tradição do canto coral, sendo conhecida como a cidade berço de corais, e de grupos de danças folclóricas que se apresentam pela cidade nos seus principais atrativos turísticos. Outro fator interessante sobre a colonização germânica em Petrópolis se vincula ao desenvolvimento da produção industrial na cidade ao longo dos anos, expresso nas primeiras fábricas de tecido e tecelagem, cervejarias, serrarias, marcenarias e no ramo moveleiro, além de outras atividades. A cidade ainda apresenta o segundo maior evento cultural na sua categoria de festa típica em homenagem à colonização alemã no Brasil, a Bauernfest, Festa do Colono Alemão, que neste ano de 2019 comemora sua 30ª edição com expectativa de público recorde.

Após este breve histórico percebemos que as conquistas foram muitas, bem como a instituição museológica contou com a ação e a participação popular sempre, a sociedade civil organizada mobilizando o poder público sobre sua responsabilidade com a salvaguarda, a preservação e o acesso aos bens culturais formadores da nossa identidade, representantes estes da memória popular, dos trabalhadores e não somente das elites. O Museu Casa do Colono é o resultado de uma parceria do Instituto Histórico de

Petrópolis, Clube 29 de Junho e Museu Imperial, e conta hoje com mais 300 peças no seu acervo. Contudo, o seu principal desafio, como a maioria das instituições de memória no país, devido ao seu caráter permanente, é a falta de continuidade das políticas públicas adequadas a sua realidade e de criação de instrumentos eficientes para o desenvolvimento das atividades específicas para a instituição. Nessas idas e vindas, altos e baixos, o Museu Casa do Colono busca se profissionalizar, qualificando os seus diversos serviços, consciente da importância de sua função social e, diante disso, traduzindo-se na valorização da sua natureza educativa. Como uma instituição pública, responsável pela preservação da memória da cultura germânica na cidade e sua divulgação para o mundo, nossa missão institucional é manter viva essa história, das várias famílias de trabalhadores alemães que construíram e desenvolveram a nossa linda cidade de Petrópolis.

3 Novos rumos e novos desafios

Os museus não são instituições estáticas, são processos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, fundamentais para o aprimoramento da democracia, da inclusão social, da construção da identidade e do conhecimento e da percepção crítica da realidade. Atualmente o Museu Casa do Colono busca ser visto como uma instituição viva, ativa e atuante no cenário sociocultural do município, a partir da realização de programas e projetos estruturantes, relacionados às áreas consideradas prioritárias, a partir de um Planejamento Estratégico de médio e longo prazo (Plano Museológico). Um deles é o **Programa Educativo – "DIVIRTAM-SE CONHECENDO O MUSEU CASA DO COLONO", em realização desde 2014**. O programa busca ampliar e diversificar o acesso aos bens culturais. Trata-se também de uma ação de difusão cultural e de mobilização de público, que, ao incentivar a aprendizagem de forma divertida, busca fortalecer as instituições museológicas como espaço de lazer, conhecimento e interação social, atraindo, cada vez mais, diversos tipos de públicos. O Museu Casa do Colono cumpre, assim, sua missão educativa de preservar e difundir a história da cultura germânica e sua importância para a formação e o desenvolvimento da cidade de Petrópolis na figura de seus trabalhadores – os colonos. Nossa proposta pedagógica tem como objetivo valorizar a construção do conhecimento, entendido como um processo que promove a cidadania participativa. Isso ocorre a partir de visitas mediadas,

ISSN: 2448-139X

totalmente gratuitas ao Museu, para grupos mediante agendamento, incluindo atividades lúdicas sobre temas relativos à imigração germânica na cidade, usando estímulos sensoriais como ilustrações por meio de cenários e alegorias, músicas, brincadeiras e charadas, contação de histórias, teatro de fantoches e adereços. O Museu busca abrir seu espaço para a mediação via processo dialógico, fundamentado na socialização do conhecimento e na autonomia de valores democráticos de forma divertida e interativa, onde as crianças aprendem brincando. Confia-se aos jovens a missão de multiplicadores do conhecimento. Com o lema "é brincando que se aprende", o Museu Casa do Colono tenta diversificar sua linguagem por meio de visitas mediadas ou com o uso de espetáculos musicais, da "contação" de histórias, de trovas e versos do nosso universo cultural, associadas à sua história e à missão institucional. Assim, busca-se democratizar o acesso ao acervo museológico da instituição, guardiã desses bens históricos, patrimônio cultural nacional; divulgar e estimular ainda mais o hábito de visitar o Museu; contribuir para a preservação e promoção da história do município e desenvolver

Espetáculo Musical – "Kinder Bauern: músicas e histórias infantis alemãs". (Foto Ana Carolina Vieira. Divulgação.)

princípios de educação patrimonial junto aos visitantes, principalmente o público jovem, que serão os grandes multiplicadores desse conhecimento. Por fim, o Museu também busca promover um sentimento de pertencimento e carinho nos moradores da cidade pela instituição museológica, um equipamento cultural e atrativo turístico tão importante para a história de Petrópolis. O projeto tem como

público alvo as escolas da região, mas é aberto a qualquer tipo de público interessado. Além disso, busca promover os artistas locais por meio de um calendário anual de apresentações culturais no Museu. As ações culturais vinculadas são as seguintes:

Contação de Histórias – Projeto "Minha Cidade tem História para Contar". (Foto Ana Carolina Vieira. Divulgação)

a) Os músicos e educadores Valéria Wanderley e Diego Teixeira apresentam o **Espetáculo Musical – "Kinder Bauern: músicas e histórias infantis alemãs"**. O projeto apresenta contos musicados dos Irmãos Grimm (coletânea de contos infantis do folclore alemão, no original *"Kinder- und Hausmärchen"*, como por exemplo, Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, Rapunzel, entre outros); cantigas de roda e brincadeiras relacionadas à cultura alemã e ao universo da fantasia - imaginação, através de adereços e fantoches e músicas totalmente autorais. Consiste numa proposta de interação com o público infantil, que participará executando ritmos, coreografias e cantando as histórias. Assim, as crianças levarão um pouco de conhecimento sobre a herança cultural alemã na cidade e um carinho todo especial pelo Museu Casa do Colono, um local tão precioso para preservação da memória e história da cidade.

b) A historiadora e animadora infantil Vânia Nicolau se apresenta com o projeto **"Minha Cidade tem História para Contar"**, que consiste em contações de histórias de forma lúdica e interativa levando a criançada a uma viagem no tempo. A partir de um cenário ilustrativo, contendo paisagens da nossa região e suas mudanças ao

ISSN: 2448-136X

longo do tempo histórico (de colônia a elevação de cidade), os apresentadores enfatizam a importância da colonização alemã no desenvolvimento da nossa região. As influências germânicas podem ser constatadas através da arquitetura, da culinária, da música e dança típica, dos nomes de ruas e bairros, e muitos outros aspectos que duram até hoje na cidade.

Já tivemos também, em anos anteriores, Oficinas de Artesanato Bauer e atividades em parceria com o Fórum de Economia Popular e Solidária de Petrópolis. Sempre em dezembro, realizamos o

Café de Natal Colaborativo. Foto Ana Carolina Vieira. Divulgação.

Café de Natal: Evento Cultural colaborativo de iniciativa dos servidores do Museu Casa do Colono, no sentido de fortalecer a relação do Museu com a comunidade petropolitana, suas raízes e identidade local, principalmente a comunidade do seu entorno. Como uma espécie de confraternização de fim de ano, contamos com o apoio de amigos do Museu Casa do Colono (funcionários, prestadores de serviço, vizinhos, familiares, congregações de descendentes de famílias germânicas na cidade, instituições de pesquisa e religiosa, etc.) e apoio do comércio local. Busca-se criar, com o evento, um espaço de convivência e afeto entre os vizinhos, amigos e etc., um bate-papo entre as diferentes gerações de descendentes, com apresentações musicais (corais), comida tradicional, palestras e homenagens.

Outra vertente prioritária é o Programa de Preservação, estudo e pesquisa de acervos. Dentro desse programa faz parte o

Projeto de Incentivo às Campanhas de Doação de acervos pessoais, intitulado “Você faz parte dessa história”, que pretende, com o apoio da sociedade, ampliar o acervo da Instituição museológica e renovar suas exposições, além de incentivar estudos e pesquisas diversas. O objetivo da ação é captar documentos e coleções pessoais, como cartas, livros, álbuns, utensílios domésticos e de trabalho industrial e agrícola, brinquedos, mobiliário, fotografias, acessórios femininos e masculinos e histórias de vida que representem a imigração germânica na cidade. E, como uma casa-museu busca narrar os modos de vida, as tradições, os ofícios e os saberes, as histórias desses diversos personagens, lugares e acontecimentos históricos que marcam a trajetória de formação do município de Petrópolis e sua gente, pessoas comuns do dia a dia, com foco no século XIX. Com a implementação desse trabalho, o Museu pretende obter novas fontes documentais para extensas pesquisas sobre as diversas visões que foram construídas sobre a história da imigração germânica na cidade e no Brasil durante as décadas e as relações sociais que eram instituídas, enriquecendo seu importante acervo, que já conta com coleções significativas. E, há o Projeto Cultural Ateliê Aberto de Conservação e Restauro, que objetiva tornar público os processos e a metodologia de conservação preventiva, além das atividades restaurativas de partes dos acervos museológicos, bibliográficos e arquivísticos de extrema relevância para a história e a identidade local, preservados no Museu Casa do Colono, no sentido de democratizar o acesso aos bens culturais e manter viva a nossa memória histórica. Ou seja, as atividades de conservação preventiva e de restauração dos diversos tipos de acervos do Museu Casa do Colono, são realizadas em espaço

Campanha de Doação de Acervo. Família Weber e Essinger. (Foto Ana Carolina Vieira. Divulgação)

ISSN: 2448-136X

aberto à visitação pública, assim, o público conhecerá um pouco do trabalho desenvolvido por profissionais especializados na área da conservação: museólogos/ conservadores/ restauradores, como também terão pequenas orientações e aprenderão procedimentos básicos de conservação de coleções históricas, por meio de palestras, oficinas educativas e artísticas, buscando refletir sobre o papel e a importância da preservação do Patrimônio Cultural da cidade. Acredita-se que as atividades de conservação e restauro ao serem abertas à experiência do público visitante, no formato de ateliê aberto e de oficinas artísticas, tomam por base o viés pedagógico, educativo e social das instituições de preservação e memória.

Por fim convido a todos a conhecer e a visitar o Museu Casa do Colono; a apoiar nossos Programas, projetos e atividades; a participar da Campanha de doação de acervo e a ser nosso parceiro e amigo; e também a pensar o Museu Casa do Colono como objeto de estudo, investigação e reflexão científica, de modo a melhorar nossa prestação de serviço como instituição pública a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Referências Bibliográficas

ARGON, MARIA DE FÁTIMA MORAES. Breves considerações sobre a memória dos colonos alemães. Instituto Histórico de Petrópolis. Disponível em: <http://www.ihp.org.br/26072015/lib_ihp/docs/mfma20010629.htm> Acesso: 15 jun. 2019.

ALMANAQUE DE PETRÓPOLIS. Os imigrantes e a formação de Petrópolis. Museu Imperial, Nº VI, maio/ 2018.

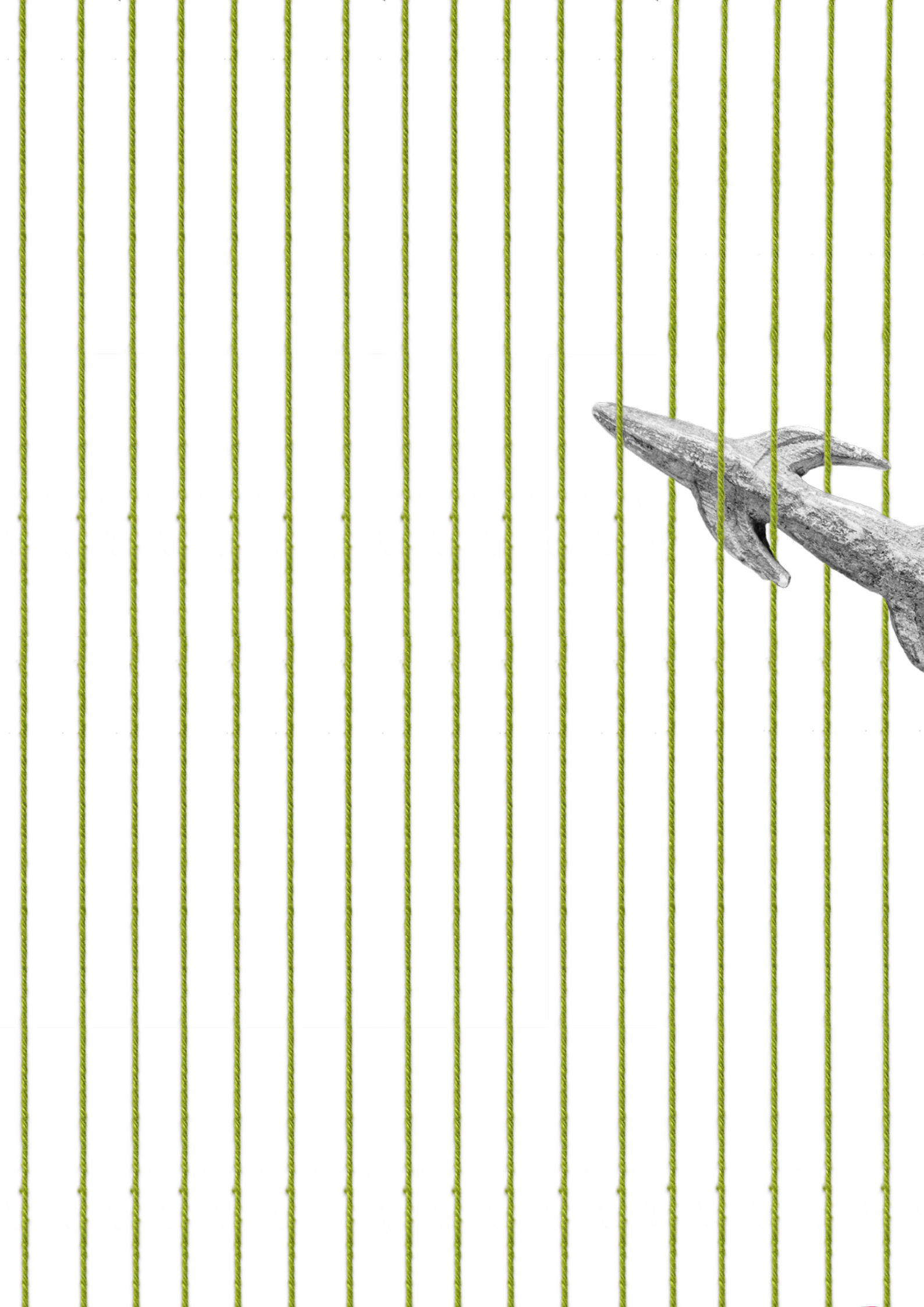
MUSEU IMPERIAL. Projeto DAMI. Coleção Museu Histórico de Petrópolis. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/> Acesso: 15 jun. 2019.

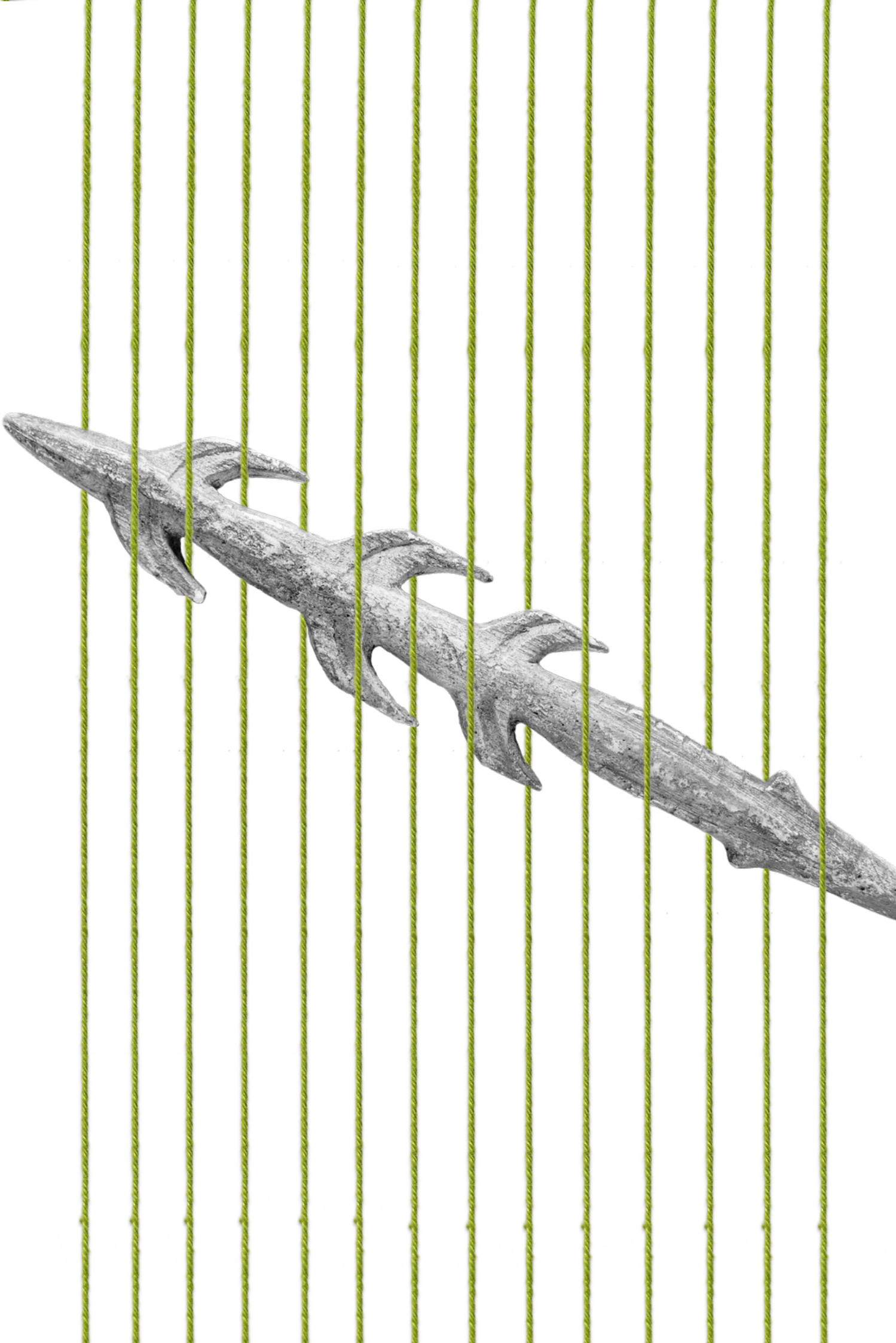
MUSEU IMPERIAL. Trabalhos da Comissão do Centenário de Petrópolis. Petrópolis: Prefeitura Municipal de Petrópolis (PMP), 1942.

NEVES, FLAVIO MENNA BARRETO & ZANATTA, ELIANE MARCHESINI. Traços de Koeler. A origem de Petrópolis a partir da Planta de 1846. Globalmídia Comunicação, 1ª edição, 2016.

PLUM, MARISA GUADALUPE. In: Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, RJ. vol. 3, 2010. Artigo Museu Casa do Colono em Petrópolis, p. 241. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/anais_do_III_Encontro_Luso_Brasileiro_de_Museus_Casas.pdf>. Acesso: 15 jun. 2019.

Quer uma carona?
click aqui





Um olhar sobre a coleção do poeta Murilo Mendes

Raquel Barbosa da Silva

Inaugurado em 2005, o Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) tem sua origem no Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), instituição que abrigou a biblioteca particular e a coleção de artes visuais do poeta juizforano.

Murilo Mendes é um dos mais importantes escritores brasileiros pertencente à segunda fase do modernismo no Brasil, e um dos mais relevantes poetas do século XX. Nasceu em 1901 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1920, se integrando rapidamente ao ambiente cultural da cidade.

No ano seguinte conheceu Ismael Nery, sendo descrito por ele como: "[...] um artista fervendo de ideias, um homem que apesar da sua juventude se revelaria logo um mestre da vida, um filósofo original, um comentador das formas, um vasto espírito em que as antinomias se fundiam!" (MENDES, 1996, p. 21).

A afinidade entre o poeta e o artista foi imediata e o vínculo estabelecido marcou a vida e a obra de ambos. Mendes chegou a atribuir a origem de diversos poemas às conversas com Nery afirmando que "[...] ele me ensinou a ver – como o fez também a outros" (MENDES, 1996, p. 21).

A sensibilidade visual estava presente em Murilo desde a sua infância, fato este evidenciado na sua descrição da passagem do cometa Halley, quando tinha nove anos de idade, e da fuga do colégio interno, em Niterói, para assistir ao espetáculo do bailarino Nijinski, na sua adolescência.

Guimarães (1993) destaca que na produção escrita do poeta podem ser identificados recursos que remetem à visualidade, como elementos gráficos e espaço de construção dos poemas. Estas

ISSN: 2448-136X

Museu de Arte Murilo Mendes / UEJF

características ficam mais evidenciadas nos escritos com temática relacionada a artistas plásticos e às obras de arte.

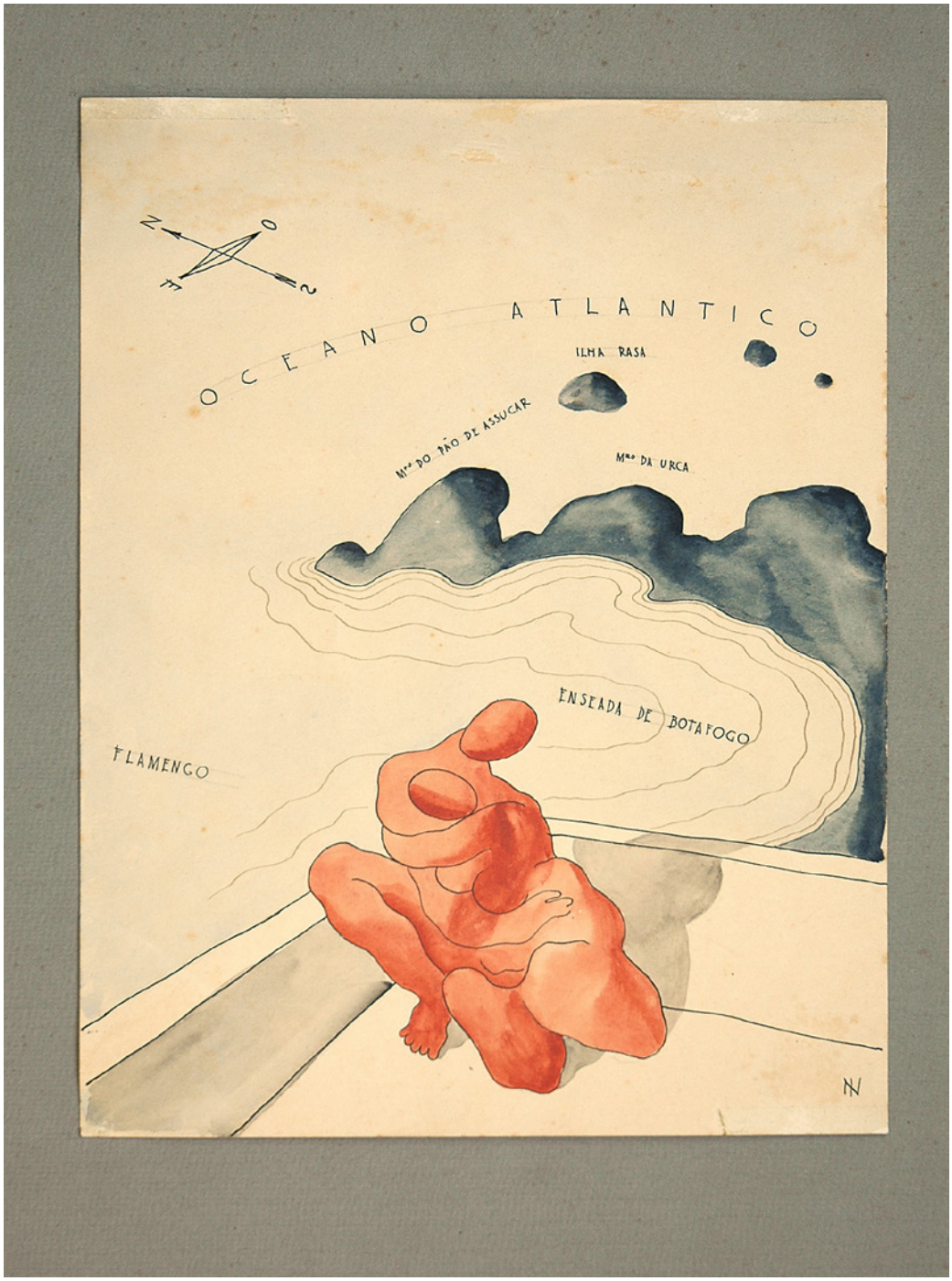
> *De um lado, estão elementos puramente visuais, que naturalmente ocorrem de várias formas. De outro está a visualidade configurada com linguagem, isto é, como artes visuais, ou artes plásticas, cuja presença se dá como referência, em diferentes graus, seja a determinada obra de arte, seja a determinado artista (GUIMARÃES, 1993, p. 63).*

No catálogo da exposição Murilo Mendes: olhar do poeta, João Nuno Alçada afirma que as artes plásticas "[...] foram, muitas vezes, o suporte visual de uma reflexão poética" (MENDES, [1987], p. 15). Nesse segmento destacamos a obra "Enseada de Botafogo", de autoria de Ismael Nery, e o poema homônimo do escritor publicado em 1937 na Revista A Ordem.

A ENSEADA DE BOTAFOGO
Ha uma mulher na pedra
Que desafia a eternidade
Deus pensa a eternidade na pedra
A eternidade é mulher

A pedra é desafiada pelas nuvens
E pelo mar que pretende mina-la
Ela é consolada pelas gaivotas
(MENDES, 1937, p. 48)

Para Luciana Stegagno Picchio existe uma admiração mútua entre poetas e pintores que estimula e seduz a ambos.



Enseada de Botafogo, 1928
Nanquim e aquarela sobre papel 36x28cm
Ismael Nery

O que fascina o poeta é a dupla qualidade do pintor, o seu trabalhar com o cérebro e com as mãos, o ser juntamente artista e artesão, inventor e executor. O pintor é muito mais livre do que o poeta. A sua forma de expressão é universal. Não há aqui as

ISSN: 2448-136X

barreiras lingüísticas e culturais que separam os homens de palavra e de pena dos vários países. Por seu lado, o pintor é fascinado pela capacidade do poeta de construir imagens e realidades, natureza e sonho, só com palavras. De evocar, suscitar as coisas, prendendo-as depois na rede dos seus sons significantes. (PICCHIO In MENDES, [1987], p.12).

Esse fascínio ficou marcado não apenas na produção escrita de Murilo, mas também no desejo de reunir obras de artes visuais. A sua personalidade, os seus poemas e as suas prosas poéticas por sua vez causavam admiração aos artistas, sendo convidado a escrever textos em catálogos de exposições e até mesmo organizar mostras como, por exemplo, a primeira exposição individual no Brasil de Maria Helena Vieira da Silva, em 1942, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Ainda no catálogo da exposição Murilo Mendes: o olhar do Poeta, Marisa Volpi afirma: "Quem se encontrou eleito por Murilo, faz, de certa forma, parte da personalidade e da alma dele, com a sua fé viva na capacidade redentora da poesia" (VOLPI In MENDES, [1987], p. 21).

Convivendo com a vanguarda artística do Rio de Janeiro, o poeta participava de encontros que ocorriam cotidianamente em cafés, exposições e residências. Sua rede de sociabilidade era travada por meio do contato direto com as pessoas e por correspondências, fomentando experiências e saberes. Conforme Cícero Dias (1930, s/p.), "Murilo Mendes, antes de publicar qualquer coisa, já era conhecidíssimo e admiradíssimo".

O primeiro livro de Murilo, Poemas, publicado em 1930, causou grande repercussão no meio literário, conquistando críticas favoráveis e o Prêmio Graça Aranha.

Na década de 1940, já com vários livros publicados e escrevendo regularmente em periódicos, Murilo foi convidado a fazer palestras culturais organizadas pela Associação Brasileira de Escritores, em clubes, escolas, organizações de classe, sociedades recreativas, etc.

Durante o período de 1952 a 1956, viajou pela Europa, com o objetivo de ministrar conferências sobre Literatura e Cultura

Brasileira em universidades europeias, embasado no conhecimento profundo a respeito do tema. Essas viagens, por sua vez, proporcionaram a ampliação da rede de sociabilidade e a expansão dos horizontes de sua atuação.

Em 1957, Mendes estabeleceu residência na Itália para lecionar Cultura Brasileira na Universidade de Roma. Posteriormente, por intermédio de Luciana Stegagno Picchio, também lecionou na Universidade de Pisa. Para além das aulas, inserido no grupo mais atuante da arte italiana do pós-guerra, permaneceu ministrando conferências, escrevendo textos para catálogos, organizando exposições, atuando como crítico de arte e publicando obras literárias.

Sem título, sem data
Óleo sobre tela 32,8x41cm
Ismael Nery

A casa do poeta, na Via Del Consolato 6, em Roma, tornou-se local de confraternização entre artistas, poetas e intelectuais, retomando, assim, a relação criativa que havia vivenciado em seu país de origem, onde retornava apenas a passeio. A sua última visita ao Brasil ocorreu em 1972, ano da conquista do Prêmio Internacional da Poesia Etna-Taormina. Três anos depois faleceu em Lisboa, sendo sepultado no Cemitério dos Prazeres de Portugal.

ISSN: 2448-136X

Em 1977, a sua viúva, a poetisa Maria da Saudade Cortesão Mendes, filha do historiador e poeta português Jaime Cortesão, doou para a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) parte da biblioteca particular do escritor, atendendo, assim, a vontade dele. Essa coleção abrange as áreas de literatura, filosofia, religião, música, teatro e artes plásticas, entre outras.

Em 1994, parte das obras de artes visuais reunida pelo casal Mendes foi adquirida pelo governo brasileiro, através da UFJF, e integrada à biblioteca do poeta, dando origem ao CEMM. Em 2005, as instalações da antiga Reitoria da passaram por uma reforma com o intuito de abrigar o MAMM, promovendo a transferência do acervo para a recém-criada instituição museológica.

Nesta coleção encontram-se obras de artistas renomados nacionalmente e internacionalmente, tais como: Fayga Ostrower, Ismael Nery, Almir Mavignier, Franz Weissmann, Oswaldo Goeldi, Marcelo Garssmann, Alberto da Veiga Guignard, Athos Bulcão, Cândido Portinari, Flávio de Carvalho, Pablo Picasso, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Arpad Szenes, Vieira da Silva, Alfred Manessier, Antonio Corpora, Carla Accardi, Georges Rouault, Giorgio de Chirico, Hans Richter, Jean Arp, Victor Vasarely, dentre outros.

Muitas obras pertencentes à coleção de Murilo Mendes possuem dedicatórias, revelando e demonstrando os relacionamentos afetivos e intelectuais do poeta com os artistas. Existem ainda àquelas com anotações do próprio escritor, elucidando o contexto de origem e o momento das aquisições.

Curiosamente, o próprio Murilo escreveu sobre a prática de presentear os amigos com obras de arte: “[...] depois de feito o quadro, o artista o vende ou fica com elle, ou dá aos amigos (pelo menos no Brasil, onde a generosidade e a camaradagem são grandes)” (MENDES, 1935, p. 38).

Ao realizar uma análise da coleção é possível observar uma diversidade de correntes e movimentos artísticos que englobam Abstração Lírica e Geométrica, Surrealismo, Pintura Metafísica, Op Art, entre outros. Em termos de material/técnica, predominam as obras em suporte de papel e com pequenas dimensões, criadas por meio de faturas, técnicas e linguagens diversificadas, tais como: gravuras, aquarelas, guaches, desenhos e pinturas.

A coleção tem como singularidade ter sido formada, sobretudo, por obras de artistas contemporâneos ao poeta e estar relacionada à sua trajetória. A partir dessa característica, Arlindo Daibert (1995) dividiu a coleção em três núcleos: aquela reunida inicialmente quando Murilo viveu no Rio de Janeiro, a do período em que viajava ministrando conferências e a de quando residiu em Roma.

Em relação ao primeiro núcleo, é composto, especialmente, por obras de arte com temática figurativa, sendo destaques os retratos de Murilo Mendes de autoria de Alberto da Veiga Guignard e Cândido Portinari. No entanto não abrange a totalidade da coleção reunida no período em que residiu no Rio de Janeiro, haja vista que em pesquisas realizadas foram identificadas obras de arte deixadas em depósito no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e que não se encontram no MAMM. Desse conjunto destacamos a produção dos seguintes artistas: Cícero Dias, Djanira, Milton da Costa, Pancetti, Maria Leontina, Di Cavalcanti, Emeric Marcier, Carlos Scliar, Aldemir Martins, Maria Martins, Bruno Giorgi, Alfredo Volpi e Segall.

Em decorrência dessa dispersão, as obras internacionais encontram-se em maior número, com a predominância do período de 1950 a 1970, portanto, relacionado aos dois outros núcleos, e no qual se destaca a temática abstrata.

O fato de Murilo ter se interessado por artes visuais e ter se tornado um crítico e colecionador, alimenta diversas possibilidades de abordagens e estudos de sua vida e obra. Sua coleção está repleta de significados que vão além do valor das obras, da sua análise formal e social, englobando diversos aspectos da história da arte moderna, entrelaçada à trajetória e à produção escrita do poeta.

Nesse sentido são diversas as conexões e associações que o aprofundamento da pesquisa da coleção propicia. E as múltiplas leituras e narrativas têm sido examinadas e divulgadas pela equipe do MAMM por meio de recortes expositivos e atividades educativas e culturais.

Referências

DAIBERT, Arlindo; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.) Caderno de escritos. Rio de Janeio: Sette Letras, 1995.

ISSN: 2448-136X

DIAS, Cícero. Poemas. Para Todos, Rio de Janeiro, anno XII, n. 627, dez. 1930.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. Murilo Mendes. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Uma iniciativa da A.B.D.E. Letras e Artes, Rio de Janeiro, 11 ago. 1946, p. 1.

MENDES, Murilo. Murilo Mendes: o olhar do poeta. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, [1987]. 63 p.: il.

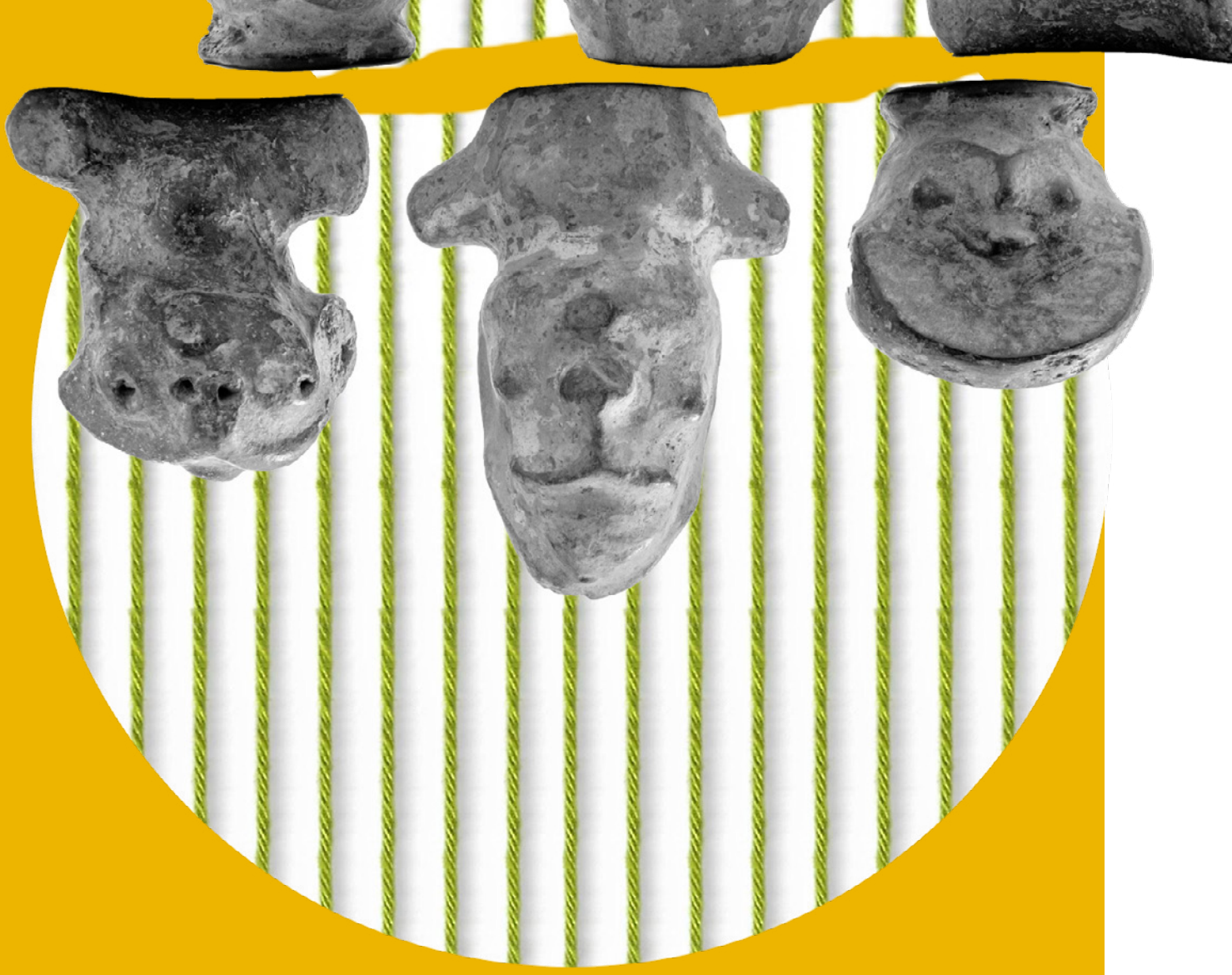
MENDES, Murilo. Pintura e política. O Cruzeiro: Revista Semanal Ilustrada, Rio de Janeiro, anno VIII, n. 2, p. 31, 38, 44, nov. 1935.

MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery. São Paulo: Edusp: Giordano, 1996.

MENDES, Murilo. A enseada de Botafogo. A Ordem, Rio de Janeiro, ano XVII, vol. XVII, p. 48, jan. a jun. de 1937.

Onde será a próxima parada?
click aqui



“Canciones que se pintan”: La gente interpreta las canciones de Violeta Parra con murales en su museo

Esteban Torres Hormazábal,
Museo Violeta Parra – Santiago-Chile

Los museos actualmente son entendidos como espacios de responsabilidad y cambio de la sociedad donde las personas pueden sentirse parte de su desarrollo, más que meros espectadores de lugares fríos y alejados, que resguardan un patrimonio material que no les vincula e identifica en lo absoluto.

La declaración de la XVIII Conferencia de Movimiento Internacional para una Nueva Museología MINOM del Consejo Internacional de Museos ICOM del año 2017 en su título señala que “La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”[1] poniendo énfasis en el carácter social de los museos y su rol como agentes transformadores. En ella se afirma que “todas las prácticas museológicas implican un compromiso ético que debe contemplar la participación de las comunidades en las decisiones que involucran el uso, la exhibición, la interpretación y el destino de sus bienes y manifestaciones culturales.”

La participación no es un tema nuevo en esta materia y en la actualidad debería ser parte de todas las políticas institucionales. En el año 2010, Nina Simon también expuso conceptos similares en su libro fundamental “The Participatory Museum”[2], señalando que las comunidades no solo quieren asistir a un museo o centro cultural, más bien anhelan ser parte activa, por medio de propuestas coproducidas “con ellos” y no asistencialistas creadas “para ellos”, de esta forma lograr identificarlas.

[1] Conferencia realizada en Córdoba, Argentina los días 12, 13 y 14 de octubre del año 2017 http://www.minom-icom.net/noticias/minom-cordoba-declaration-2017-es-pt-fr-en

[2] Pueden encontrar la versión digital de la publicación en http://www.participatorymuseum.org/read/

ISSN: 2448-136X

Esta concepción es en esencia la que Museo Violeta Parra[3] ha intentado llevar de la teoría a la práctica desde su apertura el año 2015 a la actualidad. Violeta Parra[4] fue una mujer que jamás se despreocupó y siempre se involucró activamente, por medio de su arte u opinión directa, en las problemáticas de su tiempo.

A su vez, siempre quiso estar junto a las personas y cantó a la diferencia, ya que ellas fueron el motor de toda su creación, como le afirma a la periodista Marie-Magdeleine Brumagne cuando le consulta: "Violeta, ud. es poeta, hace arpilleras, pinta…Si yo le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión ¿Cuál elegiría usted? a lo que ella responde segura: "Yo elegiría quedarme con la gente, es la gente la que me motiva a hacer todas estas cosas"[5].

En ese sentido, los museos tienen una personalidad e identidad política inherente, que está de gran forma determinada por el carácter de su colección o coleccionista que la reunió, en segundo lugar, por las personas que administran o han administrado su patrimonio y tercero por la ciudadanía que con sus visitas e interacciones le entregan el valor correspondiente a estos elementos de la cultura material.

En nuestro caso, tratamos de ser fieles a las palabras y acciones de Violeta, inspirándonos con su ejemplo, tratando de construir colaborativamente con la gente el lugar que hoy es reconocido como su casa, donde personas de todas las edades, procedencias, condición física e intelectual, diversidad en el más amplio espectro (política, sexual, cultural, entre otras), sean acogidas como en la suya.

Según la definición del concepto para ICOM es "un museo una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo" [6] la cual, claramente se encuentra carente de representatividad y obsoleta para parte importante de la comunidad museística a nivel mundial.

Actualmente esta definición está en una etapa de renovación por medio de la discusión internacional, dejando en evidencia que los museos trabajan para la sociedad, pero no necesariamente sig-

[3] El Museo Violeta Parra es un espacio cultural, abierto al público de manera gratuita, dedicado a la preservación de las obras artísticas y documentales, a la investigación, difusión y educación, partiendo del legado que cautela. Su patrimonio inicial está conformado por las obras artísticas que, en el momento de su creación, aporta, tal como se indica en sus estatutos, en dominio, la Fundación Violeta Parra.

Su misión es proteger, difundir e investigar el legado artístico-social y cultural de Violeta Parra, así como sus proyecciones actuales y futuras. Su visión es ser el mayor referente y mediador entre Violeta Parra y su obra, con las diversas comunidades a nivel nacional e internacional. https://museovioletaparra.cl/

[4] Violeta del Carmen Parra Sandoval nació el 4 de octubre de 1917 en San Fabián de Alico; Región del Bío Bío, desde donde emerge como una de las artistas cumbres de la cultura chilena. Pueden consultar su biografía en https://museovioletaparra.cl/violeta-parra/

[5] Entrevista realizada para la Televisión de Suiza en 1965, previa a su retorno a Chile.

[6] Desarrollada en la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007 https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/

nifica que lo hagan en conjunto con ella, es decir, otorgando instancias de colaboración real en sus determinaciones y acciones.

Como un ejemplo de este espíritu, donde la comunidad se apropia del museo y se beneficia de sus acciones, diseñamos el proyecto “Canciones que se pintan” que fue ejecutado desde el 26 de marzo al 15 de mayo del 2019 en la explanada del museo, lugar que conecta la calle (lo público) con el edificio (lo privado) y es la cara visible para todas y todos nuestra/os visitantes.

El objetivo principal de esta iniciativa era realizar un homenaje a Violeta Parra por parte de la gente a través del arte mural dando a conocer parte importante de su legado musical.

La idea era desarrollar 25 murales colectivos en la explanada del museo para ornamentar y dar contenido al espacio, invitando a diferentes grupos de personas que representaran la diversidad del público del museo durante nuestros casi 4 años de apertura.

De este modo dar a conocer el carácter constructivo, participativo e inclusivo de la propuesta educativa y museológica de la institución, poniendo en valor el aporte de la gente como eje central de nuestro trabajo, siguiendo la motivación de Violeta Parra.

Diferentes agrupaciones, establecimientos educacionales tanto públicos como privados, organizaciones sociales, grupos de

Foto: Esteban Torres Hormazábal, Museo Violeta Parra, 2019

ISSN: 2448-136X

personas en situación de discapacidad, los vecinos y el voluntariado del museo fueron parte de este proceso, configurando esta gran obra que abarca 97 metros lineales en honor a las canciones de la artista y en beneficio de nuestros futuros visitantes.

Violeta Parra señaló que sus arpilleras son como “Canciones que se pintan”, por eso quisimos tomar este concepto como eje curatorial y llevar a la visualidad los temas más representativos de su vasto repertorio musical, utilizando el muralismo como medio y los materiales más simples para su desarrollo como ella solía realizarlo en su obra visual.

En este sentido, las canciones entregadas no son al azar, fueron escogidas por el equipo, pensando y sintiendo su pertinencia con las personas y objetivos de los grupos que las representarían, para dar mayor potencia al resultado y compromiso con este trabajo filantrópico.

Luego de esto, el sábado 8 de junio, tras finalizar todos los murales, se realizó una emotiva ceremonia de inauguración. La actividad fue abierta al público, donde asistieron más de 300 personas y contó con la presencia de los artistas e instituciones que trabajaron en el proyecto, con un programa cultural propuesto íntegramente por ellos, que incluyó danza de la corporación Renacer, un ensamble electro-acústico del Colegio Artístico Salvador, una presentación musical del Colegio de niñas y niños ciegos Santa

Foto: Esteban Torres Hormazábal, Museo Violeta Parra, 2019

Foto: Esteban Torres Hormazábal, Museo Violeta Parra, 2019

Lucia, un mensaje a cargo del Centro Creativo de Inclusión de MAVI y una presentación de Hip Hop de la agrupación cultural Legua York, además de una exquisita degustación de dulces tradicionales de la localidad de La Ligua[7].

El proyecto "Canciones que se pintan" refleja el objetivo del museo de acercarse a la gente, permitir el intercambio cultural con el público y entregar el poder a las personas, creando identidad, entendiéndolas en su diversidad.

Las 25 obras musicales de Violeta Parra fueron desarrolladas por los grupos: Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres [8](Articulación de colectivos y organizaciones no gubernamentales que trabaja con el propósito de contribuir a erradicar la violencia hacia las mujeres y las niñas) , Centro Metropolitano Norte Til Til de SENAME[9] (Centro de jóvenes privados de libertad que gracias al trabajo sistemático con el museo tienen beneficios de libertad provisoria para la realización de estas actividades artísticas), Jardín Infantil Mujeres de Chile de Fundación INTEGRA[10] (Institución privada con financiamiento público que trabaja con la primera infancia de los sectores más vulnerables en todo el país), Colectivo Brigada Ramona Parra[11] (Grupo muralista histórico en Chile, que expresó a través del arte el descontento con la dictadura militar) , Colectiva La Perra Negra – UMCE (Agrupación artística feminista de una universidad pública), Mujeres Arpilleristas del Museo La Ligua[12]

[7] La Ligua es una comuna y ciudad ubicada en el extremo norte de la Región de Valparaíso, Chile, siendo además capital de la Provincia de Petorca. Se ubica a 110 km del Gran Valparaiso y 154 km de Santiago, la capital del país· Fue un asentamiento de diversos pueblos originarios por lo que es una zona rica en patrimonio arqueológico, además de su reconocida artesanía textil y su repostería típica conocida como "Dulces de La Ligua".

[8] Sitio web oficial Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/

[9] Sitio web oficial SENAME http://www.sename.cl/web/nuestra-institucion/

[10] Sitio web oficial Fundación INTEGRA http://www.integra.cl/integra/

[11] Fan page oficial Colectivo Brigada Ramona Parra https://bit.ly/2LymgRE

[12] Sitio web oficial Museo La Ligua https://museolaligua.cl/

ISSN: 2448-136X

(Trabajo colaborativo con un museo comunitario de regiones y sus públicos) ; Escuela Amaranta de Fundación Selenna[13] (Escuela de infancias trans género, aún excluida de la educación formal en Chile) , Unidades Muralistas Luchador Ernesto Miranda –UMLEM[14] (Colectivo muralista en defensa de los derechos de las clases populares), Colectivo Mitosis de Balmaceda Arte Joven[15] (Colectivo formado en esta corporación cultural sin fines de lucro que promueve la libertad creativa, el pensamiento crítico, la autorreflexión y el sentido de comunidad a través de una educación artística para los y las jóvenes del país), Renacer Padres en Duelo[16] (Institución que apoya a personas que han perdido a sus hijos), Colegio Santa Lucía[17] de Fundación Luz [18] (Colegio de inclusión para niñas y niños ciegos), Colegio Artístico Salvador[19] (Establecimiento educacional con enfoque artístico de la Región Metropolitana), CREAD Galvarino de SENAME (Institución del Estado que presta protección y resguardo a niñas y niños en situación de vulnerabilidad), Liceo Artístico Guillermo Gronemeyer de Quilpué[20] (Establecimiento educacional con enfoque artístico de la Región de Valparaíso), Agrupación Cultural Legua York (Dedicada al trabajo artístico y cultural en una de las poblaciones emblemáticas y con más problemas sociales de la capital), Fundación Víctor Jara[22] (Dedicada a mantener viva la memoria de uno de los artistas fundamentales del país, amigo de Violeta Parra y asesinado durante la dictadura militar), Vecinos del barrio San Borja (Donde integramos a la comunidad cercana al museo), Centro Creativo de Inclusión de MAVI[23] (Proyecto del Área de Educación e Inclusión del Museo de Artes Visuales, que muestra nuestro trabajo colaborativo con otros museos y sus públicos), Voluntariado Museo Violeta Parra 2019 (personas que aportan sus conocimientos a otros y aprenden de las prácticas educativas del museo durante un año), Cultiva[24] (Agrupación dedicada a la reforestación en el país), Instituto Nacional [25] (Docentes y estudiantes de electivo artístico de uno de los liceos públicos emblemáticos del país), Newen Wakolda[26] (Agrupación de mujeres Mapuche de la comuna de Puente Alto), Asociación CREA [27] (Agrupación dedicada al trabajo con personas en situación de discapacidad), Flor de Arte de COANIL[28] (Agrupación dedicada al trabajo con personas en situación de discapacidad cognitiva) y Liceo Experimental Artístico [29] (Establecimiento educacional con enfoque artístico de la Región Metropolitana).

Cada uno de los cuadros, algunos de ellos táctiles, posee cédulas que identifican al grupo, la canción representada, un código QR

[13] Sitio web oficial Fundación Selenna https://www·fundacionselenna·cl/conocenos·html

[14] Blog oficial de Unidades Muralistas Luchador Ernesto Miranda –UMLEM http://pintaylucha.blogspot.com/

[15] Sitio web oficial Balmaceda Arte Joven https://www.balmacedartejoven.cl/

[16] Sitio web oficial Renacer Padres en Duelo http://www.renacer.cl/

[17] Sitio web oficial Colegio Santa Lucia http://santalucia.cl/

[18] Sitio web oficial Fundación Luz https://fundacionluz.cl/

[19] Sitio web oficial Colegio Artistico Salvador https://colegioartisticosalvador.cl/

[20] Sitio web oficial Liceo Artístico Guillermo Gronemeyer de Quilpué http://www.cmq.cl/site/areaeducacion/liceogronemeyer/

[21] Sitio web Agrupación Cultural Legua York https://bit.ly/2M5MESn

[22] Sitio web oficial Fundación Victor Jara http://fundacionvictorjara.org/sitio/

[23] Sitio web oficial Museo de Artes Visuales MAVI https://www.mavi.cl/

[24] Sitio web oficial Cultiva https://www.cultiva.cl/

[25] Sitio web oficial Instituto Nacional https://institutonacional.cl/

[26] Fan page oficial Asociación mapuche Newen Wakolda https://www.facebook.com/newenwakolda/

[27] Blog oficial CREA http://creasociacion.blogspot.com/p/nosotros.html

[28] Sitio web oficial COANIL-Flor de Arte https://coanil.cl/next/flor-del-arte/

[29] Sitio web oficial Liceo Experimental Artístico http://lea-santiago.cl/

Foto: Esteban Torres Hormazábal, Museo Violeta Parra, 2019

para escuchar la versión sonora de la obra de Violeta Parra, además de braile para hacer del proyecto una experiencia realmente inclusiva.

Actualmente, los murales son valorados y cuidados por nuestros visitantes, desde luego por sus creadores quienes se han encargado de difundirlos, amplificando el impacto de la iniciativa. La totalidad del proyecto fue hecho por ellos y para ellos, por eso el cariño que genera en las personas, incluso por sobre el resultado estético de las obras creadas.

ISSN: 2448-136X

Foto: Esteban Torres Hormazábal, Museo Violeta Parra, 2019

Todo el equipo del museo se involucró en el desarrollo, desde la dirección, administración, colecciones, manutención, educación, seguridad, aseo y nuestros voluntarios, mostrando compromiso y colaboración para hacer de la casa de Violeta un lugar abierto al diálogo para todas y todos.

Como señala el maestro Mario Chagas (Programa de Fortalecimiento de Museos, 2014, p.3) "los desafíos museales son y deben ser también desafíos sociales"[30] , por lo que todos los museos actuales deben remover y emocionar, ser útiles para compartir, incluir e integrar pensando en el futuro y esta iniciativa tiene todos esos elementos.

Referencias:

Declaración de Córdoba - XVIII Conferencia Internacional de MINOM "La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada"; Córdoba/ Argentina, 2017. http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf

"The Participatory Museum" Simon, Nina; Editorial Museum 2.0; 2010 http: //www.participatorymuseum.org/read/

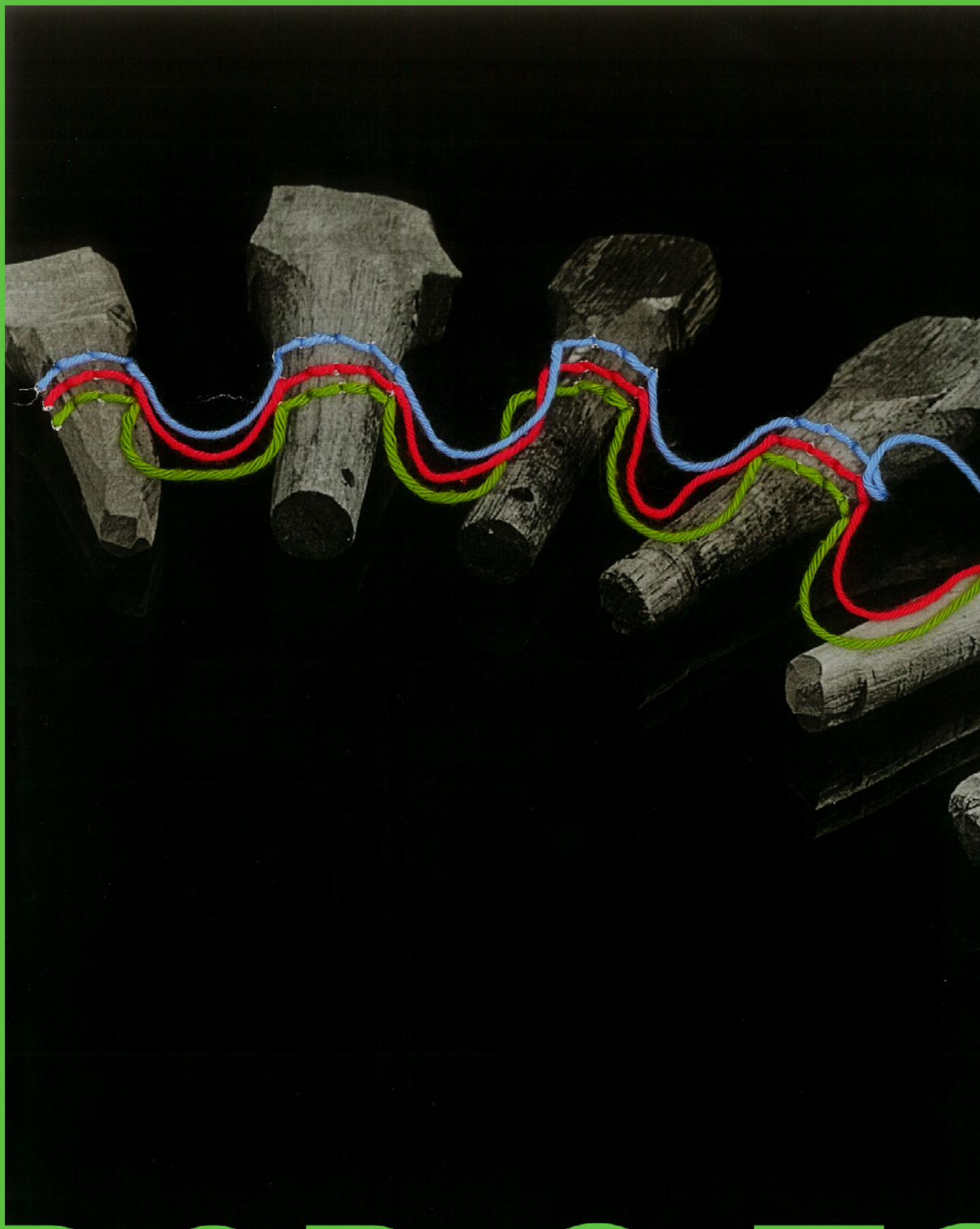
"Violeta Parra, Bordadora chilena". Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión 1965.

"Educación en las entidades museales". Programa de Fortalecimiento de Museos – Dirección Nacional de Museos; Colombia; 2014 http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/educativa_2014.pdf

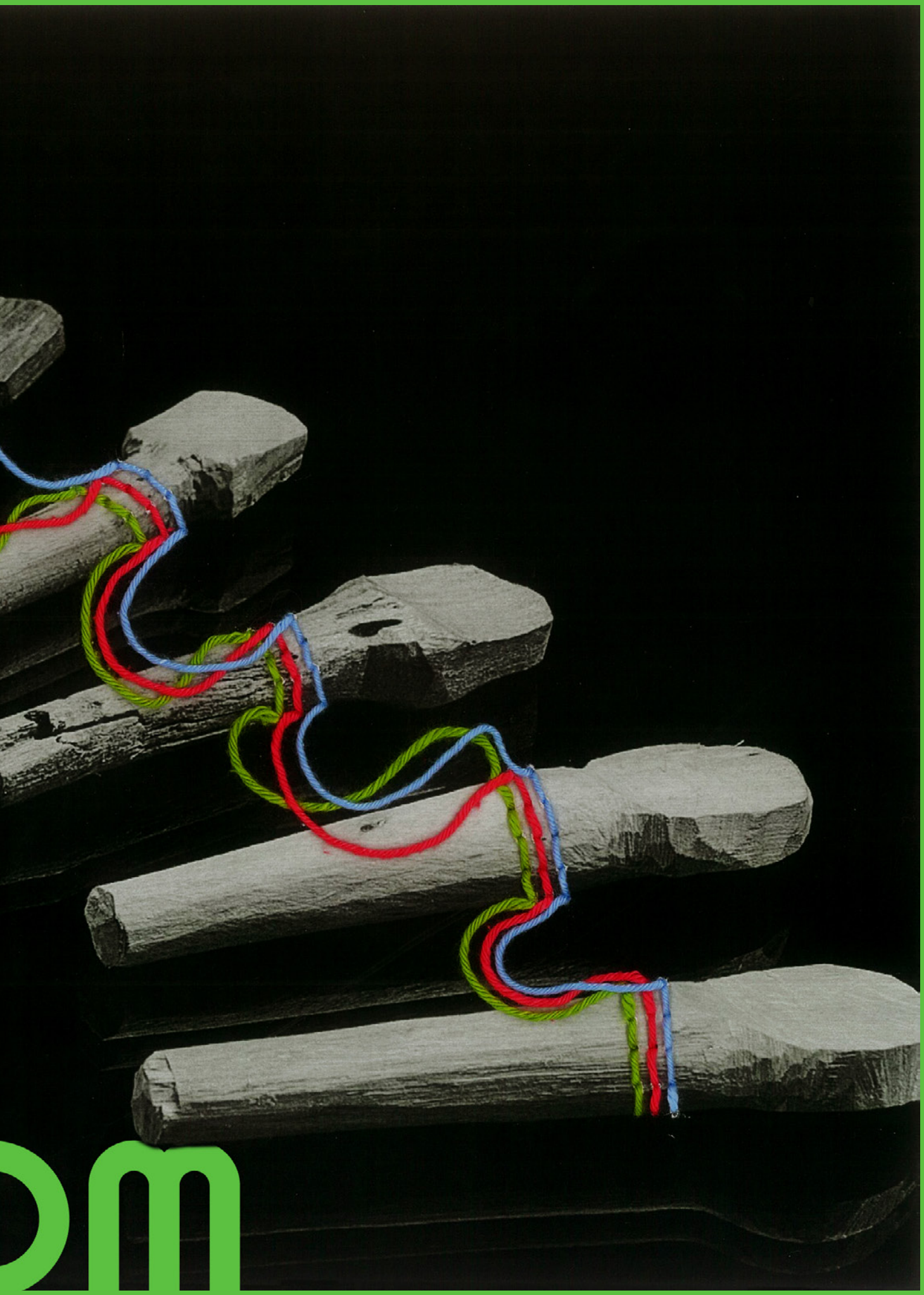
[30] Cita extraída de la introducción del libro "Educación en las entidades museales". Programa de Fortalecimiento de Museos – Dirección Nacional de Museos; Colombia; 2014 p. 3 http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/educativa_2014.pdf

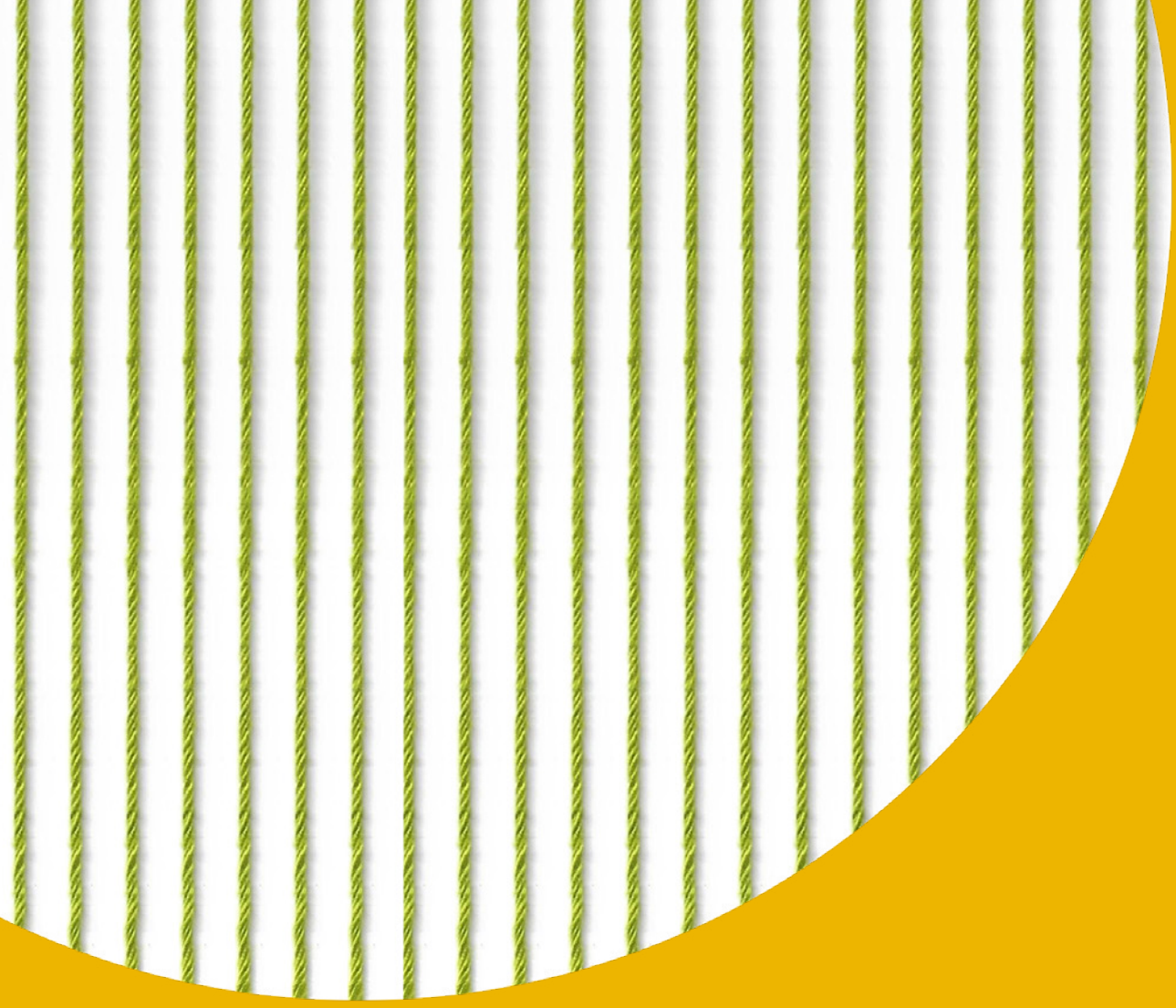
Atenção! Desvio

click aqui



DAR O TO





Ana Luisa de Mello
Bruna Marina Portela
Mariana Novaes
Entrevista

Douglas Frois
Imagens

Amanda Souza
Edição e Montagem

Entrevista

Museu do Holocausto

Entrevista com Carlos Reiss, coordenador geral do Museu do Holocausto de Curitiba.

Entrevista Museu do Holocausto DAR O TOM | TOM #9

click aqui para assistir!

Quer uma carona?
click aqui

ISSN: 2448-136X

ERRÂNCINHAS

“Educativo em Movimento: ações de mediação, formação e diálogo em museu de arte”

Lidiane do Nascimento Silva e Rose Meri Trojan,
Museu de Arte da UFPR (MusA)

PALAVRAS-CHAVE Ações educativas; arte-educação; educação museal; criança pequena; formação de público; ação cultural.

Resumo

Este artigo discorre sobre a criação do Núcleo Educativo (NEMu) dentro do Museu de Arte da UFPR, que possui como finalidade o estabelecimento de ações educativas continuadas para a aproximação e o diálogo entre o acervo e o público. As ações promovidas pelo núcleo visam construir uma agenda que aprofunde a dimensão pública da arte, projetando-se em direção à sociedade e articulando parcerias com redes públicas e privadas de ensino, instituições museológicas, sociedade civil e programas de educação não formal, tomando, assim, a sociedade como eixo transversal de suas ações. São mediações, visitas técnicas, visitas educativas, formação para professores, grupos de estudos, oficinas e mesas redondas sobre a arte, memória, patrimônio cultural, arte-educação, museologia e o papel educativo dos museus na sociedade. A intenção é um diálogo constante entre o público e as ações do museu para que o ‘fenômeno’ museu possa ser cada vez mais um espaço de fruição para todos os tipos de público. A equipe do núcleo educativo realiza estudos orientados de preparação para cada visita agendada e o perfil dos visitantes, para que cada visita ou participação do público nos eventos possa ser usufruída da forma mais integral possível, onde ele se sinta agente importante no processo da Educação Museal.

ISSN: 2448-136X

Introdução

Para cumprir seu papel como instituição museológica e universitária, as ações educativas são parte importante da função social do museu. Assim, o projeto de extensão universitária Educação em Museus do Museu de Arte da UFPR (MusA) criou um Núcleo Educativo que coloca em prática a pesquisa e a documentação do acervo na extensão por meio de ações educativas e culturais. O objetivo é contribuir para a inserção do MusA no cotidiano cultural da cidade por meio da formação do público e ampliação do acesso à arte.

Desde 2017 o Museu de Arte da UFPR possui um projeto de extensão voltado especificamente para a promover a função educativa do museu, incluídas em sua agenda anual diversas atividades de formação e mediação. As ações propostas dentro do projeto visam a articulação entre as ações museológicas de guarda, preservação, pesquisa e divulgação de seu acervo e têm a finalidade de promover o acesso ao público visitante, aos pesquisadores e à comunidade acadêmica. Neste sentido, defende-se que:

> *O fazer museológico é o resultado de ações integradas, portanto, em relação, sem privilegiar uma ação em detrimento da outra, enriquecidas no processo de comunicação. É ação dialógica, comprometida com a transformação. Daí afirmar que as ações de pesquisa, preservação e comunicação objetivam a construção de uma nova prática social, sendo, portanto, compreendidas como uma ação educativa* ***(Santos, 2008, p. 118)****.*

Contação de história turma de Centro Educacional em 2017

As ações educativas do Museu de Arte da UFPR fazem parte do Núcleo Educativo do MusA (NEMu), situado no prédio histórico da universidade. Assim, como instituição universitária, sua função se realiza através da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. Aqui, a pesquisa é necessária para promover o acesso à arte e à cultura e, por consequência, na formação do público, que se realiza por meio de ações extensionistas, considerando que

> *Historicamente, a instituição Universidade constituiu-se como lugar de produção do conhecimento, posteriormente agregando a função de formação de profissionais, com caminhos e tempos distintos, conforme o país, mas que traz como marca inerente o reconhecimento de um dado tipo de conhecimento, o científico, e uma autonomia autocentrada que lhe permite(ia) estabelecer o que merece(ia) ser pesquisado e o tipo de diálogo ou monólogo em relação à sociedade, ou com quais setores ele é estabelecido (Gonçalves, 2015, p. 1232).*

Portanto, Para cumprir estas funções, o projeto tem como objetivos: (1) Contribuir para a inserção da instituição museológica (MusA) no cotidiano artístico e cultural da cidade; (2) Chamar públicos escolares incentivando-os a uma familiarização com instituições que salvaguardam peças relativas ao patrimônio artístico cultural; (3) Promover ações educativas que contribuam para que o público visitante possa compreender que o museu é parte integrante da identidade do lugar em que vive e que, ao conhecer mais sobre a história da arte, também conhece mais sobre a história de sua própria cidade; (4) Debater, estimular e trocar experiências com profissionais das áreas de cultura, artes, educação e o público interessado, tanto interno (estudantes, professores e demais servidores) quanto a comunidade externa (grupos vinculados ou não a instituições sociais e educacionais).

Metodologia

O público alvo é prioritariamente os visitantes das exposições – moradores da região, turistas do Estado do Paraná, do Brasil e estrangeiros, a comunidade escolar (estudantes, professores e demais profissionais das escolas) da Rede Pública e Privada de Ensino (Educação Básica e Superior e Educação de Jovens e Adultos) da cidade

ISSN: 2448-139X

de Curitiba, bem como o público interno, constituído pelos estudantes, docentes, pesquisadores e demais servidores da UFPR.

As ações propostas pelo Núcleo Educativo do MusA são divididas em três frentes: (1) eventos abertos ao público, a profissionais e a interessados em discutir arte, cultura, educação e mediação em museus, sob a forma de palestras, seminários, workshops, conversas com artistas, aulas, etc. São ações articuladas pela equipe do projeto e professores/pesquisadores/alunos da comunidade acadêmica e escolar e outros interessados; (2) visitas mediadas às exposições de longa e curta duração, para o público espontâneo e grupos agendados previamente; e visitas temáticas articuladas com a equipe do projeto e os grupos artísticos da UFPR, que visam aproximar as exposições/as obras/os artistas do público; (3) Oficinas de Arte, que são realizadas na sala do NEMu ou no hall de entrada do museu, após as visitas mediadas de acordo com as agendas estabelecidas com as instituições parceiras e visitantes. As oficinas propostas visam conversar diretamente com o tema das exposições (pintura, gravura, escultura, curadoria, etc.), assim como trazer a linguagem artística e o museu mais próximos do público, além de sensibilizar o pensamento criativo e ampliar o acesso dos envolvidos às culturas histórica e artística.

A criança pequena no MusA

Nos dois primeiros anos de existência do Núcleo Educativo (NEMu) as propostas educativas se direcionaram para a criança pequena de quatro e cinco anos. A intenção de trazer a vivência do espaço museu para esse público é que a criança se sinta protagonista nesse processo. Além de uma visita educativa às exposições do acervo, elas participam de uma prática artística direcionada. Atender esse público específico só foi possível com a parceria que tivemos com o Departamento de Educação Infantil da Secretaria Municipal da Educação de Curitiba (SME), através do projeto Ampliando Horizontes desenvolvido pela Solange Gabre, que envolveu os profissionais da educação infantil da SME, docentes experientes deste departamento, professores da educação infantil das unidades e profissionais do MusA e da UFPR, num trabalho de formação colaborativa. Foi uma experiência enriquecedora para os profissionais do museu, curadores, artistas e para todos os bolsistas e voluntários envolvidos no projeto entre 2017 e 2018.

> *Compreender a criança pequena, em contexto da educação infantil, como público de museu é uma visão bastante contemporânea, que demanda o entendimento das relações que se estabelecem, na atualidade, entre educação, criança, museu e arte, e principalmente o papel dos adultos envolvidos nesse processo e educativo. Aliado a essas questões, há também os interesses políticos das instituições de educação, arte e cultura (Gabre, 2016, p. 19).*

A partir dessa experiência no MusA com o Ampliando Horizontes faz-se possível construir uma política de inserção desse público infantil nos espaços museais, pois a relação direta com as professoras e com os pais das crianças participantes durante o processo de formação no museu já possibilitam a reverberação dessa ação proposta pelo NEMu, pois amplia o repertório dos profissionais do MusA, sobre a criança pequena em contexto da educação infantil, além de ampliar o repertório dos profissionais da educação infantil e dos profissionais dos museus sobre a mediação cultural com a criança pequena no contexto das unidades educativas e do museu. Ações que, segundo Scheiner (2008), legitimam um museu como fenômeno: "é esse o museu que desejamos: o museu que não se institui como coisa pronta, que é processo e não produto – fenômeno cultural que trabalha, em multiplicidade, as relações entre o humano e o real, no tempo e no espaço".

ISSN: 2448-136X

Desenvolvimento e Processos Avaliativos

A partir da metodologia proposta, o desenvolvimento do projeto inicia com (1) o estabelecimento de parcerias para apresentação do projeto e definição de cronograma provisório e (2) com a preparação das bolsistas e voluntárias, envolvendo conhecimentos sobre museus em geral e educação museológica; sobre o MusA, histórico, acervo, dependências e calendário de exposições; sobre o projeto, planos de trabalho, metodologia e avaliação das ações e cronograma de atividades.

Na sequência, segue-se (3) a realização de planejamento que envolve toda a equipe da escola e do núcleo educativo por meio de reuniões de trabalho e troca de informações com a curadoria das exposições. Paralelamente, inicia-se o (4) processo de estudos e pesquisas sobre os artistas e as técnicas referentes às exposições do MusA e (5) a elaboração conjunta das atividades (mediação e oficinas) e do material didático (com atividades a serem realizadas antes e depois das visitas ao museu), bem como definição de evento (mesa redonda e conversas com artistas e curadores, por exemplo).

Conversa sobre a obra da artista Carina Weidle_chamada Nulo e raso_ com as crianças em 2018

Após a etapa de planejamento e pesquisa, (6) são realizadas as visitas agendadas e espontâneas, mediadas pelas bolsistas e voluntárias com o apoio da coordenação do projeto, que são finalizadas com oficinas (no caso das visitas agendadas). No final de cada atividade é realizada uma (7) avaliação pelos participantes (em formulário próprio) e pela equipe do NEMu que resulta em adequação e complementação das atividades seguintes. Sistematicamente, são realizadas reuniões com todos os envolvidos para avaliação do processo com a finalidade de verificar o alcance dos objetivos e necessidade de ajustes no plano estabelecido, culminando em uma avaliação final. Assim sendo, o processo avaliativo cumpre função diagnóstica, formativa e somativa. O que significa, de acordo com Luckesi (2005), que o processo de avaliação, a partir de uma concepção pedagógica progressista, deve cumprir três funções específicas: partir de um diagnóstico que permita conhecer a realidade na qual se pretende atuar; deve ser formativo, acompanhando todo o período da ação educativa; e somativo, que é realizada no final do processo. Qualquer tomada de decisão deve estar apoiada nestas três funções.

No âmbito dos eventos, além daqueles que são abertos à comunidade em geral, desenvolvem-se jornadas ou palestras vol-

Oficina de arte postal releitura obra Paulo Bruscky

ISSN: 2448-136X

tadas à formação dos docentes das turmas de estudantes que frequentam o museu, que articulam as atividades do NEMu. Também se realizam atividades ocasionais e visitas agendadas ao longo do ano a partir de solicitações de setores internos e externos à UFPR. O NEMu também participa de eventos externos como congressos, seminários e afins para apresentar seus estudos e ações.

Nesses dois anos e meio de existência o projeto atingiu cerca de 9,5 mil visitantes diretamente com ações de formação de professores, visitas educativas para a crianças da educação infantil, público espontâneo e os participantes das mesas redondas e eventos de extensão.

Sendo assim, as atividades de extensão do projeto têm como principal resultado a ampliação do repertório artístico e cultural dos participantes e do acesso à cultura artística, familiarizando-os com instituições que salvaguardam peças relativas ao patrimônio artístico cultural; contribuindo para que o público visitante possa compreender que o museu é parte integrante da identidade do lugar em que vive e que, ao conhecer mais sobre a história da arte, também conhece mais sobre a história de sua própria cidade.

Articulação dentro da UFPR

No que se refere aos estudantes da UFPR envolvidos (bolsistas, voluntários e visitantes), existe a preocupação de articular a produção artística à sua formação acadêmica, relacionado os conteúdos das obras expostas e estudadas com os conteúdos curriculares (de pedagogia, artes visuais, história, geografia, etc.), por meio de uma troca enriquecedora.

Considerações Finais

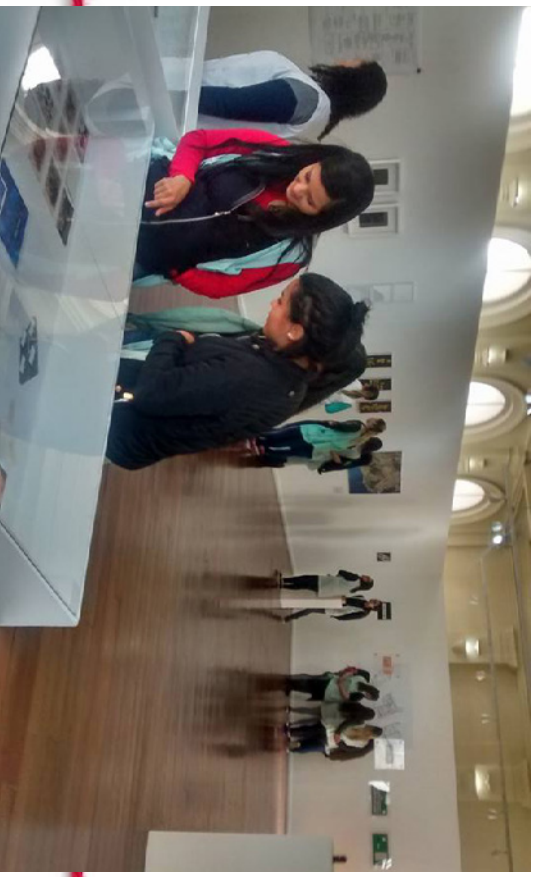
A principal preocupação do MusA, ao criar seu núcleo educativo, foi superar o desinteresse que se sente no senso comum de que a arte é uma área supérflua, tanto na escola quanto na vida cotidiana, demonstrando que o hábito de frequentar museus é uma atividade formativa e enriquecedora que contribui para a formação humana.

Neste sentido, os objetivos do projeto têm sido atingidos, contribuindo para a inserção da instituição museológica (MusA) no cotidiano artístico e cultural da cidade; acolhendo públicos escolares e possibilitando uma familiarização com instituições que salvaguardam peças relativas ao patrimônio artístico cultural; desenvolver ações que contribuem para ampliar o acesso à cultura.

Este projeto atua no sentido de que a mediação entre a obra de arte e o público não é apenas uma “visita guiada”, mas um meio de inclusão, de garantia do direito humano de democratização do acesso à cultura e à arte, como meio indispensável para a formação humana. É um processo de ensinar a ver, o ponto de partida que

ISSN: 2448-136X

Visita mediada para estudantes de magistério 2017



Visita mediada em exposição para alunos da UNESPAR

Prática artística em exposição de gravuras Turma Ensino Médio em 2018-1

Oficina degravura para turma de Centro Educacional Infantil (CMEI) em 2017

deve levar o público a ultrapassar a mera observação da aparência e da função imediata dos objetos, buscando a percepção dos aspectos que traduzem significados humanos (Porcher, 1977).

Sobre as autoras:

LIDIANE DO NASCIMENTO SILVA - Bacharel em Museologia – UNIRIO/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, museóloga do Museu de Arte da UFPR – MusA e Coordenadora do Projeto de ExtensãoUniversitária "Educação em Museus: Núcleo de Ação Educativa do Museu de Arte da UFPR (NEMu).
E-mail: lidianenascimento.acervo@gmail.com

ROSE MERI TROJAN - Doutora em Educação – PPGE / UFPR e Vice-Coordenadora do Projeto de Extensão Universitária "Educação em Museus: Núcleo de Ação Educativa do Museu de Arte da UFPR (NEMu). E-mail: rosetrojan@uol.com.br

Referências Bibliográficas

GABRE, S. F. Para Habitar o Museu com o Público Infantil: uma proposta de formação colaborativa entre professoras da infância e profissionais do museu municipal de Arte de Curitiba. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, 2016.

GONÇALVES, N.G. Indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão: um princípio necessário. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 1229 - 1256, set./dez. 2015.

LUCKESI, C. C. Avaliação da aprendizagem escolar: estudos e proposições. 16 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

LUTZ, B. M. J. A função educativa dos museus. Organizadores: Guilherme Gantois de Miranda, Maria José Veloso da Costa Santos, Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008.

PEREIRA, J.S.; SIMAN, L.M. C.; COSTA, C.M.; NASCIMENTO, S. S. Escola e museu: diálogos e práticas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais / Cefor, 2007.

PORCHER, L. (org). Educação Artística: luxo ou necessidade? São Paulo: Summus, 1982.

SANTOS, M. C. Encontros Museológicos – Reflexões sobre a Museologia, a Educação e o Museu. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, 4). Rio de Janeiro, 2008.SCHEINER, T. C. M.. O Museu, o retrato, a palavra e o mito. Museologia e Patrimônio, v. 01, p. 57-73, 2008.

Pegue o bonde andando
click aqui

ISSN: 2448-139X

Relato Visual: Projeto Narrativas Compartilhadas no MAE

Ana Luisa de Mello Nascimento
Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR (MAE-UFPR)

O Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR (MAE-UFPR), desde sua reabertura ao público no ano de 2010, vem trabalhando em uma perspectiva extensionista, ou seja, por meio de Programas e Projetos de Extensão cadastrados na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC). Atualmente o MAE-UFPR possui três Programas e oito Projetos cadastrados, que contam com a participação de alunos, professores, servidores e também da comunidade externa, que se integram aos projetos por meio de parcerias.

O Projeto Narrativas Compartilhadas no MAE teve início em 2017 e é um projeto vinculado ao Programa Difusão Cultural do MAE que, por sua vez, tem como proposta difundir, por diferentes meios (exposições, cursos, internet, publicações diversas, etc,), as produções e conhecimentos das áreas científicas do museu.

Nesse sentido, o Projeto Narrativas Compartilhadas no MAE tem como objetivo ampliar a relação entre o MAE-UFPR e a comunidade ao redor do museu através de um contato mais direto do museu com as pessoas não apenas pela visitação, mas pelo compartilhamento de múltiplos saberes, narrativas e experiências, estreitando os laços entre a comunidade e a instituição.

Desta maneira, o projeto estabeleceu uma parceria direta com a Escola Municipal em Tempo Integral Professora Sully da Rosa Vilarinho, situada em Paranaguá (PR) a poucos metros da Sede Expositiva do museu e, desde então, vem trabalhando em uma perspectiva dialógica que pressupõe a participação ativa da comunidade escolar nas atividades. Assim, a cada ano são realizadas reuniões

ISSN: 2448-136X

com os professores e a equipe pedagógica da escola a fim de estabelecer o calendário de atividades, temáticas e atividades a serem trabalhadas no período. A série de fotografias a seguir mostra parte das atividades realizadas ao longo de 2018 com as turmas do contraturno (Integral) da escola e que ocorreram em dois momentos distintos: dentro do museu no primeiro semestre e na própria escola no segundo semestre. A temática escolhida para 2018 nas reuniões para ser trabalhada com os alunos foi "Memórias e Histórias". Desta forma, todas as atividades realizadas pelo Projeto focaram em cima desse tema para que, ao final do ano, os alunos tivessem cada um a sua "Caixinha de Memórias e Histórias".

As primeiras atividades de 2018 se iniciaram nos espaços do museu com a contação de histórias e lendas do Paraná, uma visita à exposição de Cultura Popular e, por fim, uma atividade lúdica sobre o tema.

A segunda visita das turmas ao museu focou nas atividades da exposição "Deuses que Dançam", que tinha como temática os Orixás do Candomblé. Nessa primeira visita os alunos tiveram uma contação de histórias sobre os orixás e, em seguida, foi realizada uma visita guiada na exposição. No mesmo dia uma atividade lúdica foi realizada com as crianças no pátio interno do museu.

ISSN: 2448-136X

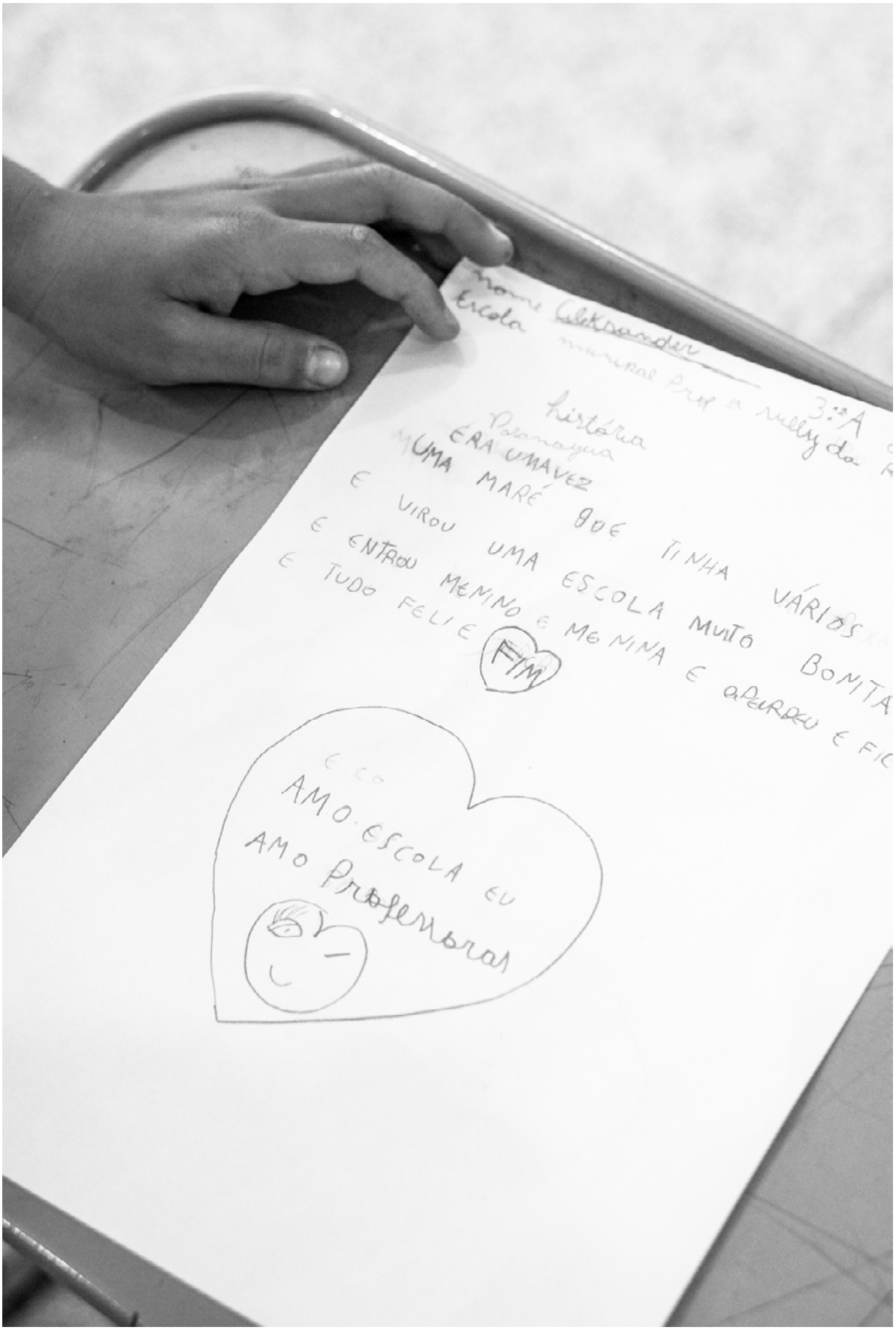
Na terceira visita todas as turmas participaram de uma sessão do CineMAE com a exibição do filme “Kiriku e os animais”

Nas últimas atividades do primeiro semestre no museu foram realizadas, também, contação de histórias e atividades lúdicas na exposição “Nhande Mbya Reko: Nosso jeito de Ser Guarani”.

ISSN: 2448-136X

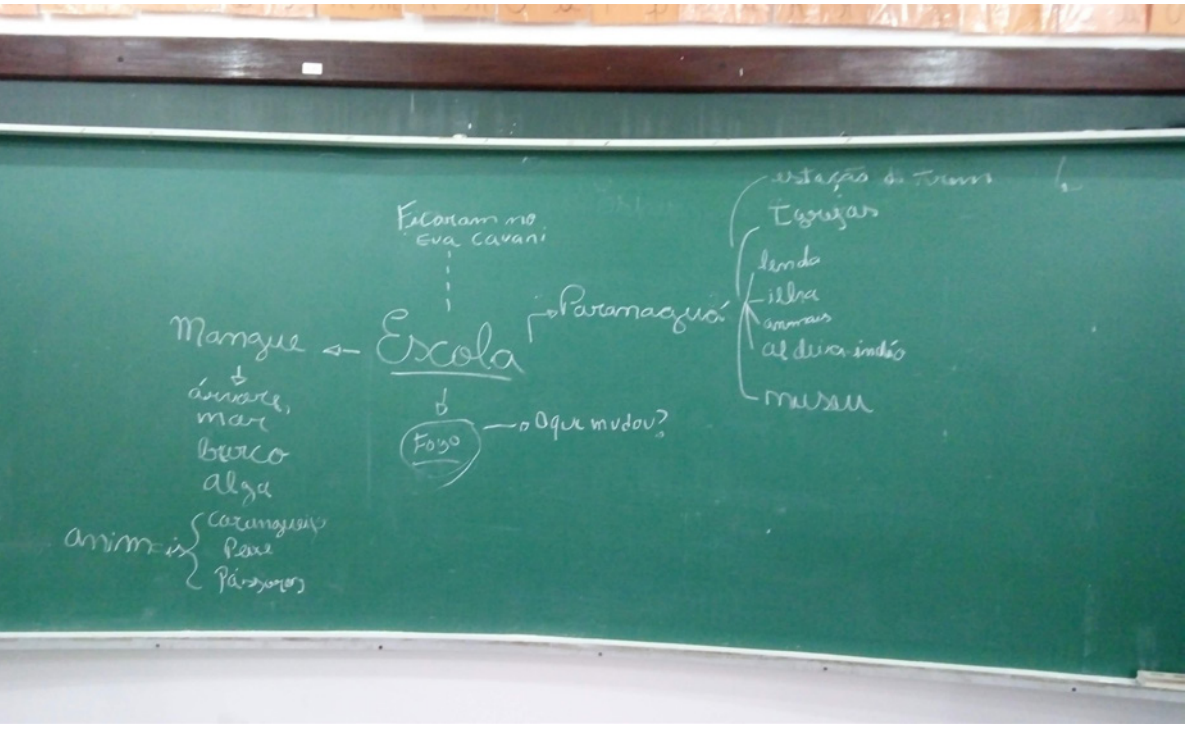
A primeira atividade na escola teve como objetivo os alunos recontarem, por meio de pinturas e desenhos, o que eles lembravam das exposições.

As atividades ao longo do segundo semestre se concentraram em que os alunos trouxessem histórias próximas a eles, começando pela história da própria escola e, em seguida, sua própria história por meio de objetos trazidos até a escola e contando a história desse objeto pessoal para a turma.



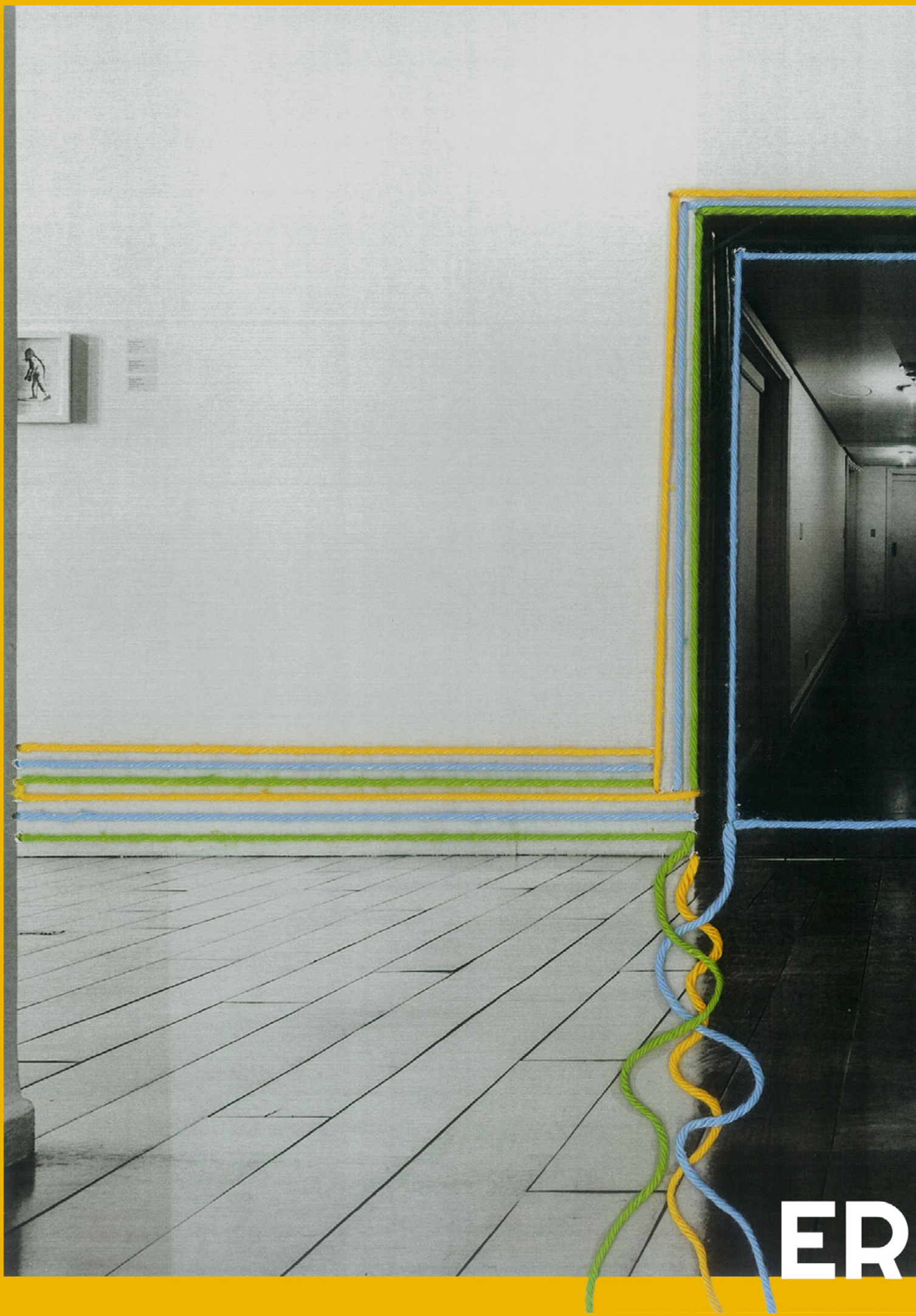
ISSN: 2448-136X

No final do segundo semestre, todos os materiais produzidos foram colocados em uma caixinha decorada para compor, junto com as fotos das atividades, uma exposição no museu em que os alunos foram os protagonistas no preparo dos materiais. No dia da exposição pais, professores e toda a equipe da escola foram convidados a conhecer os trabalhos dos alunos. Ao fim da exposição, as fotografias foram doadas à escola e cada aluno pôde levar pra casa sua caixinha de “Histórias e Memórias” e uma fotografia sua tirada na escola.



ISSN: 2448-136X

Pegue um atalho!
click aqui



ER

RÂNCIAS VISUAIS

Letícia Leonor
Rafael Pereira Neves
Henrique Lindner de Figueiredo
Luis Naza
Letícia Rye Ishiy Taveira
Victor Reis Damasceno Uchoa
Adhara Garcia

Ilustradores

Ilustrações

Museus do Brasil

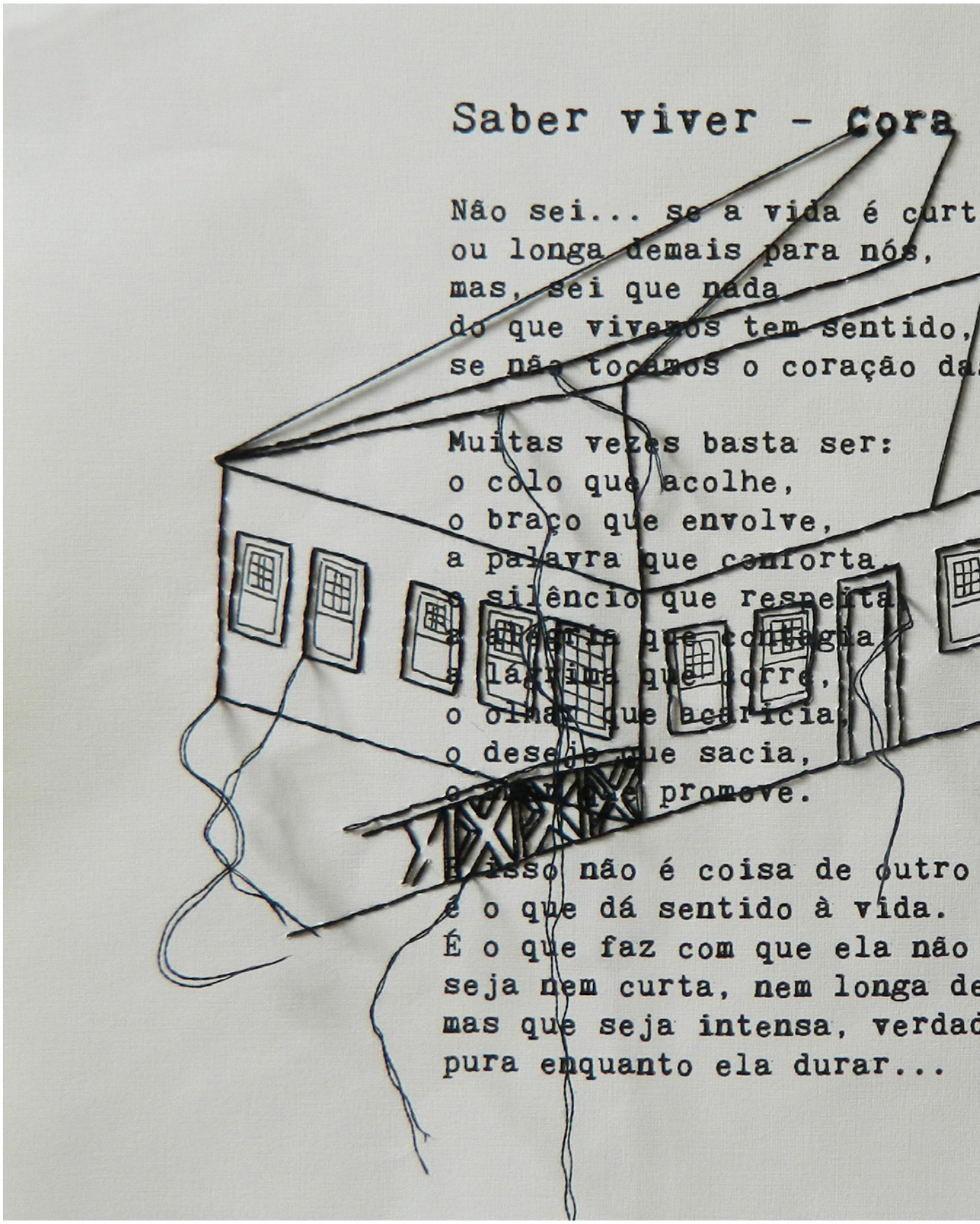
As próximas páginas do Caderno serão ilustrações.

Ilustrações criadas por diferentes artistas - alguns formados, outros ainda estudantes; com diferentes técnicas, diferentes visões e sensações.

Os convidados ilustraram como forma de homenagem a diferentes museus do Brasil.

Tinha um museu no meio do caminho...

ISSN: 2448-136X



Saber viver - Cora

Não sei... se a vida é curt
ou longa demais para nós,
mas, sei que nada
do que vivemos tem sentido,
se não tocamos o coração da

Muitas vezes basta ser:
o colo que acolhe,
o braço que envolve,
a palavra que conforta,
o silêncio que respeita,
a alegria que contagia,
a lágrima que corre,
o olhar que acaricia,
o desejo que sacia,
o amor que promove.

E isso não é coisa de outro
é o que dá sentido à vida.
É o que faz com que ela não
seja nem curta, nem longa de
mas que seja intensa, verdad
pura enquanto ela durar...

Sobre o autor

LETÍCIA LEONOR Estudante de design de produto UFPR | bordadeira.

Casa Cora Coralina

Por Letícia Leonor

ISSN: 2448-136X

Museu Paraense Emílio Goeldi

Por Letícia Leonor

ISSN: 2448-136X

NHÔ TIM

Sobre o autor

RAFAEL PEREIRA NEVES

Designer de Produto | UFPR 2018.

Formado em design de produto pela UFPR em 2018

EXPERIÊNCIA: realizei projeto expográfico, curadoria, criação de mobiliário expositivo, montagem e desmontagem de exposição.

PESQUISAS: identidade brasileira, co-criação, processos alternativos de criação em design, design de superfície e catalogação de projetos acadêmicos.

Atualmente trabalhando em estúdio com desenvolvimento de projeto de produto.

Inhotim

Por Rafael Neves

ISSN: 2448-13ex

museu nacional ufrj

M

.departamentos

Departamento de Invertebrados
Departamento de Vertebrados

Acervo Científico e Bibliotecas
.SAE - Seção de Assistência ao Ensino
.SEMU - Seção de Museologia

.1946

O Museu Nacional é incorporado à Universidade do Brasil,atual UFRJ.

.1927

Edgard Roquette-Pinto cria o primeirosetor educativo em museu brasileiro, aSeção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional.

.1818

No dia 6 de junho, o rei D. João VI cria por decreto o Museu Nacional, chamado na época de Museu Real.

.dpt_antropologia

Departamento de Antropologia está dividido: Antropologia Biológica, Antropologia Social, Arqueologia, Etnologia e Etnografia, e Linguística.

1

8

.1842

O Departamento de Botânica foi iniciado em 1842 quando o Museu Nacional foi dividido em quatro seções para organizar, classificar e conservar seu acervo. Ele era a segunda seção, sendo chamado inicialmente de Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas.

.1842

Departamento de Entomologia originado como um dos setores da Antiga Seção de Zoologia iniciada em 1842, ele ganhou statu de departamento em 1971.

1

N

.1889

O Paço de São Cristóvão abriga a Primeira Assembleia Constituinte da República, recém-proclamada.

.1892

O Museu Nacional é transferidodo Campo de Sant'Anna para o Paço de São Cristóvão na Quinta da Boa Vista.

.números

3.500 m2 área expositiva
21.000 m2 área do terreno do Palácio
11.417 m2 área construída do Palácio
130.000 itens nas coleções antropológicas
537.000 títulos nas bibliotécas
26.160 fósseis nas coleções paleontológicas

8

.1842

Com a atividade de pesquisa iniciada em 1842, o Departamento de Geologia e Paleontologia. O DGP está dividido em sete setores: Geologia Sedimentar e Ambiental, Meteorítica, Mineralogia, Paleobotânica e Paleopalinologia, Paleoinvertebrados, Paleovertebradose Petrografia.

ISSN: 2448-136X

Museu Nacional

Por Rafael Neves

Sobre o autor

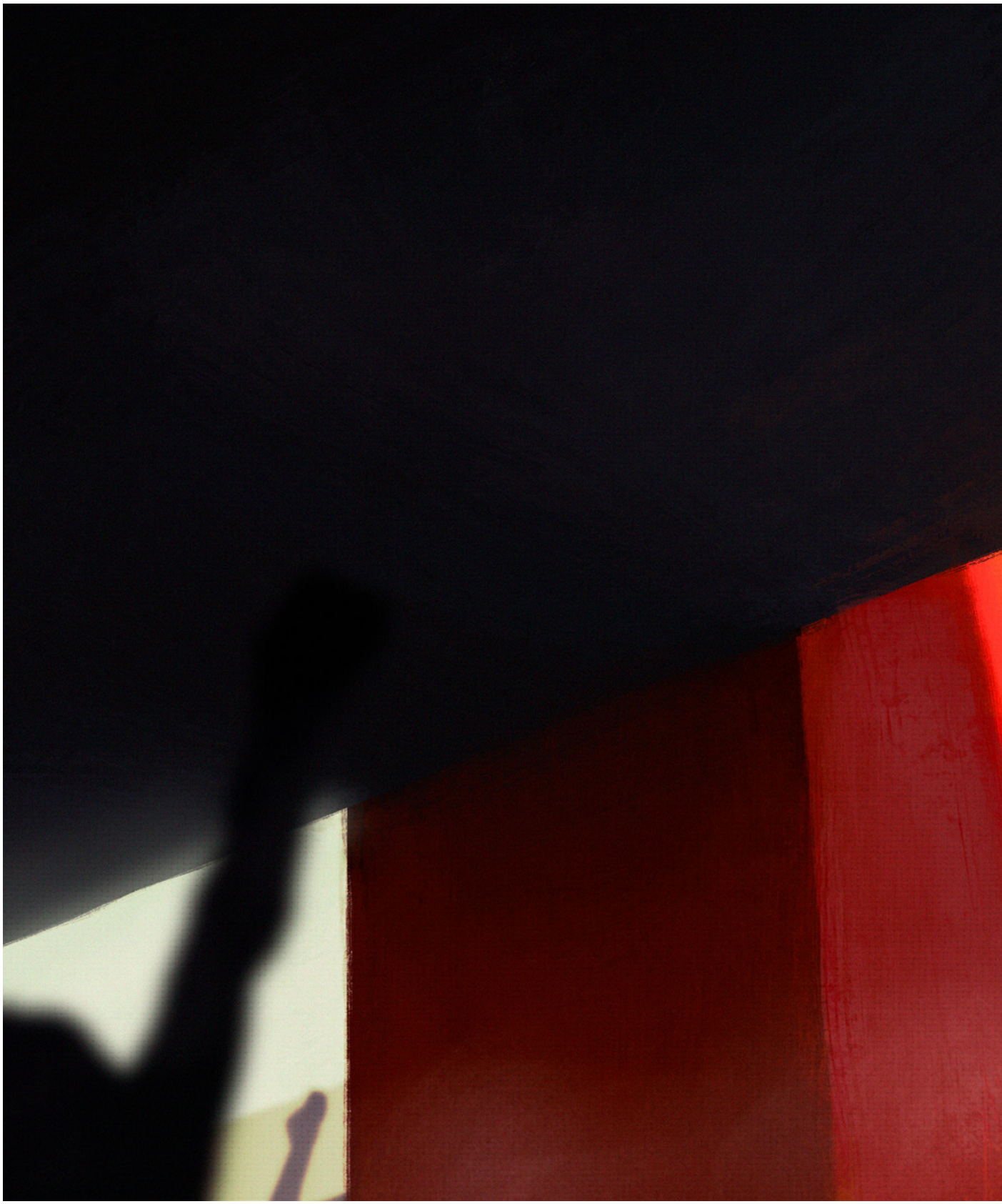
HENRIQUE LINDNER DE FIGUEIREDO 25 anos | designer gráfico | Curitiba, Paraná.

Formado em Design Gráfico pela UFPR, cursou Anatomia Artística no Mímesis Conexões Artísticas, e Concept Art: Personagens e Cenários na Escola Revolution. Trabalha com ilustração e animação desde 2017.

MAC - RJ

Por Henrique Lindner

ISSN: 2448-136X

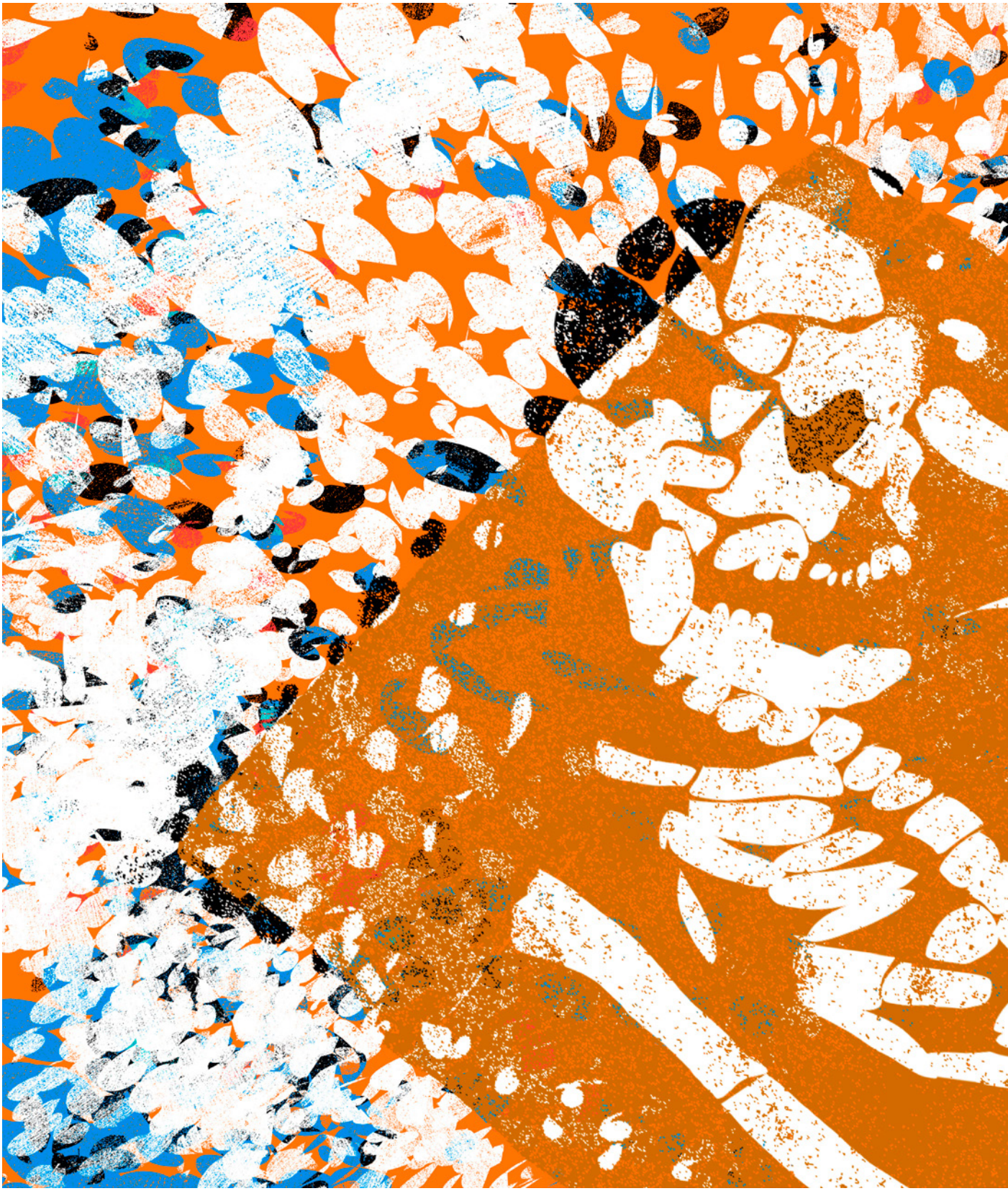


MASP

Por Henrique Lindner

255

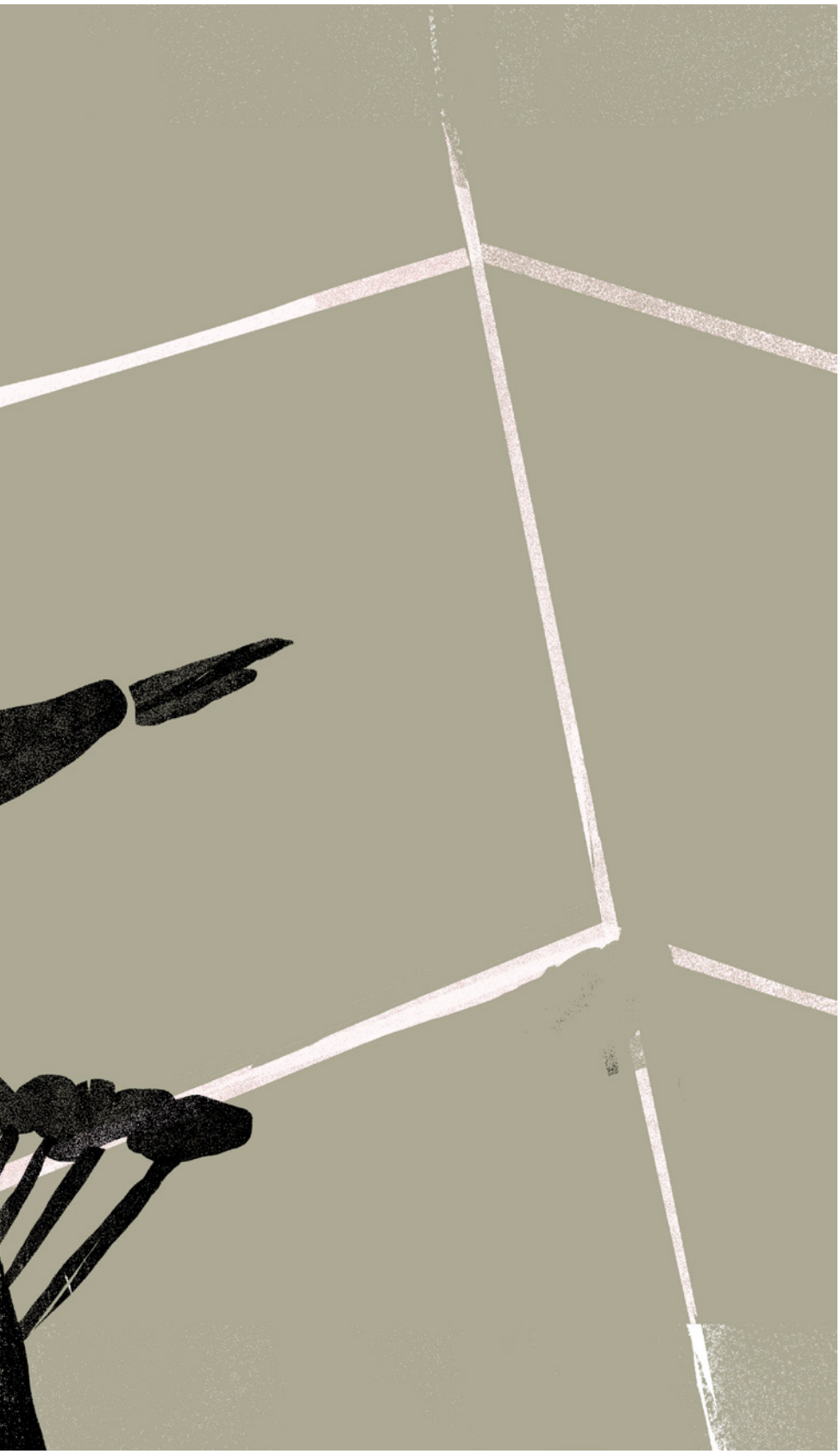
ISSN: 2448-136X



MAE

Por Luiz Naza

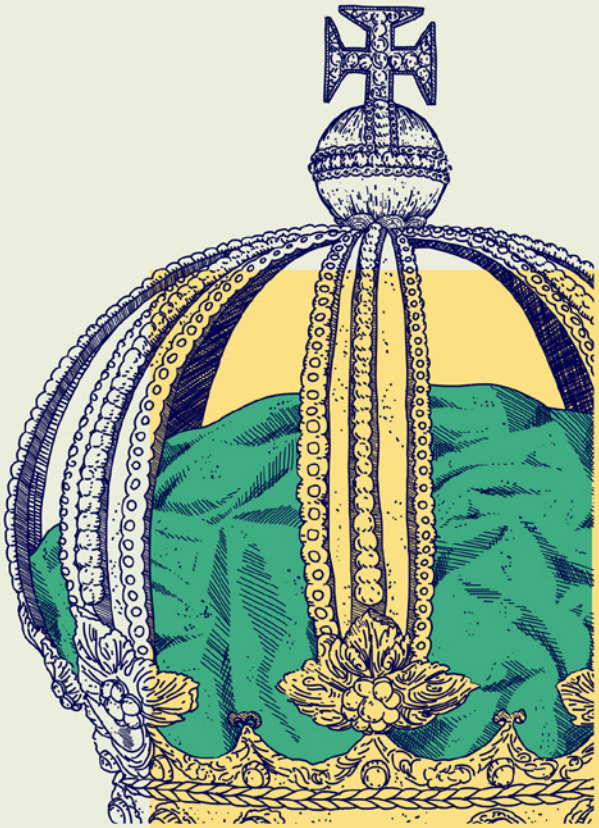
ISSN: 2448-136X



Museu Paranaense

Por Luiz Naza

ISSN: 2448-13X



Sobre o autor

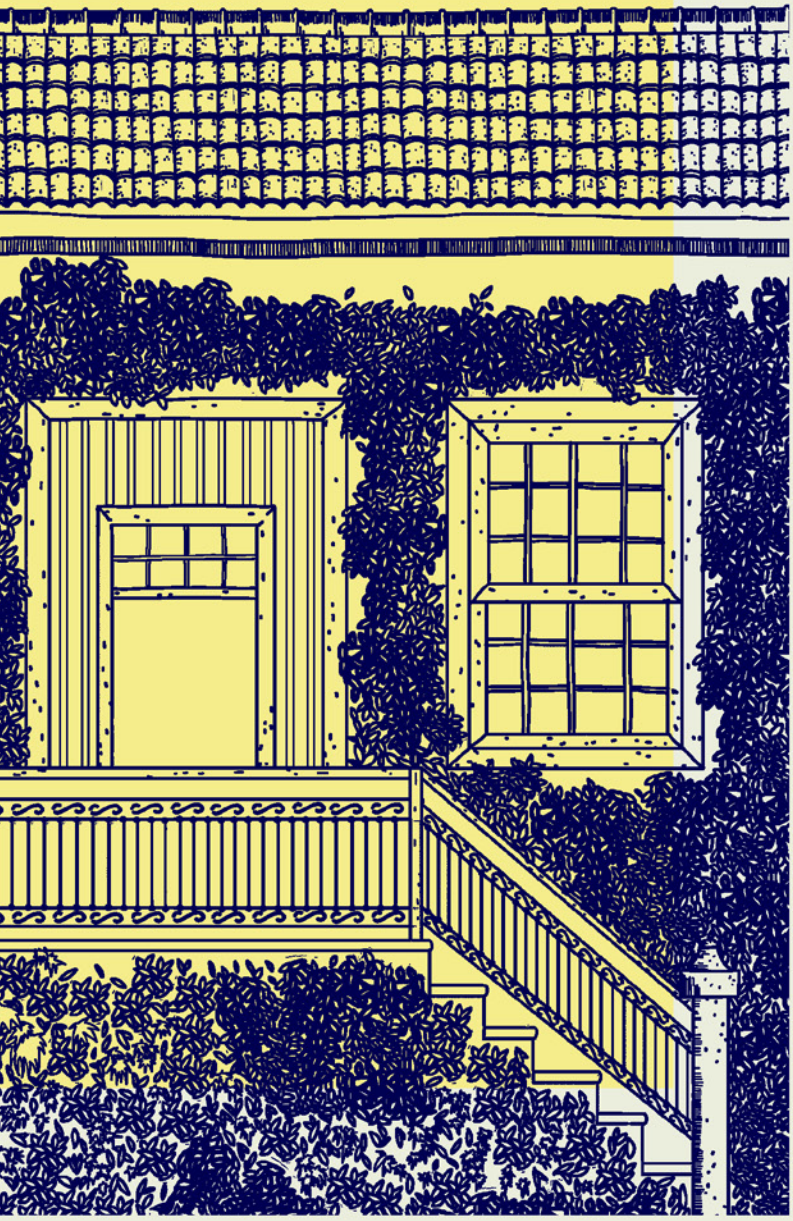
LETÍCIA RYE ISHIY TAVEIRA

Formada em Design de Produto | UFPR.

Museu Imperial

Por Letícia Rye Ishiy Taveira

ISSN: 2448-136X



Museu Casa da Hera

Por Letícia Rye Ishiy Taveira

ISSN: 2448-136X

VALOR
CONTRA A ELITIZAÇÃO
O FUT
ESTADIO · MUNICIPA
PAULO MACHADO DE CARVALHO
DE VÁR
Museu do Futebol

Sobre o autor

VICTOR REIS DAMASCENO UCHOA 26 anos | designer ~~gráfico~~ | subúrbio

Museu do Futebol, São Paulo

Aquarela, nanquim e acrílica
14 x 9 cm

Por Victor Uchôa

ISSN: 2448-136X

QUE
MENTO
Memorial da Resistência de São Pau

Memorial da Resistência, São Paulo

Aquarela e nanquim
9 x 9 cm

Por Victor Uchôa

ISSN: 2448-139X

PINACO
TESTEMUNHA
OCULAR DE
UMA LINGU
EM CHAMAS
Pinacoteca do Estado de São Paul

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Aquarela, nanquim e pincel atômico
9 x 9 cm

Por Victor Uchôa

ISSN: 2448-139X

Sobre o autor

ADHARA GARCIA Designer de produto | UFPR | Colagem de fotos, direção de arte e audio-visual.

MAC - PR

Por Adhara Garcia

ISSN: 2448-136X

ISSN: 2448-136X

PINA

Por Adhara Garcia

Tinha um muse

No meio do caminho

meio do caminho

tinha o MAE

ISSN:2448-136X

Fábio L. G. Marcolino
Texto e curadoria dos cartazes

Douglas Fróis
Fotografia dos cartazes

Pôsteres

Uma trajetória visual do MAE

Há quase dez anos, o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR vem desenvolvendo com alunos de cursos de graduação da UFPR uma série de materiais visuais sobre seus eventos, exposições e ações de seus projetos de Extensão Universitária.

Orientados em sua maioria pela Ana Luisa Nascimento, museóloga do MAE e mestre em História pela UFPR, e pelo Fábio L. G. Marcolino, Produtor Cultural do MAE e mestre em Design pela UFPR, o Museu vem colecionando desde 2011 uma série de trabalhos incríveis, dos quais trazemos agora para você uma breve análise, curiosidades e informações de sua produção!

ISSN: 2448-136X

Amazônia Viva
TYRYETÊ
kaxinawá
20 de maio a 31 de julho
Horários:
Terça à sexta: das 9h às 12h e das 13h às 18h
Sábado, domingo e feriado: 12h às 18h
Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR
Rua XV de Novembro, 575 – Centro Histórico – Paranaguá – PR
UFPR 100 Anos 1912 2012
proec pró-reitoria de extensão e cultura
m AE
Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR
FUNDAÇÃO TYRYETÊ KAXINAWA

Tyryetê Kaxinawa e No Ritimo do Fandango (2011)

Por Juliana Stephanies

Juliana Stephanies não era aluna de Design, mas foi quem inaugurou no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR uma série de cartazes de exposições temporárias do MAE que se iniciara em 2011. Os cartazes "Amazônia Viva: Tyryetê Kaxinawa", na área de Etnologia Indígena e "No Ritmo do Fandango", da área de Cultura Popular do Museu, possuíam problemas de contraste e um aproveitamento um pouco rudimentares das belas imagens e tipologia que traziam, mas são artes dotadas de todo um charme e vida que gostaríamos muito de mostrar nas novas exposições que o MAE vinha fazendo e que felizmente foram herdadas praticamente por todos os novos cartazes realizados até hoje. Feitos ainda em Corel Draw, tinham também o traço delicado dos desenhos feitos à mão pela aluna, que conferiam uma beleza exemplar aos materiais gráficos que acompanhavam a exposição, técnica que então se tornou tradição aos subsequentes materiais gráficos do MAE.

ISSN: 2448-136X

Venha conferir a exposição

PRATICAR ARQUEOLOGIA:

OBJETOS E PESSOAS ATRAVÉS DO TEMPO

Abertura dia 17 de Maio, às 18 horas

Horário de funcionamento: de terça à sexta: das 8h às 20h.
Sábados, domingos e feriados: das 12h às 18h.
Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR
Rua XV de Novembro, 575 - Centro Histórico – PARANAGUÁ- PR
Mais informações: (41) 3721-1200

UFPR 100 Anos 1912 - 2012

proec pró-reitoria de extensão e cultura

MAE Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR

Praticar Arqueologia (2012)

Por Ueliton Castro e Artur Janz

"Posso criar um mascote?" disse o jovem Uéliton Castro a nós enquanto a equipe do MAE pensava nos painéis da "Praticar Arqueologia: Objetos e Pessoas Através do Tempo", primeira exposição de arqueologia após anos sem ter algo de novo sobre o assunto no museu. Era o segundo semestre de 2012, e o prof. Laércio Brochier e o mestre em Arqueologia, Sady Carmo Jr., curadores da exposição, mostravam referências sobre pinturas nas cavernas de povos antigos.

A equipe aceitou a ideia e o personagem, que ficou sem nome, estava presente em vários painéis enquanto explicava sobre a verdadeira máquina do tempo que é a Arqueologia. O trabalho foi feito em conjunto com os alunos Artur Henrique Janz, também do curso de Design, e Érica Storer de Araújo, do curso de Artes Visuais.

Essa identidade visual de cores ocre e dourada foi reutilizada mais tarde na cabine e tela de abertura do ArqueoGame, um jogo estilo arcade que acompanhou a exposição após seu lançamento entre 2013 e 2015, e que está até hoje funcionando no Museu.

ISSN: 2448-136X

SEMANA DA
CONSCIÊNCIA
NEGRA
MAE UFPR
CULTURA E RELIGIOSIDADE
de 19 a 23
de novembro
https://www.facebook.com/MAEUFPR | http://www.proec.ufpr.br/links/mae.htm | (41) 3721-1200 / (41) 3313-2045
Rua XV de Novembro, 575 - Centro Histórico de Paranaguá

Semana da Consciência Negra (2014)

Por Larissa Américo

"Queremos trabalhar com a beleza da cultura afro-brasileira, da sua força. Vamos quebrar pré-conceitos, mostrar a beleza do black power!" foi dito à aluna Larissa Américo, quando a equipe do museu planejava a divulgação da Semana da Consciência Negra no MAE de 2014.

Larissa estudava no curso de Design sobre padronagens floridas feitas à mão e já pensava em usar esse recurso em algum material do museu.

Do desafio proposto nasceu essa bela imagem cujos fios da personagem negra discretamente disposta abaixo trazem um céu noturno de delicados desenhos de flores e estrelas prateadas ao fundo.

ISSN: 2448-136X

O MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UFPR

APRESENTA:

8ª Primavera NO MAE-UFPR

MUSEUS CRIATIVOS

DE 22 À 28
DE SETEMBRO DE 2014

PARANAGUÁ

Sede Expositiva do MAE-UFPR - Antigo Colégio dos Jesuítas Rua XV de Novembro, 575

CURITIBA

Sala Didática do MAE-UFPR - Subsolo do Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná - Praça Santos Andrade

VEJA A PROGRAMAÇÃO COMPLETA EM:
http://www.proec.ufpr.br/links/mae.htm

UFPR 100 Anos 1912 2012 | proec pró-reitoria de extensão e cultura | MAE Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR

8ª Primavera de Museus (2014)

Por Larissa Américo

Larissa foi a criadora também desse cartaz do qual a equipe do MAE tem muito orgulho.

O IBRAM nos desafiava a fazer um evento com o tema “Museus Criativos” e era um momento de grande efervescência criativa que acontecia no MAE, pois estávamos na produção de diversas novas publicações, entre elas, o jogo de RPG, “Jaguareté: O Encontro”, que faria uma de suas primeiras estreias em 2014 com uma oficina da programação do evento. Após um breve toró de ideias chegamos no conceito de brincar com a ideia de tinta, e como isso nos dava inconscientemente a ideia de criação.

Numa folha qualquer então foi derrubada propositalmente a primeira mancha de tinta de aquarela. Não havia um sol amarelo ou um castelo, mas o desenho de um museu com sua telha aberta e dela saindo uma fumaça de cores.

Um museu de cabeça aberta, enfim, à criatividade.

ISSN: 2448-136X

cinemae
Cine MAE
Estreia 27 set
Entrada gratuita

cinemae
Ciclo África - Brasil
10/11 - 01/12
Entrada gratuita
Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR - www.proec.ufpr.br/links/mae.htm
Programação: blogcinemae.wordpress.com
Rua XV de Novembro, 575 - Centro Histórico - Paranaguá-PR. Info: (41) 3721-1200.
INSTITUT FRANÇAIS

cinemae
10/01 - 31/01
Entrada Gratuita
Quintas às 19h
Em janeiro o CineMAE entra no clima de férias. No ciclo "De Malas Prontas" exibiremos filmes que retratam viagens, as aventuras e as experiências vividas quando se põe o pé na estrada.
Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR - www.proec.ufpr.br/links/mae.htm
Programação: blogcinemae.wordpress.com
Rua XV de Novembro, 575 - Centro Histórico - Paranaguá-PR. Info: (41) 3721-1200.
Realização:
CINE SESC
Sesc

cinemae
A exibição acontece todos os sábados às 19h, de 04/08 a 25/09 de 2013. Entrada gratuita.
Veja também
O Bebê de Rosemary
Transamérica
Ricky
Volver
Museu de Arqueologia e Etnografia da UFPR
Rua XV de Novembro, 575 - Centro Histórico - Paranaguá - PR
Informações: (41) 3721-1200
Programação: blogcinemae.wordpress.com
www.proec.ufpr.br/links/mae.htm

CICLO
cinemae
DISTOPIAS FUTURISTAS
ESTREIA DIA 03/08
No mês de Agosto o CineMAE traz uma seleção de Distopias. São filmes em que o futuro é apresentado como expressão dos medos e contradições das sociedades contemporâneas, cenários em que os sonhos da modernidade se transformaram em verdadeiros pesadelos políticos. Entrada gratuita.
03/08 - Fahrenheit 451
10/08 - Laranja Mecânica
17/08 - Soylent Green
24/08 - Brazil
31/08 - O homem que incomoda
Horário de início dos filmes: 19h30

cinemae
Em Julho o CineMAE exibirá filmes que retratam as experiências do envelhecer. Desejamos promover a reflexão sobre a vida como experiência e sobre o tempo e sobre as imagens culturais tracadas à tona pela produção cinematográfica.
Entrada gratuita.
ciclo Envelhecer
1/09
8/09
15/09
22/09
25/09

cinemae
ciclo "Mulheres: dramas e lutas"
01/03 | 19:30 | Anjos do sol
08/03 | 19:30 | Flor do deserto
15/03 | 19:30 | 4 meses, 3 semanas e 2 dias
22/03 | 19:30 | Terra Fria
29/03 | 19:30 | For Colored Girls
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

cinemae
Foto: Evandro Teixeira, Madrugada de 1º de abril de 1964
ciclo
Memórias do Golpe de 64:
Terror de Estado e Resistência
05/04 | 19:30 | Pra frente Brasil
12/04 | 19:30 | Cabra Cega
19/04 | 19:30 | Hercules 56
26/04 | 19:30 | Cabra marcado para morrer
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

cinemae
MOSTRA DO FILME LIVRE
ciclo MFL 2014 #13
03/05 | 19h30 | SESSÃO CAVÍDEO
10/05 | 19h30 | SESSÃO HOMENAGEM 2014
17/05 | 19h30 | SESSÃO LONGA LIVRE
24/05 | 19h30 | SESSÃO MUNDO LIVRE
31/05 | 19h30 | SESSÃO CURTAS LIVRES
ENTRADA FRANCA
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

cinemae
ciclo "Documentando a cultura"
09/10 | 19h30
12/10 | 19h30
19/10 | 19h30
26/10 | 19h30
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

cinemae
CICLO
NOVO CINEMA FRANCÊS
Em parceria com a Cinemateca da Embaixada da França, o CineMAE exibe no mês de novembro uma seleção de Filmes dirigidos por novos cineastas franceses. A programação apresenta cinco longas-metragens de diferentes gêneros, sendo um deles uma produção conjunta entre França e Camarões, o qual será exibido em comemoração à Semana da Consciência Negra.
02/11 | "Belle Épine"
09/11 | "A Família Wolberg"
16/11 | "A Árvore e a Floresta"
23/11 | "Férias em Casa"
30/11 | "Os Pequenos Riachos"
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

cinemae
ciclo "Amizade"
Todas as quartas, às 19h30
ENTRADA FRANCA
02/07 | O agente da estação
09/07 | Flor da neve e o leque secreto
16/07 | Conta comigo
23/07 | Um conto chinês
30/07 | O declínio do Império Americano
MAE UFPR (Paranaguá)
Programação Completa

CineMAE (2012-2014)

Vários autores

O projeto CineMAE, no final de 2012 até pelo menos o final de 2014, trouxe ao MAE, em Paranaguá, sessões semanais de cinema "em sua diversidade de formas e temas" em ciclos mensais temáticos. Sua proposta era ir além do entretenimento e fornecer ao público obras em que a técnica cinematográfica é instrumento na produção de arte e conhecimento.

A cada mês um cartaz sobre a mostra, junto com um pequeno folder, foram produzidos. Iniciado em 2012 com um padrão de cores preto, branco e amarelo estabelecido pelo então aluno Eron Rocha, passou por uma metamorfose de estilos com os trabalhos de Larissa Américo até ter estabelecido um modelo padrão pelo aluno Artur Janz, que foi amplamente usado pela aluna Natali Furquim de Souza entre 2013 e 2014.

ISSN: 2448-136X

SUN
GUI
LAK
CONTOS AFRICANOS
Abertura: 22 de novembro de 2013, às 19h
De 23 de novembro à 29 de junho de 2014
Museu de Arqueologia e Etnologia UFPR
Rua XV de Novembro, n. 575 - Centro Histórico – PARANAGUÁ
Realização:
Apoio:
Ministério da Educação
BRASIL
Programa de extensão "Ações Educativas do MAE" realizado com o apoio do PROEXT – MEC/SESu.

SEMANA DA CONSCIÊNCIA NEGRA MAE UFPR
NOVOS OLHARES
OUTROS SENTIDOS
CURITIBA - De 17 a 28 de novembro
PARANAGUÁ - De 25 a 28 de novembro
Confira a programação nos links:
http://www.proec.ufpr.br/links/mae.htm
https://www.facebook.com/MAEUFPR
Realização:
UFPR
proec
MAE
Apoio:
Fecomércio PR
Sesc
UFPR LITORAL
NEAB

Exposição Sunguilar: Contos Africanos e Semana da Consciência Negra (2015)

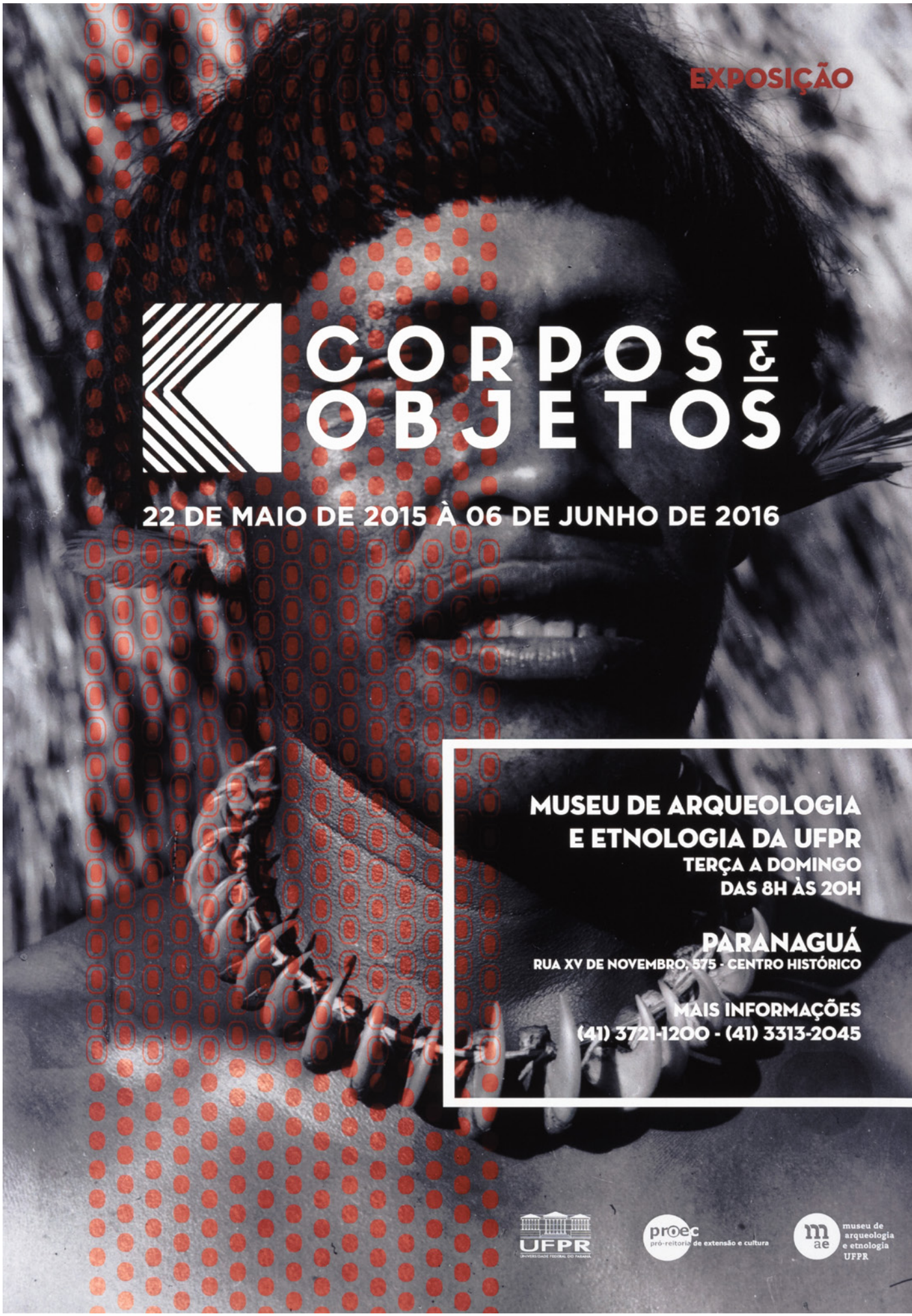
Por João Victor Rosa Campos

O talentoso aluno João Victor Rosa Campos pôde, nos anos que esteve como integrante da equipe do MAE, presentear-nos com esses dois trabalhos maravilhosos nos quais ele mostrou toda a força de sua própria ancestralidade africana.

Todos os painéis e a divulgação da Exposição SUNGUILAR – Contos Africanos sobre as histórias de nosso livro "Assim Vivem os Homens Vol. 2" e o pôster da "Semana da Consciência Negra" de 2015 foram suas criações e mostram elementos de grafismos, tecidos, figuras e cores que deslumbram os olhos.

Apesar da dificuldade de leitura do cartaz da exposição com a palavra estrangeira que significa "Contar Histórias", este foi um material único na história do Museu. Junto com ele foi realizado um folder que se torna também em outro cartaz, que mapeia todas as nações de onde as histórias do nosso livro vieram. Já o da Semana foi feito para mostrar, novamente, como foi a ideia do cartaz da Larissa no ano anterior, toda a força da cultura afro-brasileira, desta vez com suas danças e sobre um olhar não de seu passado triste de submissão escravista, mas de seu feliz orgulho ancestral. Para representar essa ideia, João Victor nos traz assim em um fundo noturno dois personagens: um príncipe da terra-mãe e uma deusa que dança, brilhando com as cores do majestoso sol no crepúsculo.

ISSN: 2448-136X


EXPOSIÇÃO
CORPOS E OBJETOS
22 DE MAIO DE 2015 À 06 DE JUNHO DE 2016
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UFPR
TERÇA A DOMINGO
DAS 8H ÀS 20H
PARANAGUÁ
RUA XV DE NOVEMBRO, 575 - CENTRO HISTÓRICO
MAIS INFORMAÇÕES
(41) 3721-1200 - (41) 3313-2045
UFPR
proec pró-reitoria de extensão e cultura
museu de arqueologia e etnologia UFPR

Exposição Corpos e Objetos na Amazônia (2015)

Por Luís Gustavo Nazaret, Bruna Brunetti e Henrique Lindner

Em 2015, o então aluno Luís Gustavo Nazaret, em conjunto com seus colegas Henrique Lindner e Bruna Brunetti trabalharam em um dos conjuntos de materiais mais belos e bem-acabados que o MAE já publicou.

O cartaz, o catálogo e o folder de atividades para crianças "Aprender e Brincar no Museu" foram realizados em grande quantidade. O resultado final foi tão satisfatório que todos quiseram levar um pedaço da exposição para casa: em pouquíssimo tempo a grande tiragem foi levada pelos visitantes do museu.

Toda a pesquisa da exposição de curadoria da prof.ª Drª. Laura Pérez Gil e do prof. Dr. Miguel Carid Naveira pôde ser enriquecida com este trabalho de grande qualidade de design.

Esta foi a primeira exposição no MAE que foi aplicada a nossa nova logo, criada pelos alunos Marcelo Hoff e João Victor Rosa Campos durante o desenvolvimento da Identidade Visual da exposição "Assim Vivem os Homens".

ISSN: 2448-139X

KÃCILI

KATUKINA

24 de Abril 2015 a 03 de Abril 2016

Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR
Rua XV de Novembro, 575
PARANAGUÁ - Centro Histórico
Terça a Domingo das 8h às 20h

Mais informações:
(41) 3721-1200
(41) 3313-2045

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

proec
pró-reitoria de extensão e cultura

m ae
museu de arqueologia e etnologia UFPR

Exposição Kãschi Katukina (2015)

Por Eduardo Zmievski

Engenhosidade não faltou para o aluno Eduardo Zmievski na criação dos materiais da exposição Kãchi Katukina em 2015.

O trabalho chegou a envolver o desenho físico da logo em madeira, com fios perpassando em pregos, trabalho manual feito pelo próprio aluno durante a criação desta identidade visual.

Como a exposição falava sobre trançados de fios de lã que formavam figuras cada uma com significado específico, a famosa brincadeira infantil da "cama de gato", que os integrantes do povo Katukina tinham como tradição, Eduardo trabalhou com a fotografia desses Kãchis envolvendo a própria logo da exposição.

ISSN: 2448-136X

O MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UFPR
APRESENTA SUA EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO

ASSIM VIVEM OS HOMENS

SEDE HISTÓRICA
Antigo Colégio dos Jesuítas
Rua XV de Novembro, 575
PARANAGUÁ - PR

Utilize Sacolas Retornáveis

LEI DE INCENTIVO À CULTURA MINISTÉRIO DA CULTURA
UFPR
proec pró-reitoria de extensão e cultura
mae museu de arqueologia e etnologia UFPR
INCENTIVO: CAIXA
TCP
COPEL
Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA

“Assim Vivem os Homens” (2016)

Por Marcelo Hoff e João Victor Rosa Campos

Em 2016 a equipe do MAE lançava, finalmente, a exposição de longa duração “Assim Vivem os Homens”, um projeto carro-chefe que o Museu trabalhou durante muitos anos, realizado por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

Marcelo Hoff e João Victor foram os alunos que ficaram responsáveis pela criação da Identidade Visual (IDV) da exposição, o que nos levou a uma revisão da própria IDV do Museu, trabalho de conclusão de curso dos alunos realizado com a orientação do prof. Dr. Ronaldo Corrêa.

A ideia original deste material era que houvesse uma versão diferente para cada uma das exposições de longa duração do museu. Primeiramente foi inaugurada a exposição sobre Cultura Popular e, em seguida, viria uma sobre Etnologia Indígena e, então, uma sobre Arqueologia.

O trabalho ficou de uma magnitude tão exemplar que foi nele que baseamos a atual identidade do próprio Museu.

As cores, estilo, espaçamentos e todo o conceito da “Assim Vivem os Homens” são hoje então as mesmas da Identidade Visual do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR.

ISSN: 2448-136X

1º ENCONTRO DE MEMÓRIAS DO MAE-UFPR

Evento integrante da 11ª Primavera de Museus

22 de Setembro das 14h às 17h

Reitoria da UFPR- Prédio D. Pedro II - 3o andar - Sala EP2
Rua Dr. Faivre, 405 - Curitiba-PR

Confira a Programação:
www.museus.gov.br
museusbr
#primaveramuseus2017

Confirme sua presença no evento!

UFPR · PROEC Pró-reitoria de Extensão e Cultura · museu de arqueologia e etnologia UFPR · SBM sistema brasileiro de museus · ibram instituto brasileiro de museus · MINISTÉRIO DA CULTURA · BRASIL GOVERNO FEDERAL

1º Encontro de Memórias do MAE-UFPR (2017)

Por Rafael Tajima

Um dos eventos que marcaram o Museu surgiu da proposição do IBRAM com a temática “Museus e suas Memórias”.

Este material, feito com muito carinho pelo aluno Rafael Tajima, foi realizado com base na aplicação da Identidade Visual do MAE utilizada na exposição “Assim Vivem os Homens” e traz um belo contraste entre o antigo e o novo.

Foi um dos primeiros materiais a utilizar QR Code para que seus participantes pudessem se inscrever assim que vissem os cartazes impressos espalhados pela Universidade.

Foi também um dos primeiros que a equipe se preocupou em deixar de fácil acesso a presença do MAE nas redes sociais, que em 2017 foi dado conta o quanto haviam se tornado sua principal forma de comunicação com o público.

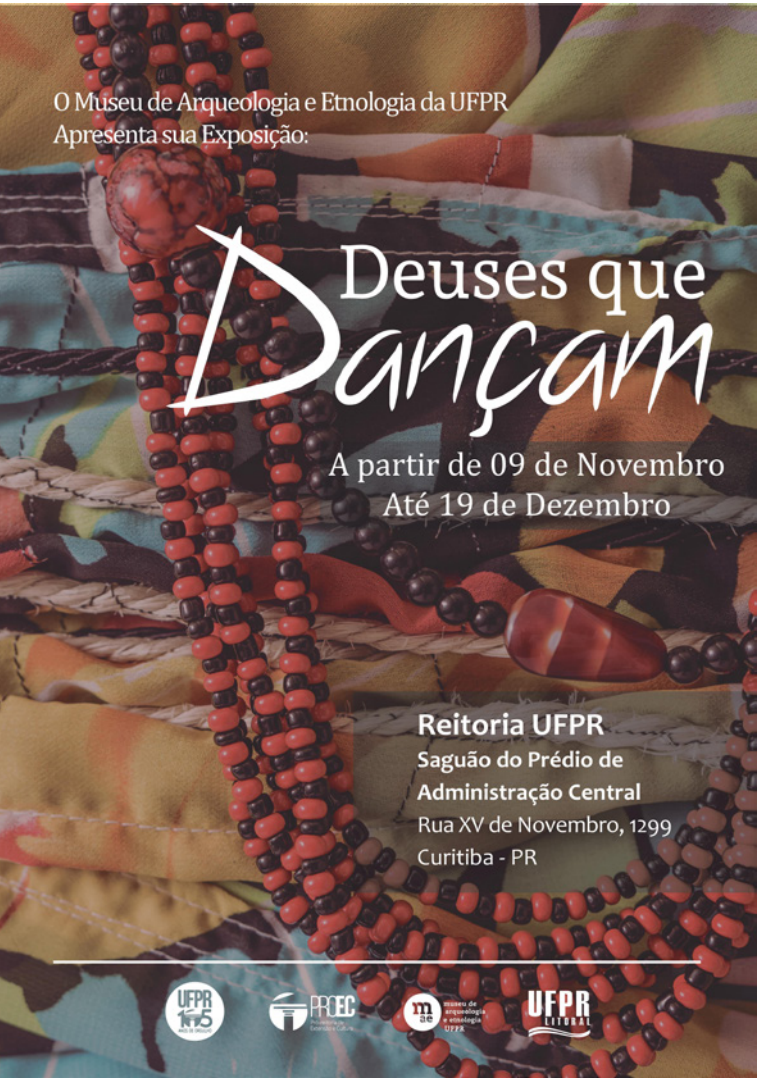
ISSN: 2448-136X

Exposição Nhande Mbya Reko: Nosso Jeito de Ser Guarani (2018)

Por Amanda Falcon e Mateus Bonn

Exposição Rogai Por Nós (2018)

Por Amanda Prestes Gomes



Exposição Deuses que Dançam (2017 e 2018)

Por Maria Teresa de Almeida, Rafael Tajima e Sofia Witzler

O grande suporte dado ao MAE pelo projeto Mutirão Mais Cultura na Universidade para a criação de exposições, com recursos do então Ministério da Cultura em conjunto com o Ministério da Educação, ficará para sempre marcado na história do Museu.

As Exposições "Deuses que Dançam", "Nhande Mbya Reko: Nosso Jeito de Ser Guarani" e "Rogai Por Nós" têm em comum não só o seu estilo bem definido com uso de fotos no cartaz, mas uma complexidade na sua formação. Elas foram todas realizadas através de Curadoria Compartilhada com a comunidade do litoral e parceria com a UFPR Litoral.

O trabalho, de grande maturidade de Design e qualidade, foi também realizado por alunos de grande talento. Os cartazes da exposição Guarani foram feitos pela aluna Amanda Wiederkehr e Mateus Bonn em duas versões, envolvendo o cotidiano e seu lado espiritual. O da "Rogai Por Nós" foi criado pela Amanda Gomes. A logo "Deuses que Dançam" foi criada por Maria Teresa de Almeida com aplicação e tratamento de imagem por Rafael Tajima na sua edição original lançada em Paranaguá e mais tarde retrabalhado pela aluna Sofia Witzler para sua exibição na Reitoria da UFPR.

ISSN: 2448-136X

Exposição Entre Conchas: Modos de Vida nos Sambaquis (2019)

Por Mateus Bonn

Mostra de Cultura Popular Puxirão MAE (2019)

Por Thatianne Jesus

Onde será a próxima parada?
click aqui

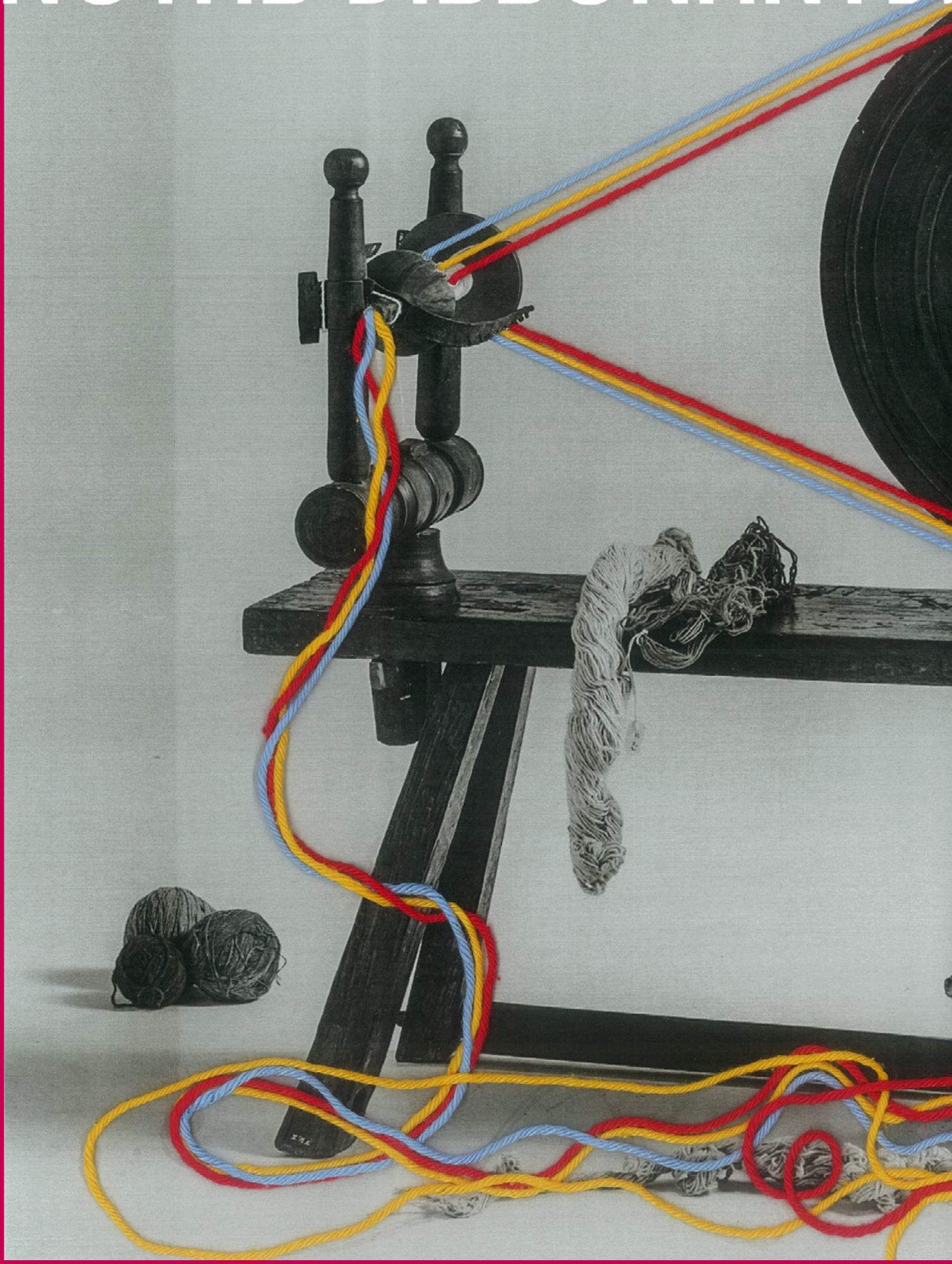
Os últimos trabalhos do MAE em 2019 parecem trazer um conceito diferente de tendência, trazendo um design mais limpo e tendendo ao uso mais extenso da imagem vetorial, buscando linhas limpas e fundos neutros sólidos ao invés do uso de fotografias.

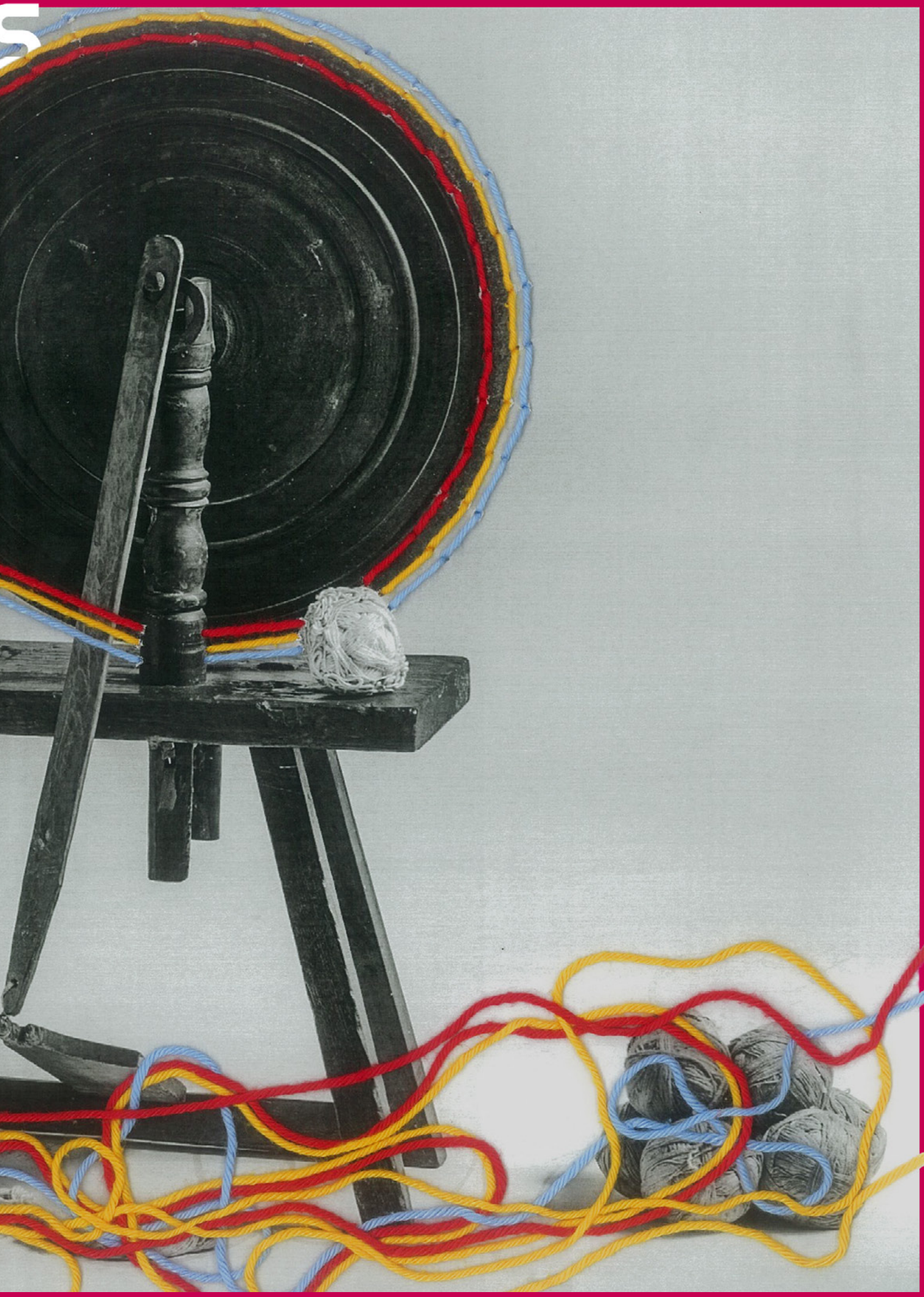
Os cartazes da exposição "Entre Conchas: Modos de Vida nos Sambaquis", do aluno Mateus Bonn, e o do evento da Semana de Museus de 2019 "Mostra de Cultura Popular: Puxirão do MAE-UFPR", feito pela aluna Thatianne Jesus, possuem esse traço em comum.

Como todos os trabalhos realizados nesta última trajetória de eventos e exposições temporárias do Museu, esses cartazes trazem também à equipe do MAE um imensurável orgulho. Fruto do conhecimento passado aos alunos em seus cursos de graduação e colocado em prática pela extensão universitária, esperamos que cada vez mais materiais de qualidade como esses sejam produzidos e divulgados para toda comunidade que vem visitar e participar das atividades do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR!

ISSN: 2448-136X

NOTAS DISSONANTES





Aline C
B

O CEPA (Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas) da UFPR teve um papel muito importante na minha caminhada acadêmica. Nele, tive o primeiro contato com um acervo arqueológico. Eu vejo hoje, depois de quase três anos ali trabalhando, como ele é rico e valioso. Há peças únicas, que podem contar histórias que já foram esquecidas há muito tempo e que estão ali, guardadas, catalogadas, esperando um pesquisador para tirá-las dos sacos de algodão e mostrá-las para o mundo.

O meu trabalho no CEPA começou já no primeiro ano. Curso Ciências Sociais na UFPR e uma das linhas de formação é a de Antropologia e Arqueologia. Já entrei nesse curso sabendo bem que era entre artefatos, escavações e pesquisas que queria estar. O CEPA me ajudou a ter um contato único com esse acervo. Desempenhei muitas atividades, desde manutenção de etiquetas com a identificação da coleção até a mudança de todo o Centro de Pesquisas para uma nova sede. Acredito que a atividade mais importante realizada foi o inventário de todo o acervo e o desenvolvimento de um banco de dados digital.

Conheci o CEPA através do projeto desenvolvido pela museóloga Dra. Mariana Novaes, que consistia em fazer um inventário do acervo do CEPA. Afinal de contas, é muito importante saber com o que se está lidando. O acervo é imenso. Na antiga sede havia dez salas, oito delas contendo material arqueológico. Este inventário nos permitiu ter um contato direto com as coleções e com o material arqueológico, que era majoritariamente armazenado em sacos de algodão, que ficavam nas prateleiras. Retirávamos as informações necessárias de etiquetas que ficavam presas nestes sacos, algumas bem gastas pela ação do tempo. Nelas estão as informações que permitem saber a qual coleção aquele material pertence, a sigla do sítio no qual o material foi coletado, qual foi o nível em que o material foi coletado e se ele já havia sido estuda-

Discente de Ciências Sociais na UFPR
alinecrislima@gmail.com

do, analisado ou não. Todas essas informações foram transcritas para uma planilha manual e posteriormente para uma planilha digital. Após isto ser feito foi desenvolvido um banco de dados digital, até então não existia banco de dados. Havia um catálogo manual do acervo.

Neste período de trabalho no CEPA a minha certeza com relação à profissão que escolhi só aumentou. Com o trabalho no inventário, pude ter contato com materiais de diversas épocas, diversos grupos, diversos lugares. Pude ter contato com os materiais de que as terminologias que lia nos livros e artigos tratavam. Eles estavam ali, ao alcance das minhas mãos. As pontas de projétil, as lesmas, as lascas, os milhares de fragmentos de cerâmica, as ossadas, as louças. A cada novo dia era, realmente, uma nova descoberta. Todos os dias encontrávamos uma peça interessante, sabíamos de curiosidades sobre as pesquisas ou sobre as escavações. Nomes conhecidos como Itaipu, Petrobrás, Furnas apareciam. Projetos de relevância científica nacional estão depositados nesse Centro.

O inventário foi feito, a mudança de sede teria sido, arrisco dizer, desastrosa se esse trabalho não tivesse sido realizado. Infelizmente, o projeto acabou. Mas a Museologia, os métodos empregados no inventário, os cursos de conservação, as leituras, as conversas foram extremamente enriquecedoras. Com esse trabalho pude perceber como é imprescindível a minúcia das informações de campo, de laboratório e de gabinete para a coleção. Elas contam uma parte da história desses materiais e, com elas, pode-se trazer para a nossa época, para o nosso convívio, histórias que estavam guardadas há muito tempo e que já até tinham sido esquecidas; e, principalmente, pesquisas que nos permitem entender ou, pelo menos, enxergar de forma diferente o lugar onde vivemos.

ISSN: 2448-136X

Barbara Furquim

Quando era menina em Paranaguá, eu visitei pela primeira vez o MAE, nunca havia visto algo parecido, museus só existiam na minha mente através da TV. Décadas se passaram e eu voltei ao MAE, mas agora eu trabalhava nele. Fui levada pela então minha professora, a arqueóloga Patrícia Gaulie, inicialmente como voluntária, logo após, estabeleci-me como bolsista no museu. Meu trabalho era na Reserva Técnica em Curitiba, e posso dizer que fui escolhida pela Unidade de Cultura Popular, uma vez que parte do seu acervo era também parte do meu mundo deixado em Paranaguá meses antes. Meu trabalho no MAE passou por diversos estágios: higienizei, cataloguei, fiz curadorias, participei de palestras e seminários, pesquisei e finalmente fiz uma dissertação sobre o acervo de Cultura Popular.

O MAE, como um lugar que conta a memória e a cultura dos outros, também é o lugar que faz parte das memórias e história de quem passou por ele – faz parte significativa da minha vida.

João Gabriel Neves de Macedo

Discente de Ciências Sociais na UFPR
joaogabrielnevesdemacedo@gmail.com

Iniciei minhas atividades no Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA) oficialmente em setembro de 2018, como integrante de um projeto de extensão denominado "Difusão do patrimônio científico do CEPA/UFPR: ações de educação patrimonial, exposições arqueológicas e Espaços de Ciência (2018)", sob orientação da Dra. Mariana Gonzalez Leandro Novaes.

Na ocasião, com o advento da mudança do CEPA, dediquei-me às atividades de: carregamento e transporte de móveis do campus reitoria para a nova sede, no campus Juvevê; leitura do manual do compressor; lixamento e higienização e recuperação de mesas de madeira; acomodação do material (mesas, cadeiras, quadro cortinas e datashow) e realização de medidas na sala didática; descarregamento de caixas plásticas para o acondicionamento do acervo no prédio da reitoria; preparação do material para apresentação para o ENEC - Encontro de Extensão e Cultura -; participação como ouvinte no SIEPE - Semana Integrada de Ensino Pesquisa e Extensão - ; participação na SAB; marcação numérica nas caixas de plástico; acomodação do material arqueológico nas caixas numeradas com registro no sistema no CEPA (campus reitoria); gerenciamento da equipe de mudança das urnas e móveis; auxílio no transporte de gaveteiros, mesas e materiais arqueológicos; acondicionamento do material arqueológico na nova sede do CEPA; acomodação de chapas de aço (não utilizadas na montagem das prateleiras de aço); acomodação do material arqueológico nas caixas numeradas com registro no sistema no LABARQ - Laboratório de Arqueologia, Antropologia da tecnologia e estudos do Quaternário - (campus poli-

ISSN: 2448-139X

técnico) e desmonte das estantes de madeira do LABARQ. Ou seja, em grande medida, essas eram atividades que não constituíam o escopo do projeto, mas que foram necessárias para a promoção da mudança.

Toda vitória possui inevitavelmente um preço. Neste caso, pago por alunos, técnicos e professores. Logo imaginei que não seria o Estado (conforme o modelo hobbesiano) quem iria brotar no horizonte para encaixotar o material arqueológico e o transportar para fora do prédio (em um tipo de pá-carregadeira), senão, seus agentes: pessoas "normais" na condição de alunos, técnicos e alguns professores. Os termos (atribuições dos cargos) sozinhos não produzem as relações. Antes, a soma dessas é que constitui o aparelho do Estado, permitindo, assim, a operacionalização de um conjunto de instrumentos e pessoas.

Sobre a retórica dos "agentes do Estado". Na medida em que realizávamos o trabalho de mudança do acervo do CEPA, compartilhávamos com quem quer que fosse (geralmente trabalhadores da área de mudanças, zeladores, seguranças, alunos e professores) a importância das pesquisas arqueológicas realizadas na UFPR. Contudo, imagino que o advento da mudança tenha constrangido maiores ações em relação à divulgação das atividades do CEPA para a comunidade externa.

A vida pública não necessariamente se opõe à privada (pelo menos não é isso que observamos na prática). Se o parentesco não é mais o nexo da organização social, o que dizer dos vínculos familiares e partidários na política e dentro das instituições? Durante o período de mudança aprendemos verdadeiras lições sobre patrimonialismo. Isto é, a contradição do afeto, da internalização, da personalização da ação burocrática. Quando, em verdade, a impessoalidade é que deveria emergir como um valor para manter o caráter público das instâncias burocráticas republicanas.

As disputas pela informação "oficial" entre os agentes envolvidos para a tomada de decisões visavam ações mais eficazes, a fim de evitar o "retrabalho". Afinal, nosso poder vem da percepção que também temos sobre ele. Isto definia o campo de ação entre alunos e professores (dias que os alunos poderiam vir trabalhar, horário das pausas para o café, contagem de material). Compartilhávamos um mecanismo de ação que envolvia alunos e professores confor-

me as necessidades que iam surgindo em meio à mudança: um grupo no WhatsApp. Por exemplo, diante do questionamento do professor, quem se prontificaria a ir trabalhar em um feriado pela manhã? Ou a ficar um dia até mais tarde? O silêncio pode parecer constrangedor, às vezes.

Não se trata de pensar aqui, como ocorre nos filmes, onde as grandes decisões são tomadas por políticos e militares sentados em torno daquelas mesas grandes em salas trancadas. Antes, dizer que é na prática que as coisas acontecem. Onde os problemas, dúvidas e soluções vão se constituindo. O conflito também é iminente. Pois, diante da novidade, o estranhamento. Contudo, não deixamos de valorizar o procedimento formal, porque, em tese, ele ainda parecia ser o mais efetivo. Mas, agíamos imprimindo nossas vontades no fluxo do mando de nossos superiores.

Como estudante do curso de Ciências Sociais, com linha de formação específica em antropologia e arqueologia, durante o período de mudança realizei um esforço de interrogação etnográfica do Estado, a fim de compreender seus diferentes modos de existência e ação como promotores da mudança do CEPA por meio de seus agentes: alunos, técnicos e professores. Assim, busquei entender as práticas estatais e as formas como elas se estabelecem, encarnadas em ações, espaços, ferramentas e agentes.

Artur Janz

Se em algum momento da minha infância você me perguntasse o que eu queria ser, possivelmente receberia “arqueólogo” como uma resposta. A área sempre me fascinou, mas o tempo passou e virei designer, o que me levou a trabalhar no MAE, graças ao destino que me pôs próximo da arqueologia novamente. E foi uma delícia estar ali, envolto pela riqueza cultural do Brasil, e poder contribuir um pouco com a transformação das pessoas através da mesma, seja com o Jaguareté ou com os outros projetos!

ISSN: 2448-136X

Kim Alan Vasco

Curso de História – Memória e Imagem UFPR
kimalanvasco@hotmail.com

Estou envolvido com as atividades do CEPA desde 2016 como bolsista e, atualmente, como voluntário, além das atividades de Iniciação Científica desenvolvidas em parceria com o CEPA.

Estar em contato com o CEPA me proporcionou uma experiência fantástica com o mundo da arqueologia. Desde o início, pude entrar em contato com todo o acervo arqueológico do CEPA, pois o trabalho inicial era inventariar toda a coleção da instituição, logo, através desse projeto pude compreender toda a estrutura do CEPA.

Essa experiência que tive foi um incentivo para continuar a contribuir com o CEPA, pois percebi que o meu trabalho era fundamental para a instituição, já que ela não pode depender somente da vontade das estruturas ligadas aos órgãos públicos, pois estes auxiliam de maneira lenta e burocrática. Então, sobra para os envolvidos, ou seja, funcionários, voluntários e bolsistas, tocar o trabalho. Estar vinculado ao CEPA é como estar em uma aventura, pois nunca se sabe o que pode acontecer, já que estamos em um período conturbado para as instituições culturais e educacionais, decorrente das políticas de governo.

Toda essa experiência me fez compreender como uma instituição pública funciona e quais são as dificuldades e obstáculos para o seu sucesso, por isso, agora sei que fazer ciência em nosso país é algo ingrato. Enfim, mais do que pesquisar e estudar arqueologia, o que se aprende no CEPA é como resistir e contornar as adversidades para que haja ciência para o amanhã.

Natali Furquim

Durante meus dois anos como estagiária no MAE tive uma das melhores experiências profissionais da minha vida. Foi um lugar em que eu aprendi muitas coisas e pude trabalhar com algo de que eu gostava de verdade. Nunca pensei que trabalharia com jogos dentro de um museu. Durante o desenvolvimento dos jogos, pude trabalhar com pessoas de diversas áreas e aprender mais sobre diversos assuntos. Uma das minhas experiências mais gratificantes foi desenvolver os personagens para o jogo da Bernúncia; é incrível ver seus personagens ganhando vida dentro do jogo depois que ele está pronto. Acho a iniciativa do MAE de utilização de jogos no ambiente do museu fantástica; é um jeito diferente de atrair pessoas como eu, que não costumam ir a museus, mas gostam muito de jogos.

ISSN: 2448-136X

Maria V
Lin

Quando fui prestar vestibular e vi que em Curitiba não havia graduação em arqueologia, fui direto para sua irmã, a história. Por acaso, já no primeiro período da faculdade pude entrar em contato com o Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da UFPR através da Semana Acadêmica de Arqueologia. Pouco vi do local, mas já tinha me conquistado. No entanto, na época, o CEPA estava passando por situações difíceis, sem bolsas, técnicos, projetos, com apenas dois docentes, disseram para eu voltar depois, mais adiante na graduação, que talvez tivessem novos projetos. Fiquei um tanto desanimada, mas segui adiante.

Tempos depois, um colega entrou como bolsista e me convidou para o CEPA, pois tinham chegado novas almas ao centro de pesquisas. Mesmo como voluntária, não hesitei em tentar. Na segunda-feira seguinte fui prontamente conversar com os coordenadores, comecei no mesmo dia. Esse foi o primeiro dia de uma jornada que duraria dois anos. Jornada esta que fez um grupo inteiro diversas vezes ficar parado em silêncio numa sala pensando "e agora?". Fez coordenadores, colaboradores e alunos fazerem o impossível para conseguir resolver problemas quiméricos, para entender coisas indecifráveis e desvendar mistérios perdidos pelos anos 1950.

Vitória
na de Araújo

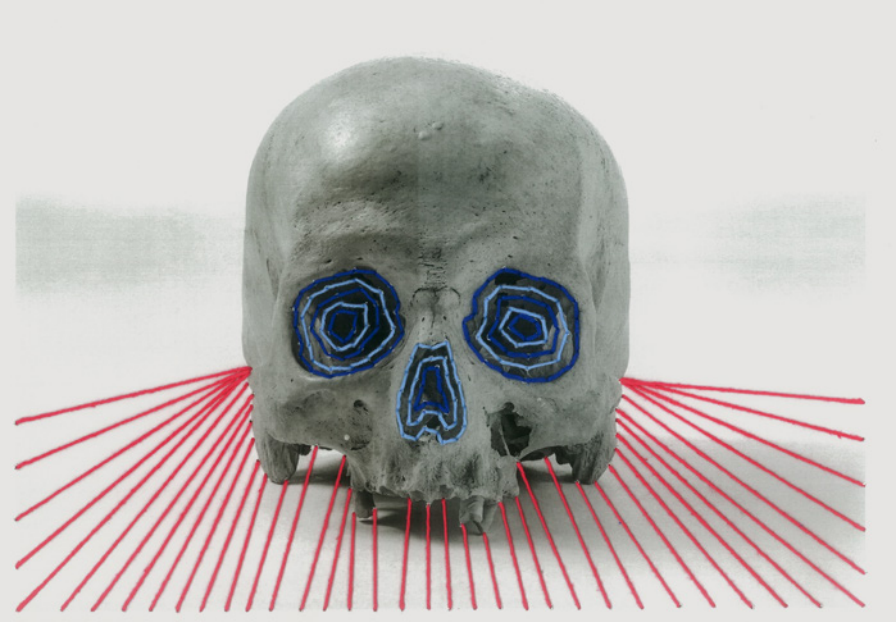
Curso de História – Memória e Imagem UFPR
vitoriala2703@gmail.com

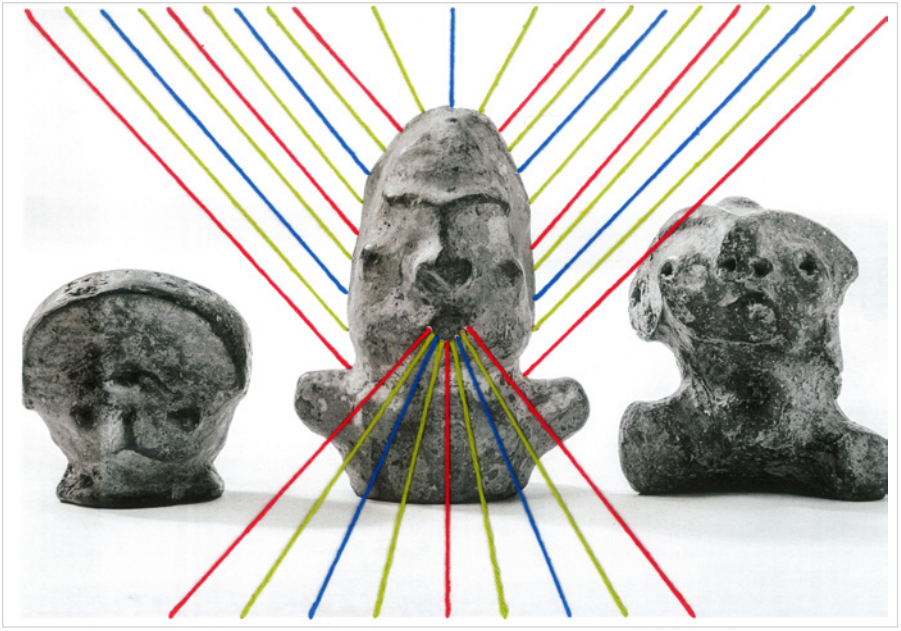
Apesar do trabalho cansativo, somente o fato de estar lá, em contato direto com material arqueológico, já era o suficiente. Chegar no CEPA todos os dias e sentir aquele cheiro de museu – gravado na memória de um vício museológico de infância – era maravilhoso... apesar da rinite. Quem não tinha rinite, passou a ter. Um acervo daquele tamanho era uma tempestade de pó e os esforços de nos mantermos limpos durou poucas semanas. Ao final do primeiro semestre de trabalho, já estávamos todos de acordo com o fato de que estaríamos constantemente cobertos de pó de cerâmicas de milhares de anos. No segundo semestre de 2018 passamos por um momento histórico, a primeira mudança de sede do CEPA. Foi uma mistura de animação, por darmos uma nova cara ao nosso velho professor, mas também uma tristeza de deixar o local onde tudo começou e que nos encantou desde o começo. Partimos para fazer o melhor pelo CEPA, com as nossas próprias mãos, para que ele continuasse a ser fascinante para o público e para novos alunos como foi para nós. O trabalho árduo e as situações por vezes aflitivas que passamos com esse ancião acervo me fizeram aprender muito sobre o mundo da museologia e arqueologia, por isso, devo muito ao CEPA. As experiências, o conhecimento e a maneira diferente de interpretar e entender o mundo que me foi proporcionado por este lugar, e por suas pessoas, é algo que eu vou carregar para a vida e para a pesquisa, e com muito carinho.

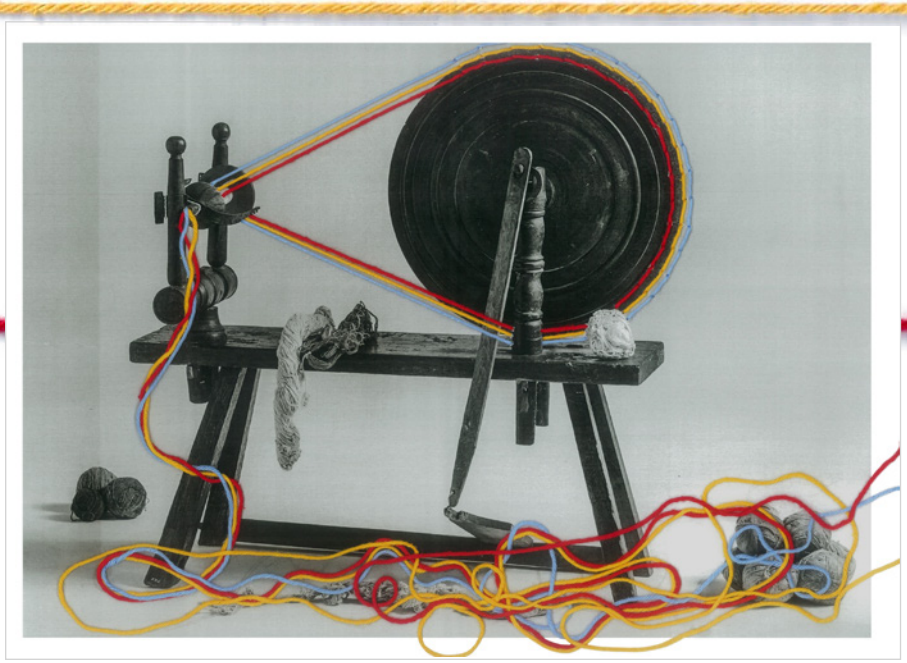
ISSN: 2448-139X

Ângela Oyafuso e Amanda Falcon

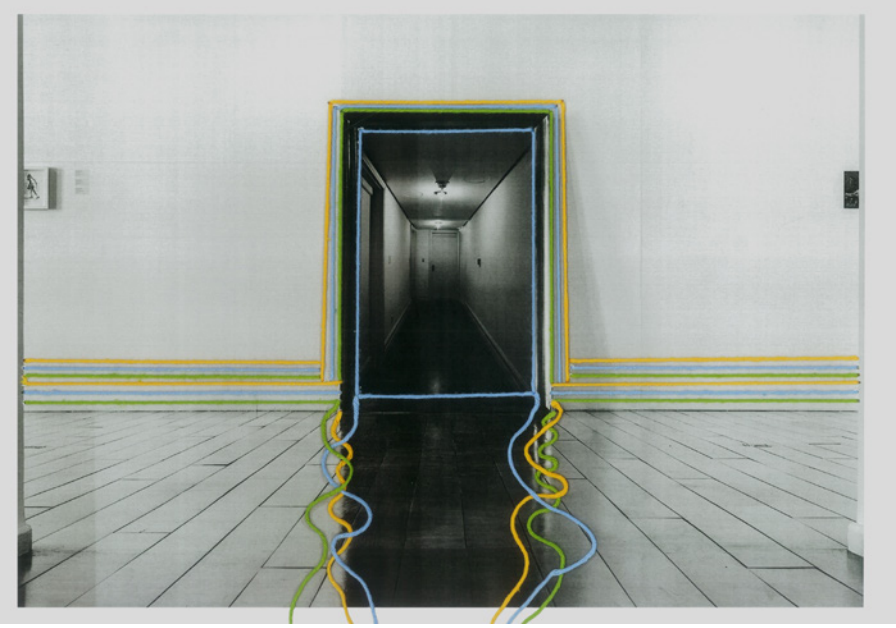
Foi um grande prazer termos sido convidadas para desenhar o TOM de número 9, além de uma grande responsabilidade já que tiveram 8 edições anteriores muito bem produzidas cada uma com sua característica. Então para a nona edição não poderia ser diferente, teríamos que trazer nossa essência ao longo das páginas traduzindo nesse tema tão relevante e interressante de trabalhar. Museus & Coleções nos possibilitou mostrar uma nova forma de ver e pensar sobre esses riquíssimos legados em forma de estrutura, lugar, pessoas, acervos, experiências. Os fios de bordado coloridos, que estão bastante presentes ao longo das páginas e das capas de seção, abriram espaços para brincar com mapas e caminhos que guiam os leitores através dos ensaios, ilustrações e áudios levando por várias experiências. Os fios coloridos também representam a intervenção do presente sobre o passados nos artefatos históricos, ou da intervenção das experiências de pessoas que se conectam com esse universo gigante dos museu. Além disso, o TOM é sempre muito colorido, divertido e dinâmico, nessa edição além de trazermos uma técnica manual, as curadoras deenvolveram uma interação que possibilitam você, leitor, a percorrer vários caminhos diferentes.

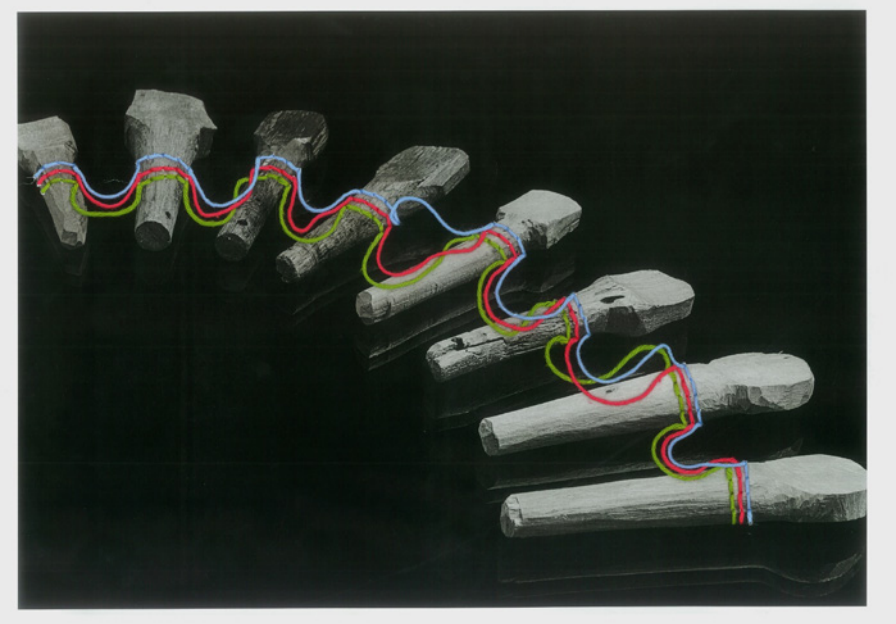






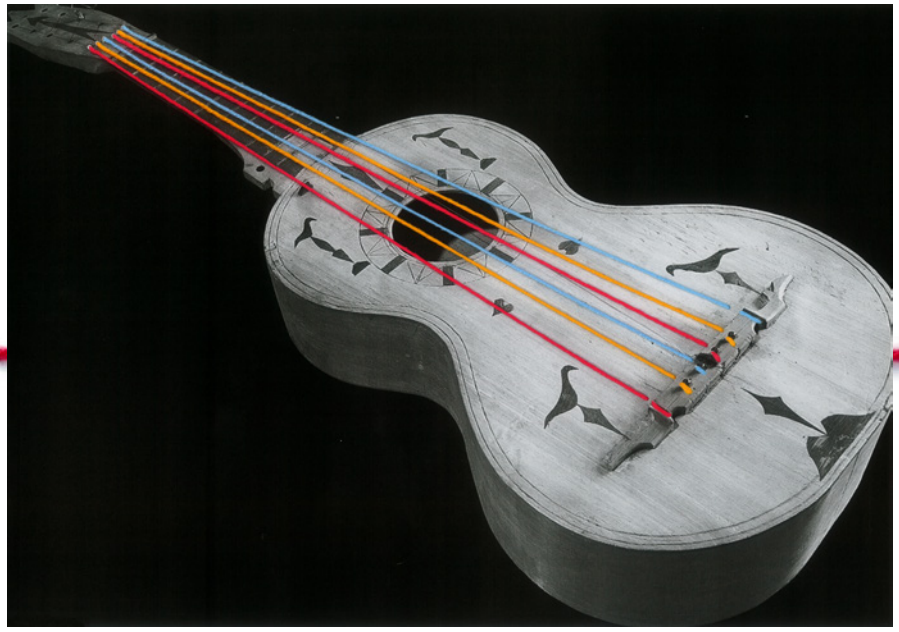
ISSN: 2448-136X

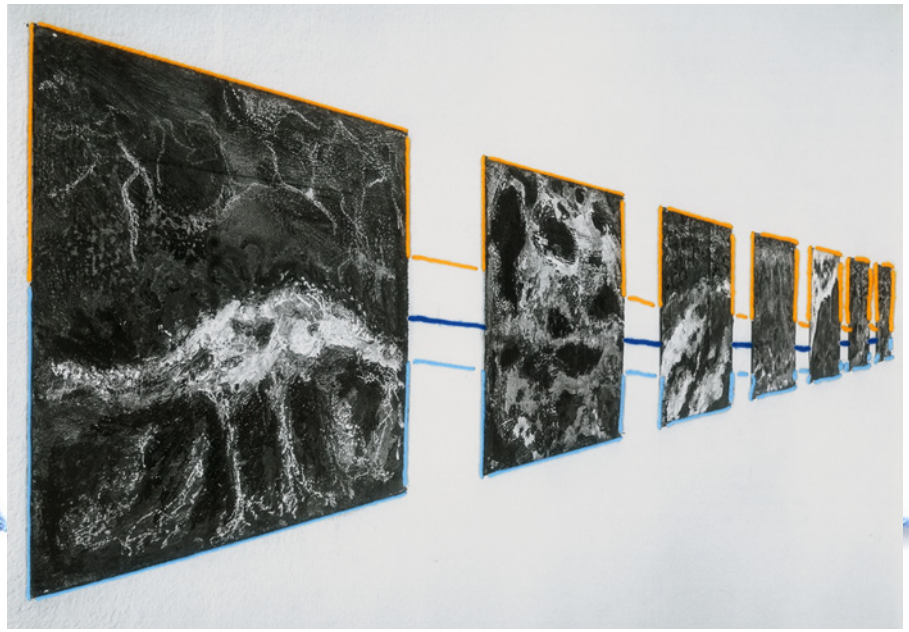




Pegue un

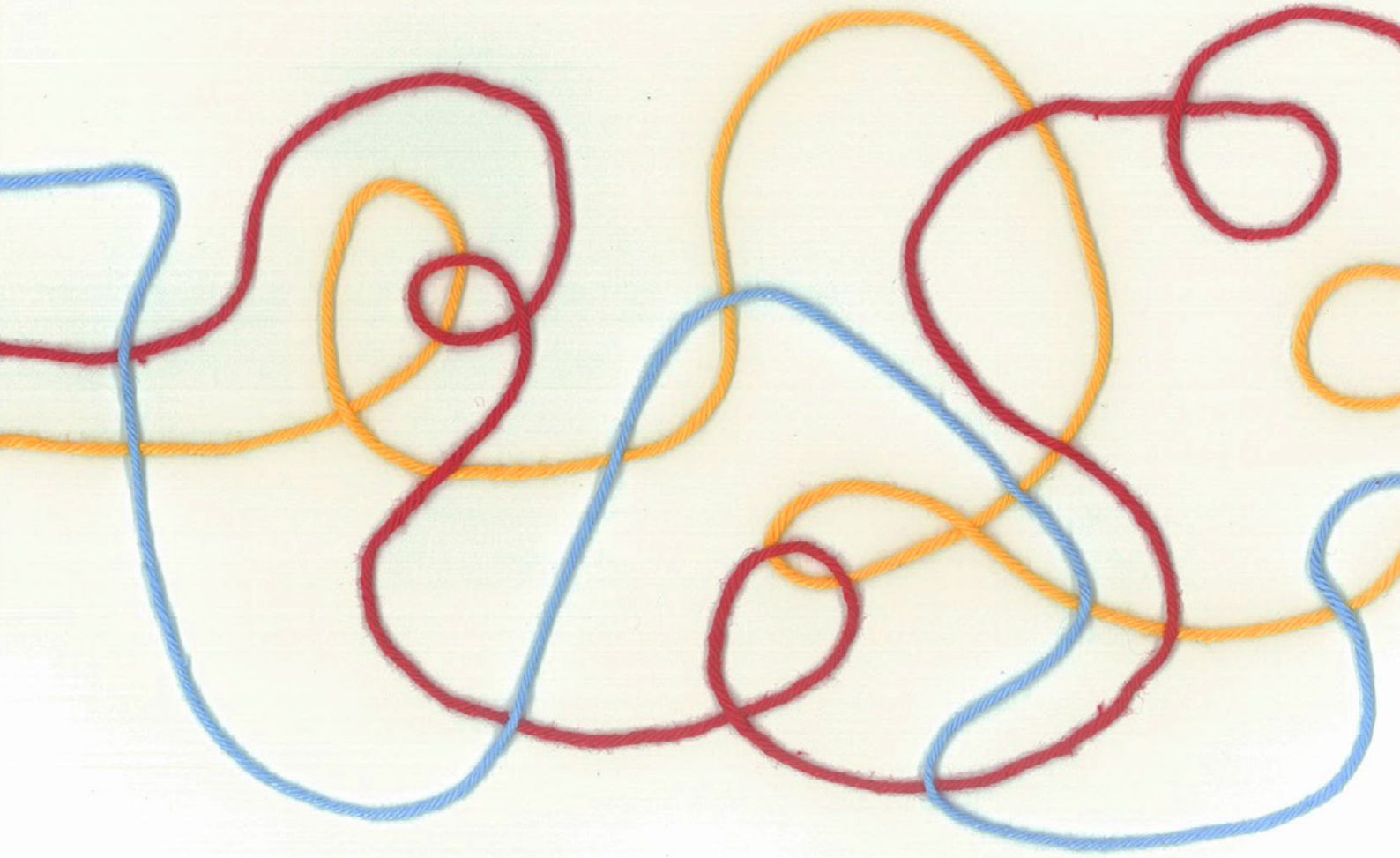
click





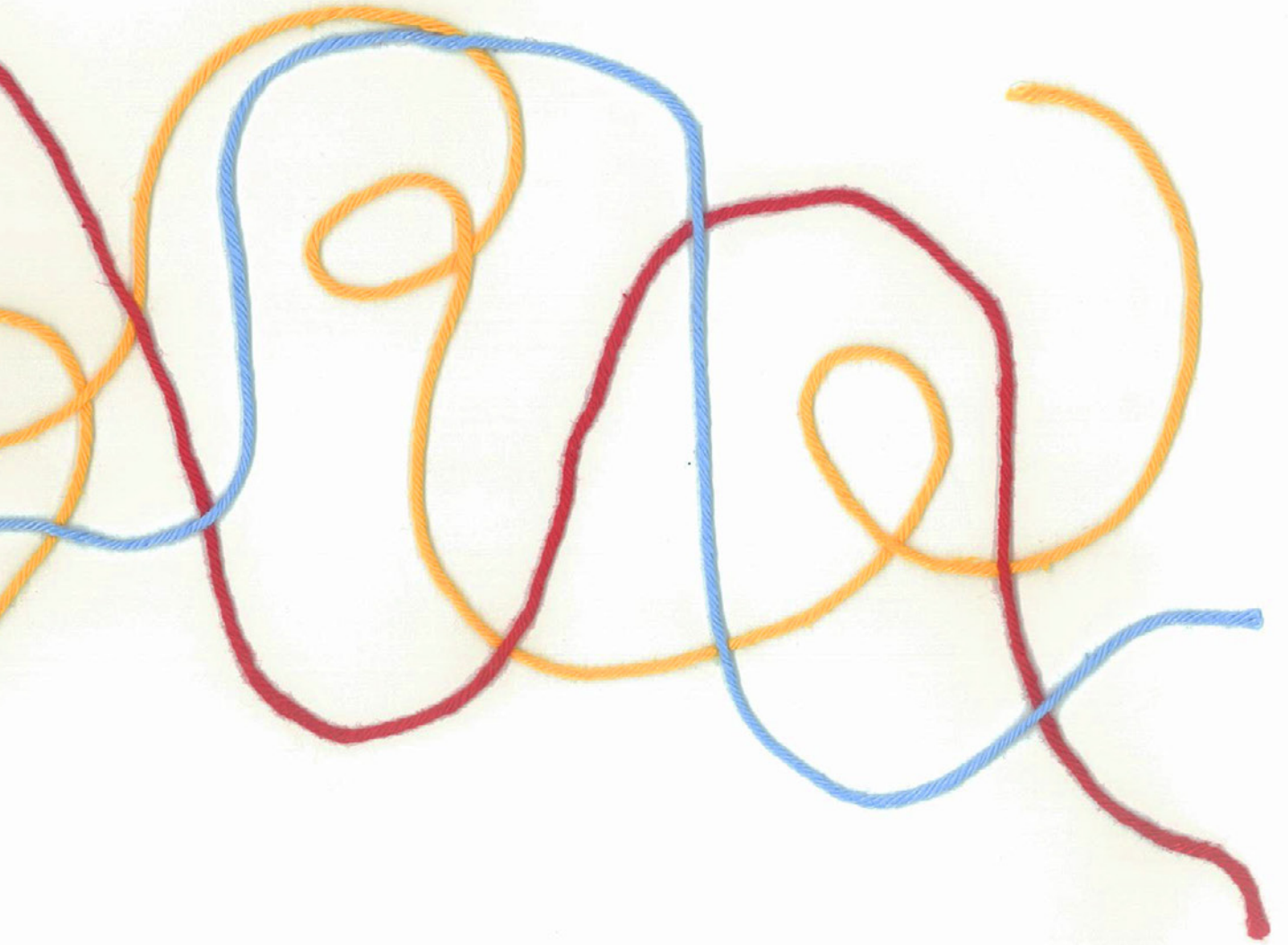
ISSN: 2448-136X

m atalho!
aqui



"Caminhante, não há caminho. Faz-se o caminho ao andar."

ANTONIO MACHADO Y RUIZ



PÁGINAS

AMARELAS

SUMARIO

1 PRESENTACIÓN

10 Había un museo en medio del camino, en medio del camino había un museo / *Ana Luisa de Mello Nascimento, Bruna Marina Portela y Mariana Gonzalez Leandro Novaes*

3 ERRANCIAS VERBALES

25 Museos y universidades: caminos que se cruzan / *Mariana Gonzalez Leandro Novaes*

69 Posibilidades que recorremos en museos a partir de experiencias de pasantía / *Renilton Roberto da Silva Matos de Assis*

77 Sobre coleccionismo comprometido en el Museo Histórico Nacional / *Paulo Knauss, Aline Montenegro Magalhães y Rafael Zamorano Bezerra*

89 Curaduría colaborativa: una forma participativa de pensar en el uso de la memoria / *Lucas Figueiredo Lopes, Marcela Lemos Motta y Vanilde Rohling Ghizoni*

99 El museo como espacio de diálogo: experienc mutuas entre diversas formas de conocimie con el acervo Xetá / *Gabriela Freire y Sady do Carm*

115 La preservación del acervo del museo de im- ágenes del inconsciente: interdisciplinaridad musealización integrada y documentación p ticipativa / *Priscilla Moret*

127 Trilhando memórias: Repensando o Museu através das exposições temporárias / *Daniella Gomes Moreira*

2 ERRANCIAS SONOR

19 Visita con audioguía Museo Nacional

21 Juliana Kerexu

314 Ângela Oyafuso y Amanda Falcon

312 Maria Vitória

310

311

8 PÁGINAS AMARILLAS

322 SUMARIO

324 PRESENTACIÓN

4 PONERLE EL TONO

213 Entrevista: Museo del Holocausto

6 ERRANCIAS VISUALES

243 Ilustraciones: Museos brasileños

277 Carteles: Trayectoria visual del MAE / *Fábio L. G. Marcolino y Douglas Fróis*

7 NOTAS DISONANTES

302 Aline Cristina

304 Bárbara Furquim

307 João Gabriel Neves

309 Artur Janz

Kim Alan Vasco

Natali Furquim

RAS

5 PEQUEÑAS ERRANCIAS

217 Museo de Arte de la UFPR (MusA) - "Educativo en movimiento: acciones de mediación, capacitación y diálogo en museos de arte" / *Lidiane do Nascimento y Rose Meri Trojan*

229 Museo de Arqueología y Etnología de la UFPR (MAE - UFPR) - "Relato Visual - Proyecto Narrativas Compartidas en el MAE" / *Ana Luisa de Mello Nascimento*

201 Canciones que se pintan: La gente interpreta las canciones de Violeta Parra con murales en su museo / *Esteban Torres Hormazábal (Museo Violeta Parra, Santiago-Chile)*

191 Una mirada a la colección del poeta Murilo Mendes / *Raquel Barbosa da Silva*

177 Los logros y desafíos de preservación en el Museo Casa Colono - Petrópolis/RJ: 43 años de historia / *Ana Carolina Vieira*

165 La trayectoria de formación de los museos en Blumenau - Santa Catarina / *Marcella Monteiro Borel*

153 Un museo universitario de arte en Ceará – historia, colecciones y actuación: Museo de Arte de la Universidad Federal de Ceará - Mauc/UFC / *Graciele Karine Siqueira, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia y Pedro Eymar Barbosa Costa*

9 PÓS SCRIPTUM

332 Lanzamiento de TOM #9, mucho más que un evento

cias
nto
o Jr.

d,
ar-

135 Scenography as a curatorial practice in German historical museums / *Philipp Molderings*

Presentación

En medio del c

Había u
en n

Ana Luisa de Mello Nascimento
Bruna Marina Portela
Mariana Gonzalez Leandro Novaes

caminho había un museo

n museo medio del camino

¿Cuántos caminos llevan a los museos? El poema de Carlos Drummond de Andrade "En medio del camino", que inspiró la curaduría de esta edición de TOM Cuarderno de Ensayos, representa la durabilidad, la permanencia y, al mismo tiempo, la plasticidad frente a los desafíos y diferentes caminos que estas instituciones recorren diariamente.

Para el público en general, estas instituciones a menudo se reducen a sus exposiciones. Pero el explorador de museos, el que realmente se aventura por los senderos de estas instituciones, de inmediato se encuentra con un museo de posibilidades. Publicaciones, conferencias, películas, debates, juegos... Dentro y fuera de sus espacios, el explorador descubre riquezas más allá de los objetos que alcanza la mirada: Historia, Música, Danza, Literatura, Artes Plásticas, Cine, Teatro, Poesía, Culinaria; todo esto junto en una mezcla de aprendizaje y ludicidad.

ISSN: 2448-136X

Para los que saben cómo seguir pistas, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) ofreció una al definir:

> *un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (ICOM, 2007).*

Pero más allá de lo que se presenta ante los ojos de estos aventureros, hay todo el trabajo que profesionales de diferentes áreas realizan y mantienen en sus actividades diarias, dándole forma y vida a los museos.

Así como en los bastidores de un teatro antes de la exhibición de una obra, muchas actividades se llevan a cabo en los bastidores de un museo para la realización de una exposición, y ni siempre sus espectadores lo saben. Para presentar al público una representación teatral, un teatro tiene diferentes espacios y profesionales involucrados. Para que los actores entren en escena, el trabajo del director, del escenógrafo, del figurinista, del maquillador, del iluminador, del guionista, entre otros profesionales especializados, es esencial. También hay varios elementos físicos en el teatro a los que el público no tiene acceso, como el vestuario y los bastidores, espacios en los que se desarrollan diversas actividades para que la presentación se pueda realizar. Es decir, un teatro no se limita al escenario y a los actores en escena. Pasa lo mismo con el museo, ya que no se limita a sus salas de exposiciones y sus colecciones van más allá de los objetos expuestos. Al igual que los teatros, los museos tienen otros espacios a menudo poco conocidos por el público, y las colecciones almacenadas en sus reservas técnicas son mucho más grandes de lo que se exhibe en sus salas de exposiciones.

Teniendo en cuenta estos aspectos, en este número podrás explorar un poco los bastidores del trabajo que diferentes profesionales llevan a cabo en museos a través de sus experiencias y luchas, de la historia de las instituciones en las que trabajan, de los cambios y permanencias a lo largo del tiempo y especialmente de su relación con el público.

Antes de emprender un viaje, el explorador de museos bien preparado estudia el mapa y los posibles caminos. Para aquellos que desean una caminata más tranquila sin grandes sobresaltos, sugerimos seguir un camino lineal que comience desde el principio hasta el final de este Cuaderno. Sin embargo, para aquellos que desean más emoción, sugerimos al final de cada texto/sonido/imagen diferentes posibilidades de caminos que el explorador puede elegir. En este tipo de sendero no hay linealidad, pero puedes sorprenderte por las diferentes conexiones, subidas, descensos y sobresaltos que harán de este viaje una aventura visual, auditiva y literaria distinta.

¿Cuáles son los posibles caminos para los museos?

El viaje comienza con las **Errancias Sonoras**. En la primera parada, tú, estimado explorador, estás invitado a cruzar las barreras de espacio y tiempo y experimentar, a través de una audiodescripción, una visita al Museo Nacional. Continuando la aventura, escucharás un audio en mbyá guaraní de Juliana Kerexu, cacique de la aldea Tekoa Takuaty, ubicada en la isla de Cotinga, en Paranaguá - PR. La narrativa cuenta la experiencia de Juliana en la curaduría de una exposición con el Museo de Arqueología y Etnología de la UFPR.

Más tarde, encontrarás las **Errancias Verbales**. Aquí se abre el camino y te pondrás en contacto con escrituras que revelan el universo de los museos y sus complejas relaciones con las universidades, con la formación profesional, con las comunidades, con sus historias, con sus públicos, con sus colecciones, con sus investigaciones; en fin, con la lucha por permanecer fieles a lo que define a cada una de estas instituciones, no solo como abiertas al público, pero integradas con las comunidades y sus propósitos de preservar y difundir el patrimonio material e inmaterial de esa pequeña parte de la humanidad a la que pertenecen.

En **Ponerle el tono**, puedes ver y escuchar una entrevista inspiradora con el director del Museo del Holocausto de Curitiba - PR, Carlos Reiss. Conocerás el importante trabajo realizado por este museo, que nos lleva a reflexiones fundamentales también para los días actuales. Es un museo que muestra toda la capacidad transformadora que estas instituciones tienen para la sociedad. ¡Mírala e inspírate!

ISSN: 2448-136X

Muy inspirado y lleno de aire en los pulmones, es hora de espirar ludicidad y educación. En el sendero de las **Pequeñas Errancias**, no hay errores ni aciertos, hay aprendizaje y crecimiento. Aquí el explorador encontrará que el museo es una mezcla de aula y recreo.

Después de seguir el camino de los sonidos y las palabras, el viaje continúa con una invitación a la mirada. Las **Errancias Visuales** traen imágenes de museos a través de la visión de artistas talentosos que dieron su interpretación a diferentes instituciones esparcidas a lo largo de Brasil. Un recorrido visual que termina para que otro comience con la trayectoria visual del Museo de Arqueología y Etnología de la UFPR, contada aquí a través del arte desarrollado por estudiantes de grado de la universidad para la difusión de eventos, cursos y exhibiciones del museo.

Cada camino tiene un fin, pero cada uno de ellos es una invitación a comenzar de nuevo. Las **Notas Disonantes** son la última parada de este Cuaderno. Como semillas que plantamos a lo largo del viaje diario de trabajos con museos y colecciones dentro de la universidad, esta sección trae las conexiones entre las experiencias de estudiantes y voluntarios y sus vivencias. Había un museo en medio del camino... Es el final de un camino tomado juntos, pero también el comienzo de otro enriquecido con múltiples y personales historias que cada uno llevará consigo y difundirá en el próximo museo que encontrará en medio del camino.

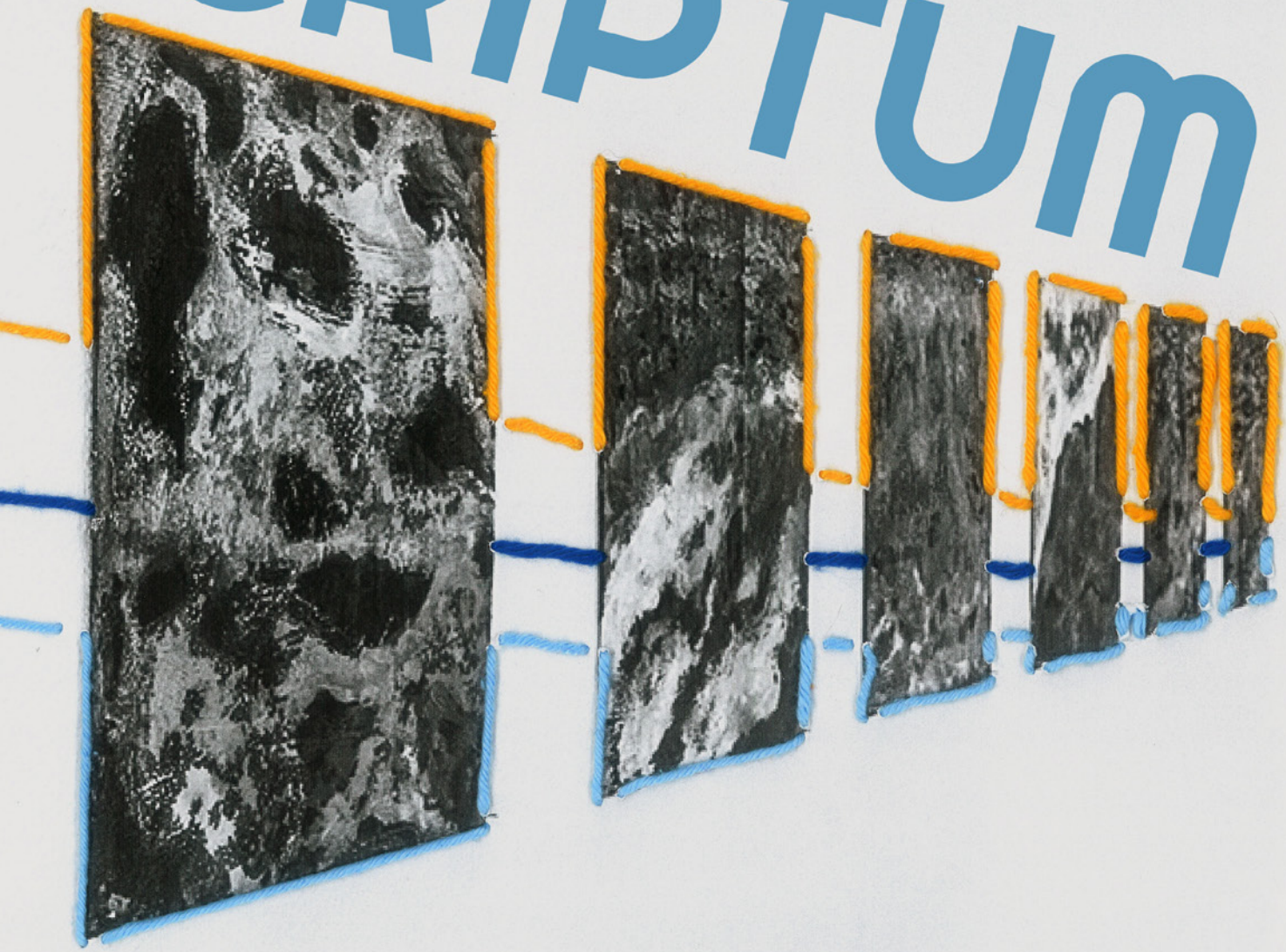
POEMA: EN MEDIO DEL CAMINO
De Carlos Drummond de Andrade

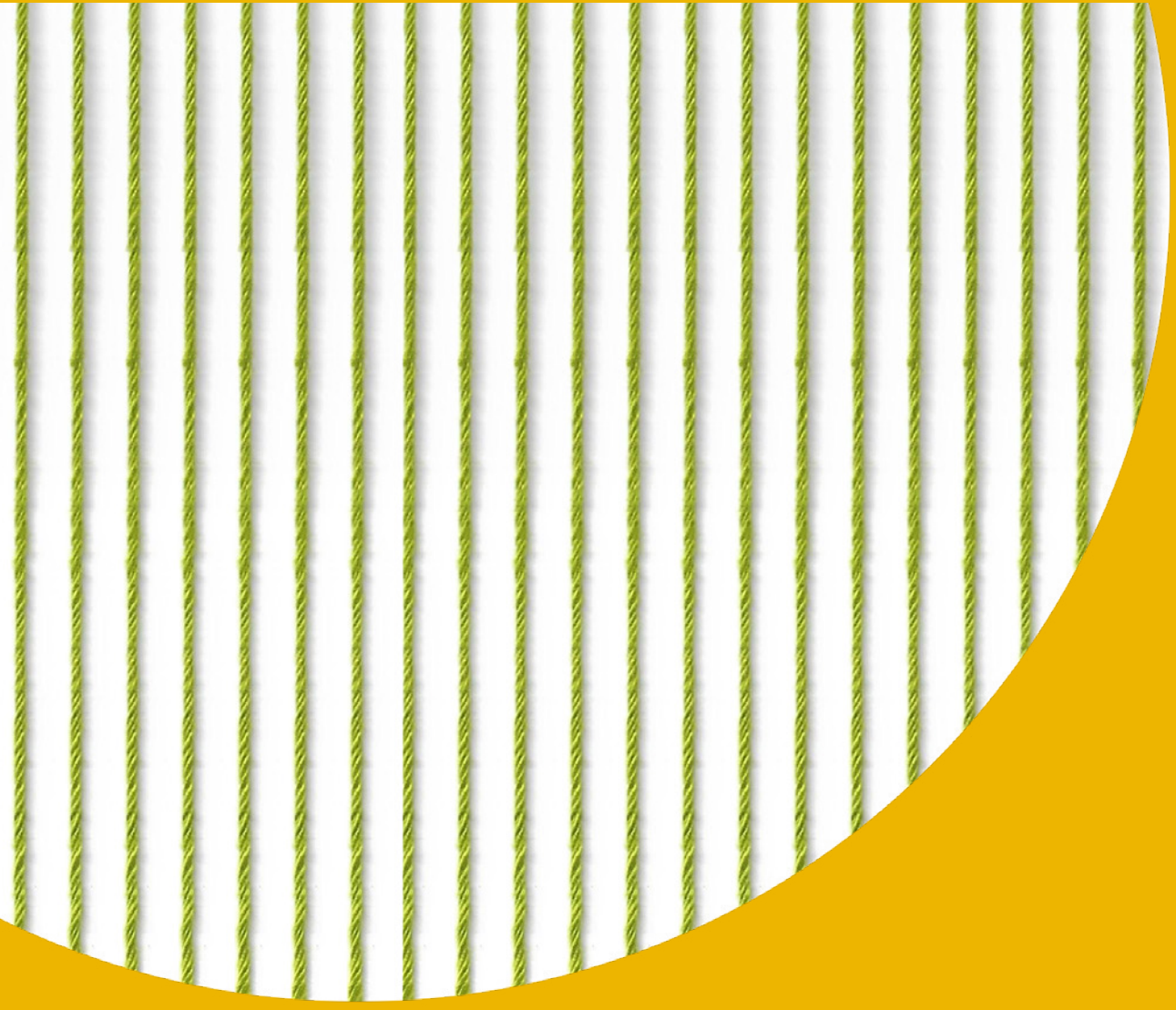
En medio del camino
En medio del camino había una piedra *(un museo)*
había una piedra *(un museo)* en medio del camino
había una piedra *(un museo)*
en medio del camino había una piedra *(un museo)*.
Nunca me olvidaré de ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan fatigadas.
Nunca me olvidaré que en medio del camino
había una piedra *(un museo)*
había una piedra *(un museo)* en medio del camino
en medio del camino había una piedra *(un museo)*.

ISSN: 2448-136X

PÓS

SCRIPTUM





Laura Sferelli
Texto

Laura Sferelli
Douglas Fróis
Fotografias

Lançamento TOM #9, muito mais que um evento

Transformação. Assim como todo museu, que faz pensar e refletir, trazendo mudança, o evento de lançamento do TOM #9 também trouxe.

O lançamento aconteceu no dia 04 de setembro, no antigo prédio da imprensa da UFPR, um galpão, que depois de decorado era muito mais que um espaço vazio – aliás, de vazio não tinha nada. O som, as paredes decoradas, a iluminação, as cores, as exposições, as sensações... a noite do lançamento foi cheia de aprendizagem, beleza e encanto.

Se um museu nos faz pensar, o TOM #9 também.

No início da programação participamos de uma visita guiada ao CEPA (Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas), um lugar com materiais muito ricos.

Pelo poema do Carlos Drummond de Andrade, o nome dessa edição surgiu: “Tinha um museu no meio do caminho... No meio do caminho tinha um museu...”, a fala das curadoras durante a noite nos emocionou. Na sequência, tivemos a Performance artística com panquecas, Bad Anthropophagy, da Marina Ramos. E, a noite foi encerrada com o talento musical do Trio Les Imposteurs.

Memória. Beleza. Arte. Passado. Caminhos. Conhecimento. Presente. Sabedoria. Futuro: TOM #9 - Museus e coleções.

ISSN: 2448-136X

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

ISSN: 2448-136X

Foto: Douglas Fróis

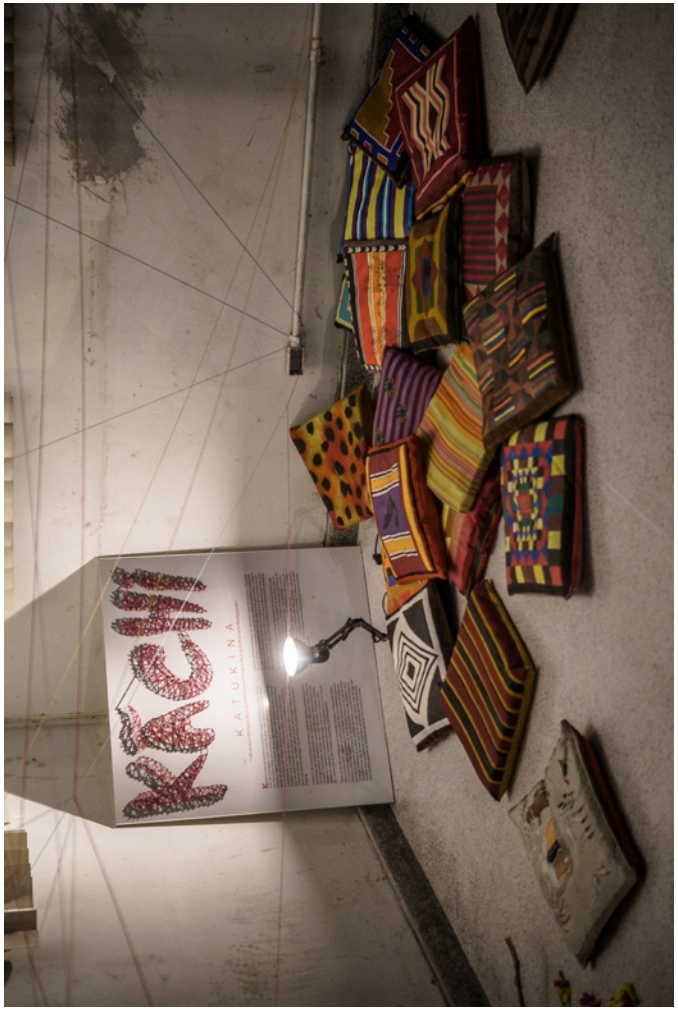


Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Laura Sferelli

Foto: Douglas Frois

Foto: Douglas Frois

Foto: Laura Sferelli

ISSN: 2448-136X

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

ISSN: 2448-136X

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Laura Sferelli

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

ISSN: 2448-136X

*Foto: Douglas Frói*s

*Foto: Douglas Frói*s

*Foto: Douglas Frói*s

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

Foto: Douglas Fróis

ISSN: 2448-136X

TÍTULO
TOM UFPR

FOTOS DAS CAPAS INTERNAS E IMAGENS DE TRANSIÇÃO
DOUGLAS FRÓIS

REVISÃO DE TEXTO
REBECCA QUELUZ

SUPERVISÃO E PRODUÇÃO

EDITORIAL
RONALDO CORRÊA

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
ÂNGELA MAYUME OYAFUSO

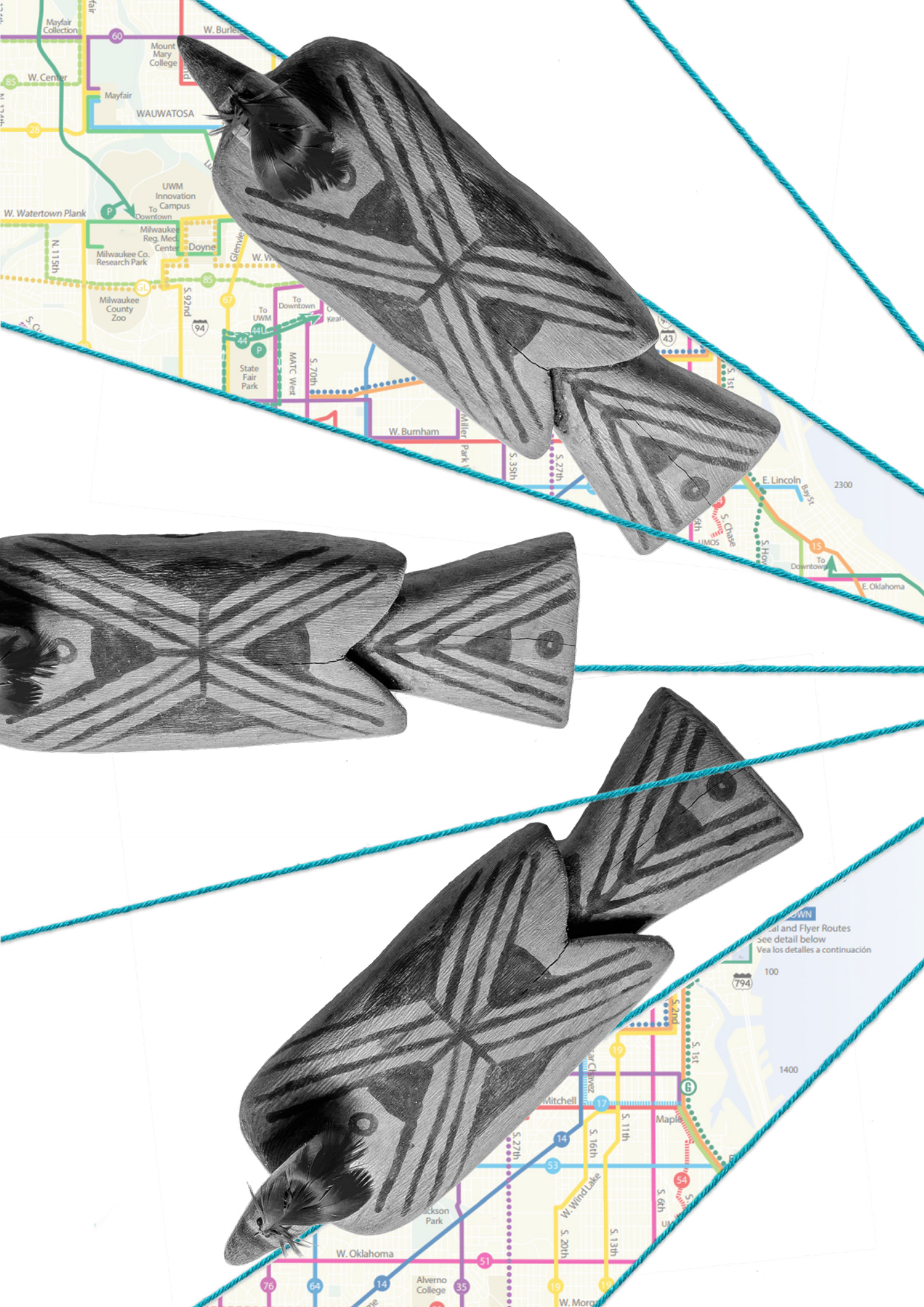
FORMATO 700 X 900 PX
Nº PÁGINAS 346
PERIODICIDADE SEMESTRAL

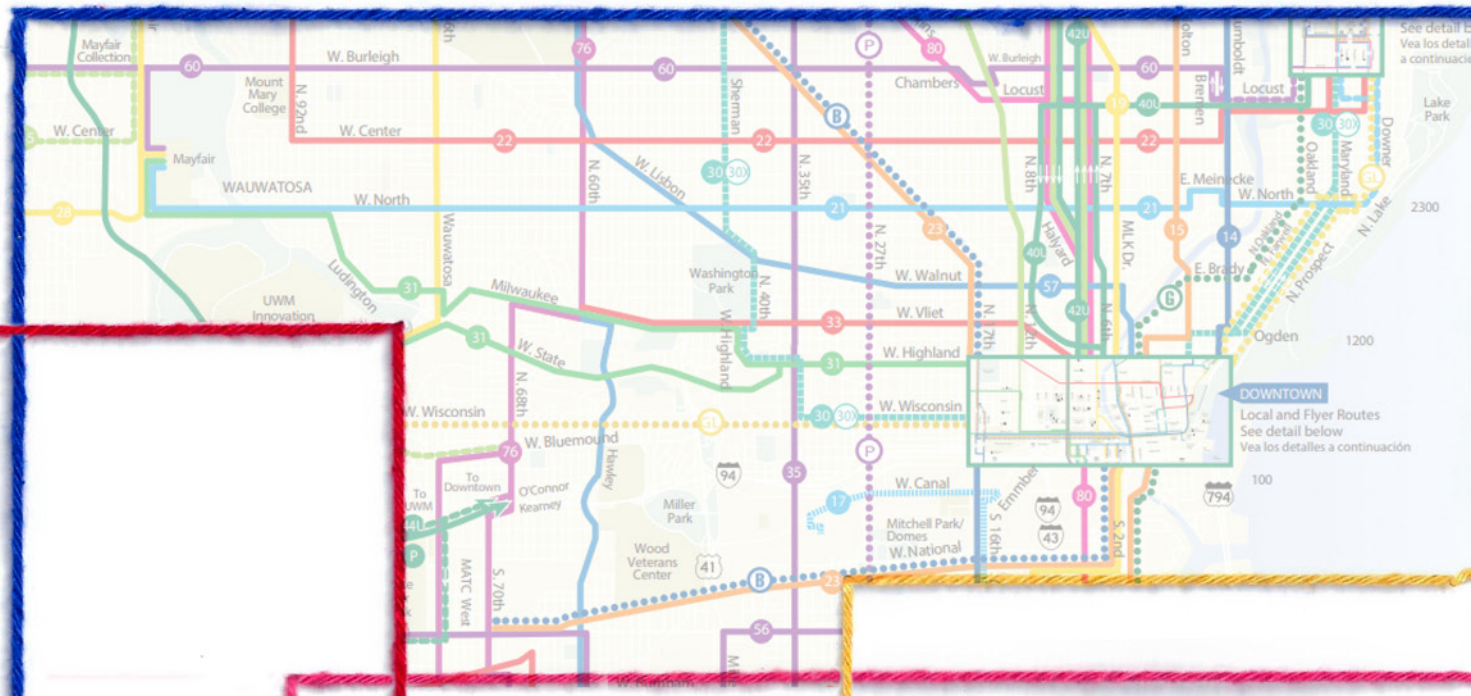
ISSN 2448-136X

PRODUÇÃO DE LANÇAMENTO
CAMILLE BITTENCOURT

AGRADECIMENTOS
MAE (MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA UFPR) E CEPA (CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS)

O TOM UFPR é uma publicação desenvolvida por estudantes bolsistas sob a orientação de professpres do curso de Design da UFPR em colaboração com a equipe da Coordenadoria de Culura - PROEC.


Mayfair Collection
Mount Mary College
W. Center
Mayfair
WAUWATOSA
UWM Innovation Campus
To Downtown
W. Watertown Plank
Milwaukee Reg. Med. Center
Doyne
Milwaukee Co. Research Park
N. 115th
Milwaukee County Zoo
S. 92nd
To UWM
To Downtown
State Fair Park
MATC West
S. 70th
W. Burnham
Miller Park
S. 35th
S. 27th
S. 1st
E. Lincoln
Bay St
2300
S. Chase
UMOS
To Downtown
E. Oklahoma
See detail below
Vea los detalles a continuación
100
1400
S. 2nd
S. 1st
Mitchell
Maple
S. 27th
S. 16th
S. 11th
W. Wind Lake
S. 6th
S. 20th
S. 13th
W. Oklahoma
Alverno College



UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PROEC
Pró-reitoria de Extensão e Cultura

mae
museu de arqueologia e etnologia UFPR

CEPA
Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas