

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LUISA DE MELLO NASCIMENTO

MEMÓRIAS E SENTIMENTOS NOS REGISTROS DEIXADOS AO MAE-UFPR EM
SEUS CADERNOS DE CRÍTICAS E SUGESTÕES (1984 A 2017)

CURITIBA

2018

ANA LUISA DE MELLO NASCIMENTO

MEMÓRIAS E SENTIMENTOS NOS REGISTROS DEIXADOS AO MAE-UFPR EM
SEUS CADERNOS DE CRÍTICAS E SUGESTÕES (1984 A 2017)

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Renata S. Garraffoni

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Nascimento, Ana Luisa de Mello

Memórias e sentimentos nos registros deixados ao MAE-UFPR em seus cadernos de críticas e sugestões (1984 a 2017) / Ana Luisa de Mello Nascimento. – Curitiba, 2018.
207 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientadora: Profa. Dra. Renata S. Garraffoni.

1. Arqueologia - Paraná. 2. Museus - Paraná. 3. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná. 4. Etnologia - Paraná. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 708.981

TERMO DE APROVAÇÃO

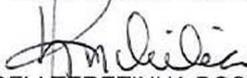
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANA LUISA DE MELLO NASCIMENTO**, intitulada: **MEMÓRIAS E SENTIMENTOS NOS REGISTROS DEIXADOS AO MAE-UFPR EM SEUS CADERNOS DE CRÍTICAS E SUGESTÕES (1984 A 2017)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

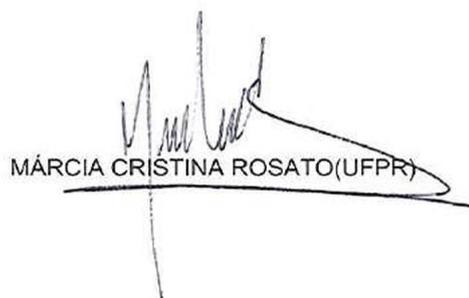
Curitiba, 15 de Junho de 2018.



RENATA SENNA GARRAFFONI(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)



ROSELI TEREZINHA BOSCHILIA(UFPR)



MÁRCIA CRISTINA ROSATO(UFPR)



In Memoriam

Aos meus avós. Obrigada pelas
Boas lembranças da minha
Infância junto a vocês.

À Mi-Nininha,
Você vive em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Durante os dois anos em que me dediquei a realizar esta pesquisa, muitas pessoas estiveram ao meu lado me ajudando, direta ou indiretamente, neste processo. Não sei se conseguirei lembrar de todas, mas quem verdadeiramente me conhecesse sabe que, longe de ser uma desfeita, os meus esquecimentos são parte da minha personalidade. Assim, arrisco-me aqui a lembrar de alguns desses nomes dessas estimadas pessoas. A todas vocês eu agradeço pelo apoio e carinho.

Primeiramente agradeço à Renata Garraffoni, minha orientadora que topou esse desafio, obrigada pelos valiosos conselhos, indicações e por acreditar nesta pesquisa.

Agradeço à Márcia Cristina Rosato e à Roseli Boschilia, membros da banca de qualificação, pela leitura atenta e pelas preciosas considerações, que permitiram vislumbrar novos caminhos e aprofundar alguns debates contidos nesta pesquisa.

Ao meu companheiro de 13 anos de estrada, Mateus Henriques Buffone pela compreensão, pelo apoio e pelo carinho ao longo desses muitos anos. Obrigada por sempre estar ao meu lado.

Aos Amigos Camaradas: Douglas Fróis, pela ajuda com as fotos; Sally Saito, por ser ombro e ouvido amigo nos momentos de desabafo; Fernando Botton pelos estimados conselhos de leitura para o projeto; Tamara (“Tamarana”) que além de BFF e parceira de maratonas de séries é também minha parceira de trabalho; Manuel Guerrero por seus prestimosos e sábios conselhos; Igor Ribeijos que me ajudou com as planilhas e gráficos desta pesquisa; Samantha de Souza por seu sorriso cativante. E também, como não poderia deixar de ser, por todos nossos encontros e jogatinas de final de semana (não poderia deixar de mencionar isto)!

Às amigas Gordinhas, Van Kozera e Laine Baggio, pelas nossas “terapias de grupo” regadas à muitas risadas e comidas. Como dizem hoje: vocês são top!

À amiga Kate, pelo socorro nas horas de desespero; Diego Regueiro, por me ajudar a manter o foco; João Trotta pelas longas horas de conversa em cafés de Curitiba; Lucas Politano e Fábio Marcolino, pela ajuda com as plantas do museu; e Regiane Florencio, que mesmo estando longe continua incentivando meus sonhos loucos.

À toda minha família pelo apoio e carinho, especialmente minha mãe, Ana Teixeira, minha tia, Luzia Amorim, e minhas primas Tainá e Jaqueline. Amo todos vocês!

À super equipe do MAE-UFPR, Laura Pérez Gil, Bruna Marina Portela, Renata Cecilia Cherobim Rugilo, Regiane Souto Pereira Pelaquini, João Roberto Gasparin Kalluf (obrigada pelas caronas!), Sady Pereira do Carmo Junior, Fábio Luís Gasparello Marcolino, Douglas Cleverson Fróis, Dorila Rosane de Paula Rodrigues, Yara Aparecida Garcia Tavares, Liliana de Mendonça Porto, Elizabeth Maciel Scomassão, Nayamin Moscal, Luiz Carlos Alves, Luiz Cezar Rodrigues, Tamara Fernanda Carneiro Evangelista, Wesley Cunha Ventura; pela compreensão e apoio ao longo desse processo e, especialmente, à ex-Diretora Márcia Cristina Rosato, que me incentivou a realizar esta pesquisa. Sem vocês, meus dias no trabalho não teriam graça.

A todos aqui mencionados, ou mesmo esquecidos por esta pessoa desmemoriada, fica aqui o meu muito obrigada pelo carinho de vocês!

[...] penso ser tarefa do historiador arejar a memória coletiva; tornar irrespirável seu cheiro de morte e a sua condição de lugar comum; não deixar as versões aceitas do passado se petrificarem; buscando a contiguidade anômala entre os eventos; estabelecendo entre eles novas relações; restituindo a eles a condição de novidade, a virgindade, a infância, corroídas e cariadas pelas versões hegemônicas da memória dos vencedores e enfiando nesta memória o ordinário, o menor, o pequeno, o abandonado; relegando a memória estabelecida às moscas. (ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da História*. Bauru, SP: Edusc, 2007: 86)

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa tem como objetivo analisar os comentários do público contidos nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* do MAE-UFPR. Esses *Cadernos*, com datas entre 1984 a 2017, são entendidos aqui como um meio de comunicação direta e espontânea do público com o museu, uma vez que são utilizados até hoje para saber as opiniões e impressões das pessoas em relação às exposições e aos serviços oferecidos. No momento de sua criação, o então Museu de Arqueologia e Artes Populares (MAAP) tinha como proposta a salvaguarda da Cultura Popular e dos sítios arqueológicos, de acordo com os ideais vigentes nas décadas de 1950-60. Desta forma, o acervo e as duas primeiras exposições do museu refletem as ideias deste período. O projeto de expografia englobava, além da exibição de peças em vitrines, cenografias em abundância de forma a criar uma reprodução mais fidedigna dos objetos em seus contextos de uso e, também, uma maior aproximação entre o acervo e os visitantes. Por meio dos comentários registrados nos *Cadernos*, foi possível entender as críticas e sugestões trazidas nos períodos em que estas exposições estavam abertas no museu, além das diferentes maneiras pelas quais estas exposições ainda permeiam os sentimentos e as memórias do público que visita ainda hoje o museu. Assim o capítulo 1 trabalha com conceitos importantes que perpassam esse trabalho, tais como as diferenças na noção de patrimônio no contexto brasileiro das décadas de 1950-60, e as maneiras como essas mudanças impactaram os museus por meio das Cartas Patrimoniais; os conceitos de Memória trazidos por Joel Candau e David Lowenthal; e de Lugares de Memória elaborado por Pierre Nora. No capítulo 2 os debates sobre Comunicação trazidos por Yves Winkin são acrescentados ao contexto museológico por meio das relações que se estabelecem entre os museus e os seus públicos através das narrativas expositivas, tema este que dialoga com debates suscitados por Francisco Régis Lopes Ramos e Marcelo Bernardo da Cunha. Ainda como parte do segundo capítulo, são trazidas as diferentes maneiras dos museus perceberem e estudar seus públicos, seja por meio de pesquisas quantitativas (estatísticas) ou qualitativas (opinião). O terceiro e último capítulo está dedicado às palavras do público, ou seja, aos escritos deixados nos oito *Cadernos de Críticas e Sugestões* existentes no MAE-UFPR. Neste capítulo os comentários do público foram analisados de acordo com as categorias sistematizadas por meio da leitura atenta ao que as pessoas estavam demandando em cada contexto. Mais do que números estatísticos o público aparece neste momento como sujeito que se coloca frente ao museu com voz ativa, questionando e levantando debates importantes para que a própria instituições repense suas ações. Desta maneira, este trabalho contribui para que não somente o MAE-UFPR mas outros museus possam entender as demandas e as diferentes maneiras como o público se posiciona frente às ações da instituição por meio da análise de um material disponibilizado pelo próprio museu, mas nem sempre estudado pelos pesquisadores da área.

Palavras-Chave: Comunicação; Memória; Museu

ABSTRACT

The aim of the master dissertation is to analyze the public's writings on the *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE-UFPR* (Books of critics and suggestions). Those *Cadernos* (Books) dating between 1984 to 2017, are understood as a way of direct and spontaneous communication with the public, since it is still used to this day to register the public's impression and opinions regarding the exhibition and services provided by the museum. On the moment of its creation, then Museu de Arqueologia e Artes Populares - MAAP (Museum of Archeology and Popular Art), had as proposal the preservation of Popular Culture and archaeological sites, according to the current ideas in the 1950-60's. Thus, the collection and first two exhibitions of the museum reflect the ideas of that time period. The expography project in addition to the artefacts in display on the exhibitions, used scenography abundantly, as a way to reproduce the artifacts in its original context, also, proposing a dialogue between the artifacts and the public. By the commentary registered on the *Cadernos* (Books), it was possible to understand the critics and suggestions brought in the period those exhibitions were open, in addition to the different ways in which those exhibitions still allow the public's sentiment and memories to be seen to this day at the museum. Thus the chapter 1 deals with important concepts that pervade this work, such as the differences in the notion of heritage in Brazilian context of the 1950-60's, and the way in which these changes impacted museums through *Cartas Patrimoniais* (Charters and Recommendation); the concepts of Memory brought by Joel Candau and David Lowenthal; and of Sites of Memory elaborated by Pierre Nora. In chapter 2 the debates on Communication by Yves Winkin are added to the museological context across the relations that are established between the museums and their publics through the expositive narratives, theme that dialogues with debates raised by Francisco Régis Lopes Ramos and Marcelo Bernardo of Cunha. Also as part of the second chapter, are addressed the different ways in which museums perceived and studied their public, either through quantitative (statistical) or qualitative (opinion) research. The third and last chapter is dedicated to the words of the public, that is, the writings left in the eight *Cadernos de Críticas e Sugestões* (Books of Criticism and Suggestions) existing in MAE-UFPR. In this chapter the audience's comments were analyzed according to the systematized categories by carefully reading what people were demanding in each context. More than statistical figures, the public appears at this moment as a subject standing in front of the museum with an active voice, questioning and raising important debates so that the institution itself rethink their actions. In this regard, this work contributes so that not only MAE-UFPR but other museums can understand the demands and the different ways in which the public positions itself before the actions of the institution through the analysis of material made available by the museum itself, but not always studied by researchers in the field.

Keywords: Communication; Memory; Museum

LISTA DE FIGURAS

1. Vista do prédio do Antigo Colégio dos Jesuítas	46
2. Parte da cenografia que compunha a exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” do MAEP na década de 1990. (Fonte: Arquivo Histórico do MAE-UFPR)	57
3. Vista Geral da “Casa Cabocla”, cenografia que compunha a exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” do MAEP na década de 1990. (Fonte: Arquivo Histórico do MAE-UFPR)	58
4. Parte interna da “Casa Cabocla”, cenografia que compunha a exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” do MAEP na década de 1990. (Fonte: Arquivo Histórico do MAE-UFPR)	59
5. Capa dos Cadernos de Críticas e Sugestões	69
6. Texto de Abertura dos primeiros Cadernos de Críticas e Sugestões do MAAP	96
7. Imagem de parte da tabela que gerou o primeiro gráfico para o Caderno I	104
8. Exemplo de comentário tabulado na categoria <i>Outros</i>	106
9. Imagem dos primeiros comentários do Caderno I	112
10. Imagem do Gráfico 5 do IBRAM contendo as porcentagens de museus segundo a natureza administrativa, Brasil, 2010	116
11. Imagem do Gráfico 57 do IBRAM contendo as porcentagens de museus segundo a existência de orçamento próprio, Brasil, 2010	122
12. Imagem do Gráfico 58 do IBRAM contendo as porcentagens de museus segundo a existência de orçamento próprio segundo a natureza administrativa, Brasil, 2010	123
13. Imagem do Quadro 2 do IBRAM: Composição orçamento das unidades museológicas, Brasil, 2010	125
14. Parte da cenografia que compunha a exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” do MAEP na década de 1990. (Fonte: Arquivo Histórico do MAE-UFPR)	131
15. Imagem de ilustração que acompanhava uma das cenografia que compunha a exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” do MAEP na década de 1990. (Fonte: Arquivo Histórico do MAE-UFPR)	132
16. Imagem das primeiras páginas (abertura) do Caderno VII	165
17. Imagens de alguns comentários contidos no Caderno VII	166
18. Imagens de alguns comentários contidos no Caderno VII	166
19. Vitrine “Cestarias” pertencente ao segmento de Cultura Popular da nova exposição “Assim Vivem os Homens” do MAE-UFPR aberta em 2016	173
20. Vitrine “Cavahada” pertencente ao segmento de Cultura Popular da nova exposição “Assim Vivem os Homens” do MAE-UFPR aberta em 2016	174

LISTA DE PLANTAS

1. Planta do MAAP (Térreo)	54
2. Planta do MAAP (2º piso)	55
3. Planta do MAEP (Térreo)	60
4. Planta do MAEP (2º piso)	61
5. Planta do MAEP (3º piso)	62
6. Planta do MAE-UFPR (3º piso)	64

LISTA DE GRÁFICOS

1. Gráfico Geral do Caderno I	107
2. Gráfico Total de Críticas Caderno I	108
3. Gráfico Total de Sugestões Caderno I	109
4. Gráfico Geral Caderno II	110
5. Gráfico Total de Críticas Caderno II	113
6. Gráfico Total de Sugestões Caderno II	114
7. Gráfico Geral Caderno III	135
8. Gráfico Geral Caderno IV	135
9. Gráfico Geral Caderno V	136
10. Gráfico Total de Críticas Caderno III	137
11. Gráfico Total de Sugestões Caderno III	137
12. Gráfico Total de Críticas Caderno IV	138
13. Gráfico Total de Sugestões Caderno IV	139
14. Gráfico Total de Críticas Caderno V	140
15. Gráfico Total de Sugestões Caderno V	141
16. Gráfico Geral Caderno VI	155
17. Gráfico Geral Caderno VII	156
18. Gráfico Geral Caderno VIII	156
19. Gráfico Total de Críticas VI	158
20. Gráfico Total de Sugestões Caderno VI	159
21. Gráfico Total de Críticas Caderno VII	163
22. Gráfico Total de Sugestões Caderno VII	164
23. Gráfico Total de Críticas Caderno VIII	171
24. Gráfico Total de Sugestões Caderno VIII	172

LISTA DE ABREVIATURA

CEPA - Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas

CNF - Comissão Nacional do Folclore

DEAN - Departamento de Antropologia

DPHAN - Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - *International Council of Museums*

IBECC - Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura

IBPC - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

IHGPG - Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAAP - Museu de Arqueologia e Artes Populares

MAEP - Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá

MAE-UFPR - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

MHN - Museu Histórico Nacional

MON - Museu Oscar Niemeyer

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. Museus, Memórias e Sentimentos: Reflexões Necessárias	24
1.1 Museus, Lugares de Tradição e Contradição	25
1.1 a) Os Museus Brasileiros	29
1.2 Memórias e Sentimentos; Amnésias e Des-pertencimentos	36
1.2 a) Memória e Transmissão	38
1.2 b) Museus Lugares de Memória e Amnésias	43
1.3 Escovando relações: o MAE UFPR e a construção da memória	49
1.3 a) O Antigo e o Novo nas Exposições do MAE UFPR	52
1.3 b) Os Cadernos de Críticas e Sugestões	65
2. Exposição Museológica e Público: Diálogo ou Monólogo?	71
2.1 Museus e Comunicação	73
2.2 Museus e Exposições: o Lugar do Discurso	76
2.2 a) Exposições, Objetos, Público e a Teia de Significados	81
2.3 Público de museus: novos olhares e outros sentidos	84
2.3 a) Ações Educativas: Interações entre o Museu, o Patrimônio e o Público	89
2.4 Estreitando Relações: O Público e seus Comentários	93
3. Invertendo o Espelho: O Olhar do Público sobre o Museu	100
3.1 Cartografia do Olhar: Entendendo os Cadernos, as Críticas e as Sugestões. 101	
3.1 a) Os Gráficos	106
3.2 Os primeiros Cadernos de Críticas e Sugestões: A Transição de MAAP para MAEP	110
3.2 a) Primeiras Críticas e Sugestões: Caderno I e Caderno II	111
3.2 b) Críticas e Sugestões Caderno I 17/03/84 a 15/02/86	115
3.2 c) Críticas e Sugestões Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991.....	126
3.3 Os Comentários do Público no Período do MAEP	134
3.3 a) Caderno III 05/02/96 a 19/01/00	142

3.3 b) Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003	144
3.3 c) Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005	152
3.4 “Onde estão as peças do museu?” A visão do Público sobre o Restauro e a reabertura do circuito expográfico do MAE-UFPR	154
3.4 a) Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/2014	157
3.4 b) Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014	163
3.4 c) Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017	170
Considerações Finais	178
Documentação (Consultada nos Arquivos do MAE)	184
REFERÊNCIAS	185
Anexo 1 (Lista de Diretores do MAE-UFPR)	191
Anexo 2 (Tabela com a sequência da exposição “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”)	193
Anexo 3 (Tabela com a sequência da exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral do Paraná”)	197
Anexo 4 (Tabela com a sequência do segmento de Cultura Popular da exposição “Assim Vivem os Homens”)	201
Anexo 5 (PLANTA MAAP PISO 01)	203
Anexo 6 (PLANTA MAAP MAAP PISO 02)	204
Anexo 7 (PLANTA MAEP PAVIMENTO TÉRREO)	205
Anexo 8 (PLANTA MAEP 2º PAVIMENTO)	206
Anexo 9 (PLANTA MAEP 3º PAVIMENTO)	207

INTRODUÇÃO

Em 2011, quando comecei a trabalhar como Museóloga do MAE-UFPR e fui conhecer a sede expositiva em Paranaguá, chamou minha atenção um caderno de capa preta com os dizeres “Críticas e Sugestões” disposto na recepção do Museu para que as pessoas deixassem suas impressões sobre suas visitas. Em um rápido folhear de páginas, percebi que as palavras registradas extrapolavam apenas a proposta escrita na capa. As pessoas comentavam sobre seus sentimentos, suas indignações em relação a falta de uma exposição que não mais se encontrava no museu. Fiquei me perguntando como teria sido esta exposição e porque ela havia suscitado tamanha onda de sentimentos em decorrência de sua ausência. A partir de então, dediquei, como parte de meu trabalho no Museu, ler semanalmente, o que o público estava escrevendo neste caderno.

No mesmo ano em entrei no museu, Aline Vöros, então aluna de Ciências Sociais e bolsista do Museu, havia concluído sua pesquisa a respeito dos dois dos primeiros *Cadernos de Críticas e Sugestões* disponíveis nos arquivos do MAE, os quais abrangem os anos de 1984 a 1991. Nesta época eu ainda não me interessava pelo material mais antigo, apenas pelos *Cadernos* mais recentes, pois meu interesse estava em saber sobre as demandas mais atuais do público em relação à instituição.

Assim, a partir do meu interesse pelos comentários e, também, das conversas com Vöros, surgiu a ideia de procurar entender melhor as razões pelas quais as pessoas ainda se referiam à antiga exposição, especialmente às peças de Cultura Popular, e, no ano de 2015, iniciei a elaboração de um projeto de pesquisa para o Programa de Pós Graduação em História da UFPR. Essa primeira proposta tinha como enfoque os comentários contidos nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* do MAE datados a partir de 2010, mas que se referissem, especificamente, à antiga exposição de Cultura Popular do museu. Em outras palavras, essa proposta excluía os *Cadernos* mais antigos, bem como os demais comentários que não se referissem, especificamente ao contexto da antiga mostra.

Porém, ao longo do processo de pesquisa já no Programa de Pós-Graduação, percebi a importância de realizar o levantamento dos comentários anteriores, a fim de conhecer, também, as demandas do público enquanto a antiga exposição ainda estava aberta no museu. Durante as pesquisas nos arquivos encontrei registros de que o MAE já havia tido duas exposições permanentes e não somente uma: a primeira, inaugurada junto

com o museu no ano de 1963, intitulada “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”; a segunda, aberta ao público em 1993, chamava-se “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral”. A passagem de uma exposição para a outra não foi marcada por uma ruptura conceitual o que dava a impressão, para o público, de ser a mesma exposição.

Desta forma, percebi a importância de incorporar ao trabalho de pesquisa todos os *Cadernos* disponíveis nos arquivos do museu, ou seja, desde o primeiro datado de 1984 até os mais recentes, posteriores a 2010. Essa adequação na proposta permitiu ampliar não somente o olhar sobre os comentários trazidos pelo público sobre a exposição, mas, também, conhecer quais eram as demandas trazidas pelas pessoas nos diferentes momentos, desde o período em que os antigos objetos ainda estavam dispostos no museu, até o momento em que deixam de figurar nas exposições.

Assim, a ampliação das fontes possibilitou que o leque de temas para análise expandisse consideravelmente. Além da percepção do público sobre as antigas exposições, foi possível entender um pouco sobre como as pessoas estavam se relacionando com o próprio museu em diferentes contextos. Esta mudança de perspectiva veio acompanhada de uma nova percepção dos comentários. De simples objeto de estudo os comentários também se apresentaram como sujeitos, na medida em que também estão contribuindo para a construção da memória e influenciando o museu na maneira como cria suas narrativas expositivas.

Esse aprofundamento das reflexões sobre a interação entre o público, a exposição, os objetos e a própria instituição, trouxe para o campo de debates conceitos ligados tanto à área da História/Memória, quanto da Museologia numa perspectiva crítica, que leva em consideração a posição do museu, enquanto uma instituição com autoridade para construir uma narrativa, e seu público, que apenas ganhou voz no momento em que os *Cadernos* foram disponibilizados na recepção do museu.

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR) foi inaugurado em 29 de julho de 1963, tendo como sede o antigo Colégio dos Jesuítas em Paranaguá. A história do MAE, inicialmente nomeado de Museu de Arqueologia e Artes Populares (MAAP), está fortemente atrelada às ideias de seu idealizador, o Professor José Loureiro Fernandes, o qual realizava diversas atividades dentro da Universidade – como a organização e criação do Departamento de Antropologia (DEAN) e do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA) – como também fora

dela em outros órgãos de pesquisa – tais como o Museu Paranaense, o Instituto Histórico e Geográfico, a Associação Brasileira de Antropologia e a Comissão Nacional de Folclore. A formação das coleções do museu e de sua primeira exposição possui relação direta com os estudos e interesses de Loureiro Fernandes, o qual tinha especial interesse no campo da Arqueologia e do Folclore.

Com a saída de seu idealizador da direção, o MAAP começou um processo de reestruturação interna, a qual culminou, na década de 1990, com a mudança de nome do museu para Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá (MAEP). Foi no contexto que antecedeu essa mudança que surgiram os primeiros *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

Assim, atualmente encontram-se disponíveis nos arquivos do MAE-UFPR oito Cadernos, os quais abarcam os seguintes períodos: *Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986, Caderno II 21/07/1988 a 24/07/1991, Caderno III 05/02/1996 a 19/01/2000, Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005, Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/2014, Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014 e Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017*. Há um novo *Caderno* disponível na recepção do Museu, mas este não entrou no contexto desta pesquisa, justamente por ser muito recente e não possuir ainda um volume de comentários a serem trabalhados¹.

As lacunas existentes nas datações são referentes à própria documentação, uma vez que não foram encontrados nenhum outro *Caderno* além desses disponíveis no Arquivo Histórico do MAE, bem como algumas pausas que são justificáveis devido ao próprio histórico da instituição, tal como os quatro anos entre o *Caderno V* para o *Caderno VI*, período em que o MAE esteve fechado para obras de restauro².

Os *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE* podem ser considerados ferramentas importantes para que o museu saiba o que o público pensa sobre suas ações. Diferente de uma pesquisa de perfil ou de opinião direcionada aos visitantes, os *Cadernos*

¹ Recentemente o MAE-UFPR adotou a política de disponibilizar *Cadernos de Críticas e Sugestões* também para as exposições temporárias, porém, esse material não entrou na análise nesta pesquisa, pois suscitariam debates que demandariam mais tempo de pesquisa, uma vez que envolvem a presença de acervos e temas que muitas vezes são oriundos de outras instituições.

² No momento em que estava realizando os últimos ajustes sugeridos pela Banca de Defesa do Mestrado foi encontrado na secretaria do MAE-UFPR um *Caderno* datado de 06/11/2007 a 09/11/2008. Este *Caderno* não estava devidamente registrado no Arquivo Histórico e por isso não tive acesso a esta documentação antes. Desta forma, esse *Caderno* não pode ser analisado nesta pesquisa

apresentam um registro espontâneo, uma vez que não há campos pré-definidos ou de preenchimento obrigatório. Desta maneira, há em seus conteúdos uma variedade de comentários que mostram as diferentes formas do público se expressar e contribuir com o Museu. Entretanto, e o mais interessante, é que muitos desses registros não se restringem apenas às críticas e sugestões, mas trazem à tona em seus relatos memórias e sentimentos pessoais associados aos objetos, à exposição ou mesmo ao prédio onde se situa o Museu. Mais do que simples objetos de estudos, os *Cadernos* tornam-se sujeitos ao extrapolarem aquilo que o museu espera deles, ou seja, comentários que se referiam aos serviços do museu.

Nesse sentido, por se tratarem de opiniões individuais e registros memorialísticos, ao trazer a fala desses sujeitos ou mesmo analisar o conteúdo de cada um dos comentários deixados pelo público, nesta pesquisa tomei o cuidado para que a identidade das pessoas fosse preservada. Desta maneira, com a ciência da Direção do MAE-UFPR³, para os comentários que contém assinaturas, e que foram destacados ao longo do texto deste trabalho, foram utilizados pseudônimos, pois não seria possível conseguir autorização de cada uma das pessoas que escreveram nos *Cadernos*.

Com esta dissertação espero contribuir em dois sentidos. Primeiramente para que o MAE-UFPR possa entender um pouco melhor as demandas (críticas, sugestões, elogios) do seu público ao longo dos anos em que os *Cadernos* têm estado disponíveis na recepção do museu e Paranaguá. Em segundo lugar, contribuir para que o próprio museu possa melhor compreender o seu público como sujeito, como pessoas que não somente se apropriam da narrativa expositiva, mas também ajudam a reconstruí-la e ressignificá-la, possibilitando que o museu extrapole a ideia de público apenas como objeto de estudo para estatísticas em relatórios.

Assim, os objetivos desta pesquisa foram compreender, a partir da leitura crítica dos comentários contidos no *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE*, a maneira como o público se comunica com o museu, percebendo, por meio desses escritos, as diferentes as formas como o as narrativas expositivas construídas pelo MAE impactaram as pessoas (suas memórias, seus sentimentos), seja no momento em que as exposições estavam abertas, seja no momento em que elas foram encerradas. Da mesma maneira, este trabalho objetivou esclarecer quais eram as principais críticas trazidas pelo público por

³ A cópia da autorização encontra-se no Anexo 5

período e qual a impacto dessas críticas nas ações e rotinas do museu.

Por outro lado, a pesquisa também objetivou dar destaque às múltiplas vozes e clamores que muitas vezes transgridem, de diferentes maneiras, seja com palavras, desenhos, rasbiscos ou palavrões, as expectativas do próprio museu em relação ao seu público.

Para compreender os comentários e sua relação com a instituição ao longo do tempo, foram tomados como balizas teóricas conceitos importantes tais como os de Museus, Memória, Sentimentos, Comunicação e Público. Desta maneira, o presente trabalho está dividido em três capítulos.

O Capítulo 1 foi dedicado às reflexões sobre conceitos importantes, que fundamentaram as discussões ao longo da pesquisa. Em um primeiro momento é apresentado um debate sobre os diferentes entendimentos do conceito de Museu e como sua acepção modificou-se ao longo dos anos, especialmente diante das mudanças políticas da área de patrimônio. Desta forma, foi dado especial enfoque aos museus dentro do contexto brasileiro das décadas de 1950-1960. Na segunda parte, são apresentados os entendimentos sobre memória e suas formas de transmissão e, neste sentido, os museus aparecem como uma das instâncias na qual a memória não somente é preservada, mas também transmitida e construída. É a partir desse debate que os museus podem ser entendidos de acordo com a ideia de Pierre Nora de Lugares de Memória. Na terceira e última parte do capítulo apresento um histórico do MAE-UFPR, suas exposições e os *Cadernos de Críticas e Sugestões*, uma vez que as transformações pelas quais a instituição passou durante os anos.

No segundo capítulo, trato mais especificamente dos elementos que constituem e permitem as relações de comunicação (diálogo) que se estabelecem entre os museus e seus públicos. Neste sentido, a primeira parte discuto o conceito de comunicação e seu entendimento dentro do contexto dos museus. A segunda parte, por sua vez, exploro os elementos que constituem as exposições enquanto um discurso elaborado pelos museus e o lugar de fala da instituição frente ao público. Na terceira, analiso as diferentes maneiras nas quais os museus tentam entender seus públicos e a eficácia de suas ações, seja por meio das pesquisas quantitativas (estatísticas) ou qualitativas (opinião). Assim, o museu apresenta seu viés comunicacional, que tem nas exposições sua expressão mais forte, mas também seu aspecto educacional, que tem nas suas ações educativas um

ponto chave de contato do museu diretamente com seu público. Na terceira e última parte deste capítulo, são apresentados os *Cadernos* e como eles contribuem para que o museu estreite relações com seu público e se aproxima de sua missão social, uma vez que por meio dos comentários é possível que a instituição avalie como as pessoas percebem e sentem as mudanças realizadas pela instituição em sua exposição ou em suas ações.

O terceiro capítulo é dedicado às fontes, ou seja, aos oito *Cadernos de Críticas e Sugestões*. Nesta parte é apresentada a metodologia que direcionou o olhar sobre as fontes, as tabulações realizadas e as escolhas de categorias para análise. Na sequência, são apresentados os *Cadernos* divididos em seu contexto temporal. Primeiramente são analisados os comentários pertinentes aos dois primeiros *Cadernos* referentes ainda ao período do MAAP para, em seguida analisar os três outros referentes ao período do MAEP e os três últimos do MAE-UFPR.

Para realizar esta dissertação foi fundamental ler e reler cada um dos comentários, esmiuçar cada uma das palavras registradas pelo público do museu. Desse trabalho surgiram tabelas, gráficos e, mais importante, diferentes possibilidades para se refletir sobre os múltiplos clamores bradados pelo público ao MAE-UFPR. Mais do que registros estatísticos (idade, sexo, cidade, etc.), o público nos *Cadernos* possuem voz, não sendo somente objeto de estudo, mas também sujeitos que querem participar, contribuir, com o museu. Essas vozes nem sempre são sincrônicas, mas muitas se esbarram e geram ecos ao longo de anos em vários *Cadernos*. Esses ecos, por sua vez, apresentam demandas que resistem ao tempo e apontam questões que obrigam o próprio museu a se repensar. Mesmo aquelas vozes que são dissonantes, ou não parecem a um primeiro olhar dizer muita coisa, elas têm, também, sua contribuição a dar. Elas obrigam o museu a falar vários idiomas, a ter várias linguagens (falar ao leigo, ao especialista, ao estudante, à terceira idade, ao morador local), a não ser só da UFPR ou de Paranaguá e sim de todos que o visitam ou usufruem de seus serviços (apesar dos protestos de alguns Parnanguaras que clamam o museu apenas para si) e que, por mais difícil que seja, ele deve estar aberto para receber as críticas, os elogios, as sugestões, ou mesmo apenas escutar as reflexões e impressões trazidas e a partir delas tentar melhorar. Talvez este seja o maior aprendizado e o mais constante desafio, não só do MAE, mas da maioria dos museus, se colocar no lugar de público e entender que é por ele (público) e para ele que os museus existem. Espero que as páginas a seguir possam contribuir para que se

perceba a importância da voz ativa do público dentro dos museus e que, mais do que números para constar em relatórios, ele possa, efetivamente, contribuir e ser sujeito na construção de suas memórias junto aos museus.

1. Museus, Memória e Sentimentos: Reflexões Necessárias

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam ali sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (Poema “Escova” de Manoel de Barros)

Quando li pela primeira vez o poema “Escova” de Manoel Barros muitas reflexões passaram em minha cabeça. Entre elas, as motivações de minha própria pesquisa, de minha intenção em “escovar” as palavras do público do museu deixadas nos *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE*. Mas por outro lado, também lembrei deste capítulo que abre minha dissertação, o qual dedico aos conceitos, às palavras-chave que nortearam minha pesquisa.

A tarefa de escovar as palavras, que neste capítulo será apresentada, não foi simples, exigiu dias trancada no quarto, como bem disse o poeta, em busca de autores que se debruçaram na mesma empreitada: a de “ir atrás dos clamores antigos” dos conceitos. Descobri que retirar as camadas sedimentadas que cobriam as palavras por mim escolhidas – Museu, Memória e Sentimento – era algo que não poderia ser realizado sozinha e, por isso, trago aqui os arqueólogos, digo, autores, que me auxiliaram neste processo de encontrar as escovas e as maneiras mais adequadas para realizar minha tarefa com as palavras. Assim, para não correr risco da “turma” achar que eu “não bato bem”, apresento aqui o caminho conceitual que trilhei.

O presente capítulo revela três camadas, ou propostas de escovações. Na primeira busquei o sentido do termo “Museu”, palavra-lugar de criação e recriação de memórias e sentimentos que se moldam de acordo com os interesses do tempo histórico. Logo, na passagem entre a primeira e a segunda camada as palavras “Memória” e “Sentimentos”

estavam tão unidas que não foi possível separá-las, então resolvi escová-las juntas. Percebi que se as separasse haveria risco de perder parte importante do material que estava sedimentado entre elas.

Na terceira camada, adentrei mais a fundo no universo dos museus, suas ações, e da Museologia. Chamei-a assim, de “escova-espelho”, porque não apenas ela se tornou, nesta pesquisa, uma ferramenta importante para entender (escovar) as relações que unem o museu, a memória, os sentimentos e o público, como também um reflexo de minhas próprias ações. Digo espelho, porque como pesquisadora e museóloga me vi, de certa maneira, refletida nesta relação e, de certa forma, acredito ter me aproximado um pouco mais dos sentidos das primeiras palavras que propus a escovar nesta pesquisa: aquelas deixadas pelo público nos *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE*.

1.1 Museus, Lugares de Tradição e Contradição

Discutir sobre o papel dos museus na sociedade é, necessariamente, fazer uma reflexão sobre as múltiplas relações e interesses que perpassam estas instituições. Desde sua origem os museus estiveram atrelados a preservar os objetos ligados às memórias de personagens ilustres oriundos de famílias que tinham estreitos interesses políticos e econômicos, o que revela a proximidade do museu com o poder e àqueles que o detêm.

Nesse viés, poder e memória são duas categorias que se entrelaçam para dar sentido a própria palavra “museu” na sua acepção epistemológica, a qual remete ao termo ao *Mouseion* (Templo das Musas), “referindo-se ao edifício principal do instituto pitagórico, localizado em Crotona (século VI a.C)” (CHAGAS, M., 2015, p. 31). Neste aspecto, os museus são considerados a um só tempo lugares de poder e de memória, pois as Musas são tanto as filhas de Zeus (poder e vontade), quanto de Mnemosine (memória) (CHAGAS, M., 2015, p.33; TOLENTINO, 2016).

Há outra vertente ainda que pensa o termo museu pela sua função: local onde se realiza a seleção, a coleta, a pesquisa e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais dos seres humanos e do seu meio (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013). Essa definição, retirada da obra *Conceitos Chaves de Museologia* é uma das possibilidades de entendimento sobre o que é museu e corrobora com a definição mais aceita para o termo no campo da museologia, que é aquela contida nos estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM) datada de 2007:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. ⁴

Essa definição, como Desvallées e Mairesse apontam em sua obra, é muito normativa e fruto de seu próprio tempo, “visto que o seu fim é essencialmente corporativo” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013: p.65). Assim, os autores debatem, por exemplo, a questão do caráter não lucrativo destas instituições e também apresentam outras possibilidades de entendimento para o termo, como a definição trazida por Peter Van Mensch – “uma instituição museal permanente, que preserva as coleções de ‘documentos físicos’ e produz conhecimento a partir deles” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013: p.65).

A discussão acerca da origem e do significado do termo museu é importante para nortear a reflexão sobre o lugar e o papel dessas instituições frente à sociedade. Da mesma maneira, nos permite entender as relações travadas tanto dentro quanto fora delas no que concerne a sua participação nas políticas públicas na área de cultura, especialmente no caso do Brasil.

Ao longo dos anos, o entendimento sobre o que seria o Museu e sobre quais seriam suas funções foi profundamente influenciado pelo contexto histórico e político. Alguns documentos são fundamentais para rastrear essas mudanças, como por exemplo a Mesa-Redonda de Santiago de Chile (1972) e a declaração de Caracas (1992).

A Mesa-redonda sobre a importância e o desenvolvimento dos museus no mundo contemporâneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972 é um dos marcos teóricos na área da chamada Nova Museologia⁵. O evento foi realizado atendendo a uma demanda da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para que intelectuais e profissionais da área pensassem qual o papel dos museus no mundo contemporâneo, com enfoque nas áreas do desenvolvimento econômico e social (JÚNIOR, TRAMPE, SANTOS, 2012). O grupo que se reuniu entorno da temática criou

4 Todas as traduções deste trabalho são de minha autoria, exceto as que estarão identificadas em nota. “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”. O texto pode ser acessado na página do ICOM pelo link: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

5 Segundo Maria Célia T. Moura Santos, o contexto de surgimento da Nova Museologia remete a década de 1960, período no qual ocorreram diversos movimentos no campo artístico-cultural de contestação aos meios de comunicação de massa, crítica à sociedade de consumo, a recusa por modelos tradicionais, além da busca por uma liberdade temática e de linguagem. Neste contexto, o conceito de patrimônio foi duramente atacado, como também os museus. Essas instituições foram questionadas quanto ao seu papel frente à sociedade, o que acabou por promover um movimento de debate dentro da Museologia de forma a buscar um novo olhar sobre as ações museais. (Santos: 2009:, pp.93-139)

definições e estratégias políticas para que os museus fossem pensados como instâncias ativas na sociedade. Para isto, o museu foi considerado como um elemento fundamental na educação não-formal atuando, desta maneira, como agente no desenvolvimento social das comunidades. No documento gerado pelos debates constam dois novos conceitos: o de museu integral e o de museu como ação (JÚNIOR, TRAMPE, SANTOS, 2012).

A ideia de Museu Integral seria a de uma instituição ciente de seu papel social e educativo, integrado às necessidades da comunidade na qual está inserido, indo além das funções consideradas básicas do museu tradicional: conservar, documentar, pesquisar e comunicar:

Essa reunião previa a continuidade de muitos dos padrões da nova museologia, com ênfase em grandes desafios a serem superados para promover a noção de um museu integral e integrado. Integral porque aborda aspectos além dos tradicionais, de modo a melhor atender às necessidades das pessoas e promover uma vitalidade cultural das sociedades às quais os museus pertencem. Para isso, seria necessário cruzar fronteiras e enfrentar resistências conservadoras. As funções técnicas de proteger, conservar, documentar, pesquisar e comunicar assumiram outro sentido e claramente já não eram suficientes para satisfazer as expectativas emergentes. Por outro lado, o museu integrado é visto como um elemento integral e orgânico de uma estrutura social e cultural maior, como um elo de uma corrente e não mais como uma fortaleza ou ilha com acesso restrito a um grupo pequeno de privilegiados. (JÚNIOR, TRAMPE, SANTOS, 2012, p.103)

A reunião foi um ponto de corte no que tange a discussão sobre as funções do museu, trazendo uma oposição entre o que seria o museu tradicional – focado apenas em suas funções básicas sem se integrar nas demandas da comunidade – em contraponto ao museu integral. Os idealizadores do novo termo pensavam os museus como agentes de mudança e promoção do desenvolvimento com vistas a uma melhoria na qualidade de vida das pessoas, conforme foi divulgado no documento gerado:

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Por meio dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais. (JÚNIOR, TRAMPE, SANTOS, 2012, p.116).

As definições trazidas em 1972 influenciaram profundamente o pensamento dos profissionais da área. Exemplo disto foi que em 1982 outro evento internacional, realizado em Caracas na Venezuela, o Seminário *A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios*, cita como influência direta as contribuições deixadas pelo grupo que se

reuniu no Chile. Por sua vez, esse evento também deixou um documento, intitulado *Declaração de Caracas*, no qual reforça os ideais do Museu Integral e corrobora o papel educativo dos museus.

A reunião realizada em Caracas trouxe para o campo de debates alguns pontos novos, como a questão do desenvolvimento tecnológico e a preservação da identidade e do meio ambiente, além de reforçar a questão comunicacional das exposições museológicas. Com base nessas premissas eles discutiram sobre qual seria a missão do museu frente a sociedade:

Com estes antecedentes podemos afirmar que o museu tem uma missão transcendental a cumprir hoje na América Latina. Deve constituir-se em instrumento eficaz para o fortalecimento da identidade cultural de nossos povos, e para seu conhecimento mútuo, - fundamento da integração - tem também um papel essencial no processo de desmistificação da tecnologia, para sua assimilação no desenvolvimento integral de nossos povos. Por fim, um papel imprescindível para a tomada de consciência da preservação do meio ambiente, onde o homem, natureza e cultura formam um conjunto harmônico e indivisível. (PRIMO, 1999, p. 249-250)

Se retomarmos o conceito do ICOM mencionado no início do capítulo perceberemos a influência desses dois marcos na definição apresentada. No entanto, a distância entre o que era debatido e a realidade dos museus era grande, tanto que se verificarmos os antecedentes a 1972 veremos que havia grandes divergências de pensamento sobre qual a função dos museus e a que interesses atendiam. Ou seja, mesmo dentro da própria área em diferentes períodos, o entendimento sobre o que seria o museu e qual seu papel na sociedade era alvo de debates intensos. Desta forma, no próximo tópico será apresentado brevemente um histórico de como os museus brasileiros eram entendidos pelas instâncias de poder e de que forma estavam inseridos dentro das políticas culturais de sua época. Assim, será possível compreendermos essa dicotomia entre o trabalho do museu e suas ações na sociedade da qual as cartas patrimoniais nos falam e, desta forma, poderemos dialogar com os conceitos apresentados anteriormente.

A discussão que se segue é fruto de algumas indagações, sobre qual o papel dos museus na sociedade brasileira e de que maneira seu sentido foi sendo alterado e a que demandas estaria atendendo? As questões trazidas nesse período sobre o campo dos museus são importantes para esta pesquisa porque dizem respeito diretamente ao período em que o MAE-UFPR estava se estruturando e buscando se integrar nas políticas

do campo da museologia. Assim, por se tratar de uma época de renovações no campo museológico ao nível internacional, especialmente na América Latina, é que adentraremos um pouco mais sobre os debates do campo dos museus no Brasil. Desta forma teremos um panorama mais claro de como as políticas influenciam diretamente nas atividades dessas instituições.

1.1 a) Os Museus Brasileiros

Historicamente os museus brasileiros apresentam-se como lugares de preservação da memória de grandes vultos ou acontecimentos. No século XIX, a criação dos primeiros museus está diretamente relacionada ao impacto gerado pela chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro. Assim, foram criadas diversas instituições culturais (dentre elas um museu), as quais apresentavam-se como uma espécie de materialização do sonho do exílio (CHAGAS, M., 2015). Segundo Mário Chagas,

A realização desse sonho envolvia a criação de equipamentos e o desenvolvimento de ações que pudessem trazer para a cidade colonial a memória e os ares da Europa. Entre esses equipamentos e ações incluíam-se: a Biblioteca Real (1810); o Teatro Real de São João (1812), que tinha por modelo o Teatro São Carlos, em Lisboa; a escola Real de Ciências Artes e Ofícios (1815); a Missão Artística Francesa (1816) e o Museu Real (1818). (CHAGAS, M., 2015, p.41)

Essas primeiras instituições culturais estavam baseadas em modelos importados da Europa que tinham caráter enciclopédico, bem como, visavam atender às demandas das elites. Porém, anos mais tarde, já no período de independência, iniciava-se a construção da ideia de nação, pautada numa agenda de criação de ritos e símbolos da nova nação e, para isto, era preciso estabelecer novos marcos de memória, como aponta Mário Chagas:

Para a construção ritual e simbólica da nação não bastava a criação de selos, moedas, bandeiras, hinos, armas e cores nacionais. Era preciso também, a exemplo de outros países, constituir calendários e datas cívicas, fixar iconograficamente a imagem dos mandatários da nação, erigir monumentos, redigir documentos, elaborar um projeto historiográfico de nação independente, convocar artistas e outros intelectuais para este projeto. Era preciso sobretudo uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de memória. (CHAGAS, M., 2015, p. 44)

Esses “novos procedimentos de memória” visavam dar uma unidade por meio da criação de símbolos e monumentos que fossem representativos e celebrassem a nova

nação independente. Ainda no século XIX houve a criação de dois museus militares pelo Império Brasileiro, o que demonstra bem a preocupação em exaltar heróis, personagens e conquistas da nova nação (CHAGAS, M., 2015). Datam desse período ainda os primeiros museus de caráter científico no Brasil, como o Museu Real (posteriormente Museu Nacional), Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paulista e o Museu Paranaense. No entanto, os modelos adotados ainda eram importados da Europa, situação que começaria a se modificar apenas com o final da Primeira Guerra Mundial.

O auge dos debates em torno do nacional no Brasil ocorreria cerca de cem anos depois da Independência, nas décadas de 1920-1930. Neste período, intelectuais atuaram como mediadores simbólicos (CHAGAS, M., 2015) ao refletirem sobre a questão do nacional e repensem o Brasil enquanto nação, discussão na qual os museus participaram ativamente.

A problemática sobre o nacional é um ponto chave para entendermos as relações que se estabelecem entre os interesses políticos e os museus no Brasil, uma vez que estas instituições estão em consonância com os ideais nacionalistas vigentes na época, os quais impactarão nas pesquisas nas exposições realizadas pelos museus durante muitas décadas. Na busca por aquilo que seria o “nacional”, estava em jogo a preservação da memória de grupos específicos, mas, para além disso, havia também a criação de um novo olhar sobre o passado, sobre qual tradição deveria ser preservada.

Desta maneira, durante a década de 1920, o movimento modernista iniciou as buscas por suas referências sobre o que seria considerado nacional. Os intelectuais envolvidos neste projeto buscavam no folclore, no colonial, no etnográfico, no popular e na diversidade das tradições o que seria a essência desse “autêntico nacional”. Nessa busca por um novo olhar sobre o passado e sobre o que seria a tradição, os museus foram cruciais no sentido de atuarem tanto como agentes, quanto como ferramentas de divulgação dos novos conceitos.

Durante essa década houve, ainda, o embate de diferentes grupos sobre o que seria ‘nacional’, pois este não se apresentava como algo pronto, o que suscitou distintos olhares sobre o tema (CHAGAS, M., 2015). Prova deste embate se reflete, por exemplo, nas diferenças ideológicas de Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional (MHN) (1922), e Mário de Andrade, criador do anteprojeto de lei que daria origem ao SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e também ao Decreto-Lei nº

25 de 30 de novembro de 1937. Ambos estavam pensando no que seria *nacional* e de que forma os museus, como agentes educativos, seriam instrumentos de difusão e afirmação de suas visões sobre o que seria o passado a ser preservado e difundido.

Enquanto Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional (1922), pensava o museu como um local destinado a realizar e a ensinar o 'culto à saudade', a 'exaltação da pátria' e a exaltação dos 'vultos gloriosos', Mário de Andrade o considerava como espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural. Todavia ambos debruçaram-se sobre o problema do nacional e focalizam a dimensão educativa dos museus. (CHAGAS, M., 2015, p. 72)

Nesta perspectiva fica nítida a disputa de entendimento sobre o nacional entre os diferentes pensadores do período e, também, a importância dos museus como difusores dessas propostas. Entretanto, apesar de díspares, é importante frisar que na citação anterior fica clara que a proposta educativa do museu é o principal ponto de acordo, o que demonstra a importância destas instituições para a legitimação de ideias, nos remetendo a duas outras questões: quais pesquisas interessavam ao governo dar suporte e de que forma os museus atuaram frente às políticas e aos ideais nacionalistas do período?

No contexto das pesquisas voltadas para a busca de uma tradição se iniciaram na década de 1940 os primeiros estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Impulsionados por um movimento nacional articulado por intelectuais ligados ao Movimento Folclórico⁶, mas também a nível internacional, encabeçado pela UNESCO⁷, o Brasil seguia as indicações políticas vigentes, instituindo, em 1947, a CNF – Comissão Nacional do Folclore – ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações Exteriores.

Foi com a criação da CNF e das Comissões Estaduais que se iniciou em todo território brasileiro a mobilização para o estudo e proteção das culturas tradicionais, culminando em 1958 na criação da campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura⁸ (FERREIRA, 2001).

Os primeiros estudos realizados no Brasil pela CNF estão ligados diretamente ao contexto político e cultural de sua época, que buscava dar sentido a um ideal de

6 O Movimento Folclórico atuou dos anos de 1947 a 1964 e era articulado por intelectuais brasileiros como Renato Almeida, Edison Carneiro, Joaquim Ribeiro e Manuel Diégues Júnior. A proposta era buscar caminhos para a formação de um órgão que centralizasse o estudo e a preservação das expressões populares (FERREIRA, 2008).

7 A UNESCO foi criada no ano de 1945.

8 Atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)

originalidade, na qual as populações oriundas de diferentes regiões brasileiras formariam a nação. Neste sentido, a missão da Campanha era registrar e salvaguardar o que eles acreditavam ser a “alma do povo”, ou seja, a cultura popular nacional (FERREIRA, 2008), e buscar reconhecimento institucional para dar visibilidade ao Movimento, atuando em duas frentes principais: na consolidação do Folclore como disciplina e na penetração do aparato estatal (FERREIRA, 2008). Estes dois níveis de ação demonstram como o Movimento buscou se articular enquanto um agente institucional ligado às políticas culturais do governo. Uma das ações promovidas era a realização de congressos e de seminários periódicos para realizar a integração entre a Central e as Regionais. Estes encontros aconteciam em diferentes cidades e tinham também caráter internacional, como foi o de São Paulo realizado em 1954. Como o governo também tinha interesse nas ações realizadas pela CNF, o então presidente Getúlio Vargas participou, em 1951, de um dos encontros promovidos pela instituição (FERREIRA, 2008).

Nestes eventos havia apresentações artísticas folclóricas e se constituíram em momentos nos quais se discutiam tanto questões teóricas, como práticas do campo, tais como a abertura de museus. A partir deste aspecto é possível perceber a importância dada pela Comissão para os museus enquanto instituições capazes de legitimar o discurso oficial, daí a necessidade de se abrir novos, bem como expandir os já existentes, como indica o trecho a seguir:

Entre estes cabe citar o Museu Folclórico do Paraná, inaugurado em 1953 por ocasião do 2º Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba, e a expansão do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, a partir da anexação da coleção que integrou a Exposição Interamericana de Arte Popular, em 1954, durante o 1º Congresso Internacional de Folclore. (FERREIRA, 2008, p. 14-15)

O fato dos museus serem lugares de guarda da memória e terem a capacidade de legitimar discursos ligados ao passado, tornava-os instituições estratégicas capazes de fortalecer os ideais do Movimento bem como, divulgar suas pesquisas realizadas. Assim, havia também uma preocupação do grupo de que os seus estudos adentrassem a academia por meio da inserção dos temas sobre folclore nas universidades. A estratégia era inserir o tema como parte do currículo acadêmico, em especial no das Ciências Sociais (o que era tido como elemento fundamental para a consolidação das pesquisas) e não apenas como uma disciplina isolada na cadeira de Antropologia (FERREIRA, 2008).

Entretanto, apesar do período ser abundante em pesquisas na área das tradições e saberes populares e de ser, também, uma época na qual se debatia sobre o lugar das Ciências Sociais no Brasil, ambos os campos buscavam consolidação dentro das recém-criadas universidades, o que gerou embates e questionamentos por parte dos cientistas sociais sobre a cientificidade dos pesquisadores do folclore. Nesta disputa pela institucionalização os folcloristas eram criticados devido a postura “romântica e diletante” assumida diante de seu objeto de estudo, “que levaria a distorções e correções de dados de pesquisas, comprometendo a sua qualidade” (FERREIRA, 2008) e, neste embate em busca de afirmação e consolidação, a luta foi vencida pelas Ciências Sociais, ficando os estudos de folclore relegados a segundo plano (FERREIRA, 2008).

No entanto, os estudos de folclore e cultura popular encontraram um campo fértil dentro dos museus, onde puderam se desenvolver tanto na área da pesquisa quanto na formação de acervos arquivísticos e museológicos. O nacionalismo⁹ como política das décadas de 1930-1940, na busca de criar uma unidade para o país, forneceu suporte para que os museus adquirissem objetos ligados às pesquisas de campo e, desta forma, foram formadas as primeiras coleções de cultura popular nos museus brasileiros¹⁰.

Neste sentido os museus recebiam o apoio do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – em suas ações de coleta de acervos direcionados a um grupo social específico, “o povo”, categoria ligada ao conceito de folclore e cultura popular. Segundo Dias, essa ação de colecionamento realizada pelos museus “pode significar uma peça importante para ampliação de redes territoriais, de fronteiras simbólicas, que, no processo de formação do Estado, fornece sentimentos de pertencimento” (DIAS, 2006, p. 341).

Assim, ao refletirmos sobre a formação de coleções de cultura popular nos museus temos que levar em consideração que esta ação não é isolada, ela está intimamente

⁹ “A mais frequente e óbvia matriz de nacionalismo surge quando, sendo necessário para o Estado Nacional defender território e povo, é alavancado o temor, ou seja, o nacionalismo surge como escudo, alimenta a sensação de pertinência a um corpo especial, para o popular ameaçado em seus direitos. Isso dá origem a uma cronificação de sentimentos hostis e de rejeição. Isso jamais aconteceu com o Brasil, que se constituiu sem medos ou idiossincrasias. Praticamos uma variante de nacionalismo sem inimigos; que tende a desenvolver lentamente o apego a um território e decantar o orgulho com as características da cultura e qualidades de seu povo.” (LESSA, 2008: 243)

¹⁰ “A tarefa de definir o conceito do que é patrimoniável, o passado a ser preservado, abrangeu uma rede de instituições envolvidas no projeto de representar o Estado. O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado em 1937, foi a primeira agência estatizada para a proteção do patrimônio nacional” (DIAS, 2006, p. 341)

relacionada aos interesses políticos, especialmente voltados para questões nacionalistas atreladas à afirmação daquilo que se considera patrimoniável. Falar sobre nacionalismo na área cultural é ter em conta, também, que alguns conceitos estão intimamente relacionados ao seu tempo, especialmente o de patrimônio cultural.

Segundo o dicionário de *Conceitos Chave de Museologia*: “A noção de patrimônio designava, no direito romano, o conjunto de bens reunidos pela sucessão: bens que descendem, segundo as leis, dos pais e mães aos seus filhos ou bens de família, assim definidos em oposição aos bens adquiridos.” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 73). Já o termo patrimônio cultural teria aparecido no século XVII e seria retomado durante a Revolução Francesa, tendo usos variados e abrangentes, “segundo sua etimologia, o termo, e a noção que induz, conheceu uma expansão maior no mundo latino a partir de 1930” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 73). Na década de 1950 o conceito foi alargado passando a abranger os objetos ou conjuntos, de caráter material ou imaterial, reconhecidos por serem representativos de uma memória histórica e, por isso, deveriam ser preservados (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013).

A ideia de patrimônio está relacionada diretamente a de perda e, também, a de preservação dos bens para poder transmiti-los, noção que se atrela à ideia de herança. A partir desta acepção, Dias afirma que no caso do patrimônio cultural, especialmente em contextos nacionalistas, o Estado fornece o sentimento de pertencimento na medida em que “assume a paternidade da nação e constitui o que será identificado e transmitido ao povo como patrimônio, para que o preserve e retransmita às gerações futuras” (DIAS, 2006, p. 342).

Desta forma, ao refletir sobre a questão do patrimônio percebemos a preocupação do Estado com a memória nacional e, especialmente, com a sua transmissão, a qual está associada diretamente ao caráter educativo dos museus. Neste sentido, quando o “popular” começou a ser incorporado ao universo do patrimoniável, a política tanto do Ministério da Educação e Saúde (MES) quanto do SPHAN, voltou-se para os museus que passaram a ser entendidos não apenas como local de culto ao passado, mas também dentro de um projeto educacional para as gerações futuras:

A integração nacional foi, neste momento, uma proposta acima de tudo educacional. Era proposta do MES a de desenhar um projeto de reforma educacional baseado na ideia de unidade nacional. A função didática dos museus

ganhou mais força ainda com o projeto de Mário de Andrade para o Serviço do Patrimônio, pois eles passam a ser vistos não só como espaços destinados a cultivar o passado, mas principalmente como parte de uma cultura que contribuiria para construir e formar as futuras gerações. Os museus teriam a função de inspirar atitudes cívicas mediante a preservação do patrimônio da nação. (DIAS, 2006: 344)

Assim, a partir da compreensão de que “a formação do 'povo' passava por um processo educativo, formativo de um caráter fundamental” (DIAS, 2006, p.344), é que os museus, como agentes na educação não-formal, foram fundamentais dentro da política nacionalista, criando novas coleções e realizando exposições de cultura popular em todo o Brasil. Desta forma, a imagem da nação se constituía pelas das tradições, relacionadas à questão da originalidade e da autenticidade. Neste caso, o Estado Novo criou novas imagens e símbolos, nos quais pode-se identificar que a oposição de “velho” não pode ser o “tradicional” (DIAS, 2006). Os museus, neste sentido, foram agentes fundamentais para a difusão e legitimação dos ideais nacionalistas associados aos estudos de folclore e cultura popular no Brasil.

Esta reflexão sobre qual o papel dos museus na sociedade e a quais interesses eles atendiam, especialmente no período das décadas de 1940-1950, será muito importante nos capítulos subsequentes para se compreender o contexto e os debates a respeito da criação e implantação do Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá (MAAP), que posteriormente viria a se chamar Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR (MAE UFPR).

A partir das reflexões trazidas aqui sobre o que é o museu e qual seu papel na sociedade, especialmente no Brasil, é que passarei a uma discussão mais específica sobre Memória e Sentimentos, termos fundamentais para compreendermos as relações que se conectam entre o museu e seu público.

1.2 Memórias e Sentimentos; Amnésias e Des-pertencimentos

Após refletir, na primeira parte do capítulo, sobre o lugar dos museus na sociedade e como ele está imbricado no jogo de construção e reconstrução de identidades, aqui será discutido um pouco mais sobre as questões que envolvem Memórias e Sentimentos. O objetivo é promover o debate entre diferentes autores estudiosos da memória a respeito do olhar sobre o passado e refletir sobre que memória é esta a qual os museus pretendem preservar e a que objetivos atendem. Esta discussão passa por um debate conceitual sobre o entendimento de Memória e suas formas de transmissão, mas também sobre Identidade, ideia atrelada diretamente aos sentimentos de pertencimentos a um grupo (comunidade, sociedade ou nação) e que é utilizada como amálgama social nas políticas nacionalistas, como no caso brasileiro.

Discutir sobre Memória é, também, refletir sobre o como lidamos com o passado, com as histórias e os vestígios de tempos anteriores. Essa consciência sobre o passado, segundo Lowenthal, é adquirida na medida em que percebemos esta distinção temporal entre o agora e o antes a partir daquilo que lembramos, escutamos ou identificamos como pertencentes a outra época (LOWENTHAL, 1998). Por meio desses processos de recordação, de transmissão e de observação das ações do tempo é que notamos o passado, associando o que já passou às instâncias memoriais e históricas:

No mínimo lembramos o que repetimos, recordamos que houve um ontem e percebemos os processos orgânicos de crescer e envelhecer, de desabrochar e definhar. Uma consciência do passado mais completa envolve familiaridade com processos concebidos e finalizados, com recordações daquilo que foi dito e feito, com histórias sobre pessoas e acontecimentos – coisas comuns da memória e da história. (LOWENTHAL, 1998, p. 64-65)

Assim, esta consciência do passado está fundada na memória e é por meio dela que confirmamos que houve um passado (LOWENTHAL, 1998). Entretanto, esta memória não é feita de matéria rígida, mas plástica, no sentido em que não é possível recordar a totalidade das coisas, sendo necessário assim uma seleção, que muitas vezes vem distorcida para se adequar às necessidades do presente. "A necessidade de se utilizar e reutilizar o conhecimento da memória, e de esquecer assim como recordar, força-nos a selecionar, destilar, distorcer e transformar o passado, acomodando as lembranças às necessidades do presente." (LOWENTHAL, 1998, p. 77).

Pensar o conceito de Memória é ter em conta que essa maleabilidade, que é sua característica, permite que ela se molde de acordo com o tempo em que é revivida e também com os interesses do presente. Quando comentamos sobre a busca da identidade, ou seja, aquilo que une as instâncias temporais para dar sentido de existência a uma pessoa ou grupo, é possível perceber esse jogo de construção e reconstrução da qual somos mutuamente afetados e cujos museus participam ativamente. Neste sentido, ao pensar sobre a relação entre memória e identidade, Candau afirma:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isto resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2012, p.16)

Assim, pensar a memória é também pensar a identidade, ou seja, a narrativa criada em torno do mito que fornece os sentimentos de pertencimento a um grupo ou dá sentido de existência a uma pessoa. Logo, discutir sobre memória é tocar na questão da formação das identidades, das heranças, daquilo que essas memórias trazem consigo toda vez que são puxadas à tona pelo fio do tempo. Neste viés, quando pensamos os museus enquanto portadores oficiais dos discursos ligado ao patrimônio, ou seja, a herança do passado que é revivida no presente, é ter em mente os múltiplos jogos que ocorrem entre esse trinômio identidade-memória-patrimônio. Entretanto, segundo Candau, podemos reduzir a um binômio, patrimônio e memória:

Se a identidade, memória e patrimônio são “as três palavras-chave da consciência contemporânea” - podemos, aliás, reduzir a duas se admitirmos que o patrimônio é uma dimensão da memória - é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade. (CANDAU, 2012, p.16)

Assim, nos ateremos aqui nas relações entre o binômio memória e identidade, de forma a relacionar esses conceitos com os sentimentos por eles suscitados, já que falar de memória é, também, debater sobre patrimônio.

Há um consenso entre os especialistas em “reconhecer que a memória é acima de tudo, uma recordação continuamente atualizada do passado, mais do que uma construção fiel do mesmo” (CANDAU, 2012). A partir desta premissa, é possível uma reflexão sobre as diferentes formas de ver o passado e sobre o que este olhar nos revela, mas também o que esconde ou escolhe não revelar e não transmitir. Desta forma, tão importante quanto estudar os processos que fundamentam a memória é entender os processos de

transmissão, pois é por meio desses mecanismos que podemos perceber as relações de poder que perpassam os conceitos de memória-identidade-sentimentos.

Essa transmissão é uma atividade-chave para entender como os museus foram uma ferramenta importante nas políticas nacionalistas. Pensar que esta transmissão jamais é pura ou autêntica, é refletir sobre sua utilização para afirmação de ideologias em momentos estratégicos de construção de identidades, os quais ocorrem no “complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição, e da reconstrução, da fidelidade e da tradição, da lembrança e do esquecimento” (CANDAU, 2012, p.106).

Em resumo, debater sobre memória é também trazer para o campo de discussão os esquecimentos, a construção de identidades, de sentimentos de pertencimento e de exclusão. Além disso, também é discutir sobre as formas de perpetuação das ações de memória que estão presentes nos processos de transmissão daquilo que se escolhe compartilhar e preservar para o futuro.

1.2 a) Memória e Transmissão

Uma das ações humanas mais antigas é a de deixar traços, inscrever, registrar, ou seja, fazer memória para transmiti-la a outros. Neste sentido, Candau aponta que a escrita é uma auxiliar de uma memória forte, reforçando laços e a metamemória, na medida em que “o escritor local, aquele que tem poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através dos traços transcritos” (CANDAU, 2012, p.109). Entretanto, a expressão da memória por meio da escrita não seria completa, necessitando a sociedade de meios de mediatização das lembranças – livros, computadores, arquivos, museus, bibliotecas, dentre outros.

Esta mediatização da memória passa pela questão da seleção daquilo que se pretende preservar, pois é impossível se guardar a totalidade dos traços produzidos por um grupo. Assim, cria-se um problema, especialmente para as sociedades contemporâneas que são permeadas pelo bombardeio de informações e imagens¹¹: a questão da seleção, dos critérios daquilo que será guardado e daquilo que ficará de fora no processo de preservação, e essa “seleção é muitas vezes difícil e dolorosa” (CANDAU, 2012, p.110).

11 Candau chama este problema de hipertrofia memorial, a qual se caracteriza pela proliferação de traços – relíquias, vestígios, arquivos - e de iconorreia, que é a exteriorização da memória pela profusão de imagens geradas pela sociedade (CANDAU, 2012).

A seleção do que será lembrado ou esquecido diz muito sobre a relação que a sociedade mantém com o passado, com a transmissão e com a identidade. O ato de escolher revela a imagem que se deseja construir e perpetuar, aquilo que será identificado como sendo o eu e não o outro. Talvez venha daí a obsessão dos nacionalismos de Estado em moldar a própria imagem, em gerar memórias e em reconstruir o passado de forma a criar fortes laços de identidade entre os membros da nação.

O ato de lembrar o passado é essencial para se estreitar a ligação entre o passado e o presente, que é o laço mantido pela identidade. Daí a importância não só das histórias passadas de geração para geração, mas também dos próprios ritos de rememoração que tornam o passado re-presentificado (metamemória). Nesse sentido Lowenthal afirma que:

Relembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos *selves* anteriores, por mais diferente que tenhamos nos tornado. (LOWENTHAL, 1998, p. 83)

Essa ligação entre o ontem e o hoje é a identidade, ou seja, um indivíduo ou um grupo reconhece o presente como sendo, de alguma forma, a continuidade direta daquele passado, mesmo que este tenha sido distorcido e acomodado para fazer sentido no presente. Assim, mais do que o passado verdadeiramente como ele foi, importa a verossimilhança com aquilo que poderia ter sido o tempo anterior, se é que ele realmente tenha existido (LOWENTHAL, 1998).

Para Lowenthal, o conhecimento sobre passado é cercado por incertezas, daí a necessidade da memória, pois é ela quem asseguraria que este passado existiu, dando sentido e forma para as lembranças no presente (LOWENTHAL, 1998). Esse processo envolve a seleção e o esquecimento de fatos, de forma que as memórias moldam a identidade associada ao passado no tempo atual, de forma a manter o sentimento de coesão e coerência do grupo. Museus, bibliotecas, arquivos e monumentos comemorativos são apenas alguns exemplos daquilo que a sociedade escolhe como marcos memoriais visando não somente preservar, mas legar esta memória às gerações futuras.

Entretanto, nas sociedades modernas, nas quais o conhecimento do passado e sua transmissão é mediatizada por instituições, há um aspecto interessante e contraditório no

que tange a preservação da memória: a proliferação de traços e imagens. Segundo Candau, essa obsessão pelo tempo real, pelo patrimônio, chamado pelo autor de “retromanias ou museomanias” (CANDAU, 2012, p.111) é fruto da onda memorial ligada a angústia da perda e, ao contrário do efeito esperado, que é o reforço da identidade por meio da memória, causa a confusão e o esquecimento.

Na ânsia por tudo preservar, as sociedades contemporâneas demonstram seu medo de escolher e esta obsessão por tudo preservar acaba gerando uma sobrecarga da função da memória. Neste sentido, os museus, arquivos e bibliotecas, lugares de memória, tornam-se lugares de esquecimento devido ao medo da perda, causando “inchaço hipertrófico da função da memória”, indo contra a essência da própria instituição que é a “arte da destruição controlada” (CANDAU, 2012, p.112). Segundo Candau,

(...) derramamos nos museus muitos objetos cuja apresentação só pode suscitar o tédio ou a vertigem se não for submetida a critérios de seleção draconianos, mas contrários ao espírito de uma cultura paralisada pelo medo mórbido de escolher. (CANDAU, 2012, p. 113)

Um dos exemplos que temos deste medo da escolha, o medo do esquecimento, é a própria proliferação de museus destinados à coleta e preservação dos mais variados tipos de acervos, como se o fato dos objetos estarem em um museu pudesse assegurar a perpetuação das memórias ligadas àqueles artefatos. A política de tudo armazenar, numa ânsia de guardar a totalidade do mundo, é um sintoma da insustentabilidade das próprias instituições, uma vez que a produção de traços e imagens pela nossa sociedade é cada vez maior. Outro aspecto importante é que a simples guarda desses materiais não garante a qualidade da memória preservada, justamente pela sobrecarga que gera¹².

Um dos marcos para se pensar a questão da transmissão da memória é a mudança nos quadros sociais. No momento em que há uma ruptura da transmissão da memória religiosa e doméstica para o advento de novos mecanismos de transmissão, ocasionados pela mudança dos costumes e hábitos da própria sociedade, esse câmbio gera, assim, um contexto de crise identitária, como traz Candau ao discutir as teorias de Herieu-Léger e Joël Bahloul

12 Candau chama este ato de sobrecarga da memória de *Information Overload*. Os indivíduos “em razão da impossibilidade de suportar as imensas sobrecargas memoriais, são muitas vezes incapazes de conferir sentido às informações adquiridas: estas são *apresentadas*, mas raramente *representadas*.” (CANDAU, 2012, p.114)

Quando esses quadros sociais entram em colapso ou se tornam confusos, indefinidos, múltiplos e multiformes, a transmissão é interrompida, por vezes, de maneira irremediável, provocando uma falta, uma necessidade de memória. A compulsão memorial contemporânea e o que denominamos crises identitárias se explicariam por uma expansão descontrolada da memória. (CANDAU, 2012, p.116)

Essa quebra na forma de transmitir as memórias é uma ruptura também na forma das pessoas se identificarem como pertencentes ou não a um determinado grupo. O sentimento de compartilhamento de determinadas características inscritas nos hábitos, costumes e ritos pelos membros do grupo é o que confere maior carga identitária a essas pessoas, garantindo a perpetuação e a transmissão desses hábitos às demais gerações. Neste sentido, o que define a tradição é que ela confere ao passado uma autoridade transcendente (CANDAU, 2012), ou seja, passada de geração em geração sem grandes questionamentos sobre sua origem ou sentido. A tradição, pensando desta forma, é o que dá sentido à identidade dos grupos, pois é por meio dela que o passado se atualiza no presente.

Essas lembranças encontram sua justificativa não apenas em assegurar continuidade fictícia ou real entre o passado e o presente, mas também em satisfazer uma lógica identificadora no interior do grupo, mobilizando deliberadamente a memória autorizada de uma tradição. O ato de memória que se manifesta no apelo à tradição consiste em expor, inventando se necessário, 'um pedaço de passado moldado às medidas do presente' de tal maneira que possa se tornar uma peça do jogo identitário. (CANDAU, 2012, p.122)

Assim, podemos afirmar que metamemória, que a memória atualizada no presente, é o que confere força à tradição e, também, o que dá sentido ao sentimento de identidade, de se reconhecer como parte de um grupo, revivendo a memória das gerações anteriores e conferindo novos sentidos a ela.

Entretanto, mesmos nestes casos em que a transmissão se efetua há ainda a presença do esquecimento. Segundo Candau esquecer é uma necessidade para que se possa, muitas vezes, se seguir adiante com a vida. É não se deixar esmagar pelo peso de fardos a fim de garantir a estabilidade de um grupo ou membro (CANDAU, 2012). Por este lado, a memória esquecida não seria uma ruína, mas sim um campo fértil do qual se tiram forças para se reconstruir e resignificar acontecimentos a fim de dar maior coesão aos sentimentos de pertencimento a um grupo:

A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade

da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou membros de um grupo fazem de si próprios. (CANDAU, 2012: 127)

Assim, a memória aparece como uma paisagem incerta, local de construção e reconstrução de sentidos. Mas, por outro lado o silêncio (a negação) nem sempre é amnésia, mas sim parte daquilo que se escolher não compartilhar e que também visa reafirmar os laços sociais de identidade de um grupo (CANDAU, 2012). Com isto, podemos afirmar que a necessidade de criação e recriação das tradições associadas às memórias de grupos se torna o principal objeto perseguido por políticas nacionalistas. O poder amalgamador da tradição é o que confere sentido à ideia de nação e, desta forma, os novos porta-vozes da guarda da memória e da tradição não são mais a família ou a Igreja, mas sim os suportes e instituições criadas para estes fins – livros, computadores, fotografias, museus, arquivos, bibliotecas.

Portanto, podemos pensar os museus como lugares de memória¹³, mas também, como lugares de esquecimentos, onde percebemos, por meio daquilo que não é preservado, os silêncios sociais para os quais as políticas patrimoniais fecharam os olhos. Desta maneira proponho na próxima parte adentrar um pouco mais sobre a discussão no campo da memória e dos sentimentos no âmbito dos museus, de forma que o debate possa suscitar reflexões sobre as contradições inerentes às próprias ações dessas instituições, pois no processo de transmissão de memórias os museus aparecem como uma das instâncias ligadas diretamente aos interesses e legitimação de discursos sobre o passado:

Se memorizar serve para transmitir, é o conteúdo transmitido ou o laço social que gera a transmissão? Educação, museus, arte, não são formas operacionais de transmissão visando menos transmitir *uma* memória que fazer entrar nas memórias a crença do corpo social em sua própria perpetuação, a fé em raízes comuns e um destino compartilhado, ou seja, uma consciência identitária? (CANDAU, 2012, p.106)

Assim, debater sobre as ações de transmissão de memórias e suas intenções no âmbito dos museus é mais do que refletir sobre esses lugares como agentes de preservação e transmissão de um passado oficial. É falar de seus esquecimentos sociais, de suas ausências e daquilo que foi escolhido não ser dito. Assim, proponho, para fechar

13 Este aspecto será trabalhado no próximo tópico do capítulo.

os debates sobre memória, trazer uma discussão de Pierre Nora sobre os Museus enquanto lugares de memória.

1.2 b) Museus Lugares de Memória e Amnésias

O termo *Lugares de Memória*, foi cunhado por Pierre Nora para abordar a questão do esfacelamento das formas tradicionais de transmissão das memórias no interior dos grupos comunitários, como debatemos anteriormente ao comentar sobre a crise identitária trazida com a ruptura dos quadros sociais que mantinham os agentes de transmissão de memórias (família, pessoas da comunidade). Para Nora, "o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória." (NORA, 1993, p.8). Neste sentido, é possível pensar os museus como mediatizadores de memórias, de traços do passado geradores de sentimentos de identidades, herdeiros de um posto antes legado a grupos e pessoas, pois a espontaneidade da transmissão fora perdida. Para Nora,

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1993, p. 13)

Para o autor, é a desritualização do mundo que faz aparecer a necessidade das instituições de memória, é justamente a ausência de outras formas supostamente seguras de transmissão que terminam por gerar arquivos, bibliotecas e museus. Porém, para Nora, existem tantas memórias quanto grupos humanos, suas formas de transmissão são variadas e, neste sentido, ela seria múltipla, coletiva, plural e individualizada. Para o autor "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem do objeto" (NORA, 1993, p.9), mas a transformação das relações modificou, também, as formas de transmissão da memória.

Refletir sobre a transmissão da memória feita pelos museus, que é realizada por meio de objetos associados ao passado, é ter em conta que eles são, ao mesmo tempo, instâncias e agentes do poder imbricados nas relações que se estabelecem entre as memórias que eles preservam e as políticas públicas às quais estão submetidos. Essas instituições atendem às demandas ligadas aos períodos históricos dos quais fazem parte,

ao mesmo tempo em que essas memórias preservadas e transmitidas refletem parte dos embates e das relações de poder que se travam no seio das sociedades. Desta forma, Nora, numa crítica acirrada às instituições de memória, escreve:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplana os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p. 13)

Os museus enquanto lugares de memórias são também lugares de esquecimentos. Assim, entendemos que esses locais preservam determinados aspectos memoriais atrelados a grupos sociais, mas deixam outros de lado por não serem do interesse naquele momento específico. Desta maneira podemos retomar a questão dos museus brasileiros ao pensarmos nas pesquisas sobre folclore e cultura popular. Essas categorias só entraram para o rol do “patrimonializável” quando houve o interesse em se gerar um sentimento de unidade para a nova nação planejada pelas políticas públicas culturais gestadas nas décadas de 1930-1950. Entretanto, esse não era um projeto apenas para o presente, mas para o futuro, daí a relação direta com o caráter comunicativo e educativo dos museus.

Neste sentido, criticamente, faz-se necessário refletir sobre a atuação dos museus em seu contexto específico de ação e quais papéis tiveram na perpetuação de ideias ligadas às chamadas identidades locais e nacionais. No caso dessa dissertação, o debate a respeito da proposta de criação de um museu em Paranaguá – enquanto uma instituição dedicada à preservação e à difusão da memória atrelada ao conceito de “Cultura Popular” nas décadas de 1950-60 – é necessário para entendermos as relações estabelecidas entre público-objetos-museu por meio dos comentários contidos nos “Cadernos de Críticas e Sugestões”, hoje disponíveis no MAE UFPR. Estas questões serão melhores debatidas nos capítulos 2 e 3, mas aqui cabem algumas considerações sobre o tema, em especial no que concerne ao entendimento do MAAP (Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá) como um lugar de embate entre duas ideias distintas sobre qual memória seria preservada.

Durante o período de gestação de um museu para a cidade de Paranaguá, a ser

sediado no prédio do Antigo Colégio dos Jesuítas, duas instituições se apresentaram como proponentes do projeto: o Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá (IHGPG) e a Universidade Federal do Paraná. Segundo Bárbara Bueno Furquim, o convênio assinado em 1957 entre a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e a UFPR foi marcado justamente pela oposição entre a ideia do IHGPG de um museu voltado para uma memória histórica ligada aos grandes feitos heroicos, na qual os vultos regionais apareceriam em destaque; e a ideia da UFPR, representada por Loureiro Fernandes, que pensava em um local dedicado ao resgate, à preservação e difusão da Cultura Popular, em especial a do litoral paranaense, integrando o conhecimento arqueológico e etnológico às pesquisas a serem realizadas (FURQUIM, 2015).

FIGURA 1



Vista do prédio do Antigo Colégio dos Jesuítas (atual MAE-UFPR). Data: 2010. Fotografia: Douglas Fróis

Nessa disputa ideológica pela ressignificação do uso do prédio, o discurso sustentado por Loureiro Fernandes tinha um forte apelo político, não somente pela questão da preservação da cultura popular, mas também dos remanescentes arqueológicos, uma vez que ele estava engajado na luta pela preservação dos sambaquis do litoral paranaense. Nesse aspecto, Loureiro Fernandes, que nos anos de 1936 a 1946 ocupou o cargo de Diretor do Museu Paranaense e realizou o salvamento de esqueletos humanos e artefatos em sambaquis tais como os de Matinhos (situado, na época, no Município de Paranaguá) e estava lutando, junto com outros intelectuais, pela criação de uma legislação que desse conta da preservação desses sítios arqueológicos, como escreve Igor Chmyz:

Loureiro Fernandes empenhou-se na criação de bases que possibilitassem a execução de pesquisas, formação de pessoal especializado e, paralelamente, na adoção de medidas protetoras do patrimônio arqueológico. Os sambaquis, alvos seculares da dilapidação, inclusive por parte de órgãos governamentais, constituíram a sua principal preocupação. O Estado do Paraná teve, por isso, em 1951, o primeiro decreto disciplinador para sambaquis no âmbito dos governos estaduais. Aos seus esforços e, aos de outros colegas seus, que comungavam dos mesmos anseios, deve-se a legislação federal disposta sobre sítios arqueológicos brasileiros, promulgada em 1961. (CHMYZ, 2006: 44)

Enquanto esteve à frente do Museu Paranaense, Loureiro Fernandes tinha como um de seus objetivos tornar a instituição uma produtora de conhecimento e, na área da arqueologia, a ligação do Museu com o ensino e a pesquisa foi marcada pela criação de uma seção no Instituto de Pesquisas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade. Essa Seção de Arqueologia viria a constituir no ano de 1956 o Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA), antes mesmo da existência do Departamento de Antropologia. (CHMYZ, 2006). Nesse aspecto, os esforços de Loureiro Fernandes se concentraram em dar subsídios para que o recém-criado CEPA realizasse sua missão e, assim,

Objetivando dotar o litoral paranaense de uma base operacional para o estudo dos sítios arqueológicos e da população cabocla, empenhou-se na restauração do antigo Colégio dos Jesuítas na cidade de Paranaguá, concluída em 1953, por ocasião das comemorações do Primeiro Centenário da Emancipação Política do Paraná. (CHMYZ, 2006: 46)

Desta maneira, a reivindicação do prédio pela Universidade vinha acompanhada de um forte apelo político, mas também educacional, e se justificava pela necessidade dar continuidade aos processos de salvaguarda de um passado ligado à Arqueologia e à

Cultura Popular.

Por outro lado, o IHGPG também fundamentava seu pedido pela criação de um museu junto à DPHAN pelo viés político, uma vez que a ideia de criação de um museu na cidade de Paranaguá já estava explícita no Decreto Estadual nº 71.17 de 2 de julho de 1949 (ASSIS, 2015). O prédio, tombado como patrimônio histórico, foi reapropriado simbolicamente por políticos e intelectuais de Paranaguá enquanto um símbolo do passado glorioso que os jesuítas haviam trazido para Paranaguá, “o berço do Paraná” (ASSIS, 2015). Desta forma é que, inicialmente, a guarda do prédio foi passada ao IHGPG. Segundo Vinícius Augusto de Andrade Assis:

A intenção até o momento era, além de transferir a sede do Instituto para o edifício tombado, a criação de um museu histórico, sobre a direção e exposição do acervo do mesmo, onde – seguindo as concepções históricas do Museu Histórico Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – há a tentativa de consolidar uma tradição nacional por meio de objetos que, por serem valorizados como autênticos fragmentos do passado, funcionavam como símbolos poderosos dos “heróis” eleitos por uma parte da elite dirigente, além do reconhecimento de Paranaguá como “berço da civilização paranaense”. (ASSIS, 2015: 3150)

Desta maneira, as ideias do IGHGPG e da Universidade, representada por Loureiro Fernandes apontavam para direções opostas. Entretanto, ambas ideias estavam em consonância com os ideais da DPHAN, sendo travado um cabo de guerra entre as instituições e, nessa disputa, a ideia de Loureiro Fernandes saiu vencedora, uma vez que o IHGPG não cumpriu seu acordo de montar uma exposição no prédio durante o período em que esteve sediado no local¹⁴. A proposta apresentada pela Universidade foi considerada de maior relevância e urgência, pois:

Diferente do Museu Histórico a ser desenvolvido pelo IHGP, cujo objetivo era propagar uma memória elitista e saudosista de Paranaguá, temos a ascensão de um Museu Universitário que visa preservar a cultura dos habitantes locais – conhecida como cultura caiçara – que se deu na miscigenação entre os “colonizadores” portugueses e os indígenas que já habitavam o litoral paranaense, além dos remanescentes indígenas e arqueológicos encontrados no litoral paranaense: como os sambaquis. Vale lembrar também sua finalidade como instituição científica, que visa elaborar e promover pesquisas arqueológicas e etnográficas. (ASSIS, 2015: 3152)

Desta forma, a preferência foi dada a UFPR e no ano de 1963 o museu foi

¹⁴ “Ao longo do período que ficaram abrigados no Colégio, março de 1957 a junho de 1958, o IHGPG não cumpriu seu objetivo de realizar naquele espaço uma exposição. Com as chaves do museu sendo entregues definitivamente para Loureiro Fernandes, como representante da Universidade, a instalação do almejado Museu Histórico de Paranaguá no “Antigo Colégio Jesuíta” seria abandonada definitivamente pelo IHGPG” (FURQUIM, 2015 apud FURTADO, 2006)

inaugurado com sua exposição *O Roteiro Evolutivo das Técnicas*, sob a curadoria de Loureiro Fernandes. O circuito expográfico do museu permaneceu praticamente inalterado durante os 20 anos que se seguiram, sendo que apenas na década de 1990 é que o museu iniciou um processo de reestruturação interna, cambiando, lentamente, a curadoria da exposição. Entretanto, durante o longo período em que esteve aberta ao público, a exposição foi apropriada e reapropriada pelos visitantes, gerando memórias e sentimentos que hoje se encontram registrados nos *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

Assim, a partir da discussão sobre qual memória seria preservada e apresentada pelo museu, podemos nos questionar sobre qual o papel dessas instituições na manutenção e transmissão de uma memória geradora de sentimentos de pertencimento, em especial no caso do MAE UFPR. Outras questões surgem ainda como: de que maneira os comentários contidos nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* podem contribuir para o entendimento de como o público do museu se apropria do discurso expositivo dentro do contexto político e cultural de suas épocas? Quais memórias estão presentes e, mais importante, quais estão ausentes?

Nossa proposta é de tensionar esses elementos ao longo da dissertação, especialmente nos próximos capítulos, os quais abordarão a construção da linguagem expositiva e os comentários dos visitantes. Por ora, referimo-nos a esses questionamentos no sentido de trazer à tona aspectos relacionados ao próprio museu enquanto instituição ligada à memória e ao discurso oficial. Para isto, trago, para fechar este capítulo, um último debate acerca da construção das exposições permanentes do MAE UFPR e a relação criada entre os objetos expostos e a memória do público, relação possível de ser pensada a partir dos comentários do público contidos nos *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

1.3 Escovando relações: o MAE UFPR e a construção da memória

Desde sua inauguração em 1963¹⁵, o MAE UFPR passou ao longo de sua história por mudanças estruturais, as quais se refletem em diferentes formas de lidar e pensar seus acervos, de expô-los e, também, de olhar e conhecer o seu público. Essas alterações podem ser percebidas pela própria pelas mudanças regimentais e na troca de nome do

15 A data de assinatura do convênio entre a Universidade e a DPHAN é de 1958. Entretanto, o museu só foi aberto ao público no ano de 1963, com a inauguração da primeira exposição permanente do museu.

museu, realizada três vezes até o momento.

Inicialmente denominado MAAP - Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá (1963 a 1992), o MAE UFPR teve boa parte de sua gestão inicial conduzida pelo seu fundador, o Prof. José Loureiro Fernandes. Enquanto diretor do MAAP nos anos de 1958 a 1977¹⁶, Loureiro Fernandes forneceu as diretrizes teóricas e científicas que nortearam as atividades do museu durante seus primeiros anos de funcionamento. Assim, foram realizadas incursões a campo e pesquisas para a aquisição de peças que formariam o núcleo do acervo de Cultura de Popular, da mesma maneira datam do mesmo período, ainda, as primeiras escavações empreendidas na área de Arqueologia visando a formação de um acervo para o museu e a realização de pesquisas na área.

Entretanto, as coleções, em especial as de Cultura Popular, eram adquiridas em grande medida por meio de compra ou doação, em parte fruto de contatos feitos por Loureiro Fernandes junto a pessoas influentes nos meios intelectuais e políticos dos quais era frequentador. Dentre estes círculos que o primeiro diretor do MAE participava ativamente estava o Movimento Folclórico. Como já foi debatido no item 1.1 deste capítulo, a ideia desses grupos era a de registrar e salvaguardar as tradições e técnicas que estariam ameaçadas de desaparecimento com o avanço tecnológico das grandes metrópoles. Parte desse pensamento advinha da ideia de perda, mas, por outro lado, ligava-se também a concepção de autêntico, que associava as técnicas tradicionais como algo pertencente ao passado. Neste sentido, os esforços de Loureiro Fernandes se concentram nos objetos e manifestações folclóricas do Litoral Paranaense devido à urgência em se preservar as tradições locais, com foco na busca por objetos associados às técnicas, à autenticidade, ao rústico, conforme Furquim escreve:

Isso se deve ao modo como as coisas e as pessoas do litoral paranaense foram pensadas enquanto presas a uma concepção de tempo, no qual o seu passado `autêntico` e `tradicional` deveria ser resgatado antes que desaparecesse. Assim, a `guarda` e a `preservação` desse material só seriam possíveis e, por assim dizer, verossímeis, a partir de sua desenfreada coleta e imediato colecionismo (GONÇALVES, 2007). Essa noção temporal restringia as coisas e a cultura popular do Litoral como pertencentes a um passado estático (FABIAN, 2013). Nesse tempo as pessoas e sua cultura material eram pensadas pelos seus pesquisadores (coletores) como presas a uma `primitividade` (BURKE, 1989) que, fazia com que o risco de sua destruição fosse constante. Cabia então resgatá-las para que servissem como exemplares de um tempo pretérito. (FURQUIM, 2015, p. 16)

Desta forma, a ideia de realizar pesquisas e coletar acervos estava diretamente

16 Ver tabela de diretores do MAE UFPR no Anexo I.

relacionado com aquilo que seria perdido, esquecido, e o museu se apresentava como o lugar onde esta memória não somente seria preservada, mas também difundida para as gerações futuras.

No caso do MAAP, Loureiro Fernandes e a Museóloga Marília Duarte Nunes, ao pensarem a curadoria da primeira exposição permanente, colocavam como objetivo principal da mostra a evolução das técnicas, expondo objetos das Divisões de Arqueologia e de Artes Populares do museu.

Neste sentido, ao dar um enfoque teórico evolucionista seguindo padrões europeus de classificação, os objetos que compõem o acervo de Cultura Popular eram colocados em um nível menos evoluído, daí seu caráter ser atrelado ao rústico ao longo da primeira exposição permanente (1964 a 1992) (FURQUIM, 2015).

No entanto, no ano de 1992 o MAAP passou por uma reforma estrutural que delineou uma nova abordagem teórico-metodológica, a qual pode ser percebida pela própria mudança de nome da instituição: de Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá, o MAAP passou a ser chamado de Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá - MAEP (1992 a 1999). Segundo Furquim, é esta transição o momento no qual os objetos da Unidade de Cultura Popular deixam, aos poucos, de serem classificados dentro museu como curiosidades para serem entendidos como etnográficos, demonstrando que o processo de ressignificação desses acervos é contínuo mesmo dentro do próprio museu (FURQUIM, 2015). Essa mudança conceitual pela qual o MAEP estava passando está ligada, de certa maneira, a disputa pelo campo travada entre Folcloristas e Cientistas Sociais já apontada na primeira parte deste capítulo.

No ano de 1999 o MAEP passa por nova reformulação e tem seu nome, novamente, alterado para a forma como o conhecemos hoje: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná - MAE UFPR. Esta mudança de nomenclatura, por sua vez, revela a retirada do nome da cidade de Paranaguá do título do museu, marcando a quem pertence o acervo contido dentro de seus espaços: à UFPR¹⁷.

As alterações de nomes e as mudanças de entendimento sobre o caráter do acervo

17 “Em meio às duras críticas e a uma série de conflitos de representação entre os etnólogos (FABIAN, 2010), nos anos iniciais do século passado a Antropologia passa por um significativo amadurecimento nas Universidades como extensão do trabalho de campo etnográfico tornando os museus, suas coleções e respectivamente, os estudos com cultura material, pouco atrativos para as ciências sociais (ABREU, 2008). Mesmo sob esta perspectiva, nas décadas passadas, os museus etnográficos, ainda com seu papel desempenhado, muitas vezes questionável, e momentos de inexpressiva participação em pesquisas acadêmicas, não deixaram de ser geridos como espaços que constroem determinadas formas de representação do outro (GONÇALVES, 2007). Esse é o caso do MAE/UFPR.” (FURQUIM, 2015, p. 19)

de Cultura Popular dentro do MAE UFPR são pontos chave para a compreensão da maneira como o museu se compreende e se mostra ao seu público, uma vez que esses câmbios se refletem em todos os aspectos do museu, incluindo sua exposição. Neste sentido, o momento em que os *Cadernos de Críticas e Sugestões* aparecem pela primeira vez no museu (1984), refere-se ao período em que a instituição ainda se apresentava como MAAP. Logo, a documentação traz os comentários do público que ainda conheceu a primeira exposição permanente, da mesma maneira em que falam, também, sobre os períodos de transição e das mudanças na exposição percebidas pelo público.

Desta forma, antes de tratar especificamente sobre os Cadernos, é importante conhecer um pouco mais sobre as antigas exposições e também as mudanças pelas quais ela passou, uma vez que essas se refletem naquilo que o público traz em seus comentários contidos na documentação.

1.3 a) O Antigo e o Novo nas Exposições do MAE UFPR

Desde sua abertura ao público em 1963, o MAAP se preocupava com a diretriz educacional de suas ações e, neste sentido, havia uma atenção especial com o conteúdo que seria transmitido em suas ações para a comunidade externa. Desta forma, a primeira exposição permanente, intitulada “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”, tinha um caráter educacional e evolucionista, pois, seu objetivo principal era que as peças arqueológicas e etnográficas ressaltassem as técnicas utilizadas pelo homem brasileiro, nos diferentes períodos pré-históricos e históricos (NUNES, 1966).

A equipe teve a preocupação em organizar as vitrines e seus conteúdos de forma didática, uma vez que estavam cientes da importância educacional da mensagem que o museu deveria transmitir aos seus visitantes, como escreve Nunes:

Se a forma mais importante do trabalho educativo-cultural de um museu é a exposição, pareceu-nos ser de grande utilidade dar à nossa mostra arqueológica uma planificação tal que viesse possibilitar ao público sentir como o homem pré-histórico brasileiro, utilizando matérias-primas em estado natural, conseguiu, pela sua capacidade técnica e habilidade manual, transformá-la em implementos úteis à sua sobrevivência e defesa.

Foi, portanto, nossa intenção transmitir, em cada vitrine, dois conteúdos, duas mensagens culturais ao público: uma de caráter tecnológico, fixando os meios de ação do homem sobre a matéria prima; outra de natureza funcional, documentando o uso desse instrumental criado, face às necessidades do homem de atuar no meio ambiente” (NUNES, 1966:2)

Além da organização dos objetos, havia ainda outra preocupação: as informações textuais. Para a equipe, o ideal seria que os textos fossem reduzidos ao máximo, sendo substituídos por “visitas comentadas”. Entretanto, cientes da escassez de pessoal especializado, do perigo de uma má formação dos mediadores e da impossibilidade do emprego exclusivo de monitores capacitados; acabaram optando pelo sistema de legendas com dupla finalidade¹⁸. (NUNES, 1966).

Apesar dos esforços para realizar uma exposição moderna e, ao mesmo tempo, atenta às normas museológicas, a estrutura do prédio e as normas da DPHAN não permitiam que a equipe conseguisse realizar tudo o que haviam planejado. Neste sentido, Nunes em seu artigo relata uma série de problemas que eles enfrentavam como o da iluminação artificial e natural, em especial o reflexo da luz externa nas vitrines; problemas de umidade que interferiam tanto nos materiais usados quanto nas peças; além da questão da circulação do público (NUNES, 1966).

Apesar das dificuldades, o planejamento do roteiro da curadoria foi implantado tendo o museu e suas exposições a seguinte configuração que pode ser vista na planta a seguir¹⁹. No Anexo II há uma tabela e a planta com o roteiro original com a relação das salas da exposição²⁰. No Anexo II há uma tabela e a planta com o roteiro original com a relação das salas da exposição²¹.

18 “... uma legenda-base, de caráter geral, colocada fora da vitrine, procura dar ao visitante a importância temática da sala; outra, de caráter específico, colocada no interior da vitrine, dá necessária ênfase aos objetos”. (NUNES, 1966, p.3)

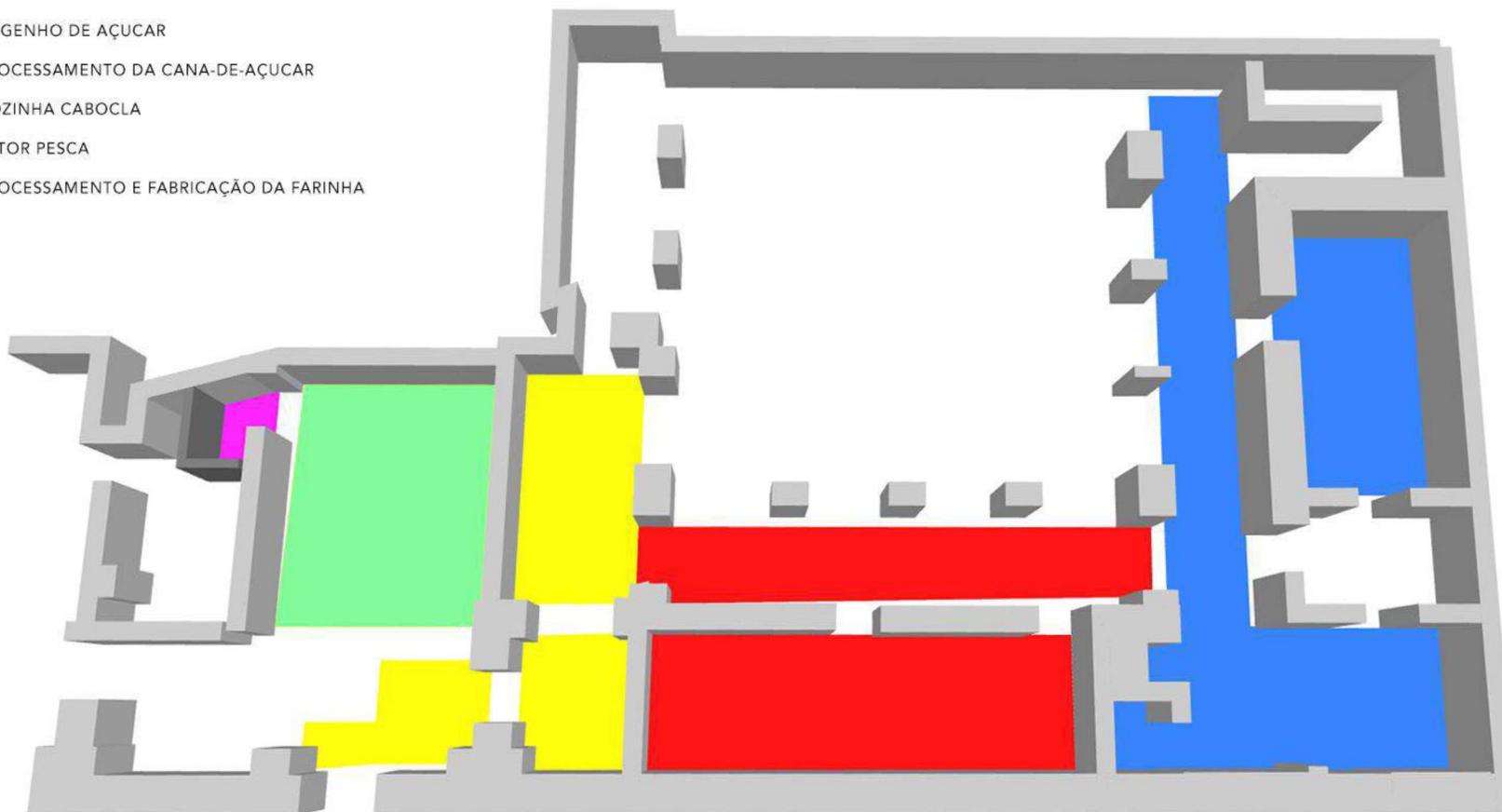
19 As plantas apresentadas a seguir no corpo do texto foram refeitas pelo Produtor Cultural do MAE-UFPR Fábio Marcolino a partir das originais que encontrei nos arquivos do museu. Nos anexos 5, 6, 7, 8 e 9 encontram-se as plantas originais do MAAP e do MAEP.

20 Esta listagem foi feita com base na planta apresentada. Por se tratar de documentação sem data, é difícil precisar o período do conteúdo. Entretanto, considerei esta sequência a mais fiel à primeira exposição, uma vez que a planta consultada está catalogada junto ao material da década de 1960 (Referência: MAE III. 001.291.005). A ordem apresentada na tabela difere daquela feita por FURQUIM, 2015: 151-153, provavelmente devido ao fato de termos acessado documentações distintas (de épocas diferentes) para compor a sequência da exposição “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”.

21 Esta listagem foi feita com base na planta apresentada. Por se tratar de documentação sem data, é difícil precisar o período do conteúdo. Entretanto, considerei esta sequência a mais fiel à primeira exposição, uma vez que a planta consultada está catalogada junto ao material da década de 1960 (Referência: MAE III. 001.291.005). A ordem apresentada na tabela difere daquela feita por FURQUIM, 2015: 151-153, provavelmente devido ao fato de termos acessado documentações distintas (de épocas diferentes) para compor a sequência da exposição “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”.

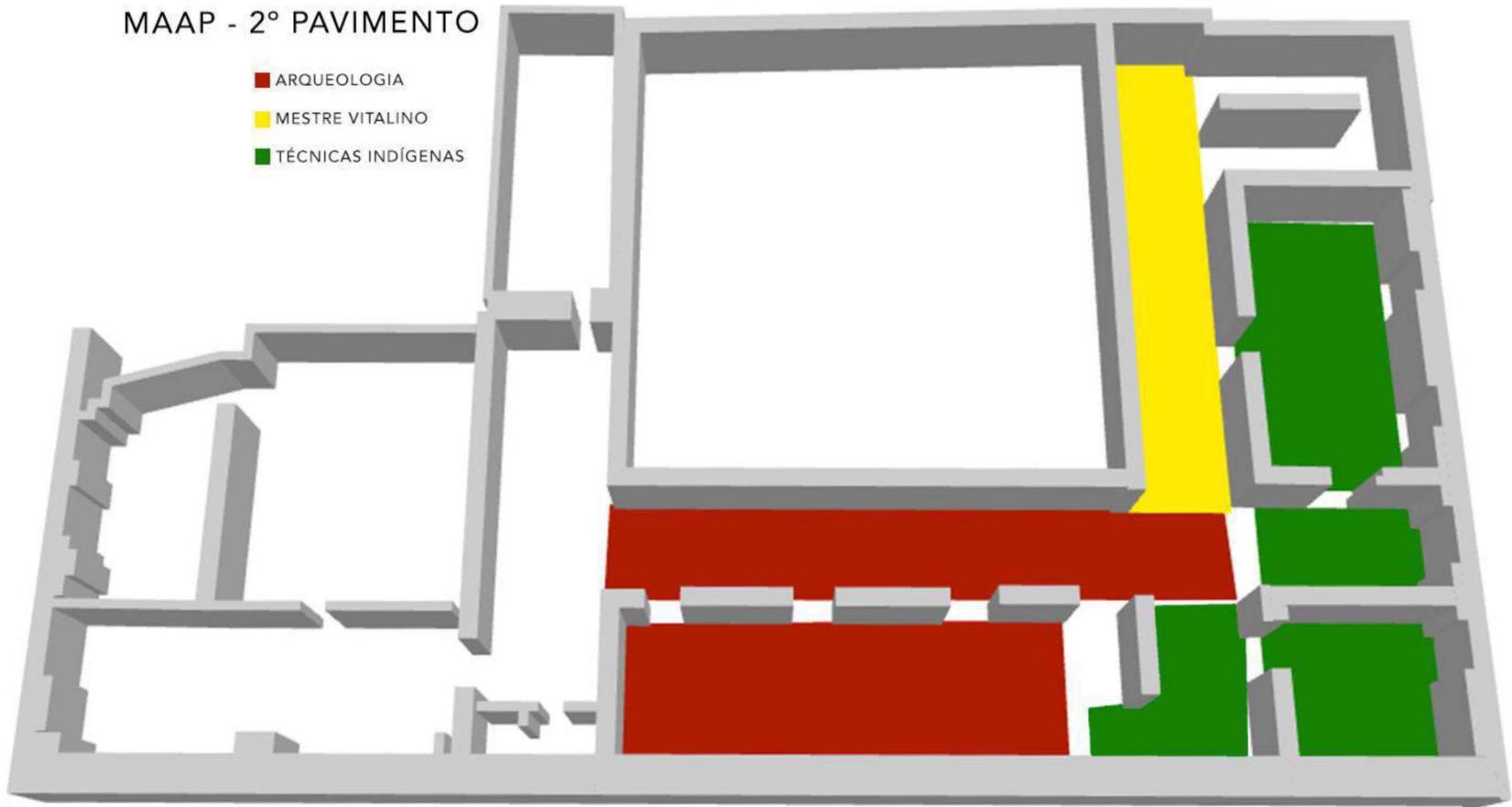
MAAP - PAVIMENTO TÉRREO

- ENGENHO DE AÇUCAR
- PROCESSAMENTO DA CANA-DE-AÇUCAR
- COZINHA CABOCLA
- SETOR PESCA
- PROCESSAMENTO E FABRICAÇÃO DA FARINHA



MAAP - 2º PAVIMENTO

- ARQUEOLOGIA
- MESTRE VITALINO
- TÉCNICAS INDÍGENAS



Essa configuração demonstra que o planejamento traçado pela curadoria para a exposição tinha como foco a evolução das técnicas. Cabe ressaltar que, apesar do caráter mais amplo de algumas temáticas, Loureiro e sua equipe procuraram dar ênfase na cultura local, de forma que havia muitas peças da região, evidenciando o modo de vida do caboclo do litoral. O núcleo base desta exposição, como poderá ser visto mais adiante, permaneceu por quase quarenta anos em exibição no museu, apesar das mudanças pelas quais a instituição passou.

No momento da reestruturação interna do museu no final da década de 1980 (período de transição entre o MAAP e o MAEP) já se discutia câmbios na exposição permanente. Mas, apesar do novo projeto expositivo proposto, pouco mudou, efetivamente, em relação aos conceitos traçados na primeira mostra, podendo esta segunda ser considerada, praticamente, uma permanência das ideias da anterior, como traz o Relatório de Reestruturação do MAEP referente ao período de maio de 89 a dezembro de 1993:

Basicamente o projeto está estruturado no trabalho multidisciplinar. Independente da natureza do acervo estar relacionado a arqueologia e a etnologia as diversas áreas do conhecimento encontram campo de atuação, uma vez que, a proposta original do museu – o saber e o fazer do Homem do Litoral – atua como articuladora dos vários projetos. (MAEP, maio de 89 a dezembro de 1993, p.1)

Em parte, a continuidade das ideias da antiga exposição pode ser percebida por algumas permanências no novo circuito expositivo, como foi o caso da reabertura das salas da Casa de Farinha, Moagem de Grãos, Engenhos da Cana-de-açúcar e Casa Cabocla que previstas no projeto de reestruturação do MAEP (MAEP, 1993).

Como o relatório registra, a instituição estava passando por um processo de reestruturação não somente organizacional²², mas também de seus espaços físicos, com a mudança da reserva técnica, da biblioteca e da administração para a antiga sede do Instituto Brasileiro do Café em Paranaguá. Desta maneira a exposição poderia ser revista e ampliada, uma vez que haveria mais espaço para receber vitrines e peças.

A nova exposição “O Saber o Fazer do Homem do Litoral do Paraná” teve seu primeiro eixo aberto em 1993 e tinha como objetivo falar sobre as indústrias ligadas ao

22 Com essa alteração organizacional a instituição passou a ser subordinada administrativamente a Pró-reitora de Extensão e Cultura da UFPR, bem como manteve em seu quadro dirigente, em sua maioria, professores do DEAN (FURQUIM, 2015, p.36)

modo de vida do caboclo. Para cumprir sua proposta, além das intervenções no prédio, foram realizadas pesquisas e consultorias dentro dos projetos de extensão do Museu a fim de dar suporte para as modificações que seriam realizadas no circuito expositivo. Desta forma, realizou-se a aquisição de algumas peças novas de grande envergadura para compor a exposição junto a Casa de Farinha e o Engenho de Cana de Açúcar (FURQUIM, 2015).

FIGURA 2



Parte da cenografia da exposição do MAEP “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” na década de 1990. Representa a confecção artesanal de rede de pesca. Fotografia sem data. Retirada dos Arquivos do MAE-UFPR

Apesar da nova concepção museográfica, a narrativa expositiva proposta tinha como personagem central o caboclo, entendido como tipo característico do litoral paranaense, além da manutenção da ênfase nos materiais das Unidades de Arqueologia e de Cultura Popular; o que reflete a permanência das ideias anteriores. Um dos elementos mais marcantes dessa continuidade é a presença da “Casa Cabocla”, anteriormente denominada de “Cozinha Cabocla”. Segundo Furquim, a casa seria o fechamento da exposição e nela havia todos os cômodos da residência (com certo destaque para a

cozinha), onde poderiam ser vistas todas as indústrias apresentadas no circuito expográfico: cerâmica, cestaria, tecelagem, pesca, fabricação da farinha. A ideia era, ainda, mostrar o contexto e a rusticidade com que o caboclo do litoral manejava os recursos disponíveis e as técnicas tradicionais para sobreviver (FURQUIM, 2015: 184).

FIGURA 3



Vista geral da "Casa Cabocla", cenografia da exposição do MAEP "O Saber e o Fazer do Homem do Litoral" na década de 1990. Fotografia sem data. Retirada dos Arquivos do MAE-UFPR

FIGURA 4



Parte interna da Cozinha Cabocla na exposição do MAEP “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” na década de 1990. Fotografia sem data. Retirada dos Arquivos do MAE-UFPR

Parte dessas ideias são herdeiras direta do pensamento da exposição anterior do MAAP e, neste sentido, a escolha da manutenção do termo “caboclo” para designar o habitante do litoral paranaense é um ponto chave:

Quanto à utilização do termo “caboclo” no MAEP, é preciso observar que a década em que o MAEP organiza a “Casa Cabocla”, na década de 1990, o termo “caiçara” designado ao morador do litoral paranaense já era de uso comum no cotidiano e no meio acadêmico. É difícil precisar a escolha de que orientou a exposição da casa a partir do termo “caboclo”. De todo modo, é bastante compreensível que, em meio a um contexto em que as ideias de Loureiro Fernandes detinham (ainda) bastante aderência, fosse mantida tal denominação. (FURQUIM, 2015, p.191)

A partir dessas permanências, é possível perceber que as mudanças propostas se atinham mais a uma reorganização expográfica e uma adequação dos temas anteriores do que efetivamente um câmbio conceitual da exposição, como pode ser observado na planta da exposição²³:

²³ A reconstituição dos temas foi feita com o auxílio do Roteiro da exposição do MAEP no anexo 3, o qual foi retirado da Dissertação de Mestrado de Bárbara Furquim. Porém, para localizar espacialmente a exposição, as marcações dos eixos foram feitas junto com os funcionários do MAE-UFPR que conheceram a exposição do MAEP.

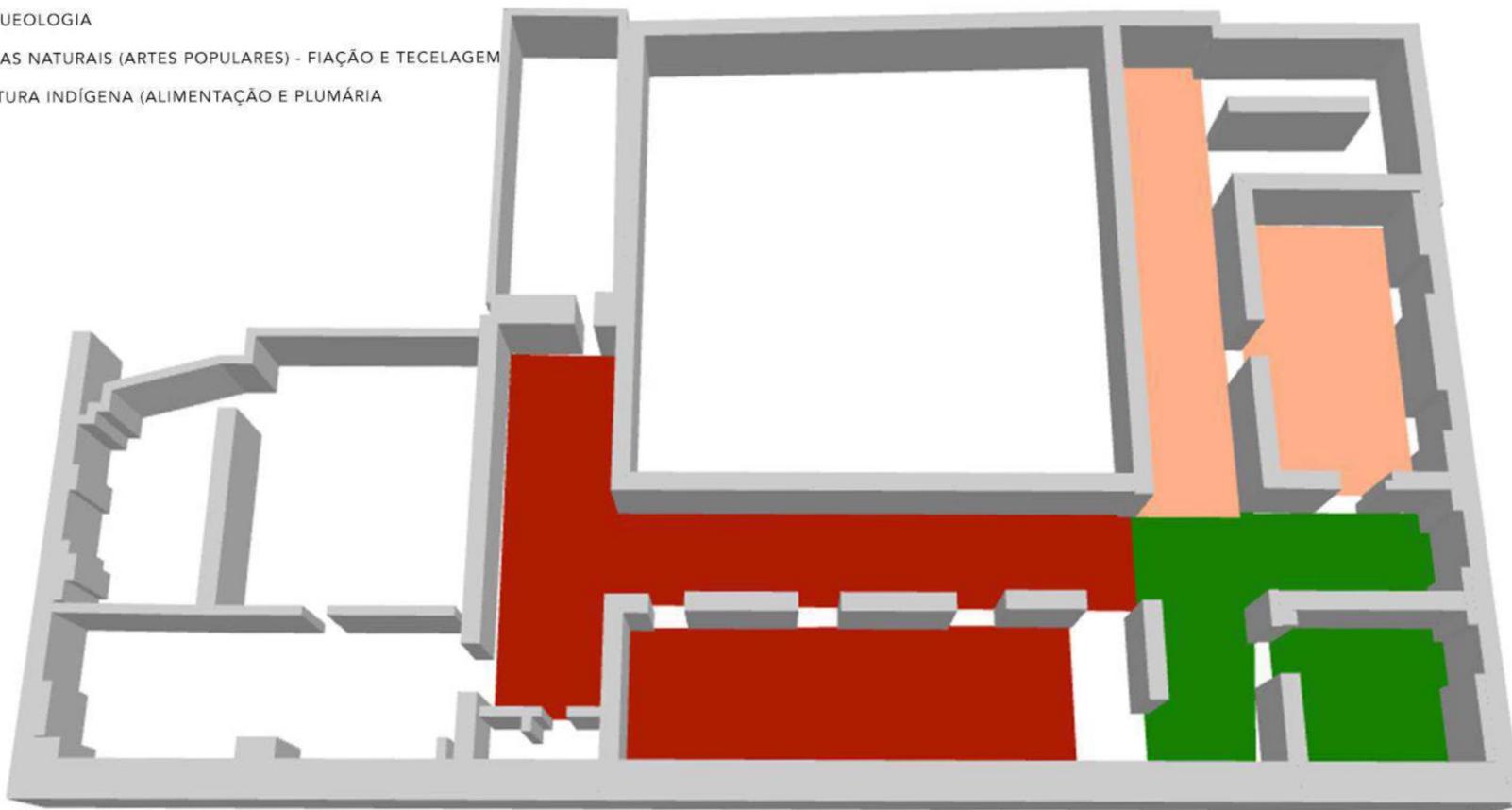
MAEP - PAVIMENTO TÉRREO

- O CONHECIMENTO DAS PLANTAS MEDICINAIS
- BENEFICIAMENTO DOS GRÃOS
- ENGENHO DE AÇÚCAR
- COZINHA CABOCLA
- CASA DE PESCA E CASA DE BARCO (SETOR PESCA)
- CASA DE FARINHA
- CERÂMICA NEO-BRASILEIRA
- LOJINHA



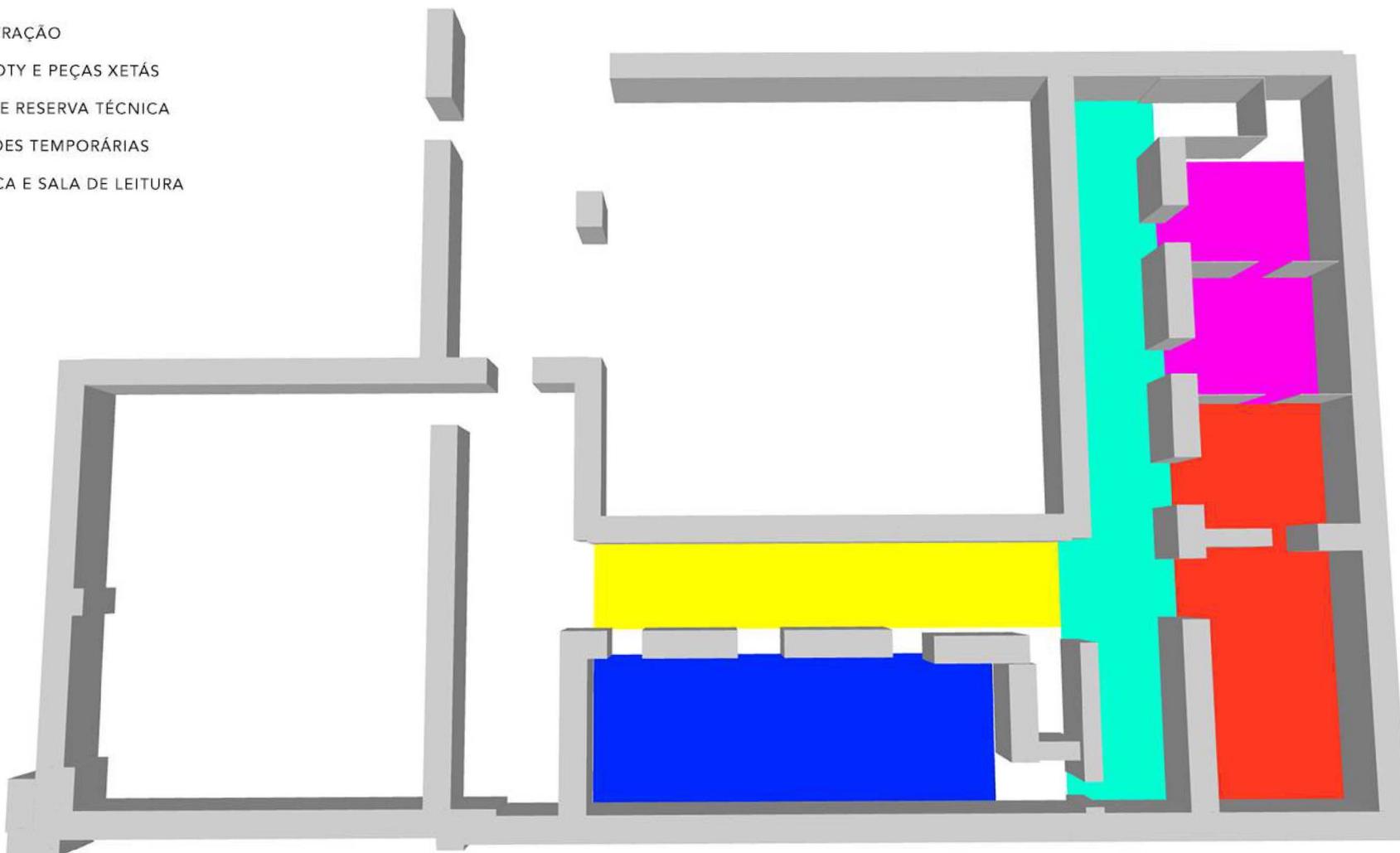
MAEP - 2º PAVIMENTO

- ARQUEOLOGIA
- FIBRAS NATURAIS (ARTES POPULARES) - FIAÇÃO E TECELAGEM
- CULTURA INDÍGENA (ALIMENTAÇÃO E PLUMÁRIA)



MAEP - 3º PAVIMENTO

- ADMINISTRAÇÃO
- PAINEL POTY E PEÇAS XETÁS
- DIREÇÃO E RESERVA TÉCNICA
- EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS
- BIBLIOTECA E SALA DE LEITURA



Foi apenas com a mudança do MAEP para MAE-UFPR no ano de 1999 que o museu mudou drasticamente tanto suas exposições quanto sua estrutura interna. O prédio onde se situa a Sede Histórica durante os anos 2006 a 2009 passou por um restauro e, ao longo desse período, teve sua exposição desmontada. No período em que esteve fechado ao público, o museu atuou por meio de seus projetos de extensão junto à comunidade²⁴ de forma a tentar manter seu vínculo com o público.

No ano de sua abertura ao público o MAE UFPR inaugurou a exposição temporária “Séries do Porto” em parceria com o Museu Oscar Niemeyer (MON) de Curitiba. A mostra teve ampla divulgação na mídia e visou atrair o público da região para conhecer o novo museu. Entretanto, a antiga exposição estava completamente desmontada, o que ocasionou uma série de críticas por parte do público que frequentava o museu no período anterior ao restauro. Muitas dessas críticas estão fortemente presentes nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* do museu.

Foi apenas em dezembro do ano de 2016 que o MAE UFPR reabriu o primeiro segmento de Cultura Popular da sua nova exposição de longa duração intitulada “Assim Vivem os Homens”, a qual procura “ênfaticamente o cotidiano em diferentes povos, culturas e épocas, traçando suas trajetórias a partir de objetos representativos de suas tecnologias, economia, vida social, ritual e mítica.” (MAE UFPR, 2017, p.5). A nova proposta expográfica difere das anteriores, sendo, efetivamente um marco na mudança da forma do museu se pensar e também se mostrar ao público. Os dois outros segmentos – de Etnologia Indígena e de Arqueologia – ainda não estão prontos, logo, a reestruturação das exposições ainda não foi finalizada.

No momento, o segmento de Cultura Popular apresenta o seguinte roteiro expositivo:

24 Sobre as Caixas Didáticas, principal forma de circulação das peças do acervo do MAE que não sejam em exposições, Rodrigues escreve: “Em 2008, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná – MAE – deu início a um projeto voltado para o desenvolvimento de material educativo nomeado de Caixas Didáticas do MAE. A idealização desse material possui relação estreita com o Projeto de Revitalização e Restauro do MAE que ocorreu a partir de 2002 com o Programa Monumenta, que conta financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e o apoio da UNESCO. (...) Esses materiais são elaborados a partir de temas como adornos, alimentação, arqueologia e brinquedos populares e no arranjo de peças que se coadunam com o assunto escolhido. Ainda, essa composição tem como eixo norteador a ampliação do acesso do público ao acervo constituído pelo MAE, possibilitando a exploração visual, mas também tátil dos objetos.” (RODRIGUES, 2014, p.12)

PLANTA 6
(Piso Superior MAE-UFPR)



 **VOCÊ ESTÁ AQUI**

 **TRAJETO SUGERIDO**

 **ESCADAS**

 **SALAS DO 2º PAVIMENTO**

 **ACESSO ESPECIAL AOS PAVIMENTOS**

 **CLAUSTRO**

01. Saber, Fazer e Celebrar a Vida

02. A Diversidade da Fé

03. Brinquedos

04. Festas e Folguedos

Traçado o contexto histórico das exposições do MAE UFPR, percebemos de que forma o museu pode influenciar na manutenção de ideias e na construção de memórias associadas ao passado de uma comunidade, gerando, desta maneira, sentimentos de pertencimento e ao mesmo tempo de perda. Parte desses sentimentos ligam-se às memórias afetivas do público que, muitas vezes, associa as peças expostas às suas memórias pessoais. Parte dessas memórias encontram-se reveladas em comentários contidos na documentação, bem como as críticas a respeito das mudanças realizadas pelo MAE ao longo tempo. Desta forma, a seguir adentraremos um pouco mais no universo do público do museu por meio dos *Cadernos de Críticas e Sugestões* e no debate sobre as formas do museu e do público se relacionarem.

1.3 b) Os Cadernos de Críticas e Sugestões

Os primeiros Cadernos de Críticas e Sugestões encontrados nos arquivos do MAE datam dos anos de 1984 a 1986 e 1988 a 1991, os quais correspondem, respectivamente, às gestões das Professoras Lourdes Virginia Andersen e Maria Regina Mendonça Furtado Mattos. Não foi encontrado, durante as pesquisas, um documento que especificasse as razões da opção deste tipo de pesquisa junto ao público do Museu, porém, um documento datado de 1991 fornece algumas pistas.

Durante o período de maio de 1990 a março de 1991, foi realizada uma pesquisa de público pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) junto ao MAE, a qual aponta a necessidade de se conhecer a “clientela” do Museu, de forma a fornecer dados práticos para o planejamento das ações, em especial das exposições, para que elas atinjam seus objetivos e atendam às demandas do público. Assim, o documento coloca seus objetivos específicos: conhecimento e análise do público visitante; levantar a opinião do visitante sobre as exposições; “levantar e avaliar a receptividade das informações passadas e estudar métodos de melhorar a abordagem para passar informações” (IBPC, 1991).

Esta pesquisa foi realizada durante o período de transição entre o MAAP e o MAEP e, provavelmente, as análises geradas foram levadas em conta para o planejamento da nova exposição permanente, uma vez que o projeto estava sendo redesenhado neste período, como revela a passagem a seguir:

As exposições do MAAP, foram mantidas aproximadamente 20 anos, sofrendo apenas alterações em seu circuito, em todo este espaço de tempo. Desde sua fundação até hoje não foi ainda realizada sua análise profunda do tipo de clientela do MAAP. Para se direcionar um tema, escolher a abordagem, a linguagem, há a necessidade de uma profunda análise do tipo de visitante. (IBPC, 1991)

Desta forma, é possível que os *Cadernos de Críticas e Sugestões* tenham surgido, inicialmente, com o intuito de saber a opinião do público visitante com a finalidade de reformular a primeira exposição do MAAP. Analisar a relação que se estabelece entre os museus e os seus públicos deve passar, necessariamente, por um entendimento social que vai muito além de pensar os visitantes apenas enquanto números gerados estatisticamente e alocados em categorias pré-estabelecidas, tais como: faixa etária, sexo, procedência, grupo escolar ou público esporádico, dentre outras. Neste sentido, Luciana Sepúlveda Köptcke e Marcele Regina Nogueira Pereira analisaram o processo de construção do conhecimento e a relação dos museus com os seus diversos visitantes e usuários ao contextualizar o surgimento dos públicos como categoria de entendimento e objeto de estudo das ciências sociais (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010). Dialogando com as ideias de Teixeira Coelho, as autoras afirmam que:

“ (...) ‘público’ se deveria diferenciar da ideia de massa ou multidão e remeter ao conjunto de pessoas que não apenas praticam uma atividade determinada, mas também, diante dela, assumem um mesmo tipo de comportamento, sobre ela expressam opiniões e juízos de valor consideravelmente convergentes e dela extraem sensações e sentimentos análogos.” (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010, p.813)

Desta maneira, se pensarmos nos *Cadernos e Críticas e Sugestões* do MAE, eles são fonte para este entendimento de público proposto pelas autoras, na medida em que revelam certos aspectos das opiniões, sentimentos e experiências dos visitantes sobre o museu que não seriam possíveis de serem captadas apenas pelas análises quantitativas tradicionais. Este seria um caminho para se refletir sobre o papel social desempenhado pelos museus em suas comunidades.

Entretanto, apesar dos museus serem considerados espaços de práticas simbólicas e terem sido valorizados enquanto objetos de estudos por diferentes áreas do conhecimento no Brasil desde a década de 1980, os estudos de públicos²⁵, de sua forma

²⁵ “Como Estudos de Público, designamos todo tipo de investigação sobre os visitantes, com independência dos objetivos perseguidos na exposição. São considerados aspectos como o perfil (aspectos sócio-demográficos), o impacto expositivo (emoções e atitudes do visitante diante da exposição), espaço expositivos (deslocamentos), suportes comunicativos (textos, módulos, imagens, painéis,),

de ver e entender a instituição, ainda aparecem escassamente nas pesquisas, como nos traz, novamente, Köptcke e Pereira:

Ao considerar o museu um local de práticas e narrativas simbólicas, os estudos de público constroem-no como espaço de recepção (cultural) dos discursos museais e constroem sua história como sendo a dos olhares dos visitantes sobre os museus. No entanto, os públicos ainda não foram objeto de estudos históricos específicos no Brasil, aparecendo apenas 'transversalmente' em estudos sobre os museus, nos aspectos mencionados e, em particular, quando se analisam as agendas políticas das instituições.

Os públicos constituem, pois, importante categoria de análise para adensar a reflexão sobre o papel social dos museus. Sua eleição como objeto de estudo convida o pesquisador a direcionar um novo olhar sobre as fontes já conhecidas e empregadas em outras leituras. (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010, p. 819)

Sabendo da importância desse novo olhar sobre o público dos museus para se refletir acerca do papel social destas instituições é que Viktor Chagas traz em seu trabalho intitulado: *Museu é como um lápis (táticas de apropriação da memória como uma ferramenta de comunicação e participação cidadã no Museu da Maré)*; uma análise da visão dos visitantes sobre o museu por meio dos comentários deixados nos livros de impressões e sugestões dos visitantes.

Neste sentido, a pesquisa realizada por Viktor Chagas se assemelha a proposta de nosso estudo, pois demonstra a importância de dar voz aos depoimentos na compreensão das relações que o público estabelece com a instituição e com os objetos neles expostos. Abaixo segue uma breve descrição do contexto da fonte estudada pelo autor no Museu da Maré:

No extremo oposto, está o livro de impressões e sugestões dos visitantes, situado ao fim da exposição, isolado em um estreito corredor de coxias. Nele, os depoimentos são escritos voluntariamente pelos visitantes e trazem elogios, críticas, lembranças e manifestações espontâneas e emocionadas de quem acaba de percorrer o trajeto dos doze tempos da Maré. Pelo caráter memorial, que marca a lembrança de um tempo que não é mais presente, mas que se representa, chamo-o de livro de ausências. (CHAGAS, V., 2007, p. 6)

Viktor Chagas, ao analisar o *Livro de Ausências* analisou diversos aspectos relacionados às memórias e aos sentimentos das pessoas a partir dos registros deixados.

Da mesma maneira, ele buscou relacionar estes comentários com a própria instituição,

narrativa (compreensão das obras, fenômenos, conceitos, e associações sugeridas), Aprendizagem (conteúdos). Podemos definir que a avaliação de exposições e programas relativos inclui estudos de público mas também estudos de opinião e avaliação de todos os envolvidos na concepção e na montagem, experts, cientistas, repercussão nas mídias, repercussão na crítica especializada, sucesso de público.” (Köptcke, 2002: 5)

seja do ponto de vista de sua localização como de sua proposta expográfica. Aparecem na pesquisa, ainda, as diferentes relações estabelecidas pelos visitantes com os objetos, como no caso transcrito abaixo:

Há relatos do desaparecimento de painéis que compõem o ambiente reconstituído de uma palafita, e de crianças que levaram carrinhos da maquete na sala chamada de Tempo do Futuro e cápsulas de balas, que faziam parte do cenário no Tempo do Medo. Um dos depoimentos no livro de impressões e sugestões dá conta de uma possível explicação. Escrito na caligrafia típica de uma criança e sem a pontuação adequada, o trecho reporta à experiência da interação no espaço museal: 'Foi muito legal sabe porque porque eu quebrei tudo'. O museu não interage apenas no espectro do sentimento (ou do ressentimento), mas também na condição de proporcionar uma fetichização do objeto memorial – numa esfera de “respeito ao vestígio” (NORA, 1993) –, transformando-o autenticamente em um souvenir.” (CHAGAS, V., 2007: 12)

Esses relatos de interação mostram um pouco das diferentes possibilidades que estes cadernos, deixados à disposição do público em diversos museus, podem proporcionar à instituição. A análise desses comentários ajuda na compreensão da forma como os visitantes se apropriam dos objetos e mesmo de suas memórias, na medida em que os depoimentos são reveladores de aspectos ligados às experiências pessoais de cada indivíduo, além de serem um caminho para que museu estreite seus laços com seus propósitos sociais.

Logo que nos deparamos com o *Cadernos de Críticas e Sugestões* do MAE na entrada da Sede Expositiva em Paranaguá em 2011, ano em que comecei a trabalhar no Museu, percebi sua potencialidade para um estudo sobre memória, identidade, sentimentos e sua relação com a instituição. Isto se deve ao fato de que alguns dos escritos deixados pelo público serem recorrentes, como é o caso dos pedidos pelo retorno da antiga exposição do museu. Ao ler os Cadernos antigos, datados da época em que a primeira exposição ainda existia, foi que me dei conta da importância daquela para o público que a conheceu.

FIGURA 5



Fotografia dos *Cadernos de Críticas e Sugestões*. Da esquerda para a direita: *Caderno I* 17/03/1984 a 15/02/1986), *Caderno II* 21/07/1988 a 24/07/1991 e *Caderno VII* 15/01/2014 a 19/07/2014

Nesses *Cadernos* encontrei registros diversos que abrangem muitos tipos de comentários. Dentre eles está o de pessoas que foram ao museu e tiveram suas memórias afetivas de infância trazidas à tona pelo contato com os objetos expostos, como é o caso do registro deixado por Durval Luiz em 2004:

Meu nome é Durval Luiz L.. Visitei o museu e adorei muito nunca tinha visto peças antigas quando a gente vê essas peças antigas fica lembrando o passado me criei com meus avós e nós tínhamos algumas peças que tem neste museu. Ex.: fábrica de farinha nos[sic] tínhamos uma prensa um forno e um ralador que era girado por um cipó do mato fico muito feliz. Paranaguá 11 setembro 2004” (*Caderno V* 20/04/03 a 16/07/05, F016A)

Esse comentário revela um pouco da experiência de uma pessoa de reviver suas lembranças do passado frente aos objetos expostos. Esse momento re-presentificado trouxe à tona um pequeno fragmento de história e memória de vida de Durval que estava preservada naqueles artefatos. Assim como o relato de Durval existem outros relatos nos

Cadernos do mesmo tipo, como de Maria Mercedes Carvalho, que escreveu ter se lembrado de Tocaratu (Pernambuco) ao ver os artefatos indígenas, e Olegario, que teve as mesmas memórias de infâncias ativadas ao ver o carro de boi na exposição.

Esses comentários e outros serão analisados mais a fundo no capítulo 3 desta dissertação, porém, essa pequena mostra já permite vislumbrar um pouco do potencial a ser trabalhado junto às fontes. Se pensarmos nos objetos como detentores dessa potência memorialista capaz ativar sentimentos e imagens do passado, podemos refletir sobre diversas questões, em especial sobre o poder evocador dos objetos enquanto portadores de parte daquilo que as pessoas associam às suas próprias identidades e de que forma nossa sociedade lida com os documentos e artefatos ligados ao passado. Neste sentido, o museu enquanto instituição de guarda de uma memória oficial, de sua disseminação por meio de suas ações extensionistas e, ao mesmo tempo, ciente de seu papel educativo junto às comunidades, tornam-se potenciais geradores de novas memórias, de ressignificações. Exatamente por serem sementes de sentimentos diversos é que se torna importante conhecer a recepção do público por um viés crítico, como permite-nos os *Caderno de Críticas e Sugestões*.

Assim, estudar os comentários enquanto uma das maneiras de acessarmos um pouco dos sentimentos vivificados pelo público, suas experiências e opiniões, é trazer para o campo de debates a construção de um discurso pelo próprio museu. Da mesma maneira, é também refletir sobre as formas como a instituição lida com esse público. Desta forma, a proposta no próximo capítulo será adentrar um pouco mais a fundo nos debates que perpassam a constituição da exposição enquanto um discurso datado, fruto das ideias e ideologias de seu tempo, para que, desta maneira, possamos ter uma visão crítica das relações e dos sentimentos suscitados pelos objetos frente ao público do museu.

2. Exposição Museológica e Público: Diálogo ou Monólogo?

Quando me propus a discutir os comentários contidos nos *Caderno de Críticas e Sugestões do MAE* não imaginava a inúmera gama de possibilidades que se abririam para pensar tanto os visitantes quanto as próprias práticas dos museus em seu cotidiano. Entretanto, sabia que, necessariamente, seria preciso falar sobre a exposição, afinal, ela não é o único, mas é o principal e o mais característico veículo de comunicação dos museus. É por meio dela que o museu publiciza suas ideias e, também, que é possível perceber como ele as constrói e as articula.

Pensar a exposição como o momento de um possível diálogo me fez refletir sobre a questão do lugar de fala dos museus - entendidos aqui enquanto instâncias oficiais de guarda, preservação e difusão do patrimônio ligado à uma memória oficial -, de recepção dessa fala e também do retorno que o público fornece à instituição. Neste sentido, o museu pode ou não ser um provocador de reflexões de forma a instigar a tomada de posição por parte de quem os visita. Mas antes, o próprio museu, também, deve tomar posição enquanto instância ligada a um discurso oficial, mas ciente de seu lugar na sociedade e de seu papel educativo. Desta forma,

[...] quando entramos nos museus, entramos no tribunal, onde várias falas se apresentam, há réplicas e tréplicas, há possibilidade o tempo todo de uma alteração, e tem-se, de alguma maneira, que tomar posição. (...) para que ele (o público) seja levado a tentar tomar posição e ganhar essa autonomia de quem toma posição, que é o grande papel educativo que as instituições culturais podem ter, a própria instituição tem que assumir esse papel pedagógico, nesse sentido não-totalitário, não-autoritário, não-monológico, e tem que abrir o espaço para a dialogia, em todos os recursos possíveis [...] (RAMOS, 2004, apud PESSANHA, 1996)

Um museu aberto ao diálogo é um museu consciente de seu lugar de discurso e aberto às críticas de seu público em todos os seus aspectos, incluindo as exposições. Após os debates sobre o papel social do museu, trazidos em 1972 pela *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, os museus não podem mais deixar de refletir sobre suas práticas e ações nas comunidades, bem como de seu papel desempenhado na educação não-formal.

Assim, ao conceber as exposições as instituições devem levar em conta que elas são o ponto de encontro de muitos universos, e aqui refiro-me tanto ao mundo dos objetos

quanto ao mundo das pessoas, de suas histórias de vida e de suas lembranças. Neste sentido, as exposições se apresentam como um campo fértil para que a plasticidade da memória se apresente, momento no qual os objetos são dispostos para se criar uma narrativa que, a cada nova mostra, é refeita para tocar os sentidos do público. Desta forma, os objetos são manipulados, alocados e realocados em vitrines ou cenografias para darem sentido ao que se pretende dizer.

Por outro lado, o universo de objetos guardados nas reservas técnicas diz respeito às políticas de preservação, que direcionam o olhar dos museus para os artefatos que devem, ou não, fazer parte do seu acervo. Por sua vez, a gama de objetos disponíveis influencia diretamente nas possíveis narrativas que se formam e, por isso, tão importante quanto perceber os artefatos presentes nas coleções museológicas, perceber as ausências são fundamentais, uma vez que o que não está preservado no museu, conseqüente, não será exposto.

Neste sentido, podemos dizer que “antes de ser o lugar de preservação da memória, o museu é um território de construção da memória, disputa em torno do que deve resistir à corrosão do tempo” (RAMOS, 2004, p.112), especialmente em uma sociedade em que há a proliferação incessante de objetos, as novidades se tornam rapidamente de uso comum e, da mesma maneira, tornam-se obsoletas. “No passado, não muito distante, havia uma perenidade que não se vê: os objetos viam o nascimento e a morte de gerações humanas. Atualmente, são os homens que assistem ao início e ao fim dos objetos.” (RAMOS, 2004 apud BAUDRILLARD, 1995).

Os objetos preservados pelos museus possuem uma história anterior a sua entrada para o acervo, e que continua com sua trajetória dentro da instituição. Entretanto, o ato de passarem a figurar nas coleções museológicas o distinguem de outros objetos mundanos e também de sua própria condição anterior. Segundo Ramos, essa operação que acontece no espaço museológico “é a metamorfose de objetos, em simbiose com o poder da memória e a memória do poder, nas suas mais variadas manifestações.” (RAMOS, 2004, p.114).

Neste ponto é válido lembrar a discussão do capítulo anterior que trouxe a ideia de Pierre Nora de Museus como Lugares de Memória, locais onde se evidenciam “os rituais de uma sociedade sem ritual” (NORA, 1993, p.7), num jogo de poder onde a todo momento são construídas e reconstruídas as referências do passado. Assim, ao falar

sobre exposições museológicas deve-se ter em mente que o ato de expor é um ato político e historicamente constituído, no qual retira-se o objeto de seu contexto cotidiano de uso, numa “cirurgia de amputação do existente” (RAMOS, 2004, p.136), para transformá-los em patrimônio histórico.

Para Ramos a operação museológica de retirada dos objetos de circulação para que dentro do museu sejam postos em vitrines na promessa de vida eterna representaria, na realidade, sua própria morte. Entretanto, acredito que seja por meio da exposição dos objetos que é possível que eles adquiram novas vidas, novos sentidos de acordo com os olhares e contextos em que são apresentados.

Portanto, ao longo deste capítulo essas e outras questões que dizem respeito às relações travadas entre museus-objetos-públicos por meio das exposições serão debatidas de forma a pensarmos como esses elementos participam do jogo de construção e reconstrução de sentidos, das memórias oficiais, das políticas de patrimônio e das memórias pessoais de cada visitante.

Desta maneira, o presente capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira parte serão apresentados os conceitos de comunicação e a maneira como estes se articulam dentro do campo dos museus. Na segunda parte será debatida a questão da construção do discurso por parte dos museus e como este está implícito na elaboração das exposições e seus propósitos; na segunda, será apresentada a exposição como o momento em que o público toma contato com os objetos amputados do mundo, circunstância na qual ficam diante do discurso oficial formado por essas instituições; por último veremos como o museu recebe aquilo que o público tem a dizer, como os visitantes são entendidos por meio dos *Cadernos de Críticas e Sugestões* e quais categorias possíveis de análise se apresentam.

2.1 Museus e Comunicação

A comunicação está na base das atividades desenvolvidas pelos museus. Sem comunicação não há como o museu realizar sua função social. É por meio das exposições e das ações educativas que os museus se apresentam ao público e, ao mesmo tempo, é através de suas pesquisas de opinião, do retorno do público pelos diferentes meios de comunicação – telefone, internet –, ou mesmo da participação do público nos processos

ligados à elaboração dos produtos do próprio do museu que é possível entender as maneiras pelas quais o público interage com a instituição.

Antes de entender sobre a comunicação nos espaços museológicos, é preciso compreender como o próprio conceito surgiu e se modificou ao longo do tempo. Segundo Yves Winkin (1996) o início da institucionalização das ciências da comunicação foi marcado, na década de 1940 nos Estados Unidos, por uma visão mecanicista que considerava a comunicação “como transmissão intencional de mensagens entre um emissor e um receptor. Como se se tratasse de um sistema telegráfico ou de um jogo de pingue-pongue.” (WINKIN, 1996: 13).

Essa visão, que o autor chama de “velha comunicação” perdurou, durante muitos anos e se estendeu até a década de 1990. Porém, alguns teóricos questionavam esse entendimento e desenvolveram um conceito que buscou romper com esta ideia da comunicação concebida como ato individual, onde há apenas a relação de um ativo (emissor) e um passivo (receptor), propondo uma compreensão da comunicação como uma instituição social na qual o ator social participa ativamente do processo “com seus gestos, seus olhares, seus silêncios” (WINKIN, 1996: 14). Essa visão, por sua vez, estaria mais próxima de uma concepção abstrata da comunicação, semelhante a ideia de orquestra cultural na qual “cada um toca adaptando-se ao outro” (WINKIN, 1996: 14). Desta maneira, a analogia com a orquestra rompe com a ideia telegráfica (emissor-receptor) colocando que o indivíduo participa da comunicação, aproximando-se da acepção original da palavra comunicação que remete à ideia de participação e comunhão (WINKIN, 1996).

Essas ideias de comunicação impactaram várias disciplinas das Ciências Humanas e Sociais e, neste sentido, também, a maneira como os museus pensam e organizam suas exposições e ações educativas. Desta maneira, Hooper-Greenhill (1996) traçou duas tendências dentro da perspectiva educacional cujo impacto pode ser percebido dentro do campo dos museus:

- a) a primeira, positivista ou realista, que compreende epistemologicamente o conhecimento como exterior ao aprendiz, como um corpo de conhecimento absoluto nele mesmo que é definido na medida em que pode ser observado, mensurado e objetivado; b) a segunda, construtivista, que compreende o conhecimento como algo construído a partir da interação do aprendiz com o ambiente social e, nesse caso, a subjetividade é parte dessa construção. Tais abordagens têm ascendência tanto sobre o trabalho dos profissionais de museus, quanto sobre a forma do público utilizar esses espaços. (CAZELLI; MARANDINO; STUART, 2003: 7 apud HOOPER-GREENHILL)

Essas duas diferentes visões sobre comunicação e sobre educação estão estritamente ligadas, uma vez que ambas entendem, em um primeiro momento, que o processo é externo àqueles que participam, sendo hierarquicamente colocado entre aquele que emite ou transmite, e aquele que recebe ou aprende passivamente um conteúdo. O segundo entendimento apresentado por Hooper-Greenhill na perspectiva educacional traça, também, um paralelo com a teoria da comunicação na medida em que passa a compreender o papel dos sujeitos e da subjetividade na construção dos processos de aprendizagem. No âmbito dos museus, ambas as perspectivas são importantes para entender a maneira como a instituição compreende seu público e forma como ela se relacionar com ele ao longo do tempo.

As exposições, por sua vez, são o momento no qual o público visitante toma contato com a narrativa apresentada pelo museu, mas ela é apenas a ponta do *iceberg* de um processo muito maior empreendido pela instituição e que envolve toda uma equipe que prepara visualmente e textualmente o discurso apresentado. Por ser a ponta visível, as exposições (como também suas ações, tais como visitas guiadas e ações educativas) se constituem o principal meio pelo qual o museu se comunica com seu público. Essas, geram expectativas seja por parte do museu, seja por parte do próprio público e, por isso, ao se refletir sobre o papel social dos museus, é preciso ter em conta três aspectos: a educação, a interpretação e a comunicação. “Neste sentido o processo de aprendizagem nesses espaços é frequentemente centrado nas exposições e que o “diálogo” entre elas e o público pode assumir diferentes estilos e formas de interpretação” (CAZELLI; MARANDINO; STUART, 2003: 8).

Dentro do âmbito da comunicação nos museus os objetos têm papel fundamental, uma vez que é por meio deles que os museus constroem suas narrativas. Segundo Hooper-Greenhill (1994), o significado dos objetos está condicionado pelas relações que se estabelecem no contexto em que eles são apresentados, uma vez que diferentes leituras são possíveis a partir da disposição em relação aos outros artefatos e mesmo cenografias apresentadas nas exposições. Na mesma perspectiva, ainda de acordo com a autora, podem ser identificadas duas abordagens no contexto na comunicação dos museus: a transmissora e a cultural, sendo a primeira o modelo mais comumente encontrado nessas instituições.

O modelo transmissor adotado pelos museus é aquele que entende que o seu discurso é fonte de uma informação que será recebida passivamente pelo seu público, ou seja, é aquele que não promove um pensamento crítico nem um debate sobre o que é mostrado em suas exposições. Da mesma maneira, esse modelo não se utiliza de processos avaliativos e consultas aos seus usuários, evitando o próprio processo de autorreflexão (CAZELLI, S., MARANDINO, M., STUDART, 2003:9 apud Hooper-Greenhill).

Por outro viés, o modelo cultural se baseia em uma troca, um processo de construção participativa, na qual a produção das exposições leva em consideração a diversidade de significados e sentidos para os diferentes grupos sociais que participam dessa construção. O processo de avaliação torna-se fundamental neste modelo para que os museus planejem e saibam os impactos de suas atividades junto ao seu público para que, desta maneira, reforce-se o laço entre comunicação e educação (CAZELLI, S., MARANDINO, M., STUDART, 2003:9).

Portanto, para falar de comunicação em museus é preciso ter em perspectiva que as exposições são, muitas vezes, o único aspecto que o público acessa do museu, ou seja, são a ponta do *iceberg*, sendo por meio delas que os visitantes tomam contato com o discurso criado pela instituição. Da mesma forma, depois da afirmação do papel social do museu trazida pelos debates da Nova Museologia e da Declaração de Caracas, não se pode mais, hoje, dissociar as exposições de seu caráter educativo, mesmo que este não seja diretamente pensado pela instituição. A narrativa construída pelos museus possui um impacto no público e os discursos criados são potenciais legitimadores de conceitos e também ideologias. Neste sentido as pesquisas e os diferentes canais que os museus disponibilizam ao público são fundamentais para se compreender os impactos das ações e exposições que deste museu junto à comunidade.

2.2 Museus e Exposições: o Lugar do Discurso

Nos museus, o ato de expor é, sem dúvida, uma das ações mais características dessa instituição, especialmente para o público. Independente da época histórica “a exposição é, necessariamente, um ato comunicativo” (RAMOS, 2004, p.20). Entretanto, o ato de comunicar pressupõe que há uma via de mão de dupla, e é nesta perspectiva que temos de pensar as ações do museu, especialmente a formulação de suas exposições.

Se retomarmos os debates da Nova Museologia sobre a função social do museu e a sua indissociabilidade com sua vocação educativa, temos de levar em consideração que o ato de expor marca, também, a passagem do museu-templo para o museu-fórum (RAMOS, 2004, p.20). No primeiro caso temos o museu ligado às suas atividades tradicionais, mas ainda distante da comunidade em que está inserido, focado em suas pesquisas e na exteriorização do conhecimento ao qual está atrelado, mas ainda distante de sua função educativa e social. O museu templo tem aspecto contemplativo, monológico. No segundo caso, o museu-fórum é espaço de debates, é consciente de sua função educativa e de seu papel junto à comunidade e para isto, “para assumir seu caráter educativo, o museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico.” (RAMOS, 2004, p.20) e seu foco está numa perspectiva dialógica.

Desta forma, pensar a exposição é ter em mente que ela não se dissocia do caráter educativo ao qual o museu está vinculado, e que o conteúdo que nela se apresenta está intrinsecamente ligado a uma narrativa construída pelo museu, com mensagens e objetivos específicos que se espera alcançar frente ao seu público.

Para Marcelo Bernardo da Cunha, quando falamos de exposições museológicas nos referimos essencialmente à pesquisa e à ação cultural relacionadas a dois aspectos principais: salvaguarda e comunicação (CUNHA, 2010). Pensando no aspecto comunicacional, a exposição museológica como um texto possui uma infinidade de interfaces que se estabelecem e se relacionam entre si, e, as quais, permitem diversas leituras do seu conteúdo. A exposição enquanto uma narrativa construída leva em conta elementos distintos mas que se articulam entre si, tais como o ritmo, a gramática, a sintaxe; e sua leitura permite que sejam percebidas ênfases, proposições, metáforas; fazendo com que sua leitura não seja linear e, ao mesmo tempo, interdependente da interação que cada indivíduo tem com os elementos que se apresentam (CUNHA, 2010).

Segundo, a obra *Conceitos Chave de Museologia*, a exposição é uma das atividades fundamentais do museu, na medida em que esta instituição é o local para a apresentação do sensível por meio da apresentação de objetos à visão. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013). Por isso, quando um museu concebe sua exposição, ele pretende evidenciar elementos que, ao mesmo tempo explicitem o que se deseja alcançar, mas que, também, tenham um apelo estético. Desta forma, percebemos uma articulação entre

forma e conteúdo por meio da escolha de cada artefato e seu contexto expositivo (cenografias e vitrines, por exemplo).

Neste sentido, propor significa dar destaque a discursos específicos, significa buscar dar sentido às referências que são postas juntas por meio de imagens, objetos, referências espaciais e interações que, como num texto, criam e dão sentido à ideia defendida (CUNHA, 2010). No mesmo sentido, Ramos afirma que o significado de expor vai muito além de apenas levar a público um objeto, trata-se de interpretar, de (re)criar uma narrativa que proverá de sentidos aquilo se mostra aos olhos:

No dicionário, percebe-se que, além de apresentar, revelar, trazer a público, pôr à vista ou conhecimento dos outros, expor significa também contar, narrar (expor um fato), explicar, interpretar (expor os motivos de uma ação) e pôr em perigo, arriscar (expor a vida). Essa variedade de operações, que desinstalam lugares estáveis e sentidos cristalizados, emergem precisamente no objeto que, ao perder o valor de uso na exposição, transfigura-se em objeto narrado e, dependendo da exposição, em objeto narrador [...] (RAMOS, 2004, p.135-136)

O *objeto narrado* é aquele que se encontra inserido dentro de um contexto expositivo no qual se estrutura uma narrativa já pré-estabelecida. Ele ajuda na composição dos argumentos daquilo que é contado. Já o *objeto narrador* é justamente o oposto. É a partir dele que se constrói a narrativa. Ele é potência, é dele que a narrativa nasce, e, também, que se puxa o fio da memória permitindo que o público se conecte sensivelmente com o que está exposto. Por meio do *objeto narrador* é possível que hajam múltiplos desdobramentos narrativos (RAMOS, 2004).

Entretanto, um dos maiores desafios dos museus é criar uma linguagem expositiva que seja possível de ser alcançada pelo maior número de visitantes, tendo em vista que o público de museu é heterogêneo, no sentido não só etário (das turmas de escolas até estudantes universitário, aposentados, etc), mas também econômico e espacial (oriundos de diferentes cidades e mesmo países). Logo, as mensagens transmitidas pela exposição devem ser revestidas de sentido para o maior número de pessoas possíveis. Segundo Cunha,

Tal diversidade impõe que as exposições sejam construídas considerando a multiplicidade de entendimentos e anseios dos visitantes, reforçando este desafio o fato de que a leitura realizada pelo visitante implica aferições sobre o que está vendo e sobre a forma como está vendo, incluindo o agenciamento espacial, o mobiliário utilizado, os textos existentes, as cenas apresentadas, bem como a percepção das ausências, das reticências. (CUNHA, 2010, p.111)

Assim, para que a mensagem alcance o maior número de receptores possíveis, criam-se não só textos, mas também ambientações, ampliam-se imagens, utilizam-se de músicas e sons, tudo isto visando atingir o máximo de sentidos possíveis para que a mensagem se efetive na sua recepção pelas pessoas. Assim, ao falarmos de emissão temos de ter em conta a recepção, pois sem esta via de mão dupla a comunicação não se concretiza.

O museu enquanto comunicador e agente de uma educação não-formal, é o local por onde a capacidade de cognição é exercitada tanto por parte dos receptores da mensagem, quanto por parte da instituição, enunciante do discurso. É o local onde o banal, o rotineiro, muitas vezes ganha destaque estimulando o sensorial de forma a trazer à tona memórias ligadas àqueles objetos antes esquecidos, tornando o discurso construído pelos museus potenciais catalisadores de ideias e ideologias.

Pensar exposições museológicas, sua concepção e recepção por parte dos visitantes, é não perder de vista que os museus são espaços de poder que constroem narrativas ligadas à memória e, neste sentido, construir a memória coletiva ligada a determinados grupos é também construir um discurso (TOLENTINO, 2016) intimamente relacionado com a identidade. Segundo Ramos,

O ato de expor nunca deve negar-se enquanto atitude, postura diante e dentro do mundo histórico. Desde os seus primórdios como instituição pública até hoje, o museu põe em jogo uma questão crucial: a metamorfose dos objetos no espaço expositivo. Ao tornar-se peça do museu, cada objeto entra em uma reconfiguração de sentidos. (RAMOS, 2004, p.29)

Os objetos ao serem tirados de seu contexto e colocados dentro de um museu passam de simples peças cotidianas à semióforos²⁶. Esses artefatos são, por sua vez ressignificados toda vez que são expostos ao olhar, criando e recriando seus sentidos a cada nova exposição. Uma vez destacados de seu contexto, amputados da sociedade, esses objetos são imortalizados pelos processos que ocorrem dentro do museu, tornando-os patrimônio. Esse processo conhecido como musealização, transforma artefato em algo diferente, ligado não à sua funcionalidade mas sim ao seu caráter de representatividade

26 “Os objetos no museu são desfuncionalizados e ‘descontextualizados’, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses ‘portadores de significado’ de *semióforos*) e a lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor económico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura.” (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013: 70)

(seja de uma temporalidade outra, seja de uma alteridade distinta). Essa característica que distingue os objetos cotidianos daqueles que foram patrimonializados é o que o torna os artefatos musealizados potencializadores de ideias ao serem destacados ao olhar, sendo a exposição museológica o mais conhecido.

Entretanto, para passar a mensagem, os museus, por meio de suas exposições, têm de sensibilizar seu público a respeito dos objetos “por meio de certos arranjos da memória, da afetividade que compõe o ato de lembrar aquilo que não vivemos” (RAMOS, 2004, p. 83). Os objetos expostos devem mexer com o corpo do visitante, provocá-lo de forma a gerar uma reflexão sobre o que está sendo mostrado (RAMOS, 2004). Entretanto, mesmo usando os mais variados recursos disponíveis, as exposições sempre dependem do olhar dos visitantes, de suas bagagens de vida, suas experiências, memórias e referências. Neste sentido, “uma exposição é sempre uma sugestão, depende, e muito, daquele que vê o que está disposto para ser visto.” (RAMOS, 2004, p.125).

Retomando a questão do caráter educativo das exposições, um dos maiores desafios do museu é, justamente, elaborar mostras que sejam atraentes e educativas ao mesmo tempo, pois, apenas fornecer dados não garante o processo educativo. Daí a necessidade de se explorar o máximo de sentidos sempre que possível (visão, audição, tato, olfato, paladar) numa exposição, coisa muito difícil ocorrer se pensarmos na premissa da preservação dos objetos de museu, que impede o manuseio ou qualquer outro tipo de interação por parte do público que não seja o olhar. Logo, a potencialidade da exposição fica restrita ao olho, o olhar e o que é olhado.

A nossa abertura para os objetos vem, certamente, por meio do contato do nosso corpo com o corpo dos objetos. Ver cores, texturas, densidades, volumes, e também fazer coisas que em geral os museus não permitem: sentir o cheiro, pegar, fazer um corpo-a-corpo com os objetos, ser afetado por sua temperatura e obter sensações que só a pele pode oferecer. (RAMOS, 2004, p.160)

Logo, é frente às vitrines, espaços onde se expõe os objetos aos olhos e se interdita aos demais sentidos, que fica evidente a complexidade e a ambiguidade das relações que estão postas numa exposição. Ao mesmo tempo em que os museus buscam tocar os sentidos daqueles que passam por suas mostras eles tentam, por outros meios, atingir os sentidos do público, uma vez que à maioria dos artefatos musealizados é permitido apenas ser visto, mas nunca tocado pelo público, o que inviabiliza muitos

processos cognitivos de aprendizagem por parte daqueles que visitam uma exposição. Desta forma, refletir sobre o objeto gerador é pensar nele como sendo “atravessado pelo olhar, de ser emotivo e dramático, ou sutil e quase imperceptível, mas sempre indutor (ou receptor) de novas configurações da percepção” (RAMOS, 2004, p.151).

Assim, é partir da reflexão sobre o lugar dos objetos na fala dos museus, que ocorre na construção da exposição, que podemos pensar sobre as relações que se estabelecem com público e de que forma isto afeta aqueles visitam a exposição.

Entretanto, antes de pensar sobre o público, cabe uma reflexão sobre os processos pelos quais os objetos passam dentro do museu antes de chegarem à serem expostos, uma vez que os critérios que norteiam a entrada de peças no acervo de um museu influenciam, por sua vez, o *hall* de possibilidades que a instituição tem para pensar sua comunicação com o público.

2.1 a) Exposições, Objetos, Público e a Teia de Significados

Ao tomar contato com a exposição, o público pode não perceber de imediato os sistemas simbólicos e as relações que se desenvolvem para dar forma e sentido aos objetos e tudo mais que ali está colocado. Porém, o público de museu, têm expectativas em relação ao que será visto, fazendo com que alguns se perguntem sobre o porquê de não haver certos objetos expostos; o porque não se poder tocar em certas peças e em outras sim; ou mesmo o porquê de haver muitas informações sobre alguns artefatos, mas poucas, ou nenhuma informação, sobre outros.

Estes questionamentos que podem passar pela cabeça de qualquer visitante de museu estão relacionados com o trabalho desenvolvido nos bastidores, do qual, como já destacado, a exposição é apenas a ponta do *iceberg*, como afirma José Reginaldo Gonçalves:

Percorrendo o circuito das exposições, somos levados a esquecer todo o processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo o trabalho necessário à sua aquisição, classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição. (GONÇALVES, 2007, p.82)

O caminho percorrido pelos objetos dentro do museu é longo, englobando desde o momento de sua aquisição, que pode ser por doação, permuta ou incorporação às coleções por meio de pesquisas campo, como todo o seu processamento dentro de uma Reserva Técnica²⁷. Em todos os casos, qualquer objeto que adentra um museu perde sua função uso e adquire novos significados, tornando-se, para isto, um semióforo (KRYSZTOF, 1984). Esse processo de entrada no acervo marca uma nova vida para aquela peça, a qual passa, a partir de então, a ser considerada como objeto musealizado²⁸, que consiste em um conjunto de processos nos quais os objetos tornam-se documentos (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013).

A ideia de objetos entendidos como documentos já foi amplamente discutida dentro do campo da História desde o final da década de 1920, especialmente pela *Escola dos Annales*. Esta, por sua vez, colocou em debate o entendimento positivista de documento, que via apenas no textual uma forma de se conhecer o passado. Assim, os debates em torno da descentralização do documento escrito e a passagem para entendimento de documento-monumento (LE GOFF, 1990) marca um novo entendimento no campo da história, uma vez que a escolha do documento passa pelo olhar do historiador. Segundo Le Goff:

A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos.
De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.
Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador. (LE GOFF, 1990, p. 462)

Este entendimento de monumento enquanto algo que perpetua uma memória, que rememora o passado no presente, voluntária ou involuntariamente, e da expansão da ideia de documento para qualquer produção humana capaz de ser suporte de informação – o que abrange não somente textos, mas também imagens, obras de arte, artefatos e objetos do cotidiano de diferentes populações – influencia diretamente a forma como os objetos

27 A Reserva Técnica é o espaço onde é realizado o processamento técnico do acervo, desde sua numeração e registro nas bases de dados, até sua conservação e acondicionamento.

28 Segundo Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro e José Mauro Matheus Loureiro (2013) o termo *musealização* teria sido usado pela primeira vez âmbito da Museologia por Zbynek Stránský na década de 1970.

de museus passam a ser entendidos dentro de seu contexto de seleção e organização. Assim, Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro e José Mauro Matheus Loureiro afirmam:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter infocomunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOREIRO; LOREIRO, 2013, p. 2-3).

A partir do momento em que os objetos são musealizados eles tornam-se documentos e é preciso ter em mente que a seleção passa pelo olhar do pesquisador, o qual teve de realizar uma escolha, considerando que alguns artefatos específicos deveriam figurar dentro de uma coleção museológica e outros não. Esta seleção passa, necessariamente, por uma atribuição de significados que, por sua vez, está atrelada aos critérios tanto do campo de conhecimento de quem fez a seleção, como do tempo no qual ele está imerso.

Essa questão do olhar torna-se central ao refletirmos sobre os processos que fazem com que os acervos cheguem aos museus, que sejam preservados e expostos, uma vez que, o discurso construído ao redor dos objetos é, também, condicionado pela seleção do curador. As maneiras pelas quais estes objetos estão inseridos no discurso expográfico dizem muito sobre a forma dos museus se pensarem em determinado período e na forma como querem ser vistos. Neste sentido, é importante tensionar que aquele que emite uma mensagem (uma exposição) atribui significados, da mesma maneira que aquele que recebe (o público) também.

Entretanto, ao ser exposto, os objetos adquirem e readquirem novos significados a cada nova mostra, a cada nova visita, uma vez que o espaço dos museus é constituído pelo entrecruzamento de relações travadas entre diferentes agentes sociais, tais como: grupos étnicos, classes sociais e profissionais, agentes do poder público e privado, artistas, colecionadores, dentre outros (GONÇALVES, 2007).

Neste sentido, importa pensar os processos internos pelos quais os objetos passam, pois é partir deles que o discurso se baseia para poder gerar os materiais que sairão do museu e chegarão ao público e, neste caso, a exposição se apresenta como o principal meio de exteriorização desses processos.

2.3 Público de museus: novos olhares e outros sentidos

Ao longo deste capítulo foram feitas diversas reflexões sobre museus, exposições, objetos e o lugar desses agentes na formulação do discurso associado ao passado. Entretanto, resta-nos um elemento essencial neste caldeirão, que é justamente a resposta à análise de Pomian (1984) e sua definição de coleção: mas afinal, ao olhar de quem os objetos estão expostos? No caso dos museus a resposta parece simples, ao seu público. Mas ainda sim a dúvida persiste, que público é este? O que eles buscam quando visitam o museu? Quais suas expectativas e frustrações? Quais suas reivindicações?

Não pretendo responder categoricamente a todas essas perguntas, mas sim vislumbrar um possível caminho para o entendimento sobre o olhar do público a respeito dos museus e sobre os objetos expostos. Desta forma, proponho aqui um caminho inverso de análise, ao invés de pensarmos os visitantes a partir da ótica museológica (por meio de instrumentos de pesquisa e levantamentos estatísticos), proponho pensar os museus a partir de seus visitantes e de suas impressões. Desta forma, precisamos primeiro delimitar que público é este ao qual nos referimos.

Segundo Desvallées e Mairesse, o termo “público” pode ser entendido de duas maneiras diferentes: a primeira como um adjetivo – museu *público* – no sentido em que traduz a relação jurídica entre museu e a sociedade do território no qual se situa (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013); a segunda, a que nos interessa aqui, o termo se apresenta como substantivo – o *público* dos museus – e designa o conjunto de usuários do museu; o conjunto da população à qual cada estabelecimento se dirige (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013). É neste segundo sentido que a definição de museu adotada pelo ICOM, já trabalhada no primeiro capítulo, se refere quando diz “... a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público”.

Ainda segundo Desvallées e Mairesse, esta ideia de público está atrelada a de usuário, ou seja àqueles que, de alguma maneira, se beneficiam dos serviços ofertados pelo museu, mesmo que eles não usufruam, diretamente, daquilo que está sendo oferecido (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2011). Estes últimos seriam um público “não visitante” como escreve Joana Almeida Ribeiro ao apontar as diferentes categorias de público de museu: frequentadores assíduos, ocasionais e não visitante (RIBEIRO, 2012).

Essa diferenciação entre categorias distintas de público ocorre, principalmente, no

momento em que as pesquisas de público são realizadas, uma vez que, para serem sistematizadas, necessitam abarcar a pluralidade de pessoas que o conceito “público” abrange. Segundo Joana Almeida Ribeiro, este fato não é desconhecido dos museus e daí surge o reconhecimento do público enquanto objeto de análise. Cientes da polissemia que o termo engloba, os museus, geralmente, definem seu público pela diferenciação em relação a outros estados de organização e suas respectivas posições na sociedade. No entanto, ainda segundo a autora, a banalização do termo para seu plural é sintoma mesmo da sua heterogeneidade, pois, por mais que se tente restringir os públicos, esses sempre serão caracterizados pela complexidade interna e a tensão entre homogeneidade e diferenciação (RIBEIRO, 2012).

Os estudos de público, enquanto ferramenta de coleta de dados pelos museus e seus órgãos gestores, são considerados essenciais pelas políticas públicas de cultura para se conhecer os perfis das pessoas que visitam a instituição. Assim, criam-se categorias de forma a facilitar a aferição dos dados, como também, geram-se gráficos para facilitar as análises. Nas categorias, os visitantes são arranjados de acordo com alguns parâmetros pré-estabelecidos se adequando à proposta do que se quer aferir. Dentre essas categorias estão: sexo, faixa etária, país, cidade natal, cidade onde reside, bairro onde mora, se veio sozinho ou em grupo, que grupo seria este (escolar, turístico, familiar), renda familiar, dentre outros. Os dados coletados são utilizados para traçar perfis e verificar a abrangência das ações realizadas pelo museu. Mas, deve-se ter em mente que essas categorias nas quais o público é alocado são sempre artificiais, uma vez que o singular é suprimido em função do genérico, conforme traz Costa:

Trata-se, por conseguinte, de uma pluralidade com tendências homogeneizantes e, por isso, castradora da singularidade individual, cujas implicações metodológicas estão bem evidentes na opção por níveis de análise em que os coletivos se destacam sobre os indivíduos e em que a caracterização social dos públicos da cultura progride pelo avanço na caracterização de padrões de regularidade. (RIBEIRO, 2012, p. 166 apud COSTA)

Neste sentido, alguns trabalhos começam a propor um novo olhar sobre o público dos museus, utilizando-se de fontes antes ignoradas pelas pesquisas, como é o caso dos *Cadernos de Críticas e Sugestões* que muitos museus adotam para conhecer a opinião e as experiências dos visitantes na instituição. Estes *Cadernos* podem se tornar fontes e, portanto, uma possibilidade ímpar de se perceber e conhecer o público por um outro olhar, percebendo-o não como objeto de estudo, mas também como sujeito, com suas

individualidades, memórias, anseios, expectativas e frustrações.

A proposta dos museus de realizarem a avaliação de suas exposições e ações pode ser entendida como momento de interação no qual se estabelece, entre o público e o museu, uma comunicação, uma vez que o visitante se torna, ao mesmo tempo, objeto e sujeito do processo, como escreve Köptcke:

Podemos considerar que a integração dos conhecimentos prévios, das expectativas dos visitantes e de seu modo de apropriar-se as exposições no processo de formulação dos espaços expositivos, como informação decorrente de avaliações, estabeleça um canal de comunicação e escuta entre curadores das exposições, profissionais do campo museal e público visitante. Todavia, um aspecto foi poucas vezes abordado na literatura especializada referente à ideia do diálogo entre profissionais dos museus e público a partir das práticas avaliativas: diz respeito à percepção do visitante sobre si próprio no museu ou exposição, sobre a qualidade de sua visita e sobre o papel que assume quando colabora enquanto entrevistado. (KÖPTCKE, 2002:1)

Nesta dissertação, o caráter que mais nos interessa ao se pensar os *Cadernos de Críticas e Sugestões* do MAE é aquele ligado à subjetividade do público por meio dos registros espontâneos que eles deixaram ao museu. Este aspecto, tem relação direta com a forma como os processos de avaliação foram entendidos ao longo dos anos, especialmente dentro do contexto dos museus.

Segundo Köptcke (2002), os primeiros estudos de avaliação em museu remontam ao ano de 1916. Nesse ano Gilman teria estudado os impactos da fadiga museal em museus da América do Norte. Nas décadas de 1920-30, foram realizados estudos sobre o comportamento dos visitantes nas exposições. Somente na década de 1960 se iniciaram os primeiros estudos quantitativos, mapeando o perfil social dos visitantes de museus, reflexão que ganha força partir de um trabalho no mesmo sentido realizado por Pierre Bourdieu em 1969 sobre os públicos dos museus de arte na Europa. Nas décadas posteriores, esses estudos se fortaleceram por meio da realizações de congressos e cursos de formação continuada na área de avaliação de público (Köptcke, 2002: 3).

Na década de 1970, iniciou-se uma diferenciação entre avaliar seguindo objetivos pré-definidos ou sem esses objetivos pré-determinados²⁹. Segundo Köptcke, outros modelos de avaliação surgem:

Outras classificações (Screven, Macmanus,) propuseram organizar o acúmulo de

²⁹ Chamados, respectivamente, de *goal refered* e *goal free* (Köptcke, 2002: 4).

experiências na área da avaliação em museus segundo o foco de interesse: aspectos metodológicos, estudos de audiência, de comportamento, estudos experimentais, reformulação teórica. Guba e Lincoln falam de quatro gerações das avaliações em museus. A primeira geração enfatiza a medida (número de visitantes ou visitas), a segunda enfatiza a descrição (observação dos comportamentos), a terceira focaliza o julgamento (a percepção e a opinião do visitante) e a quarta concentra sua área de interesse nas respostas (aprendizagem). (KÖPTCKE, 2002: 4)

A respeito dos *Cadernos* que muitas vezes os museus dispõem para o público, pode-se pensar que estes possuem um objetivo específico, avaliar o impacto das exposições e outras ações do museu para o público. Porém, por serem abertos, esses objetivos acabam muitas vezes sendo extrapolados, na medida em que aquilo que ele avalia está pautado na percepção, opinião, do público e esta, por seu turno, depende da experiência emocional, subjetiva, de cada pessoa.

Neste sentido, existem algumas pesquisas, como esta, que trabalham na perspectiva de entender as diferentes maneiras do público interagir com o museu por meios desses cadernos. Assim, a pesquisa de Viktor Chagas, já comentada brevemente na última parte do capítulo 1, se propõe a uma nova forma de olhar o público que visitou a exposição *Doze Tempos da Maré*. Por meio do *Livro de Ausências V*. Chagas discute as diferentes formas que o público se apropria da exposição em suas visitas ao museu. A partir da análise dos registros de alguns visitantes, como Jéssica Madeiro Peres e Daniela Moreira Madeiro (duas crianças que escreveram no livro em mais de uma ocasião), V. Chagas faz uma série de reflexões sobre a apropriação e a interação dos visitantes diretamente com os objetos e com a exposição. Diferente do caderno de registro (que o autor chamou de *Livro de Presenças*), o *Livro de Ausências* é um local de registro espontâneo no qual as pessoas podem deixar suas impressões livremente, proporcionando um material de pesquisa plural, uma vez que as temáticas são tão múltiplas quanto as pessoas que as escreveram. Assim, Viktor Chagas aponta que, apesar da não-intencionalidade da fonte, ela não deixa ser, por sua vez, também proposital, uma vez que foi, premeditadamente, disposta pelo museu ao público:

Em seu clássico manual *A apologia da história*, Marc Bloch (2001) aponta para a diferença entre fontes propositadas, produzidas com o objetivo de se tornarem fontes, e fontes à revelia, isto é, fontes voluntárias e fontes involuntárias. É justamente o aspecto não-espontâneo do livro de registro de visitantes que o torna uma fonte voluntária de pesquisa. Da mesma forma, o livro de ausências, que em seguida estudarei, torna-se uma fonte involuntária à medida que seus depoimentos são livres e espontâneos – e ainda que também ele seja, no fundo, uma fonte voluntariosa, uma vez que foi propositadamente disposto para que os visitantes

depusessem suas impressões e sugestões acerca da exposição. (CHAGAS,V., 2007, p. 13)

Não se sabe a exata data em que os museus começaram a adotar essa tipologia de *Cadernos* para conhecer a opinião de seus visitantes, mas podemos afirmar que a *Mesa Redonda de Santiago do Chile* (1972) teve um forte impacto na forma como os museus pensavam e se relacionavam seu público. Provavelmente, a avaliação subjetiva tenha vindo se somar à avaliação quantitativa por influência dos próprios debates políticos sobre a função social do museu e a participação da comunidade em suas ações.

No MAE UFPR o primeiro *Caderno de Críticas e Sugestões* data do ano de 1984 e foi objeto de estudo de Aline da Silva Araújo Vöros no ano de 2011 em sua Monografia de Conclusão de Curso da graduação em Ciências Sociais pela UFPR. Neste trabalho, ela optou por sistematizar os dois primeiros *Cadernos*, os quais correspondem aos anos de 1984-1986 e 1988-1991. Nesses cadernos encontram-se o registro espontâneo do público do museu que pode, ou não, se identificar junto aos comentários, uma vez que não há campos pré-estabelecidos de preenchimento obrigatório. O contrário ocorre no *Caderno de Assinaturas*, instrumento de controle de entrada em que todos os visitantes que passam pelo museu devem ser identificados e do qual são gerados os dados estatísticos de visitação anual. Assim, Vöros discute a questão da identificação dessas pessoas no momento em que deixam suas impressões nos *Cadernos de Críticas e Sugestões*:

Os visitantes, na maioria desses registros, se identificam ao final pelo nome e cidade, ou com assinatura, rubrica ou abreviação. Alguns são alunos de grupos escolares e se identificam pelo nome e cidade, ou pela série e turma da escola/colégio, podendo ser identificados, também, pelo tipo de letra, linguagem e às vezes o “teor” do registro, como respostas prontas e “decoradas” ou comentários aleatórios, sem referência ao museu e à exposição em si. Outros visitantes se identificam pela profissão depois do nome e cidade, mas, a maioria deles está identificada somente pelo nome e procedência. (VÖROS, 2011, p. 52)

Essa questão sobre a identificação daqueles que escreveram nos *Cadernos* é um ponto importante se retomarmos a ideia do museu enquanto um Lugar de Memória. Assinar, deixar suas impressões nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* é, por si mesmo, um ato de memória, de não esquecimento, uma forma do público se fazer lembrado e de deixar, também, uma contribuição para o próprio museu. A respeito deste assunto, Viktor Chagas, em seu trabalho, comenta sobre ação dos visitantes assinarem o *Caderno de Ausências* após escreverem:

O comportamento dessas crianças desperta atenção ainda por outro motivo: seu desejo de se fazerem registradas, inconscientemente ou não de se fazerem lembradas. Lembradas na esfera do museu, que é, ele próprio, um instrumento de lembrança, um lugar de memória. A ação das crianças é algo próximo da das mães que assinam pelos filhos de 0 a 3 anos, ambas têm a intenção ali de afirmar uma presença, de afirmar uma trajetória – dentre várias, em vários sentidos – no tempo e espaço do museu. (CHAGAS, V., 2007: 14)

Entretanto, apesar da assinatura ser um ponto importante, o fato dos alguns comentários não estarem identificados isso não os invalida, pois são seus conteúdos que, nesta pesquisa, importam enquanto fonte. Neste sentido, vemos aqui o público como sujeito que interage com o museu por meio da escrita e que contribui para a tomada de posição por parte da instituição frente a algumas demandas e questionamentos que são apontados. Desta forma, ao se trabalhar com os registros deixados pelas pessoas, vai-se muito além do que apenas analisar diferentes categorias de público. Neste tipo de pesquisa, importa o que as pessoas têm a dizer ao museu e, da mesma forma, como o museu lida com as demandas. Desta maneira, no terceiro e último capítulo da dissertação serão analisadas especificamente tanto críticas, sugestões, quanto outros tipos de comentários “não-classificáveis” que são amplamente encontrados nas fontes. Mas antes é interessante pensarmos como os museus pensam o lugar do público dentro de suas ações e como os *Cadernos* podem contribuir para entender um pouco das relações entre o museu e seus visitantes.

2.3 a) Ações Educativas: Interações entre o Museu, o Patrimônio e o Público

A transformação dos espaços museológicos e de suas práticas ao longo dos anos mostra que houve uma mudança diante das demandas colocadas pela sociedade. As ações desenvolvidas pelos museus se transformaram e isto pode ser observado na passagem dos cuidados exclusivos das coleções para uma maior atenção com o público, o que trouxe um olhar mais atencioso para com as ações de comunicação/educação dentro da instituição.

Após amplos debates trazidos na década de 1970 sobre o papel educativo dos museus, podemos dizer que, hoje, essa atividade é uma das principais realizadas, especialmente no que diz respeito à educação não-formal, ou seja, aquela que é realizada fora do âmbito escolar mas que têm o objetivo de gerar reflexão nas pessoas sobre os

conteúdos trabalhados. Nesta perspectiva, as ações educativas são entendidas como uma ação cultural a qual segundo, Costa e Wazenkeski (2015), consistem no processo de mediação que permitem às pessoas desenvolverem uma consciência crítica sobre a realidade que as cerca. “Concebida dessa maneira, a ação cultural e educativa nos museus promove sempre amplo benefício para a sociedade, atendendo em última instância, ao papel social inerente às instituições museológicas” (COSTA; WAZENKESKI, 2015, p.65).

No momento em que o papel dos museus foi posto em xeque foi justamente seu compromisso sociopolítico com a educação que o fez se redescobrir e se reinventar. A partir de então, esse aspecto não pode mais ser dissociado de seu objetivo principal, como aponta a definição de museu do ICOM (2007) já mencionada anteriormente: “O museu é uma instituição permanente (...) com fins de estudo, educação e deleite.” Logo, as ações educativas passam a ser entendidas dentro de um contexto comunicacional da instituição, formando um dos pilares de sustentação de todo museu, junto com a preservação e a investigação (JÚNIOR, CHAGAS, 2006).

Da mesma forma, dentro do aspecto da educação não-formal há ainda a noção do lazer, do deleite, como está na definição de museu do ICOM. Neste sentido,

[...] o lazer, enquanto um fenômeno histórico, cultural e socialmente situado, problematizador, crítico, sinérgico e transformacional, pode ser uma importante ferramenta para movimentar experiências e relações interculturais e educativas contra-hegemônicas, contribuindo assim com a aprendizagem para a transformação social e cultural. (LOPES; GOMES, 2013, p.2)

Dentro dos museus as ações educativas estão associadas ao lúdico e, neste contexto, segundo Lopes e Gomes (2013), o lazer abarca três elementos principais: a ludicidade, as manifestações culturais e o tempo/espço. A ludicidade seria a capacidade cultural de estar disposto a brincar, a jogar, a imaginar, a compartilhar, a desfrutar, a rir, a se emocionar, a aprender e a expressar significados (LOPES; GOMES, 2013 apud ELIZALDE, 2012). Neste sentido, é possível entender a ludicidade como uma forma do ser humano aprender e partilhar significados dentro de um contexto cultural e educativo, como é o caso dos museus.

Do ponto de vista do patrimônio, o IPHAN entende as ações educativas dentro de um contexto mais amplo, ligando-as, diretamente, à educação patrimonial, a qual é compreendida como “todos os processos educativos que primem pela construção coletiva

do conhecimento, pela dialogicidade entre os agentes sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras das referências culturais onde convivem noções de patrimônio cultural diversas.” (COSTA; WAZENKESKI, 2015: 66).

Esse debate a respeito da educação patrimonial também perpassa outras áreas que se ligam diretamente às ações com objetos do passado (e que, de certa forma, também estão relacionadas às ações dos museus), como é o caso da Arqueologia. Neste sentido é que surgiu a Arqueologia Pública, ramo da disciplina que se propôs a repensar as relações entre Arqueologia e Público por meio de uma reflexão sobre a verticalidade do conhecimento da área, de forma a entender como este chega ao público leigo. Neste sentido, Márcia Bezerra de Almeida afirma:

Significa dizer que a Arqueologia Pública não se resume à divulgação dos resultados das pesquisas, uma vez que este é um dos pressupostos de qualquer ciência. Afinal, a ciência produz conhecimento para a sociedade e não para si mesma. A Arqueologia Pública, tal como a compreendemos, engloba um conjunto de ações e reflexões que objetiva saber a quem interessa o conhecimento produzido pela Arqueologia; de que forma nossas pesquisas afetam a sociedade; como estão sendo apresentadas ao público, ou seja, mais do que uma linha de pesquisa dentro da disciplina, a Arqueologia Pública é inerente ao exercício da profissão (McManamon, 1998). (ALMEIDA, 2002, p.9)

Assim, a Arqueologia Pública ao propor uma reflexão sobre suas próprias ações está, da mesma maneira que os museus, se questionando qual seu papel frente à sociedade. Neste aspecto, da mesma forma como os museus se utilizam de objetos para criar e comunicar narrativas, a Arqueologia também os utiliza, uma vez que é por meio dos artefatos que a disciplina constrói a base de seu conhecimento. Neste sentido, é por meio do museu que Arqueologia publiciza parte de suas ações, pois, ao serem removidos do sítio, grande parte dos artefatos arqueológicos ficam sob a guarda dos museus.

A Arqueologia Pública, enquanto ramo da Arqueologia e categoria de pensamento, permite que sejam repensadas as relações que se estabelecem entre cultura material, pessoas e instituições, uma vez que se propõe à reflexão crítica sobre como o passado é percebido e entendido no presente. Assim, ao propor este exercício, percebemos a importância de se entender, por meio das ações educativas e mesmo da Arqueologia Pública, a forma como o público se relaciona com os objetos ligados ao passado e de que maneira os discursos construídos sobre o patrimônio material influenciam nessa

percepção³⁰.

Esse debate sobre a utilização política das pesquisas arqueológicas e o subsequente distanciamento da Arqueologia dos temas levados ao público, são importantes para compreendermos a forma como o conhecimento científico chega às pessoas e a maneira como permanecem sendo veiculados, especialmente nos materiais educativos e nos museus. As imagens e os discursos construídos sobre o passado influenciam o imaginário do público, pois, muitas gerações de pessoas cresceram tendo acesso a estes materiais, em especial durante seu período escolar.

No Brasil, durante as décadas de 1950-1960, também a produção de imagens e discursos associados a um passado nacional influenciou gerações de brasileiros por meio da difusão da ideia de Folclore e Cultura Popular que aparecem nos materiais escolares e, também, nos museus.

Se retomarmos as discussões sobre museus, memória e identidade, nota-se a importância dada pelas instâncias governamentais brasileiras sobre os discursos construídos sobre o passado e a legitimidade que trazem ao serem enunciados, especialmente no âmbito da educação. Portanto, a forma como o público percebe e se apropria dessa construção faz parte do exercício crítico de refletir sobre o impacto das políticas nacionalistas de cultura gestadas no Brasil durante o período do Estado Novo, em especial no que diz respeito aos museus.

Desta forma, a proposta de trabalhar com os *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE UFPR* fornece, um material único de reflexão que permite abordar as diferentes maneiras como o público interpreta e interage com os objetos expostos, bem como entender um pouco sobre as percepções das pessoas sobre aquilo que, de alguma maneira, as marcaram durante a sua visita no museu.

³⁰ Margarita Díaz-Andreu, em seu artigo *The Past in the Present: the Search for Roots in Cultural Nationalisms. The Spanish Case*, traz algumas reflexões sobre como, nos séculos XIX, a história e a arqueologia se constituíram e adquiriram importância política como disciplinas que fundamentavam materiais didáticos e imagens sobre a formação da nação espanhola, usados como propagandas que fortaleciam a imagem de nação ligando-a à Antiguidade. Da mesma maneira, a autora traz que as mudanças ocorridas no campo durante a primeira metade do século XX, momento no qual ocorre uma readaptação das redes regionais já estabelecidas para se adequarem aos discursos legitimadores nacionalistas do governo, não cambiaram as imagens difundidas, especialmente nos livros infantis e no currículo escolar (ANDREU, 1994). Segundo a autora, durante a segunda metade do século XX, a Arqueologia se distanciou dessa perspectiva e voltou-se mais para a análise dos materiais do que exatamente a busca pelas origens da nação. Entretanto, apesar do distanciamento em relação ao que era difundido ao público, a forte veiculação de um passado da nação espanhola associado à Antiguidade permaneceu no imaginário das pessoas.

2.4 Estreitando Relações: O Público e seus Comentários

As discussões sobre o papel social dos museus, sua função educativa e sua relação com o público foram parte da agenda de debates de importantes órgãos ao longo dos anos, sendo um processo que se iniciou no final dos anos de 1950 e se estendeu até o fim da década de 1970. Essas discussões estavam na pauta dos encontros promovidos em 1958 no *Seminário Regional da UNESCO*, realizado no Rio de Janeiro, e em 1971 na *XI Conferência Geral do ICOM*, ocorrida em Paris e Grenoble, e foram fundamentais para embasarem as discussões que ocorreriam em 1972 na *Mesa Redonda de Santiago do Chile*.

Nesses encontros, os debates giraram em torno dos aspectos pedagógicos das exposições museológicas e sobre a qualidade do atendimento aos visitantes, especialmente devido a crescente demanda de alunos e professores, uma vez que naquela época já se pensava a visita guiada como um momento de aprendizado (SANTOS, 2000). Assim, segundo Santos, era necessário se repensar a missão dos museus, seus métodos de exibição das coleções e, talvez, buscar um novo modelo para a instituição de forma que passassem a ser mais ativos junto à comunidade e mudassem seu entendimento sobre o papel do público nas atividades museológicas (SANTOS, 2000).

Atualmente, dentro campo da Museologia, existem duas formas de pensar sobre o processo de interação entre público e museu. Uma delas é a comunicação em museus, que está ligada a ação da instituição; a segunda, a comunicação museológica, a qual se refere a uma subárea da museologia que abrange o conhecimento teórico que fundamenta as ações dessas instituições (CURY, 2008). Neste sentido, é importante diferenciar ambos os conceitos, pois ao pensarmos o lugar do público enquanto sujeito no processo de comunicação estamos refletindo, também, sobre a mudança de entendimento das relações que perpassam as ações do museu, como Cury escreve:

A abordagem contemporânea da comunicação define o lugar do público como sujeito do processo comunicacional. Dessa maneira, os pólos da emissão e da recepção se equilibram em termos do poder que possuem. Por outro lado, a abordagem coloca o cotidiano do visitante como lugar primordial para se pensar a comunicação, inclusive a museológica, considerando o deslocamento do foco dos meios para as mediações culturais. (CURY, 2008, p. 270)

É por meio da comunicação museológica que podemos retomar os debates a

respeito do entendimento de público do MAE-UFPR ao longo de sua história, especialmente no momento de transição entre o MAAP e o MAEP. Durante este período o museu se propôs a refletir sobre os impactos de suas ações junto aos seus visitantes e, dessa maneira, os *Cadernos de Críticas e Sugestões* dão voz às pessoas que aparecem estatisticamente registradas nas pesquisas de público. Por sua vez, essa preocupação mostra que o MAAP estava em consonância com os debates da área de museologia a qual, desde os debates da *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, deslocou seu objeto de estudo do universo das coleções para o das relações intermediadas entre o sujeito, o museu, o objeto e o patrimônio (CURY, 2008).

Assim, ainda dentro do campo da comunicação museológica, os museus passaram a adotar diferentes estratégias para conhecer o perfil e as expectativas de seus visitantes. Neste aspecto, o processo de avaliação museológica torna-se parte fundamental da gestão da própria instituição, pois é por meio dos estudos de recepção que o museu baseia suas ações.

Para a museologia, a avaliação museológica passa a ser pesquisa ou estudo de recepção, ou seja, ela deixa de ser avaliação de processos e resultados – para alimentar, corrigir e ajustar o projeto de gestão, fazê-lo acontecer, enfim –, e passa a ser estudo de recepção, das formas de uso que o público faz do museu e das interações geradas pelas exposições, em face das mediações culturais. A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica. (CURY, 2008: .275)

No sentido de se aproximar e conhecer o público o MAAP, por meio de suas Ações Educativas e de seu *Caderno de Críticas e Sugestões*, durante a década de 1980 começou a se preocupar com a forma como seus conteúdos estavam chegando ao público. Desta maneira, no ano 1983 iniciou-se um processo de avaliação, interna e externa, da instituição, da qual serão resultados a implantação dos *Cadernos de Críticas e Sugestões*, no início do ano de 1984, e a criação do Setor Educativo do MAAP.

Atualmente, o MAE-UFPR possui uma abordagem claramente extensionista, sendo seus Programas e Projetos, em especial da área de Ações Educativas, um dos carros chefes da instituição. Por meio dessa perspectiva o museu vem realizando ações que visam se integrar comunidade e os temas de maior interesse em seus produtos e exposições. Entretanto, esta perspectiva só é possível a partir das mudanças de perspectivas que ocorreram na década de 1980, período de transição entre o MAAP e o

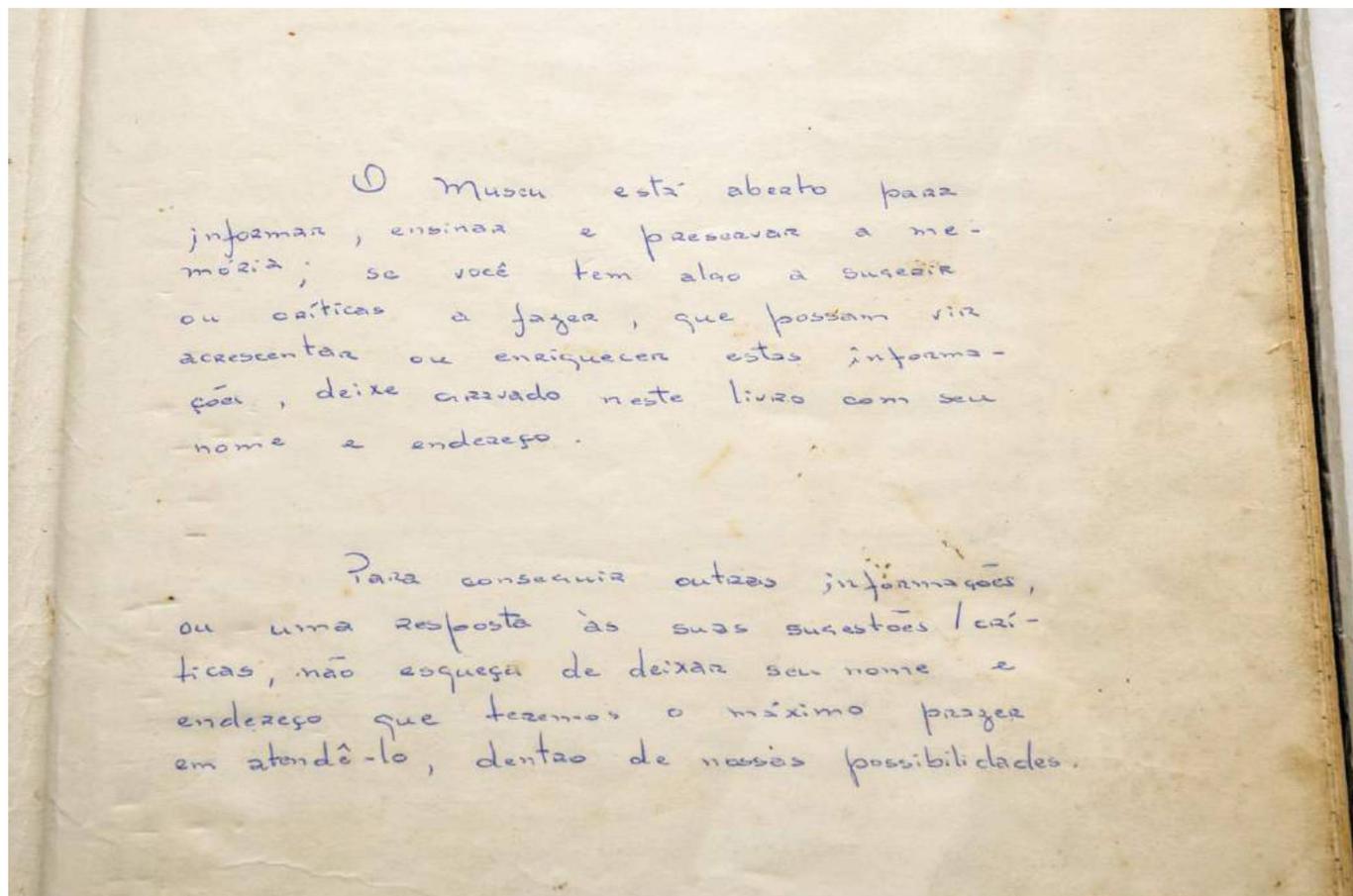
MAEP. Não por acaso, este período é marcado pela mudança dentro da estrutura interna da universidade, o museu, que antes era vinculado ao Departamento de Antropologia, passou no ano de 1992 a ser um órgão suplementar da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC).

Durante as pesquisas nos arquivos do Museu, foi encontrado um documento intitulado *Atividades Educativas no Museu de Arqueologia e Artes Populares* (1988). Neste relatório há a informação de que no ano de 1983, na gestão de Vergínia Andersen, foi realizado um Planejamento Institucional no qual consta um plano de ações que englobava “uma proposta de trabalho que atingisse vários segmentos da população, tornando-a participante, corresponsável e parte integrante das atividades e objetivos do Museu.” (ANDERSEN; SOUZA, 1988, p.1). Este documento aponta que, a partir do levantamento realizado, ficou evidenciado que a comunidade estava distanciada das ações culturais promovidas na cidade. A partir disto, o MAAP realizou de 1984 a 1986 seu primeiro projeto educativo intitulado *Dinâmica Cultural*, no qual as crianças foram o público alvo das ações (ANDERSEN; SOUZA, 1988). Ainda segundo este documento, “o sucesso alcançado com as atividades do projeto transformou-o numa ação permanente e foi criado o Setor Educativo do MAAP.” (ANDERSEN; SOUZA, 1988, p.1).

Tal documento relata, ainda, quais foram as primeiras ações do novo setor e nele encontramos o público alvo de suas primeiras ações: as crianças da rede escolar. Dentre os objetivos colocados como urgentes estavam: despertar nas crianças o sentido de valorização do patrimônio; promover o contato direto com casas, igrejas monumentos que são parte do patrimônio da cidade; e formar um grupo para conscientização e preservação cultural e, desta forma, teriam sido trabalhados os patrimônios arquitetônico, cultural e ecológico. Por último, este relatório coloca os objetivos desta ação foram alcançados e extrapolaram as expectativas, de forma que uma das demandas foi pela continuidade do projeto e pela criação do *Espaço Aberto*, “onde o MAAP cede o seu espaço para o desenvolvimento de atividades da comunidade, agora perfeitamente integrada e sentindo-se corresponsável pelo museu” (ANDERSEN; SOUZA, 1988: p.2-3).

A partir do relato encontrado na documentação, é possível perceber que o Museu teve de começar a repensar suas ações e readequar sua linguagem e seus temas. Data, da mesma época, a implantação do primeiro *Caderno de Críticas e Sugestões*, o qual se refere ao ano de 1984 a 1986. Este Caderno possuía o seguinte texto de abertura:

FIGURA 6



Texto de abertura dos primeiros *Cadernos de Críticas e Sugestões* do MAAAP

Por meio do texto de abertura percebe-se que o Caderno é colocado como uma ferramenta para comunicação entre a instituição e as pessoas, uma vez que, não somente o Museu recebe as mensagens passivamente e as avalia, mas também se propõe a responder as demandas colocadas pelo público. Desta forma, assume que a mensagem deixada tem significado e está baseada nas mediações do cotidiano cultural do seu público visitante, uma vez que esse, por sua vez, é entendido como “construtor ativo de sua própria experiência museal” (CURY, 2008, p.276). A partir da perspectiva do público enquanto agente dentro dos museus é que os Cadernos podem ser pensados.

Porém, a fala apresentada nos dois primeiros Caderno do MAAAP (1984 a 1986 e 1988 a 1991) mostra ainda uma assimetria, no sentido em que estão convidados a escrever aqueles que têm “sugerir, acrescentar ou enriquecer”. Ou seja, a fala do museu

aparece permeada de autoridade dizendo aquilo o que espera escutar das pessoas e ainda, se a pessoa deseja resposta, solicita-se que deixe “nome e endereço”. Neste aspecto os Cadernos assemelham-se ao Serviço de Atendimento ao Consumidor – ou Cliente – (SAC).

Essa abertura não aparece nos demais *Cadernos*, mas talvez essa mensagem seja reflexo da própria época, uma vez que o Brasil no ano de 1984 ainda se encontrava em regime ditatorial, sendo apenas em 1988 o ano em que é promulgada a Constituição da República Federativa do Brasil. Desta forma, a disponibilização dos Cadernos traz uma tensão entre o lugar ocupado pela instituição (Museu) na sociedade e seu público, que é quem ela gostaria de ouvir. Porém, tanto a forma do museu se colocar como a maneira do público se expressar muda ao longo dos anos e as tensões se reorganizam de acordo com o período a que cada *Caderno* corresponde.

Durante as pesquisas nos arquivos do MAE-UFPR foram encontrados sete *Cadernos de Críticas e Sugestões*, os quais correspondem aos seguintes períodos:

- 17/03/84 a 15/02/86;
- 21/07/88 a 24/07/91;
- 05/02/96 a 19/01/00
- 21/01/00 a 11/06/03
- 20/04/03 a 16/07/05
- 22/12/09 a 14/01/14
- 15/01/14 a 19/07/14

Na recepção da Sede Expositiva, há ainda um Caderno disponível, o qual tem como data de início em 01/08/2014 e ainda não está finalizado, somando um total de **oito cadernos** disponíveis para a pesquisa. Além desses já mencionados, há ainda dois outros *Cadernos* específicos que foram dispostos nas exposições temporárias Kãchi Katukina (2015) e *Corpos & Objetos na Amazônia* (2015). Entretanto, para fins desta pesquisa, optou-se por analisar os conteúdos apenas dos Cadernos gerais, os quais ficavam à disposição do público na recepção do Museu³¹.

³¹ Como já citado na Introdução, os Cadernos das exposições temporárias trazem temáticas e debates que demandariam um maior cuidado e tempo para análise, pois nem sempre se referem a exposições próprias ao MAE.

Conforme já destacado, Aline Vöros analisou os dois primeiros Cadernos (referentes aos anos de 1984-1986 e 1988-1991) e, a respeito dos conteúdos, ela argumenta que seu critério de análise se baseou naqueles comentários que fizessem alusão ao Museu, contendo críticas ou sugestões, e tivessem alguma identificação, seja de assinatura ou rubrica, ou mesmo de localização (VÖROS, 2011). Da mesma maneira, foram excluídas de sua análise aquelas assinaturas sem comentários. A presente dissertação possui uma abordagem diferente daquela realizada por Vöros, não somente por abranger os demais *Cadernos* do Museu, mas pelo seu foco de análise. A proposta aqui foi a de estudar os comentários que contivessem críticas ou sugestões em relação às exposições ou às questões institucionais do Museu, independente de conterem assinatura ou não. Entretanto, não foram completamente descartados os textos que não seriam de interesse direto para a instituição, pois, mesmo esses, são expressões espontâneas e propositais, uma maneira brincalhona e as vezes ácida dos visitantes demonstrarem seus sentimentos em relação ao Museu e seu acervo. Para isto, os comentários foram separados de acordo com tipologias, de forma que a análise do conteúdo traz as diferentes visões do público e como ele se comunica e se relaciona com o museu. Essas tipologias estão baseadas em cada escrita e variam de acordo com a pessoa e também com o *Caderno*. Entretanto, essas tipologias podem ser entendidas dentre de cinco categorias maiores: *Críticas*, *Sugestões*, *Elogios*, *Reflexões* ou *Outros*³².

A respeito dos conteúdos de cada tipologia, eles são os mais diversos possíveis, uma vez que o público tem total liberdade para escrever nos *Cadernos*. Existem desde elogios à expografia, ao atendimento dos funcionários ou ao próprio prédio, até críticas sobre a limpeza dos espaços, à cobrança ou não de ingresso, e em relação às informações das legendas. Há ainda comentários que são apenas reflexões ou que contam experiências do público, suas alegrias e frustrações em relação ao próprio Museu. Há palavrões, desenhos, riscos, rabiscos e mesmo respostas aos comentários de outros visitantes, como uma tentativa de diálogo com aqueles que já passaram pelo Museu.

Por meio dos comentários, é possível notar diferentes perspectivas pessoais sobre o Museu. A relação do público com o MAE-UFPR e suas exposições possui pontos de vista muito distintos, principalmente por parte de moradores locais, que conheciam a instituição há mais tempo e percebem suas mudanças por meio das exposições; e turistas,

³² Essas categorias e tipologias são explicadas mais detalhadamente no capítulo 3, item 3.,1 dessa dissertação.

que muitas vezes a visitaram apenas uma vez. Logo é possível, pelo olhar do público, entender como estes visitantes receberam as mudanças, uma vez que se apropriam dos objetos expostos de diferentes maneiras, criando e recriando conexões e memórias com os objetos que, embora remetam ao passado estão presentes, ou não, nas exposições.

Ao analisar os comentários, foi possível, ainda, perceber a importância dada pelos parnaguaras não somente aos objetos, mas também ao próprio prédio que abriga o museu. O antigo Colégio dos Jesuítas possui relevância para a história local (e nacional) e em torno dele há lendas e histórias, as quais aparecem registradas nos *Cadernos de Críticas e Sugestões* misturadas às memórias dos visitantes.

Neste caso, refiro-me à lenda conhecida em Paranaguá na qual os Jesuítas, no momento em que foram expulsos pela reforma realizada pelo Marquês de Pombal, teriam fugido do Colégio por meio de túneis que saíam do prédio e até a baía. Em algumas versões dessa lenda, há a ainda a presença de um suposto tesouro, o qual os Jesuítas teriam escondido nos túneis. As referências deixadas pelos visitantes nos *Cadernos* misturam, algumas vezes, suas memórias às lendas e geram comentários nos quais as pessoas cobram do Museu coisas que não fizeram parte das exposições, mas que, de alguma forma, elas acreditam que estavam lá.

A partir desse universo de temas possíveis e diversos é que proponho uma reflexão sobre o que as pessoas comunicam. Mais do que objeto de estudo, é o público entendido como sujeito que constrói e se relaciona com o patrimônio, com a memória preservada e com a exposição, que, por sua vez, é o principal meio de comunicação do museu com seus visitantes. Assim, no próximo capítulo proponho a análise desses comentários de acordo com os critérios elencados a partir do que cada conjunto de *Cadernos* traz.

3. Invertendo o Espelho: O Olhar do Público sobre o Museu

Quando comecei a escovar as palavras contidas nos comentários dos *Cadernos de Críticas e Sugestões* já imaginava que haveria muitas de vozes querendo clamar coisas que eu nem imaginava. Mas, a profusão dessas vozes, a multiplicidade e ao mesmo tempo a coerência de muitas delas me surpreenderam. Palavras de agradecimento, de alegria, de tristeza, de decepção, de ajuda, de angústia, de desejo e mesmo de sonhos. Esta é a terceira camada a qual me proponho escovar aqui neste capítulo. Nesta camada estão as palavras as quais dediquei muitos dos meus dias e das minhas noites: os comentários contidos nos oito *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE* referentes aos anos de 1984 a 2017.

Antes de apresentar as palavras escovadas, ou seja, as categorias de comentários a serem analisadas, discorrerei sobre a escova e o espelho, em outras palavras, sobre metodologia utilizada para a escolha dos comentários. Essa escovação, ou metodologia, resultou na tabulação de cada um dos cadernos, de forma que foi possível vislumbrar aquelas palavras que se referem a um contexto mais geral (atemporal), assim como outras que são datáveis (específicas de seu tempo). Esta diferenciação é importante para a compreensão dos comentários que clamam, por exemplo, pelo retorno das peças antes expostas, o que só é possível a partir do momento em que o Museu desmonta suas exposições e reabre, após o fim das obras de restauro do prédio, sem elas. Daí as relações entre essas palavras e a tempo em que estão inseridas.

Assim, organizei esta camada da seguinte forma: no item 3.1 apresento a escova e o espelho, ou seja, a maneira como os *Cadernos* foram lidos e entendidos nesta pesquisa e o caminho escovado para encontrar as palavras do público. Para isto, são apresentados os gráficos gerados a partir de cada um dos *Cadernos* que foram estudados, de forma a contextualizar as demandas que eram colocadas pelo público no período em que cada *Caderno* esteve disponível no museu.

A partir do item 3.2 analisarei especificamente o universo dos comentários dos dois primeiros *Cadernos de Críticas e Sugestões*, os quais estão datados de 17/03/84 a 15/02/86 e de 21/07/88 a 24/07/91. Esses, se referem ao período de transição entre o MAAP e o MAEP. Logo, esta documentação apresenta o olhar e os clamores do público que visitou a primeira exposição permanente do museu “Roteiro Evolutivo das Técnicas”, a

qual esteve aberta ao público até o ano de 1992.

No item 3.3 serão trabalhados os registros dos três *Cadernos* referentes ao período do MAEP e de sua transição para o MAE-UFPR, os quais datam de 05/02/96 a 19/01/00, de 21/01/00 a 11/06/03 e de 20/04/03 a 16/07/05. Dessa maneira, foi possível perceber durante a escovação a continuidade e o surgimento de novos clamores nos registros que se referem à nova exposição do MAEP, que, por seu turno, ficou aberta ao público até 2001. Durante esse ano, a exposição do MAEP começa, aos poucos, a ser desmontada devido as obras de restauro, processo que se inicia, efetivamente, em 2004 com o fechamento do prédio do Museu. Da mesma forma, o período abarcado por esses *Cadernos* corresponde aos primeiros anos em que o MAEP se torna MAE-UFPR. Por meio dessa escovação foi possível perceber a virada nos comentários em relação tanto à ausência das exposições como das peças.

Finalmente, no item 3.4 serão analisados os últimos três *Cadernos* disponíveis, os quais são datados de 22/12/09 a 14/01/14, de 15/01/14 a 19/07/14 e de 01/08/2014. Esses documentos trazem os comentários do período em que a exposição foi desmontada e o prédio reabriu após o término das obras de restauro. Dessa forma, os registros comentam sobre a reabertura do Museu ao público sem a antiga exposição permanente e, também, das novas relações que se estabelecem por meio de outras ações do Museu, tais como cursos, eventos, exposições temporárias, bem como abertura do segmento de Cultura Popular da sua nova exposição de longa duração, sendo este o período em que se inicia o clamor pelo retorno dos objetos e da antiga exposição ao museu.

Organizada esta terceira camada, a seguir apresento a escova e o espelho, ferramentas das quais me utilizei para compreender as palavras escovadas nesta pesquisa.

3.1 Cartografia do Olhar: Entendendo os Cadernos, as Críticas e as Sugestões

Antes de adentrar nas camadas de comentários, é importante deixar clara a metodologia utilizada para a escolha dos comentários que aparecerão analisados na continuidade do capítulo, bem como a forma como foi realizada a tabulação dos dados desta pesquisa. Assim aqui são explicados os caminhos e os olhares adotados para se pensar a escovação.

A tabulação adotada para esta documentação respeitou a periodização de cada *Caderno*, sendo cada um tabulado separadamente. Este método de escovação permitiu mapear melhor o que as pessoas estavam clamando ao museu em diferentes épocas, da mesma maneira que, também, permitiu relacionar os comentários que se referem a um contexto mais geral com outros que são específicos de um período.

Como os comentários deixados são múltiplos e espontâneos, foi realizada, primeiramente, a tabulação geral das categorias contidas por *Caderno*. Cada *Caderno*, por sua vez, se encontra referenciado com algarismos romanos seguido do período ao qual corresponde (por exemplo: *Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986*). Para os comentários, além do *Caderno* ao qual pertencem há também a indicação da folha na qual estão inscritos seguidos pelas letras *A* ou *B*, que indicam se o comentário está na parte de frente ou no verso da folha (por exemplo: *Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F001 B*).

O processo de tabulação teve o intuito de mostrar como o público estava interagindo com o Museu, quais críticas e sugestões estavam sendo feitas por período, de forma a deixar um pouco mais nítido os comentários de diferentes épocas aos quais cada um dos *Cadernos* se refere.

Assim, o primeiro nível de escovação se refere a um grau mais superficial, ou seja, os primeiros gráficos realizados foram baseados em um critério mais abrangente, visando revelar ao olhar as porcentagens de comentários que trazem as seguintes categorias: *Críticas, Sugestões, Elogios, Reflexões e Outros*.

Essas categorias de análise foram embasadas na leitura atenta das palavras contidas na documentação e na própria natureza dos comentários, cujos conteúdos não são rígidos, uma vez que a escrita do público não é precisa, no sentido de que ela não segue, necessariamente, padrões. Desta forma, as categorias elencadas também não são estáticas, misturando-se, muitas vezes, em um mesmo nível de registro. Antes de apresentar os primeiros gráficos, vou explicar um pouco mais sobre como essas camadas, que muitas vezes se sobrepõem, foram entendidas aqui.

Para gerar os primeiros gráficos foram considerados na categoria ***Críticas*** todos os comentários que se referem especificamente a algo que desagradou o público do Museu, ou seja, aqueles que trazem em seu conteúdo palavras e expressões que negativam o Museu ou seus serviços. Abaixo seguem alguns exemplos de críticas encontradas no *Caderno I*:

O museu já não era o que era antes como ali por volta do ano de 1980, que era mais animador do que agora. Aquele tempo até valia pagar 100,00 Cruzeiros mas agora não. Eu particularmente acho que está errado cobrar por ver este museu de agora. João, março de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F001A)

Não deixaram as coisas expostas. Regiane Cardozo e Silva, junho 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F007B)

Para a categoria **Sugestões** foram considerados os comentários que sugerem, diretamente, uma melhoria ou trazem, de alguma maneira, uma contribuição para a instituição, tais como mostram os comentários a seguir:

Achei o Museu muito ilustrativo, a título de divulgação sugiro sejam fixadas placas indicativas espalhadas pela cidade, divulgando e encaminhando os visitantes de Paranaguá ao Museu. Obrigado. Paulo Negrão, Rio de Janeiro, março de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F002B)

“Sugiro que coloquem à venda postais e souvenirs da região.” Eduardo Magalhães, Salvador-BA (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F007B)

Na categoria **Elogios** foram considerados os comentários que vão desde a simples parabenização, até aqueles que expressam, geralmente com adjetivos positivos, a experiência do público no museu, como a seguir:

Muito bonita as peças expostas neste museu, eu já tinha visitado muitos museus mas não um com lindas bem expostas peças nos lugares certos. Maria de Lourdes Paxeco (Caderno I, F036B)

Valeu a visita, gostei muito, espero que isto dure para sempre. Stela de Queiroz 11 de janeiro de 1986 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F037B)

Achei o museu tão legal e engraçado e tão lindo. Tchauzinho. Barros, 21 de janeiro de 1986 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F041A)

Na categoria **Reflexões** encontram-se aqueles comentários que apresentam pensamentos, expressões de sentimentos e impressões causadas pela visita ao museu. Alguns possuem até uma veia poética e se diferenciam por não conter, necessariamente, uma referência direta ao Museu (nem crítica, nem sugestão), mas que percebemos que a inspiração do texto foi uma reflexão causada pelo ato de visitar o Museu. Algumas vezes parabenizam no começo ou no fim do texto, mas apresentam mais um pensamento do que uma alusão direta da visita à instituição.

A beleza da existência de viver tendo base na força passada, na construção valorativa de tentativa de um melhor. Daisy, Paranaguá, 22 de julho de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F012B)

Recordar é relembrar os laços de ternura e amor que unem um povo. Nair, julho de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F012B)

O museu é a lembrança do passado que representa a riqueza da cultura, a esperança do futuro e a luta do presente para a conquista da consciência e identificação do nosso povo. Parabéns. Luiz Roque Diretor Municipal do P.T., 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F014A)

Pelo fato de muitos comentários não seguirem padrões, alguns se encaixam em mais de uma camada, ou seja, estes tiveram de ser tabulados nas categorias correspondentes concomitante. Como exemplo, há casos em que os comentários apresentam, ao mesmo tempo, **Elogios** e **Sugestões**, ou uma **Crítica** e um **Elogio**, logo, quando isto ocorreu, foram alocados nas tabelas em ambas categorias. Abaixo segue um trecho desta tabela, cujo conteúdo foi utilizado para gerar os gráficos que serão mostrados neste capítulo. Nessa tabela é possível perceber como alguns comentários são alocados em mais de uma categoria:

FIGURA 7

Caderno I 17/03/1984 - 15/02/1986								Total de Comentários				
Comentário	Localização	Críticas	Sugestões	Elogios	Reflexões	Outros		Críticas	Sugestões	Elogios	Reflexões	Outros
1	F002A	X										
2	F002A	X										
3	F002B				X			65	66	242	71	24
4	F002B		X	X								
5	F002B		X									
6	F003A			X	X							
7	F003A			X								
8	F003A	X										
9	F003A			X								
10	F003B			X								
11	F003B			X	X							
12	F003B				X							
13	F003B		X	X								
14	F003B			X								
15	F004A					X						
16	F004A				X							
17	F004A	X										
18	F004A	X										
19	F004A			X								

Imagem de parte da tabela que gerou o primeiro gráfico do *Caderno I*. Para cada *Caderno* há uma tabela como esta.

Como exemplo desses níveis que se misturam, destaco a seguir dois comentários: o de Maria, que apresenta tanto um *Elogio* como uma *Sugestão*; e um segundo comentário de outra pessoa que não foi possível ler o nome, mas que apresenta tanto um *Elogio* quanto uma *Crítica* ao museu:

O Museu é algo incrível, gostamos muito e damos força para continuar por vários anos. Sugestão: meia entrada também para professores. Maria Charles, Porto Alegre-RS, 15 de abril de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F005A)

Achamos tudo muito interessante e instrutivo. Contudo, saímos preocupados com a preservação/segurança do acervo: parte das peças podem ser subtraídas com facilidade por qualquer pessoa. Assinatura ilegível, 23 de julho de 1988 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F001B)

Há ainda casos em que os comentários podem estar inseridos, em até três categorias, nos quais aparecem, por exemplo, **Críticas**, **Elogios** e **Sugestões**. Da mesma maneira, esses comentários foram, também, tabulados nas três categorias. Como exemplo temos o comentário de Ronaldo Gonçalves:

O museu está muito bem estruturado, entretanto falta um departamento áudio-visual, com produção de peças, catálogos, mapas, slides, etc a venda para o público. Outro fato constatado é a pouca divulgação desta casa nos meios de culturais a que se destina. Ótima a impressão sobre os funcionários, muito solícitos.” Ronaldo Gonçalves, Porto Alegre, julho-agosto de 1984 (Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986, F013B)

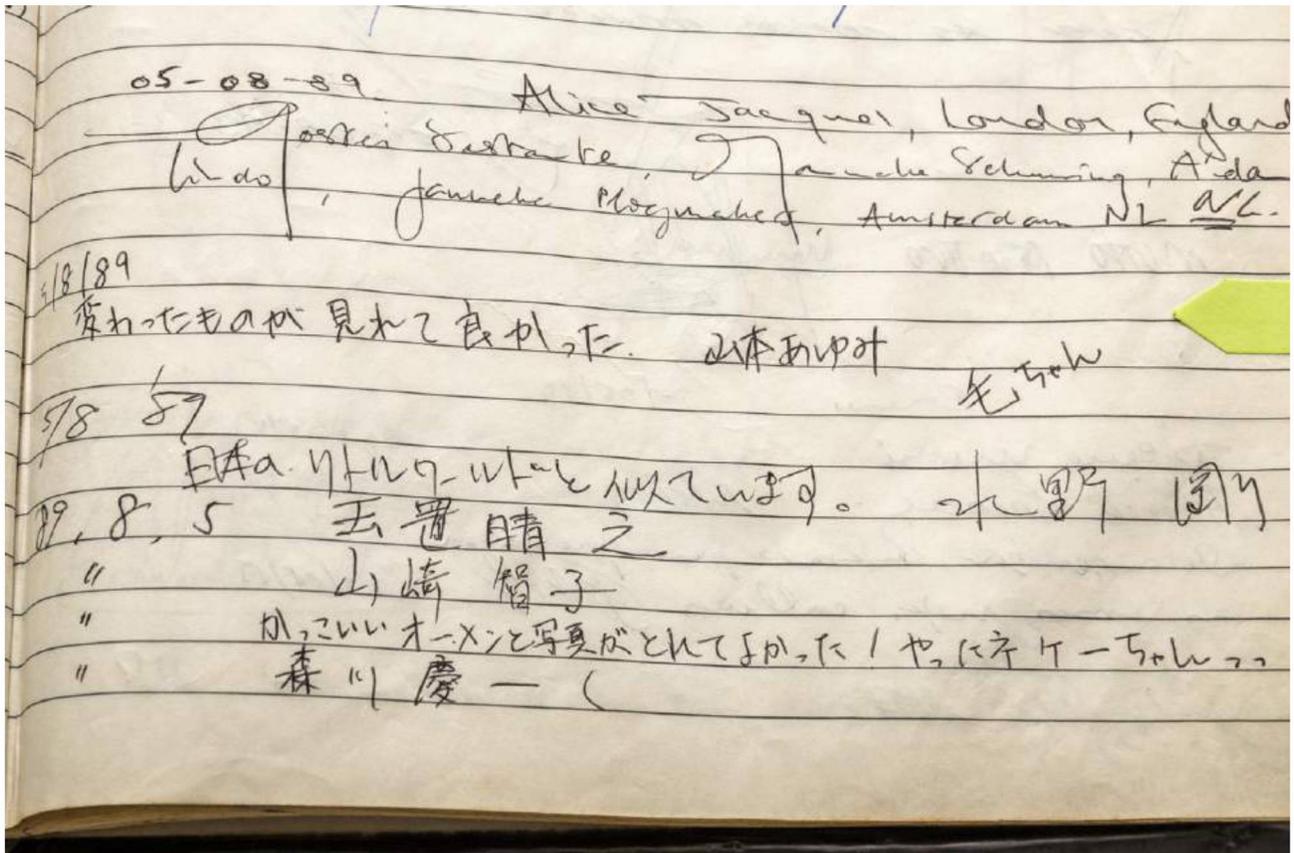
O comentário de Ronaldo foi tabulado nas três categorias, pois, trouxe elogios a estrutura do Museu e aos funcionários, mas, por outro lado, apontou dois pontos que podem ser entendidos como sendo, ao mesmo tempo, crítica e sugestão, que foram os casos da venda de souvenirs ao público e da divulgação do museu nos meios culturais da cidade.

Por último, para a categoria **Outros**, ficaram aqueles comentários que não foram possíveis de serem escovados talvez me faltasse uma escova adequada em alguns dos casos. Estão nesta categoria aqueles comentários que apresentaram clamores desconexos, ou seja, sem referência alguma com o Museu ou suas atividades, ou aqueles comentários que não puderam ser lidos, tais como aqueles escritos em língua estrangeira³³. Há ainda, nesta mesma categoria, comentários que não eram pertinentes ao Museu, tais como os que relatam sobre viagem de trem, sobre a visita à cidade, ou

³³ Grande parte dos comentários em língua estrangeira está ou em inglês, francês e espanhol e foram todos lidos e tabulados nas categorias correspondentes (*Crítica*, *Sugestão* ou *Elogio*). Entretanto, foram deixados nesta categoria de *Outros* uma menor porcentagem que está registrada em línguas não são de meu domínio, tais como, alemão, italiano ou mesmo japonês.

mesmo aqueles que falam apenas “estive aqui”, ou que contam aquilo que não gostaram na sua viagem de férias à cidade. Abaixo segue uma imagem de um desses comentários inserido nessa categoria:

FIGURA 8



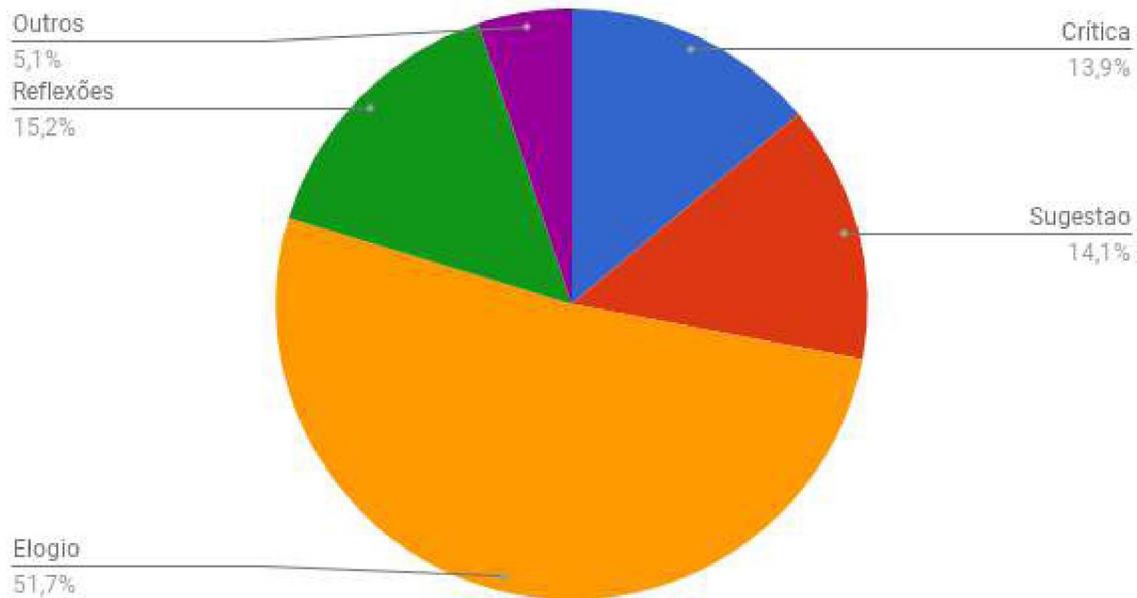
Exemplo de comentário tabulado na categoria *Outros*.
(Caderno II 21/07/1988 a 24/07/1991 F048A)

3.1 a) Os Gráficos

Após essas primeiras explicações sobre como foram entendidos os comentários, passo a esse primeiro olhar sobre as palavras encontradas nos *Cadernos*. Assim, foram gerados oito gráficos correspondes para cada um dos oito *Cadernos*. A seguir é possível observar no exemplo do *Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986* como o público estava reagindo em relação ao museu e aos seus serviços durante o período correspondente.

GRÁFICO 1

Caderno I 17/03/1984 - 15/02/1986



Primeiro gráfico gerado para o *Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986*. Para cada um dos oito *Cadernos* há um gráfico correspondente.

Este primeiro gráfico elaborado já fornece um primeiro olhar, ou seja, um caminho de análise, na medida em que mostra alguns dados amplos, como a satisfação ou a insatisfação em relação ao museu e seus serviços em cada período. A partir deste primeiro olhar sob a superfície das primeiras palavras foi possível escovar um pouco mais, e observar de perto as mudanças nos conteúdos daquilo que se critica, se elogia ou se reflete nos escritos do público.

A partir desse primeiro gráfico iniciei a segunda parte da escovação para tentar ver melhor as ranhuras impressas nas escritas. Assim, foram criados dois outros gráficos para cada *Caderno* de forma a enxergar mais precisamente o que público estava trazendo como *Críticas* ou *Sugestões*. A seguir há o exemplo dos dois outros gráficos gerados para o *Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986*:

GRÁFICO 2

Total de Críticas: Caderno I 17/03/1984 - 15/02/1986

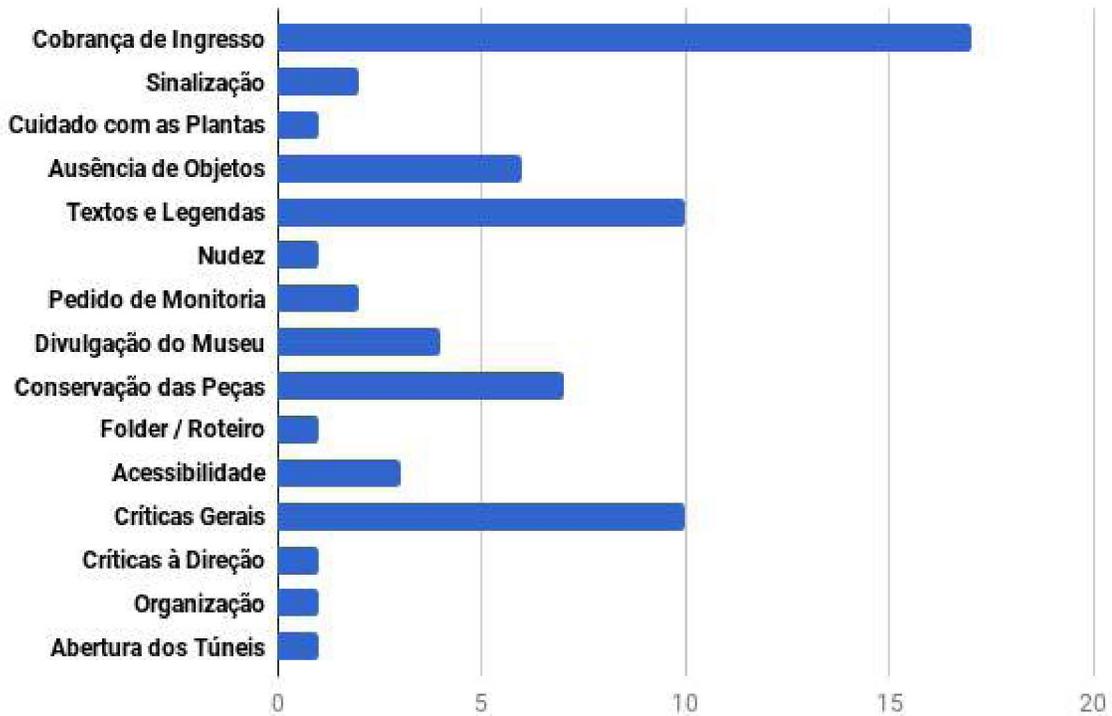


Gráfico de *Críticas* do Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986. Segundo gráfico gerado a partir das leituras dos comentários. Para cada um dos oito Cadernos há um gráfico deste tipo correspondente.

GRÁFICO 3

Total de Sugestões Caderno I 17/03/1984 - 15/02/1986

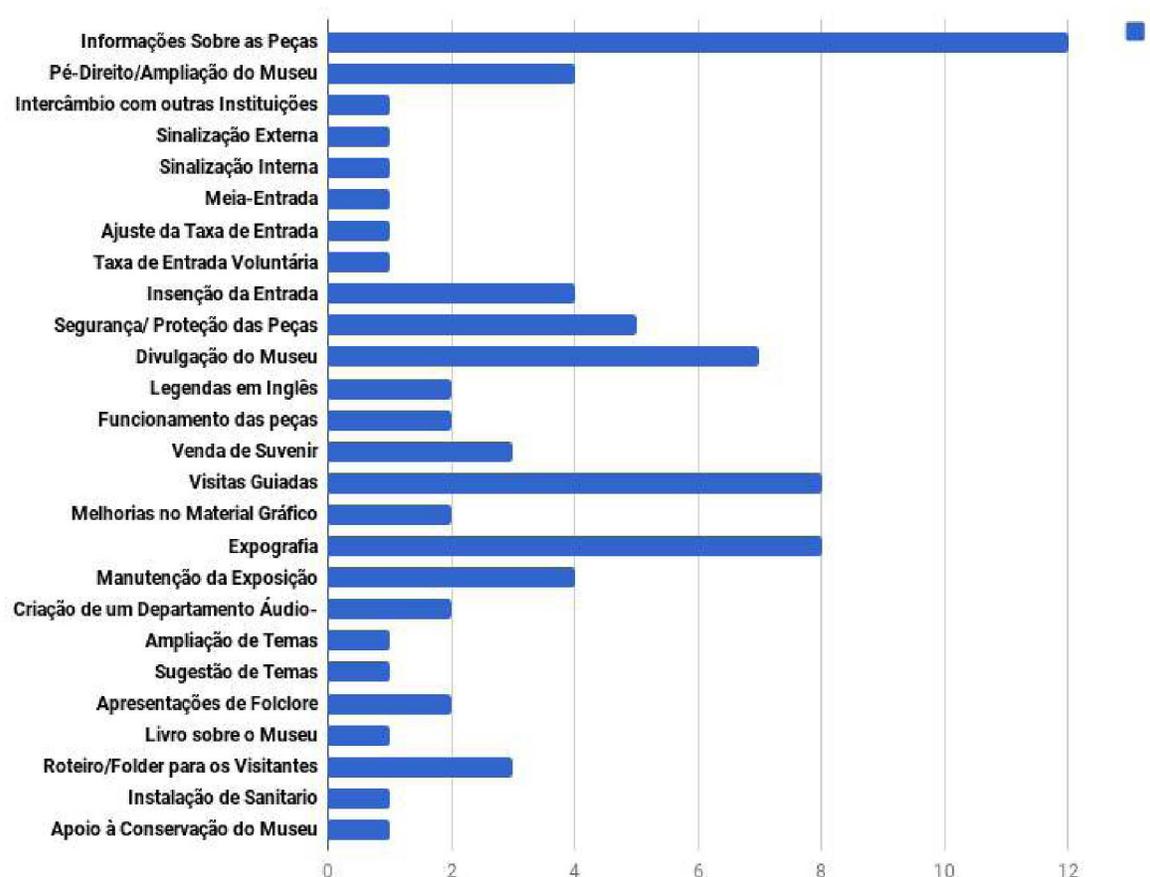


Gráfico de *Sugestões* do Caderno I 17/03/1984 – 15/02/1986. Terceiro gráfico gerado a partir das leituras dos comentários. Para cada um dos oito Cadernos há um gráfico deste tipo correspondente.

Os *Gráficos 3 e 4* apresentam, um pouco mais de perto, as críticas e as sugestões que aparecem apenas no *Caderno I*, e mostram, mais claramente, os temas de maior relevância para o público naquela época. O mesmo processo realizado para esse primeiro material foi repetido para os demais, totalizando *três* gráficos para cada *Caderno*.

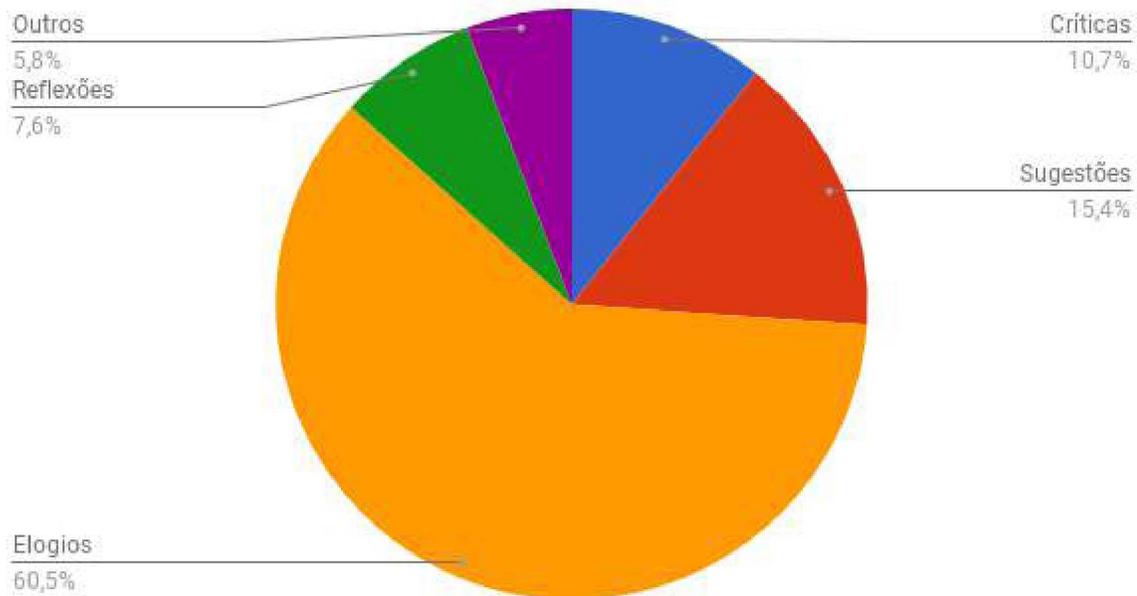
A partir desses dois últimos gráficos apresentados foi possível realizar a seleção dos comentários para análise de acordo com o período a que cada *Caderno* corresponde. Desta maneira, os gráficos gerados para cada *Caderno* se articulam entre si ao mostrar aquilo que o público reclama, mas também sugere.

3.2 Os primeiros Cadernos de Críticas e Sugestões: A Transição de MAAP para MAEP

Como foi comentado anteriormente, os primeiros *Cadernos de Críticas e Sugestões* se originaram dentro de um contexto em que o MAAP (1962 a 1992) estava se repensando como instituição e revendo os impactos de suas ações junto à comunidade. Provavelmente, foi a partir dessa proposta de autorreflexão que tenha surgido a ideia de se disponibilizar ao público do museu um *Caderno*. Assim, neste item serão trabalhados justamente os comentários referentes aos dois primeiros *Cadernos* encontrados no Museu, datados de 17/03/84 a 15/02/86 e de 21/07/88 a 24/07/91, os quais se referem ao período de transição para o do MAAP para o MAEP (1992 a 1999).

GRÁFICO 4

Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991



Esses dois primeiros *Cadernos* apresentam os comentários do público que conheceu a primeira exposição de Longa Duração do MAAP, “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”, bem como o prédio do Museu antes de seu segundo restauro. Nesse sentido, a escovação inicial se concentrou em verificar como estava o grau de satisfação do público em relação museu durante os períodos esses primeiros anos abarcados. Os dois

primeiros gráficos gerados mostram, de forma superficial, que o público estava relativamente satisfeito com o museu, uma vez que os *Elogios* em ambos *Cadernos* representam mais de 50% do total de comentários, sendo de 51,7% no *Caderno I* e de 60,5% no *Caderno II*, como poder visto nos Gráficos 4 e 5.

Observando os Gráficos 4 e 5 é interessante observar que apesar de haver 8,8% a mais de *Elogios* no *Caderno II*, o percentual de *Sugestões* não teve grande oscilação, mantendo-se entre 14,1% no *Caderno I* e 15,4% no *Caderno II*, uma variação de apenas 1,3%. Porém, a porcentagem de *Críticas* variou um pouco mais, sendo de 13,9% no *Caderno I* e de 10,7% no *Caderno II*, o que representa 3,2% de variação.

Para as demais categorias há também variações a serem consideradas, como é caso das *Reflexões*, as quais aparecem em maior percentual no *Caderno I* com 15,2%, do que no *Caderno II* com 7,6%.

Esses dois primeiros gráficos mostram que há, de certa maneira, um padrão entre os dois *Cadernos*, apesar de abrangerem um período de seis anos, com uma lacuna entre eles de cerca de dois anos. Isso provavelmente se deve ao fato de haver a mesma exposição e a mesma configuração estrutural no museu na época abrangida pelos *Cadernos I e II*.

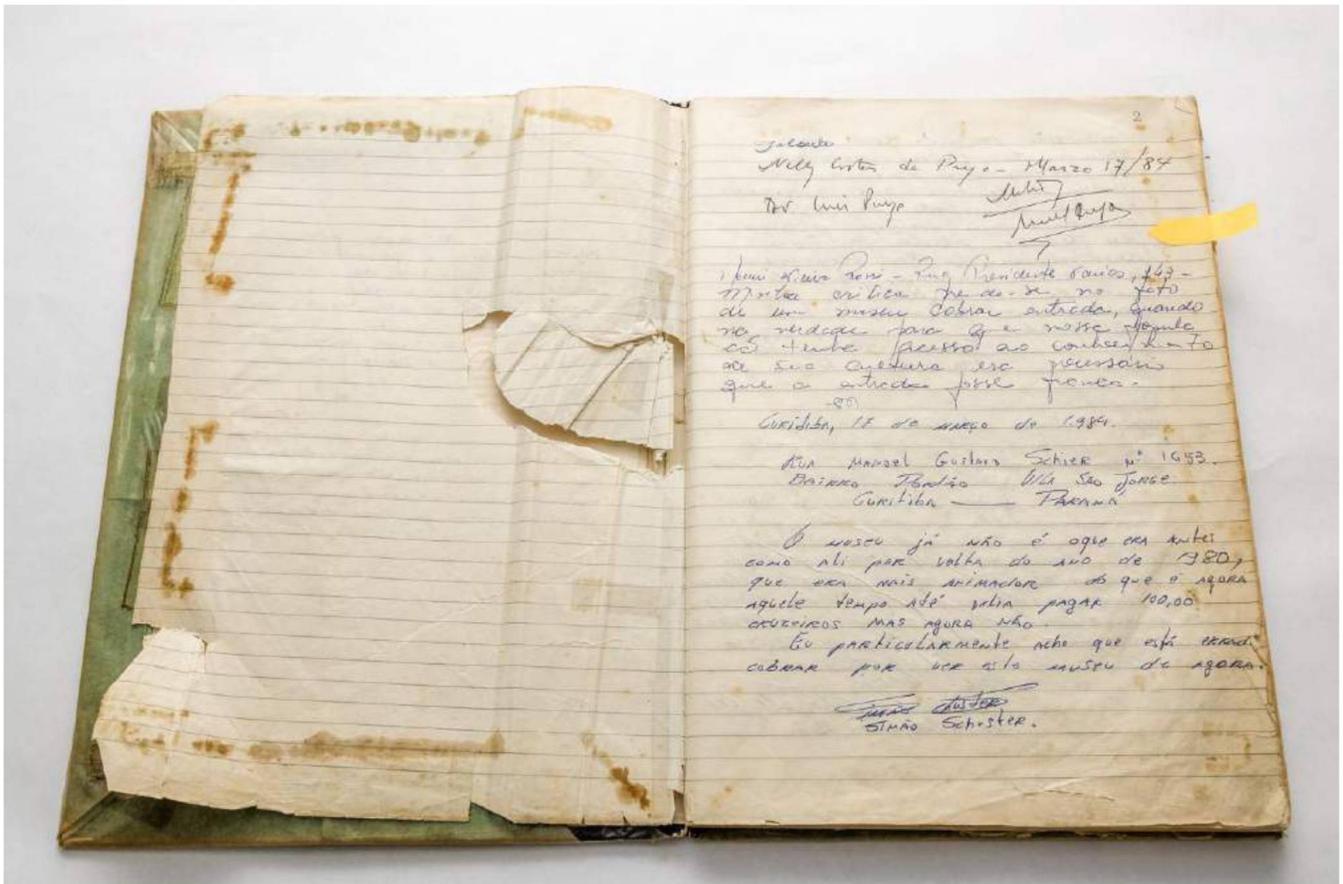
Porém, estes primeiros gráficos nos trazem apenas uma impressão geral sobre a visão do público e como ele via o museu. Para saber o que as pessoas estão criticando ou sugerindo ao museu escovar mais, ir a fundo para ouvir o que essas vozes dizem.

3.2 a) Primeiras Críticas e Sugestões: Caderno I e Caderno II

De capa forrada com um papel esverdeado e cuidadosamente encadernado com plástico, esse é o primeiro *Caderno de Críticas e Sugestões do MAAAP*. Em sua primeira página encontra-se o texto de abertura, já mencionado anteriormente, e que convida o visitante a deixar sua contribuição para o museu.

Aqui jazem os primeiros clamores, as primeiras vozes do público do Museu. Qual não foi a surpresa ao encontrar o primeiro esgar dessas palavras! O primeiro comentário deixado deu o tom que muitas outras vozes seguirão clamando e ecoando ao longo de alguns bons anos em outros *Cadernos*, mas este é apenas o primeiro:

FIGURA 9



Fotografia dos primeiros comentários do Caderno I 17/03/84 a 15/02/86
(Caderno I, F001A)

Apenas ao escovar, uma por uma, as palavras contidas nesse *Caderno* é que dei conta da importância de algumas das reivindicações clamadas por elas. Nesse sentido, foi muito importante organizar e selecionar aquelas que eu traria aqui.

O processo de tabulação do conteúdo foi o mais demorado de todos e nem sempre uma tarefa fácil e, para facilitar a compreensão dessas vozes, é que foram gerados dois outros gráficos. Alguns comentários aparecem apenas uma vez. Outros ganham volume e se repetem ao longo dos outros *Cadernos*. Por meio da organização dessas informações foi possível perceber que, boa parte das críticas colocadas pelas pessoas estão, de certo modo, contempladas pelas sugestões de melhoria dos serviços e atividades de Museu. Parte disto deve-se ao fato de que muitas vezes o público apresenta uma crítica, mas, em seguida, traz a sugestão. Abaixo seguem os gráficos de *Críticas* e *Sugestões* para os *Cadernos* do período, ou seja, dois gráficos para o *Caderno I* e dois gráficos para o *Caderno II*, como pode ser visto na página X referente ao *Caderno I*.

Para o Caderno II tem-se os seguintes gráficos para Críticas e Sugestões:

GRÁFICO 5

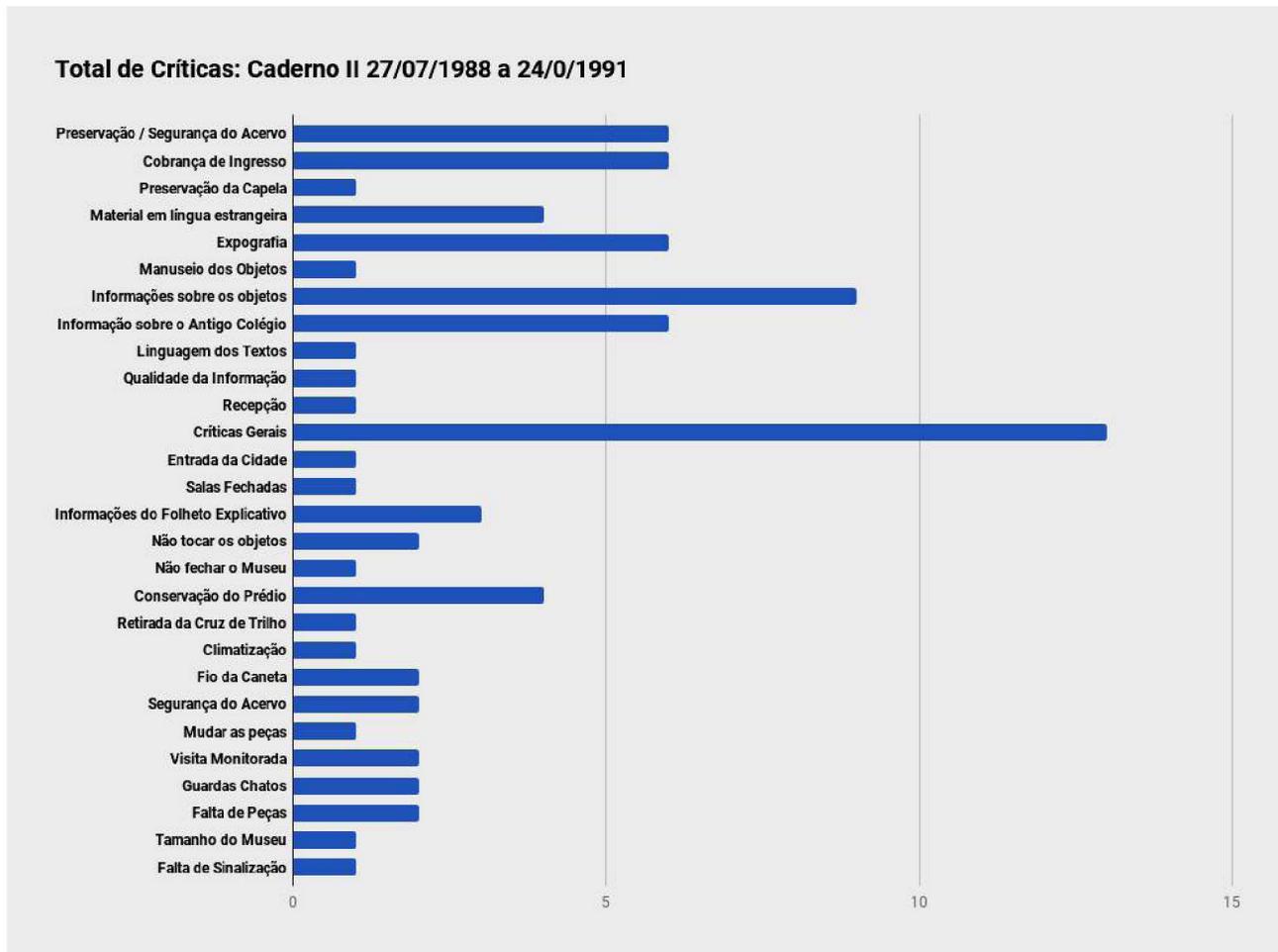


Gráfico apresentando as *Críticas* do Caderno II

GRÁFICO 6

Total de Sugestões: Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991

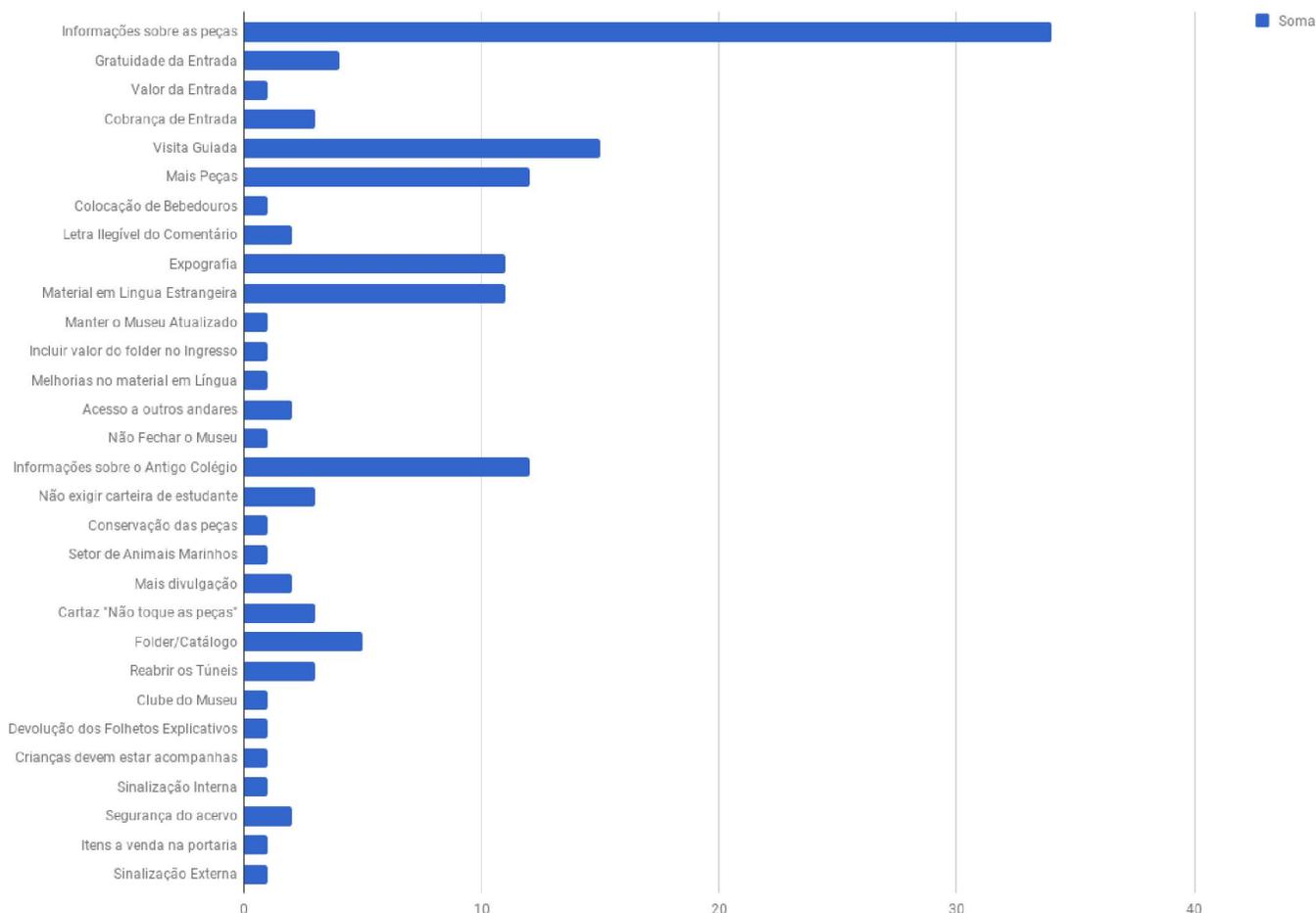


Gráfico apresentando as *Sugestões* do Caderno II

Algumas das categorias que podem ser vistas nas *Críticas* são bem específicas e fáceis de serem compreendidas, como é o caso dos pedidos por monitoria, sobre o cuidado com as plantas ou a conservação das peças. Entretanto, outras categorias são mais abrangentes justamente por não serem específicas o suficiente para delimitar ao que o público se refere, daí a categoria *Críticas Gerais*.

Sobre as *Sugestões* deixadas, essas, de certa maneira, dão conta de parte das críticas feitas, mas, em muitos aspectos, extrapolam esse limite. O interessante de se observar é que, da mesma maneira que nas *Críticas*, algumas categorias de sugestões se

repetirão ao longo dos anos nos demais *Cadernos*.

A partir desses gráficos do *Total de Críticas* e do *Total de Sugestões* é que foi possível vislumbrar os temas de maior recorrência, explorados a seguir. Da mesma maneira, alguns que apresentam pouca ressonância, mas que, mesmo assim, trazem questionamentos ao Museu sobre a maneira como a instituição está recebendo ou oferecendo seus serviços ao público, especialmente no que diz respeito à exposição.

3.2 b) Críticas e Sugestões Caderno I 17/03/84 a 15/02/86

Do universo de comentários contidos nesse *Caderno*, foi necessário realizar uma seleção de quais seriam aqui trabalhados e a temática. A proposta aqui é adensar o debate em uma dessas categorias, uma vez que não haveria como dar conta de todas as categorias apresentadas pelos gráficos nesta pesquisa. Desta forma, ao analisar cuidadosamente os escritos, a categoria que mais chama atenção, neste momento, foi a questão da cobrança de entrada.

A escolha desta categoria se deu pelo fato do debate ao redor do tema ser relativamente recente no âmbito da legislação, como também fundamental para compreendermos a importância dada pelo público na sua escrita a este tema. Tanto na parte das *Críticas*, que se revoltam contra a cobrança, quanto na parte de *Sugestões*, que pedem, de diferentes maneiras, ou pela suspensão ou pelo ajuste da taxa cobrada, esses clamores encontram ressonância em muitas vozes que se reparam ao longo dos outros *Cadernos*, até o momento em que o Museu cessa a cobrança obrigatória pela entrada. A seguir destaco alguns desses comentários, criticando ou apoiando o museu no que tange à cobrança de ingresso:

Minha crítica prende-se no fato de um museu cobrar entrada, quando na verdade para que nossa população tenha acesso ao conhecimento de sua cultura era necessário que a entrada fosse franca. Noélia Rosa (Caderno I 17/03/84 – 15/02/86, F002A)

O museu já não é o que era antes como ali por volta do ano de 1980, que era mais animador do que é agora. Aquele tempo até valia pagar 100,00 Cruzeiros mas agora não. Eu particularmente acho que está errado cobrar por ver este museu de agora. João Sheffer (Caderno I 17/03/84 – 15/02/86, F002A)

Pois não concordo com as opiniões da página anterior. Os cidadãos que opinaram devem se lembrar que, queiram ou não, o suporte da própria cultura e sua evolução através dos tempos, atrela-se ao desenvolvimento das economias. Em outras palavras, dependemos do 'vil metal' até para conservar as coisas que nos

são caras. Nome Ilegível e Flávia, RS (Caderno I 17/03/84 – 15/02/86, F002B)

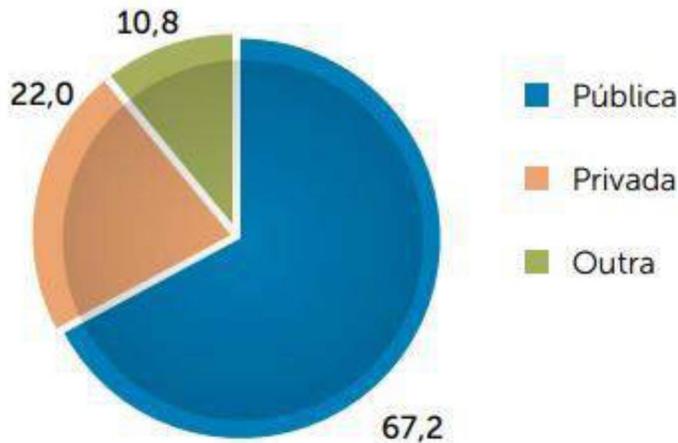
Para mim, é novidade que um Museu cobre entrada para os visitantes. Já que o museu pertence à UFPR, isso se torna incoerente. Sem Assinatura (Caderno I 17/03/84 – 15/02/86, F018B)

Exatamente como está escrito neste lembrete/aviso ao lado deste livro, o museu é para informar, ensinar e preservar a memória. Lamento que, por irrisória que seja a cobrança de entradas, o local esteja fugindo aos seus propósitos. Abaixo a cobrança de entradas. Geovana (Caderno I 17/03/84 – 15/02/86, F018B)

O comentário destacado de Noélia é o primeiro deixado pelo público ao museu. A questão colocada por ela no ano de 1984 sobre acesso, conhecimento e gratuidade, ainda hoje é tema de discussões dentro dos museus brasileiros, que, segundo as estatísticas do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) de 2010, em sua maioria são públicos, como pode ser visto no gráfico a seguir:

FIGURA 10

GRÁFICO 5 - PORCENTAGEM (%) DE MUSEUS SEGUNDO NATUREZA ADMINISTRATIVA, BRASIL, 2010



FONTE: CADASTRO NACIONAL DE MUSEUS - IBRAM / MINC, 2010

Fonte: IBRAM, 2011: 63

A respeito da vinculação administrativa, o terceiro comentário aponta o fato do Museu pertencer à UFPR. Nesse comentário fica evidente que, para quem escreveu, seria incoerente, do seu ponto vista, o MAAP cobrar entrada, uma vez que se trata de um órgão público, vinculado à uma universidade a qual, também, é de caráter público.

Durante o período em que esses comentários foram registrados (1984 a 1986), dentro do campo da Museologia, já havia a discussão sobre o papel social dos museus levantado pela Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Entretanto, a questão ou não da cobrança de ingresso por parte das instituições não entrou, diretamente, em pauta naquele período.

Nesse sentido, o quarto comentário traz uma crítica direcionada à própria missão do Museu, uma vez que Geovana cita, diretamente, o próprio texto de abertura do *Caderno* no qual ela mesma escreve. Para Geovana, qualquer cobrança, por menor que seja, desvirtua o museu de sua missão como ela destaca: “O museu está aberto para informar, ensinar e preservar a memória (...)” (*Caderno* I 17/03/1984 a 15/02/1986, F001A).

Esse debate sobre a cobrança de entrada e sobre o caráter público do Museu levantado neste primeiro *Caderno* é longa e, ao mesmo tempo recente. No Brasil, a primeira lei voltada especificamente para área dos museus inicia-se apenas no começo do século XXI, mais de vinte anos após os primeiros escritos no *Caderno*. Um dos marcos legais foi a sanção da Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009, a qual institui o Estatuto de Museus e traz logo no Artigo 1º:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009)

A definição apresentada na lei foi influenciada diretamente por aquela elaborada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e ambas enfatizam a questão dos museus serem instituições sem fins lucrativos.

Porém, uma instituição não ter fins lucrativos não significa ser gratuita. A este respeito, especificamente para área de museus, não foram encontrados muitos estudos que abordem diretamente a questão da cobrança de ingresso, porém, um artigo de Jones da Silva Gomes publicado pelo Observatório de Inovação do Turismo em 2012 aponta

questões interessantes ao tratar sobre a política tarifária pelos museus de São Paulo. O autor, ao falar sobre o crescente aumento de público nos museus paulistas e a falta de padronização na sua política tarifária, escreve:

“Todavia se observa que os museus paulistanos não têm um padrão nas políticas tarifárias que praticam, divergindo, muitas vezes, na isenção para idosos e crianças, nos dias de acesso gratuito e no valor dos ingressos de acesso. Além disso, pouco se sabe sobre o papel dos diretores na definição das políticas tarifárias e os caminhos que os referenciam para a criação dessas políticas. (GOMES, 2012: 34)”

Retomando os comentários destacados a respeito do tema, o terceiro apresentado (assinado por Flávia e outra pessoa que não foi possível ler o nome) discorda, diretamente, dos demais e defende a cobrança pela entrada no Museu ao alegar que estamos submetidos a um sistema econômico no qual necessitamos do “vil metal” para “conservar as coisas que nos são caras”. Esse tipo de comentário em defesa da cobrança de entrada também se repete em outros *Cadernos*. Inclusive, quando não há mais a cobrança obrigatória pela entrada no Museu esse tipo de comentário defendendo a cobrança de ingresso volta a aparecer.

Parte dos debates em torno da cobrança ou não pela entrada podem ser entendidos por um lado pela natureza das instituições que podem ser públicas, como a maior parte dos museus no Brasil, ou privadas. Em ambos os casos, por se tratarem de museus, essas instituições estão resguardadas pelas definições, seja da Lei 11.904 (Estatuto de Museus) ou pela definição do ICOM. Porém a confusão talvez ocorra em relação a questão “sem fins lucrativos”. Afinal, como saber se o valor do ingresso se destina ou não ao lucro? Para obter tal resposta seria necessário averiguar as instituições individualmente, porém, há um caminho que aponta para uma compreensão de caráter mais geral, que é o debate acerca de como se calcula esse valor cobrado e de como se determina esse preço ao consumidor.

Parte desse debate, no caso dos museus, passa pela diferenciação entre o que seria preço público e do que seria tarifa.

O preço público e a tarifa são a remuneração paga pelo usuário por utilizar um serviço público divisível e específico, regido pelo regime contratual de direito público. É a contraprestação pecuniária. A principal diferença entre as espécies é que o preço público é receita do Estado, enquanto tarifa é receita do particular, do terceiro, do prestador de serviços. (GOMES, 2012: 40 apud BARBOSA, s/d).

A cobrança realizada pelos museus públicos, neste caso, pode ser entendida como

um preço público, uma vez que se destina para cobrir gastos da própria instituição na manutenção de seus espaços ou de seus serviços oferecidos à comunidade. Segundo Gomes (2012) os valores cobrados nos serviços públicos são apenas para custear o serviço oferecido sem obtenção de benefícios, sendo ofertados por um valor mais baixo em relação serviços privados. Por outro lado, os serviços ou produtos privados incidem em sua composição impostos e margem de lucro desejada.

Durante as pesquisas nos arquivos do MAE-UFPR não foram encontrados documentos que especificassem sobre a política adotada para se chegar ao valor cobrado aos visitantes, o que torna difícil saber se havia algum dia da semana em que a entrada era franca, ou mesmo como eram os parâmetros de reajuste da tarifa com o passar dos anos. Nesse sentido, os próprios comentários forneceram pistas importantes sobre o valor e mesmo sobre a questão da isenção do ingresso do Museu.

O comentário de João, citado anteriormente, aponta que na época em que visitou o MAAP (início do ano de 1984³⁴) o valor cobrado era de Cem Cruzeiros. Porém, um outro comentário de 1985 aponta que este valor foi reajustado para Quinhentos Cruzeiros, provavelmente por conta da inflação do período. Outros comentários, ainda, apontam algumas questões como a de que pode ter havido isenção de taxa em algum momento na história do Museu, e a questão de não haver isenção de taxa para estudantes, como pode ser lido a seguir:

Queria muito ver e visitar as salas do museu, mas fomos barrados pela diretora, que por falta de dinheiro não nos deixou entrar. Proibiu-nos de conhecer a cultura de Paranaguá, por falta de 500 Cruzeiros. Em tempo: Alunos da Escola “Antonio Lacerda Braga”, Colombo-PR, 22/11/1985 (Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986, F034B)

Nós gostamos muito do que vimos neste museu, mas a crítica que quero fazer é por que temos de pagar para ver a cultura, de Paranaguá, como antes não pagavam! Mas teve uma coisa de que gostei, e esta coisa é como o museu teve funcionários tão inteligentes. Assinatura Ilegível, 30/11/85 (Caderno I, 17/03/1984 a 15/02/1986, F040A)

Os dois comentários destacados trazem, para além de um apontamento sobre a política de valores cobrado pelo MAAP no período, outras questões importantes a serem pensadas: no primeiro é a questão do acesso gratuito de uma parcela da população ao Museu, nesse caso um grupo proveniente de uma escola pública³⁵, no segundo caso, é a

34 O comentário não está datado, mas, provavelmente foi escrito entre o final de março e o início de abril, pois foi escrito após o dia 17 de março de 1984 e antes do dia 23 de março de 1984, datas referentes a assinaturas e comentários do próprio *Caderno*.

35 Trata-se de uma escola da Secretaria Estadual de Educação localizada na Rua Abel Scuissiatto, 140, no bairro Alto Maracanã,

questão da gratuidade para a população local. Este último, discutirei mais a frente quando falarmos sobre as demandas do público local, porém sobre a primeira cabe um debate mais aprofundado neste momento.

No ano de 1984 ainda não havia uma política pública que respaldasse estudantes ou pessoas com baixa renda no sentido de garantir gratuidade ou desconto na entrada de locais ou em atividades culturais e educativas. Muitas instituições que cobravam pelo acesso a seus serviços praticavam a isenção, ou meia entrada, de acordo com suas políticas internas. Foi apenas com a lei 12.933 de 26 de dezembro de 2013 que houve a regulamentação sobre o pagamento de meia entrada para estudantes, idosos, pessoas com deficiência, e jovens de 15 a 29 anos comprovadamente carentes em espetáculos artísticos-culturais e esportivos. Neste sentido, o artigo 1º da lei diz:

É assegurado aos estudantes o acesso a salas de cinema, cineclubes, teatros, espetáculos musicais e circenses e eventos educativos, esportivos, de lazer e de entretenimento, em todo o território nacional, promovidos por quaisquer entidades e realizados em estabelecimentos públicos ou particulares, mediante pagamento da metade do preço do ingresso efetivamente cobrado do público em geral. (Lei 12.933 de 26 de dezembro de 2013)

Na sequência, os parágrafos 8 e 9 do artigo 1º complementam:

Também farão jus ao benefício da meia-entrada as pessoas com deficiência, inclusive seu acompanhante quando necessário, sendo que este terá idêntico benefício no evento em que comprove estar nesta condição, na forma do regulamento.

Também farão jus ao benefício da meia-entrada os jovens de 15 a 29 anos de idade de baixa renda, inscritos no Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal (CadÚnico) e cuja renda familiar mensal seja de até 2 (dois) salários mínimos, na forma do regulamento. (Lei 12.933 de 26 de dezembro de 2013)

Com essa lei promulgada em 2013, os museus, enquanto instituições de entretenimento de caráter cultural e educativo, estão abarcados por esta legislação. Desta maneira, atualmente, os museus que cobram pela entrada têm de se adequar a questão da meia entrada prevista.

Entretanto, o debate em torno da cobrança ou não de ingresso às pessoas de no ano de 1984 não estava em pauta ainda, o que não impedia o público do MAAP em clamar que instituição tomasse uma posição em relação ao assunto, tanto na parte das

conforme site da própria escola: <http://www.cbxantonio.seed.pr.gov.br/modules/noticias/> (Acessado em 05/01/2018).

Críticas, quanto na das Sugestões.

Ao observar o *Total de Sugestões do Caderno I* é possível perceber que algumas pessoas estavam sugerindo soluções para contornar a questão do valor cobrado, ou mesmo fazendo o contrário, pedindo o aumento da taxa para que o museu possa investir em melhorias, como pode ser lido a seguir:

O Museu é algo incrível, gostamos muito e damos força para continuar por vários anos. Sugestão: meia entrada também para professores. Maria Charles, Por Alegre-RS, 15/04/84 (Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986, F005A)

O Museu deveria ter uma taxa voluntária. Deveria ser franca a entrada a alunos em excursões, ou pessoas que estiverem em trânsito. Márcia de Lima, Curitiba-PR (Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986, F019A)

O interessante de observar nestes comentários destacados e também em outros que falam de outros temas, é que as próprias pessoas se interessam em propor à instituição uma solução por pela demanda trazida por elas mesmas. A questão de não cobrar a entrada de professores, ou de alunos, é, aos olhos da população muito importante e aparece em muitos outros comentários de outros *Cadernos*.

O caso da Escola Estadual Antônio Lacerda Braga registrado a situação necessita de atenção, especialmente pela postura assumida pelo Museu, pois tratava-se de uma escola pública, com crianças que, provavelmente, eram de baixa renda. Ao colocar que a própria diretora foi inflexível no sentido de ouvir a demanda deles, isso mostra o posicionamento da instituição frente ao seu público e à população. Quem é o público do museu? A quem se destinam as exposições e os serviços oferecidos pelo MAAP?

Em um estudo realizado por Volker Kirchberg (1998) na Alemanha, o autor aplicou um questionário padronizado para avaliar as barreiras subjetivas que impediam as pessoas de visitarem museus de arte, de história e de tecnologia. Ao analisar seus resultados, o autor considerou que as taxas cobradas eram a única barreira subjetiva significativa apresentada pelo público para não visitar os museus. Segundo o Kirchberg (1998), há vários autores que estudaram o impacto dos valores cobrados para apresentações artísticas, especialmente nos teatros. Nesse sentido, ele cita um estudo realizado Huntington nos teatros ingleses que mostrou que o elevado valor dos ingressos tinha um impacto negativo na bilheteria, se o principal grupo social que compra esses ingressos pertencesse a um grupo com menor poder aquisitivo. Neste sentido, quanto menor o rendimento da população, mais forte seria a elasticidade-preço negativa da

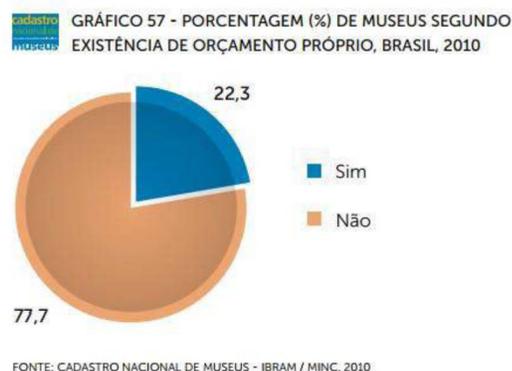
demanda pelas apresentações artísticas. Assim, ainda segundo Kirchberg (1998), Huntington recomendava que houvesse uma política de preços diferenciados para atender o público com diferentes níveis de renda (KIRCHBERG, 1998 apud HUNTINGTON, 1993).

Do mesmo modo, Kirchberg (1998) apresenta alguns autores que corroboram com esta tese na área dos museus. O autor diz que estudos realizados mostram que a elasticidade das taxas cobradas nos museus é muitas vezes inelásticas tendo vista seu público. Por sua vez, aqueles museus que aumentam a elasticidade do valor cobrado pela entrada aumentam, conseqüentemente, as suas receitas em até 50% (KIRCHBERG, 1998 apud LUKSETICH; PARTRIDGE, 1996). Segundo Kirchberg (1998) um resultado semelhante foi obtido pelos *Institute for Museum Studies in Berlin* e pelo *IFO-Institute for Economical Research in Munich*.

Esse estudo de Kirchberg, apesar de ter sido realizado fora da realidade brasileira, aponta, que, mesmo em países da Europa ou nos Estados Unidos, há uma elevada importância de se haver uma política de flexibilização na cobrança de entrada em instituições culturais, especialmente nos museus.

No caso do Brasil, um estudo realizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2011 no âmbito do Cadastro Nacional de Museus, mostrou que 77,7% dos museus cadastrados não possuíam orçamento próprio para a realização de suas atividades. Das que possuem orçamento próprio (22,3%), a maioria é da administração municipal, seguido pelas da administração das instâncias federal e estadual (IBRAM, 2011:141), como mostram os gráficos a seguir:

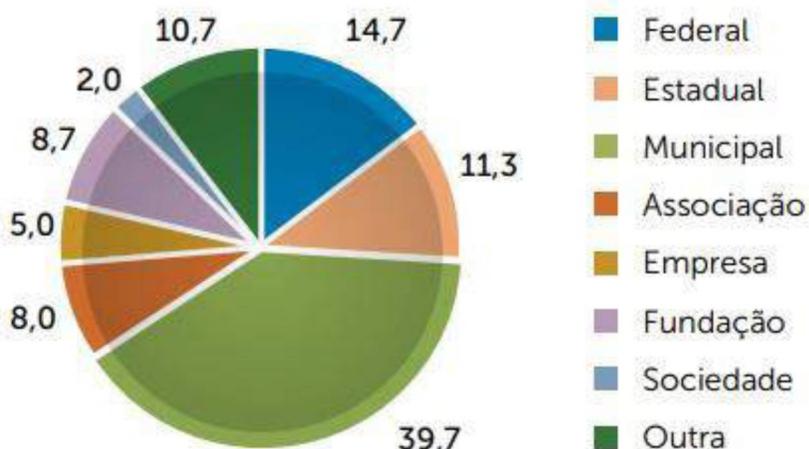
FIGURA 11



Fonte: IBRAM, 2011: 142

FIGURA 12

 GRÁFICO 58 - PORCENTAGEM (%) DE MUSEUS COM ORÇAMENTO PRÓPRIO SEGUNDO NATUREZA ADMINISTRATIVA, BRASIL, 2010



FONTE: CADASTRO NACIONAL DE MUSEUS - IBRAM / MINC, 2010

Fonte: IBRAM, 2011: 142

Ainda segundo o mesmo estudo do IBRAM (2011), os dados apresentados nessa pesquisa indicam que a maior fonte de orçamento dos museus brasileiros é proveniente da sua mantenedora (orçamento anual), seguido, de forma mais reduzida, pelos recursos provenientes de lei de incentivo, patrocínio direto e doações. Dentro das definições apresentadas sobre os recursos, o IBRAM apresenta um quadro que indica como os recursos podem ser entendidos dentro do contexto dos museus brasileiros:

FIGURA 13

 QUADRO 2 - COMPOSIÇÃO DO ORÇAMENTO
DAS UNIDADES MUSEOLÓGICAS, BRASIL, 2010

FONTE ORÇAMENTÁRIA	DESCRIÇÃO
Orçamento anual	Receita disponível para o exercício financeiro anual, repassada pela entidade mantenedora ou especificadas no orçamento anual.
Receitas próprias	Receitas diretamente geradas pelo museu, por exemplo: ingressos, locação de espaços, venda de publicações, cafeteria, lojas, etc.
Leis de incentivo	Recursos provenientes de leis de incentivo fiscal, no âmbito federal, estadual ou municipal, para realização de projetos culturais, inclusive aqueles provenientes de fundos para a cultura.
Patrocínio direto	Transferência definitiva e gratuita de recursos para a realização de projetos culturais, com a publicidade do patrocinador associada.
Doações	Transferência definitiva e gratuita de recursos em favor de projetos culturais sem publicidade associada à divulgação desse ato.
Organismos internacionais	Recursos provenientes de organismos internacionais para apoio a realização de projetos culturais.

FONTE: CADASTRO NACIONAL DE MUSEUS - IBRAM / MINC, 2010

Fonte: IBRAM, 2011: 145

Nesse quadro, a cobrança de entrada em museus se encaixa na categoria de Receitas Próprias, que segundo Nascimento Junior e Colnago, em 2009 houve uma diminuição na arrecadação dessas receitas e um aumento do Orçamento Anual (IBRAM, 2011 apud NASCIMENTO JUNIOR; COLNAGO, 2009).

Retomando, mais uma vez os comentários, há ainda quem seja a favor da cobrança (e fale até em um aumento), pois compreende que este valor seria uma maneira de ajudar a instituição, como destacado no comentário a seguir:

Gostei muito. Acho que podem aumentar o preço da entrada para que esta ajude a conservar este belo patrimônio. Assinatura ilegível, Porto Alegre-RS (Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986, F024B)

Porém, apesar de ser, em menor escala uma fonte utilizada pelos museus para sua manutenção, diante da realidade econômica do nosso país, a cobrança de ingresso pode

ser considerada uma barreira para o acesso de parte da população ao seu conteúdo. Neste sentido Kirchberg (1998) conclui que o valor de entrada cobrada pelos museus não são uma barreira subjetiva para o rico, mas sim para as pessoas de baixa renda, uma vez que estas são mais sensíveis às mudanças nos preços. Desta maneira, é em virtude dessa sensibilidade que, o aumento do ingresso pode mudar o cenário sócio financeiro de um equipamento cultural (KIRCHBERG, 1998).

Por fim, o próprio IBRAM (2011), traz um dado sobre a cobrança de entrada em museu no Brasil. Segundo esse órgão, a cobrança de ingresso não é uma prática comum entre essas instituições e quando realizada é uma contribuição simbólica. Nesse sentido o estudo conclui ainda que:

A não cobrança de ingresso pode ser compreendida como uma estratégia decorrente de políticas de incentivo à visitação e à formação de público de museus. Na Pesquisa Perfil-Opinião, realizada em 11 museus no Rio de Janeiro, entre junho e agosto de 2005, constatou-se que os custos de transporte e alimentação eram fatores que dificultam a visita a museus para 39,9% dos entrevistados, pois esse grupo não dispunha de recursos extras disponíveis em seus orçamentos para essa atividade. Nesse sentido, entende-se que a não-cobrança de ingresso em museus, ou a cobrança de valores simbólicos, visam incentivar e facilitar o acesso de diferentes segmentos de público. (IBRAM, 2011: 146)

No contexto atual do MAE-UFPR, com a conversão da moeda anterior (Cruzeiro) para o Real, o valor cobrado pela entrada do museu foi fixado em *Um Real* e há, nos *Cadernos* correspondentes ao período desta transição, reclamações em relação ao alto valor cobrado, como será visto mais adiante. Atualmente não há cobrança de ingresso pelo Museu, sugere-se, como doação, o valor de *Um Real* para custear parte da manutenção do prédio e das exposições, entretanto, não há o impedimento da pessoa entrar sem pagar. Desta forma, vemos que o museu não somente abriu mão de atualizar o valor cobrado, mas do próprio ingresso, uma vez que fica a cargo do público escolher o valor a ser doado ou não para entrar no museu.

Pelo viés do debate sobre público, Fernando João de Matos Moreira (2007) em seu artigo traz uma reflexão sobre o público nos museus locais, ideia importante para se pensar o público local do MAE-UFPR, uma vez que o morador local tem estreita relação tanto com o prédio quanto com as peças expostas no museu. Assim, o autor discute como as mudanças de entendimento da própria instituição museu nas últimas décadas também influenciaram na alteração do conceito de público.

Neste sentido o autor destaca a insuficiência do termo visitante e a questão do entendimento de público efetivo como sendo aquele próximo a ideia de usuário (utente), tendo em vista a ampliação da oferta de serviços oferecidas pelos museus atuais. Para Moreira, o público dos museus não seria apenas os visitantes, corresponderia “também à parcela daqueles que, de alguma maneira, sem uma relação presencial no museu, usufruíram dos serviços ou bens por ele disponibilizados” (MOREIRA, 2007: 101).

Este entendimento de público como usuário é importante para compreender os comentários mais recentes, pois alguns registros se referem a eventos culturais ou ações educativas que não necessariamente ocorreram nas exposições, mas sim no auditório ou no claustro do Museu. Esse debate sobre público e cobrança de ingresso será retomada mais adiante, uma vez que o assunto é recorrente em outros momentos nos demais *Cadernos*.

3.2 c) Críticas e Sugestões Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991

O *Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991* refere-se ao período em que o MAAP inicia uma reforma para adequar os espaços do prédio histórico para receber mais exposições, tendo em vista que a parte administrativa e os locais de guarda do acervo seriam transferidos para a antiga sede do Instituto Brasileiro do Café. Porém boa parte dos comentários se referem a temas parecidos com aqueles trazidos no *Caderno I*, tais como a Cobrança de Ingressos, os pedidos por mais e melhores informações sobre os objetos – legendas, folder e material em língua estrangeira - além do pedido de visita guiada.

Outra parte das *Críticas e Sugestões* presentes no *Caderno II* se refere ao pedido pela volta cenografias, especialmente a partir do momento em que o público percebe a ausência de determinadas partes da exposição, como a Cozinha e a Casa Cabocla. Esse período corresponde justamente a transição do MAAP (1963 a 1991) para MAEP (1992 a 1999).

Neste tópico, é apresentado um debate sobre as reivindicações em relação à exposição, em especial sobre sua expografia. Parte desse debate será retomados mais a frente, pois possuem relação, também, com o fechamento do prédio do museu em 2006 para novas reformas e sua posterior reabertura no ano de 2010.

A seguir, destaco alguns comentários que trazem um pouco do que o público

estava criticando em relação à expografia do período referente ao *Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991*:

Não entendo o porque não tocar nos objetos, se são públicos, mas vocês pensam dos brasileiros, os destruidores. Eu gostei muito, pena não poder ver as máquinas funcionarem! Sem Assinatura 09/09/1988 (*Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991*, F003B)

Gostei muito do museu! Mas deviam abrir túneis, para a gente estudar; sobre as coisas antigas, e deveriam ter mais coisas, mas enfim adorei; e outra coisa deveriam abrir a casa da vovó, e a cozinha cabocla. Pati, São Jorge do Patrocínio – PR, 1989 (*Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991*, F045A)

Eu adorei o museu só que a cozinha cabocla deveria ser aberta, e a casa do vovo [sic] não deveria ter saído. Os túneis deveriam ser abertos para exploração e estudos. Mas o resto foi ótimo. Carlos, 1989 (*Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991*, F045A)

Os comentários destacados trazem alguns temas referentes à exposição que são interessantes de serem debatidos. O primeiro ponto se refere ao tópico levantado pelo comentário sem assinatura de 1988. Nele a pessoa critica o fato do museu não permitir o manuseio dos objetos e também lamenta por não ver o funcionamento das máquinas. O segundo, que ponto salientado pelos comentários de Pati e Carlos em 1989 é a questão da reabertura de duas cenografias da exposição: a Cozinha Cabocla e a “Casa da Vovó”, maneira como eles se referem a chamada “Casa Cabocla”. A questão da reabertura dos túneis é outro tema de interesse, uma vez que mescla as lendas ao redor do prédio com memórias pessoais, tendo em vista que nunca foi comprovada a existência dos túneis no museu. Para análise optou-se por examinar mais cuidadosamente neste momento a questão da expografia, deixando a questão dos túneis para outro momento.

Assim, ao examinar o comentário de 1988, sem assinatura, esse traz duas críticas em relação à expografia do museu: uma é a questão do não manuseio dos objetos e outra o não funcionamento dos maquinários expostos. Os objetivos da primeira exposição do MAAP idealizada por Loureiro Fernandes e Marília Duarte Nunes era de passar ao público um conteúdo de caráter tecnológico – ação do Homem sobre a matéria-prima – e outro de caráter funcional – utilização dos artefatos (instrumentos) frente as necessidades impostas pelo meio-ambiente ao Homem (NUNES, 1966). Tendo em vista esses objetivos, é possível entender que a crítica colocada pelo comentário é coerente com a exposição e também com o período.

A respeito dos outros dois comentários de Pati e Carlos a crítica também é consistente, uma vez que as cenografias que estavam desmontadas encerravam o circuito expositivo, que, por seguir um roteiro evolutivo, fechava com a exemplificação do Homem em seu meio ambiente utilizando suas ferramentas, dessa maneira, a frustração dos visitantes se justifica.

A respeito da interatividade com os objetos em museus, tema trazido pelo primeiro comentário, essa não era uma novidade no final da década de 1980, especialmente em museus científicos, que falam abordam sobre tecnologia. Os primeiros museus desse tipo surgem na década de 1960 com uma proposta inovadora de levar ao público um conteúdo que propiciava o aprendizado dos processos de maneira diferenciada por meio da interação física com a exposição.

Historicamente, as exposições museológicas são compostas por elementos que visam garantir a contemplação pelo olhar e a conservação dos objetos, tais como vitrines, cúpulas de vidro, ou mesmo cordões de isolamento. No período em que as críticas são colocadas ao MAAP, pode ser que as pessoas já tivessem tido contato em outros museus com exposições interativas e, desta maneira, ao ver que parte do maquinário exposto não poderia ser manuseado ou ter seu funcionamento acionado, teve suas expectativas frustradas.

Entretanto, cabe aqui algumas questões: O que é interatividade? Quais tipos de interação são possíveis dentro de um contexto expositivo? Segundo Claudio Jorge Guimarães,

A interatividade é um ato de interação entre pessoa-pessoa, pessoa-objeto, é a relação entre dois ou mais. Vendo pelo prisma dos museus, a interatividade está relacionada a essa relação pessoa-objeto, o poder tocar, sentir, experimentar, ver de outra forma (GUIMARÃES, 2011: 6)

Assim, a interatividade no contexto dos museus pode ser entendida pela extrapolação do olhar, por uma instigação dos sentidos para além do visual. Esse processo “permite que os visitantes possam experienciar, sentir, provar, aprender mais com o acervo, exposição” (GUIMARÃES, 2011: 6). Outros autores corroboram com esta visão e afirmam que:

Há cerca de três décadas a interatividade tem sido ressaltada com um importante recurso para estimular os visitantes de museus, e tornar as visitas a exposições mais significativas, em especial para o público infante-juvenil. Experimentos, jogos, objetos manuseáveis, aparatos que se movem sob o comando dos visitantes, sensores que reagem à sua presença e desencadeiam a emissão de sons e

imagens foram desenvolvidos com o objetivo de intervir no modo como as pessoas assimilam as ideias, ou se relacionam com os objetos de uma exposição, tomando supostamente mais fácil, divertida e interessante a absorção de conteúdos ou a visita a um museu. (OLIVEIRA; CAMPOS; REIS; LOMMEZ, 2014: 21-22)

Neste sentido, os recursos expográficos interativos ganharam especial atenção dentro do contexto dos museus de Ciências, substituindo a vivência contemplativa tradicional pela experimentação de fenômenos e sensações, proporcionando ao visitante autonomia na construção de sua experiência. Dessa forma, a interatividade viria em substituição às tradicionais exposições de objetos encerrados em vitrines.

A partir do tema da interatividade, é possível pensar também outra categoria de comentários trazidos tanto nas críticas e quanto nas sugestões que perpassam os *Cadernos* referentes ao MAAP e ao MAEP, que é questão das visitas guiadas. Sobre esse tema, alguns comentários deixados durante o período dizem:

Gostei muito! É uma boa ideia manter este museu. Mas eu achava que se instalasse um sistema de guias este museu ficaria melhor. Rogério Ferreira, SP (Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991, F013B)

É necessário que exista um guia para as devidas explicações aos turistas, no conteúdo o acervo é muito bom. Márcio, Curitiba, 06/06/1989 (Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991, F035B)

Eu acho o de Curitiba melhor por que esse não tem guia. Silvio Cavalcanti e Helena Maria (Caderno II 27/07/1988 a 24/07/1991, F041A)

O tema “visita guiada” está ligado a questão da visitação de grupos ou turistas e o tempo disponível que esses têm para conhecer os espaços do Museu. Porém, uma das questões colocadas nos debates sobre a interatividade é justamente a tentativa de diminuir ou eliminar a necessidade de uma visita mediada, o que ocorre mais nos dias atuais, onde há uma superestimação por parte do público da interatividade e os dispositivos digitais, os quais “passaram a ser tratados como uma panaceia que resolveria os males atribuídos à expografia tradicional: sisudez, sobriedade, chatice, excesso de informação, e a necessidade de mediação através de guias” (OLIVEIRA; CAMPOS; REIS; LOMMEZ, 2014).

Para entender mais sobre assunto, no artigo *O fetiche da interatividade em dispositivos museais: eficácia ou frustração na difusão do conhecimento científico*, os autores apontam que existem diferentes tipos de interatividade que podem ser utilizadas nos museus, sendo elas: 1) Interatividade Manual, também chamadas *hands on*, a qual

consiste em que o visitante acione algo que desencadeia reações utilizando repetições ou gestos mecânicos; 2) Interatividade Mental, chamada de *minds on*, que instigam os visitantes a empreender um exercício mental, sendo que nem sempre esse tipo de interatividade é intermediada por recursos digitais, podendo ser desencadeada em momento de interseção dentre os visitantes e o processo de mediação; 3) Interatividade Cultural, chamada de *hearts on*, na qual estabelece-se uma “interatividade cultural”, a qual cria conexões entre o objeto, o museu e o visitante reforçando uma experiência emocional. (OLIVEIRA; CAMPOS; REIS; LOMMEZ, 2014).

Do ponto de vista da proposta do MAAP, que se propunha a ser um museu que fala sobre a evolução das técnicas, a interatividade teria sido um recurso útil para fazer com que o público compreendesse aspectos técnicos do funcionamento de alguns dos objetos, como é caso do fuso, do e tipiti, do alambique de cachaça, da roda de boi, do tear, dentre outras. Porém, esse tipo de alternativa possui um custo mais elevado, não somente para instalação, mas também para sua manutenção a longo prazo, mesmo nos dias atuais. Por outro lado, a questão dos recursos audiovisuais, que partir do MAEP algumas pessoas começam a sugerir, poderia suprir parte da necessidade dessa interatividade demandada pelo público.

Os recursos utilizados pelo MAAP, e posteriormente reforçados pelo MAEP, eram o visual. Na exposição, os manequins (estáticos) encenam a forma como os maquinários eram utilizados e, em alguns casos, havia uma ilustração próxima que visava dar uma ideia do funcionamento daquele equipamento.

FIGURA 14



Parte da cenografia da exposição do MAEP "O saber e o fazer do Homem do Litoral". Sem data (década de 1990). Arquivos do MAE-UFPR

FIGURA 15



Ilustração da exposição do MAEP “O saber e o fazer do Homem do Litoral”. Sem data (década de 1990).
Arquivos do MAE-UFPR

No caso dos comentários contidos nos *Cadernos* é possível perceber como um recurso comum em museus, que é a utilização de cenários e cenografias, pode ser uma potência ativadora de experiências sentimentais. Nos comentários destacados critica-se a ausência da interatividade, mas esta, de certa maneira ocorria, pois muitas dessas recriações tocavam os sentimentos dos visitantes, podendo ser considerada algo próximo ao *heart on*. Cenografias como a Casa e a Cozinha Cabocla ativavam em alguns visitantes memórias afetivas, afinal, para além de mostrarem a técnica ou expor artefatos em seu contexto de uso, esses cenários pinçavam memórias, ativando lembranças e suscitando afetos. Parte disso pode ser percebido no comentário de Tati e Claudio, feitos no ano de 1989, se referindo a cenografia como “Casa da Vovó”.

A Casa e a Cozinha representadas no MAAP, podem ser entendidas no contexto de uma interatividade cultural, pois nelas ocorrem a interação entre o museu, os objetos e as pessoas. Neste sentido Guimarães escreve:

A questão da vivência do local, essa busca pela singularidade, se encaixa no exercício da economia de experiência que trabalha com as sensações que o museu no caso, deseja instigar no visitante surpreendendo-o, lembrando fatos, ensinando-o (GUIMARÃES, 2011: 7)

Há outros comentários nos *Cadernos* de pessoas que tiveram essa experiência ativadora da memória ao tomarem contato com a cenografia ou com objetos do museu. Nesse sentido, o ambiente do museu proporcionou àquelas pessoas reviver parte de suas memórias ou de seus afetos, daí a importância não somente intelectual, mas também estética de cada mostra.

As exposições desempenham um papel fundamental nos espaços em que estão inseridas - sejam museus, galerias, centros culturais, entre outros, uma vez que representam e comunicam conteúdo e dão forma ao ambiente, com o objetivo de promover uma experiência estética inédita ao visitante e contribuir na formação intelectual. (ANDRADE, 2013: 12)

O museu trabalha no campo da memória e, nesse sentido, ele reconstrói, a cada nova exposição, uma narrativa que se liga ao imaginário de cada visitante, não importa qual seja a tipologia da instituição (arte, história, ciências, etc.). Esses fragmentos de realidade apresentados aos olhos dos visitantes proporcionam uma “experiência visual, estética, sensível, junto ao processo de compreensão da informação, que permite conhecer e transformar conceitos acerca dos objetos. (ANDRADE, 2013: 12).

Assim, instigar os sentidos dos visitantes por meio de diferentes recursos e proporcionar uma interação entre objeto-público-museu são os maiores desafios dessas instituições frente ao público. Logo, os três primeiros comentários destacados propiciam que o museu repense a forma como ele mesmo está interagindo com seus visitantes, seja por meio das exposições, de suas cenografias, eventos ou mesmo dos próprios *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

Porém, apesar dos diferentes meios e canais disponibilizados pelos museus, as exposições sempre terão um papel crucial junto ao público, uma vez que para muitas pessoas elas são o próprio museu (a ponta visível do *iceberg*).

Segundo o próprio Instituto Brasileiro de Museus:

Uma exposição se realiza no encontro entre sujeito (visitante) e objeto (conjunto expositivo), ou, numa concepção mais abrangente e atual, entre a sociedade e seu patrimônio. Embora seja bem possível criar exposições que não utilizam objetos materiais – apenas sons, imagens, luzes – haverá, no entanto, sempre um sujeito para quem essa exposição foi criada e que sem o qual ela não terá razão de existir (IBRAM, 2017:8)

Desta maneira, uma exposição até pode existir sem objetos, mas uma exposição sem seu público perde o sentido de sua existência, assim como o próprio museu que a abriga. A interatividade que o público reivindica nos *Cadernos* é, por si, uma interação com a instituição que a proporciona a possibilidade de ajustar suas atividades às demandas trazidas ao museu.

3.3 Os Comentários do Público no Período do MAEP

No final da década de 1980 o MAAP passou por um processo de readequação de seus espaços e a exposição pode ser ampliada. A Reserva Técnica foi retirada do prédio liberando espaço para a nova exposição que seria montada. Da mesma forma, as cenografias foram fechadas e passaram por um processo de revisão.

A passagem do MAAP para MAEP foi marcada por um processo de reestruturação não somente estrutural, mas também de reavaliação das exposições. Os *Cadernos* que datam dessa passagem apresentam uma lacuna, uma vez que o *Caderno II* finaliza no ano de 1991 e o *Caderno III* se inicia apenas em 1996. Porém, é possível notar algumas permanências e algumas alterações em relação ao que o público estava falando ao Museu. Os três *Cadernos* correspondentes ao período do MAEP serão analisados nesta parte e, da mesma maneira que os dois anteriores, os comentários serão analisados separadamente.

No geral, o gráfico que apresenta as *Críticas*, *Elogios*, *Sugestões* e *Reflexões* se mantém mais ou menos estável em comparação ao período do MAAP. Enquanto no *Caderno I* e *II* o índice de *Elogios* ao MAAP era de, respectivamente 51,7% e 60,5%, nos *Cadernos III*, *IV* e *V* os *Elogios* ficaram em 50,5%, 54,3%, 57,5%. Comparando os dois períodos, é possível perceber que a satisfação do público foi maior durante o período em que o *Caderno II* (1988 a 1991) e o *Caderno V* (2003 a 2005) estiveram disponíveis ao público.

O mesmo ocorreu a respeito das *Críticas*, enquanto o *Caderno II* (10,7%) apresentou um índice menor de comentários negativos em relação ao anterior, o *Caderno V* (10,1%) também apresenta uma porcentagem menor de críticas em relação aos *Cadernos III* e *IV* (14,5% e 13,6%).

Com respeito às sugestões, os primeiros *Cadernos* mantiveram uma regularidade

entre eles, sendo o Caderno I de 14,1% e o Caderno II de 15,4%.

A seguir estão os gráficos dos *Cadernos III, IV e V*:

GRÁFICO 7

Caderno III 05/02/96 a 19/01/00

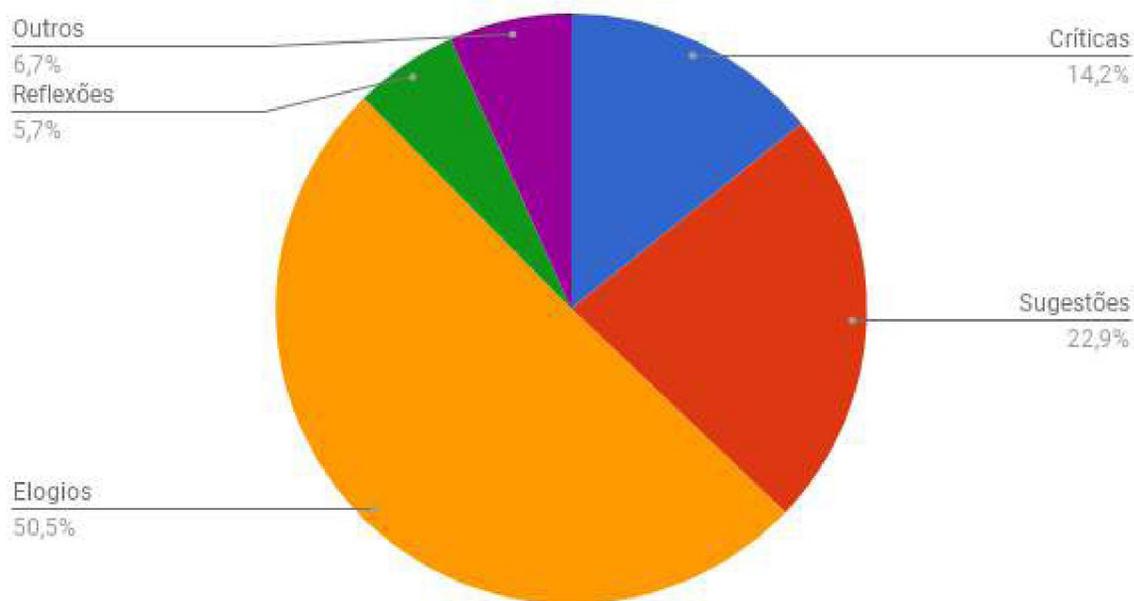


GRÁFICO 8

Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003

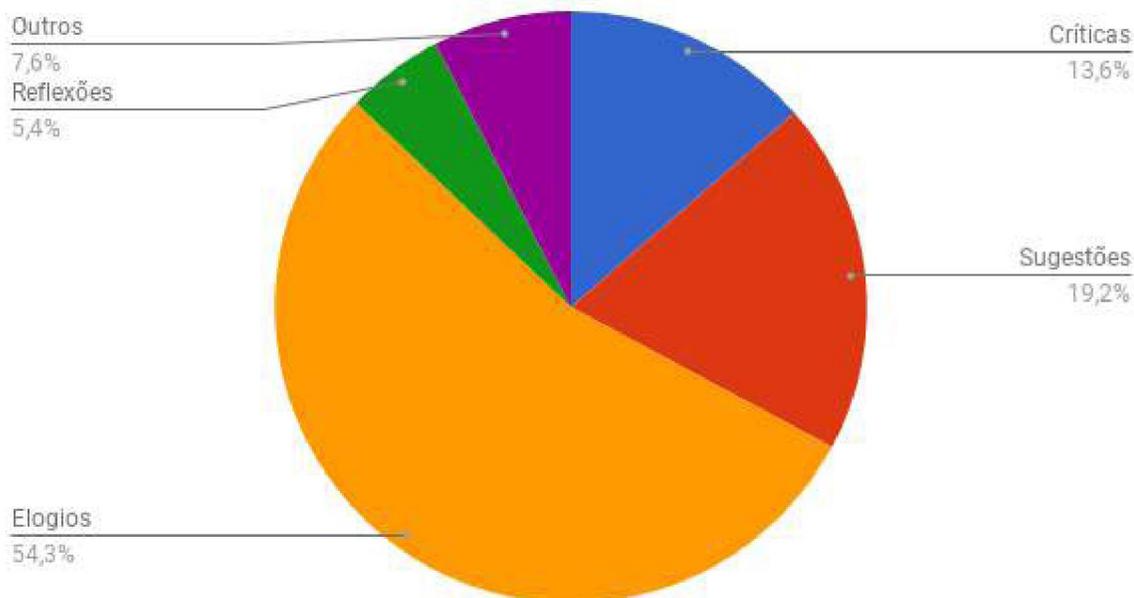
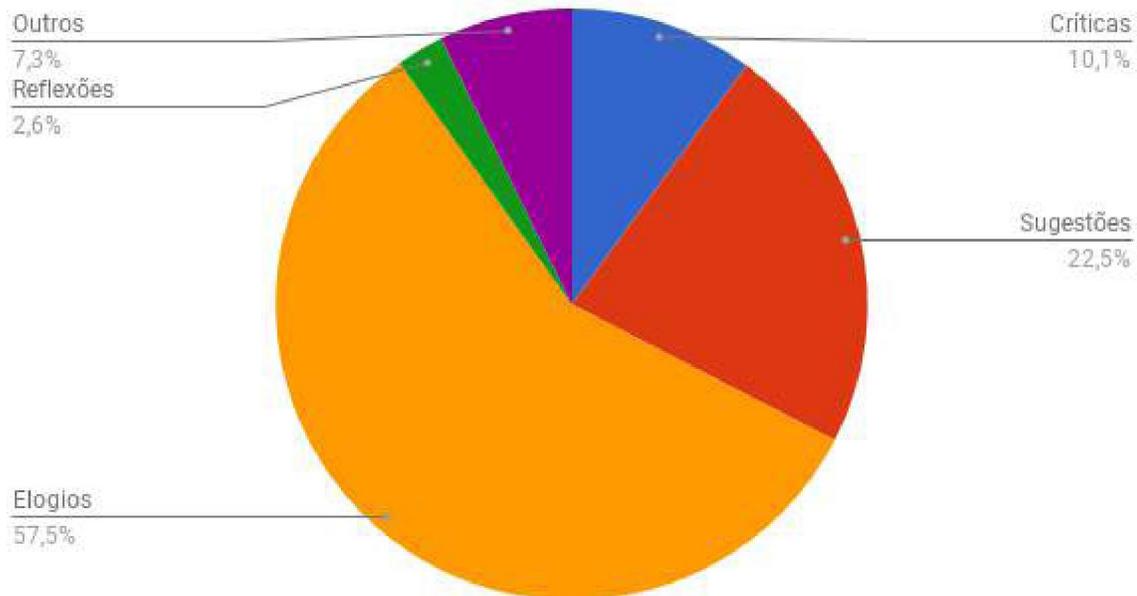


GRÁFICO 9

Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005



Ao observar essa profusão de comentários que o público está trazendo ao Museu, percebe-se que há categorias que são insistentes, conforme poderá ser visto nos gráficos de Críticas e Sugestões de cada *Caderno*. Dentre essas, algumas se adensam, ou seja, ganham mais ressonância, como é o caso já trabalhado da Cobrança de Ingresso, Visita Guiada, Informações sobre as Peças e de Material em Língua Estrangeira. Desta forma, para os *Cadernos III, IV e V*, foram selecionados para análise alguns desses comentários, pois, como são abundantes e referem-se a demandas importantes para o público que as deixou, como pode ser visto a seguir nos gráficos:

GRÁFICO 10

Total de críticas: Caderno III 05/02/96 a 19/01/00

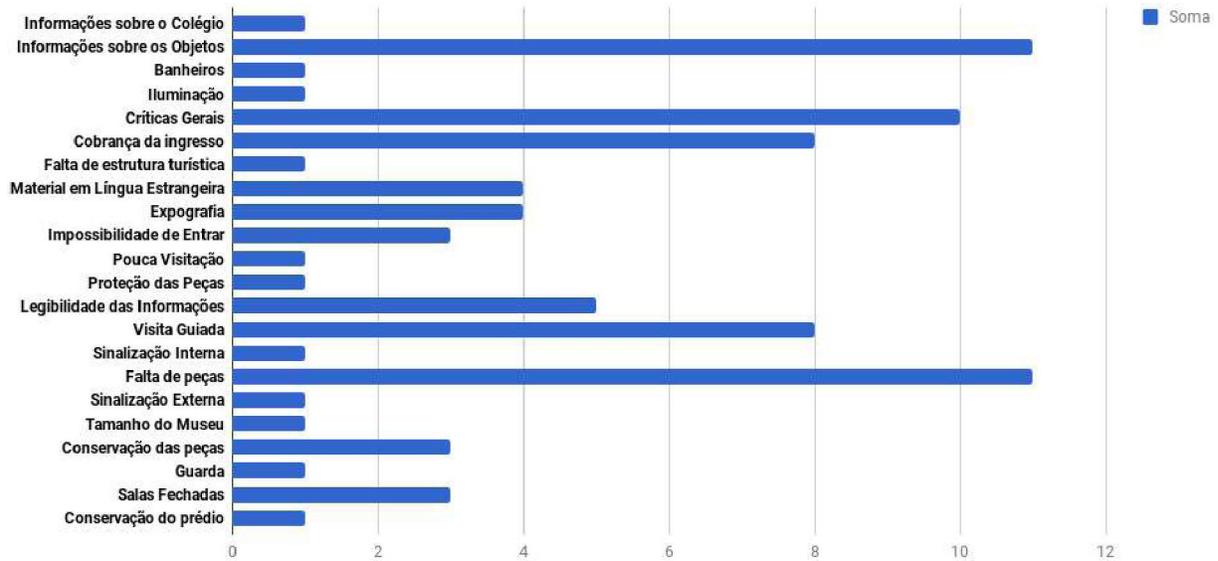


GRÁFICO 11

Total de sugestões: Caderno III 05/02/96 a 19/01/00

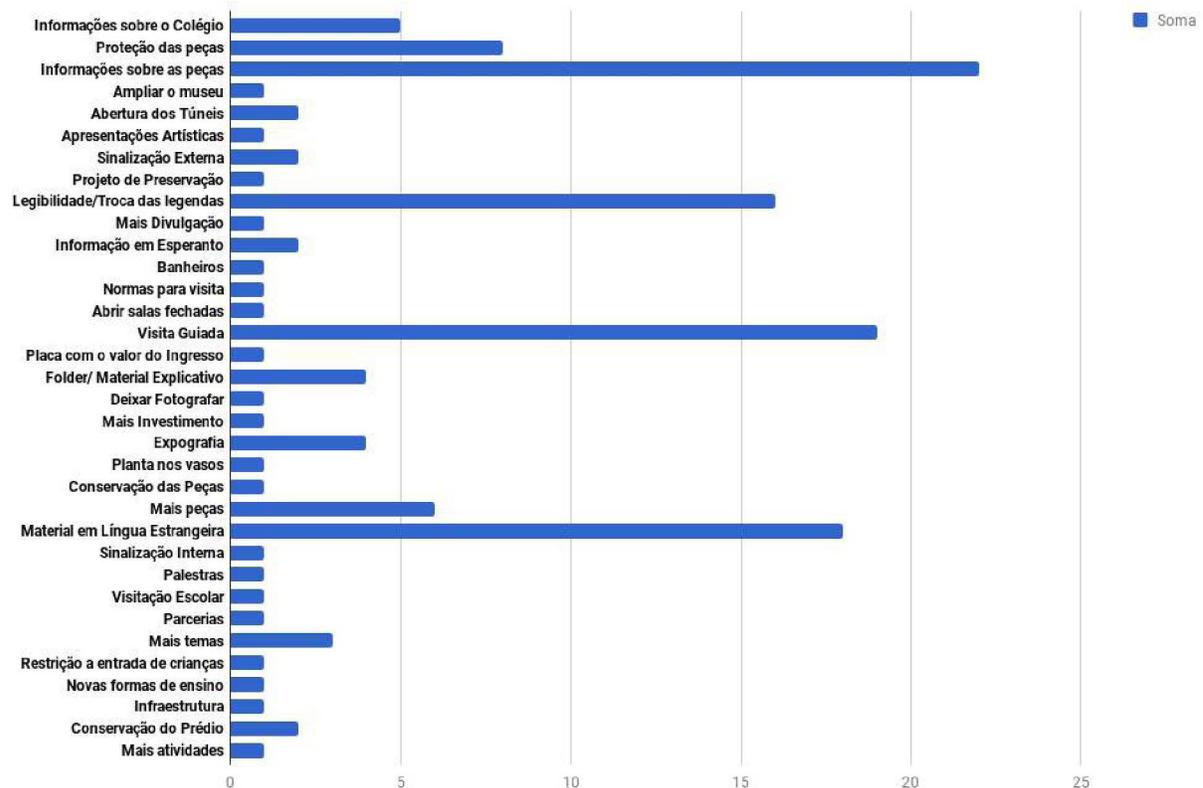


GRÁFICO 12

Total de críticas: Caderno IV 21/01/2000 - 11/06/2003

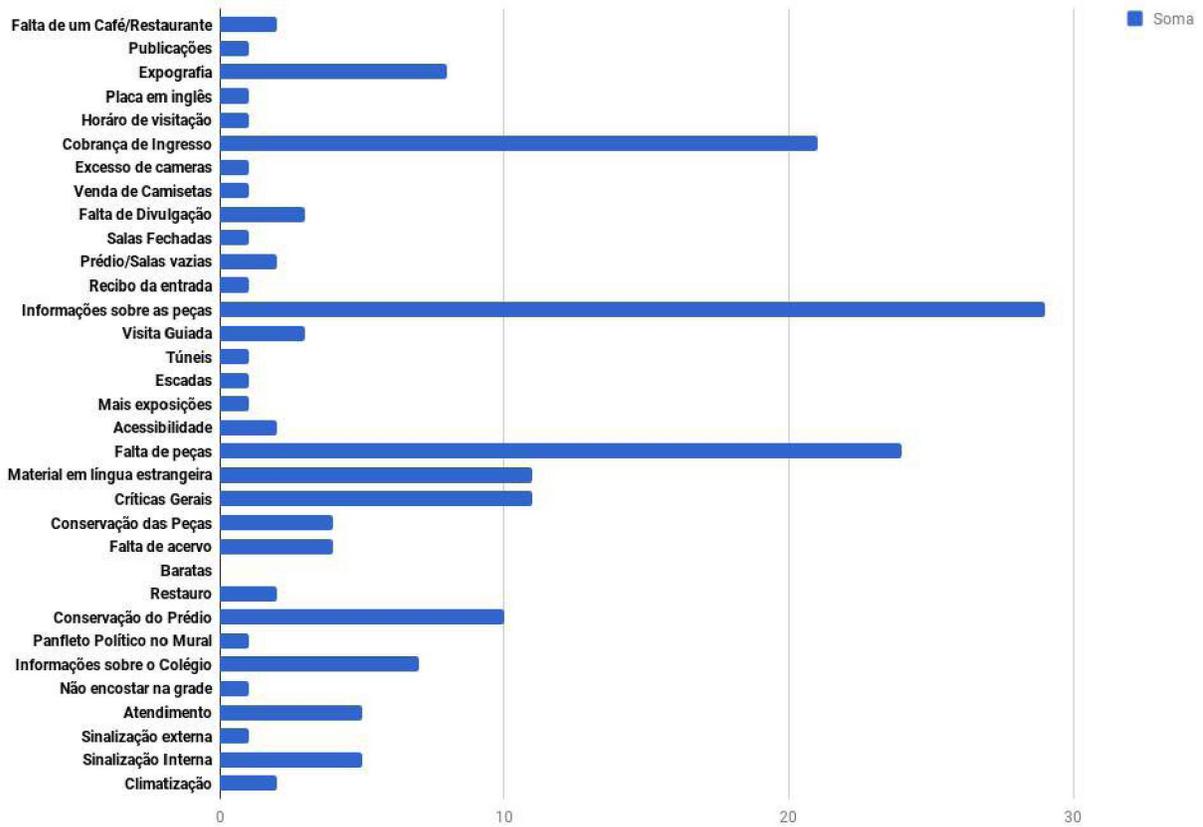


GRÁFICO 13

Total de sugestões: Caderno IV 21/01/2000 - 11/06/2003

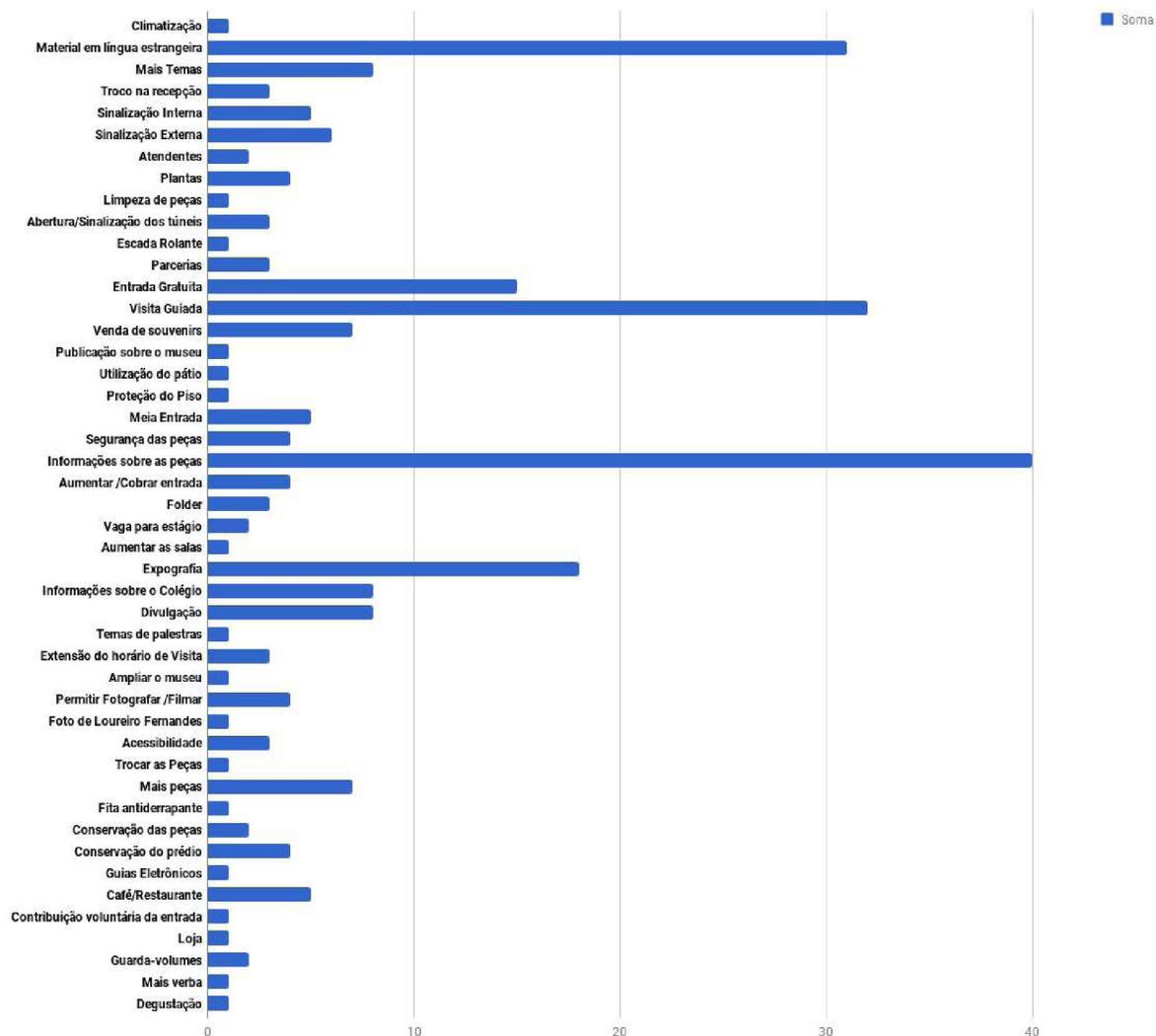


GRÁFICO 14

Total de Críticas do Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005

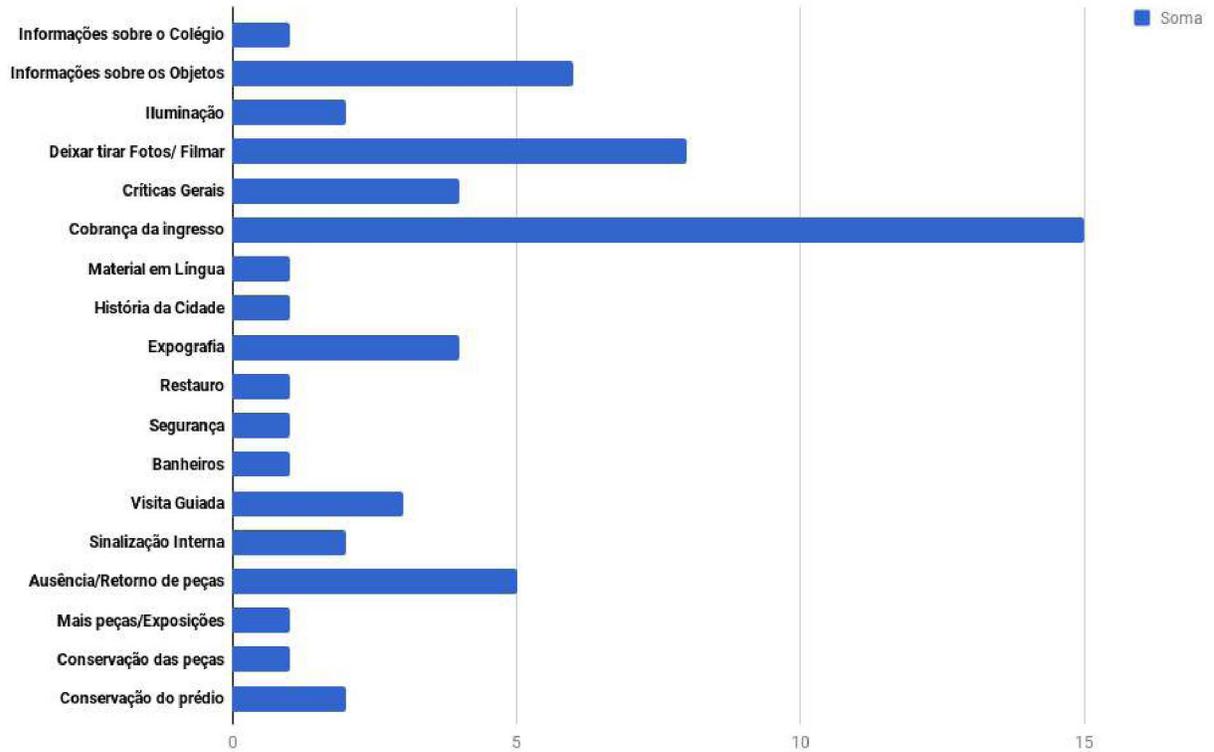
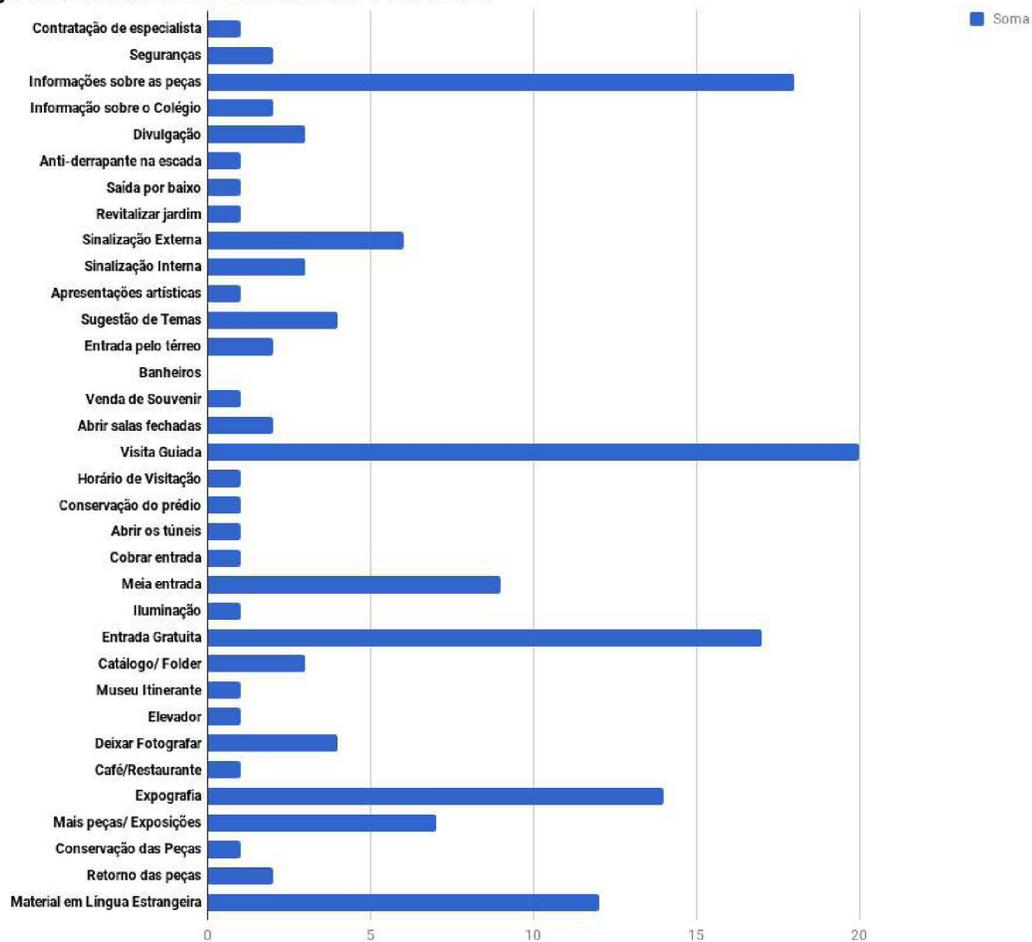


GRÁFICO 15

Total de Sugestões do Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005



3.3 a) Caderno III 05/02/96 a 19/01/00

Este *Caderno*, embora abranja um período de quatro anos (de 05/02/1996 a 19/01/2000), possui um volume menor de comentários. Apesar disto, há algumas persistências de temas, como é o caso da Cobrança de Ingresso. Este tema, por sua vez, começa a se intensificar a partir do momento em que ocorre, efetivamente, a mudança de moeda do Cruzeiro para o Real, projeto iniciado em agosto de 1993 com a criação da moeda Cruzeiro Real e finalizado de julho de 1994 com o lançamento da nova moeda.

Dessa forma, o Museu faz a correção do valor cobrado na entrada para *Um Real*, causando a revolta de algumas pessoas e de grupos escolares, como pode ser visto nos comentários de Maria, Carla e Cibele datados de 1997:

Eu vim no Museu público e o auxiliar administrativo não deixou nós da escola Rio Branco entrar. Maria Laura Pereira (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F006A)

Nós do Colégio Estadual Rio Branco viemos de Curitiba, com boa intenção de ir conhecer o Museu, e nos barraram, não nos deixaram entrar, e tiveram uma mal[sic] educação conosco. Alguns se revoltaram (alunos) e vieram reclamar. Eu acho que isso não é certo. Pois isto é um crime. Isso é público cara. Carla e Cibele, 1997 (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F006A)

As críticas trazidas nesses comentários foram feitas doze anos após o comentário deixado pelos alunos da Escola Estadual Antônio Lacerda Braga contido no *Caderno I 17/03/1984 a 15/02/1986*, o que mostra a permanência na política de cobrança de entrada pelo museu. Outro comentário contemporâneo ao MAEP, datado de 1997, mostra que a mesma política se mantinha não somente para grupos, mas também para os visitantes esporádicos e moradores da cidade:

Quero deixar aqui duas sugestões:

1.As etiquetas explicativas devem ser trocadas porque algumas estão ilegíveis. No mais, está tudo bem cuidado.

2.O valor do ingresso deve ser colocado na porta para avisar aos visitantes da cobrança. Para que meu filho pudesse conhecer o museu aonde eu vim tantas vezes sem pagar nada, tive que voltar em casa porque tinha vindo desprevenida de dinheiro. Também vi um casal com seu filho pequeno retornar da porta porque não tinham o dinheiro. Acho que o bom senso deve prevalecer: se o atendente percebe que são pessoas com boas intenções, deveria deixar entrar. Assim estaria valendo a função do museu: Passar conhecimentos. Aline de Ferreira Castro Paranaguá-Curitiba, 12/10/1997 (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F010A)

Esses comentários apontam que houve uma continuidade na política de cobrança de ingresso mesmo com a mudança de nome do de MAAP para MAEP. Esse fato será

novamente ressaltado no *Caderno VI*, uma vez que nele há um salto no número de comentários sobre o tema em relação aos demais *Cadernos*.

Para o *Caderno III*, uma categoria que chama a atenção, tanto nas *Críticas* quanto nas *Sugestões*, é a percepção do público em relação ausência de informações sobre objetos em exposição e sobre a história do prédio, com trazem os comentários a seguir:

Minha curiosidade sobre o prédio, seus cômodos, sua distribuição física, como foi planejado pelos jesuítas, para que foram utilizados, não foi “saciada”. Gostaria de saber muito mais sobre os jesuítas, quando construíram esse prédio. Fica a sugestão. Auriele Barbosa, Maringá, 05/02/1996 (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F001A)

Sugiro fixar perto das peças a utilidade das mesmas, no caso das máquinas da parte inferior do prédio, e as etiquetas existentes estão borradas dificultando sua leitura. J.J., 10/01/1998 (Caderno III, F012A)

Vendo todos os moinhos eu queria saber de onde vieram, quando foram encontrados, e a idade de cada um. Evandro Barros, 04/08/1998 (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F015A)

As legendas (textos informativos) carecem de informação sobre datas. A procedência (os “sambaquis”) podem estar indicados em mapas da região. Quadros informativos sobre o funcionamento dos equipamentos (moinho de cana-de-açúcar por exemplo) poderiam esclarecer estudantes as evoluções tecnológicas encontradas para realizar as tarefas utilizando o material disponível. As legendas (muitas delas) constam erros de digitação (principalmente acentuação). Mas de todo modo, o acervo é muito bom e a visita agradável. Nilson Carvalho, Florianópolis-SC, 31/12/1998 (Caderno III 05/02/96 a 19/01/00, F013A)

Esses comentários destacados são apenas alguns dos muitos que aparecem ao longo desse e do próximo *Caderno*. Foi a partir das questões trazidas pelo público a respeito da ausência de informações sobre os objetos é que foi realizado um trabalho de extensão universitária pelo Professor Dennison de Oliveira do Curso de História, visando oferecer informações sobre o prédio que abriga o museu e sobre os objetos expostos³⁶. Neste sentido, os *Cadernos* são um importante instrumento de avaliação com o qual os responsáveis pelas exposições e pela instituição podem medir o grau de satisfação e também as melhorias necessárias para seus serviços.

No contexto de uma exposição, a avaliação é a ferramenta que permite o entendimento e o aprofundamento dos trabalhos realizados. Essa avaliação, idealmente, deve ser realizada em dois momentos, no primeiro junto à equipe, no segundo, junto aos visitantes, dando oportunidade para que o museu conheça as experiências, as interações

³⁶ O material resultante desse projeto foi o *Guia Histórico Museu Arqueológico e Etnográfico de Paranaguá*, o qual não chegou a ser publicado e, por isso, não possui data. Este material está disponível na internet no link: http://www.historia.ufpr.br/docs/mae_paranaqua.pdf

e os aprendizados do público acerca do tema abordado (IBRAM, 2017).

Os usos de instrumentos de mensuração da qualidade de informações são comuns em muitos museus, podendo ser desde uma pesquisa direcionada pelo museu ao público (livros de comentários, pesquisa de opinião) ou mesmo por contato mais direto do público junto ao museu (e-mail, mídias sociais, por exemplo). Por esse viés, é importante perceber que o MAEP estava escutando as reivindicações trazidas pelas pessoas e, nesse caso, os comentários já destacados de Auriele Barbosa, J.J, Evandro Barros e Nilson Carvalho.

Entretanto, é interessante observar quais são os aspectos que a instituição seleciona para serem resolvidos, pois quando observamos os debates a respeito da cobrança de entrada pelo Museu, percebe-se que a política adotada não se alterou, sendo mantido o ingresso mesmo com o contínuo pedido para gratuidade. Assim, mesmo com mais de quinze anos decorridos desde o primeiro comentário até o presente *Caderno*, o Museu opta por manter inflexível sua cobrança da entrada, mesmo com a crescente demanda pela gratuidade ou meia-entrada. Desta forma, a proposta no próximo tópico será discutir um pouco mais sobre persistência do público sobre alguns temas e também de outras temáticas de relevância do período.

3.3 b) Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003

O segundo Caderno referente ao período do MAEP abrange os comentários do público de 21/01/2000 a 11/06/2003. Ao longo desse tempo, os comentários deixados apresentaram algumas novas categorias, como os pedidos por acessibilidade, abertura de um café/restaurante ou a venda de souvenirs. Neste *Caderno*, há vinte e uma *Críticas* e quinze *Sugestões* que abordam a questão da cobrança pela entrada. Por outro lado, há um salto, ainda, nos pedidos sobre informações sobre as peças, que totalizam vinte e nove críticas e quarenta sugestões!

Nesse sentido, é importante saber o que o público estava trazendo sobre estes temas. A seguir destaco, primeiramente, um comentário de Karina Graça Barbosa, estudante de Turismo da UFPR que faz uma crítica acirrada à cobrança de entrada especialmente para estudantes, além de outra sugestão em relação à conservação e à divulgação do museu:

Sou estudante de Turismo na UFPR e é muito importante e gratificante ver o trabalho de nossos alunos e professores concretizado e exposto para todos. É uma pena que o governo insista sempre em dar às costas à cultura no Brasil e por isso seja necessário cobrar 1 Real para a manutenção e limpeza do local. Também é uma pena que a existência desse museu não seja divulgada nas estações e pontos de recepção direta de turistas. Eu, como estudante de turismo, admito a importância da divulgação e como estagiária da Serra Verde Express (empresa ferroviária) me comprometo a lutar por isso. Há nesse museu um tipo de exposição (que se usam bonecos) (da qual me foge o nome no momento) que só encontramos nos melhores museus do mundo! Realmente as pessoas que fazem esse trabalho estão de parabéns!!!

Algumas críticas e sugestões:

1ª Acredito que o piso desse museu seja muito antigo e com certeza de grande importância. Então por que não obrigar as pessoas a vestirem sobre seus sapatos uma espécie de flanela para não riscar o chão?

2ª Afinal, os estudantes da Federal pagam ou não para entrar aqui? Acertem isso com os funcionários de vocês. Se for para todos pagarem, que todos os funcionários saibam divulgar essa informação (tanto aqui quanto em Curitiba). Na verdade, na mais sincera verdade, se o Reitor, ou seja lá quem for o responsável por essa decisão, é muito ridículo um estudante de 3º grau pagar para entrar num museu ainda mais estudantes da UFPR! É falta de incentivo ao ensino.

Governo, governantes, professores, alunos, funcionários cadê a luta de vocês por um país mais justo??? Karina Graça Brabosa (Estudante do 2º ano de Turismo da UFPR), 23/01/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F001B e F002A)

A revolta de Karina veio acompanhada, logo na sequência, por outros dois comentários, um de Marcela e Alberto, outro de Tatiana, que podem, ou não, ser do mesmo grupo de Karina:

São nossas sugestões:

- Meia entrada para estudantes e pessoas da terceira idade

- Troco abundante

- Corrigir os erros de português dos informativos e, principalmente, o da recepção que indica: R\$1,00 (Hum Real); erro que não é admissível por parte de uma universidade e um museu. Marcela e Alberto Ferreira, 23/01/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F002A)

Pelo menos uma entrada grátis. Tatiana L., 23/01/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F002A)

Não são apenas os estudantes que estão reclamando, mas também a população local:

Achei o prédio muito bem conservado, mas, gostaria que houvesse mais informações sobre o tempo da colonização. Mesmo assim, gostei de visitar o museu, foi interessante!!!

Ah! Não gosto do fato de cobrado R\$1,00 para saber mais sobre nossa própria história, isso deveria ser grátis, porque é um direito que todos nós cidadãos temos. Obrigada! Valquíria P. L., Paranaguá, 21/11/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F024A)

Esses incessantes pedidos pela revisão ou suspensão do valor do ingresso mostram que o Museu mantinha inflexível sua política de cobrança de ingresso para todos os públicos. Porém, o comentário de Karina chama a atenção sobre a questão do desencontro de informações ao enfatizar a palavra “todos” ao se referir às diferentes informações fornecidas por funcionários em Paranaguá e em Curitiba. A revolta de Karina apresenta um catalizador, o fato dela ser estudante da mesma instituição mantenedora do museu, a UFPR. O apelo que ela faz ao Reitor, ou ao gestor do Museu, é embasado no argumento que a cobrança de ingresso para alunos é um desestímulo à visita do próprio espaço e ao ensino.

O quarto comentário destacado, assinado por Valquíria, moradora de Paranaguá, traz a questão do acesso da população local ao museu. Para ela, visitar o museu é uma forma da população conhecer mais sobre sua história. Porém, a atitude inflexível em relação à cobrança de entrada mostra que a instituição não estava disposta a ceder aos incessantes pedidos do público, mesmo que esses se justificassem, especialmente em relação a grupos de estudantes e em relação à população local.

Neste sentido, conhecer a população e o público do museu é um dos papéis que as pesquisas de público, como também, dos próprios *Cadernos*, uma vez que eles foram pensados num momento em que o museu estava buscando conhecer o impacto de suas ações junto à comunidade. Para Sylvie Octobre (2014) a recomendação de conhecer a população e o público é importante para que o museu avalie ou justifique a sua própria ação, seja por meio da modificação da tarifa, do horário de funcionamento, ou mesmo temas de interesse para uma nova exposição. A pesquisa de público, para a autora, visa melhorar a gestão da própria instituição, permitindo que o museu conheça o fluxo e estrutura dos seus visitantes para ajustar sua política, procurando entender o que “freia a visita e as razões que baseiam a resistência cultural do não público, de calibrar as operações para o público-alvo, de apreender o público potencial ou prever a evolução da visita.” (OCTOBRE, 2014: 97)

Apesar da Lei nº 12.933 de 2013 que garante a meia-entrada a parcelas da população como estudantes, deficientes e idosos, ser posterior a data dos comentários, no período em que esses foram escritos no *Caderno IV* algumas instituições culturais já praticavam uma política de valores diferenciados de ingresso, principalmente para

estudantes³⁷. Nesse caso, exigia-se a comprovação da condição por meio da apresentação da carteirinha de estudante na bilheteria, fato que apenas foi regulamentado com a sanção da Medida Provisória 2.208 de 17 de agosto de 2001³⁸. Outra medida que era adotada por alguns museus, mesmo antes da aprovação da lei, é o dia da gratuidade, no qual cada instituição selecionava um dia da semana onde a entrada no museu era franca³⁹.

Durante esta pesquisa não foi encontrada na documentação informações que indicassem se havia um dia em que a entrada era franca ou mesmo qual era a política adotada para cobrança de meia-entrada, se é que ela existia. Dessa forma, o que norteou os debates a respeito desse tema foram os próprios comentários do público, uma vez que o Museu não registrou sua política de cobrança de ingresso ao longo do tempo.

Outro tema que explode em termos quantitativos no *Caderno VI* é a questão dos pedidos por Mais Informações sobre os Objetos e sobre o Colégio, como destacado nos comentários a seguir:

Parabenizo a direção e responsáveis pelo museu, a estrutura está muito boa. Sugiro, no entanto, mais investimento na parte de informações, para que estas sejam fornecidas ao visitante de modo mais linear, objetivo, claro e, principalmente, denso: guias eletrônicos são boas opções! (Não melhores que guias / estudantes da cidade, por exemplo). Grato pela possibilidade de cultura que me oferecem. Rafael G., 09/03/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F005B)

Sugiro a colocação da época em que as peças expostas foram confeccionadas ou edição de um roteiro para este fim, no mais causa surpresa o acervo. Rogério, Petrópolis-RJ, 22/07/2000 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F011A)

Colocar a data nos objetos, bem como suas origens. Também um pouco mais sobre a história da utilização pelos povos que os fabricaram. Leigos em história da arte não conseguem situarem-se nos momentos históricos a que essas peças pertencem. Sugiro revisão das placas de identificação!!!! Carlos, Maringá-PR, 06/01/2001 (Caderno IV 21/01/2000 a 11/06/2003, F029A)

Dentre os pedidos por mais informações sobre os objetos, a questão da data e do uso das peças são os pedidos mais frequentes, seguido pela demanda em saber sobre a autoria, ou quem foi o doador ou ainda a data de entrada para a coleção do museu. O acentuado número de pedidos por mais informações corrobora com a iniciativa, já citada,

37 “Até 2001, para usufruir do benefício da meia-entrada o estudante devia apresentar um cartão emitido pela União Nacional dos Estudantes (UNE), chamado popularmente *carteirinha de estudante*” Informação retirada do link: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Meia-entrada> Acessada em 10/01/2018.

38 Essa Medida Provisória foi revogada pela Lei nº 12.933 de 2013

39 Alguns museus permanecem com esta prática como política de acessibilidade do público às exposições.

do projeto de extensão do Professor Dennison de Oliveira, como também ressalta a importância da demanda de debates a respeito da documentação museológica⁴⁰ dentro do contexto dos museus.

Retomando os comentários trazidos pelo público, o primeiro, o de Rafael G., pede uma atenção maior da instituição para com a questão da informação fornecida pelo museu aos seus visitantes na exposição, seja em relação a sua apresentação visual, “de modo linear, objetivo e claro”, ou ao seu conteúdo “principalmente, denso”. Para isso, Rafael apresenta algumas sugestões que ajudariam o museu na questão da transmissão desse conteúdo de forma mais didática e seriam: a utilização de áudio-guias ou de guias/estudantes da cidade.

Os dois outros comentários, o de Rogério e o de Carlos, trazem demandas focadas mais em relação ao conteúdo dessas informações. No caso de Rogério, ele pede que seja colocada “a época em que as peças foram confeccionadas” e sugere um roteiro para essa informação. Carlos, por sua vez, pede que sejam colocadas “a data nos objetos, bem como suas origens. Também um pouco mais sobre a história da utilização pelos povos que os fabricaram”. A crítica de Carlos para museu está no fato de que a maior parte das pessoas não sabe sobre o contexto histórico em que as peças foram produzidas e utilizadas e sugere ao museu faça a revisão das legendas (o uso de várias exclamações ao final da escrita mostra a urgência do seu pedido).

Essas demandas trazidas pelos três comentários ecoam ao longo do *Caderno IV* e permitem que reflexão sobre a importância da documentação museológica, das pesquisas e da divulgação do acervo contido nos museus. As informações solicitadas só podem ser conseguidas a partir da pesquisa e da documentação museológica.

Quando ocorre a Musealização de um objeto, ou seja, sua entrada para um museu, a instituição que o recebe pensa em ações que visam a salvaguarda desses artefatos. Essas ações se constituem como tripé que sustenta as atividades dos museus: pesquisa, preservação e comunicação. Nesse sentido, as etapas de interpretação, organização, documentação e recuperação são essenciais para se gerenciar as informações sobre os objetos museológicos (PADILHA, 2014:10)

Dentro do contexto dos museus os objetos são entendidos como documentos e, neste aspecto, o desafio dessas instituições seria o de preservar esses artefatos, ao

40 Também de acordo com a própria definição de Museu do Conselho Internacional de Museus – ICOM.

mesmo tempo, em que possibilita a recuperação/acesso à essa informação, instaurando, o processo de comunicação (CÂNDIDO, 2006). Dessa maneira, os museus criam métodos e sistemas que visam intermediar esta relação entre as pessoas e as informações das quais os objetos/documentos são suportes (CÂNDIDO, 2006)

A documentação museológica de um objeto deve ser pensada desde o momento de sua entrada no museu até o momento em que esse acervo deixa de figurar nas coleções da instituição, seja por furto, roubo, ou mesmo sua destruição por pragas ou sinistros. Desta maneira, essa documentação deve contemplar as informações de antes, durante e depois da entrada do objeto no museu, assim como ser enriquecida pelas pesquisas realizadas. Segundo Padilha (2014), ao documentar as informações sobre seu acervo os museus legitimam sua própria prática e contribuem para a sua função social.

A partir do momento em que um objeto é musealizado ele passa a ser entendido como documento. Neste aspecto, arquivos, bibliotecas ou museus possuem características próximas, na medida em que preservam as informações contidas nos diferentes tipos de documentos com diferentes tipos de suportes e características. Nesse sentido, Padilha conceitua que documento

É qualquer objeto produzido pela ação humana ou pela natureza, independentemente do formato ou suporte, que possui registro de informação. O documento pode representar uma pessoa, um fato, uma cultura, um contexto, entre outros. Ele se caracteriza como algo que prova, legitima, testemunha e que constitui de elementos de informação. Ao ser criado, o documento apresenta forma e função, características essas que irão estabelecer suas possibilidades de uso e de salvaguarda posterior. A origem, o formato e a sua funcionalidade são fatores que, muitas vezes, determinam se ele será documento de arquivo, biblioteca ou museu. Ao ser pesquisado, o documento permite a extração das informações intrínsecas e extrínsecas, ao mesmo tempo que novos usos e significados podem ser construídos. O documento é suporte que evidencia algo a alguém e que, ao passar por um processo técnico específico, manifesta seu potencial informativo. Ele é o meio que nos traz a informação e, assim, permite que o indivíduo produza conhecimentos diversos. (PADILHA, 2014: 13)

Tanto os Arquivos, quanto as Bibliotecas e os Museus realizam o tratamento, a disponibilização e a recuperação de informações. Essas instituições possuem um papel social na comunidade a qual pertencem e parte desse papel social se cumpre não apenas com a preservação da informação, mas de sua disponibilização ao público. “Recolher, tratar, transferir, difundir informações é objetivo comum das instituições de informação, preservação, cultura e memória.” (PADILHA, 2014: 14)

O gerenciamento da informação dos objetos, ou seja, o significado que cada um possui, dependerá da tipologia de museu ao qual o objeto pertence. Assim, museus de diferentes tipologias atribuirão diferentes sentidos dependendo do contexto representado e valorizado pelo museu. Da mesma maneira, os motivos pelos quais um determinado objeto pode vir a integrar uma coleção museológica varia desde o seu valor científico e cultural, até por seu valor material ou raridade. Porém, independente da tipologia de museu, o que determina o interesse da instituição pelo objeto é a possibilidade de informação que esses artefatos carregam, “bastando analisá-los para que apareçam respostas sobre seus usos, seus materiais, suas relações sociais, sua história, entre outros” (PADILHA, 2014: 19)

No caso do MAAP, o que norteou as pesquisas e a coleta de artefatos voltados para a Cultura Popular era o seu caráter técnico associado a rusticidade, uma forma de preservar algo que estaria ameaçado pelo avanço das novas tecnologias e da cidade sobre a forma tradicional de vida do Caboclo. Desta maneira, a coleta e o registro dos objetos de Cultura Popular que entraram no museu naquele período tinham um olhar ligado às ideias de resgate (FURQUIM, 2015).

Naquela época, não somente no MAAP, mas em muitos outros museus, não havia ainda uma preocupação com a sistematização das informações quando da entrada de um novo objeto no museu. No MAAP, havia a preocupação em se registrar o contexto de uso. Algumas peças foram registradas com mais informações como a procedência, o doador e a data, porém, esse não era um padrão seguido para o registro de todas as peças devido a carência de uma sistematização dessa informação⁴¹. Tal fato faz com que muitos objetos ainda hoje dentro do acervo não possuam algumas das informações consideradas básicas para uma documentação museológica.

Parte dessas lacunas encontradas na documentação dos objetos se refletem nas legendas expositivas do museu. O MAEP, como não rompe em sua exposição com esta lógica do MAAP, buscou em suas exposições manter a ideia de evolução das tecnologias, priorizando mostrar o contexto dos objetos por meio de cenografias. O fato do público pedir mais informações sobre a data e o local, ou mais informações sobre as populações que fizeram aqueles artefatos, mostra que havia pouca preocupação do museu em

⁴¹ As informações contidas nas fichas antigas são carentes de padronização e muitas não possuem dados suficientes. Atualmente o MAE-UFPR vem realizando um trabalho de revisão das informações sobre peças de seu acervo, visando a futura implantação de uma base de dados.

contextualizar historicamente e geograficamente suas peças.

Assim, a demanda trazida pelo público mostra a importância que a pesquisa e os processos de documentação devem ter dentro museu. Sem esses dois processos, a comunicação fica prejudicada e as lacunas aparecerão mais evidentemente nos momentos de exposição desses objetos ao público. Nesse sentido, para além das informações que o objeto possui ou lhes são atribuídas posteriormente, esse só se torna um bem cultural (patrimônio) quando uma coletividade assim o reconhece (CÂNDIDO, 2004), se não há esse reconhecimento (informação), esse objeto corre o risco de não ter sua função de documento reconhecida, perdendo-se o sentido de sua preservação.

Por outro lado, os incessantes pedidos por informações sobre os objetos, sobre a história dos mesmos (e das pessoas que os fizeram), ou mesmo os pedidos por visitas guiadas, se devem, talvez, a um entendimento de museu diferente por ambas partes, museu e público. Neste sentido, o MAE enquanto um museu de Arqueologia e Etnologia possui uma narrativa própria a esta tipologia de instituição. Os museus, especialmente os de caráter antropológico, trazem em seus discursos a união entre o singular e o universal, congregando, a um só tempo, patrimônios relacionados a grupos culturais específicos, com outros mais abrangentes, sejam eles, locais, regionais ou nacionais (ABREU, 2008). Mais do que uma sequência histórica, os museus de antropologia aproximam-se mais de uma leitura temática.

No caso do MAEP, porém, os comentários do público parecem sugerir que as informações do museu se aproximem mais de uma leitura Histórica, uma vez que as pessoas demandam aparatos e informações que facilitem uma leitura mais linear da exposição. Em outras palavras, parecem preferir uma sequência histórica, tanto no que se refere às peças e aos seus produtores, quanto naquilo que concerne a história do próprio prédio. Parte dessa demanda se deve ao fato de não haver no litoral outro museu e, no caso de Paranaguá, o fato do MAEP se situar em um prédio com fortes laços com a história da cidade, torna-o um local onde a história oficial e as lendas locais convergem, gerando uma necessidade por parte do público de saber mais sobre o contexto desse passado da cidade também do prédio. Por este aspecto da diferença de tipologia de museu e, conseqüentemente, da sua narrativa expositiva é que as expectativas de ambas as partes, público e museu, acabam diferindo e gerando um maior número de comentários, que demandam recursos que melhorem ou facilitem o entendimento dos

visitantes em relação às exposições, como guias locais para conduzir e tirar as dúvidas dos visitantes sobre aquilo que não está escrito no museu.

3.3 c) Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005

O *Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005* é o último datado da época do MAEP e abrange o período de transição para o MAE-UFPR. O *Caderno V* contém apenas cinquenta páginas, ou seja, metade do espaço geralmente disponibilizado nos demais (que é de cem páginas), porém, esse *Caderno*, em relação aos outros do período, apresenta um maior número de elogios e um menor número de críticas. Entre as críticas, a maior quantidade permanece sendo em relação à cobrança de ingresso, no entanto, na parte de sugestões, o maior quantitativo se refere à questão da visita guiada, seguido pelas informações sobre as peças, entrada gratuita e pelo material em língua estrangeira.

Ao longo dos anos, os *Cadernos* que estiveram disponíveis ao público do MAAP e do MAEP, esses testemunharam muitas mudanças, seja nos próprios contextos cultural, político e econômico, do país, seja dentro do próprio contexto do museu. Os impactos dessas mudanças e a maneira das pessoas se relacionarem com o museu por meio dos comentários deixados nos *Cadernos* permite um outro olhar sobre a própria história institucional do MAE-UFPR, que vai além da oficial, daquilo que se encontra nos documentos tradicionais (cartas, atas, ofícios) guardados no arquivo.

Durante a pesquisa na Unidade de Documentação Textual Sonora e Visual do MAE (UNIDOV) foi possível perceber que, algumas vezes, aquilo que o público estava demandando nos *Cadernos*, como, por exemplo a isenção da taxa de entrada, complementava uma lacuna existente na própria documentação oficial. Da mesma maneira, os escritos das pessoas sobre suas impressões a respeito das duas antigas exposições, “O Roteiro Evolutivo das Técnicas” (do MAAP) e “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral” (do MAEP), no período em que estiveram abertas, mostram o impacto dessas mostras na memória das pessoas e a importância que adquiriram como um marco para aqueles que a conheceram, sendo eles moradores ou mesmo turistas que visitam a cidade de Paranaguá.

Além disso, foi possível, ainda, entender mais sobre o impacto do fechamento do

museu no ano de 2005, e de sua reabertura em 2009 já sem sua antiga exposição. Neste aspecto, é apenas estudando os *Cadernos* anteriores a desmontagem das exposições que se percebe a importância que essas exposições tiveram na memória das pessoas e a relevância, para elas, de uma representação do que o elas acreditam ser sua própria cultura. Dessa forma, os relatos entrelaçam memórias pessoais e afetivas com memórias oficiais, como pode ser lido nos dois comentários a seguir:

“É curioso saber, observar como a sociedade tende a mudar de maneira tão rápida. Ontem era o carro-de-boi, anteriormente os utensílios em pedra lascada, hoje, foguetes e satélites e tudo isso apenas num piscar de olhos da história humana. Talvez aquilo que vivemos hoje esteja presente no museu de nossos netos. Alex S. 30-12-2003 (São Paulo).” (Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005, F017A)

“Paranaguá 11 de setembro 2004 Meu nome é Durval Luiz L.. Visitei o museu e adorei muito nunca tinha visto peças antigas quando a gente vê[sic] essas peças antigas fica lembrando o passado me criei com meus avós e nós tínhamos algumas peças que tem neste museu. Ex.: fabrica de farinha nos[sic] tínhamos uma prensa um forno e um ralador que era girado por um cipó do mato fico muito feliz Paranaguá 11 setembro 2004” (Caderno V 20/04/2003 a 16/07/2005, F040A)

Os dois comentários destacados referem-se a duas perspectivas distintas a partir de diferentes leituras da exposição. A primeira, de Alex, fala sobre as mudanças na sociedade e em sua tecnologia. Alex se surpreende com as mudanças tecnológicas e reflete sobre distensão temporal que ele pode encontrar dentro do museu, destacando o que é passado (“ontem era o carro de boi”), o presente (“foguetes e satélites”) e o futuro (“museu dos nossos netos”). Alex fala de uma mudança que não é apenas local, mas abrangente, que se conecta com a uma história de caráter geral, da “história humana”. Já o segundo comentário de Durval traz justamente o oposto. Em sua escrita ele faz um relato pessoal, pois ele relata que nunca antes tinha visto peças antigas e que o fato de vê-las no museu elas o fizeram lembrar do passado. Mas esse passado é próximo, pois ao ver as peças ele “fica lembrando o passado me criei com meus avós”. Ele fala de maneira íntima de suas lembranças em relação às peças, “tinha uma prensa, um forno e um ralador que era girado por um cipó”, e termina dizendo “Fico muito feliz”.

A partir de comentários como esses é possível perceber as diferentes maneiras como antiga exposição impactava o imaginário das pessoas e entender a revolta das pessoas a partir dos próximos *Cadernos* em relação à ausência da antiga exposição e de

suas cenografias. Ao encontrarem a edificação totalmente restaurada, as pessoas ficam felizes por verem que o prédio foi preservado, mas sentem-se órfãs em representação sem uma exposição que lhes represente.

Da mesma maneira, não são apenas os moradores da região que se sentem esquecidos, os turistas que voltam à cidade na expectativa de reencontrarem àquelas mesmas histórias ficam, também, frustrados por não poderem reviver suas lembranças daquilo que eles identificavam como seu passado ou a história do Paraná, ou mesmo do Brasil. Assim, esse último *Caderno* é aquele que apresenta a transição, pois as peças já estavam sendo retiradas devido a obras, mas as pessoas não se revoltam, apenas lamentam. Porém a irrupção de comentários revoltados com a ausência dos objetos só começa, efetivamente, nos próximos *Cadernos* e ainda hoje o eco dessas vozes se junta a novos escritos para cobrar do museu: mas afinal, onde estão “nossos” objetos?

3.4 “Onde estão as peças do museu?” A visão do Público sobre o Restauo e a reabertura do circuito expográfico do MAE-UFPR

Com o fechamento do prédio do museu para o restauro durante o período de 2006 a 2009, as exposições foram desmontadas e a visitação interrompida. Consequentemente, não há *Cadernos* para este período. Porém, com a reabertura do museu em 2009 com a exposição temporária *Séries do Porto*, os *Cadernos* são, novamente, colocados à disposição do público. Desta maneira, o primeiro *Caderno* desse período se inicia no final do ano de 2009.

Os três *Cadernos* que serão contemplados nessa parte do capítulo são: *Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/2014*, o *Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014* e o *Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017*, sendo este último recentemente substituído por um novo na portaria do museu.

Os dados de aspectos mais gerais analisados mostram que o índice de aprovação do museu se manteve alto, contudo, o *Caderno VI* apresenta, pela primeira vez, uma queda do índice de satisfação do público em relação ao museu, uma vez que é o primeiro gráfico que mostra um índice de *Elogios* abaixo dos 50%. Neste aspecto, parte do impacto negativo pode estar associado às expectativas do público em relação à reabertura do museu sem sua antiga exposição permanente, contando apenas com exposições

temporárias e uma pequena mostra do acervo. No entanto, os dois *Cadernos* na sequência apresentam uma melhora nesse índice, sendo de 66,8% de *Elogios* no *Caderno VII* e de 54,9% no *Caderno VIII*, se comparado com os 46,9% do *Caderno VI*.

Nesse sentido, ao observar os gráficos, percebe-se que o *Caderno VI* apresenta um índice maior de *Críticas* que todos os demais, mas seu índice de *Sugestões* não se modificou muito. Porém, ao analisar mais de perto as fontes desse período, percebe-se que aquele que apresenta uma mudança mais visível nos índices é o *Caderno VII*. Apesar de ter o menor índice de *Sugestões* (apenas 5,3%) e um elevado número de *Elogios* (66,8%), o percentual de *Críticas* (12,2%) se manteve estável em relação aos demais *Cadernos*. Em parte, um dos fatores que ocasionou a discrepância de índices nesse gráfico pode ser o fato dele corresponder a um período mais curto de tempo em relação a todos os demais, ocasionando um menor volume de dados para serem tabulados. A seguir seguem os gráficos referentes aos *Cadernos VI, VII e VIII*:

GRÁFICO 16

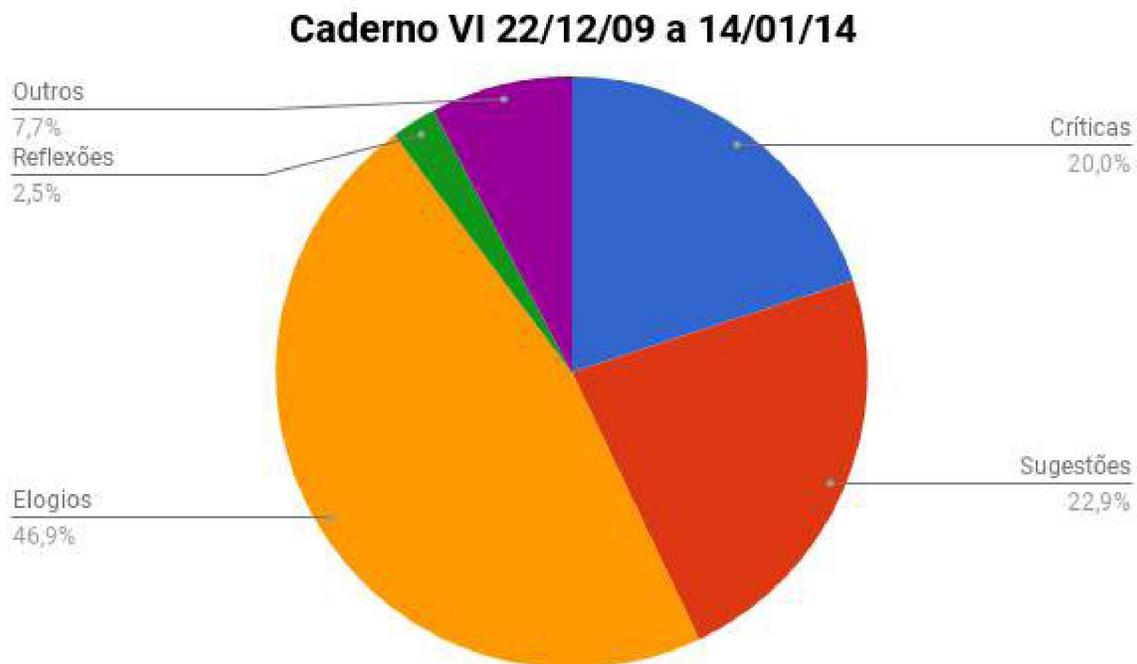


GRÁFICO 17

Comentários Caderno VII 15/01/14 a 19/07/14

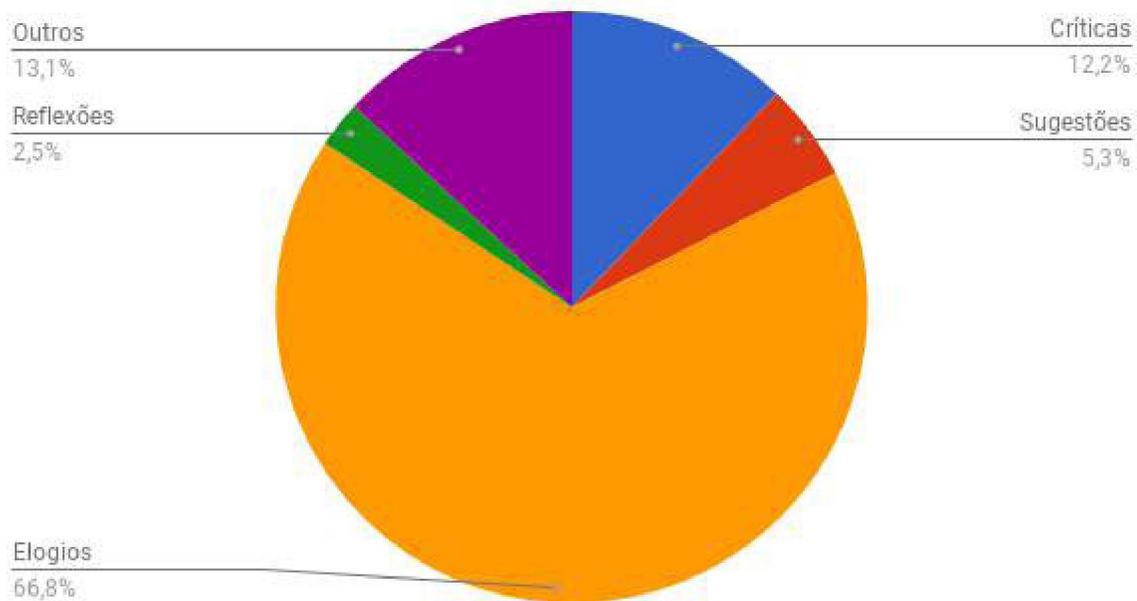
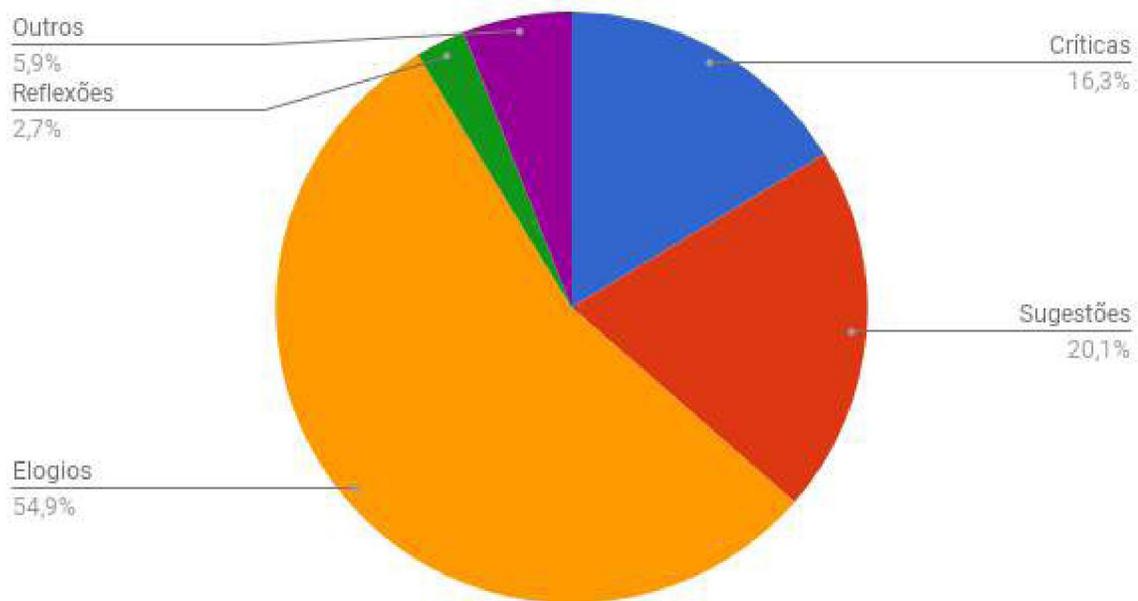


GRÁFICO 18

Caderno VIII 01/08/14 a 25/11/2017



3.4 a) Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/2014

O *Caderno VI*, datado de 22/12/2009 a 14/01/2014, é o primeiro que traz as opiniões do público a respeito da nova configuração do Museu bem como sobre sua abertura sem a antiga exposição no prédio. O que chama a atenção nesta documentação é que surpreende pela quantidade de vozes que clamam, em coro algumas vezes, é a maneira como a ausência das peças e das cenografias impactaram o público do MAE-UFPR, a ponto de, em muitos casos, falarem dos sentimentos em relação à antiga exposição.

Tal fato é perceptível logo em um primeiro lance de olhar sobre as *Críticas* e *Sugestões* do período, as quais apresentam, respectivamente, cento e dezenove pessoas reclamando sobre a ausência das antigas peças e sessenta e quatro sugerindo que o museu deveria ter mais peças. Ainda em relação às *Sugestões*, trinta e três pessoas falam, diretamente, que as peças devem retornar ao museu. Esses clamores não podem ser olvidados, ou seja, por mais que eles se repitam até o último *Caderno* analisado nesta pesquisa (*Caderno VIII*), o volume de pessoas de que falam sobre tema neste não tem como ser ignorado. Seguem os gráficos de *Críticas* e *Sugestões* no período:

GRÁFICO 19

Total de Críticas do Caderno VI 22/12/09 a 14/01/14

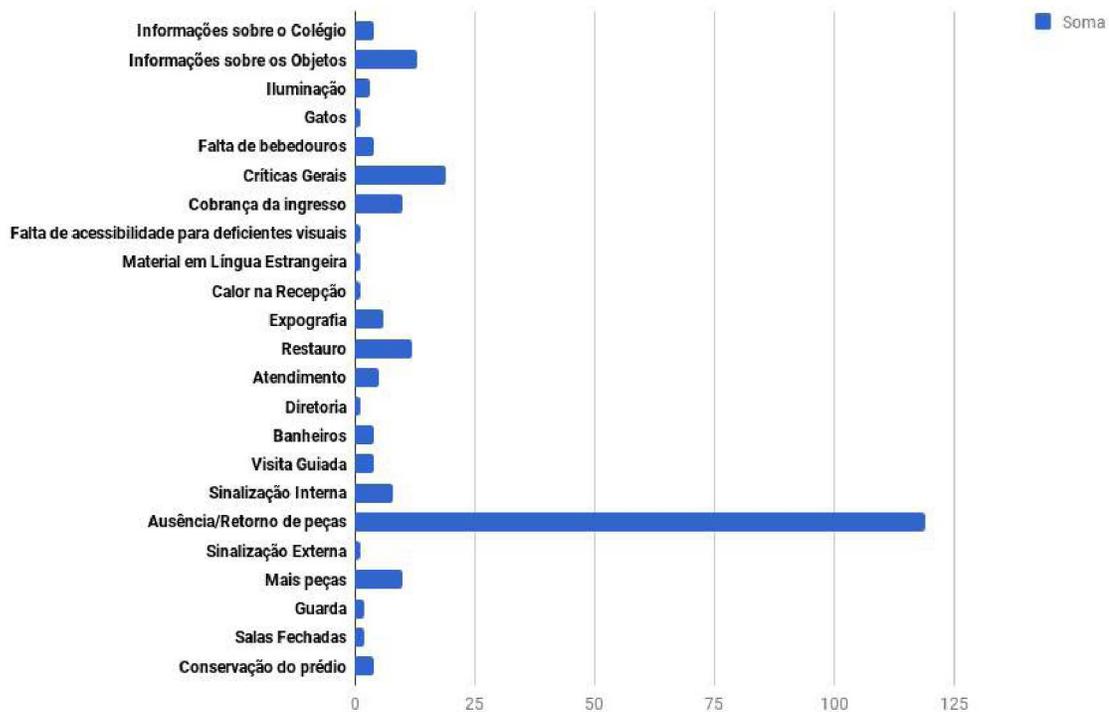
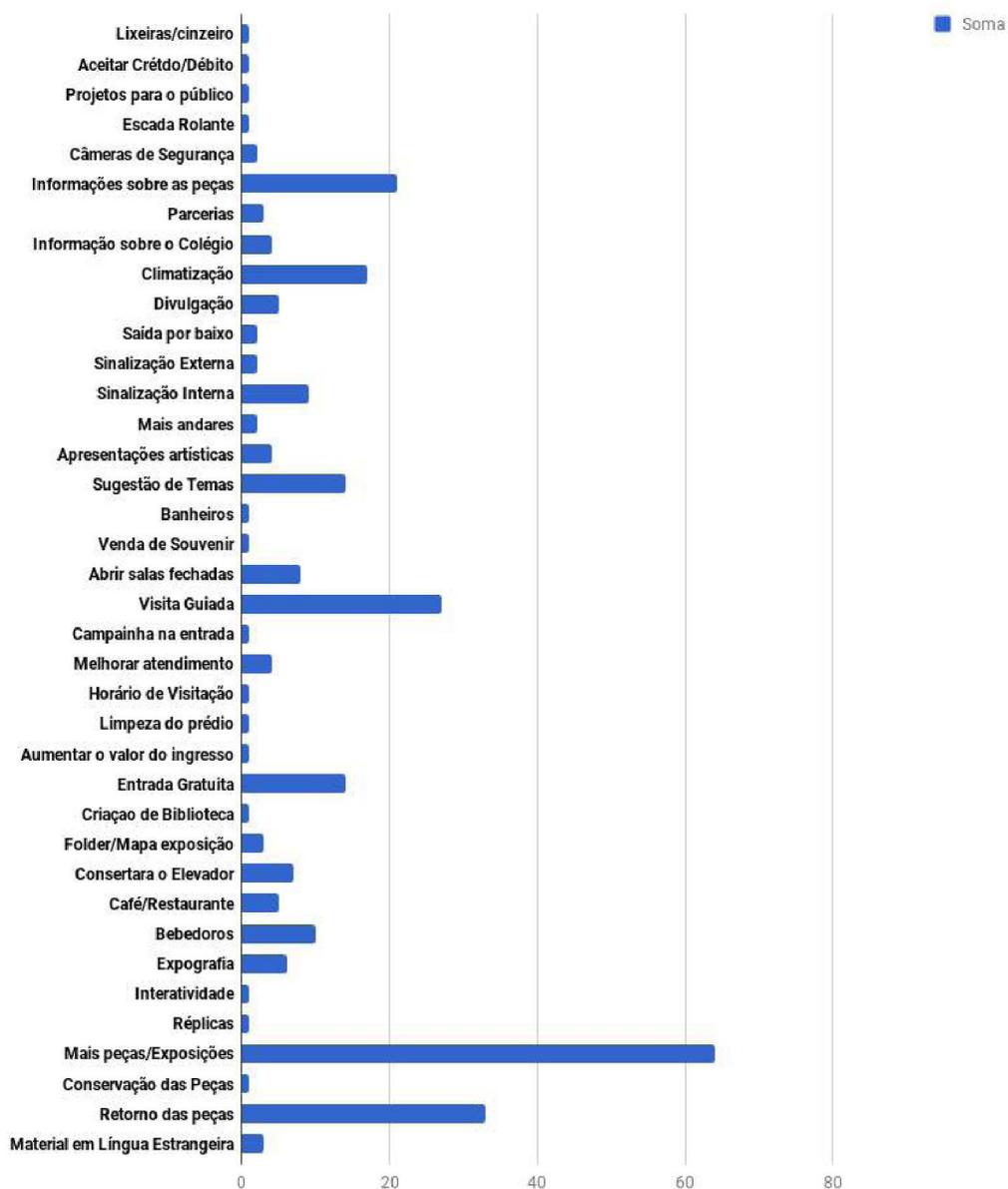


GRÁFICO 20

Total de Sugestões do Caderno VI 22/12/09 a 14/01/14



O tema da ausência de peças é tão presente neste *Caderno* que, por se tratar de um volume maior de comentários, foi difícil de fazer a seleção, pois há desde pessoas que apenas escreverem uma linha ou menos falando sobre a falta das peças, até textos mais elaborados justificando ao museu as razões do retorno das peças ou expondo por que nunca deveriam ter saído da exposição. A seguir, há uma seleção de alguns desses comentários. Tentei, nesta escovação trazer um pouco daquilo que as pessoas demandam em relação ao tema da ausência/retorno das peças:

Parabéns! O prédio está excelente só falta nos devolver o acervo da nossa cidade, pois diz respeito não só ao nascimento de nossa cidade como de todo Paraná!
Andriana F., Paranaguá, 07/03/2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F002A)

Quando eu era criança vinha aqui e tinha muito mais peças, hoje existem bem poucas.
Osíres R., 28/03/2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F003A)

Achei o prédio muito bom! Porém gostaria das cozinhas: dos índios e a cabocla. Também me lembro de que quando criança tinha mais exposições de peças, espero que elas logo sejam restauradas para completar esta instalação.
Luciana L., 28/03/2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F003A)

A reforma do prédio foi importantíssima, mas o conteúdo que havia também era. Tenho na memória alguns objetos da fabricação de farinha de mandioca e também o cenário onde moravam os caboclos e a ausência destes, descaracterizou o museu.
Neuza Cardoso P., Paranaguá, 11/04/2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F004A)

1. A reforma ficou boa, No entanto, quem cresceu vendo o museu e seu acervo consegue perceber o quanto está faltando! A nossa história está ausente. Tragam os acervos novamente, só assim nossa história estará completa.
Cassandra M. S. da Silva, Paranaguá, 2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F005A)

2. Concordo com outro visitante que já esteve aqui há alguns anos, o acervo era maior e maiores explicações. O prédio por si, já é uma explicação de nossa história, mas as peças sumiram... Mas o resto... Tudo Bom!
Eliana, Maringá-PR, 30/10/2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F017B)

Odiei disso sem graça ridículo melhor colocar coisas que tinham antes.
S/A, 2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F019B)

Cadê o acervo que existia no museu antes da reforma?
Assinatura Ilegível, 2010 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F025B)

Lamentável! Saber que o passado não se faz presente. Por saber que tudo o que é guardado deixa de existir por cobiça e ganância!!!
Elton D., Cascavél-PR, 21/10/2011 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F053B)

Alguns anos atrás o museu tinha mais coisas para ser vistas hoje trouxe Francisco (11 anos) e Otávio (10 anos) meus filhos. E não tem mais tantas coisas. O museu está perdendo suas Histórias. Lamentável.
Família Marcondes, 21/10/2011 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F053B)

“Desejo que tragam de volta a história de Paranaguá para o museu. Fiquei decepcionada por não encontrar mais o que havia. Falei tanto ao meu marido e ele

também ficou triste. Tragam de novo, pois não deveria ter saído daqui!" Sem Assinatura, 05/01/2014 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F095B)

"Ouvi muitas coisas do que havia aqui, mas hoje não encontro muita coisa que deveria estar aqui não só por estar aqui, mas por fazer parte da história da cidade, portanto é muito triste saber que sempre estão arrancando um pedaço da história de Paranaguá e do Paraná onde tudo começou." Tragam tudo de volta por favor e por amor à Paranaguá. Elton D., 05/01/2014 (Caderno VI 22/12/2009 a 14/01/214, F095B)

Esses doze comentários destacados traduzem um pouco dos muitos apelos pela volta dos objetos. A partir desses pedidos, algumas reflexões sobre representação e memória podem ser retomadas, especialmente no que diz respeito aos sentimentos do público em relação a ausência dos objetos.

Neste sentido, Márcia Scholz de Andrade Kersten e Anamaria Aimoré Bonin (2007) fazem uma reflexão a respeito das coleções etnográficas e suas articulações com a antropologia em espaços museológicos e debatem a respeito da questão sobre quem deve controlar a representação do outro. Por este viés, as autoras iniciam o debate falando sobre a trajetória do colecionismo ao longo dos séculos e a maneira como o olhar de quem coleciona direciona aquilo será preservado, ou seja, aquilo que passará a figurar nas coleções e a maneira como isto será classificado, organizado e exposto ao público.

O debate apresentado pelas autoras, especialmente quando adentram o caso específico do MAE-UFPR, foi importante para entender a maneira como o público do museu, especialmente o de Paranaguá, se apropriou dos objetos e do próprio discurso expositivo construído pela instituição ao longo dos anos. Assim, as autoras colocam que toda linguagem museográfica segue uma lógica que organiza um passado harmônico e idealizado, estabelecendo uma continuidade com o passado histórico conhecido, de maneira a apresentar o processo histórico como coerente e uniforme e as antigas exposições do MAAP e do MAEP não fugiam deste padrão.

Neste sentido, as duas exposições antigas do museu teriam apresentado ao público, especialmente o local, uma narrativa simbólica com a qual as pessoas teriam identificado como pertencente ao seu passado, à sua história, criando, desta maneira, um forte vínculo entre os objetos expostos e seu público. Assim, ao observar os roteiros das duas exposições, "o Roteiro Evolutivo das Técnicas" do MAAP, e "O Saber e o Fazer do Homem do Litoral" do MAEP, é possível perceber como o museu construiu uma visão sobre a própria população local, associando a tradição a questão da originalidade

(FURQUIM, 2015), ao mesmo tempo em que a imagem do caiçara foi construída como a de um personagem eternamente preso às tradições, como um passado idealizado e que está sempre presente.

Ao retomar os comentários do público, vemos que as pessoas falam sobre a perda de suas histórias, como o primeiro comentário de Cassandra de Paranaguá diz: “(...) A nossa história está ausente. Tragam os acervos novamente, só assim nossa história estará completa.”. O termo “nossa história” repetido duas vezes por Cassandra mostra o quão intenso é o desejo por ver no museu aquilo que representa seu passado. O mesmo ocorre no comentário de Eliana de Maringá: “(...) O prédio por si, já é uma explicação de nossa história, mas as peças sumiram”. Para Eliana, a ausência das peças deixa um vazio que mesmo a arquitetura do prédio não é capaz de suprir completamente.

Nesse sentido os outros comentários falam sobre a perda da história como trazido por Elton D.: “Lamentável. Saber que o passado não se faz presente”; Pela família Marcondes: “O museu está perdendo suas Histórias”; Pelo comentário sem assinatura: “Desejo que tragam de volta a história de Paranaguá para o museu”; E por Elton: “hoje não encontro muita coisa que deveria estar aqui não só por estar aqui, mas por fazer parte da história da cidade, portanto é muito triste saber que sempre estão arrancando um pedaço da história de Paranaguá e do Paraná onde tudo começou”.

A ausência dos objetos que antes estavam dispostos despertou nas pessoas um receio, um medo de que a história da cidade (e porquê não de sua própria memória) fosse perdida, uma vez que a ausência está atrelada ao esquecimento. Assim, para entender a maneira como o público do museu se conectou com a narrativa criada nas exposições e, também, como a ausência dos objetos impactou negativamente a percepção das pessoas sobre o Museu, é necessário lembrar que o discurso estabelecido por Loureiro Fernandes no MAAP priorizou o modo de vida e trabalho do “Homem do Litoral” paranaense numa perspectiva que mostrava a evolução desde os primórdios do povoamento do território até a formação da sociedade paranaense (KERSTEN; BONIN, 2007: 125-126). Desta maneira, retirar as peças foi, também, retirar essa história contada e recontada pelo próprio Museu ao longo de cerca de quarenta anos. O discurso construído e, agora, desconstruído pela própria instituição, ganhou tal força na memória das pessoas que ainda hoje o Museu tem de lidar com os incessantes apelos da população pelo retorno das peças e da antiga expografia. Logo, fica a pergunta, até que

ponto o MAE-UFPR fala pela comunidade de Paranaguá?

3.4 b) Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014

O *Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014* é o que apresenta o menor período de abrangência temporal e o menor número de comentários tabuláveis nos gráficos de *Críticas e Sugestões*, apesar de ter todas as suas cem páginas estarem escritas. Para ter uma ideia do conteúdo deste *Caderno*, seguem abaixo os gráficos de Críticas e Sugestões:

GRÁFICO 21

Total de Críticas do Caderno VII 15/01/14 a 19/07/14

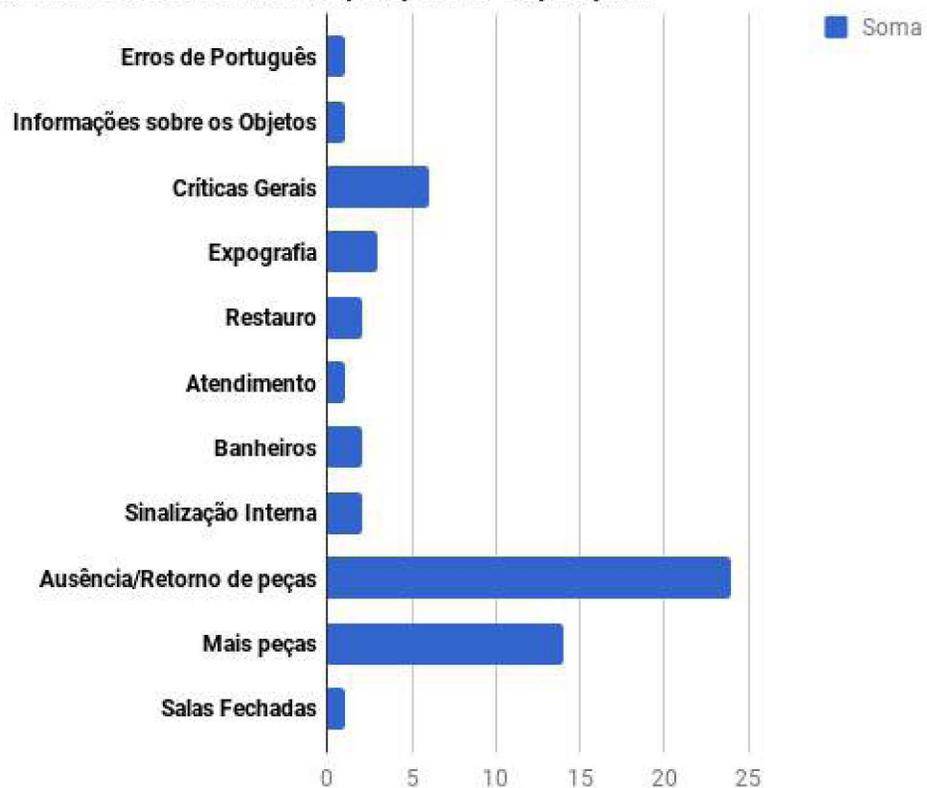
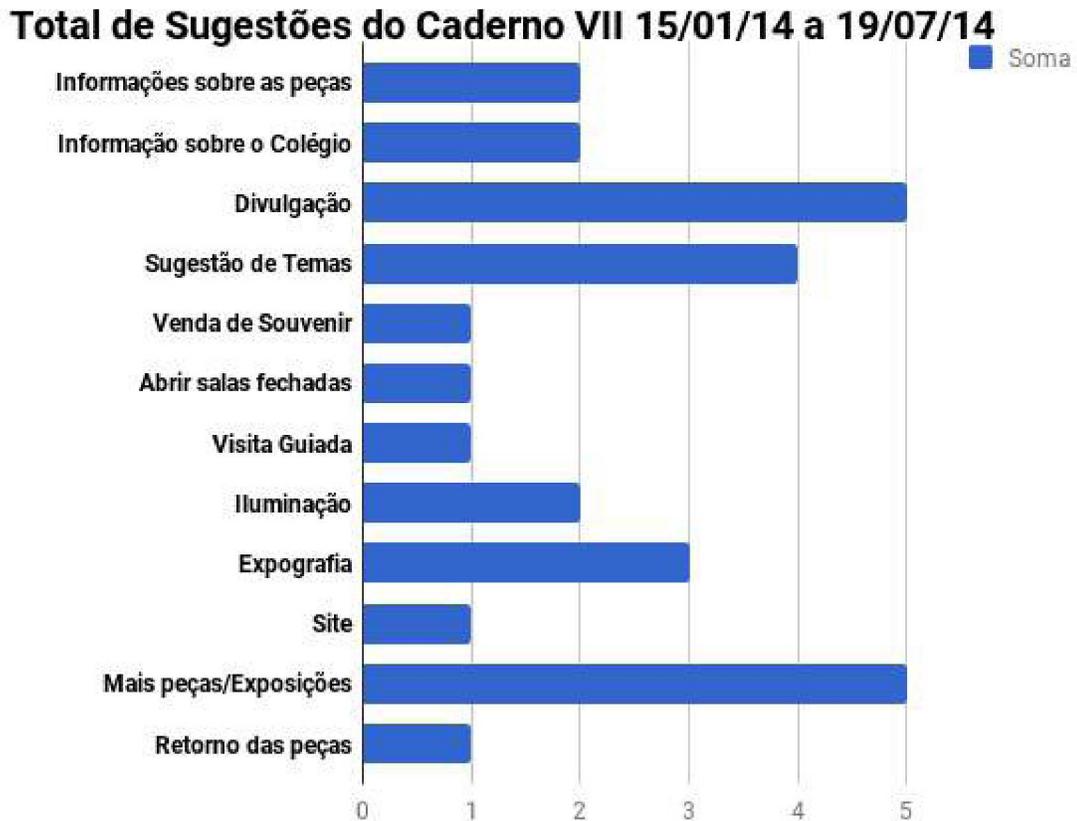


GRÁFICO 22



Este *Caderno* apresenta uma peculiaridade em relação a todos os demais que é fato de que boa parte de suas páginas foram escritas, desenhadas e rabiscadas, provavelmente, por alunos de escolas. Desta maneira, boa parte das páginas estão ocupadas com comentários que não dizem muito sobre o Museu, mas sim sobre quem os escreveu. Neste sentido, há desde rabiscos, desenhos e dizeres voltados aos colegas mais do que uma contribuição direta ou menção à visita. Esses tipos de comentários, apesar de existirem em uma escala menor nos outros *Cadernos*, aparece com força nesse, a ponto dos desenhos e “rabiscos” dominarem várias páginas. Em parte, essa forma de comunicação, especialmente do público jovem, pode estar relacionada com a própria questão do *boom* das mídias sociais na internet, e com as diferentes maneiras desses jovens lidarem com a comunicação, expressando-se por meio de textos mais curtos, conjugando *emojes* e imagens, marcando colegas nas publicações ou mesmo o local onde estiveram. Neste aspecto, refiro-me especialmente ao *Facebook*, mídia social que hoje é um dos principais veículos que as pessoas utilizam para se conectarem às

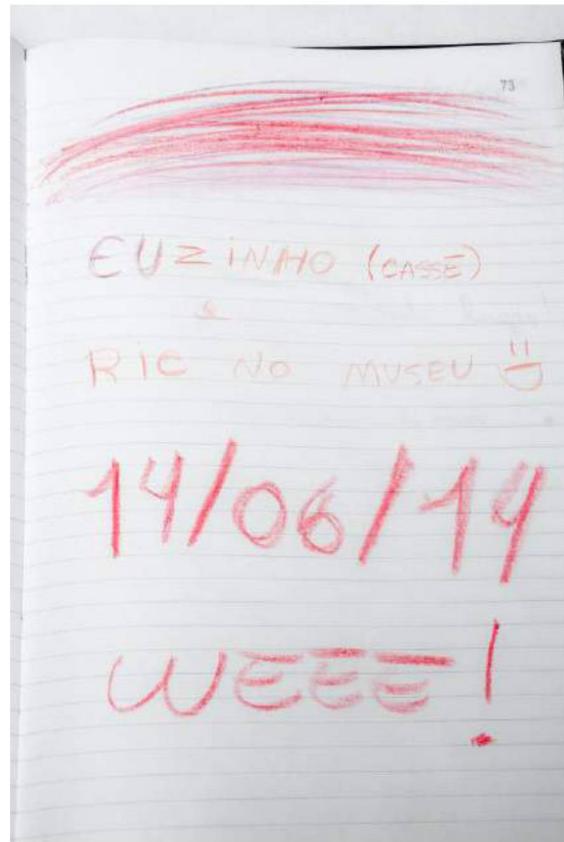
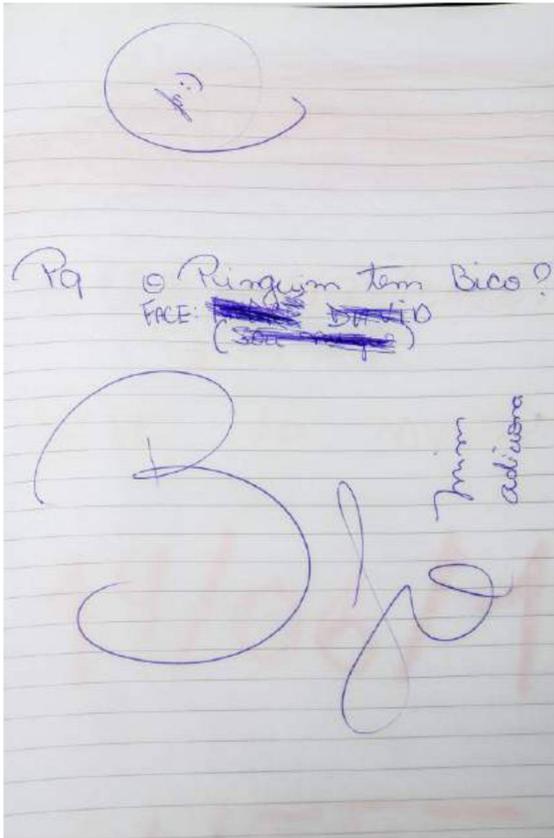
peças, mas também aos serviços e às instituições, tais como os museus.

FIGURA 16



Folha de abertura do *Caderno VII* 15/01/2014 a 19/07/2014

FIGURAS 17 e 18



Fotografias de duas folhas do Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014
(Caderno VII, F072A e F073A)

Neste sentido, buscando alcançar um público mais amplo e uma maior divulgação de seus eventos para um público de fora da universidade, foi que no anos de 2013 o MAE-UFRPR abriu sua página no *Facebook*, a qual conta hoje com mais de dezessete mil curtidas e um alcance que extrapola até mesmo as cidades de Paranaguá e Curitiba, locais onde museu possui sede.

Retomando a questão dos gráficos, ao observar o Gráfico geral do *Caderno VII*, é possível perceber que ele é o único que foge da curva na porcentagem dos comentários tabulados como *Outros*, um total de 13% para este *Caderno*, sendo que que todos os demais (mesmo os do MAAP e do MAEP) não ultrapassam a margem de 5,1 % a 7,7%.

Outro indicativo que chama a atenção é a elevada porcentagem de *Elogios*, um total de 66,8%, a maior dentre todos os gráficos gerados. Esse elevado índice diz respeito a muitos comentários que expressam, em poucas palavras a satisfação da visita ao museu, como os comentários destacados a seguir:

Tá tudo muito PUNK! Heheheh Sem assinatura, sem data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F027B)

Tá tudo muito Deth Sinfônico! Hihi Sem assinatura, sem data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F027B)

Adorei a visita. Eva M. O., 29/03/2014 (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F030A)

Amo este museu. Joana M. com Heloísa M., sem data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F030B)

Achei legal, só falta um dinossauro. Auriel, 7 anos, Família Passos, 06/04/2014 (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F032A)

Porém, assim como há comentários curtos elogiosos, há também uma porcentagem menor que faz uma crítica de forma mais sucinta. Alguns desses estão alocados na categoria de *Críticas Gerais* por apresentarem uma referência mais ampla ao museu sem, necessariamente, direcionar a algum serviço ou mesmo suas exposições, como pode ser lido nos comentários que se seguem:

Mais ou menos. Jorge 25/01/2014 (Caderno VII, F004A)

Não gostei, o antigo era mais interessante. Sem assinatura, 25/01/2014 (Caderno VII, F004A)

Apesar de haver muitos comentários sucintos, seja na parte de *Elogios* como de *Críticas*, há alguns que trazem um conteúdo mais elaborado e demandas que são

próximas as do *Caderno VI*, como é caso dos comentários que pedem pelo retorno das peças.

Cadê as obras que existiam aqui? Que falta de Cultura. Cadê o resto da nossa Cultura de Paranaguá? Sem Assinatura, Sem Data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F035B)

Cadê os “barcos ou canoas” dos indígenas? Cadê as imagens dos índios? Não entendo muito, mas parece que esvaziaram o museu! ... Sem Assinatura, Sem data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F038A)

O acervo sumiu! Fiquei um tanto frustrado! Sem assinatura, Sem data (Caderno VII 15/01/2014 a 19/07/2014, F038B)

Esses comentários trazem referências parecidas com aquelas do *Caderno* anterior e, esse tipo de escrita, que fala sobre o “sumiço” das peças, está presente até o último *Caderno* analisado nesta pesquisa. Neste sentido, é importante ressaltar que os sentimentos das pessoas estão associados ao tempo em que escreveram, ou seja, há uma diferença geracional entre aqueles que escreveram nos primeiros e as pessoas que deixaram seus relatos nos últimos *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

Atualmente, apesar do Museu disponibilizar ferramentas de comunicação mais diretas, tais como telefone, e-mail e redes sociais, os *Cadernos* ainda trazem um conteúdo diferenciado e são preferidos pelo público para deixar suas impressões livremente. Apesar das mídias sociais serem bastante buscadas para tirar dúvidas em relação aos serviços e produtos oferecidos, o conteúdo dos comentários deixados nas postagens não tem o mesmo caráter daqueles que são encontrados nos *Cadernos*.

Assim, as diferentes formas de se escrever apontam que as ausências encontradas na exposição estão relacionadas aos diferentes sentimentos das pessoas em relação ao acervo do museu. Da mesma forma, há diferenças nas experiências pessoais entre aquelas pessoas que visitaram o museu com um grupo escolar, ou com a família; se vieram apenas uma vez há muitos anos, ou é a primeira vez que entram no museu. As maneiras de sentir mudam, também, de acordo com o contexto social e histórico e, desta forma, as maneiras de expressar esses sentimentos também cambiam de acordo com as próprias transformações que ocorrem ao longo do tempo na própria sociedade, como é o caso do advento das mídias sociais e das novas formas de comunicação e relações interpessoais atuais. Claudine Haroche (2013) escreve que as maneiras de sentir refletem

os sistemas sociais e políticos e que, por sua vez, essas maneiras não são iguais seja no feudalismo, nos primórdios do processo de industrialização, ou mesmo no capitalismo contemporâneo, na medida em que os processos de subjetivação são diferentes para cada contexto (HAROCHE, 2013: 16-17).

Desta forma, pensar as diferentes reações do público frente à nova configuração do museu após o restauro, às novas exposições e à ausência dos antigos objetos e cenografias, tem de ser entendido, também, dentro de uma perspectiva temporal, uma vez que os *Cadernos* abrangem um período relativamente longo do ponto das mudanças das formas das pessoas interagirem entre si e com as instituições. São mais de trinta anos desde o primeiro até o último *Caderno* e, neste período as mudanças sociais, políticas e tecnológicas modificaram a forma como as pessoas, especialmente os mais jovens, lidam com os sentimentos e se expressam.

Desta forma, a maneira como uma pessoa mais velha – que tenha conhecido o prédio antes da reforma ou uma das antigas exposições do MAAP ou do MAEP – percebe o espaço e os objetos dentro dele será muito diferente da perspectiva dos mais jovens, que apenas conheceram o museu reformado já sem os objetos das exposições anteriores e com novas propostas expográficas. Neste aspecto, Haroche (2013) traz uma contribuição ao debater que as maneiras de perceber e experimentar os sentimentos estão intimamente relacionadas com o espaço e o tempo, como também com as instituições e com os contextos técnicos e tecnológicos (HAROCHE, 2013: 17-18).

Ao folhear os *Cadernos*, é possível notar as diferenças na maneira como os comentários são escritos, como algumas demandas são datáveis (como por exemplo o pedido para tirar fotografia ou filmar), mas também é interessante observar as permanências, ou seja, aquilo que resistiu ao tempo e às mudanças. Neste último caso, estão os comentários que pedem, por exemplo, pela isenção de taxa de entrada, visita guiada, mais informações sobre os objetos ou material em língua estrangeira.

Retomando a questão trazida pelos comentários dos *Cadernos* mais recentes, os sentimentos suscitados pela ausência dos objetos não se repete apenas na escrita de pessoas mais velhas que viram a exposição montada, mas também aparece na escrita dos jovens que escutaram de seus pais ou avós as histórias ligadas aos artefatos do Museu. Nesse sentido, o sentimento de “perda” é o mesmo, uma vez que as expectativas frustradas furtaram aos visitantes a possibilidade de vivenciar aquilo lhes foi transmitido

pelas outras pessoas.

Os comentários que questionam a retirada da exposição e de algumas peças de seu circuito expográfico, podem ser pensados a partir de uma disputa no campo da memória. Neste mesmo sentido, a própria mudança de nome do museu de MAEP para MAE-UFPR, pode ser relevante para se pensar o impacto, especialmente para o público local, da saída do nome de Paranaguá da nomenclatura do museu e da entrada do nome da universidade. Esta mudança, para o público, aparece associada, com o restauro e a desmontagem da exposição.

Os comentários, que falam sobre a ausência das peças e questionam onde estaria o acervo, apresentam um contraponto de entendimento entre o que o público considera importante, e a nova proposta de museu, a qual se distancia daquela que a própria instituição criou desde sua fundação. Neste sentido, há o embate sobre representatividade, entre aquilo que o público entende como sendo significativo de sua memória e da memória da cidade, e a nova configuração do museu, com o prédio restaurado, porém sem as antigas peças e cenografias.

3.4 c) Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017

Trata-se do *Caderno* mais recentemente arquivado pelo MAE-UFPR, que abrange o período de 01/08/2014 a 25/11/2017. Durante este período, o museu inaugurou no dia 14/12/2016 o módulo de Cultura Popular, primeiro segmento de sua exposição de longa duração intitulada “Assim Vivem os Homens”. Essa exposição, que está instalada em todo o andar de cima do prédio, marcou o retorno de parte do acervo da Unidade de Cultura e Popular desde a desmontagem da exposição do MAEP. A seguir estão os gráficos de Críticas e Sugestões desse *Caderno*:

GRÁFICO 23

Total de Críticas do Caderno VIII 01/08/14 a 25/11/2017

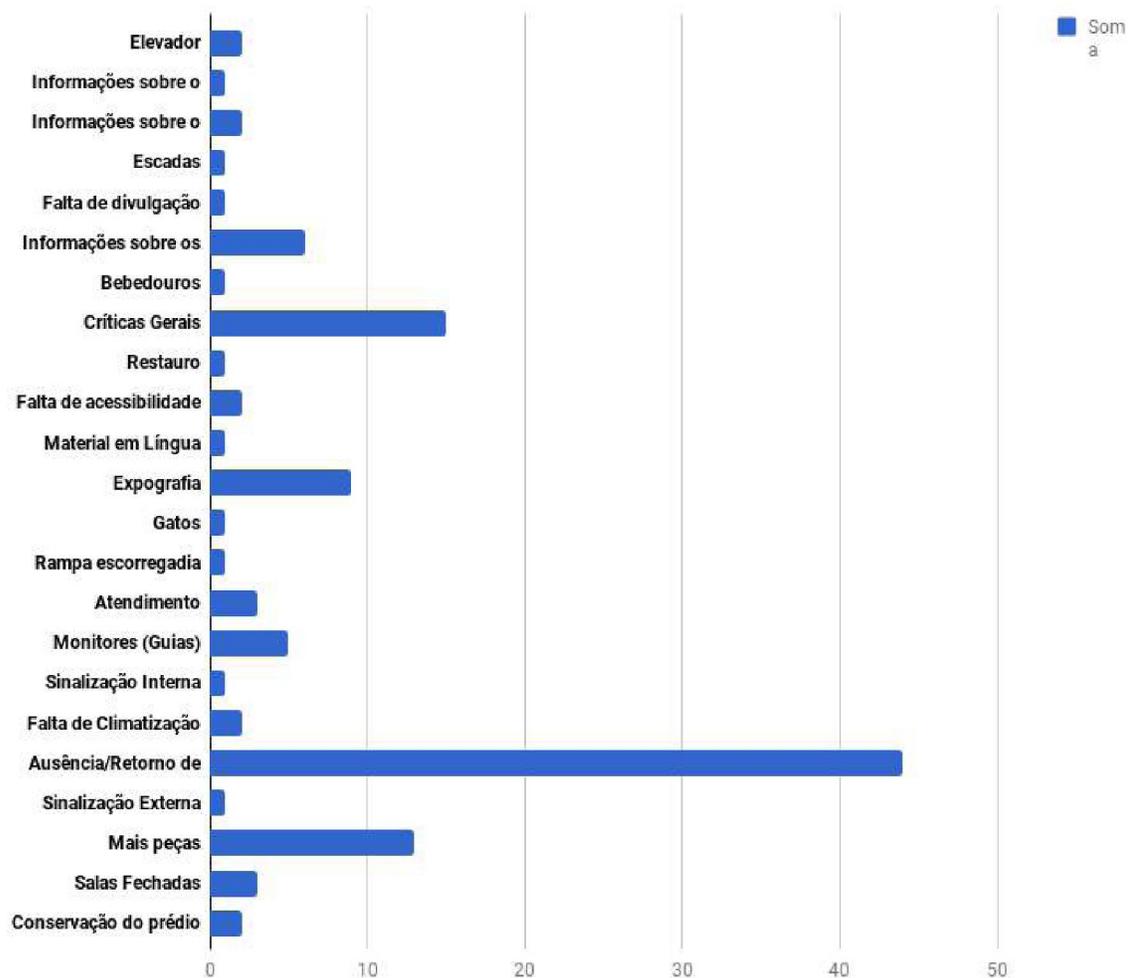
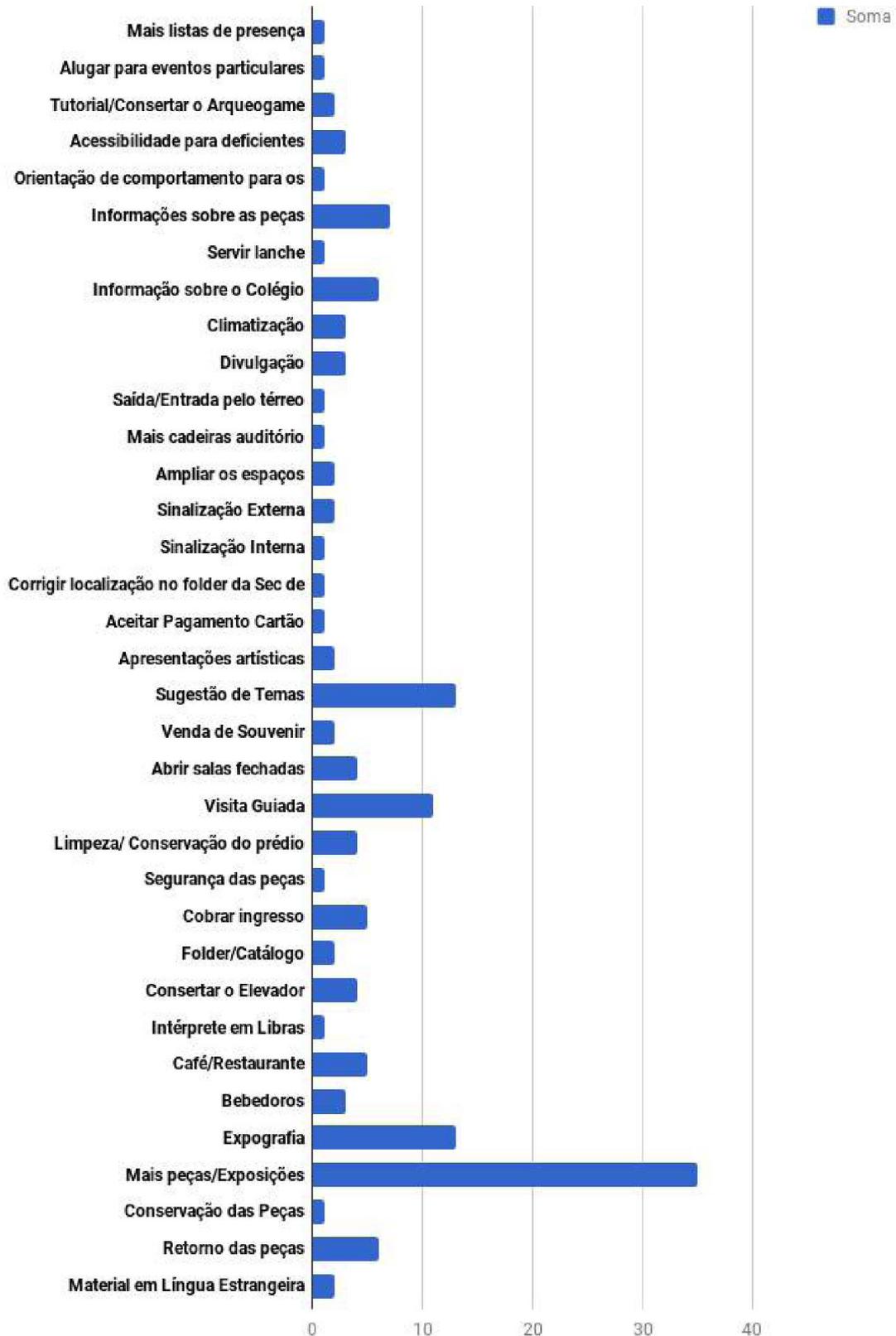


GRÁFICO 24

Total de Sugestões do Caderno VIII 01/08/14 a 25/11/2017



A reabertura do segmento de Cultura Popular ao público trouxe uma nova ideia de exposição, distanciada tanto expograficamente quanto teoricamente das antigas. A nova exposição apresenta um roteiro temático, no qual os objetos estão contextualizados de acordo os seguintes temas: Saberes e Fazeres (cestarias, cerâmicas, tecelagem), Fé (Festa do Divino, Congada da Lapa, Benzedeiras, Espiritismo, Umbanda e Candomblé), Brinquedos e Brincadeiras (panelinhas, bonecas, miniaturas, peteca) e Festas e Folguedos (Boi de Mamão, Fandango, Cavalhadas). Essa configuração rompe, efetivamente, com a sequência evolucionista presente nas duas antigas exposições do MAAP e do MAEP.

Outro aspecto da nova exposição é a apresentação visual que prioriza a estética dos objetos em vitrines, ao invés de reproduções cenográficas dos ambientes nos quais as peças se encontravam antes de irem para o museu. Os elementos cenográficos, como é o caso da Bernúncia, da Maricota e do Boi, estão presentes para remeter e marcar esteticamente os temas, e não tem como finalidade serem uma reprodução dos ambientes. Este aspecto, por sua vez, fica por conta das imagens presentes nas fotografias e painéis expositivos.

FIGURA 19



Vitrine de "Cestaria" do segmento de Cultura Popular da exposição "Assim Vivem os Homens" do MAE-UFPR. 2016. Fotografia: Douglas Fróis

FIGURA 20



Vitrine “Cavalhadas” do segmento de Cultura Popular da exposição “Assim Vivem os Homens” do MAE-UFPR. 2016. Fotografia: Douglas Fróis

Porém, apesar da abertura no final de 2016 da nova exposição, os comentários falando sobre as peças e as antigas cenografias permaneceram. Assim, há comentários anteriores à abertura da exposição que pedem pelo retorno dos objetos, mas também alguns que datam de depois da abertura do segmento de Cultura Popular. Abaixo destaco alguns desses comentários:

Como apaixonada por história a história está incompleta falta muita coisa: Meu pai sempre me falava do museu e do que ele tinha mas falta muita coisa. Está bonito, mas incompleto. A. Bianca, 10/04/2014 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F001A)

Senti falta dos objetos expostos antigamente. Vocês deram mais ênfase a móveis para aulas, sei lá e deixaram de mostrar o que deveria ser mostrado. “Ai que saudade do velho museu” Ainda há tempo para mudança, tenho vontade que meus filhos e netos possam ver o que vi no passado aqui. Sem Assinatura, 29/08/2014 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F002A)

Senti muita falta do acervo antigo o qual contava a História Real. A. Pilar 27/11/2017 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F006A)

Não gostei das novas exposições as outras exposições de história real era muito melhor!!! Iza, 27/11/2017 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F006A)

Trazer as nossas peças de volta para o nosso museu. Nosso museu ficou vazio. Edilene C. M., 17/12/2014 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F015B)

Morei nessa casa cor de rosa aqui na frente. O museu era o meu parquinho, quintal. Muito decepcionada em voltar aqui 34 anos depois e ver que a característica original do museu foi “roubada”. Museu não é para ser modernizado e sim restaurado. Peças da região devem permanecer na região! Se tivesse pago para entrar teria pedido meu dinheiro de volta. Onde estão as carrancas, os artefatos indígenas? Tatiana P., 13/01/2015 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F018B)

Triste e decepcionante: esta foi a impressão que senti ao visitar o museu que permeou a minha INFÂNCIA– UMA CASA VAZIA! É assim que defino esta casa que tem espírito mas sem alma. Onde está o nosso acervo? Quem o tomou? □ Marcelo Roque 19/06/2015 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F025B)

Antigamente era mais completo, voltar exposições de antes pois trabalhava o lúdico das crianças. Sem Assinatura, 30/12/2016 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F059A)

Meu Deus!!! Estou indignada... cadê a cultura Pamanguara? Onde estão as nossas coisas? Além do prédio, não há nada que identifique o museu... A conservação está ok, mas isto não significa que vamos nos calar... Devolvam nossos acervos. Com Triteza Amanda S., 03/09/2017 (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F077A)

Estou decepcionada por não ver aqui no museu o acervo original. Canoa do Joaquim Tigre, carrancas, as moendas, casas de farinha (artesanal), canhões, bala de canhão etc... favor... trazerem o museu perdeu a originalidade. Sem Assinatura, (Caderno VIII 01/08/2014 a 25/11/2017, F084B)

Ausência, incompletude, saudades, decepção, indignação. Essas são palavras que perpassam muitos dos comentários e estão presentes nas palavras transcritas aqui. Esses sentimentos trazidos pelas pessoas estão associados a maneira como elas se relacionam não somente com os objetos, mas com o próprio museu que é o responsável pela preservação e guarda das memórias associadas àqueles objetos, os quais, nesse caso, estão associados à história da cidade de Paranaguá.

Michael Pollack (1989) fala que, para Durkheim, a memória de um grupo estaria estruturada em hierarquias e classificações ao definir o que é comum ou o que os diferencia de outros grupos, reforçando sentimentos de pertencimento e fronteiras socioculturais. Neste sentido, Pollack comenta que Halbwachs não entende esta memória como uma imposição e ressalta que essa memória comum tem função de reforçar a coesão social pelo lado afetivo (POLLACK, 1989: 3).

Ao retirar de exposição os objetos que remetem à história de Paranaguá (ou do

Paraná como alguns visitantes mesmo falam), e reabrir sem essas peças, é como se o museu tivesse negado a população local o acesso a parte dessa memória que eles esperavam reviver. Em suas exposições, o MAAP e o MAEP tinham como foco principal o “Homem do Litoral”, ou seja, o “Caboclo” ou o “Caiçara”, reforçando, desta maneira, uma memória forte (CANDAU, 2012) que deu sentido de coesão e identidade a população local.

O discurso expográfico do museu, na época do MAAP e do MAEP, reforçava uma imagem da população local (caboclo/caiçara) que remetia à rusticidade e à autenticidade de um modo de vida que estava ameaçado, como o texto do Guia destacou. Assim, o MAAP (e conseqüentemente o MAEP) apresentava uma memória que parecia ir na contramão dos museus de história das décadas de 1960 e 1970. A história destacada nesses museus era a dos grandes heróis, dos grandes feitos, voltados para uma memória de caráter nacional e oficial, oposta a ideia de uma memória local, próxima do folclore e da cultura popular.

Nesse aspecto, o MAAP (e o MAEP) apresentavam uma memória subterrânea (POLLACK, 1989) ao privilegiar objetos associados aos excluídos e marginalizados da história oficial. A memória nacional, tem caráter uniformizador e destruidor ao privilegiar apenas a preservação das memórias de grupos dominantes e os grandes museus de história, como o Museu Histórico Nacional, se aproxima mais dessa vertente do que o MAE-UFPR, ligado a uma visão mais próxima da ideia modernista de identidade nacional.

A memória preservada e difundida pelo MAAP e pelo MAEP foi tão forte para aqueles que conheceram e se identificaram com suas exposições que, no momento que as peças “somem” o público se indigna e, enfaticamente, clama para que as peças retornem o quanto antes ao lugar de onde nunca deveriam ter saído. É neste aspecto do ressurgimento das memórias subterrâneas que Pollack escreve:

Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. (POLLACK, 1989: 4).

A memória entra em disputa no MAE-UFPR a partir do momento em que o museu reabre “vazio” aos olhos de seu público. Sem sua antiga exposição e com as peças de maior porte como o engenho de cana-de-açúcar ou a casa de farinha desmontados, afloram os sentimentos de revolta, indignação, incompletude e, também, saudades. Para

cada pessoa que conheceu as exposições, ou delas ouviu falar, a experiência de visitar o MAE, seja suas exposições temporárias, seja a nova exposição de Longa Duração, sempre será incompleta, uma vez que aquelas memórias suscitadas foram desmontadas.

Considerações Finais

Que peso pode ter uma ausência?
Que ausência pode pesar?
Que peso pode ter uma ausência?
Que ausência pode pesar?
("Samba da Ausência", Clube do Baixo Guaíra)

Os *Cadernos de Críticas e Sugestões do MAE-UFPR* quando foram propostos tinham a finalidade específica de avaliar o impacto e a extensão das ações do Museu na comunidade. Hoje, para o MAE, os *Cadernos* permanecem como um importante instrumento de avaliação do nível de satisfação do público, além de ser o principal meio pelo qual as pessoas expressam suas opiniões sobre as exposições e serviços quando visitam o museu.

Os museus, independentemente de sua tipologia (antropologia, história, ciências, artes) são instituições que se propõem a preservar e a difundir os bens materiais e imateriais atrelados ao passado. Porém, todo museu é refém de seu próprio tempo. Neste aspecto, os processos ligados aos trabalhos realizados internamente, tais como coleta, conservação, documentação e pesquisa, dizem, de certa maneira, muito sobre o momento atual em que cada uma dessas instituições está inserida, sendo suas exposições o espelho dessas ações.

Nesse sentido, as exposições, ou seja, a imagem do museu que o público acessa diretamente, se constitui apenas a ponta do *iceberg* daquilo que está submerso na rotina museal. Tão importante quanto estudar os processos internos aos museus é, também, compreender a maneira como o público percebe o reflexo espelhado, pois, a comunicação não ocorre somente na transmissão, mas em todo o processo de reconstrução daquela imagem gerada pelo museu para, e por seu público. A construção dessa imagem é, nesse aspecto, uma via de mão dupla.

Neste aspecto, o diálogo proposto nesta pesquisa entre o MAE e o seu público foi, de certa maneira, conduzido pelo meu olhar hoje enquanto Museóloga deste mesmo museu. O canal, os *Cadernos*, estão lá, mas a comunicação nem sempre está posta claramente. As diferentes tensões que perpassam a maneira do MAE se colocar, como pode ser visto no escrito da abertura dos primeiros *Cadernos* datados dos anos de 1984-1991, ou do público ao responder de forma controversa a esperada pela instituição, com palavrões, rabiscos e desenhos; indica que as pessoas, pela perspectiva dos *Cadernos*,

não querem ser apenas objeto de estudo (números, estatísticas), mas se pretendem sujeitos que clamam e re-clamam por sua memória “roubada”. É o inverso do espelho. Imagem construída, desconstruída e reconstruída pelo museu, mas também pelo público que acompanhou, a sua maneira, esse processo de transformação da instituição.

Assim, os comentários escovados revelaram temas que poderiam passar despercebidos em uma pesquisa que levasse em consideração apenas os documentos oficiais do museu. Esse foi o caso, por exemplo dos temas ligados à cobrança de ingresso, às visitas guiadas ou mesmo sobre a ausência dos objetos e das antigas exposições do MAAP e do MAEP. Por meio dos comentários foi possível perceber regularidades e rupturas em algumas das políticas adotadas pelo MAE-UFPR ao longo de seus anos.

As tensões contidas em diversos momentos nos escritos e nas entrelinhas dos *Cadernos*, em parte, são fruto dos incômodos que motivaram as pessoas a registrarem suas esperanças, indignações e frustrações ao museu. Boa parte desses sentimentos dizem respeito às exposições, às peças, mas também ao prédio em torno do qual há tantas memórias. A essas memórias juntam-se as narrativas construídas pelo MAE por meio de seus objetos – o monjolo, o pilão – e de suas cenografias, como a Casa Cabocla. Essa narrativa é, a todo momento, reapropriada pelas pessoas, transformando a memória de uma exposição embasada em discurso evolucionista em uma memória da “cozinha da vovó”.

As proposta de Loureiro Fernandes de criação de um museu no litoral voltado para o resgate das tradições, mas também para o estudo científico seja do Caboclo ou dos Sambaquis, se enraizou na memória das pessoas, especialmente da população local que, ressentida pela ausência de um espaço de história da cidade, encontrou no MAAP / MAEP um olhar para as tradições populares, uma história não de grandes heróis e batalhas épicas, mas dos seus avós. A narrativa criada nessas duas primeiras exposições tem sua força no imaginário local.

Assim, a ausência da exposição no MAE-UFPR salta mais aos olhos da população local do que aos dos turistas. Para os parnanguaras o sentimento é dolorido e transbordam em palavras que gritam que o museu se transformou para eles “UMA CASA VAZIA”, “que tem espírito, mas sem alma”. Onde estão as peças do museu? Elas estão lá, mas não como antes. A proposta é outra, a expografia também. O MAE está no seu

tempo. As vitrines são temáticas (tecelagem, cerâmica, cestaria); a linguagem também mudou, todos os objetos possuem informações (legendas) e o museu agora é gratuito... mas não tem o monjolo, não tem o alambique, não tem a casinha da vovó... Ou seja, não tem mais as cenografias, os objetos em seus contextos de uso. Para as pessoas que não conheceram o museu antes da reforma e o visitam hoje o museu está muito bem apresentado, mas para o público local, especialmente os de mais idade que conheciam as antigas exposições, para esses, infelizmente, o museu está nú. Assim, essas e outras reflexões que foram trazidas ao longo deste trabalho para foram norteadas por conceitos importantes, tais como Museus, Memória, Lugares de Memória, Sentimentos, Comunicação e Público. Esses debates direcionaram o meu olhar sobre os comentários, mas esses, por sua vez, extrapolaram muitas vezes as fronteiras imaginadas abarcando um conteúdo tão diverso quanto inusitado.

No campo dos Museus, as mudanças de entendimento da instituição ao longo dos séculos – de Gabinetes de Curiosidades até o Museu Integral – foram marcadas pela leitura da Declaração de Caracas (1972) e da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1992), mas também pela maneira como esses eventos influenciaram a mudança de perspectiva no entendimento da missão do museu e de seus objetivos. Nesse sentido, ambos marcaram, ainda, a afirmação da missão social do Museu e influenciaram a atual definição de museu proposta pelo ICOM. Hoje, um museu não engajado, que não cumpre sua função social e educativa perde o sentido de sua própria existência enquanto instituição de preservação e difusão da memória.

Por outro viés, os debates a cerca do conceito de Memória buscaram dialogar com o contexto dos museus enquanto Lugares de Memória e de Esquecimentos, mas também com o contexto das memórias pessoais, particulares, mas que se ligam de maneira muito forte com as do grupo na qual estão inseridos. Parte desse debate está atrelado ao próprio entendimento de passado e de como ele é entendido no presente.

A memória preservada nos museus é uma memória entendida como oficial, ou seja, ela é baseada em escolhas feitas no presente sobre este olhar para o passado, definindo aquilo que será lembrado e aquilo que será esquecido. Essa memória oficial tem um peso, uma autoridade que é reforçada por meio das exposições, que por sua vez entra em conflito com as memórias individuais. Neste sentido, autores como Joel Candau, Pierre Norra e David Lowenthal deram suporte aos debates levantados no que diz respeito à

questão do olhar para o passado e da construção das memórias.

No campo dos museus e da antropologia, os debates sobre o entendimento de tradição e sobre a questão da formação das identidades nacionais foram importantes para se pensar o contexto dos museus brasileiros, como também da própria idealização do MAAP. As perspectivas que nortearam a formação das primeiras coleções de Cultura Popular do museu e sua relação com as políticas nacionalistas das décadas de 1950-1960, foram fundamentais para se compreender a relevância histórica dada pela instituição às ideias de seu idealizador, o Prof. José Loureiro Fernandes. Boa parte da história do MAAP e do MAEP foi marcada pela continuidade de suas ideias nas exposições, as quais impactaram o público que as conheceu. Os debates desse momento foram direcionados a partir dos olhares de autores tais como Mário Chagas, Reginaldo Santos Gonçalves e Bárbara Furquim.

Todos esses debates influenciaram na maneira de olhar e pensar os sujeitos desta pesquisa, que são os comentários contidos nos oito *Cadernos de Críticas e Sugestões*. Porém, três outros se somaram, que foram as discussões sobre as relações que perpassam a comunicação, a exposição e o público dos museus. Esse tripé permitiu ajustar às lentes do olhar para ver mais de perto as ranhuras nos escritos trazidos pelas nos comentários deixados ao museu. A comunicação, entendida como um processo de mão dupla, de construção e reconstrução por parte de todos os agentes envolvidos, pressupõe que o museu deve ser uma instituição aberta ao diálogo e, neste sentido os *Cadernos* são uma maneira do público falar ao museu o que pensa e esse último responder em ações (ou não) às demandas colocadas pelas pessoas.

Assim, a exposição, é entendida como um dos principais meios de comunicação dos museus com seus públicos. São linguagem, que formam, por sua vez, discursos que a todo momento que são reconstruídos pelas pessoas ao se reproporiam, de acordo com seus sentidos e sentimentos (subjetividade), dos objetos presentes na narrativa expográfica. Dentro do campo dos museus, essa perspectiva seria a mudança de entendimento de museu como templo, para museu como fórum, e do objeto narrado e para o objeto narrador. Em ambas mudanças se pressupõem o público como agente participativo no processo de criação de novos sentidos proposta pela instituição. Os debates neste sentido foram conduzidos a partir do olhar de diversos autores, dentre eles Francisco Régis Lopes Ramos, Marcelo Bernardo da Cunha, Marília Xavier Curry e

Reginaldo Santos Gonçalves.

Da mesma maneira, os olhares de outros autores que tiveram a experiência de estudar a perspectiva do público de museus por meio de *Cadernos* disponibilizados foram fundamentais para perceber a relevância de se estudar este tipo de material. Nesse sentido, os trabalhos de Aline Vöros e Viktor Henrique Chagas foram leituras que abriram diferentes possibilidades para se pensar os comentários do público.

Muitas outras perspectivas se somaram para a construção desta pesquisa, mas as mais importantes são as das pessoas que deixaram suas impressões, contribuições, desejos, frustrações e indignações nos *Cadernos de Críticas e Sugestões*.

Essa dissertação apresenta uma visão, um olhar, a partir das palavras que foram escovadas cuidadosamente. Outras pesquisas se somarão ou refutarão as considerações ponderadas aqui, mas o mais importante, do ponto de vista aqui apresentado, foi trazer as múltiplas vozes de ilustres desconhecidos para o campo do debate com o museu em um mesmo nível de importância. Foi, também, perceber que as demandas trazidas complementam algumas lacunas da documentação arquivadas no MAE. Foi entender, além disso, que o museu está disposto a ouvir, uma vez que os *Cadernos* permanecem disponíveis até hoje, tendo apenas alguns intervalos entre um e outro, e que o ouvido do museu é, por sua vez, seletivo, que as respostas às demandas nem sempre são imediatas e nem sempre agradam ao público.

Outro aspecto relevante trazido pelos *Cadernos* foi a mudança de linguagem do público ao longo dos anos. Por meio da leitura dos comentários foi possível perceber não somente as diferenças entre as escritas das crianças e dos mais velhos, mas as próprias mudanças na maneira como as diferentes gerações se expressam. Da mesma maneira em que é possível perceber algumas demandas que são datáveis e outras que são comuns a praticamente toda documentação. Esses *Cadernos* são potenciais fontes de novas pesquisa, uma vez que trazem categorias, algumas inusitadas, de críticas e sugestões muito distintas umas das outras, que permitem uma análise mais aprofundada por parte outros pesquisadores que se interessem por conhecer as demandas do público ao MAE-UFPR.

Por fim, acredito que, enquanto museóloga responsável pelas exposições do museu, todo o processo de ler e reler os comentários contidos nos *Cadernos* ampliou a visão que tenho do público ao qual a instituição direciona suas mostras. Nesse sentido,

entrelaçar os conhecimentos da História e da Museologia foi importante para ampliar os conceitos e enriquecer os debates por meio de diferentes olhares, o que permitiu uma tomada de posição crítica em relação ao local de fala ocupado pelo museu na sociedade e o local de fala do público através dos *Cadernos*.

A partir do entrecruzamento desses pontos de vista, a questão dos sentimentos que perpassam muitas das falas das pessoas foi uma categoria importante para se entender sobre as relações que se estabelecem entre as pessoas, as exposições e o museu. Memórias e sentimentos são dois aspectos indissociáveis e os comentários que falam sobre a ausência de objetos e cenografias mostram mais claramente isto. Sentimentos de revolta, indignação e saudade foram possíveis de serem entendidos a partir do momento em que entendi o laço afetivo criado pelo público com as antigas exposições e seus objetos, que, por sua vez, são construções de memória criadas pelo próprio museu.

Esta pesquisa não se encerra aqui, mas é um ponto de partida para pensar outras formas de ouvir e interagir com o público do MAE-UFPR na tentativa de estreitar os laços entre a memória preservada e difundida pelo museu e as expectativas colocadas pelo seu público.

DOCUMENTAÇÃO

(Consultada nos Arquivos do MAE-UFPR)

ANDERSEN, L. Virgínia; SOUZA, Héliana Samyra de. Atividades Educativas no Museu de Arqueologia e Artes Populares. [1988]

Caderno de Críticas e Sugestões I de 17/03/84 a 15/02/86 (MAAP)

Caderno de Críticas e Sugestões II de 27/07/1988 a 24/07/1991 (MAAP)

Caderno de Críticas e Sugestões III de 05/02/96 a 19/01/00 (MAEP)

Caderno de Críticas e Sugestões IV de 21/01/2000 a 11/06/2003 (MAEP)

Caderno de Críticas e Sugestões V de 20/04/2003 a 16/07/2005 (MAEP)

Caderno de Críticas e Sugestões VI de 22/12/2009 a 14/01/2014 (MAE-UFPR)

Caderno de Críticas e Sugestões VII de 15/01/2014 a 19/07/2014 (MAE-UFPR)

Caderno de Críticas e Sugestões VIII de 01/08/2014 a 25/11/2017 (MAE-UFPR)

Decreto nº 43.178 de 5 de fevereiro de 1958 (Publicado no Diário Oficial de 7/2/58). Institui a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 10ª Coordenadoria Regional PR/MS.
Projeto Análise de Clientela. Instituição: Museu de Arqueologia e Artes Populares – UFPR. Local: Paranaguá-PR, 1991

Relatório de Reestruturação do MAEP, maio de 1989 a dezembro de 1993

Relatório Final de Reestruturação do MAEP, maio de 1989 a dezembro de 1995

Ofício nº 968 do Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) ao Presidente do Instituto Histórico de Paranaguá em 09 de julho de 1958

Ofício PHA-13/72 De Cyro Corrêa de Oliveira Lyra, Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, Patrimônio Histórico e Artístico. Ao Sr. Antonio Moraes Pereira da Costa, Diretor em Exercício do MAAP. Comunica o Tombamento do prédio do Antigo Colégio dos Jesuítas realizado pelo Departamento.

Universidade Federal do Paraná. **Cadernos do Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá: Homenagem ao Prof. José Loureiro Fernandes 1903-1977.** Paranaguá, 1977

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu?. *In: Museu, Identidades e Patrimônio Cultural*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, 2008, pp.121-143
- ALMEIDA, Marcia Bezerra de. **As Crianças e a Arqueologia em um Projeto de Arqueologia Pública na Escola**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arqueologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Ciências. Área de Concentração: Arqueologia, São Paulo, 2002
- ANDRADE, Bruna Nataly de. **Design de Exposição: Re-Design da Exposição Permanente Museu do Expedicionário**. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Design do Departamento de Desenho Industrial da UTFPR, Curitiba, 2013
- ASSIS, Vinícius Augusto Andrade. Uma Breve História do Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá. *In: Anais do VII Congresso Internacional de História*. Universidade Estadual de Londrina, 6 a 9 de outubro de 2015. pp.3143-3154
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012
- CANDIDO, Maria Inêz. Documentação Museológica. *In: Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília, MinC, IPHAN, Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado e Cultural/ Superintendência de Museus, 2006. pp. 31-90
- CAZELLI, S., MARANDINO, M., STUDART, D. Educação e Comunicação em Museus de Ciências: aspectos históricos, pesquisa e prática *In: Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Editora Access, 2003
- CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. 2 ed, Chapecó, SC: Argos, 2015
- CHAGAS. Viktor Henrique Carneiro de Souza. **Museu é como um lápis (Táticas de Apropriação da Memória como Ferramenta de Comunicação e Participação Cidadã no Museu da Maré)**. 31º Encontro Anual da ANPOCS: Caxambú, de 22 a 26 de outubro de 2007
- CHMYZ, Igor. José Loureiro Fernandes e a Arqueologia Brasileira. *In: Arqueologia*. v. 10, 2006. pp.43-105,
- COSTA, Heloisa Helena Fernandes Gonçalves; WAZENKESKI, Verlaine Fátima. A Importância das Ações Educativas nos Museus. *In: Ágora: Revista de História e Geografia*. Santa Cruz do Sul, v.17, n.2, julho/dezembro de 2015. pp.64-73

- CUNHA, Marcelo Bernardo da. **A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial**. Revista Magistro. Programa de Pós-graduação em Letras e Ciências Humanas UNIGRANRIO, vol 1, nº1, 2010, pp.109-120
- CURY, Maília Xavier. Novas Perspectivas para a Comunicação Museológica e os Desafios das Pesquisas de Recpeção em Museus. *In: Atlas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Vol. 1, 2008, pp. 269-279
- DESVALLÉES, André; FRANÇOIS, Mairesse. **Conceitos Chave de Museologia**. Editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DÍAZ-ANDREU, Margarita. The Past in the Present: the Search for Roots in Cultural Nationalisms. The Spanish Case. *In: Beramendi, J.G. and X. M. Núñez (eds.), Nationalisms in Europe: Past and Present vol I*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 1994. pp. 199-218.
- DIAS, Carla da Costa. **O Museu Nacional: formando e conformando o patrimônio nacional**. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, Brasil. ILHA Revista de Antropologia, v. 8, n,1-2, 2006, pp.339-357
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e reflexividade na cultura ocidental. *In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, pp. 305-316
- FERREIRA, Claudia Márcia. **Cultura Popular e Políticas Públicas**. Seminário de Patrimônio Cultural e Identidade Nacional, Organização: Frente Parlamentar de Apoio à Cultura Popular Brasileira, Frente Parlamentar de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural Brasileiro Frente Parlamentar de Defesa da Língua Portuguesa, 2001.
- _____. **Em Busca da Tradição Nacional |1947-1964|**. Caminhos da Cultura Popular no Brasil | volume 1; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2008
- FURQUIM, Bárbara Bueno. **A História de Vida do Acervo de Cultura Popular do Litoral Paranaense do MAE-UFPR**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPR, Curitiba, Curitiba, 2015
- GOMES, Jones da Silva. Políticas Tarifárias de Museus na Cidade de São Paulo. *In: Revista Observatório de Turismo*, São Paulo, 2012
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007

HAROCHE, Claudine. Les Manières de Sentir Ont une Histoire. *In: História: Questões & Debates*. Editora UFPR: Curitiba, n. 59, jul./dez. 2013.p. 15-57,

HOOPER-GRENHILL, Eilean. **Museums and Their Visitors**. London: Routledge, 1994

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Museus em Números**. Brasília, DF: IBRAM, 2011

_____. **Museus e Turismo: Estratégias de Cooperação**. Brasília, DF: IBRAM, 2013

_____. **Caminhos da Memória: Para Fazer uma Exposição**. Brasília, DF: IBRAM, 2017

JÚNIOR, José do Nascimento; CHAGAS, Mário. Museu e Política: Apontamentos de uma Cartografia. *In: Caderno de Diretrizes Museológicas 1*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2º Edição, 2006

JÚNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs.). **Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972**. Vol.1, 1ª edição, Instituto Brasileiro de Museus, Programa Ibermuseos: Brasília, 2012.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade; BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou Quem deve controlar a representação do significado dos outros?. *In: MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007, pp.117-128

KIRCHBERG, Volker. Entrances Fees as a Subjective Barrier to Visiting Museums. *In: Journal of Cultural Economics*, nº 22, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1998. pp.1-18

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. **Observar a experiência museal, uma prática dialógica: Reflexões sobre a interferência das práticas avaliativas na percepção da experiência museal e na (re) composição do papel do visitante**. Texto foi apresentado e publicado, originalmente, nos anais do Workshop Internacional de Educação promovido pela Vitae, em parceria com o British Council, com apoio do Museu da Vida, Fiocruz, Rio de Janeiro, 2002.

KÖPTCKE, L. S.; PEREIRA, M. R. N. **Museus e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os públicos**. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.17, n.3, jul.- set. 2010, p.809-828

KRYSZTOF, Pomian. Coleção. *In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. pp.51-86

LE GOFF, .Documento/Monumento. *In: História e Memória*. Coleção Repertórios, Editora

- UNICAMP: São Paulo, 1990, pp.462-476
- LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *In: Estudos Avançados*. Vol 22, n.62, 2008 pp.237 a 256
- LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *In: Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, n.17, São Paulo: Edutec, 1998, pp. 63- 201
- LOPES, R. A. ; GOMES, C.L. Lazer, museus e ações educativas: Reflexões e desafios no sentido de ampliar essa articulação. *In: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*, 2013, Belo Horizonte. Anais do II CONINTER. Belo Horizonte: ANINTER, 2013. p. 1-14.
- LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e Musealização: entretecendo conceitos. *In: MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*. Vol 1, 2013, pp.1-14 disponível em: <http://midas.revues.org/78>
- MOREIRA, Fernando João de Matos. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. *In: MUSAS 3 Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007, pp.101-108
- MAE-UFPR (Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná). **Assim Vivem os Homens: Guia da Exposição**. Curadoria: Bárbara Bueno Furquim, Bruna Marina Portela e Vanessa Durando. Curitiba: Ed. UFPR, 2017
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *In: Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, 1993, pp.7-28
- NUNES, Marília Duarte. A Utilização Cultural das Coleções Arqueológicas no Museu de Arqueologia e Etnologia e Artes Populares de Paranaguá. *In: Arquivos do Museu Paranaense, Nova Série-Antropologia*, 1966
- OCTOBRE, Sylvie. Conhecer a População e o Público. *In: EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie; GOLDESTEIN, Bernardette (Orgs). O Lugar do Público: Sobre o Uso de Estudos e Pesquisas Pelos Museus*. 1ed., São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2014 pp.97-114
- OLIVEIRA, Bernardo Jefferson; CAMPOS, Verona S.; REIS, Debora D'Ávila; LOMMEZ, Rene. O Fetiche da Interatividade em Dispositivos Museais: Eficácia ou Frustração na Difusão do Conhecimento Científico. *In: Revista de Museologia e Patrimônio*. Vol.7, n. 1, 2014. pp.21-32
- OLIVEIRA, Dennison (Coord). **Guia Histórico do Museu Arqueológico e Etnográfico de Paranaguá**. Realizado no âmbito do Programa de Extensão Universitária

- “Educação para Cidadania, do Curso de História da UFPR, s/d. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/docs/mae_paranagua.pdf
- PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervos**. Florianópolis: FCC, 2014
- POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989, pp. 3-15
- PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais. *In: Cadernos de Sociomuseologia*, v.15, n.15, junho 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329> pp.5-14
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Chapecó: Argos, 2004
- RIBEIRO, Joana Almeida. **Dos “Públicos” nos Museus: Ensaio e Práticas em Museologia**. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 163-181.
- RODRIGUES, Marisa Cristina. **Caixas e Coisas: O MAE Expandido**. Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014
- ROQUE, Maria Isabel Rocha. **A comunicação no museu**. Dissertação Final do Curso de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio Artístico pela Universidade Lusíada de Lisboa, Orientadora: Dr.^a Maria Natália Correia Guedes, 1989/1990
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Museu e Comunidade: Uma Relação Necessária**. Texto a ser apresentado na 13ª Reunião Anual do Instituto Biológico. São Paulo, 6 a 11 de novembro de 2000.
- _____. Reflexões Museológicas: caminhos de vida. *In: Cadernos de Sociomuseologia*, v. 18, n. 18, June 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/359>. pp.93-139
- TOLENTINO, Atila Bezerra. **Patrimônio cultural e discursos museológicos: narrativas de memórias e identidades locais**. *In: MIDAS* [online]: vol 6, 2016. Consultado dia 10/01/2017 pelo link: <https://midas.revues.org/1012>
- VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Museus Público-Privados e Espetacularização da Cultura: Limites e Tensões. *In: Dossiê Capitalismo Cultural*. Arquivos do CMD, Vol. 4, N.2, Jul/Dez 2016. pp.96-112
- VIEIRA, Helena Isabel Almeida. **Exposições: Formas de comunicar e educar em museus**. Relatório de estágio para a obtenção do grau de Mestre em História e

Patrimônio pela Universidade do Porto, Orientadora: Professora Doutora Alice Lucas Semedo Porto, Julho de 2009

VÖROS, Aline da Silva Araújo. **Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR: Diálogo e Interação**. Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Antropologia como requisito à conclusão do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011

WINKIN, Yves. A Nova Comunicação: da Teoria ao Trabalho de Campo. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1998

ANEXO 1

Lista de Diretores do MAE-UFPR (Tabela disponibilizada pela direção do museu)

José Loureiro Fernandes	Aposentou-se como professor da UFPR desde 15/05/1967, mas ficou trabalhando no Centro de Estudos Portugueses e no MAAP.	MAAP inaugurado em 29 de julho de 1963. Solicitou exoneração da direção do Museu de Arqueologia e Artes Populares em 09/01/1975, e indicou Marília Duarte Nunes, museóloga do Museu do Índio, para substituí-lo.
Igor Chmyz	Durante os impedimentos do diretor José Loureiro Fernandes. Ver portaria nº 1.279 de 04/02/1974.	1962 a 1976
Eloy da Cunha Costa		05/02/1976 (data da posse) a 1977
Maria José Menezes	Ver Portaria nº 5568, de 09/07/1969, na qual o vice-reitor em exercício, Brasil Pinheiro Machado, a designa a escriturária da Fac. Filos., Ciências e Letras para as funções de vice-diretor do MAE, a partir desta data. Ver correspondência "CE 3.209, de 18/03/1982 e Portaria 5568, de 09/07/1969, que a designa para as funções de vice-diretor do MAE (vice-reitor em exercício: Brasil Pinheiro Machado). Pasta 27.	09/07/1969 – designada para as funções de vice-diretora do MAE. 15/09/1977 (data da posse) a 16/09/1982 [confirmar esta data] 1983 (???)
Antônio Morais Pereira da Costa	Boletim Administrativo da Reitoria da UFPR nº 183, de agosto de 1970, onde está publicada a Portaria nº 6848, de 04/08/1970, designando Antônio M.P. Costa para responder pelo expediente do MAAP nos impedimentos de José Loureiro Fernandes. Ver of. 133, de 19/jan/1971, pasta 28.	04/08/1970 a

Lourdes Verginia Andersen	Ver Of. nº 206/83- MAAP. Ver também Portaria nº 4214, de 04/05/1989, assinada pelo Dante Romano Junior, vice-reitor em exercício.	16/12/1983 a 02 de maio de 1989.
Maria Regina Mendonça Furtado Mattos	Ver Portaria nº 3040, de 04/05/89, assinada pelo Dante Romano Junior, vice-reitor em exercício. Ver também Portaria nº 3038, de 04/05/89, assinada pelo Dante Romano Junior, vice-reitor em exercício.	02 de maio de 1989 a 08 de junho de 1998
Virgínia S.C.Borges Kistmann		1995?
Anamaria Aimoré Bonin	Informação retirada do livro de atas das reuniões do MAE fls. 78 e da reunião de 4/5/2001	1998(9/6) a 2001 (15/2)
Cecília Maria Vieira Helm	Ver livro de atas das reuniões do MAE, reunião de 4/5/2001. E por informação prestada por Márcia Rossato em 30/6/2011.	2001(16/2) 2002
Ana Luisa Fayet Sallas	Informação retirada do perfil no Facebook de Ana Luisa Fayet Sallas e do ofício sem nº , de 27/9/2004 escrito por Márcia Rosato	2002 (abril) a 2010(março)
Márcia Cristina Rosato		01/03/ 2010 - Atual

ANEXO 2

Tabela com a sequência da exposição “O Roteiro Evolutivo das Técnicas”

<p style="text-align: center;">MAAP Exposição “Roteiro Evolutivo das Técnicas” (1963 a 1991)</p>
<p style="text-align: center;">3º Piso</p>
Exposição:
1. Própria
2. Congada da Lapa
3. Boi de Mamão
4. Cavalhada de Palmas
5. Cavalhada de Guarapuava
6. Castelo Cavalhadas de Guarapuava
Áreas Administrativas:
7. Material Antropológico (depósito)
8. Material Lítico (depósito)
9. Material ósseo e conchífero
10. Cerâmica (depósito)
11. Material Lítico e cerâmico (depósito)
12. Sala Arqueologia e depósitos
13. Sala Artes Populares e depósito
14. Armário micrométrico para filmes e material fotográfico
15. Gabinete Diretor

16. Biblioteca
A. Auditório
B. Sanitário
2º Piso
Exposição:
1 Pré-história
2 Matérias Primas
3 Técnicas Pedra Lascada
4 Técnicas Pedra Polida
5. Sepultamento Sambaquis
6. Adornos Líticos
7. Zoólitos
8. Adornos ossos e conchas
9. Materiais Arqueológicos de Alimentação
10. Painel Sambaqui
11. Cerâmica Morfologia
12 Cerâmica Matéria Prima
13. Cerâmica Tipologia
14. Cerâmica Amazônica
15. Cerâmica
16. Urnas Funerárias
17. Cerâmica Utilitária Moderna
18. Cerâmica Artística

19. Machados
20. Machados
21. Cultivo
22. Caça
23. Armadilha
24. Coleta
25. Técnica Plumária
26. Plumária
27. Plumária
28. Matéria Prima Trançados
29. Matéria Prima Tecelagem
30. Fiação
31. Trançados
32. Painel Técnicas Xetá
33. Tecelagem
34 Vitalino
1º Piso
Exposição:
44. Cerâmica do São Francisco
45. Canoa de Tronco
46. Pesca no Litoral Paranaense
47. Barco a Vela
48. Pesca com físga e facho

49. Trançado de Pira (Técnicas)
50. “Casa de Farinha” (Técnicas de Fabricação de Farinha de Mandioca)
51. Pannel Cestaria
52. Rede de “Espera”
53. Monjolo e Pilões
54. Monjolo de 4 mãos
55. Alambique
56. Engenharia de Cana-de-Açúcar e Cachaça
57. Cozinha Cabocla
58. Gamelas e Pilões
Áreas Administrativas:
A. Cozinha
B. Pátio e Garagem

ANEXO 3

Tabela com a sequência da exposição “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral do Paraná”

MAEP “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral do Paraná” (1992 a 2006)
1. MAEP
1.1. O antigo colégio
1.2. O MAEP
2. Os rituais de vida e morte
2.1. Os rituais de morte pré-históricos
2.1.1. Enterramentos
2.1.2. Urna funerária
2.1.3. Adornos corporais e zoólitos e zoósteo
2.2. Os rituais de vida
2.2.1. O fandango
2.2.2. Outros Folguedos
2.3. A formação do caboclo
2.3.1. O caboclo
2.3.2. O índio
2.3.3. O europeu
2.3.4. O negro

3. A produção material

3.1. A indústria pré-histórica

3.1.1. A produção lítica

3.1.2. A produção conchifera e óssea

3.1.3. Os Sambaquis

3.2. A tradição ceramista

3.2.1. Antecedentes da produção cerâmica

3.2.2. A cerâmica Tupi-guarani e Itararé

3.2.3. A produção neo-brasileira

3.2.4. A cerâmica de Medeiros

3.2.4.1. A matéria prima

3.2.4.2. As ferramentas

3.2.4.3. Acabamentos

3.3. Construções em madeira

3.3.1. As madeiras

3.3.2. Os meios de comunicação

3.3.3. As ferramentas e objetos do cotidiano

3.4. As fibras naturais

3.4.1. A fiação e a tecelagem

3.4.2. A cestaria

4. O suprimento alimentar do caboclo

4.1. A caça

4.1.2. A armadilha

4.2. A pesca artesanal

4.2.1. Antecedentes da pesca artesanal

4.2.2. A pesca artesanal e a canoa

4.2.4. Métodos ativos

4.2.5. Métodos passivos

4.2.6. Os peixes

4.3. A tecnologia da farinha de mandioca

4.4. O beneficiamento de grãos

4.5. O processamento da cana de açúcar

4.6. O conhecimento de plantas medicinais

4.6.1. O manguezal

4.7. A casa cabocla

5. O antigo colégio

5.1. A antiga capela

5.2. Paranaguá e o colégio

5.3. A ordem jesuíta

5.4. A construção do prédio

5.5. A primeira reforma

5.6. A segunda reforma a guarda nacional

5.7. A alfândega

5.8. O MAEP

5.9. O circuito do professor Loureiro

6.0. Créditos

ANEXO 4

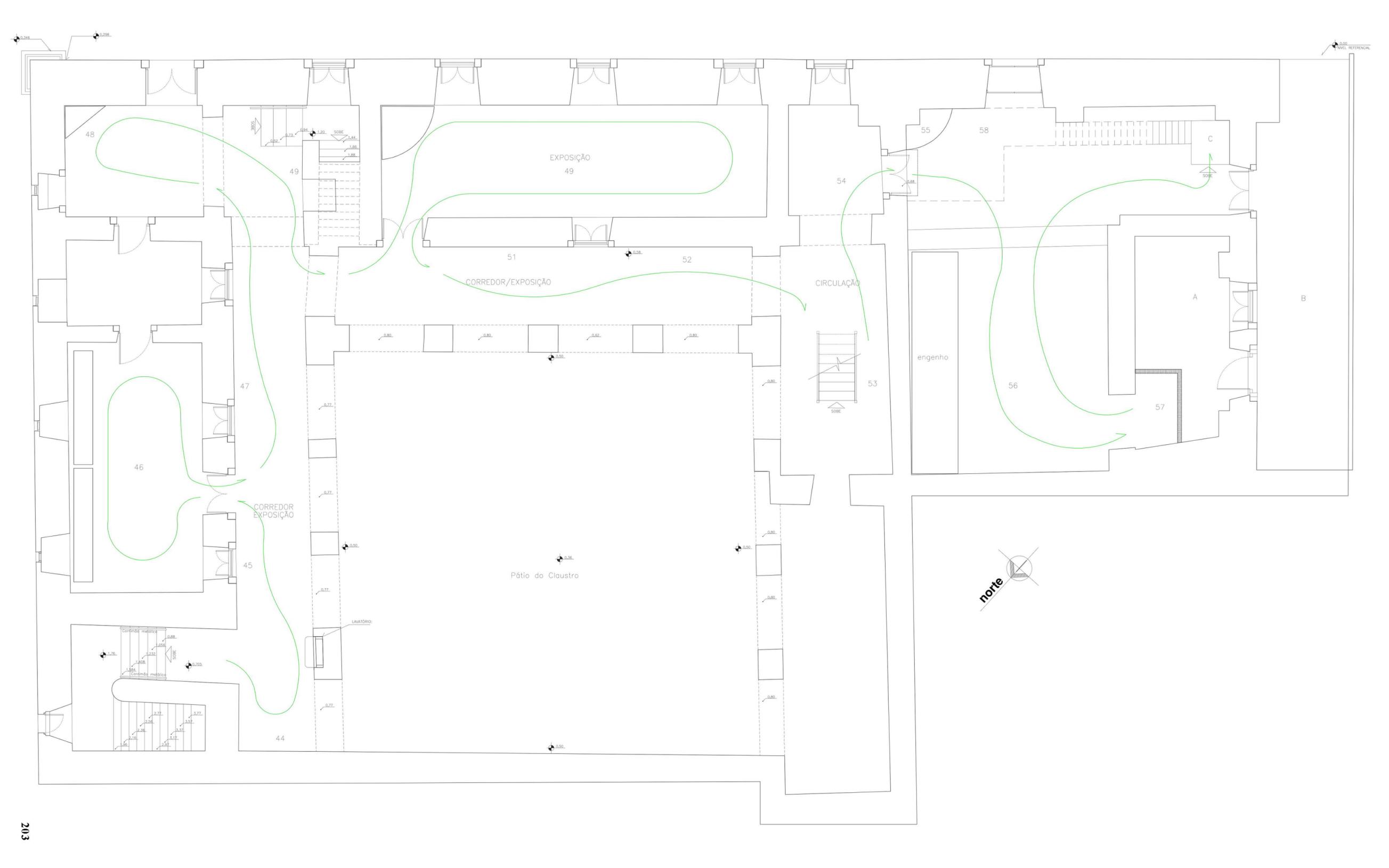
Tabela com a sequência do segmento de Cultura Popular da exposição “Assim Vivem os Homens”

<p style="text-align: center;">MAE-UFPR “Assim Vivem os Homens” Segmento de Cultura Popular (2016 – Atual)</p>
1. Saber, Fazer e Celebrar a Vida
1.1 A arte do Trançado
1.2. Na trama dos fios
1.3. A transformação do barro
2. A diversidade da Fé
2.1. Festa do Divino
2.2. Benzedeadas
2.3 Espiritismo
2.4 Umbanda
2.5 Candomblé
2.6 Congada
3. Brinquedos
4. Festas e Folguedos
4.1 Festa do Divino
4.2 Boi-de-Mamão
4.3 Pau de Fita
4.4 Fandango

4.5 Cavalhadas
5. Casa Caiçara⁴²

42 Apesar de ainda não estar aberta ao público, no Guia da Exposição de Cultura Popular encontra-se descrita a proposta da “Casa Caiçara”: “Na exposição está reproduzida uma moradia caiçara dos dias atuais, que mistura elementos tradicionais e modernos. Uma mudança significativa nas casas atuais em relação as do passado é a cozinha separada do restante da casa. (...) Atualmente esse tipo de moradia não é mais comum entre os caiçaras, que incorporam a cozinha ao restante da casa.” (MAE UFPR, 2017, p.25)

PLANTA BAIXA PISO 01 (esc. 1:10)



PISO 01 (atual Pavimento Térreo)

Área de Exposição

COD.	DESCRIÇÃO
44	Cerâmica do São Francisco
45	Canoa de Tranco
46	Pesca no Litoral Paranaense
47	Barco a Vela
48	Pesca com fisga e facho
49	Trançado de Pira (Técnicas)
50	Casa de Farinha (Técnicas de Fabricação de Farinha de Mandioca)
51	Painel Cestaria
52	Rede de "Espera"
53	Monjolo e Pilões
54	Monjolo de 4 mãos
55	Alambique
56	Engenharia de Cana-de-Açúcar e Cachaça
57	Cozinha Cabocla
58	Gamelas e Pilões

Espaços

COD.	DESCRIÇÃO
A	Cozinha
B	Pátio e Garagem
C	Escadaria que dá acesso ao Piso 02 (saída)

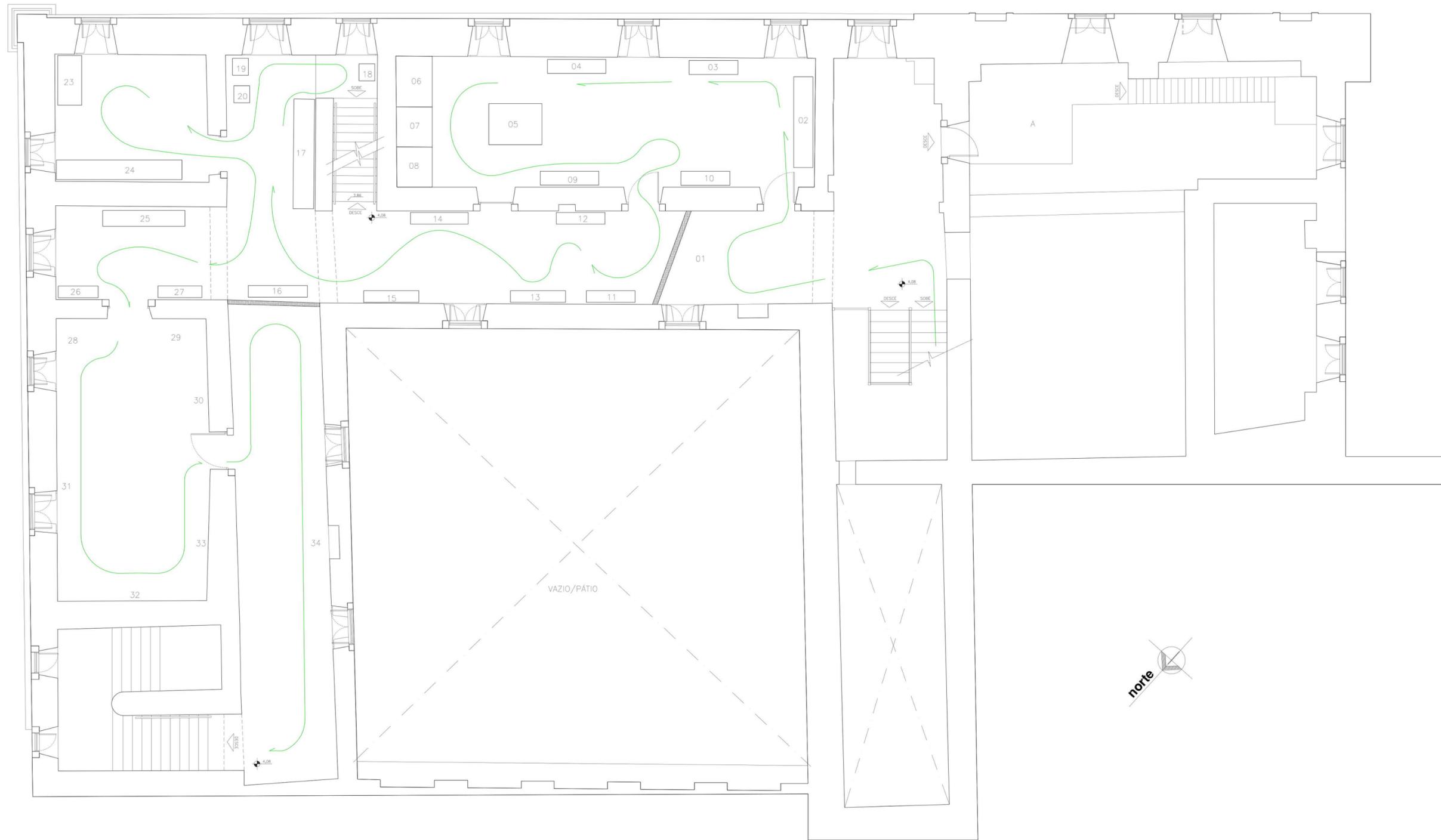
Legenda:

- Bloqueio para criar novos espaços.
- Indicação do fluxo.

Nota:

OBS: Sob as arcadas do claustro, vasos com plantas usadas na medicina e na culinária popular.
 Projeto adaptado e interpretado por Lucas Araujo Politano (2017), baseado na sobreposição das plantas existentes do MAAP com as plantas elaboradas para o restauro do MAE-UFPR, pelo arquiteto Fogassa (2004).

ANEXO 5
PLANTA MAAP PISO 01



PISO 02 (atual Pavimento 01)

Área de Exposição

COD.	DESCRIÇÃO
01	Pré-história
02	Matérias Primas
03	Técnicas Pedra Lascada
04	Técnicas Pedra Polida
05	Sepultamento Sambaquis
06	Adornos Líticos
07	Zoólitos
08	Adornos; Ossos e Conchas
09	Materiais Arqueológicos de Alimentação
10	Painel Sambaqui
11	Cerâmica Morfologia
12	Cerâmica Matéria Prima
13	Cerâmica Tipologia
14	Cerâmica Amazônica
15	Cerâmica
16	Urnas Funerárias
17	Cerâmica Utilitária Moderna
18	Cerâmica Artística
19	Machados
20	Machados
21	Cultivo
22	Caça
23	Armadilha
24	Coleta
25	Técnica Plumária
26	Plumária
27	Plumária
28	Matéria Prima Trançados
29	Matéria Prima Tecelagem
30	Fiação
31	Trançados
32	Painel Técnicas Xetó
33	Tecelagem
34	Vitalino

Espaços

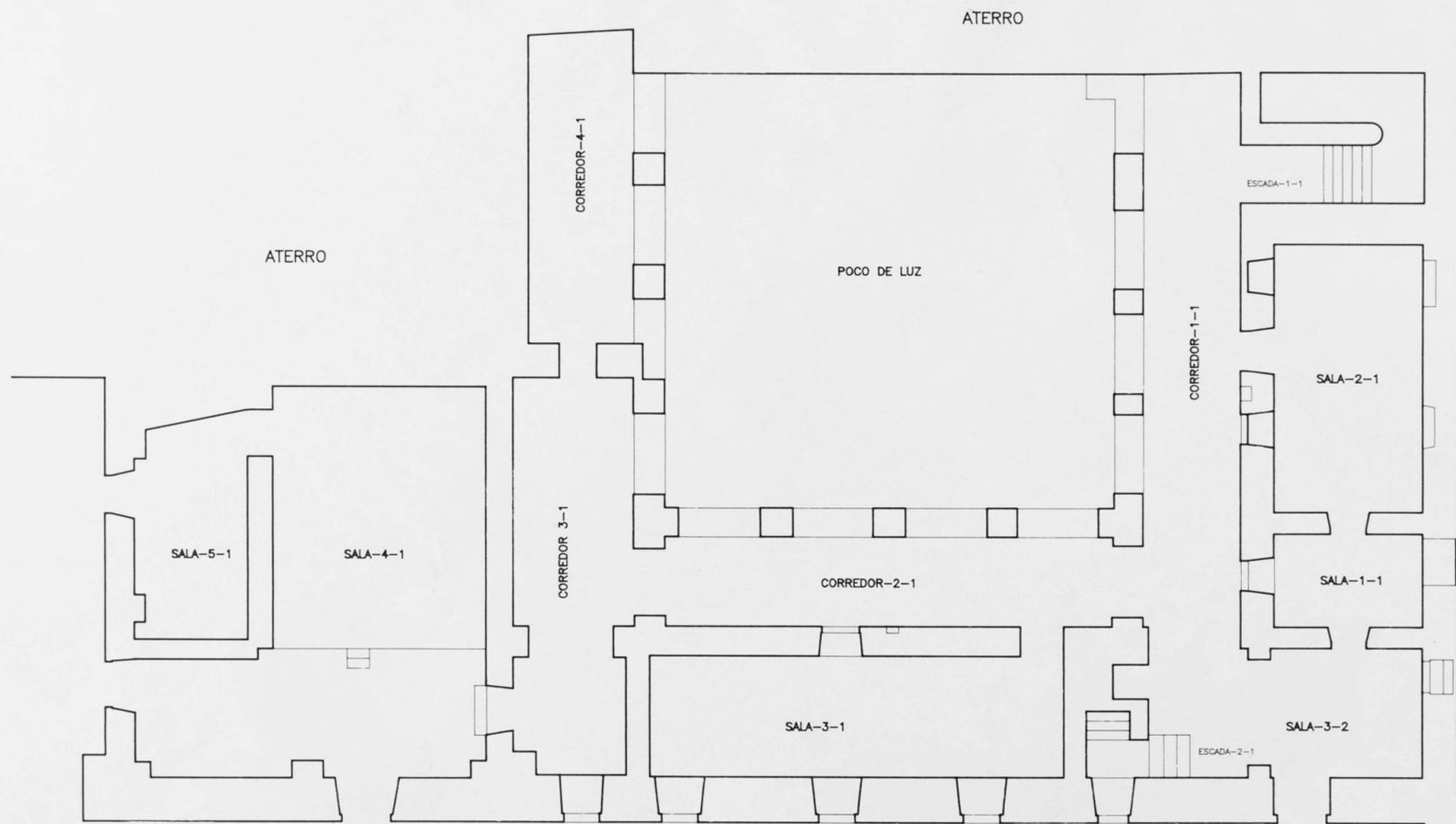
COD.	DESCRIÇÃO
A	Mezanino que dá acesso ao Piso 01

Legenda:

-  Bloqueio para criar novos espaços.
-  Indicação do fluxo.

Nota:

Projeto adaptado e interpretado por Lucas Araujo Politano (2017), baseado na sobreposição das plantas existentes do MAAP com as plantas elaboradas para o restauro do MAE-UFPR, pelo arquiteto Fogassa (2004).



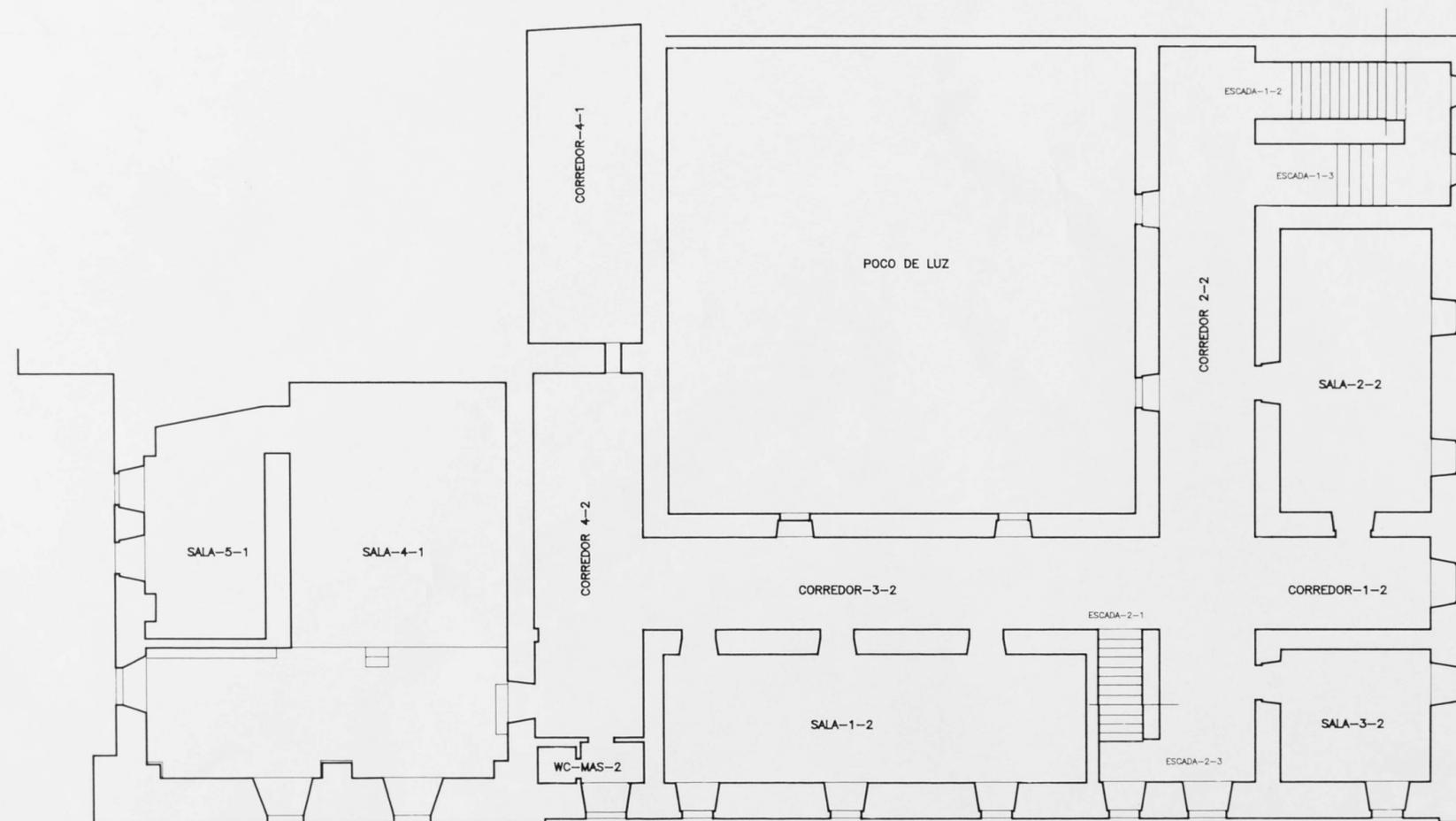
PLANTA PAVIMENTO TÉRREO

Maep

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DE PARANAGUÁ / MAEP

ESCALA 1:1106 SETEMBRO '94

01



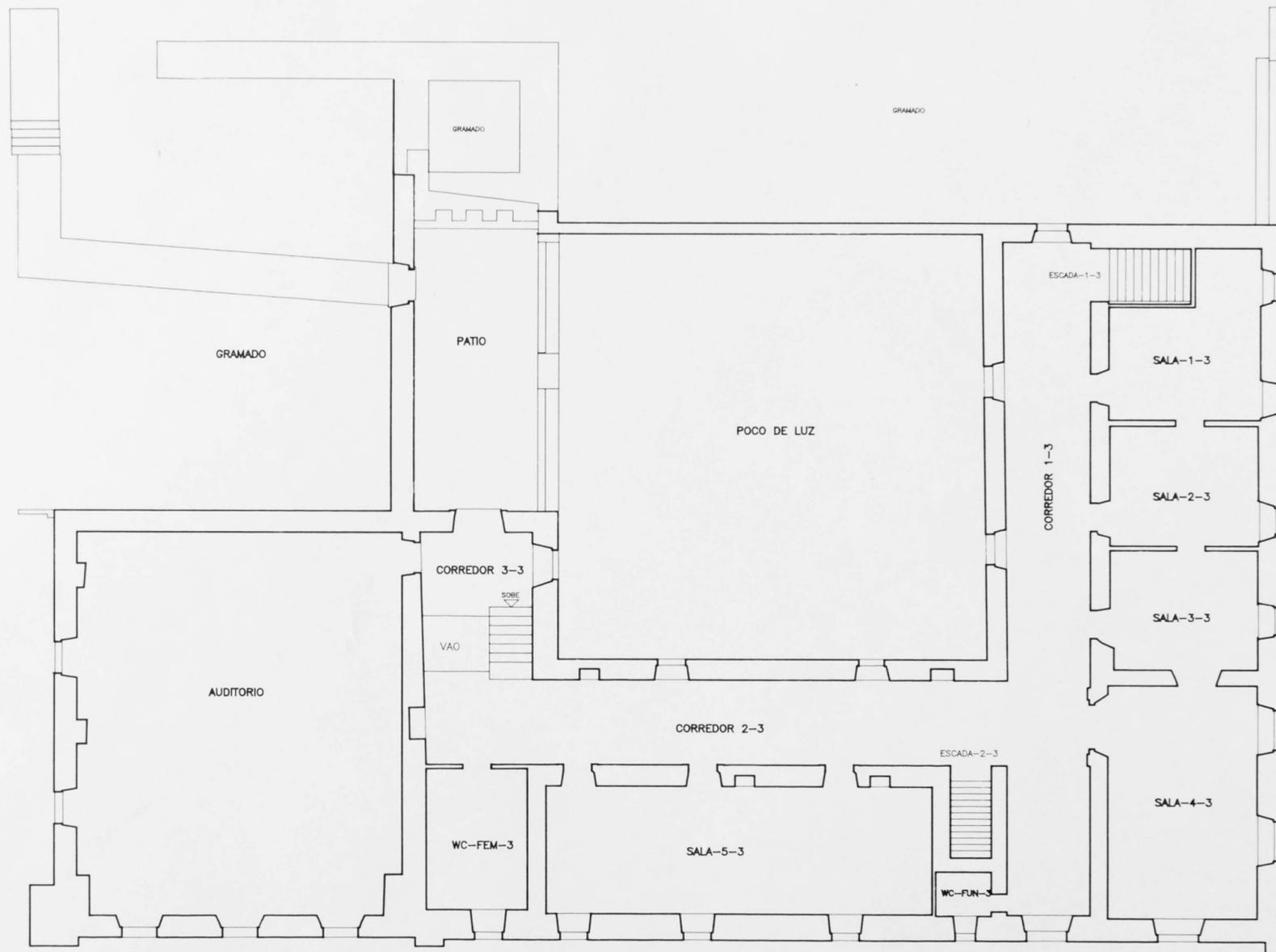
PLANTA 2º PAVIMENTO

Maep

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DE PARANAGUÁ / MAEP

ESCALA 1:100 SETEMBRO/94

02



PLANTA 3º PAVIMENTO

maep

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DE PARANAGUA / MAEP

ESCALA 1:100 SETEMBRO/94

03