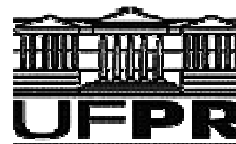




**Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo**



MICHELLE FRIEDLAENDER REPLE

MUSEU DA CASA PARANAENSE AO AR LIVRE

CURITIBA
2009

MICHELLE FRIEDLAENDER REPLE

MUSEU DA CASA PARANAENSE AO AR LIVRE

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA040) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Key Imaguire Junior

CURITIBA
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador:

Professor Dr. Key Imaguire Junior, Arquiteto

Examinadora:

Professora Msc. Andrea Berriel Mercadante Stingen

Examinador:

Professor Msc. Emerson José Vidigal

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, 01 de Julho de 2009.

DEDICO

Aos meus pais Reginaldo Reple Sobrinho e Sonia Isabel Friedlaender Reple pelo apoio constante, amor, carinho, compreensão e exemplo de vida.

À minha avó Lydia Elsa Friedlaender por acreditar muito em mim e me considerar o lado feminino do Oscar Niemeyer.

Ao Fabio Miotto por desvendar o Umbará comigo e achar o local do projeto, além de ter se revelado um exímio fotógrafo.

Ao Maurício Friedlaender Reple pelas risadas nos cafés da manhã que me despertavam e me davam alegria.

Ao tio Tony que sempre me propiciava um momento de descontração.

Aos meus amigos da faculdade que vou levar para toda a vida e que sem eles nada seria tão especial como é hoje. Entre eles estão: Lilian, Flora, Fábio, Camila, Shaiany, Gabriel, Thamile, Viviane, Danielli, Hélio, Márcio A. e Márcio C..

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Key Imaguire Junior que foi de extremo auxílio para a minha pesquisa, me indicando o caminho certo a seguir e me emprestando seus tão apreciados livros. Obrigada pela dedicação.

Agradeço aos professores La Pastina pelo bom humor e conselhos sábios sobre museus ao ar livre, Paulo Chiesa por me fazer observar coisas que não estavam claras, Aloísio Leoni Schmidt pelos conselhos sobre iluminação e Antonio Castelnou por sanar minhas dúvidas tipológicas e de normatização.

Agradeço à Secretaria Municipal do Meio Ambiente, especificamente ao setor de Parques e Praças pelo vasto material sobre um lindo parque reavivado em Curitiba. Dentre eles estão Loreley Motter Kikuti, Cristiane Pulsides e Tarquino Mota.

Agradeço à Jussara Valentini que me cedeu informações valiosas sobre os poloneses.

Agradeço a Ana Lúcia Ciffoni pela entrevista cedida referente a Vila da Madeira em Curitiba.

Agradeço a todos os que me ajudaram ao longo desse trabalho com dicas e críticas construtivas.

Agradeço, principalmente, a Deus que me guiou por esse caminho e sempre me fez tentar buscar o bem, iluminada pelo seu amor.

EPÍGRAFE

Da infinita riqueza de suas soluções formais, usando de poucos recursos, porém jamais se repetindo, a não ser quando assim planejado. Da simplicidade e harmonia com que integram a paisagem paranaense: a casa de madeira bem pintada, no meio do jardim, sob um pinheiro, o telhado branco de geada brilhando ao sol da manhã...

(Key Imaguire Junior)

RESUMO

O trabalho representa a definição de diretrizes para elaborar um ante-projeto do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, localizado no bairro Umbará, em Curitiba, Paraná. Na pesquisa se analisam informações pertinentes ao tema escolhido, como museologia, museu, tipologias destes até chegar no museu ao ar livre. Retrata-se a importância entre essa instituição e a educação, como peça fundamental para um museu mais ativo e vivo perante a sociedade. Na sequência, há uma articulação sobre as casas paranaenses, desde como elas se originaram até as diversas variedades arquitetônicas que abrangem. São demonstrados exemplos de museus ao ar livre no Brasil e no mundo até chegar a Curitiba. Informações são selecionadas sobre o sítio em que será inserido o projeto, unindo museu e parque. Propõem-se diretrizes de projeto, além de um programa de necessidades, com uma setorização funcional e quadro de áreas. Por fim, são estabelecidas algumas premissas de partido.

Palavras-chave: museu, museu ao ar livre, casa paranaense

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 2

FIGURA 2.1 - obra <i>Vedute Di Roma Moderna</i> , de Giovanni Paolo Panini, de 1759.....	24
FIGURA 2.2 - museu Rodin, Filadélfia, EUA.....	24
FIGURA 2.3 - museu ao Ar Livre de Skansen, Estocolmo, Suécia.....	25
FIGURA 2.4 - museu de Malmö, Suécia.....	25
FIGURA 2.5 - interior do templo de Saint-Denis, França.....	26
FIGURA 2.6 - museu do Louvre, França.....	26
FIGURA 2.7 - museu Guggenheim, Bilbao, Espanha.....	27
FIGURA 2.8 - tipologia de circulação linear, Museu do Prado, Madrid, Espanha.....	27
FIGURA 2.9 - arquitetura de formas diferenciadas, Museu de Tournai, Bélgica.....	28
FIGURA 2.10 - igreja Dragomiresti, em madeira, no <i>Village and Folk Art Museum</i>	28

CAPÍTULO 3

FIGURA 3.1 – escola Ripley St Thomas de Coleção de Agricultura e Vida Rural.....	46
FIGURA 3.2 – uma antiga casa de troncos do Museu Popular em Oslo, Noruega.....	46
FIGURA 3.3 – foto aérea do Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger.....	47
FIGURA 3.4 – artesão e aprendizes do Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger.....	47
FIGURA 3.5 – alfabetização no Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger.....	48
FIGURA 3.6 – ensino ao ar livre para garotas no Museu Nacional do Níger.....	48
FIGURA 3.7 – desenhos para Mundaneum, de LeCorbusier.....	49
FIGURA 3.8 – igreja de madeira do Museu de Seurasaari.....	49

CAPÍTULO 4

FIGURA 4.1 a – taipa de mão.....	68
FIGURA 4.1 b – troncos encaixados.....	68
FIGURA 4.1 c – alvenaria de tijolos.....	68
FIGURA 4.2 – embasamento de pedra museu agrícola, Bosque do Papa.....	68
FIGURA 4.3 – casa Grochocki, colônia Muricy.....	68
FIGURA 4.4 - colônias da região de Curitiba.....	69
FIGURA 4.5 – carroção dos poloneses.....	68
FIGURA 4.6 – influência da casa luso-brasileira	69
FIGURA 4.7 – influência da casa européia.....	69
FIGURA 4.8 – casa José Svolopa (luso-brasileira)	70
FIGURA 4.9– casa São Mateus do Sul (européia)	70
FIGURA 4.10 – casa Mateus Leme (chanfro)	70
FIGURA 4.11– casa Gardênio Scorzato (quatro águas)	70
FIGURA 4.12 a - casa da Estrela (porão)	70
FIGURA 4.12 b - casa da Estrela (térreo)	70
FIGURA 4.12 c - casa da Estrela (pavimento superior)	70
FIGURA 4.13 a – casa de madeira roliça de Osvaldo Alves (maquete)	71
FIGURA 4.13 b – casa de madeira roliça de Osvaldo Alves (planta)	71
FIGURA 4.14 a – casa em Santo Inácio, Curitiba (planta reformada)	71
FIGURA 4.14 b – casa em Santo Inácio, Curitiba (elevação)	71
FIGURA 4.15 a – casa de João Pirog, Colônia Tomás Coelho (planta original)	71
FIGURA 4.15 b – casa de João Pirog, Colônia Tomás Coelho (elevação)	71
FIGURA 4.16 – evolução dos desenhos de lambrequins.....	71
FIGURA 4.17 – casa Balhuk (tipo A)	72
FIGURA 4.18– combinação linear (tipo A)	72
FIGURA 4.19 – casa Hryniewicz, Paulo Frontin (tipo B)	72
FIGURA 4.20– casa Mosson, Rio Azul (tipo C)	72
FIGURA 4.21 – uma combinação de telhados (tipo C)	72
FIGURA 4.22– casa Bednartchuk, Paula Freitas (tipo D)	72

CAPÍTULO 5

FIGURA 5.1 – mapa de Skansen.....	82
FIGURA 5.2 – conjunto de cabanas de mora.....	83
FIGURA 5.3 – festa popular.....	83

FIGURA 5.4 – pedra rúnica.....	83
FIGURA 5.5 – igreja de Seglora.....	83
FIGURA 5.6 – divisão dos bairros de Skansen.....	83
FIGURA 5.7 a – bairro urbano.....	84
FIGURA 5.7 b – padaria.....	84
FIGURA 5.8 a – sagaliden.....	84
FIGURA 5.8 b – Casa Amarela.....	84
FIGURA 5.9 a – norte de Skansen.....	84
FIGURA 5.9 b – local dos moinhos.....	84
FIGURA 5.10 a – fauna nórdica.....	85
FIGURA 5.10 b – ursos.....	85
FIGURA 5.11 a – bredablick.....	85
FIGURA 5.11 b – torre de Bredablick.....	85
FIGURA 5.12 a – leste de Skansen.....	85
FIGURA 5.12 b – casa <i>Brofästet</i>	85
FIGURA 5.13 a – sul de Skansen.....	86
FIGURA 5.13 b – campanário <i>Hällestad</i>	86
FIGURA 5.14 a – centro de Skansen.....	86
FIGURA 5.14 b – casa <i>Kyrkhult</i>	86
FIGURA 5.15 a – solliden alto e baixo.....	86
FIGURA 5.15 b – Observatório de Boberg.....	86
FIGURA 5.16 – festivais do museu.....	95
FIGURA 5.17 - artesanato.....	95
FIGURA 5.18 – mapa do Museu Satului.....	95
FIGURA 5.19 a – mapa da Província Muntenia.....	96
FIGURA 5.19 b – casa romena.....	96
FIGURA 5.20 a – mapa da Província Oltenia.....	96
FIGURA 5.20 b – Igreja Timiseni.....	96
FIGURA 5.21 a – mapa da Província Banat.....	96
FIGURA 5.21 b – típica casa romena.....	96
FIGURA 5.22 a – mapa da Província Moldávia.....	97
FIGURA 5.22 b – igreja Rapciuni.....	97
FIGURA 5.23 a – mapa da Província Transilvânia.....	97
FIGURA 5.23 b – igreja de Dracomiresti.....	97
FIGURA 5.24 a – mapa da Província Dobroudja.....	97
FIGURA 5.24 b – moinho de vento.....	97
FIGURA 5.25 – mapa do Instituto Inhotim.....	103
FIGURA 5.26 – vista da reserva e de um dos lagos.....	104
FIGURA 5.27 – exposição ao ar livre.....	104
FIGURA 5.28 – escultura ao ar livre.....	104
FIGURA 5.29 – vista da galeria True Roge.....	105
FIGURA 5.30 – vista interna da galeria.....	105
FIGURA 5.31 – árvores nativas tropicais.....	105
FIGURA 5.32 – banco com utilização da madeira.....	105
FIGURA 5.33 – foto aérea Bosque João Paulo II.....	113
FIGURA 5.34 – vista das casas ao redor da praça principal.....	113
FIGURA 5.35 – vista panorâmica da praça.....	113
FIGURA 5.36 – capela.....	114
FIGURA 5.37 – quiosque e administração.....	114
FIGURA 5.38 – museu da casa do imigrante.....	114
FIGURA 5.39 – interior da casa do imigrante.....	114
FIGURA 5.40 – museu agrícola.....	114
FIGURA 5.41 – guarda municipal e depósito.....	114
FIGURA 5.42 – casa exposição temporária.....	115
FIGURA 5.43 – casa exposição temporária.....	115
FIGURA 5.44 – casa dos escoteiros.....	115
FIGURA 5.45 – folclore.....	115
FIGURA 5.46 – espaço para performances.....	115
FIGURA 5.47 – homenagem a Nicolau Copérnico.....	115

CAPÍTULO 6	
FIGURA 6.1 – memorial ucraniano.....	135
FIGURA 6.2 – museu Oscar Niemeyer.....	135
FIGURA 6.3 – museu Paranaense.....	136
FIGURA 6.4 – moinho museu do mate.....	136
FIGURA 6.5 a – bosque alemão.....	136
FIGURA 6.5 b – vista da igreja do bosque alemão.....	136
FIGURA 6.6 a – parque Lago Azul.....	136
FIGURA 6.6 b – parque Lago Azul.....	136
FIGURA 6.7 – parque Atuba (local onde estaria a vila da madeira)	137
FIGURA 6.8 – única casa da vila da madeira.....	137
FIGURA 6.9 – mapa de Curitiba com as regionais.....	137
FIGURA 6.10 – regional Bairro Novo.....	137
FIGURA 6.11 – localização do terreno no bairro Umbará.....	138
FIGURA 6.12 – mapa do parque Lago Azul.....	139
CAPÍTULO 7	
FIGURA 7.1 – ruas ao redor do parque Lago Azul.....	155
FIGURA 7.2 a – lotes com curvas de nível de 5 em 5 metros.....	155
FIGURA 7.2 b – local de inserção do museu.....	156
FIGURA 7.3 – vistas do terreno.....	156
FIGURA 7.4 – entrada do parque e terreno ao fundo.....	157
FIGURA 7.5 – vista do terreno à esquerda a partir do parque.....	157
FIGURA 7.6 - Vista do terreno a partir do parque.....	157
FIGURA 7.7 – casas de madeira na Rua Nicola Pellanda no caminho para o Parque.....	158

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Delimitação do tema	1
1.2	Objetivo Geral.....	1
1.3	Objetivos Específicos	1
1.4	Justificativas	1
1.5	Metodologia de pesquisa.....	2
1.6	Estruturação da pesquisa.....	2
	CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA.....	4
2	O MUSEU	5
2.1	Museologia	5
2.1.1	História da Museologia: os objetos	7
2.1.2	Abrangência da Museologia na iluminação e segurança.....	9
2.2	A história e tipologia dos museus	11
2.2.1	O museu	16
2.2.2	Os edifícios dos museus	17
2.2.3	Tipologias edilícias	18
2.2.4	As tipologias de museus antropológicos, etnológicos ou etnográficos.....	20
2.2.5	O museu ao ar livre	22
3	MUSEU E EDUCAÇÃO.....	29
3.1	A mudança dos museus num mundo de mudanças	30
3.2	A integração entre professores, estudantes e crianças.....	33
3.3	A economia do museu nos países em desenvolvimento	35
3.4	As exposições que um país em desenvolvimento necessita	39
3.5	O uso da mídia nos museus.....	40
3.6	Colaborações entre museu e escola	41
3.7	O Museu como um educador	42
3.8	O Museu como universidade popular.....	44
4	QUADRO GERAL DAS CASAS PARANAENSES	50
4.1	A vinda dos imigrantes.....	55
4.2	As origens da casa de araucária.....	57
4.3	Tipologias de Casas em Madeira de Araucária em Curitiba	59
4.4	A Casa.....	62
4.5	A Casa Eslavo-Paranaense	65
4.6	As Práticas Propiciatórias.....	67
5	ESTUDOS DE CASO	73
5.1	Skansen, Estocolmo, Suécia.....	74
5.1.1	Origens e objetivos de Skansen.....	74
5.1.2	Atividades e eventos realizados em Skansen.....	76

5.1.3	O Parque	78
5.1.4	Diferenciais	78
5.1.5	Modo de Construção	79
5.1.6	Bairros Urbanos	79
5.1.7	Horários de Visitação	81
5.2	Village and Folk Art Museum, Bucareste, Romênia.....	87
5.2.1	Origens e objetivos	87
5.2.2	Características	90
5.2.3	Períodos do Museu	91
5.2.4	Atividades	93
5.2.5	Divisão	93
5.2.6	Modo de Construção	94
5.2.7	Horários de Visitação	95
5.3	Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brasil	98
5.3.1	Origens e objetivos do Instituto	98
5.3.2	Atividades	99
5.3.3	Divisão	100
5.3.4	O Parque Tropical	101
5.3.5	Horários de Visitação	102
5.4	Bosque João Paulo II – Bosque do Papa, Curitiba, Brasil	106
5.4.1	A Imigração Polonesa	106
5.4.2	A Visita do Papa João Paulo II e a Conseqüente Criação do Bosque	108
5.4.3	O Bosque e as Casas	109
5.4.4	Modos de Construção	111
5.4.5	Horários de Visitação	112
6	INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	116
6.1	Os Museus em Curitiba	116
6.1.1	Museus que se Assemelham ao Conceito de Museu ao Ar Livre em Curitiba	124
6.2	O Projeto que não vingou: A Vila da Madeira, Curitiba, Paraná	126
6.3	O Bairro Umbará	129
6.3.1	Território do Umbará	131
6.3.2	Os Espaços de Lazer do Bairro	132
6.3.3	O Parque Lago Azul	133
7	DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO.....	140
7.1	Caracterização Locacional	142
7.1.1	Aspectos Físicos e Topográficos	142
7.1.2	Análise do Entorno e Público Frequentador	144
7.1.3	Viabilidade da Proposta.....	145
7.2	Programa de Necessidades e Pré-Dimensionamento	147
7.3	Premissas de Partido	153
8	REFERÊNCIAS	159
8.1	Bibliografia	159
8.2	Webgrafia.....	164
8.3	Fontes de Ilustrações	166

1 INTRODUÇÃO

1.1 Delimitação do tema

Esta pesquisa tem como tema a definição de diretrizes para a elaboração de um projeto de arquitetura que é o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, o qual será posteriormente desenvolvido em nível de ante-projeto. Esse museu se localizará no bairro Umbará, na região sul de Curitiba, próximo da divisa com o bairro Ganchinho. Sua inserção se dará ao lado do Parque Lago Azul, o qual é um dos únicos espaços de lazer do bairro.

1.2 Objetivo Geral

Desenvolver uma pesquisa que enfoque no conceito de museu ao ar livre para incentivar as tradições dos imigrantes que ao Paraná vieram entre o final do século XIX e início do século XX, além de manter viva a cultura desses povos por meio da preservação da arquitetura de suas casas de madeira e da continuação de seus costumes.

1.3 Objetivos Específicos

A presente pesquisa tem como objetivos específicos: registrar fatos marcantes referentes à história da casa paranaense; apontar para conceitos básicos e história dos museus no mundo; descrever as tipologias de museus e seus exemplos; e conceituar o museu ao ar livre, apresentando estudos de caso desses no Brasil e no mundo.

1.4 Justificativas

Muitas foram as razões pela escolha do tema do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre. Dentre elas está o sentimento de curiosidade e paixão ao se desvendar as singelas casas de madeira da paisagem paranaense. A necessidade de estudá-las, preservá-las para que futuras gerações as visualizem e

saibam como eram as tradições e costumes de uma época passada aos agitados dias atuais. Época essa que o cotidiano era com trabalho familiar e esforços manuais, os quais garantiam o mérito dos agricultores e colonizadores que no Paraná se assentaram. Aliado a essas justificativas teve o interesse pessoal pelo tipo de museu pouco difundido no Brasil: o museu ao ar livre.

Notou-se uma carência de espaços que envolvam cultura, imaginário, arquitetura, arte, entretenimento e educação juntos na cidade de Curitiba, de modo mais livre e interativo. A forma mais adequada percebida foi unir assim o museu a um parque, de forma que os dois possam se auxiliar e atrair um público diversificado, fazendo do museu uma instituição viva e ativa na sociedade.

1.5 Metodologia de pesquisa

Para o desenvolvimento do presente trabalho a metodologia de pesquisa utilizada foi a consulta a livros e trabalhos científicos relacionados ao tema escolhido. Foram realizadas entrevistas com profissionais arquitetos e urbanistas das áreas de patrimônio histórico, paisagismo, restauração, arquitetura. Além de arquitetos, realizaram-se entrevistas com alguns moradores do Umbará. Para compreender o local e perceber as potencialidades da área escolhida foram feitas visitas *in loco*. Existiram também as constantes assessorias com o orientador da pesquisa.

1.6 Estruturação da pesquisa

A pesquisa foi dividida em oito capítulos, os quais englobam introdução, conceituação temática, análise de estudos de caso, interpretação da realidade, diretrizes de projeto e referências. As imagens de cada capítulo se encontram no final de cada um deles. O primeiro capítulo é a introdução.

O segundo capítulo trata da conceituação temática. Este foi dividido em três partes distintas. A primeira parte analisa o museu, desde o que é a museologia, a história da mesma e alguns elementos que essa disciplina abrange. Há também uma avaliação dos diversos tipos de museu até chegar ao museu etnográfico, no qual se insere o museu ao ar livre.

O segundo capítulo trata da relação entre museu e educação, desde a interação dessa instituição com a escola, com o público e como instrumento social. Engloba, também, museus de países em desenvolvimento, com um exemplo de museu ao ar livre que é o Museu Nacional de Níger, na África, o qual tem na educação um fator essencial. Analisa o papel do museu como educador e como universidade popular.

Em seguida se formula um quadro geral das casas paranaenses. Nesse capítulo se estuda desde a chegada dos imigrantes, a origem da casa de araucária, as diversas tipologias de casas de madeira do Paraná e algumas práticas propiciatórias dos imigrantes quando colonizaram o Estado.

O capítulo seguinte é relacionado aos estudos de caso. Foram escolhidos quatro estudos para serem demonstrados no presente trabalho. Partiu-se de dois exemplos internacionais, para um nacional até chegar a um exemplo local, da cidade de Curitiba: o Bosque do Papa.

O sexto capítulo se refere à interpretação da realidade. Este enfoca no panorama de museus de Curitiba, averiguando quais são os mais semelhantes com o conceito de museu ao ar livre. Além disso, há uma análise do bairro Umbará, local de inserção do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, com definições de sua história e outros indicadores. O capítulo termina com a indicação dos espaços de área verde do bairro e com a história de um dos únicos espaços de lazer do mesmo: o Parque Lago Azul, local ao lado onde será inserido o projeto em questão.

O sétimo capítulo trata das diretrizes de projeto para a elaboração do programa de necessidades do tema proposto. Neste, há uma caracterização locacional do lugar onde o museu será inserido, considerando aspectos físicos, topográficos, público alvo e a viabilidade da proposta. Em seguida, foi elaborada uma setorização funcional junto a um quadro básico de áreas. No final desse, foram articuladas algumas premissas de partido para o desenvolvimento do projeto do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre.

Por fim, estão as referências bibliográficas, webgráficas e fontes de ilustrações.

CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

Sendo a escolha do tema o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, foi necessário elaborar uma conceituação temática que abrangesse todas as vertentes de pesquisa relativas a esse tema. Desse modo, os três próximos capítulos foram elaborados a fim de investigar os conceitos de museologia, do museu, sua relação com a educação, além de analisar a trajetória da casa paranaense.

Inicialmente, no primeiro capítulo, o trabalho se desenvolveu sobre a museologia, desde sua história até suas áreas de abrangência, sendo essa fundamental para o museu como preservação da memória e cultura dos povos. Argumentou-se sobre o histórico do museu desde o tempo em que era um templo dedicado às musas até os dias atuais. Além disso, analisam-se os edifícios que os comportam e suas diversas tipologias. Contudo, além das tipologias dos edifícios também foram explicitadas as de museus antropológicos, dentre as quais se encontra o museu ao ar livre.

O capítulo seguinte trata da interação entre Museu e Educação. Neste, existe a relevância de se fazer um museu com um propósito maior do que ser um conservador, preservador de objetos. O objetivo do capítulo é o de demonstrar outra forma de utilizar essa instituição como instrumento de auxílio à comunidade, de modo a preservar as raízes de cada cultura. Com isso, o museu ao ar livre é identificado como sendo um dos que há uma devida interligação entre museu, escola e público.

Para retratar a evolução histórica da habitação no Paraná, seu surgimento, tipos e técnicas, foi redigido um Quadro Geral das Casas Paranaenses, constante no quarto capítulo. Este quadro não deixa de ser um estudo sobre a arquitetura de madeira no Paraná. Inserido na história da habitação paranaense está a vinda dos imigrantes, as origens da casa de araucária, a evolução da casa, as casas eslavo-paranaenses e algumas práticas propiciatórias dos imigrantes colonizadores da região sul do Brasil.

Com essas informações conceituam-se tanto um museu quanto a casa paranaense de madeira, temas do presente trabalho.

2 O MUSEU

2.1 Museologia

(...)

os escafandristas virão
explorar sua casa
seu quarto, suas coisas
sua alma, desvãos

Sábios em vão
tentarão decifrar
o eco de antigas palavras
fragmentos de cartas, poemas
mentiras, retratos
vestígios de estranha civilização

(Chico Buarque)

O museu é um espaço que tem a cultura material como elemento de trabalho. Para conhecê-lo é necessário ir além de suas salas de exposições, com o intuito de adentrar nas suas ações diárias, a fim de construir uma identidade sociocultural (CÂNDIDO, 2006).

É função das instituições museológicas a preservação, comunicação e investigação dos bens culturais. A preservação consiste na coleta, aquisição, acondicionamento e conservação desses bens. A comunicação se dá pelas exposições, publicações e projetos educativos e culturais. A investigação é a fundamentação científica dos bens culturais. Torna-se assim desafio para o museu a preservação do objeto e a possibilidade de informação que ele contém e que o classifica como documento.

Para FARIAS (2008), a museologia no mundo contemporâneo deve estender seu ramo de atuação para além de meios de identificação, conservação e educação. Segundo a autora a nova museologia proposta na Declaração de Quebec

de 1984 remete a um interesse maior pelo desenvolvimento das populações, com ações ligadas ao meio humano e físico. E para atingir tal objetivo a museologia se utiliza da interdisciplinaridade entre os seus usuários.

Para CÂNDIDO (2006), os objetos museológicos são os veículos de informação e são neles que se encontram a marca da memória, reveladora da vida de seus produtores e usuários originais. Para haver uma preservação do Patrimônio Cultural é função do museu criar métodos que levanten informações sobre esse objeto/ documento. Além disso, é papel dele estabelecer a ligação entre indivíduo e o acervo preservado.

Segundo a professora Waldisa Russo, “a Museologia tem por matéria de estudo a relação entre homem/ sujeito e objeto/ bem cultural, num espaço cenário denominado museu” (CHAGAS apud CÂNDIDO, 2006, p.35). O objeto, nesse posicionamento, só se torna documento quando interrogado de diversas formas, já que documento vem de “*doccere* – aquele que ensina” ou ato de ensinar (CÂNDIDO, 2006).

Nessa perspectiva vale-se que todo documento possui informações intrínsecas e extrínsecas. As informações intrínsecas são aquelas que vêm com o objeto, como por exemplo, a sua descrição física. As extrínsecas são obtidas por bibliografia e fontes de arquivo. O objeto, a partir dessa análise somente se torna bem cultural quando o indivíduo ou a sociedade o reconhece como tal.

A museologia, além de preservar, classificar, organizar e expor objetos culturais e naturais, passou a ser reconhecida como disciplina científica. E a par de uma formação científica segura, a mesma vem sendo tida como elemento importante no preparo dos responsáveis pelos museus (COSTA, 2002).

De todos os que servem o museu, o museólogo é o profissional que “lida com o museu em sua extensão global e com seus problemas específicos” (COSTA, 2002, p. 65). É aquele que participa da concepção do objeto, planeja e orienta seu desenvolvimento, além de atender a suas necessidades vitais e do dia-a-dia.

Tal como se expressam os Estatutos do Conselho Internacional de Museus, e inserindo a sociedade no processo, a definição de museologia é:

A museologia ocupa-se do estudo da história dos museus, do seu papel na sociedade, dos seus sistemas específicos de

investigação, documentação, seleção, educação e organização, assim como das relações da instituição com o contexto social (Os Museus no Mundo, 1979, p.30)

A diferença entre termos similares como museografia e museologia é definida a seguir:

Chama-se museografia à teoria e prática da elaboração de museus, incluindo os aspectos arquitetônicos, de circulação e as instalações técnicas. Mas tudo isso, e ainda os problemas das aquisições, métodos de apresentação, armazenamento do acervo, medidas de segurança e de conservação, restauração e atividades culturais projetadas a partir dos museus, constitui uma nova disciplina, mais ampla, chamada museologia. (Os Museus no Mundo, 1979, p.41)

A museologia por fim é estudada por entidades como o ICOM (*International Council of Museums* ou Conselho Internacional dos Museus), o qual é um organismo dependente da UNESCO, com sede em Paris, além de várias organizações nacionais e locais dedicadas ao estudo destes temas e à publicação de trabalhos sobre eles.

2.1.1 História da Museologia: os Objetos

De acordo com o livro *Os Museus no Mundo* (1979), o problema inicial abordado pela museologia é a ordenação da instalação dos objetos no museu. Antigamente, os museus acumulavam suas coleções sem nenhum ordenamento. Do século XVI ao XVII, há gravuras e pinturas que representam os quadros pendurados, cobrindo completamente as paredes, misturados com toda a sorte de objetos (FIGURA 2.1).

Com essa forma de exposição, que perdurou até meados do século XIX, a imprensa francesa começou a protestar contra a forma organizacional das exposições. A partir disso, foi feita uma ordenação cronológica das obras de arte, no ano de 1799 na França, especificamente no Museu do Louvre. Contudo, havia uma mistura de pinturas, esculturas e objetos variados ao longo das paredes.

Em 1810, ocorreu uma nova ordenação: apresentar as pinturas isoladamente. Porém, em 1851, existiam locais que as obras dos grandes pintores do Renascimento eram apresentadas em filas duplas no Salon Carré do Louvre (Os Museus no Mundo, 1979).

Para uma maior ordenação das obras, a partir de 1902, foram dispostas salas compartimentadas, as quais poderiam abrigar exposições de escolas similares em um único espaço, as distinguindo das demais. Também, existiram casos em que a sala de exposição era somente dedicada a um pintor, tal como as salas dedicadas a Bruegel no Museu de Arte e História de Viena. Em outros casos, as salas foram destinadas a uma obra de arte isolada, como para o quadro *As Meninas*, de Diego Velásquez, localizada em uma sala no Museu do Prado, em Madri, Espanha. Outro caso de ordenação das exposições também pode se valer de colocar, numa mesma sala, obras de arte de períodos diferentes, mas que tenham certa semelhança, para destacar suas características comuns.

Pode haver museus especializados em determinados focos. Um museu relacionado a um período é o *Victoria and Albert Museum* em Londres, o qual enfoca nas artes decorativas. Um relacionado à técnica é o Museu Nacional de Escultura, dedicado à escultura policromada espanhola. Um relacionado a um artista é o Museu Rodin, na Filadélfia, EUA (FIGURA 2.2). Um dedicado a uma personagem histórica, como no caso da Casa de Lênin em Ulianovsk. Há também, um que é destinado “à recriação da vida popular do passado (como o Museu ao Ar Livre, de Skansen, em Estocolmo (FIGURA 2.3), e o *Sturbridge Village*, em Massachusetts)” (Os Museus no Mundo, 1979, p.44).

O problema discutido pela museologia é a apresentação dos objetos. É adequado que a obra de arte fique localizada mais em baixo do que em cima, já que o observador tem mais tendência de abaixar sua visão do que de elevá-la. As obras localizadas no alto das paredes causam cansaço ao olhá-las. Para dar enfoque a uma obra em especial, ela é colocada ao centro, já que em uma sala a tendência é olhar para o meio. Se a obra centralizada for pequena, é necessário se utilizar de artifícios como a iluminação e moldura diferenciada.

2.1.2 Abrangência da Museologia na Iluminação e Segurança

A Iluminação

Há também um problema de grande discussão na museologia: a iluminação. Essa possui duas formas: a elétrica e a natural. Nos museus europeus, a luz natural é a mais utilizada, pois se discute que foi com essa forma de iluminação que a obra foi concebida.

A elétrica, quando for utilizada, deve incidir o menor tempo possível nos objetos, já que a mesma deteriora as pinturas. Porém, se um museu somente for iluminado naturalmente, fechará mais cedo, fazendo com que muitas pessoas o deixem de visitar, “tendência essa que começou a ser verificada nos Estados Unidos por força das múltiplas atividades culturais de seus museus, orientadas no sentido de conseguir cada vez maior participação do público” (Os Museus no Mundo, 1979, p. 46).

A forma mais antiga de iluminação é a natural lateral, empregada, por exemplo, na Galeria *Borghese* em Roma. Porém, durante o século XVIII tornou-se comum o uso da iluminação zenital. Essa forma de iluminação trazia a sensação de claustrofobia nos museus, devido à altura das paredes eram muito altas, dando a sensação de que o visitante estaria num poço. As clarabóias ficavam sujas rapidamente, dando um aspecto desagradável ao museu.

Atualmente, há uma tendência a minimizar o uso da iluminação zenital em favor da diagonal, tal como no Museu de Malmö (FIGURA 2.4), na Suécia. Há também uma forma de combinar iluminação zenital difusa e indireta, como se usa na Fundação Maeght, por exemplo. Há um posterior retorno à iluminação natural lateral (Os Museus no Mundo, 1979).

Em relação à luz artificial esta é mais empregada suavemente, com uma luz indireta projetada nas obras de arte. Essa forma de iluminação permite criar efeitos gerais no ambiente, tal como no *Metropolitan Museum* de Nova York.

A Segurança dos Museus

Outro fator de interesse da museologia é a proteção dos museus e dos objetos nele contidos. Esta inclui prevenções contra fogo, roubo, vandalismo. Para combater o fogo são utilizados materiais resistentes que podem isolar um incêndio, detectores de fumo e térmicos que facilitam a descoberta da origem do problema (Os Museus no Mundo, 1979).

Contra o roubo, empregam-se instalações automáticas de alarme, detectores ultra-sônicos ou com células fotoelétricas, circuitos fechados de televisão que passam por todas as salas, com um posto central de controle e alguns seguranças. O museu dispõe de laboratórios que visam à identificação e falsificação das obras de arte, além de laboratórios de restauração e conservação.

2.2 A História e Tipologia dos Museus

Guardar... Guardar... Guardar
 Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la
 Em cofre não se guarda nada
 Em cofre perde-se a coisa à vista
 Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la
 Mirá-la por admirá-la
 Isto é, iluminá-la e ser por ela iluminado
 Estar acordado por ela
 Estar por ela
 Ou ser por ela

(Antônio Cícero)

A origem da palavra museu é derivada do grego *mouseion*, nome do templo de Atenas dedicado às musas, ligadas a diferentes ramos das artes e das ciências. O templo, na tradição grega, era um local reservado aos estudos científicos, literários e artísticos. A contemporânea noção de museu é distinta do período dos templos gregos, adquirindo mais significados ao longo da história, sendo ligada à arte, ciência e memória (JULIÃO, 2006).

A palavra museu também foi utilizada, no século III a.C., para dar nome a um conjunto de edifícios construídos por Ptolomeu Filadelfo, em seu palácio de Alexandria. Esse conjunto compreendia a biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de trabalho e estudo, jardim botânico e uma coleção zoológica. Contudo, uma das alas dos Propileus da Acrópole de Atenas teve o nome de pinacoteca, no século V a.C.. Nessa pinacoteca, se guardavam pinturas de vários artistas.

Há duas instituições para definir a origem dos museus: o *mouseion* e a *pinakothéke*. Para Varine-Bohan no livro *Os Museus no Mundo* (1979), “o *mouseion* era um lugar em que se guardavam os conhecimentos da humanidade” e “a *pinakhotéke* (...) era o lugar onde se conservavam os estandartes, os quadros, as tábuas, as obras de arte antiga” (*Os Museus no Mundo*, 1979, p.9:10). Desse modo, a pinacoteca é a que mais se aproxima com o conceito atual de museu.

Em Roma, desenvolveu-se um costume de colecionar obras de arte com os imperadores Pompeu, Cícero e Júlio Cesar, os quais retiraram essas obras de saques feitos em Siracusa (212 a.C.) e de Corinto (146 a.C.) (Os Museus no Mundo, 1979).

Mais tarde, na Idade Média, templos como o de São Marcos em Veneza e Saint-Denis (FIGURA 2.5) perto de Paris, acumularam objetos artísticos. Nesse mesmo tempo, os reis, amantes da cultura, formavam suas próprias coleções. Muitos desses templos, bem como palácios de reis, reuniram durante séculos tesouros artísticos, denominados de “salas de curiosidades”, se convertendo posteriormente em museus.

Também, o imperador bizantino Constantino VII Porfirogênito foi um grande colecionador de obras de arte, as expondo a seus convidados nos banquetes oferecidos por ele. Outro colecionador da antiguidade de renome foi Carlos Magno, abrangendo em suas coleções desde objetos de arte romana até os despojos de guerra das hostes muçulmanas (Os Museus no Mundo, 1979).

Porém, durante o Renascimento é que surgiu um maior número de colecionadores. Florença, na Itália, contou com a coleção dos Medici, Além disso, outras famílias de Florença também tinham praticamente museus em suas residências, tais como os Strozzi e os Quaratesi. Nos palácios italianos também havia espaços para a exposição de obras de arte, bem como nas demais residências da alta burguesia italiana da época renascentista. Em 1471, foi fundado em Roma pelo Papa Sisto IV um antiquário aberto ao público no Capitólio da cidade.

Segundo JULIÃO (2006), após a Idade Média é que o termo museu foi mais amplamente utilizado, quando o colecionismo virou moda na Europa. A elite almejava saciar sua curiosidade angariando obras de arte. Contudo, não havia algum critério museológico, somente a obediência a uma ordem atribuída ao acaso, aleatória. Com o passar dos séculos XVI e XVII foram aumentadas as coleções reais de obras de arte, e também a curiosidade foi suprimida em favor de pesquisas e ciências pragmáticas e utilitárias. Desse modo ocorre o processo relatado a seguir:

Muitas dessas coleções, que se formaram entre os séculos XV e XVIII, se transformaram posteriormente em museus, tal como hoje são concebidos. Entretanto, na sua origem, elas não estavam abertas ao público e destinavam-se à fruição exclusiva de seus proprietários e de pessoas que lhe eram próximas. Somente no final do século XVIII, foi franqueado, de

fato, o acesso do público às coleções, marcando o surgimento dos grandes museus nacionais (JULIÃO, 2006, p.20).

Em FALCÃO (2003), o período de instalação dos museus nacionais é definido por Leernhard como uma primeira fase da instituição, se desenvolvendo ao longo do século XIX. A expressão da época é denominada como Cultura Clássica e vinculada à hierarquia na valorização das obras de arte em suas funções decorativas, comemorativas, educativas e litúrgicas. Com isso, a relação de arte e museu não é mais realizada pela Igreja Católica e sim entre Estado e Nação.

Apesar dessa mudança de cenário, o edifício em si onde é comportado o museu não mudou. Continuou sendo o mesmo, tanto em sua distribuição interna, quanto no aspecto exterior, muitas vezes lembrando templos gregos ou palácios reais (LEENHARDT apud FALCÃO, 2003).

A partir do surgimento dos grandes museus, muitos palácios reais foram modificados em seu uso. Por exemplo, o Museu de Viena, onde antes era o palácio do Belvedere, aberto ao público em 1783, pelo imperador José II. Esse museu reuniu todas as coleções artísticas da família imperial austríaca.

Mesmo processo que ocorreu na Áustria, se desenvolveu na Espanha, culminando no atual Museu do Prado, “cujo edifício foi construído em 1785 e cujas coleções deixaram de ser propriedade real e passaram a propriedade pública em 1868” (Os Museus no Mundo, 1979, p.27). Na França também o Palácio do Louvre foi aberto ao público com o nome de Museu da República e as coleções dos reis franceses foram nacionalizadas em 1793. O Museu da França, atualmente conhecido como o Museu do Louvre (FIGURA 2.6), reuniu muitas obras no período napoleônico, no qual o imperador obrigava os países derrotados pelo país a entregarem grandes quantidades de obras de arte.

Além desses novos museus, nos demais países houve um incentivo à criação de museus, tal como em Londres, com a construção do *British Museum* (Museu Britânico) entre 1823 e 1847, e também da Gliptoteca de Munique, erigida em 1830 por Luís II da Baviera. Em 1843, instalou-se no Palácio de Cluny, em Paris, uma extensa coleção de arte medieval. Em 1852, na antiga São Petersburgo, atual Leningrado, foi aberto ao público o último dos grandes museus europeus que é o *Ermitage*, o qual ocupa mais de 14 quilômetros de extensão (Os Museus no Mundo, 1979).

A partir da segunda metade do século XIX, surgiram os primeiros museus dos Estados Unidos da América. Dentre eles se encontra o da Universidade de Yale, o qual teve sua origem na coleção privada de James J. Jarves, em 1867. Contudo, surgiram mais museus a partir de 1900 quando muitos magnatas norte-americanos doaram suas obras de arte, formando o Museu da Universidade de Harvard de 1928, o de Atlanta, Denver, Houston, Nova Orleans, entre outros.

O intuito da abertura das instituições citadas acima era o de instruir a nação, difundir o civismo e a história, além de serem concebidos dentro do “espírito nacional” (CHOAY, A. apud JULIÃO, 2006). Os museus nasciam com o objetivo de formar o cidadão por meio do conhecimento do passado. Eles conferiam símbolos da antiguidade às nações, ligados com um sentido de antiguidade.

Segundo JULIÃO (2006), existiam no século XIX dois tipos de museus. O primeiro deles possuía alicerces na história e cultura nacional, de caráter celebrativo, como o Louvre. O segundo tipo envolvia os que surgiram como resultado do movimento científico, voltados para a pré-história, arqueologia e a etnologia, tal como o museu Britânico.

Os museus em seu formato tradicional, antes com funções de palácios reais, continuaram a serem inseridos nessas edificações com os mesmos padrões herdados do século XIX. Somente após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, é que sua estrutura e forma se modificaram dado pelas transformações econômicas e culturais da sociedade. Isso se comprova, tal como afirma FALCÃO (2003, p.51):

nos edifícios de arquitetos do Movimento Moderno como no Museu de Arte de São Paulo de Lina Bo Bardi (1957), no Museu Guggenheim de Nova Iorque de Frank Lloyd Wright (1959) ou ainda, na National Gallery de Berlim, de Mies van der Rohe (1968).

Após a Segunda Guerra Mundial, surgiu em 1946 o ICOM, o qual realizou alterações no conceito de museu. Este conceito vem sendo constantemente ampliado devido à valorização das culturas de grupos específicos, em detrimento de um museu hegemônico.

Como sinal de transformação da sociedade como um todo tem se indicações que as visitas a museus aumentaram consideravelmente no final do século XX e início do XXI. De acordo com Leenhardt em FALCÃO (2003), na França

em 1997, 17,8% dos franceses freqüentavam esses estabelecimentos, em 1998 esse número se elevou para 32,6%. E considerando a média de turistas que visitam museus esta se elevou em muito. Segundo a Organização Mundial de Turismo de 1960 a 1965 o número de turistas internacionais passou de 70 para mais de 500 milhões de pessoas, enquanto que o esperado para o ano de 2010 é um bilhão de pessoas (GRABURN, 1998 apud FALCÃO, 2003).

A partir dessa perspectiva de aumento considerável nas visitas, o museu se obrigou a adequar suas instalações a esse novo público, sendo aquele considerado um marco e digno de atenção na paisagem circundante donde está localizado. Com isso, ocorreu uma adaptação às novas tecnologias de conservação e produção das obras, bem como pela necessidade de incluir mais atividades em seu programa museológico. Nesse programa se inserem lojas, cafeterias, restaurantes, publicações, considerando a obra de arquitetura empreendida nos museus.

Associa-se assim a arquitetura de museus com monumento, tanto que os grandes arquitetos atuais de renome são chamados para fazerem ousados projetos. Utiliza-se muito dos meios de comunicação em massa, como a mídia, para promover os museus e atraírem patrocínios a ele, além, de promover o local em que são inseridos. Exemplo desse processo são os recentes museus Guggenheim Bilbao (FIGURA 2.7), em Bilbao, por Frank O'Gery e o Whitney Museum, em Nova York, de Rem Koolhaas.

No Brasil também ocorre tal processo de semelhança com a forma de monumento, tal como o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba e a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, este projetado por Álvaro Siza (FALCÃO, 2003).

2.2.1 O Museu

Por meio das rápidas mudanças vivenciadas pela sociedade em todo o mundo, torna-se imprescindível conservar os elementos das culturas originais, bem como se assimilar novas idéias conforme vão surgindo. O museu nesse aspecto surge como elemento essencial para se salvaguardarem as culturas, bem como seus legados e mestres que fizeram e fazem parte da história de cada povo. Sobre a definição de museu há varias vertentes e estudos inerentes à sua formação, desenvolvimento e função para com a sociedade.

De acordo com TRIGUEIROS (1972), o museu é um meio de comunicação em massa e é o local onde todas as suas possibilidades devem ser acessíveis ao maior número de pessoas possível. Além disso, a apresentação do seu acervo, essencialmente visual, deve formular uma linguagem compreensível para contribuir para a formação e informação do público.

Em se tratando do museu em seu conceito geral este é, segundo o ICOM:

(...) todo estabelecimento permanente, administrado para satisfazer ao interesse geral de conservar, estudar, por em relevo por diversos meios, e sobretudo expor, para deleite e educação do público, as coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, assim como jardins botânicos, zoológicos e aquários (TRIGUEIROS, 1972, p. 34).

Ele, portanto, deve apresentar suas coleções de modo claro, com explicações para se facilitar a compreensão, e que remeta o pensamento de seus visitantes à mensagem que deseja transmitir. Outro fator é a forma de apresentação das exposições, nas quais o ambiente deve estar preparado para abrigar e deleitar o visitante e fazê-lo retornar e se utilizar do espaço.

O museu pode ser considerado como uma universidade do objeto, aberto a todos, do analfabeto ao professor e deve ser “a carta de identidade de cada homem, de cada comunidade nacional e de cada civilização” (VARINE-BOHAN, Hugues apud TRIGUEIROS, 1972, p. 35).

De acordo com o quinto Seminário Regional de Museus, no México, em 1962, foram definidas algumas resoluções para o desenvolvimento dos museus, envolvendo todas as pessoas e entidades que eles dependem. Uma dessas

resoluções foi seu reconhecimento como instituições a serviço do progresso social, cultural, científico e pedagógico.

2.2.2 Os Edifícios dos Museus

De acordo com o livro *Os Museus no Mundo* (1979) algumas das edificações que se tornaram museus, muitas vezes não eram utilizadas para esse fim, tal como o Museu do Louvre, em Paris, o qual anteriormente era um palácio dos reis da França.

Esse processo gerou severos sistemas para adaptar as necessidades modernas do museu com o respeito pelo edifício antigo. Casos como o museu do Louvre ocorreram no Palácio do Bargello, em Florença e no Castelo Sforzesco, em Milão. A solução encontrada por estes, com relação à preservação da edificação a partir do novo uso, foi o de se utilizar de uma função que remeta a uma época ou estilo que seja relacionada com o próprio caráter do edifício.

No século XVI, se dá início à construção de edificações específicas para abrigar um museu. Assim começa a história da arquitetura museológica. A primeira construção que sua função original era de museu foi os Uffizi, em Florença, construída por Vassari. O projeto consistia em dois pavimentos, sendo que no andar térreo se concentravam os gabinetes da administração da cidade e no pavimento superior as coleções de arte dos Medici.

Contudo, no século XX, as edificações projetadas para serem museus deixaram de ter a aparência neoclássica de janelas de ambos os lados. Deu-se importância para o lugar de inserção, sendo o mesmo localizado de preferência nos limites da cidade, onde estaria isento de barulhos e poluição, podendo estar rodeado por jardins. Idéia similar se deu com as universidades, as quais também foram construídas não no centro das cidades. Um exemplo de museu construído nos padrões descritos acima é o Yamato Bunkan, em Nara no Japão de 1960, o qual segundo o seu diretor Yukio Yshiro foi projetado “para apresentar a beleza da arte criada pelo homem em estreita harmonia com a beleza da natureza” (*Os Museus no Mundo*, 1979, p.33).

Esses novos museus “foram concebidos como um instrumento que relaciona escultura e pintura com arquitetura e paisagem, de tal forma que os

espaços interiores e as zonas de ar livre podem ser utilizados para um amplo programa de atividades culturais” (Os Museus no Mundo, 1979, pg.35).

Muitos arquitetos modernos se dedicaram a fazer projetos de museus, tais como Mies van der Rohe, com o de Belas Artes em Houston, EUA, de 1959, e LeCorbusier, com o de Arte Ocidental em Tóquio, Japão, de 1957.

Um projeto que causou discussão foi o Museu Guggenheim, em Nova York, EUA, construído entre 1946 e 1959. Este foi projetado por Frank Lloyd Wright e consiste em uma rampa espiral de seis andares, com um grande espaço livre central. Sua forma externa faz alusão a um caracol e está defronte ao Central Park, sendo considerada uma construção original de criação arquitetônica e escultórica, apesar da rampa fazer alusão aos longos corredores dos antigos museus.

2.2.3 Tipologias Edilícias

Em se tratando das plantas dos museus ao longo de sua história, podem ser identificadas algumas tipologias. A primeira delas é o modelo mais antigo: a circulação linear (FIGURA 2.8), derivado da galeria concebida como edifício retangular alongado. Como exemplo dessa planta há a Pinacoteca de Arte Antiga de Munique (1826-1836), a qual possui uma galeria principal com iluminação zenital, com uma série de pequenas galerias ao seu redor de iluminação lateral. Esse esquema de planta de circulação linear foi muito utilizado no século XIX pelos museus alemães e também pelo Louvre.

A segunda tipologia de planta é a que deriva do átrio antigo, onde quatro galerias estão nos cantos desse átrio que é um quadrilátero central que pode ser descoberto. Um exemplo dessa tipologia é a Gliptoteca de Munique, de 1830.

As plantas definidas por essas duas tipologias são clássicas e tem o objetivo de fazer o percurso do visitante, impondo certa hierarquia para determinadas salas. Determina-se o sentido pelo qual os visitantes irão circular pelo espaço. Contudo, existem algumas tipologias de planta de museus que são designadas pelo livro Os Museus no Mundo (1979) como “modelo livre”. Esse modelo incorpora plantas que lembram tecidos celulares, hexágonos e fazem com

que o visitante tenha mais liberdade de escolher em qual sala quer entrar, dependendo de sua área de interesse.

As plantas de museus podem remeter a uma arquitetura de formas diferenciadas, tal como em Tournai, na Bélgica, projetado por Victor Horta em 1928, cuja forma faz com que todas as salas possam ser vigiadas por um único guarda (FIGURA 2.9).

De acordo com o livro *Os Museus no Mundo* (1979), foram realizados estudos para saber a direção em que os visitantes mais se inclinam a visitar. Assim, percebeu-se que os ocidentais, a não ser pelos britânicos, têm a tendência de seguir percursos pela direita, à volta de uma sala. Os britânicos seguem mais para a esquerda e os orientais seguem para o centro, esquecendo as paredes.

Para evitar o cansaço das grandes escadarias “muitos museus têm um único piso e outros, com vários níveis para apresentar perspectivas complexas, utilizam rampas suaves” (*Os Museus no Mundo*, 1979, p.40).

Em relação ao aspecto interior dos museus, estes podem seguir a vertente de utilizar uma decoração paralela ao que está exposto na sala, tal como no Museu Pio Clementino, no Vaticano, que se utiliza do estilo neoclássico como pano de fundo. Nesse, as salas com temas egípcios, por exemplo, foram decoradas com temas egípcios. Contudo, contrário a essa forma de decoração interior, foi criado o sistema de criação de atmosfera, que colocava fundos escuros para apresentar objetos medievais (segundo a teoria de que as igrejas e as casas medievais eram escuras), brancos ou cinzentos-pálidos para o Renascimento, rosa e ouro para rococó, etc.

Porém, mais tarde, percebeu-se que fundos escuros atrapalhavam na percepção da obra de arte. Assim, preferiu-se o uso do fundo neutro, cuja intenção é permitir ver isoladamente a obra de arte. Com isso, a maioria dos museus atuais se utiliza de paredes com tons neutros. Além disso, museus como o de Arte Moderna de Nova York, utilizam painéis moveis em suas exposições, até mesmo naquelas que são permanentes.

2.2.4 As Tipologias de Museus Antropológicos, Etnológicos ou Etnográficos

Para COSTA (2002), o museu é um órgão de estrutura peculiar e complexa, que responde a várias funções específicas comuns, apesar de cada tipo possuir sua própria feição. Feição esta que além de determinada pela tipologia o é pelo valor de suas coleções, espírito de sua organização, critérios de trabalho do acervo e da qualificação dos responsáveis.

Para a autora há várias tipologias de museu, sendo que dentre elas estão o: artístico, científico, etnográfico, histórico ou tecnológico. Pode ser: monográfico, multidisciplinar ou eclético. E as funções específicas comuns a todos eles se resumem a quatro pontos principais.

A primeira função é a de dispor de um conjunto de bens de origem cultural e/ou natural para que se desenvolva uma apresentação ao público com diferentes perspectivas, além de um variado uso a todos os graus do ensino regular. A segunda é divulgar os resultados dos estudos em nível do visitante e em nível de depoimento à sociedade científica, com quem mantém intercâmbio cultural.

A terceira função é catalogar a documentação pesquisada ou obtida sobre o acervo ou com ele relacionada e colocá-la à disposição dos interessados. A quarta é informar a comunidade acerca das coleções e realizações, estimulando-a a participar e a consultar.

Já PEREIRO (2009) refere-se aos museus antropológicos, etnológicos ou etnográficos. Esses, para o autor, são “como aquele museu que antepõe o interesse cultural ao cronológico na apresentação das obras e objetos, muitas vezes ligados ao conceito de “artes e tradições populares”.

Os museus ao ar livre, como no caso de Skansen e do *Village and Folk Art Museum* (FIGURA 2.10) são considerados etnográficos, pelo seu caráter de tradição popular.

Inicialmente o museu etnográfico era equiparado a um gabinete de curiosidades. Porém, após sua nacionalização houve um processo de mudança de pensamento da burguesia.

Conforme PEREIRO (2009), a burguesia começou a procurar pinturas dos costumes populares, a fim de definir as identidades nacionais. Procurou pelo autêntico, o rural, o camponês, o popular, o tradicional, o que se perde, etc. As

identidades culturais não eram de se encontrar na burguesia e nos meios urbanos, pois estes eram menos autênticos do que a cultura original, uma cultura diferencial.

No século XX, a museologia que trata da etnologia define algumas tipologias, formuladas pelas várias mudanças decorridas ao longo dos séculos. As oito tipologias são a seguir definidas por LLOPART (apud PEREIRO, 2009).

A primeira tipologia remete aos gabinetes de curiosidades, os quais possuíam coleções de materiais exóticos guardados em locais especiais. Foram a origem de muitos museus de antropologia. O período que essa tipologia abrangeu foi o século XV e XVI.

A segunda tipologia são os museus de história natural, nos quais se exibiam humanos nas exposições, ligando a antropologia física à cultural. O terceiro tipo são os de artes exóticas, criados a partir dos anos de 1920, com um formalismo estético e apresentações de arte primitiva.

A quarta tipologia remete a museus interdisciplinares. Estes são dedicados à história, à tecnologia e à cultura de um território concreto, com alguns exemplos de caráter local.

O quinto tipo são os museus para as crianças. Este é um fenômeno recente, com museus funcionando como instrumento educativo. O sexto tipo são os de lugar real, que são construídos em zonas de conflito social como cenários de guerra.

Há em seguida o tipo citado por LLOPART (apud PEREIRO, 2009) que é o museu ao ar livre, o qual segundo o autor reconstrói *in situ* atividades artesanais e industriais com pessoas reais que ali trabalham.

Por fim, existe o Ecomuseu, o qual é ligado à política francesa de desenvolvimento iniciada em 1963. Neste, se seguem duas linhas principais: a cultura de uma região ou território determinado e a produção ecológica de uma comunidade.

2.2.5 O Museu ao Ar Livre

O museu ao ar livre possui uma variedade de denominações em cada país que se desenvolve. Os nomes dele no mundo são (PERRIN, 1975):

- Nos Estados Unidos se utiliza da denominação *Outdoor Museum ou Village Museum*;
- Na Inglaterra se chama de *Folk Park*, ligado à *folk life* (vida popular);
- Na Alemanha é o *Freilichtsmuseum*;
- Na Escandinávia é denominado de *Frilandsmuseet*.

Conforme PERRIN (1975) o objetivo do museu ao ar livre é o de que quem o visita não tenha a óbvia percepção de que está em suas localidades. As pessoas devem notar que visitam uma coleção de casas, paióis, moinhos, igrejas, escolas e edifícios antigos. Tem de haver no museu ao ar livre um sentido das coisas do dia-a-dia (*meaning of every-day things*).

O visitante tem de ter um sentimento de participação ao invés de mera visualização. Para que tal procedimento ocorra, o local em que será inserido o museu é de extrema importância, a fim de ser natural para ser instrutivo.

O museu ao ar livre deve ser divertido para visitar (*fun to visit*). Contudo, considera-se uma diversão intelectual. O visitante quando adentra no local irá reavaliar seus valores de vida, tornando-se livre e momentaneamente distante de sua existência corrida.

Para PEREIRO (2002), o museu ao ar livre se caracteriza por ser aberto, da povoação, do território, da identidade e da testemunha, sem paredes, e com maior atenção aos valores e necessidades do presente das comunidades. O visitante converte-se em ativo, habitante e participante.

Também, essa tipologia deve apresentar o devido respeito à Natureza, fazendo da paisagem seu forte aliado. Para o museu ao ar livre ser qualificado como tal este deve observar questões acerca da:

participação e valorização do espaço em todos os segmentos da sociedade, a preservação ampla dos patrimônios natural e

construído, bem como a sedimentação e a divulgação das tradições e rituais característicos do local, elementos estes frágeis e os primeiros a se perderem quando não transmitidos (VERGOLINO, 2009).

Além disso, uma excelente combinação é um agrupamento de edificações em um local apropriado com cultivo de plantações e um cenário natural de formas paisagísticas. O local de inserção deve ser amplo, para possíveis ampliações.

Segundo PERRIN (1975), os edifícios mais importantes não são originais, mas sim completas reproduções.

Anteriormente, o público dos museus consistia em escolásticos, colecionadores e “*connoisseurs*” que estavam preocupados com seus hobbies desde que pudessem bancá-los. Museus, no vernáculo, eram lugares onde múmias e animais empalhados eram mantidos. Com isso, o mesmo foi equiparado com mausoléu.

Para PERRIN (1975) todas as pessoas, independentemente de ocupação ou status social, estão interessadas em aprender o que for mais utilizado e mais interessante. Nesse sentido, o museu, especialmente o museu ao ar livre, deve procurar ser engajado nessa prioridade que é o aprendizado popular. Por fim, o conceito de museu ao ar livre teve origem na Suécia, primeiramente com Skansen – o mais importante da Suécia, fundado em 1891.



FIGURA 2.1 – obra *Vedute Di Roma Moderna*, de Giovanni Paolo Panini, de 1759
(FONTE: KELLOGG, 2009)



FIGURA 2.2 – museu Rodin, Filadélfia, EUA
(FONTE: IZZYBARISH, 2009)



FIGURA 2.3 – museu ao Ar Livre de Skansen, Estocolmo, Suécia
(FONTE: ILIANAMARTIN, 2009)



FIGURA 2.4 – museu de Malmö, Suécia
(FONTE: VISITSWEDEN, 2009)



FIGURA 2.5 – interior do templo de Saint-Denis, França
(FONTE: NATUREPIXEL, 2009)

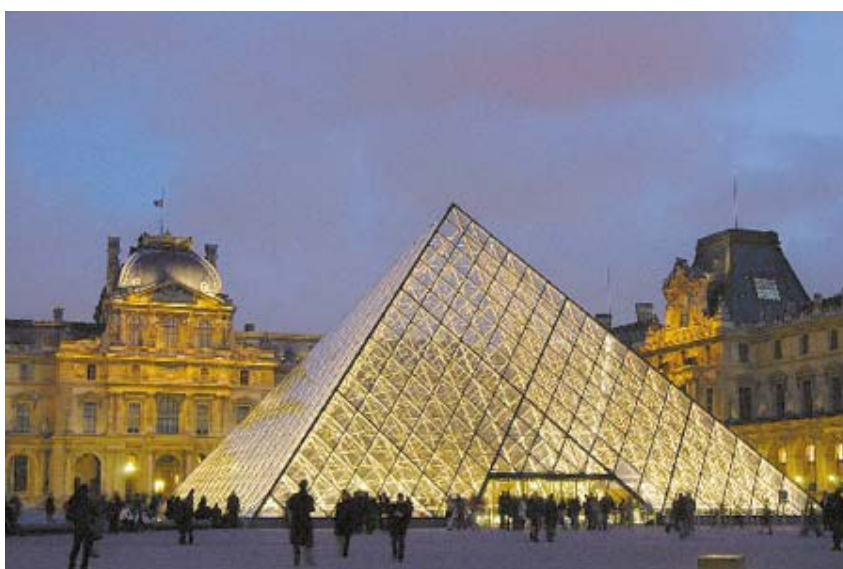


FIGURA 2.6 – museu do Louvre, França
(FONTE:ARCHIVE, 2009)

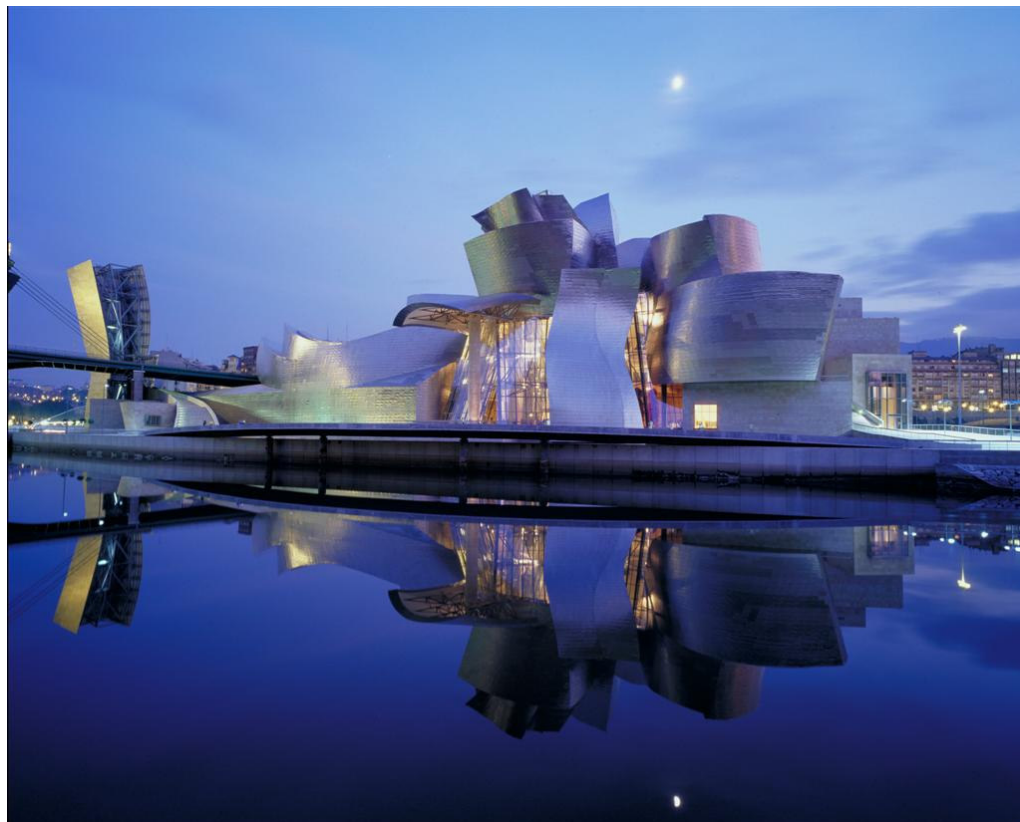


FIGURA 2.7 – museu Guggenheim, Bilbao, Espanha
(FONTE: CONTRAIN, 2009)

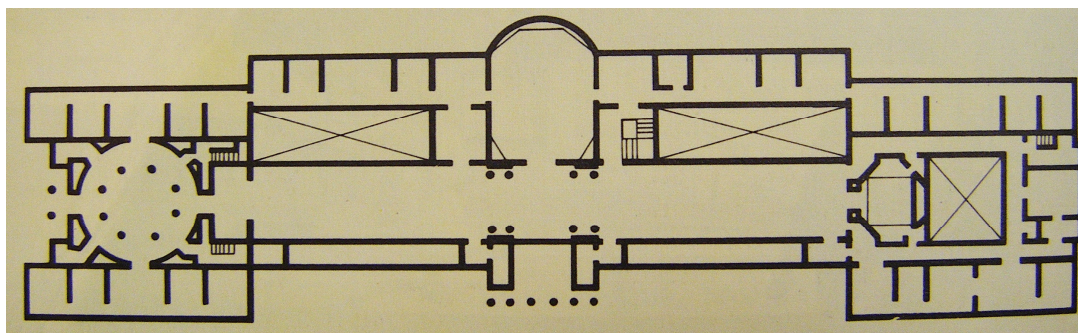


FIGURA 2.8 – tipologia de circulação linear, Museu do Prado, Madrid, Espanha
(FONTE: OS Museus no Mundo, 1979)

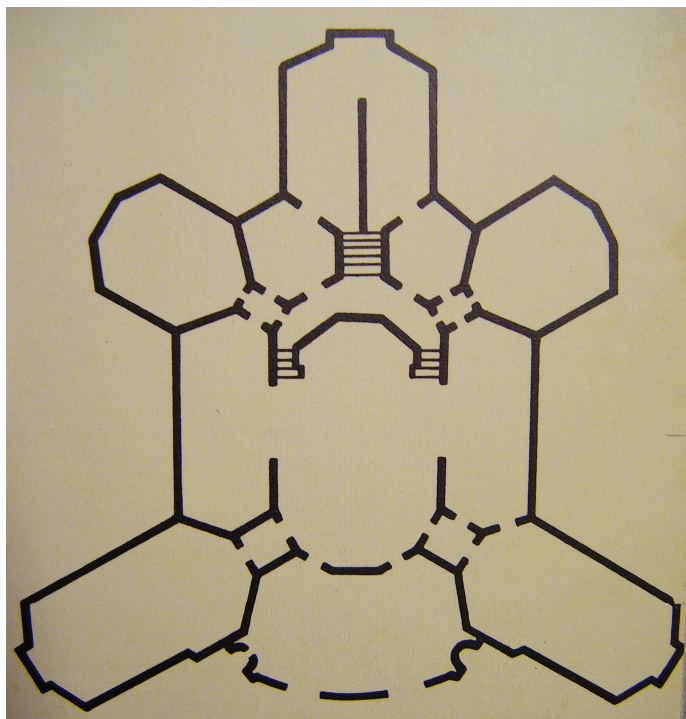


FIGURA 2.9 – arquitetura de formas diferenciadas, Museu de Tournai, Bélgica
(FONTE: OS Museus no Mundo, 1979)



FIGURA 2.10 – igreja Dragomirești, em madeira, no *Village and Folk Art Museum*
(FONTE:BUCHAREST, 2009)

3 MUSEU E EDUCAÇÃO

O presente capítulo trata da integração entre museu e educação. São analisados projetos museológicos empregados para o correto andamento das instituições museu e escola em favor do público que atendem.

Também se discorre sobre a importância dos museus no desempenho de um papel mais ativo na sociedade, com funções educativas em sua região de abrangência. O capítulo é subdividido em oito partes que enfocam na temática entre museu e educação. A primeira parte diz respeito à mudança dos museus num mundo de mudanças, a qual remete à forma de como os mesmos podem se envolver com o visitante e atraí-lo a desvendar seus acervos.

Em seguida faz-se uma análise da interação entre professores, estudantes e crianças a fim de que estes interajam com os espaços que os museus oferecem, como sendo uma extensão da escola. A terceira parte trata da economia do museu nos países em desenvolvimento, no qual é citado o Museu Nacional de Niamey, em Níger que é um museu ao ar livre que visa a preservação das técnicas tradicionais da cultura africana.

A quarta parte envolve as exposições que um país em desenvolvimento necessita, tais como as que celebram a vida popular e chamam a participação do público, como nos museus ao ar livre. Após isso há o uso da mídia nos museus, aonde é discorrido sobre como se atrair um maior público na busca pela educação popular.

A sexta parte do capítulo trata das colaborações entre museu e escola, sendo o museu utilizado como instrumento para aperfeiçoar o ensino das escolas, a fim de ser ativo perante a comunidade. Após isso se dirige sobre o museu como um fator educativo, o qual realiza programas que envolvem um público diferenciado, não sendo mais visto como mausoléu e sim vivo e presente no dia-a-dia das pessoas.

Enfim, a última parte do capítulo marca a importância do museu como universidade para o povo. Trata-se aqui dele como finalidade e objetivo, de modo que seja amplo, participativo, vivo e dinâmico perante a sociedade e não seja feito para turistas e sim para que a população usufrua de seu espaço.

3.1 A Mudança dos Museus num Mundo de Mudanças

Conforme MARCOUSÉ (1973), os museus atuais estão com preocupações cada vez maiores com relação ao tópico educação. A partir do foco educacional, há exposições que retratam a herança nacional e a cultura de cada região. Este pretende não atrair somente uma elite cultural interessada em obras de arte, mas sim a população como um todo, sendo necessário, para tal, tornar-se acessível e compreensível.

Um público variado está a freqüentá-lo em nível cada vez mais acentuado. Tal público, com suas necessidades e exigências, está mudando sua perspectiva para uma esfera mais ativa. Com isso, são adotadas novas políticas de publicação, além de haver uma maior integração com as atividades do dia-a-dia. Esta é conquistada pela união entre atividades educacionais e culturais, as quais geram uma gama de atividades, de modo a haver uma menor passividade no cenário museológico. Há que se considerar também que a educação é uma parte do todo das responsabilidades para com o público.

Para MARCOUSÉ (1973), os museus de ciência e tecnologia nos países em desenvolvimento surtem mais efeito na educação generalizada do que os de arte. Isso se deve ao seu forte legado com a vida do presente, providenciando uma prática conexão com o passado.

É agora proposto que os mesmos forneçam condições para que seu público não somente escute aos seus guias das exposições, mas aprenda pelo olhar a distinguir obras de diferentes estilos e períodos. A visita deve ser um empreendimento que conceda uma descoberta pessoal. Não se deve somente observar datas e nomes, mas reconhecer e analisar características específicas de cada obra ou artista.

A descoberta tratada acima remete a um envolvimento direto do visitante, com atividades que enfocam na criatividade, como a música, dança e o teatro. Esses métodos podem ser tanto utilizados no museu quanto nas escolas. Nestas, com a inserção da arte pode haver uma forma de educação por meio da relação entre as duas. Espera-se que haja um estímulo de novas atividades criativas, com aprendizagem visual. Atualmente, existem nas instituições educacionais as chamadas “salas temáticas”, as quais são pequenos espaços

destinados a aprendizagem cultural, ou seja, são pequenos museus integrados a escola.

A questão tratada acima deverá ser resolvida a partir de análises de cada situação e para quem será o objetivo do programa, desde adultos até crianças, adotando técnicas modernas ou tradicionais. Deverão ser avaliadas as necessidades e condições de cada situação, e não serem copiadas cegamente ou aproximarem-se dos conceitos tradicionais de ensino (MARCOUSÉ, 1973).

Situações que abrangerão o público podem ser iniciadas com clubes para crianças e grupos para adultos. Tais organizações podem ser feitas tanto pela equipe do museu, quanto por entidades trabalhando junto a ele, sendo as reuniões em grupos consideradas uma extensão dele. Essas reuniões providenciam auxílio educacional para muitos. Alguns locais que possuem esse caráter são: o Museu da Vizinhança (*Neighborhood Museum*), nos Estados Unidos; e os centros para crianças em Bal Bhavan, na cidade de Nova Déli, na Índia. O Museu da Vizinhança é um local levado para a comunidade, a qual o vivencia e pode participar dele, vendo suas exposições, de caráter local e de interesse comum a ela.

Conforme MARCOUSÉ (1973), o Museu da Vizinhança é de um novo tipo. O objeto continua sendo o ponto central, mas se enfatiza o lado imaginativo da relação dele com o público, podendo este se envolver com a preparação da coleção, tornando-se indivíduo ativo. O museu tradicional também tem como foco principal o objeto, mas com uma visão mais conservacionista e preservacionista.

Uma escola que se utiliza da cooperação fundamental do público em suas atividades é o *Ripley St Thomas School Collection of Agriculture and Rural Life* (Escola Ripley St Thomas de Coleção de Agricultura e Vida Rural). A coleção se iniciou a partir de uma necessidade específica desta, com a ativa participação das crianças (FIGURA 4.1). A idéia era a de demonstrar os métodos de agricultura. Foi sugerido pela direção escolar que comesçassem a serem colecionados utensílios rurais fora de uso. Com isso, adquiriu-se uma parcela de uma propriedade adjacente, resultando num local para estudos da vida rural, sendo este uma espécie de museu ao ar livre.

Crianças foram envolvidas no processo e começaram a procurar utensílios abandonados em sítios e fazendas. A partir da coleta dos itens, os mesmos eram restaurados semelhantemente ao seu estado original. As crianças

envolvidas nesse processo aprenderam sobre maquinários e começaram a entender como se funcionava a vida na fazenda. Assim, elas conseguiam assimilar a vida rural antes da mecanização.

As universidades que tratam de assuntos de museologia enfocam mais no critério de preservação e conservação de obras de arte. Porém, instituições como o ICOM, com seu comitê para ação educacional e cultural determinaram recomendações concernentes às qualificações gerais da educação nos museus, além de propósitos que esses esforços sejam colocados em prática no curso da museologia.

Enfim, o que se pretende é:

É o quadro geral da mudança, com a sua crescente ênfase em formas diferentes de participação do público, o qual é o interesse especial; para entender como o museu está adaptando suas funções tradicionais para a educação com planos mais abertos com ou sem paredes, então o museu se torna mais integrado com a vida do dia-a-dia de crianças e adultos (MARCOUSÉ, 1973, p.21) ¹.

¹ *It is the general Picture of change, with its growing emphasis on diferent forms of participation by the public, which is of special interest; to understand how the museum is adapting its traditional functions to open-plan education within or without its walls, so that it becomes more fully integrated into the everyday life of both child and adult*

3.2 A Integração entre Professores, Estudantes e Crianças

Segundo PROCTOR (1973), há uma interação importante a ser considerada que é entre o museu como uma casa de guarda do tesouro e o grupo de pessoas desejosas por conhecer sua história. Os museus e galerias oferecem ao visitante um vasto banco de dados dos tesouros do passado do ser humano.

Os tesouros têm varias formas, passando pelos maiores alcances feitos pelo homem, como suas descobertas científicas, o seu progresso na tecnologia, seus meios de transporte, exploração e descobrimento, sua vida cotidiana, suas lutas de experiências passadas.

Tais tesouros se encontram nas cidades, e alguns nos museus, *chateaux* (castelos), casas de campo, museus de arte popular (*folk museums* – FIGURA 4.2). Todos esses espaços estão articulados em diferentes períodos da história para proporcionar ao homem uma sapiência de seu passado e legado (PROCTOR, 1973).

A fase de luta para restabelecer e revitalizar os serviços existentes na educação do museu nos anos após a Segunda Guerra Mundial está acabada. A expansão das antigas fundações veio à tona e muitos novos serviços foram formados, trazendo um fluxo de mentes novas e energia, demandando mais altos padrões e mais efetivas realizações.

O espaço do museu é reformulado a atender um grande público. Uma sala que anteriormente era pouco visitada pode ser transformada em sala de ensino, de oficinas, artesanato, etc. Atualmente está havendo uma mudança nos valores tradicionalistas das escolas em relação ao ensino. Os professores levam seus alunos para além do universo da sala de aula, mostrando a eles como aprender por meio de uma visão mais global. Desse modo, as visitas de escolas aos museus se tornam cada vez mais regulares e fundamentais (PROCTOR, 1973).

O museu torna-se um local de interesse a ser visitado e explorado. O profissional que nele trabalha deve, portanto, encorajar o desenvolvimento de seus serviços educacionais para cada tipo de indivíduo. Alguns grupos conhecidos, tais como o Grupo para Serviços Educacionais nos Museus da Inglaterra, administram conferências e providenciam serviços de consulta, por exemplo.

Percebeu-se que as visitas de crianças aos museus com um guia as orientando, passando pelas salas com uma passividade inalterável, era desestimulante a quem visse os objetos em exposição. Para combater esse sistema, foram instalados locais de auxílio aos professores de forma que eles tenham experiência em como lidar com as crianças durante as visitas.

Para PROCTOR (1973) primeiramente, o professor deve informar a equipe do museu de sua intenção de visita, enfocando em qual área pretende visitar. Após isso, quando ocorrer a visita dos alunos essa é planejada, de forma que se dê prioridade às salas que têm mais relação com o tema de estudo. É preferível se conheçam poucas salas que impressionem do que muitas que não propiciam nenhum conteúdo mais aprofundado.

Se possível, os visitantes, especialmente se as crianças pudessem ter permissão para tatear alguns objetos das coleções. Essa forma de contato direto trás as maiores recompensas. Alguns momentos de manuseio com o objeto valem como horas de visualização do mesmo (PROCTOR, 1973, p.26)².

A partir do que foi exposto acima, muitos museus possuem salas específicas para o manuseio de seus objetos. Outros dispõem de serviços de empréstimos de objetos a escolas para fazerem com que os alunos se familiarizem com o objeto e descubram mais sobre eles. Muitos também publicam catálogos para os visitantes se orientarem e levarem algumas informações a respeito dos objetos que visualizaram.

Em muitos sentidos o museu serve como um auxílio para um público geral a fim de este aproveitar e lucrar com a grande herança cultural que lhe é disponibilizada.

² *If possible the visitors, especially if young children, should be allowed to handle some objects from the collections. This form of direct contact brings the greatest rewards, A few moments spent in handling objects are worth as much as hours of viewing*

3.3 A Economia do Museu nos Países em Desenvolvimento

De acordo com TOUCET (1973), o estudo sobre o papel econômico para os museus nos países em desenvolvimento trata do trabalho realizado no Museu Nacional de Níger, em Niamey (FIGURA 4.3). Este estudo representa as medidas sociais e econômicas que o museu deve tomar para não ser considerado uma instituição isolada da vida cotidiana.

Esse museu está localizado em um grande país, do tamanho aproximado da França, Espanha e Suíça juntas. O Níger possui 13 milhões de habitantes, com diversas línguas diferentes, dezenas de culturas heterogêneas. Niamey é a capital do Níger e é o santuário da unidade nacional.

O primeiro obstáculo enfrentado em Niamey foi a compreensão que as pessoas do continente africano fazem do museu. Para eles, este é uma espécie de escola, o qual providência um acréscimo a educação básica escolar.

O museu é visto como uma instituição que educa com entretenimento. Porém, muitos africanos consideravam esse entretenimento somente para o lazer, não para uma nova forma de educação.

Há muitas diferenças entre a escola antiga, com um severo discurso, e a atual, a qual tem eficiência e atrativos. Do mesmo modo ocorre nos museus, os quais antes eram destinados a certo público mais erudito, e os de hoje. Estes são mais abertos e destinados a receber o maior número de pessoas de diferentes níveis sociais possível.

Assim, o dilema em Niamey era o de criar um museu vivo o suficiente para atrair as pessoas, sendo ao mesmo tempo educativo. Ele tinha de interessar as pessoas comuns, aquelas que mais necessitavam de auxílio. Ou seja, atrair os incultos. O dilema era criar um espaço que comportasse obras de interesse de pessoas mais iletradas. Se a presença do visitante educado era importante, a visita do não educado era indispensável.

Lidou-se com a questão da África ser um continente que possui uma grande quantidade de dialetos, culturas próprias de cada etnia, sendo as nações africanas longe de homogêneas. Era preciso criar um local em que se pudesse se ter uma política coerente para abranger todos os povos.

Era preciso encontrar uma forma de proporcionar aos africanos uma melhor maneira de viver e de se unir sobre uma mesma bandeira espalhada por muitos territórios, etnias, geografia e história. O dilema também envolvia como criar uma unidade nacional para suportar as forças desintegradas que ameaçavam as nações africanas a tanto tempo.

Nas palavras de Varine-Bohan, já diretor do ICOM, o Níger foi o primeiro país que usou um museu efetivamente para apoiar um governo em promover união nacional (VARINE-BOHAN, apud TOUCET, 1973). Foi incutido o valor dos objetos do dia comum à população africana, pelo simples motivo de eles serem um autêntico tesouro da cultura etnográfica do continente.

Sua fundação se deu em 1958 sendo o Museu Nacional do Níger um museu ao ar livre elaborado por um catalão exilado (seu nome não foi encontrado para o trabalho), sem qualificação acadêmica que simplesmente notou algumas necessidades e problemas do país. A partir disso, criou um Instituto de Folclore e Arqueologia numa área de 20 hectares, próximo a um local com vegetação intensa e nos arredores de Niamey.

Abrange atividades como museu etnológico ao ar livre, jardim para crianças, jardim zoológico e botânico, lugar para espairecer e passear, local para desfiles de moda africana e européia, centro com artesanato de qualidade que fabrica objetos úteis. No programa desse Instituto há a maior escola de alfabetização do país (Os Museus no Mundo, 1979).

A manutenção é feita pela própria população, por meio de campanhas de angariação de fundos. O Níger é um país em que não existem obras significativas, onde há pouca história conhecida, mas com muita história oral. Recebe por ano uma média de 200 a 300 mil visitantes por ano.

Para Varine-Bohan no livro *Os Museus no Mundo*, “no caso de Niamey (...) a participação da comunidade no andamento dos museus é tal que se pode considerá-la como seu autêntico suporte logístico, mas seu papel é pouco criativo” (Os Museus no Mundo, 1979, p.76).

Além disso, foram transplantadas casas de diversas partes do país de modo que os visitantes não precisassem viajar grandes distâncias para poderem observar os estilos arquitetônicos diferentes do país. Com a tentativa de preservar as técnicas tradicionais, há artesãos dos quatro cantos do Níger. Tal iniciativa trouxe

união entre as diferentes etnias, pois pode misturar os artesanatos e formar uma unidade nacional, demonstrando que a mesma poderia ser possível e desejada.

Pode-se perceber com a experiência dos artesãos que os museus instalados nos países em desenvolvimento podem representar um importante papel econômico, já que atraem turistas e também os interessados em artesanato local (FIGURA 4.4). Esses são interessantes pontos a visitar pelo turista, o qual não possui tempo hábil para ter conhecimento de grande parte da história do local em que está visitando, e com o museu isso se torna possível (TOUCET, 1973).

O museu de Niamey tentou representar o vasto país Níger, com sua extensa área repleta de diferentes grupos étnicos, tanto os nômades quanto os fixos. Esse possui mais vida a partir dos artesãos que ali trabalham. Há uma atmosfera que não parece que é um museu quando se está a percorrê-lo.

O local se mantém com preços justos para os turistas e artesãos. Desenvolveu-se um papel econômico e uma habilidade de comprovar que museus não são meras extravagâncias em um país subdesenvolvido.

Segundo TOUCET (1973), para auxílio à população, o museu realiza treinamento dos artesãos. Foram escolhidos meninos que freqüentassem a escola, assim teriam aulas de como o material era em seu estado natural e quais eram as técnicas para ele se tornar um objeto de valor etnográfico e comercial. Com as vendas desse artesanato, são contratados cerca de 20 artesãos a cada ano.

Em se tratando do auxílio social e educacional à população, o museu ao ar livre de Niamey conseguiu uma ajuda de terceiros para alfabetizar as crianças, já que não há vagas suficientes para todos nas escolas do Níger (FIGURA 4.5). Tal como expressa TOUCET (1973), essa ajuda é não ortodoxa, com um sistema singular de educação. O esquema de ensino segue a linha relatada abaixo.

Nas segundas feiras são contadas histórias e narrativas históricas pela equipe de Rádio e Televisão de Níger, sendo que depois de contadas os alunos recontam essas mesmas histórias que são regravadas e reproduzidas na rádio.

Nas terças feiras, há um curso cedido pela Cruz Vermelha do Níger sobre higiene pessoal e primeiros socorros.

Nas quartas feiras é ensinado pelo Centro Cultural Franco Nigeriano sobre as artes faladas, dança, música, desenho e pintura.

Nas quintas feiras são expostos filmes educacionais pelo Centro Cultural Americano, sendo o conteúdo do filme escolhido antes de apresentá-lo e posteriormente discutido.

Nas sextas feiras o Centro de Treinamento e Educação ensina os meninos a fazerem trabalhos com o mínimo de ferramentas necessárias.

Nos sábados são realizadas conversas sobre as técnicas tradicionais africanas e também de artesanato.

Durante as tardes há aula de leitura para crianças iletradas, dadas por um professor contratado pelo Ministério da Educação de Níger.

Em relação à alfabetização dos adultos há também programas específicos para eles no pavilhão com áudio-visual. Pela manhã o local é usado para o ensino e à tarde se torna uma escola para crianças (FIGURA 4.6). À noite o pavilhão é um local para uma série de cursos práticos, de jardinagem, artesanato, com um público preferencialmente adulto iletrado.

Por fim, o museu tem um propósito principal que é sempre o mesmo: fazer alguma outra coisa além de um templo de arte e ciência.

Não há nada particularmente original no que foi descrito acima, nada que pudesse ser feito facilmente por qualquer outra pessoa. Talvez aí esteja a importância. Especialistas competentes sempre oferecem planos esplendidos e aconselham os museus de países em desenvolvimento, sem levar em consideração do que esses museus podem realmente fazer (TOUCET, 1973, p.42)³.

³ *There is nothing particularly original in all that is described above, nothing that could not easily be done by anyone else. Perhaps that is its importance. Competent and wellmeaning specialists often offer splendid plans and advice to museums in the developing countries, without taking any real account of what they can actually do*

3.4 As Exposições que um País em Desenvolvimento Necessita

De acordo com HASSAN (1973), as exposições de museus que um país subdesenvolvido necessita podem ter como objetivo a instrução das pessoas, desde adultos até crianças. Segundo o autor, nada pode estimular mais a educação das pessoas do que um museu como instituição viva.

Apesar do mesmo ser evidentemente uma construção, nos países em desenvolvimento, quando há possibilidade de construí-lo, ele se localiza nas capitais, restrito a um público limitado. A partir disso, surgem as exposições temporárias, as quais podem ser gerais ou específicas.

Exposições específicas podem ser destinadas às crianças em idade escolar, aos camponeses ou a pescadores, por exemplo. O espaço disponível para as exposições é limitado a uma sala de escola ou de outro local (HASSAN, 1973).

Como uma maneira de resolver situações de espaço limitado foi criado no Egito um sistema de pequenos museus científicos nas cidades principais egípcias. Nessas cidades utilizou-se de exposições temporárias que são fáceis de instalar e tratam de assuntos que interessem o público da região. Para atrair a população, esse sistema oferece oficinas de produção de texto, desenho, reportagens, com direito a prêmios.

As exposições geradas para um público geral tratam de economia, programas de avanço tecnológico e social. Uma delas que foi bem sucedida no Egito foi a do uso prático da energia solar para o aquecimento de água. Outros temas de interesse foram ressaltados por HASSAN (1973), tais como as diferentes formas de energia, os recursos naturais, a tecnologia.

As imagens e modelos dos objetos são adequadas para exposições que pretendem atrair um público geral, os textos são dispensáveis, se usam somente algumas palavras para explicar a imagem ou objeto. Alguns temas de interesse também abrangem o dia-a-dia do universo popular, com comemorações das festas principais do local ou país em que se insere, tal como ocorre no museu ao ar livre de Skansen, em Estocolmo, no qual se celebra a vida popular.

A maioria dos museus possui espaço para exposições temporárias, pois conforme HASSAN (1973), as pessoas gostam de saber o que as outras pessoas fizeram. Além disso, são desenvolvidas as exposições temporárias como

uma integração entre museus, de modo a propagar a cultura de um país, a fim de conhecê-lo mais a fundo.

Por fim, enfatiza-se que os países em desenvolvimento necessitam de uma troca de experiências, além de uma injeção periódica de novas idéias, proporcionada pelas exposições temporárias.

3.5 O Uso da Mídia nos Museus

O museu, uma vez remoto e distante, está mudando radicalmente, desenvolvendo uma nova consciência; procurando ser de valor e uso para todos. Museus estão a atrair mais e mais visitantes (THOMAS, 1973, p.123).

Segundo THOMAS (1973), o museu está em pleno desenvolvimento. Somente nos EUA, nos anos de 1940, 50 milhões de visitas eram pagas anualmente em 2.000 museus. Em 1969, excederam-se as visitas para 300 milhões nesses, com um acréscimo de seis museus a cada sete anos. Porém, muitos segmentos das comunidades urbanas e rurais não são alcançados.

Com a intenção de alcançá-los os museus se utilizam de recursos como rádio, televisão, jornal, a imprensa, vídeos. A mídia para as massas é utilizada em favor da descoberta do museu.

Os jornais não atingem tantas pessoas quanto a televisão ou o rádio, porém alcançam o público local, o qual também é um propagador de informações. Além disso, os programas para a comunidade podem ser iniciados por meio de anúncios nos jornais dos serviços que o museu oferece, a fim de atrair um maior número da comunidade local. Apesar de tudo, o jornal continua sendo o meio mais utilizado pelo museu para transmitir informações e educação popular.

Outro meio de comunicação que é utilizado é o filme. Os filmes são exposições em movimento e são adequados para interessar os visitantes, especialmente os jovens. (DURAND, James apud THOMAS, 1973).

Segundo TRIGUEIROS (1972), de nada valerá o trabalho de pesquisa e divulgação de um museu se não houver uma instigação à curiosidade das pessoas, levando-as a visitar a instituição e a participar da vida deste. A propaganda vem como meio de divulgação das atividades do museu. Ela considera

três objetivos a serem conquistados: o de satisfazer a curiosidade; o de estar na moda e o de igualar-se aos que lhe são superiores.

O início se dá com o primeiro grupo cuja curiosidade foi despertada e irá ao museu. À medida que esse primeiro grupo o frequenta e suas proporções de visita se elevam, o segundo grupo irá para suprir sua necessidade de estar na moda. O terceiro vem em seqüência, a fim de se igualarem com os que lhe são superiores.

Enfim, a propaganda deve ser organizada dentro da técnica, com o intuito do museu ser amplamente conhecido. Para TRIGUEIROS (1972), a publicação de folhetos e as festas de inauguração também são importantes para divulgar e promover o mesmo perante a comunidade.

3.6 Colaborações entre Museu e Escola

Segundo SZPAKOWSKI (1973), a colaboração entre museu e escola pressupõe haver: um conhecimento detalhado do museu e de suas coleções específicas para diferentes turmas; um programa educacional museológico que considere o currículo das escolas e suas áreas de interesse; contratos sobre como o museu irá trabalhar com os professores; acordos para trabalhar com os jovens e crianças fora da sala de aula; acordos entre o museu e a escola a fim de incentivar a pesquisa.

Com essas questões entre museu e escola pode ser revisada cada situação citada acima de uma forma específica. Esse não pode ser repostado pela escola, porém pode trazer conceitos novos e mais aprofundados para aprimorar o ensino dessas. Os museus deixaram de serem gabinetes de curiosidades e se transformaram em locais em continua mudança, participando de uma forma mais ativa na vida da população. A preocupação do museu quando este se une a escolas é como ele pode acrescentar programas de ensino das mais variadas áreas de atuação, tais como tecnologia, economia, agricultura, tradição dos povos, entre outros (SZPAKOWSKI, 1973).

Atualmente, o conceito de museu tradicional utilizado no século XIX está desaparecendo em favor de um como instituição educacional. Esse conceito trata de exposições como arqueologia, etnologia, ciência e outras que o museu explica suas histórias. O propósito educacional nesse contexto é fazer as pessoas

observarem e se interessarem pelas exposições, além de fazer uma síntese do que viram.

Também, os museus se utilizam das sensações do visitante, da importância da pessoa que o visita de tatear os objetos depois de uma visualização. Seu público interage com o que o mesmo tem a oferecer. O visitante se envolve no processo de como foi produzida a história, além de poder participar dela a partir de seu envolvimento com o objeto.

Para TRIGUEIROS (1972) o museu também deve se expandir para os locais que ele não tem acesso. Criar museus regionais a fim de instruir a população que vive em centros mais isolados e realizar trocas contínuas de exposições temporárias entre museus é essencial para se cumprir a função educacional dos mesmos perante a comunidade que pretendem atingir.

3.7 O Museu como um Educador

Para LUCA (1973), o museu tem um papel de educador. Inicialmente, este tinha coleções de indivíduos, grupos e organizações. A formação dele aberto ao público foi precedida de coleções de instituições privadas, dos grupos religiosos, das autoridades públicas, entre outros.

A criação do museu aberto ao público se deu início no século XVIII, quando houve um espírito de iluminação que gerou entusiasmo para a igualdade das oportunidades de aprendizagem. Coleções que eram vistas somente por poucos se tornaram acessíveis a todos.

Porém, tal fator foi aplicado somente na teoria, pois na prática as tradições das antigas coleções privadas continuaram as mesmas, somente sendo levadas para o museu aberto a todos os públicos, sem considerar a sua contrariedade de propósito (SZPAKOWSKI, André apud LUCA, 1973).

Tal como se expressa Thomas Ritchie em LUCA (1973), este deveria mudar do estado de cafeteria [sic] para um programa de esclarecimento. Além disso, museus não deveriam ser mausoléus (DEWEY, John apud LUCA, 1973).

O papel deste é trazer para estudantes e adultos que vivem em uma complexa civilização, onde a maioria das aventuras é de segunda mão, um novo saber da arte de seu passado, bem como das culturas anteriores (YOUTZ, Philip apud LUCA, 1973).

Youz acreditava que as coleções dos museus teriam mais valor educativo se colocadas no mesmo contexto cultural de sua criação, sendo a educação sua função primordial.

Após os anos de 1930, os EUA foram afligidos pela depressão econômica, de modo que os museus tiveram de contar com o suporte público para sua manutenção. Para justificar sua existência frente ao órgão público, estes se valeram da produção de programas educacionais.

Contudo, com a Segunda Guerra Mundial, os museus se aperceberam que não estavam fazendo correto uso de suas instalações. Dessa forma, evidenciou-se que seu real cliente era o povo e não a elite. Nos anos de 1970 nos EUA havia a tendência de considerar a educação a função principal dos museus. Com isso, estes se tornaram instituições educacionais.

Posteriormente, havia idéias de utilizar o museu para a instrução do público, desde a biblioteca de Alexandria até Mundaneum. Mundaneum foi concebida por Paul Otelet e desenhada por Le Corbusier nos anos 1930 para a Liga das Nações (FIGURA 4.7). Mundaneum deveria ser um museu universal com um centro de bibliotecas, cuja forma do local seria semelhante a um zigurate. Sua concepção seria a de subir por elevador até o topo e de cima para baixo ir descendo por uma rampa circular que contava a história da cultura pelas épocas. Esse projeto nunca foi construído, mas provavelmente influenciou Frank Lloyd Wright na concepção do Museu Guggenheim, em Nova York (TAYLOR apud LUCA, 1973).

Longe de ser um estéril mausoléu contendo uns poucos originais, o museu deveria providenciar uma ponte entre instrução e prazer (LUCA, 1973, p. 148)⁵.

5 Far from being a sterile mausoleum containing a few originals, the museum should provide a bridge from instruction to enlightenment

3.8 O Museu como Universidade Popular

Em entrevista ao livro *Os Museus no Mundo* (1979), Hugues de Varine-Bohan relata que para os países com exceção dos europeus, no início do século XIX, o desenvolvimento dos museus é um fenômeno colonialista. A Europa impôs sua forma de análise do patrimônio cultural aos outros países de modo que vissem sua cultura com perspectivas européias. Os museus da maioria dos países colonizados são criações do período colonialista.

Apesar de ter havido a descolonização nesses países, a esfera cultural pouco mudou, diferentemente da política. O fenômeno dos museus continuou sendo de criação européia, na qual a Europa produziu a cultura dominante e esses são derivados dessa cultura.

Apesar de decorrido o tempo, não houve alguma mudança significativa no fenômeno, com algumas exceções. Quase todos os museus continuam muito afastados daquilo que deveriam ser, não evoluindo culturalmente. O que ocorre segundo Varine-Bohan é que:

os museus continuaram a ser instituições que se dedicam a colecionar, conservar, apresentar e a educar, no sentido mais didático da palavra, mas em caso algum desempenham um papel ativo, no sentido de dar ao público a iniciativa cultural (*Os Museus no Mundo*, 1979, p.14).

No futuro, o museu deveria desempenhar um papel mais ativo, no sentido de dar ao público uma participação mais efetiva, não somente de meros observadores, mas sim de seres vivos da história. É interessante dar vida ao museu.

Este na verdade é uma instituição extremamente didática que reúne única e exclusivamente uma seleção de objetos para ensinar o público, sem lhe oferecer possibilidades de tocá-los, de valorizá-los em uma perspectiva de conjunto. A separação do objeto do seu meio ambiente natural é uma ação contrária à animação cultural.

Em se tratando de associar o museu com a arte isso é um fenômeno de 150 anos até hoje. Este em sua essência deve abrir-se a tudo que contribui para

a vida, podendo ser tanto um meio quanto um fim. Com isso, ele é uma instituição, mas não é somente artístico e sim envolve a natureza, a história, o homem, a ciência. A arte não é mais importante do que outra disciplina.

O museu não tem que se identificar exclusivamente com a arte, um exemplo disso é o Museu de Seurasaari, em Helsinki, no qual casas de madeira dos séculos XVII e XVIII foram integradas a ele, associando arquitetura ao espaço, além da cultura dos habitantes que viviam nessas casas (FIGURA 4.8). Para Varine-Bohan o museu tanto é um meio quanto um fim, devendo abrir-se a tudo que contribui para a vida.

Este deveria se assimilar a um banco de objetos a serviço da comunidade, tendo como finalidade acumular dados sob a forma de objetos, documentos, que se reúnem, classificam, documentam, restauram. Essa finalidade seria para que qualquer pessoa que tenha necessidade de se servir dos objetos, não somente os vejam, mas se sirvam deles. Desse modo, o museu seria visto como meio, como instrumento.

O museu como finalidade e objetivo é, segundo Varine-Bohan, a universidade popular, uma universidade para o povo por meio dos objetos, não como linguagem das palavras como nas universidades normais, mas sim como linguagem do concreto, dos objetos. E, esses objetos devem ser utilizados por toda a sorte de público.

O museu como universidade, onde não teria exposições em um só edifício, mas em muitos outros, se torna mais dinâmico, sendo feito para a comunidade e não para turistas.

Nos países em desenvolvimento há algumas experiências interessantes. Por exemplo, existe um Museu do Instituto de Folclore e Arqueologia de Niamey, no Níger, o qual foi anteriormente citado.

Enfim, o museu reflete sempre a função e o reflexo da classe social que o cria. Não pode existir um museu que somente exprima a complexidade da sociedade de que faz parte. É necessário que se crie um novo conceito deste em que cada indivíduo possa encontrar os elementos básicos para seu desenvolvimento enquanto ser humano, em uma sociedade tão complexa quanto atualmente. Para Varine-Bohan “o museu do futuro terá de ser uma obra coletiva e cooperativa, em que todo o membro da comunidade ocupe o lugar que lhe pertence.” (Os Museus no Mundo, 1979, p.81).



FIGURA 3.1 – escola Ripley St Thomas de Coleção de Agricultura e Vida Rural
(FONTE:RIPLEY, 2009)



FIGURA 3.2 – uma antiga casa de troncos do Museu Popular em Oslo, Noruega
(FONTE:PLANETWARE, 2009)



FIGURA 3.3 – foto aérea do Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger
(FONTE:GOOGLE EARTH, 2009)

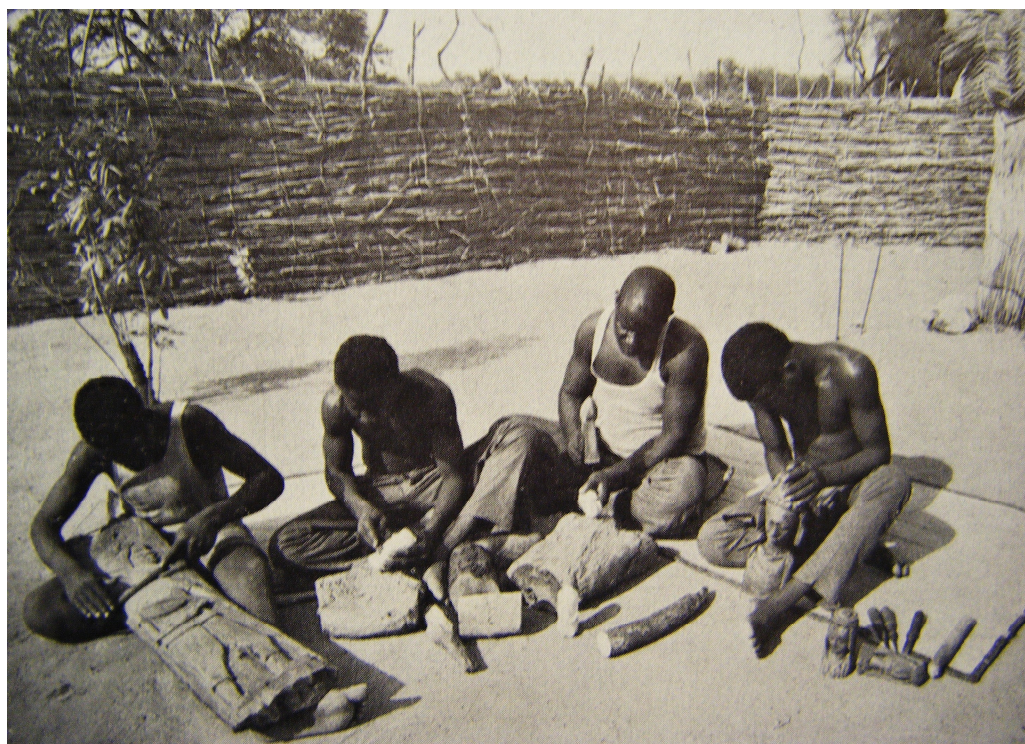


FIGURA 3.4 – artesão e aprendizes do Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger
(FONTE: TOUCET, 1973)



FIGURA 3.5 – alfabetização no Museu Nacional do Níger, em Niamey, no Níger
(FONTE: TOUCET, 1973)



FIGURA 3.6 – ensino ao ar livre para garotas no Museu Nacional do Níger
(FONTE: TOUCET, 1973)

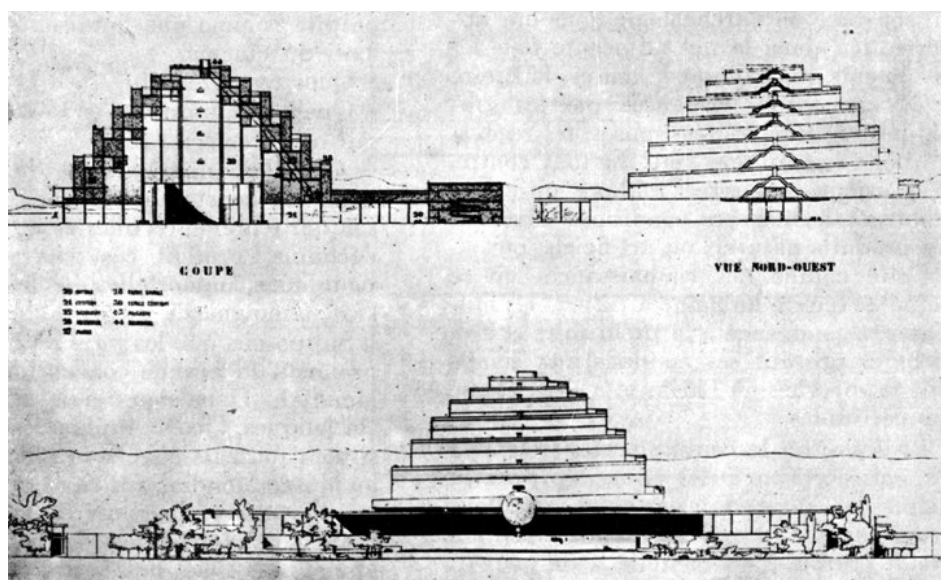


FIGURA 3.7 – desenhos para Mundaneum, de LeCorbusier
(FONTE: MODERNARCHITECTURE, 2009)



FIGURA 3.8 – igreja de madeira do Museu de Seurasaari
(FONTE: FARM, 2009)

4 QUADRO GERAL DAS CASAS PARANAENSES

Da infinita riqueza de suas soluções formais, usando de poucos recursos, porém jamais se repetindo, a não ser quando assim planejado. Da simplicidade e harmonia com que integram a paisagem paranaense: a casa de madeira bem pintada, no meio do jardim, sob um pinheiro, o telhado branco de geadas brilhando ao sol da manhã... (IMAGUIRE JUNIOR, 1993, p. 5).

Em se tratando das casas de araucária construídas no Paraná, estas possuem uma expressão cultural regional. Para IMAGUIRE JUNIOR (1993), há muita originalidade nas casas de madeira de Araucária, porém baseadas na tradição portuguesa e influenciadas pela polonesa. Em DUDEQUE (2005, p.67) houve o paranismo, o qual estimulava também o regionalismo do Paraná, sendo este “um período de experimentalismos artísticos baseados nas culturas circundantes (índios, negros e imigrantes)”.

As habitações indígenas foram as primeiras habitações que utilizaram madeira para construção, sendo elas mais primitivas e rústicas, além de atenderem perfeitamente às necessidades de seus usuários e às exigências climáticas (SÁNCHEZ, 1987).

A madeira e a arquitetura estão juntas há séculos. Desde que o homem aprendeu a lascar a pedra e por meio delas transformar a madeira em material de construção esta foi indispensável. A combinação da madeira com outros materiais naturais como cipós, palha, couro, barro gerou edificações que atravessaram séculos.

Segundo IMAGUIRE JUNIOR (1993), há indícios de casas de madeira 1.000 anos antes da era Cristã, no norte da Europa e península Escandinávia, regiões que foram favorecidas por florestas de pinheiros. Com o passar dos séculos, a técnica da utilização da madeira se aprimorou, com elementos que aumentassem a durabilidade da construção, como pedra e cerâmica.

As casas de troncos possuem estabilidade tal qual a alvenaria e nas regiões de terremotos chega a ser preferível como elemento de construção. O carvalho, utilizado em algumas regiões da Europa pobres em pinheiros, era mais durável do que o pinheiro, porém mais difícil de trabalhar. Assim, o carvalho foi mais utilizado em estruturas, enquanto que nas vedações foram utilizados outros

materiais. A partir da averiguação das potencialidades da madeira foram desenvolvidas duas técnicas principais.

A primeira delas é a técnica utilizada pelos portugueses quando vieram ao Brasil que é a do pau-a-pique ou taipa de mão (armação de madeiras delgadas trançadas e sobre elas se assenta a argamassa ou barro). A segunda é a trazida pelos alemães no século XIX para o sul do Brasil, denominada enxaiméis (preenchimento dos vãos com tijolos) (IMAGUIRE JUNIOR, 1993).

De acordo com VALENTINI (1982), existem três técnicas utilizadas nas edificações dos imigrantes: taipa de mão, troncos encaixados e alvenaria de tijolos (FIGURA 4.1 a, b, c). Os alemães se utilizam mais da taipa de mão, ou estuque, e a alvenaria de tijolos, sendo esta mais recente. Os imigrantes da Galícia (ocupação austríaca) utilizam a técnica dos troncos encaixados.

No mundo ocidental, a madeira foi utilizada como solução para os aspectos estruturais das construções, a parte definitiva das casas se fazia em pedra ou concreto (IMAGUIRE JUNIOR, 1993). Por razões econômicas, os espaços das casas de madeira representavam uma duplicação de funções, além de encaixes ao natural, sendo assim mais econômicas.

Atualmente, com o desenvolvimento das técnicas petroquímicas a madeira pode ser considerada “o mais versátil dos materiais de construção” (IMAGUIRE JUNIOR, 1993, p. 18). Já que com os avanços do ramo petroquímico foram desenvolvidos impermeabilizantes e tintas que aumentam a durabilidade da madeira, além de produtos que retardam a combustão da mesma.

O futuro da arquitetura de madeira também é promissor a partir desses novos avanços tecnológicos. A madeira é considerada bom isolante, de menor custo energético na construção, é de rápida execução, fornece baixo custo da mão-de-obra, tem um desempenho estrutural e possibilita uma infinidade de texturas e cores. Para MIRANDA (2005, p.13), a madeira representa um “sistema engenhoso, seguro, flexível, rápido, econômico, seco, limpo, propiciando fácil organização e acomodação a situações e terrenos diversos”.

Especificamente no Brasil, quando o colonizador chegou ao país este possuía três materiais para construir: o barro, a madeira e a pedra, sendo a madeira a mais versátil das três. No Brasil, no período colonial, se utilizava a mesma para vários processos, tal como a taipa de mão, a taipa de pilão (fôrmas para execução de paredes, vedação de vãos, estruturas complementares de piso e

cobertura). Outro material utilizado era a alvenaria de pedra, na qual a madeira servia para vedar os vãos e fazer estruturas complementares de pisos e coberturas.

Em toda a história do Brasil esses três materiais foram em muito utilizados na arquitetura. Somente com o advento do modernismo, na segunda metade do século XX, houve uma considerável mudança para o concreto, utilizado como material de construção. O barro, a madeira e a pedra foram muito utilizados para cada parte construtiva da casa. Destacam-se os alicerces da casa que se utilizam da pedra (FIGURA 4.2) e atualmente são também em concreto. Nas vedações há o emprego da cerâmica, nas coberturas com as telhas se predomina a cerâmica e na estrutura de cobertura se usa a madeira, sob palha, cerâmica ou pedra (IMAGUIRE JUNIOR, 1993).

Considera-se que cada espécie de madeira na tradição paranaense é utilizada para determinado fim. Para estruturas não aparentes, como telhados e pisos de sobrados, se faz uso da imbuia e peroba, madeiras que possuem odor forte do qual o cupim desgosta. Para os pisos se utiliza de tabuado de ipê, o qual suporta a abrasão. O cambará é mais utilizado para madeiramento exposto ao tempo.

Para IMAGUIRE JUNIOR (1993), no Brasil a madeira como material de construção só foi exigida pela metrópole portuguesa em 1755, quando Portugal pretendia reconstruir Lisboa, após o grande incêndio que se propagou na cidade. No Paraná a madeira começou a ser extraída das florestas litorâneas. Com isso, houve uma grande devastação das florestas costeiras e somente em 1825, durante o primeiro Império, houve a preservação das “madeiras de lei”, ou seja, madeiras com corte controlado. Porém, tal lei pouco adiantou para preservar o corte excessivo da mesma.

Houve uma tentativa de preservação de seu corte no século XIX, quando foi criada a Província do Paraná, mas devido aos interesses econômicos, novamente tal preservação ocorreu com ineficácia. Seqüencialmente a esses fatos, predominou a extração das madeiras no interior do Paraná, levando a quase total escassez de algumas espécies.

Segundo IMAGUIRE JUNIOR (1993), a madeira de pinho para construção era importada da Europa, contudo após a Primeira Guerra Mundial, o Brasil começou a exportar madeira. Em 1939 a madeira chega a ser o maior item de exportação do Estado do Paraná, porém logo superada pelo café.

Após a Segunda Guerra Mundial, a produção paranaense em madeira de pinho acompanha a brasileira e serviu para abastecer o mercado interno, ou seja, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Depois dos anos de 1950, contudo, a compra da madeira de pinho diminuiu.

De acordo com IMAGUIRE JUNIOR (1993), em quesitos de construção no cenário paranaense, a madeira fica proibida de ser utilizada nas edificações das principais ruas de Curitiba, em 1905. Dentre essas ruas estavam a Rua XV de Novembro, Barão do Rio Branco e Praça Tiradentes. Em 1906, ocorreu uma proibição da utilização da mesma em toda a região central. Em 1953, o Código de Posturas e Obras proíbe o uso desta nas casas da “primeira zona fiscal” de Curitiba, além de colocar restrições para construí-las nas demais zonas da cidade.

A proibição da edificação de casas de madeira em Curitiba se deveu pela preocupação com os incêndios e “existe também um caráter discriminatório nessas posturas: pela sua abundância, a madeira é barata e acessível a todos” (IMAGUIRE JUNIOR, 1993, p.33). A proibição também estava associada ao termo dos legisladores que uma urbe civilizada era uma urbe moldada com alvenaria (DUDEQUE, 2001). Porém, em STINGHEN (2002, p.56), há o parecer de que apesar de todas as restrições do Código de Posturas a casa de madeira foi muito comum no cenário paranaense, “o que contrariava o projeto de uma cidade urbanizada pela alvenaria”.

Conforme MIRANDA (2005), a partir das leis que restringiam e proibiam o uso da madeira, juntamente com a sua abundância resultou-se na associação da madeira com a fragilidade (incêndios) e a insalubridade. Tais associações fizeram com que a arquitetura da madeira fosse vinculada com a condição de inferioridade social, econômica e cultural. A casa de madeira, com a aplicação dessas leis, ficou conhecida como algo de “mau gosto e pobreza”.

Curitiba queria se acreditar pronta para superar as misérias das construções de madeira e da arquitetura de imigrantes pobres. Não mais ripas, caibros, tesouras ou tábuas! Para que o *mundo* a reconhecesse, a cidade desejava a arquitetura moderna (...)
(DUDEQUE, 2001, p.243).

O considerado ideal para se construir eram os novos palacetes construídos pelos barões do mate em alvenaria de tijolos, cujo material refletia a

prosperidade dos proprietários e similaridade ao que se estava construindo na Europa.

Como a madeira de pinho não foi colocada como uma “madeira de lei”, a sua extração foi intensa e atualmente o ciclo da madeira do pinheiro pode ser considerado terminado. “A Araucária está extinta para fins comerciais” (IMAGUIRE JUNIOR, 1993, p.35).

A madeira de Araucária não foi extinta devido às casas que foram feitas dela. Sua extinção foi ocasionada pela exportação ao exterior e ao restante do Brasil. “Se todo o Paraná de hoje habitasse em casas de madeira, não teria necessidade de mais do que 7,5 milhões de araucárias, ou seja, pouco mais de 3% do plantel de árvores que havia ainda na década de 1950” (Contingente arbóreo em 1953, LAVALLE, Aída M. apud LARocca JUNIOR, 2008, p.99).

As características da casa de araucária remetem a: um telhado alto, cobertas com telhas de barro francesas (substitutas das tabuinhas), o assoalho erguido de sobre o solo, assentado em pilaretes de tijolo ou em cepos de madeira dura e a vedação de tábuas verticais (FIGURA 4.3).

4.1 A Vinda dos Imigrantes

Para VALENTINI (1982), em relação à história do Paraná como província, cujo início foi em 1853, este não possuía uma economia auto-suficiente, com poucas pessoas para se trabalhar na agricultura, sendo dependente do mate. A partir disso, foi estipulado pelo Presidente da Província, Adolpho de Lamenha Lins, uma nova política de imigração. Esta política consistia em incentivar a vinda de imigrantes para o Paraná de modo que eles se assentassem em núcleos coloniais próximos aos centros urbanos e ligados a eles por estradas.

A partir da nova política de imigração, a imigração portuguesa diminui, bem como a espanhola e a africana, que foram vigentes no Paraná até 1829. Com isso, há um aumento considerável de colônias na Província.

Em LAROCCA JUNIOR (2008), a imigração que marcou o cenário brasileiro, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX, possui diferentes características migratórias em cada estado. Em São Paulo predominou a cultura italiana, já no sul do Brasil a imigração foi mais variada, com alemães, italianos (mais em Santa Catarina e Rio Grande do Sul). Em relação à corrente migratórias predominantes no Paraná tiveram destaque os escravos, vindos da Galícia, local que hoje é ocupado por parte da Ucrânia e da Polônia.

Conforme VALENTINI (1982), entre 1870 a 1879 o Paraná possuía 26 colônias, 19 em Curitiba, Araucária e São José dos Pinhais. Nos anos de 1880 a 1890 foram criadas 15 colônias e entre 1890 a 1900 mais 19. Entre 1900 a 1910 acrescentam-se mais 10 colônias.

O maior número de imigrantes que vieram para Curitiba até 1934 foram os poloneses, representando 47% do numero total de imigrantes. Em seguida foram os ucranianos (19%), alemães (14%), italianos (9%), além de pequenos grupos de outras nacionalidades (11%) (VALENTINI, 1982).

Em relação ao local de ocupação, os alemães se estabeleceram mais na cidade, os italianos tanto no meio urbano quanto no rural e os poloneses e ucranianos principalmente no meio rural. Os poloneses, em específico, formaram colônias, sendo que algumas posteriormente viraram bairros de Curitiba, como os bairros Pilarzinho, Abranches, Santa Cândida, Santo Inácio e Orleans. Outras colônias se estabeleceram em D. Augusto, D. Pedro, Riviere, Lamenha, Tomás

Coelho, Murici, Zacarias, Inspetor Carvalho, Antonio Prado, S. Venâncio e Santa Gabriela (FIGURA 4.4).

A primeira imigração polonesa nos arredores de Curitiba foi em 1871, onde hoje é o bairro do Pilarzinho. Os imigrantes poloneses fundaram assim a primeira colônia eslava do Paraná. O Paraná foi muito receptivo com os imigrantes, cedendo terras a eles de modo que possibilitava a permanência européia na região.

Os imigrantes possuíam “fome de terra”, aliados a orientação brasileira racista a fim de trazer um “branqueamento” da população. Com essa política, o Paraná ficou conhecido como um “Brasil diferente” (MARTINS, Wilson apud LARocca JUNIOR, 2008, p.25) pela sua composição étnica distinta das demais unidades territoriais.

Uma das funções de se trazer o imigrante ao Paraná foi a de ensinar aos caboclos que aqui habitavam como são as práticas da agricultura, já que os que eram da terra paranaense lidavam com pecuária e condução de tropas. Um importante instrumento trazido pelos imigrantes foi o carroção dos poloneses, ou “cracoviano” (FIGURA 4.5).

Os imigrantes ucranianos se estabeleceram em colônias em Antonio Olinto, Rio Claro, Vera Guarani, General Carneiro. As ocupações espontâneas se direcionaram as cidades de Palmeira, Teixeira Soares, Irati, Rio Azul (LARocca JUNIOR, 2008).

A concessão das terras foi iniciada à margem direita do Rio Iguaçu, com lotes aproximados de 20 a 25 hectares, de frente para estradas riscadas, e ainda:

A expansão espontânea partiu de Curitiba para dar uma feição eslava à margem esquerda do Iguaçu (Contenda, Lapa), e as colônias oficiais foram se sucedendo pela margem direita, em direção ao sul, até bordejar à região norte - catarinense, do outro lado do Iguaçu, que naquela época, anterior ao Contestado, ainda fazia parte do Paraná (LARocca JUNIOR, 2008, p.30).

Atualmente, mais de 20% da população paranaense é de origem eslava, correspondendo à terceira ou quarta geração dos imigrantes que chegaram ao Estado até 1910. No Brasil, se encontram em média dois milhões de descendentes de poloneses e mais de meio milhão de descendentes de ucranianos.

4.2 As Origens da Casa de Araucária

De acordo com IMAGUIRE JUNIOR (1993), há três vertentes para as casas antecedentes da Casa de madeira de Araucária, dentre elas estão a indígena, a portuguesa e a polonesa.

Em se tratando das casas de caboclos e das “casas de bugre”, estas bastante freqüentes no litoral do Estado até a década de cinqüenta, têm algumas derivações indígenas. Dentre essas derivações está a escolha dos componentes vegetais como as madeiras, cipós, taquaras e palhas. Outra está no uso das amarrações, trançados e encaixes.

A segunda vertente da origem da casa de madeira de Araucária pelos portugueses é pouco provável pelas comparações feitas no livro de IMAGUIRE JUNIOR (1993). Algumas das disparidades entre as casas paranaenses de madeira e as portuguesas estão:

- A estrutura: a estrutura da casa paranaense é autônoma e a portuguesa tem um sistema de paus a pique em que tanto a parede quanto a estrutura suportam o peso da cobertura;
- A cobertura: nas casas paranaenses a inclinação dos telhados é aproximadamente de 45 graus, enquanto que na portuguesa é escassa;
- As vedações: em Portugal são utilizadas tábuas de madeira horizontais bem menores em tamanho que as tábuas da Araucária;
- Obtenção da madeira: na casa paranaense há a obtenção industrial das madeiras de serraria regular, já na portuguesa há uma irregularidade no tratamento das tábuas, sendo feito provavelmente de cunha ou machado.

A terceira vertente é a casa polonesa que é mencionada pelo professor Edwino Tempski em IMAGUIRE JUNIOR (1993) que relata duas técnicas construtivas utilizadas na Polônia rural. Uma delas é similar às taipas de mão, muito usadas no Brasil de Minas Gerais para o Norte e as casas de troncos. A primeira delas não se encontra no Paraná, porém o uso de troncos foi dominante na

paisagem paranaense. Mas mesmo assim, as técnicas utilizadas na Polônia são diferentes das empregadas no Paraná, de forma que os imigrantes quando vieram ao Paraná, fizeram um uso regional assimilado.

O que se pretende afirmar enfim com essas três vertentes é que “as casas de madeira de Araucária são um sincretismo construtivo de origem indefinível, mas de afirmação e expressão paranaense” (IMAGUIRE JUNIOR, 1993, p. 42).

Foram agregadas à centenária tradição luso-brasileira as heranças dos alemães, italianos, poloneses e ucranianos, se desenvolvendo a partir da segunda metade do século XX (MIRANDA, 2005).

Esses imigrantes desenvolveram uma recriação da arquitetura como um ritual de construção da casa no Paraná, expressando o sentido de *genius locci*¹— o espírito do lugar. Espírito que produz “uma arquitetura que transpõe limites geográficos, barreiras espaço-temporais e noções preconcebidas de como e o que fazer. Sabe-se fazer e assim se faz” (MIRANDA, 2005, p.12).

¹ C.f. Norbert Schulz, Cristian. *The Phenomenon of Place in Nesbitt, Kate (ed.) Theorizing a new agenda for Architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*. New York: Princeton Press, 1996, p.412-428 apud MIRANDA (2005).

4.3 Tipologias de Casas em Madeira de Araucária em Curitiba

Em estudo feito por IMAGUIRE (apud STINGHEN, 2002), foram divididas as casas de madeira de araucária em cinco tipos, as quais foram selecionadas para um trabalho encomendado pelo IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) a fim de montar a Vila da Madeira.

Primeiramente partiu-se da implantação de dois tipos de casas de madeira do pinheiro. O primeiro deles é o mais antigo e de influência luso-brasileira. Neste tipo de implantação as casas possuem as águas da cobertura voltadas para frente e para os fundos do terreno (FIGURA 4.6). O segundo tipo de implantação, este mais recente, tem influência dos “chalés” da região central da Europa. As águas da cobertura nesse tipo são voltadas para as laterais do terreno (FIGURA 4.7).

Com isso, dentre os cinco tipos definidos por IMAGUIRE (apud STINGHEN, 2002) foram:

- Casas luso-brasileiras;
- Casas da Imigração;
- Casas com Chanfro;
- Casas com telhados de quatro águas;
- Casas Modernistas.

A primeira dessas tipologias, a casa luso-brasileira, é sempre afastada das laterais do terreno e com jardim frontal. As águas da cobertura são voltadas a frente do terreno e na elevação frontal é característica a porta centralizada e com varanda (FIGURA 4.8). São em geral mais antigas e os exemplos encontrados hoje estão em mal estado de conservação. Quando há ampliação, esta ocorre longitudinalmente ao terreno, aos fundos, para receber cozinha, sanitários e varanda de serviço.

A área construída dessa casa é pequena e possui planta dividida em quatro partes. Muitas vezes, a entrada se desloca para a lateral da casa em função do barulho propiciado pela rua. A varanda ocupa de dois a três lados da casa e tem ou não a presença dos lambrequins nos beirais.

Em seguida, apresentam-se as casas da imigração. Esta é mais recente e se refere aos chalés europeus. Essa tipologia tem uma maior área do que

a anterior, com as águas da cobertura voltadas para as laterais do terreno. A planta é retangular e dividida em seis partes, com o acesso pela elevação lateral protegido por varanda (FIGURA 4.9).

Em quesito de evolução, de acordo com IMAGUIRE (apud STINGHEN, 2002), a casa da imigração possui em sua concepção um quarto avançado em relação à sala, fazendo com que se ganhe uma varanda defronte à sala e porta para frente. A varanda pode ser um prolongamento das águas do telhado de um lado ou nos dois lados, resultando na casa geminada. Há a ocorrência de a varanda ocupar ambas laterais da casa e a frente. Os lambrequins podem ser colocados somente na elevação frontal ou em todo o perímetro do telhado.

A terceira tipologia trata das casas de chanfro. Estas tiveram uma evolução em relação às outras tipologias anteriormente citadas e na extremidade da cumeeira é utilizado o chanfro, de 45 graus em relação ao plano da elevação (FIGURA 4.10). Em STINGHEN (2002), há referências para casas que ora recuam a sala ora avançam o quarto, resultando nas *bow-windows*. Para IMAGUIRE (apud STINGHEN, 2002), a composição dessa tipologia se torna muito rica devido ao jogo de telhados, “dispensando mesmo o rendado dos lambrequins” (STINGHEN, 2002, p.68).

A quarta tipologia remete aos telhados de quatro águas. Esta tipologia é considerada mais pesada do que as demais pelo fato de ter mais águas em sua cobertura. O volume de cobertura “é menos leve e elegante que os anteriores (...) em que a utilização do sótão fica condicionada às águas furtadas” (STINGHEN, 2002, p.69). A partir disso as varandas, normalmente em dois a três lados da casa, vêm para amenizar a pesada volumetria do telhado (FIGURA 4.11).

O acesso principal nessa tipologia se dá pela elevação principal, com a criação de um corpo avançado diante da sala, ou retirá-la do volume da varanda. Nas casas desse tipo não existem lambrequins e *bow-windows*.

Em STINGHEN (2002), exemplifica-se sobre a Casa da Estrela, sendo esta totalmente atípica dentro da paisagem paranaense de arquitetura em madeira de araucária. Esta se localizava no bairro Alto da Glória, em Curitiba e é originada a partir da Estrela Verde, símbolo do Esperanto, cujo significado é esperança (FIGURA 4.12).

A casa não possui ângulos em 90 graus e possui um pentágono no centro de todas as suas plantas. O que se evidencia com a Casa da Estrela é tal como se afirma abaixo:

O que difere a Casa da Estrela dentro do universo das casas de araucária é sua proposta formal, que transcende ao desejo de um homem de fazer de sua casa uma estrela e um virtuosismo construtivo que garante que a casa da estrela perdure até hoje em bom estado de conservação (STINGHEN, 2002, p.73).

Por fim, como última tipologia identificada no trabalho de Imaguire para o IPPUC, foram as casas modernistas em Curitiba. Essas casas apresentam grandes diferenças com as demais tipologias de casas citadas, sendo estas mais recentes. Utiliza-se de esquadrias metálicas e as águas do telhado não formam cumeeira e se direcionam para as laterais do terreno. A modernidade construtiva é evidenciada principalmente pelo desencontro das águas do telhado (STINGHEN, 2002).

No trabalho de STINGHEN (2002), é citada a casa de madeira roliça de Oswaldo Navarro Alves. Tal casa foi construída a partir de 1977, em um terreno de 6.000m², em cuja casa ocupa 200m², sendo esta rodeada por um bosque. Essa casa foi construída com os antigos postes de iluminação de madeira utilizados pela Copel, a qual os inutilizou em favor dos postes de concreto.

Para XAVIER apud STINGHEN (2002), a casa consiste em 12 arcos de círculo, de ângulos iguais e raios variados, abrigando as diferentes dependências da casa. A obra é circular, com planta de formato estelar, e suas 12 partes possuem 30 graus cada uma (FIGURA 4.13).

4.4 A Casa

“O lugar é o mundo e este é a sua casa” (MIRANDA, 2005, p.12)

Kunst ist sinn. In der grossten Einfachten liegt die grosste Kunst – Arte é sentido. Na máxima simplicidade reside a maior arte. (MIRANDA, 2005, p.18)².

Uma casa típica dos imigrantes do Paraná abriga, na propriedade, a casa para moradia, o paiol, o abrigo para animais, abrigo para ferramentas e instrumentos agrícolas. Dessa forma, há “uma forte ligação entre o trabalho e a residência” (VALENTINI, 1982, p.29).

As edificações citadas acima são feitas à parte umas das outras, dispostas no terreno. O programa da casa do imigrante possui área de aproximadamente 90 a 150 mil m², com as seguintes peças: sótão, varanda, vestíbulo e quartos. Todos esses cômodos são incorporados à casa de moradia. As instalações sanitárias e cozinha se localizam em outra edificação. Porém, na evolução da tipologia das casas elas são incorporadas à casa de moradia (FIGURA 4.14). A planta das casas dos imigrantes, de formato retangular, tem um esquema rígido e fechado, porém seu interior é mais flexível. Para MIRANDA (2005), é sempre possível se circular em volta da casa, caracterizando uma implantação solta no terreno, a qual tem duas soluções possíveis: com a cumeeira paralela à rua ou perpendicular à mesma.

Em algumas construções a varanda ocupa toda a fachada frontal, com o vestíbulo, ou sala, como acesso direto da varanda, levando em seguida para um ou mais quartos. Outras casas com somente um quarto possuem uma escada que dá para o sótão, onde normalmente é o quarto das crianças, com a porta principal voltada para o vestíbulo (FIGURA 4.15).

² C.f. Dal Co, Francesco. *L'invenzione di una diversa tradizione moderna* in Casabella 725, settembre 2004, Milano, Mondadori, p.4-11 apud MIRANDA (2005).

Nas casas com dois quartos, a porta principal dá no vestíbulo e a porta de serviço e a escada se localizam em outro quarto. A cozinha quando é separada da casa se encontra próxima à porta de serviço, e quando adjacente à casa toma toda a largura da fachada em que estão os quartos e a sala. O maior cômodo que existe na casa dos imigrantes é a cozinha, a qual é o local em que há mais vida familiar. Para MIRANDA (2005), a cozinha é considerada o coração da casa, sendo o ambiente mais acolhedor.

Em geral, as casas de madeira possuem sempre a mesma relação volumétrica em relação ao posicionamento das aberturas. Há quase em todas as casas três janelas na fachada do oitão do telhado, com uma neste e outras duas logo abaixo, ordenadas simetricamente. Em outra face da casa há uma porta centralizada e duas janelas, uma de cada lado. As janelas em sua maioria são na forma de guilhotina.

Atualmente, pela existência de casas de alvenaria em reposição às de madeira pelos seus donos, as casas de madeira são utilizadas como depósitos. Aquelas casas que são utilizadas como moradia e “já sofreram ampliações, como por exemplo a Casa de Osley, na Colônia Tomás Coelho, em que foi construída a cozinha ainda que com técnica diversa” (VALENTINI, 1982, p.35).

A cobertura difere entre os grupos de imigrantes. Para as casas alemãs há um chanfro na extremidade do ponto de encontro das duas águas do telhado. As casas italianas são geralmente assobradadas e seu caráter urbano ou rural é muito similar aos conjuntos rurais do norte da Itália (MIRANDA, 2005).

Os lambrequins foram outros elementos que não deixaram de figurar nas casas curitibanas, sendo eles conhecidos como uma prova clara da influência dos imigrantes, em especial dos poloneses (FIGURA 4.16). A partir das determinações do Código de Posturas de 1919, este exigia a colocação de lambrequins em todas as terminações de telhados vistos a partir da rua. A tipologia dos lambrequins foi elevada a categoria de influência étnica e modismo, além de uma particularidade cultural da arquitetura de Curitiba (DUDEQUE, 2001).

Por fim, o imigrante potencializou as funções da madeira e desenvolveu sua técnica. No conjunto de casa de moradia e paióis, ambos de madeira, a casa é destacada, tal como se procede abaixo.

O estabelecimento de um arcabouço estrutural, o ligeiro afastamento do solo, a disposição vertical das peças de vedação e

a proteção da umidade formam os princípios elementares desta utilização. Os telhados muito altos em duas águas, cobertos por telhas chatas, denunciam o sótão e são contornados por lambrequins, sistema de pingadeiras para afastar as águas da chuva. A pintura é a base de cal pigmentada, produzindo combinações de cores luminosas: rosa e verde, azul anil e amarelo, azul e verde, cinza, branco, marrom. No conjunto de edifícios de madeira, a habitação certamente se destaca (MIRANDA, 2005, p.13).

Não se pode deixar de citar outras edificações que muito se utilizaram da madeira como elemento de construção. Dentre essas estão os edifícios industriais, como serrarias, moinhos, engenhos, depósitos, celeiros, estábulos. Também existem as edificações religiosas, com as igrejas, capelas, oratórios, mosteiros e conventos. Além disso, há edificações institucionais como hospitais, escolas, hotéis e edificações públicas, como prefeituras. Nos programas comerciais e recreativos de madeira se encontram os bares, clubes, teatros, lojas.

4.5 A Casa Eslavo-Paranaense

A casa eslava, de origem polonesa e ucraniana, também foi muito expressiva no estado do Paraná. Suas casas rurais se diferenciavam das urbanas. As rurais eram maiores, com uma varanda ocupando uma larga extensão da fachada, a cozinha era interligada à casa de moradia por meio de passarelas, até as salas da habitação rural eram de maiores proporções do que da urbana. Mais uma vez se afirma, tal como anteriormente citado, que a cozinha é o centro da vida cotidiana da casa (LAROCCA JUNIOR, 2008).

A varanda é o principal elemento e marco externo do imigrante, propiciando novas soluções arquitetônicas com seus espaços vazios e cobertos na frente da casa. No caso das edificações eslavo-paranaenses, as varandas podem ser orientadas para qualquer direção, com predileção para frente de estradas (casa rural) e ruas (casa urbana). Esse espaço também é um local de intermediação público-privado, como uma extensão da sala.

O guarda corpo das varandas serve como vedação, bem como ornamento geométrico ou orgânico, mesma característica se expressa no uso do lambrequim nos telhados. Os banheiros são edificações em madeira instaladas posteriormente, com as chamadas “fossas negras”, comumente localizadas nos fundos do terreno.

O sótão era utilizado como depósito e posteriormente, com o aumento da família, evoluiu para mais um quarto. A sala é um espaço não destinado a receber visitas, mas sim funcionando como um espaço solene de quadros e mesa para rezar o terço.

(...) e já que a cozinha foi transformada no mais importante compartimento da vida familiar, reservou-se a sala para funções mais grandiosas, tais como os momentos solenes das festas familiares, ou mesmo, no dia-a-dia, alguns minutos para rezar o terço (...), é fato que há uma nítida graduação dos compartimentos em que o não-morador pode ser admitido: varanda, cozinha e sala, sendo esta, surpreendentemente, o cômodo mais reservado” (LAROCCA JUNIOR, 2008, p. 109).

O livro Casa Eslavo-Paranaense faz foco na tipologia das casas rurais dos imigrantes eslavos que estão inseridas na paisagem paranaense. Estas casas, em sua maioria, apresentam a cumeeira de seus telhados voltada para a

estrada. Segundo a análise realizada pelo livro existem quatro tipologias diferentes que serão aqui tratadas de forma mais geral.

O primeiro tipo (Tipo A) se refere às casas de programa mais simplificado. Este inicialmente era retangular, com cobertura de duas águas e de área de aproximadamente 36m², acrescida da varanda (8m²). A casa possuía duas peças e com o desenvolver da família se tornou demasiadamente pequena (FIGURA 4.17). A fim de aumentar sua área foi edificado próximo a primeira habitação, mais um volume que abrigava cozinha e área de serviço. As casas são ligadas pela varanda contigua e sua implantação tem formato de T, L ou linear (FIGURA 4.18).

O segundo tipo (Tipo B) é muito mais complexo do que o primeiro. Elas são maiores e outra forma de reforma da utilizada no primeiro tipo, apesar de manterem o formato retangular. Nessa tipologia não se fazem edificações contiguas à casa antiga, mas sim se desmonta esta e se reaproveita sua madeira, ou não a desmontam e a utilizam como paiol. O sótão é utilizado como dormitório e o térreo abriga mais cômodos, com dois quartos. A área é de aproximadamente 67m² de casa, 20m² de sótão e 12m² de varanda (FIGURA 4.19).

O terceiro tipo (Tipo C) é o considerado mais padrão e mais comum dentre as casas eslavo-paranaenses. É maior do que os outros tipos citados e dispõe da cozinha como elemento da vida familiar da casa, mais do que os tipos A e B, pois possui um acesso diretamente a ela. Esse acesso se dá pelo alpendre, o qual é uma extensão da varanda da fachada frontal (FIGURA 4.20). A varanda no tipo C pode ter formato de U, O, ou L (FIGURA 4.21). No pavimento térreo há três dormitórios, com um a mais contando com o sótão. A área da casa é estimada em 79m², o sótão de 30m², e a varanda com variação de área entre 10 e 50m².

O quarto e último tipo (Tipo D) é o maior dos quatro tipos aqui apresentados. Em seu programa há uma média de quatro dormitórios, duas salas, escritórios, ou até local específico para o oratório. A grande maioria dessas casas se encontra em locais peri - urbanos, mais próximos do centro urbano. Algumas edificações possuem banheiro no próprio volume da casa. O tipo D possui interseção de telhados, com amplas varandas e acessos em Z ou lineares para cozinhas e salas (FIGURA 4.22). A área aproximada da casa é de 87m², as varandas de 30m² e os sótãos de até 40m².

4.6 As Práticas Propiciatórias

As práticas propiciatórias envolvem a cultura de cada povo, bem como as suas tradições. Em se tratando da cultura polonesa, esta está ligada a “uma série de costumes e crendices vinculados à habitação com objetivo de trazer felicidade e sucesso aos proprietários, protegê-los dos maus espíritos, das doenças, de raios e incêndios, e de ladrões e malfeitores” (TEMPSKI, Edwino apud VALENTINI, 1982, p.72).

Dentre as práticas propiciatórias são envolvidos também elementos decorativos, tais como desenhos de flores feitos em cal ao redor das portas e janelas da fachada principal da casa, os quais demonstravam que ali havia uma moça pronta para se casar. Além disso, há costumes como a cruz de madeira nas vigas para trazer e garantir felicidade e também o uso da ferradura na soleira da porta principal para afastar coisas maléficas.

Essas práticas também foram inseridas na arquitetura. Quando inseridas geraram características únicas para cada colônia imigrante que se assentou no território paranaense. Assim, os componentes da casa paranaense possuem uma riqueza sem igual, reforçando a expressão regional da arquitetura em madeira representada no Paraná.



FIGURA 4.1 a – taipa de mão
(FONTE: GRUTADAGRATIDÃO, 2009)



FIGURA 4.1 b – troncos encaixados
(FONTE: acervo da autora, 2009)

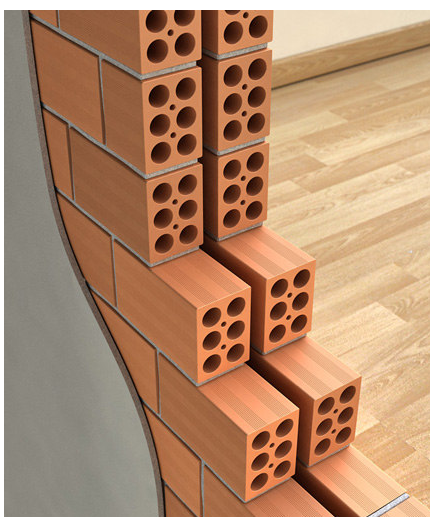


FIGURA 4.1 c – alvenaria de tijolos
(FONTE: FLEXYCITY, 2009)



FIGURA 4.2 – embasamento de pedra museu agrícola, Bosque do Papa
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 4.3 – casa Grochocki, colônia Muricy
(FONTE: LAROCKA JUNIOR, 2008)



FIGURA 4.5 – carroção dos poloneses
(FONTE: LAROCKA JUNIOR, 2008)

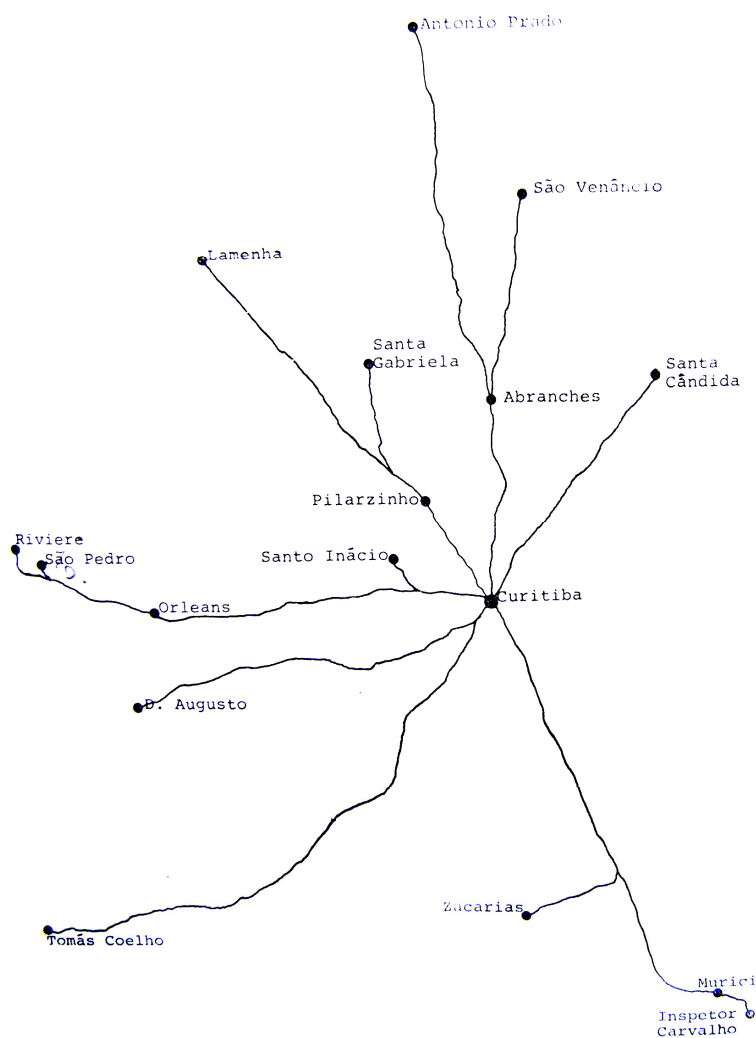


FIGURA 4.4 - colônias da região de Curitiba
(FONTE: VALENTINI, 1982)

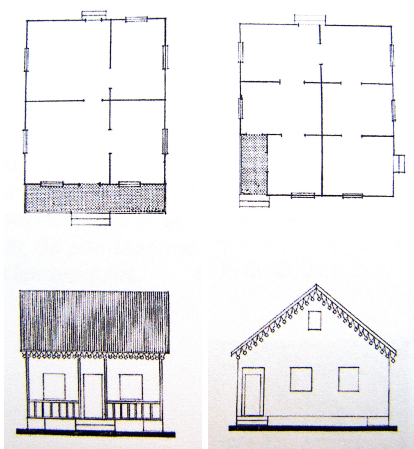


FIGURA 4.6 – influência da casa luso-brasileira
(FONTE: STINGHEN, 2002)

FIGURA 4.7 – influência da casa européia
(FONTE: STINGHEN, 2002)



FIGURA 4.8 – casa José Svolopa (luso-brasileira)
(FONTE: STINGHEN, 2002)



FIGURA 4.9– casa São Mateus do Sul (européia)
(FONTE: STINGHEN, 2002)



FIGURA 4.10 – casa Mateus Leme (chanfro)
(FONTE: STINGHEN, 2002)



FIGURA 4.11– casa Gardênio Scorzato (4 águas)
(FONTE: STINGHEN, 2002)

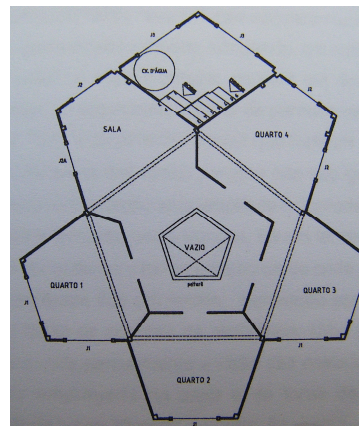
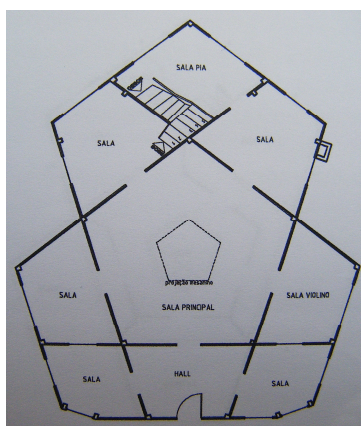
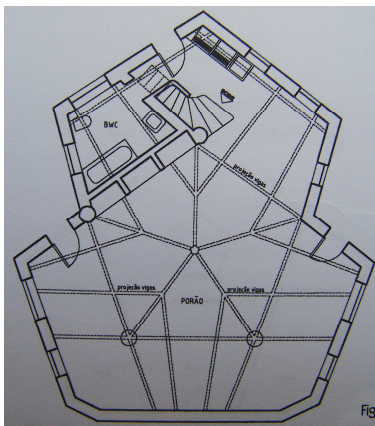


FIGURA 4.12 a, b, c - casa da Estrela (porão (a), térreo (b) e pavimento superior (c))
(FONTE: STINGHEN, 2002)

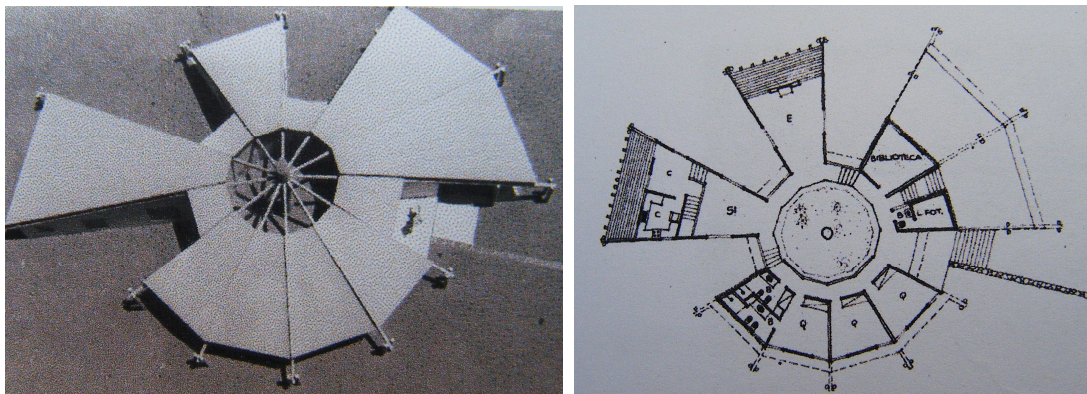


FIGURA 4.13 a, 4.13 b – casa de madeira roliça de Osvaldo Alves (maquete e planta)
(FONTE: STINGHEN, 2002)

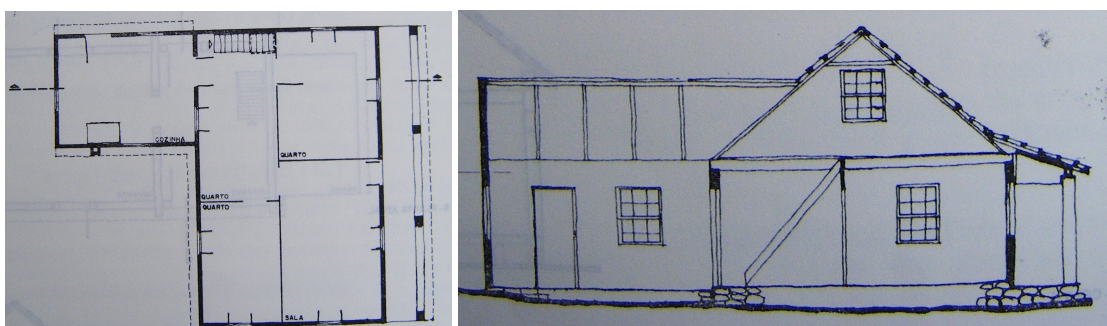


FIGURA 4.14 a, 4.14 b – casa em Santo Inácio, Curitiba (planta reformada e elevação)
(FONTE: VALENTINI, 1982)

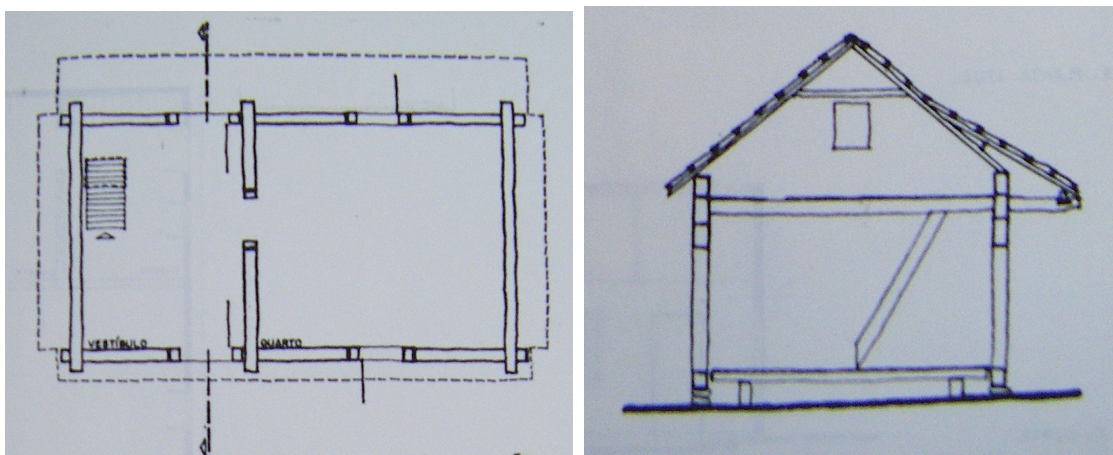


FIGURA 4.15 a, 4.15 b – casa de João Pirog, Colônia Tomás Coelho (planta original e elevação)
(FONTE: VALENTINI, 1982)

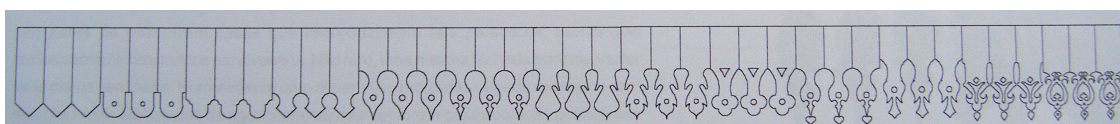


FIGURA 4.16 – evolução dos desenhos de lambrequins
(FONTE: STINGHEN, 2002)



FIGURA 4.17 – casa Balhuk (tipo A)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)



FIGURA 4.18– combinação linear (tipo A)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)



FIGURA 4.19 – casa Hryniewicz, Paulo Frontin
(tipo B)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)



FIGURA 4.20– casa Mosson, Rio Azul
(tipo C)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)

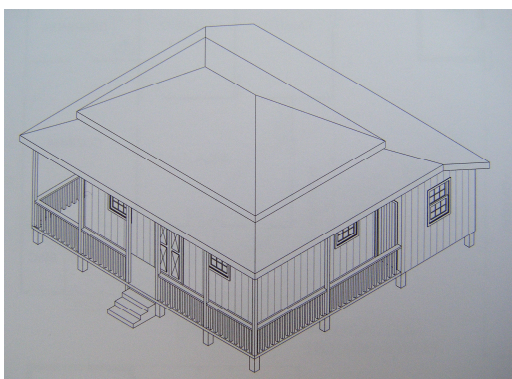


FIGURA 4.21 – uma combinação de telhados
(tipo C)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)



FIGURA 4.22– casa Bednartchuk, Paula Freitas
(tipo D)
(FONTE: LAROCCA JUNIOR, 2008)

5 ESTUDOS DE CASO

A escolha dos Estudos de Caso relacionada no presente trabalho remete ao papel do museu ao ar livre no mundo até chegar no Brasil. Foram selecionados quatro exemplos que aqui são explicitados. O primeiro e o segundo deles são internacionais e sua escolha foi fundamentada no seu grau de importância e reconhecimento. O primeiro exemplo é o Museu ao Ar Livre de Skansen, em Estocolmo, na Suécia, o qual foi o primeiro do tipo a ser criado no mundo, em 1891.

O segundo exemplo é o *Village and Folk Art Museum* ou *Muzeul National al Satului – Dimitrie Gusti*, localizado em Bucareste, Romênia, fundado em 1906. Este foi aqui analisado, pois utilizou dos princípios que fundaram Skansen e também é um exemplo de como um museu pode superar a diversas adversidades e desafios.

O terceiro caso estudado foi um de repercussão nacional, sendo ele o Instituto Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho próximo a Belo Horizonte, em Minas Gerais. Apesar de ser recente comparado aos outros, sendo criado em 2005, é um dos poucos museus ao ar livre do Brasil. Além disso, ele tem como foco a arte contemporânea, já os primeiros objetivam a recriação da vida rural. Porém, ambos possuem uma fundamentação ligada no museu vivo e na participação de população de diversas culturas e credos. Sua escolha como estudo de caso foi devido à relação que o mesmo faz com obra de arte, artistas, educação, parque e percurso dentro do instituto, sendo um local de atração para a comunidade que usufrui de seu espaço. Nele, se reflete a gama de oportunidades que um museu ao ar livre pode oferecer.

Por último, foi exemplificado o Bosque João Paulo II, em Curitiba, Paraná. Este foi fundado em 1981 e possui uma linhagem similar a Skansen e Satului, com o objetivo de preservar a memória da cultura polonesa, tão expressiva na região sul do Brasil.

Em todos os casos estudados foram consideradas questões como as origens e objetivos da criação do museu, as atividades que ele proporciona, os diferenciais representativos, o modo de construção da região além de como seu vasto território é dividido. Foram inseridos os horários de visitação para que se expresse a diferença museológica entre eles. Os primeiros três são fechados e é

paga uma tarifa ao se entrar, contudo, no Bosque João Paulo II não há tarifa de entrada e a população pode se utilizar de seu espaço em horários indeterminados.

5.1 Skansen, Estocolmo, Suécia

5.1.1 Origens e objetivos de Skansen

Segundo BLENT (2003) Skansen é um museu ao ar livre localizado na Ilha de Djurgården, nos limites da cidade de Estocolmo, na Suécia. A área atual de Skansen é de aproximadamente 300.000 m² (FIGURA 5.1).

O local onde está assentado o museu ao ar livre era onde os jovens príncipes realizavam seus jogos de guerra na primeira metade do século XIX. Anteriormente o lugar onde Skansen se localiza era de propriedade de John Burgman, na década de 1810, o qual fez com que a área ficasse muito arborizada. Na época, essa propriedade tinha aproximadamente quatro hectares.

Em 1891 o local foi comprado pelo então fundador de Skansen, Artur Hazelius. Com a fundação de Skansen, foi criado o primeiro museu ao ar livre do mundo (BLENT, 2003). A criação desse envolveu-se com as correntes do romantismo nacional e com o espírito patriótico de fins do século XIX.

Com relação à criação de Skansen em 1873 Hazelius abre seu primeiro museu: Coleção Escandinava Etnográfica, localizada em Estocolmo. Em 1880, muda o nome do mesmo para Museu Nórdico (Nordiska Museet), com fundos independentes. Porém, sua área ficou menor e Hazelius adquiriu a área na zona de Djurgården, em Estocolmo. O local escolhido foi adequado, pois Hazelius necessitava de uma área extensa e contextualizada para inserir o museu.

De acordo com BLENT (2003), Hazelius notou que o museu em si não seria suficiente para implantar uma educação popular. O fundador do museu queria reforçar a experiência histórica, mostrando entornos completos, com casas decoradas interiormente, habitadas por pessoas com roupas da época e que houvesse animais domésticos nessa paisagem natural.

Desse modo, Hazelius teve a idéia de criar um museu ao ar livre e em 1891 Skansen foi aberto ao público, sendo a Cabana de Mora sua primeira edificação (FIGURA 5.2). Skansen reúne em seu complexo, um museu nórdico, um

parque zoológico, um jardim botânico, aldeias com casas transplantadas, lagos e um solar.

Em questão de extensão física, Skansen tinha, em 1975, aproximadamente 75 acres. A origem do nome Skansen é derivada de um complexo rochoso no qual, em Estocolmo, ele se assenta. O significado da palavra Skansen é igual a “reduto” (BLEN, 2003). O local anteriormente era uma fortificação militar, já que até um reduto existia ali antigamente. Em 1975, Skansen contava com cerca de 120 estruturas.

No contexto da Suécia do final do século XIX, houve uma mecanização do campo e com isso foi modificado o estilo de vida rural, começando por uma repartição do solo. O artesanato foi suprimido pelos produtos industriais e os que não detinham terra começaram a trabalhar em indústrias na cidade.

Hazelius compreendeu essa mudança da sociedade sueca e iniciou um trabalho que consistia em reunir trajes, utensílios domésticos, móveis e coisas da antiga cultura rústica, pois observou que elas estavam desaparecendo e quis preservá-las para a posterioridade. (BLEN, 2003).

Em Skansen também há um predomínio da cultura rural, com pesquisas do assentamento das vilas engajadas no ramo da agricultura, pesca e no dia-a-dia das pessoas de ali vivem e viviam. Também são estudados os métodos de pescaria, caça e agricultura (PERRIN, 1975).

Skansen se vê como desenvolvendo duas principais funções. A primeira delas é providenciar uma base para pesquisas. A segunda função é para estimular um interesse educacional direcionado ao público, como resultado dessas pesquisas anteriores por meio da extensa exposição de tudo o que Skansen tem para oferecer (PERRIN, 1975).

Por fim, Skansen é uma instituição do Nordiska Museet, não sendo propriedade do Estado, tampouco da cidade, mas é uma instituição conduzida independentemente.

O museu ao ar livre foi uma das ligações mais importantes que poderiam ter sido forjadas a fim de providenciar algum sentido de continuidade com o passado e, igualmente importante, para fortalecer as raízes de identidade cultural e étnica, as quais estavam sendo gradualmente destruídas (PERRIN, 1975, p.12).

A missão de Skansen para o diretor atual John Brattmyhr, no site www.skansen.se, é a de que este seja um museu ao ar livre de classe mundial, aproveitado por todos e acessível a qualquer um.

5.1.2 Atividades e Eventos Realizados em Skansen

O museu aspira ser vivo e representar a vida do povo com elementos da tradição popular. Hazelius viu a rentabilidade das festas populares (FIGURA 5.3) e criou programas para que as datas festivas, tais como os feriados religiosos, fossem celebradas (BLENT, 2003). Tal como se expressa a seguir:

As festas e eventos que são realizados em Skansen são:

- Festa da Primavera;
- Comemoração do dia do Rei Gustavo no dia 6 de junho. Em 1983, essa data se tornou oficialmente na festa Nacional da Suécia;
- Bailes e música folclórica;
- Comemoração do poeta sueco Carl Michael Bellman;
- Artesanato vivo;
- Granjas nas quais são realizados os afazeres domésticos, além de contarem com animais domésticos que as crianças podem ter contato com suas crias;

Conforme o site www.skansen.se se tem algumas outras atividades, tais como:

- Feira de Outono na última semana de setembro;
- Tempo para aprender sobre os animais predadores em 3 e 4 de outubro, seguido de uma semana educacional especialmente para as crianças das escolas. O programa acaba em 10 ou 11 de Outubro;
- Natal em Skansen com artesanato produzido no museu e vendido a partir de 28-29 de novembro de cada ano;

- A tradicional festa de Santa Lúcia, a qual vem vestida de branco, com uma coroa de velas cantando suas canções. Em Skansen essa festa é celebrada no palco de Solliden, à tarde;
- Celebração do solstício de inverno em 19-20 de dezembro;
- Festa de ano novo.

São gerados programas para todas as idades, envolvendo desde crianças até adultos.

Conforme PERRIN (1975) Artur Hazelius tinha o desejo de trazer vida para o seu museu ao ar livre. Com isso, trouxe uma grande variedade de edificações, utensílios e objetos. Nessa variedade se encaixam moinhos, fornos de malte, lojas de artesãos, linho, edificações para estocar lã.

Para Hazelius trazer vida ao museu ele desenvolveu algumas atividades, como:

- empregar guias customizados para atuarem diariamente no museu ao ar livre e contratar artesãos para continuar o antigo artesanato desenvolvido na Suécia;
- manter bois, ovelhas e cabras como sendo componentes do museu, tendo a pastagem dos animais no verão;
- restabelecer nas áreas ao redor das edificações animais selvagens, e arborização similar à de antigamente;
- desenvolver a música popular (*folk music*), a dança popular e performances dramáticas em festivais de estações do ano, com vestes tradicionais.

Há regularmente uma série de cerimônias de casamentos da comunidade todos os domingos do verão na Igreja Evangélica Luterana do Estado, transplantada em Skansen. Assim, objetiva-se em Skansen:

Já que uma das principais razões para a fundação de Skansen foi passar para a posterioridade o legado da antiga cultura rural sendo ameaçada com a destruição pelo processo de industrialização, não é de se surpreender que contínuos estudos nessa área de preocupação ocupem uma posição de importância na atividade do museu (PERRIN, 1975, p.9)

Com as atividades enumeradas acima sediadas pelo museu é evidenciada a preocupação com os fatores que conectem as pessoas vivendo no mundo contemporâneo com suas culturas e costumes passados.

5.1.3 O Parque

Segundo BLENT (2003), a intenção de Hazelius foi a de mostrar a Natureza Nórdica, com a flora, fauna de várias partes do país. O parque funcionaria como exposição ao ar livre de toda a Suécia, além de ter uma função pedagógica.

No início do século XX a ordenação de Skansen era a de que casas que fossem da região Norte da Suécia ficassem no norte do parque. Em 1940, foi elaborado um plano para dividir Skansen em zonas de vegetação, desde o bosque de Abedul Alpino, ao norte, até Hayedo, ao sul.

O símbolo que representa o parque de Skansen é o esquilo.

5.1.4 Diferenciais

Nos caminhos do parque há treze marcos trazidos de diferentes localidades da Suécia, utilizados antigamente para medição de caminhos e pagamento de tarifas na Suécia antes que se pudessem comprar mapas. Os marcos representavam um guia para orientação do povo.

De acordo com BLENT (2003) existem também quatro pedras rúnicas (FIGURA 5.4), datadas do século XI, erigidas na Suécia para honrar a algum familiar morto, ou recordar um importante sucesso, ou ate mesmo para mostrar a construção de uma ponte ou caminho. Muitas dessas pedras foram levantadas em locais visíveis por muitos.

Esses marcos e pedras foram colocados em Skansen para descrever de forma mais completa a cultura do país.

5.1.5 Modo de Construção

Conforme BLENT (2003) aproximadamente todas as casas de Skansen são de troncos de madeira, tal como foi na Suécia até o século XIX. Como exemplo, tem-se a Igreja Seglora, cuja fundação data de 1730, é estruturada com pesados troncos de madeira, suas paredes e telhado são forrados com sarrafo (FIGURA 5.5). No interior da Igreja evidencia-se a arquitetura rural.

5.1.6 Bairros Urbanos

Os bairros urbanos têm a intenção de mostrar com suas casas como era um entorno urbano sueco dos séculos XVIII e XIX. Esses bairros eram voltados para artesãos e comerciantes, anterior à industrialização. E muitas das casas que estão no museu não desempenham suas funções originais, mas sim auxiliam para que Skansen desempenhe a função de museu vivo (BLENT, 2003).

O bairro urbano possui vinte e duas edificações que se adéquam a variados usos, tais como sapataria, correios, padaria, carpintaria, café, restaurante, oficina mecânica, além do Museu do Tabaco e dos Fósforos.

Skansen é dividido em nove partes (FIGURA 5.6) na área de 300.000 m². A primeira das partes são os bairros urbanos (FIGURA 5.7 a, b).

Secundariamente, há a parte de Sagaliden (FIGURA 5.8 a, b), a oeste do parque. O nome se deve ao edifício amarelo nas imediações de Sagaliden, onde John Burgman a tinha como residência de verão. Foi onde Hazelius viveu até sua morte, em 1901. Hoje, a casa amarela é utilizada para escritórios. Dentre outras edificações em Sagaliden há o edifício roxo, o terraço de Oscar, o jardim das rosas, a horta e casas que abrigam locais de informação e de antiga moradia.

Em seguida há o norte de Skansen (FIGURA 5.9 a, b), no qual estão as casas e granjas vindas do norte da Suécia. As casas desse local produzem materiais como tecidos de lã, linho, além de abrangerem atividades para dias festivos. Na região norte se encontra um dos campanários de Skansen.

Outro local de Skansen é a Fauna Nórdica (FIGURA 5.10 a, b), aonde existe um zoológico com os animais nórdicos. Entre esses animais estão a

foca, o alce, a rena e a raposa. Há também um local próprio para as crianças, aberto durante o verão onde elas podem familiarizar-se com a cria dos animais. Na Fauna Nórdica se trabalha em três campos:

1. Conservação da biodiversidade;
2. Difusão de conhecimento entre público e escolas sobre os animais do parque;
3. Participação nos trabalhos de investigação.

Outra parte de Skansen consiste no Entorno do Mirante de Bredalick (FIGURA 5.11 a, b). Essa área possui algumas casas de interesse histórico e cultural, tendo funções como restaurantes e outros fins. Essas edificações estão ao redor do mirante de Bredalick.

Na área Leste de Skansen se encontra as antigas granjas finlandesas, a cabana do soldado, além de três edificações que representam a Suécia dos movimentos populares (FIGURA 5.12 a, b).

Ao Sul de Skansen é onde se assentam as edificações da região meridional da Suécia, com duas granjas, além de pequenas casas, uma escola e o Campanário de Hällestad (FIGURA 5.13 a, b).

O Centro de Skansen é onde está a Igreja de Seglora, com a via do mercado e a casa de Kyrkhult, os quais formam o ponto central do museu (FIGURA 5.14 a, b).

Por fim, há o Solliden Alto e Baixo. O Solliden é dividido entre alto e baixo devido à sua separação por uma colina. É um local com restaurantes, cenário, observatório, aquário (FIGURA 5.15 a, b). Em Solliden é onde fica a entrada e saída de Skansen.

Fora do museu, há três edificações que servem como local de compra dos produtos produzidos em Skansen, além do Museu de Biologia e a Mina de Escania. Esta mina é um centro de conhecimento sobre conservação, manutenção e renovação de edificações. (BLENTH, 2003).

5.1.7 Horários de Visitação

De acordo com o site oficial de Skansen, www.skansen.se, os horários de visitação são definidos pela estação do ano e tipo de programação. O museu é aberto o ano todo, das 10h00 às 21h00. Porém, o horário é dependente das atividades que o museu oferece.

A maioria dos estabelecimentos, como padaria, barbearia, lojas de chapéus e móveis são abertos das 11h00 às 17h00. Outras partes e bairros do museu possuem programações variadas e definidas para cada tipo de público, com um horário específico para cada atividade.

Assim, há um aproveitamento pelo visitante do que o museu oferece, de modo que se podem escolher as visitas que se deseja ir a partir do dia do ano. Há programações para todas as idades, de modo que Skansen desempenhe um papel ativo perante seus visitantes.



FIGURA 5.1 – mapa de Skansen
(FONTE: ILIANAMARTIN, 2009)



FIGURA 5.2 – conjunto de cabanas de mora
(FONTE: SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.3 – festa popular
(FONTE: SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.4 – pedra rúnica
(FONTE: BLENT, 2003)

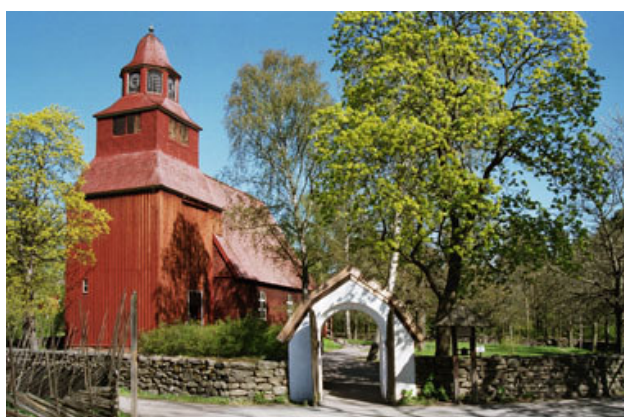


FIGURA 5.5 – igreja de Seglora
(FONTE: SKANSEN, 2009)

1. Barrios urbanos, pág. 14
2. En torno a Sagaliden, pág. 44
3. Norte de Skansen, pág. 50
4. La fauna nórdica, pág. 70
5. En torno al mirador de Bredablick, pág. 88
6. Este de Skansen, pág. 92
7. Sur de Skansen, pág. 106
8. Centro de Skansen, pág. 118
9. Solliden alto y bajo, pág. 134

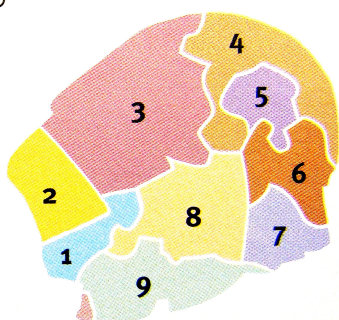


FIGURA 5.6 – divisão dos bairros de Skansen
(FONTE: BLENT, 2003)



FIGURA 5.7 a, b – bairro urbano e padaria
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.8 a, b – sagaliden e Casa Amarela
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)

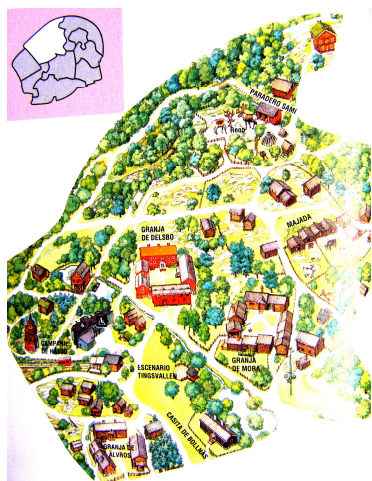


FIGURA 5.9 a, b – norte de Skansen e local dos moinhos
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)

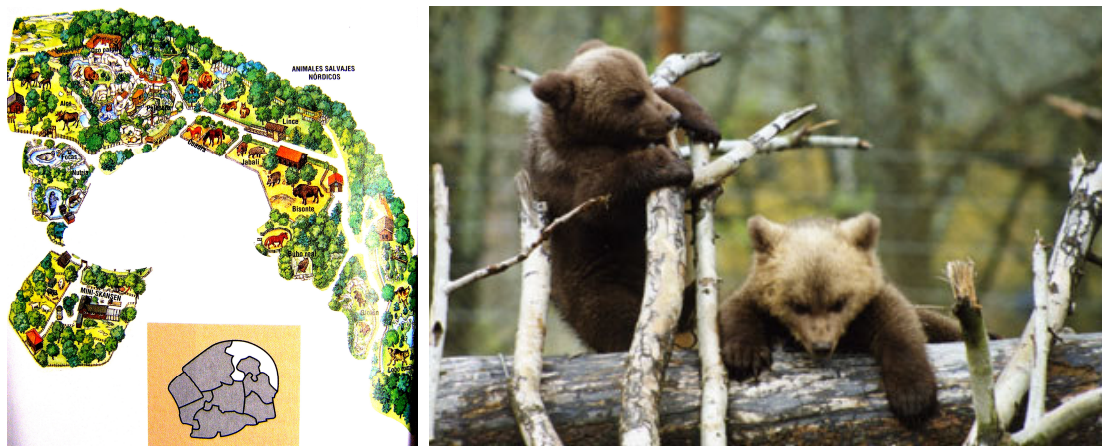


FIGURA 5.10 a, b – fauna nórdica e ursos
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.11 a, b – bredablick e torre de Bredablick
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.12 a, b – leste de Skansen e casa *Brofästet*
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)



FIGURA 5.13 a, b – sul de Skansen e campanário *Hällestad*
(FONTE: BLENT, 2003; SKANSEN, 2009)

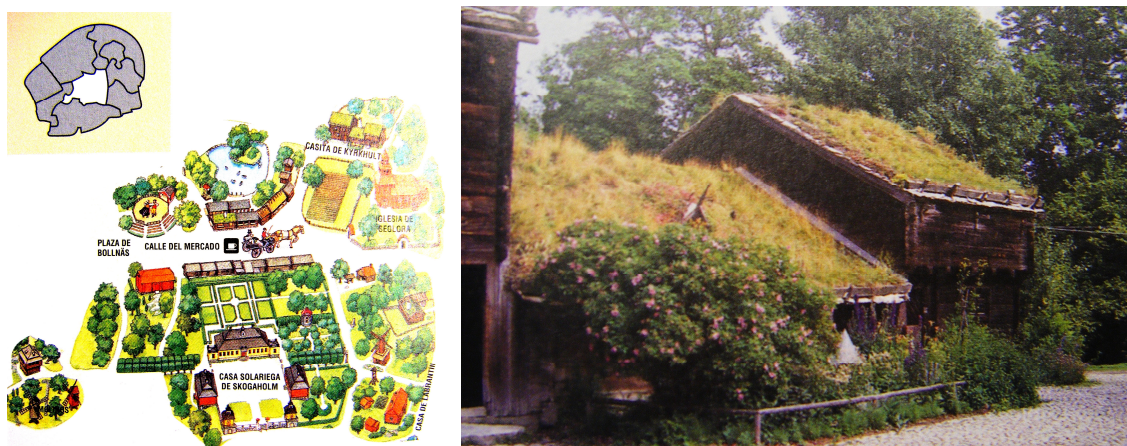


FIGURA 5.14 a, b – centro de Skansen e casa *Kyrkhult*
(FONTE: BLENT, 2003)

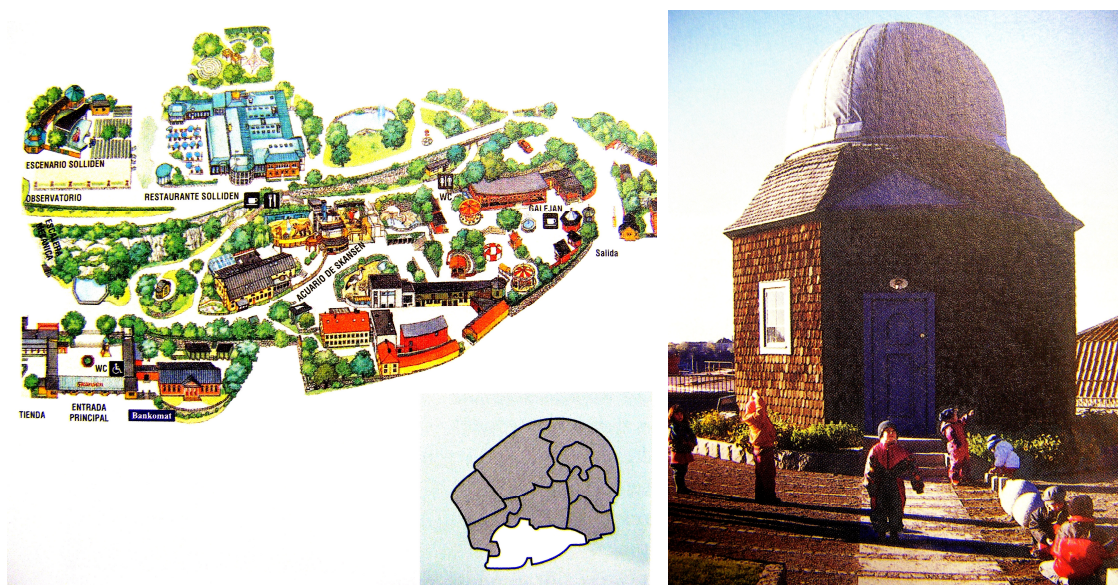


FIGURA 5.15 a, b – solliden alto e baixo e Observatório de Boberg
(FONTE: BLENT, 2003)

5.2 Village and Folk Art Museum, Bucareste, Romênia

5.2.1 Origens e Objetivos

Segundo UNGUREANU (1981), o povo romeno está situado no Mar Danúbio e no Mar Negro, nos dois lados dos Cárpatos romenos, parte da orla oriental do grande sistema de montanhas da Europa, sendo um território totalmente habitável desde sua origem.

Os materiais, os dados antropogenéticos, arqueológicos, mitológicos, históricos, etnográficos e lingüísticos são referências que atestam a nobreza desse território. Nobreza que se dá por uma criação contínua, acumulações selecionadas e assimilação da experiência humana desde o período paleolítico.

Conforme UNGUREANU (1981), o começo do *Village Museum* em Bucareste data do final do século XIX, mas o processo de sua definição continua até hoje. Esse processo teve etapas, as quais seguem abaixo.

Entre 1865 e 1867 Odobescu teve a idéia de mostrar conjuntos de casas camponesas tradicionais em uma exibição ao ar livre. Em 1875, adquiriu-se a primeira coleção de costumes tradicionais pertencentes à secção de antiguidades do Museu Nacional de Bucareste.

Nos anos 1901 e 1902, foram iniciadas pesquisas cujo objetivo era a fundação de diversas coleções destinadas ao Museu Nacional de Artes. Em 1906, foi fundado o Museu Nacional de Arte e etnografia. Em 1936, após muitas pesquisas feitas pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Bucareste, conduzidas pelo professor Dimitrie Gusti entre 1925 e 1935, o *Village Museum* foi inaugurado oficialmente, como uma instituição com exposições permanentes ao ar livre.

“Durante todo esse tempo os museus se tornaram unidades de presença pública, realizando, com uma crescente e fácil visualização, sua função social, científica e educativa” (UNGUREANU, 1981, p. 7).

Em 26 de novembro de 1977, o *Village Museum* e o *Folk Art Museum* da República Socialista Soviética da Romênia foram fundidos compondo o único museu

“During all this time the museums have become units of public presence, accomplishing with increasing conspicuousness their social, scientific and educational function” (UNGUREANU, 1981, p. 7).

de seu estilo, com o nome de *Village and Folk Art Museum*, um genuíno museu romeno e etnográfico. Tal museu é conhecido pelo nome de *Muzeul National al Satului – Dimitrie Gusti* (POPOIU, 2007).

Segundo UNGUREANU (1981), em 1981, foram selecionados quase que 100.000 objetos de todas as zonas etnográficas do país. Esses objetos pertencem ao gênero da arte popular, tais como: cerâmica, tecidos para o interior da casa, trajes populares, coleções de amostras, objetos de madeira, objetos feitos de ferro, ossos e chifres, pinturas em vidro e em madeira, instrumentos musicais, objetos religiosos e hábitos. Em adição a esses itens vieram valiosas coleções de objetos de arte popular de outros países.

O local em que se encontra o museu é de aproximadamente 14 hectares, às margens do lago Herastrau, ao longo da estrada de *Kiseleff*, no número 28 (FIGURA 5.16). O museu está entre o Arco do Triunfo e a “Casa *Scîtei*”. Essa “Casa *Scîtei*” é uma estrada que permite o acesso para a estrada nacional, que liga a capital da Romênia, Bucareste, com as cidades *Piolești*, *Cîmpina*, *Sinaia* e *Brasov*.

A vila tradicional romena demonstra a vocação prática, técnica e artística de seus habitantes. E o *Village and Folk Art Museum* faz com que essas virtudes estejam presentes para apresentá-las ao povo romeno como uma entidade desse território.

Segundo o poeta e filósofo romeno Lucian Blaga, apud POPOIU (2007), a eternidade nasceu nessa vila.

Apesar das dificuldades o museu Satului se tornou um modelo para outros museus ao ar livre tanto para a Romênia quanto para outros países. Inicialmente, o museu Satului foi desenvolvido como um museu sociológico baseado no projeto do grande sociólogo Professor Dimitrie Gusti, junto ao departamento de Sociologia da Universidade de Bucareste, além de seu quadro de especialistas.

O museu foi devolvido para o público e resumiu seus variados eventos culturais. Atualmente, tal conquista fez com que duplicassem o número de visitantes. Ele não limita sua atividade somente na área da preservação, restauração e aumento de sua coleção. Desenvolve pesquisas de cunho científico e ações dedicadas a vários tipos de público.

Fazem-se projetos para providenciarem laboratórios de preservação e restauração de madeira e dispositivos de tratamento de metal. Há também uma série de projetos e programas anuais que enfatizam a construção da Área Sul em

afinidade com o conceito de “*museum vivum*”. Outro aspecto a ser considerado é a organização dos quartos para estocar pinturas em madeira e em vidro, cerâmica e objetos de madeira e metal (POPOIU, 2007).

Também, as pesquisas científicas são focadas no nível antropológico, indo além da barreira tradicional etnográfica do início do século XX. Desde 2007 o museu opera com o mais eficiente equipamento no tratamento de madeira que existe, o qual foi adquirido com uma ajuda orçamentária de 2006.

Em 1936 existiam no museu 4.500 m² de área, 29 casas, uma igreja de madeira, cinco moinhos de vento, um moinho de água, uma máquina de impressão à óleo, um destilador de vinho, uma estação de processamento de peixes, uma taverna, seis rodas d'água, algumas cruzes para marcação do caminho de estradas e uma balança.

Hoje, o museu possui uma área maior do que 14 hectares, com 346 monumentos e 51.450 exposições. E também, recebe aproximadamente 200.000 pessoas todo ano.

Conforme POPOIU (2007), como disse Dimitrie Gusti, o fundador do museu: “Para mostrar o seu papel, os objetos têm de estar dispostos da mesma maneira que na real aldeia. Os objetos não devem ser colocados em prateleiras, mas no pátio dos camponeses” (POPOIU, 2007, p.17)².

Entre os museus ao ar livre europeus, o *Village Museum* consegue manter seu estilo próprio. Mantém uma filosofia de selecionar, transferir e reassentar suas edificações exatamente como eram antigamente. De acordo com PERRIN (1979), é a total falta de artificialidade que cria a impressão de se estar vivendo na realidade quando se visita o museu.

² “To show their role, the objects have to be displayed in such a way to form a real village. They should not be put on shelves but in the peasant’s courtyard” (POPOIU, 2007, p.17).

5.2.2 Características

De acordo com UNGUREANU (1981) os monumentos arquitetônicos e as técnicas de instalação apresentados no *Village and Folk Art Museum* são caracterizados por diversos recursos:

- A separação entre os anexos da casa com a habitação;
- O simples, econômico e funcional calado das construções. As casas possuem, com algumas exceções, um ou dois aposentos;
- O telhado de quatro águas, feito de telha, palha, junco e por fim calha;
- O predomínio de madeira nas construções, mecanismos e ferramentas;
- A disposição horizontal de vigas de madeira que fazem a composição externa e interna da construção;
- Quase todas as galerias das construções são com ou sem balaustrada, sendo essas de madeira ou tijolos, ao longo de dois ou três (às vezes quatro) lados das construções;
- As fachadas ou as vistas das casas defronte à via são economicamente decoradas com esculturas de madeira em pilares, arcadas, escoras;
- Trabalho manual artístico feito com um sentimento de beleza nas molduras de portas e janelas, como uma honra àqueles que visitam a casa romena;
- A junção das vigas nos cantos externos das construções é tanto decorativa quanto funcional (para uma maior resistência da parede), dando um aspecto pitoresco à arquitetura romena. Na maioria das vezes, as vigas têm terminações no formato de cabeça de cavalo;
- As construções possuem cerca de dois ou três aposentos, com hall de entrada, quarto, sala de visitas, ou podendo ser com quatro elementos, com a varanda ou despensa;

Segundo UNGUREANU (1981), essas construções nunca são construídas com um design arquitetônico, mas de acordo com as técnicas de seu tempo, transmitidas de geração em geração. No museu, a vila romena, as instalações técnicas, os interiores com diferentes inventários provam a imaginação e a ingenuidade adquiridas por cada indivíduo para confrontar sua vida, com o anseio de conforto e progresso.

5.2.3 Períodos do Museu

De acordo com POPOIU (2007), com as mudanças históricas no país esse museu se tornou um museu etnográfico. A história do *Muzeul Satului* teve quatro períodos até hoje. O primeiro deles foi o período sociológico, o qual se desenvolveu entre 1936 e 1954. Seus fundadores tiveram de decidir a localização do museu, além de como seria a aquisição da terra, o transporte e reconstrução das edificações do lago *Herăstrău*.

Os fundadores do museu pretendiam mostrar a vida rural, até levou camponeses para viver nessa vila planejada. Porém, ocorreram dois problemas principais. O primeiro deles consistia na falta de pessoas especializadas para coordenar as atividades tal como foi planejado. O segundo problema era o de não haver fundos suficientes para manutenção.

Quando a Segunda Guerra Mundial eclodiu, a Fundação Cultural da Realeza acomodou os refugiados de guerra da Basarabia, aumentando o estado de degradação das edificações do museu. Com isso, houve a total perda dos inventários do conjunto das edificações.

Segundo POPOIU (2007), entre 1954 e 1970 se decorreu o Período Etnográfico, cujo novo diretor foi o Professor Gheorgh Focsa fez mudanças positivas para melhorar o museu. Dentre essas mudanças se encontram:

- Contratação de especialistas;
- Reorganização da estrutura do museu;
- Adição de novos monumentos de valor etnográfico e histórico;
- Reinício do campo para pesquisas e aquisição de objetos que aumentem a significância do patrimônio, tanto de monumentos quanto de objetos;

Com essas mudanças, o *Muzeul Satului* ficou reconhecido e admirado nacional e internacionalmente.

De 1970 a 1989, houve uma fusão entre o *Village Museum* e o *Popular Art Museum*, resultando no *Village and Folk Art Museum* (Museu da Aldeia e da Arte Popular). De acordo com POPOIU (2007), essa união foi um desastre. A equipe e a coleção desses dois museus foram colocadas em condições inapropriadas, além dos fundos terem sido reduzidos.

O processo de restauração e a falta de atividades científicas foram, nessa época, cessados devido à suposição de que o Museu iria ser relocado, servindo como um pretexto para que nada fosse realizado. Com isso, muitos monumentos foram severamente danificados.

De acordo com POPOIU (2007), o período depois de 1989 foi felizmente marcado pela recuperação da liberdade do *Village and Folk Art Museum*. Entretanto, ocorreram dois acidentes não planejados. O primeiro deles foram os incêndios, cuja primeira medida tomada pelo Ministro da Cultura romeno foi a de reabilitar a personalidade da Instituição. Essa reabilitação seria feita com a criação do Museu do Camponês Romeno, que se basearia no patrimônio do antigo Museu de Arte Popular. A decisão de criar tal museu foi salutar para ambos os museus.

Ao final do último período mencionado os monumentos estavam em precárias condições. A chuva podia atravessar o telhado, as vigas das edificações estavam apodrecidas, os objetos do patrimônio estavam estocados em espaços inapropriados.

Os trabalhos de restauração que iniciaram depois de 1990, foram subitamente parados em 1996, devido a um inexplicável incêndio na área Transilvânia do Museu. Com o incêndio de 1996, associado a um mau gerenciamento, ocorreu um segundo incêndio em 2002, o qual prejudicou a área da Moldávia e da Dobrogea (POPOIU, 2007).

O público estava chocado que os dois incêndios afetaram substancialmente a integridade do patrimônio do museu, resultando assim numa prejudicial imagem para Satului. A partir do ocorrido, todo o foco foi para contornar esse desastre, sendo que as restaurações iniciaram em março de 2002. Em novembro de 2002, todos os monumentos danificados foram restaurados e em março de 2003 as edificações foram reabertas para o público.

De acordo com POPOIU (2007), em ordem de prevenir qualquer outro incêndio potencial foram colocadas redes de tubulações de água equipadas com hidrantes funcionados por pressão. Além desses artefatos, foram feitos projetos e programas para restauração e estruturação de coleções em complacência com o critério científico europeu. Para integrar as comunidades étnicas da Romênia e alertar o público para as mudanças do museu foram dedicadas pesquisas etnológicas e culturais a respeito dessas comunidades.

5.2.4 Atividades

No museu há atividades como:

- Costumes tradicionais: o primeiro corte de cabelo (quando a criança tem um ano de idade);
- Casamentos;
- Costumes tradicionais de inverno;
- “*Sânzienele*”: uma tradição no verão, realizada no dia de São João;
- “*Calusari*”: dança tradicional romena (FIGURA 5.16);
- Danças e músicas tradicionais;
- Artesanato (FIGURA 5.17);
- Desfile no museu: tradição popular;
- A feira de verão;
- Pinturas de temas ingênuos exibidas ao ar livre;
- A feira de outono;
- Acampamento de verão da criatividade;
- Exibições apresentando trabalhos de crianças.

Por fim, tal como se expressa na frase de Marin Sorescu em POPOIU (2007), “... *a city adopting a village adopts its ancestors..*” - .. uma cidade adotando um aldeia adota os seus antepassados...

5.2.5 Divisão

Nesse museu, a arte se tornou uma parte integrante da vida das pessoas. Sua planta e a organização são semelhantes a uma miniatura do mapa da Romênia. A divisão do museu é feita pelo agrupamento de seis províncias históricas (FIGURA 3.18), sendo elas:

- Muntenia (Wallachia) (FIGURA 5.19 a, b);
- Oltenia (FIGURA 5.20 a, b);
- Banat (FIGURA 5.21 a, b);

- Moldávia (FIGURA 5.22 a, b).
- Transilvânia (FIGURA 5.23 a, b);
- Dobrogea (Dobroudja) (FIGURA 5.24 a, b);

5.2.6 Modo de Construção

De acordo com POPOIU (2007), dentre as edificações do museu há aquelas feitas de madeira, argila e pedra, cobertas com sarrafo, palha ou sapé. Sapé, de acordo com o dicionário MICHAELIS (1998) significa “*sm (tupi iasapé) 1 Bot* Nome genérico de diversas plantas gramíneas, muito usadas para cobertura de cabanas ou de casas rústicas ou *2 Reg* (Paraná) Ramo seco de pinheiro.

As técnicas utilizadas nessas edificações são rodas de toras esculpidas nos cantos de diversas formas, uso do adobe, garfos fincados na terra com argila, sabugo, pedra e etc.

As instalações camponesas de cunho mais técnico são alinhadas com as margens do lago: moinhos, máquina de impressão à óleo, máquinas para moer minério, cestas para espessamento de lã. Uma visita a esse local de máquinas antigas que estão sendo utilizadas no museu é uma genuína lição de história. (POPOIU, 2007).

Entre os mais antigos edifícios estão os do século XVII e os mais novos são da metade do século XIX. A arte e a decoração são orgânicas e verdadeiramente belas no design e execução.

As casas desse museu refletem os usos de seus antigos ocupantes, como pescadores, pastores, agricultores, fabricantes de vinho e os moradores das montanhas, colinas, planícies e das regiões próximas (PERRIN, 1975).

Os interiores das casas romenas são intensamente coloridos e belos com decorações simples. Elas contam a história de uma contínua procura pela beleza e expressão estética que visava estabelecer um agradável ritmo entre os prazeres e as necessidades do dia-a-dia.

5.2.7 Horários de Visitação

Os horários de visitação são variados dependendo da estação do ano na Romênia. No verão (um de maio a um de novembro) a visitação ocorre das 09h00min às 17h00min, nas segundas feiras. Nas terças feiras até domingo o horário é das 09h00min às 19h00min. No inverno (um de novembro a um de maio) a visitação ocorre de terças feiras até domingo das 09h00min às 17h00min. O museu fecha nas segundas feiras de inverno.



FIGURA 5.16 – festivais do museu
(FONTE: COMUNICATEMEDIA, 2009)



FIGURA 5.17 - artesanato
(FONTE: COMANDAICOANE, 2009)

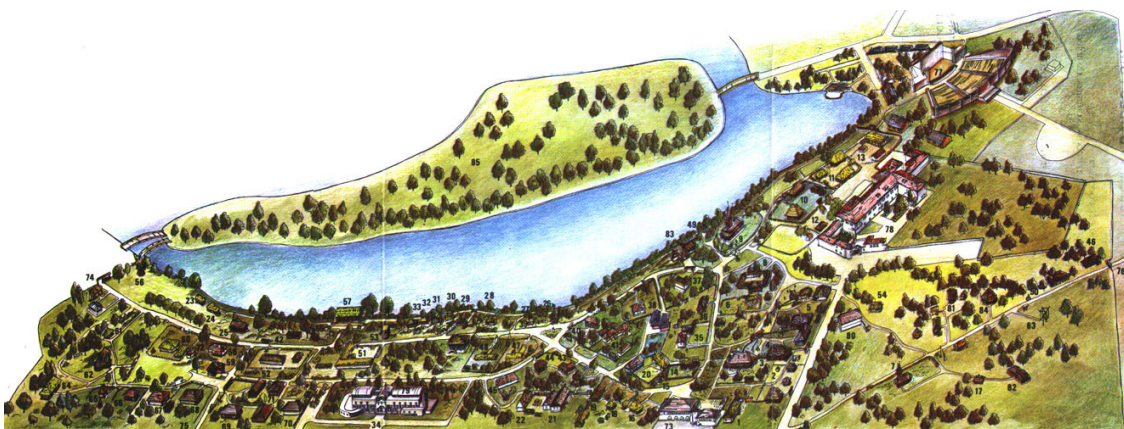


FIGURA 5.18 – mapa do Museu Satului
(FONTE: ICI, 2009)



FIGURA 5.19 a, b – mapa da Província Muntenia e casa romena
(FONTE: POPOIU, 2007 e TURISMPEDIA, 2009)

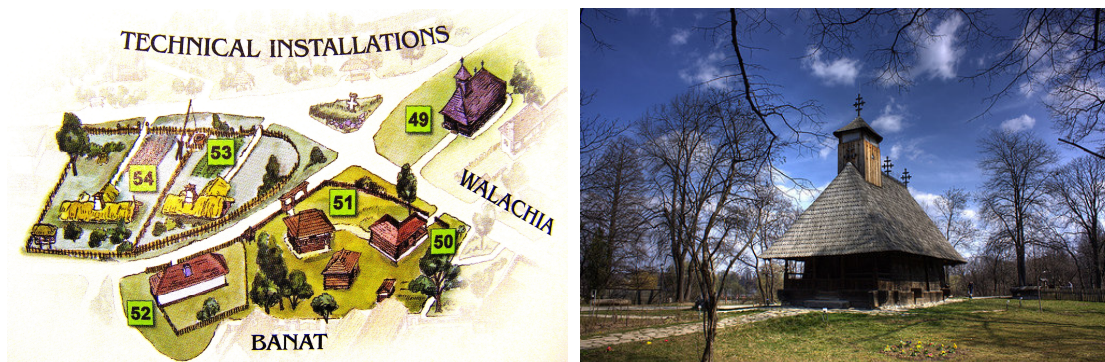


FIGURA 5.20 a, b – mapa da Província Oltenia e Igreja Timiseni
(FONTE: POPOIU, 2007 e FARM4, 2009)



FIGURA 5.21 a, b – mapa da Província Banat e interior de uma típica casa romena
(FONTE: POPOIU, 2007 e ROMANIAN, 2009)



FIGURA 5.22 a, b – mapa da Província Moldávia e igreja Rapciuni
(FONTE: POPOUI, 2007 e IMAGE24, 2009)



FIGURA 5.23 a, b – mapa da Província Transilvânia e igreja de Dracomiresti
(FONTE: POPUI, 2007 e IMAGE24, 2009)



FIGURA 5.24 a, b – mapa da Província Dobroudja e Moinho de vento
(FONTE: POPOIU, 2007 e VISITROMANIA, 2009)

5.3 Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Brasil

5.3.1 Origens e Objetivos do Instituto

O Instituto Inhotim de Arte Contemporânea é um complexo museológico original, constituído de um parque ambiental e uma série de pavilhões numa seqüência não linear de implantação que expressam a arte contemporânea (FIGURA 5.25).

O acervo de arte contemporânea conta com obras criadas a partir dos anos de 1960. O Instituto começou a se formar por volta de 1980 e seu ano de fundação se deu em 2005. Há também uma série de exposições de artistas nacionais e internacionais, com pinturas, desenhos, gravuras, esculturas espalhados pelo parque, além de uma extensa coleção botânica.

Inhotim se localiza na cidade de Brumadinho, a 60 quilômetros da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Conta com conceitos de paisagismo sugeridos por Roberto Burle Marx e está inserido numa reserva florestal que faz parte do bioma da Mata Atlântica (FIGURA 5.26). Por estar em tal local é considerado um dos lugares que possui uma das maiores coleções botânicas do mundo.

O Instituto Inhotim é uma entidade privada, sem fins lucrativos, além de ser denominada pelo Governo do Estado de Minas Gerais como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip).

De acordo com o site INHOTIM (2009), o instituto salvaguarda que: “Suas ações incluem, além da arte contemporânea e do meio ambiente, iniciativas nas áreas de pesquisa e de educação. É um lugar de produção de conhecimento, gerado a partir do acervo artístico e botânico”.

Além de ser um local de lazer e de propagação da arte contemporânea, também desenvolve ações sociais, culturais e naturais.

O idealizador do projeto de Inhotim foi o empresário Bernardo Paz, o qual começou a formar um espaço cultural por volta de 1980. Em 1984 o local recebeu a visita do paisagista Roberto Burle Marx que fez sugestões para o paisagismo do local, o qual passou por inúmeras modificações até chegar a sua forma atual.

A propriedade particular, com o passar dos anos, foi sendo aprimorada com construções para abrigar as obras de arte contemporânea do empresário. Essa começou a se desenvolver o acervo botânico, com espécies vegetais nativas de diversas partes do Brasil.

Em 2002, foi fundado o Instituto Cultural Inhotim que não possuía fins lucrativos e era voltada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos, envolvendo também ações educativas e culturais. Em 2005, o Instituto foi aberto a um público pequeno, com a necessidade de se fazer agendamento prévio, recebendo visitas de grupos escolares e pessoas da região.

Em 2006, Inhotim “é aberto a todos os públicos, sem a necessidade de se agendar previamente. Conforme o site INHOTIM (2009), em 2008, cerca de 110 mil pessoas visitaram o instituto, sendo elas do Brasil e do mundo.

5.3.2 Atividades

O Instituto Inhotim conta com salas de reuniões para pequenos e grandes grupos de pessoas, além de possuir várias opções gastronômicas e semanas com assuntos específicos a fim de atrair um maior público, tal como a semana do meio ambiente.

Há um projeto denominado de Curador Residente, o qual consiste em:

O programa Curador Residente é uma iniciativa pioneira no campo da curadoria no Brasil, que visa fomentar a pesquisa e o estudo acerca do acervo artístico e das exposições da instituição, bem como de suas políticas de público, de educação, de comunicação e de publicações. Ao mesmo tempo, pretende-se que o programa torne-se importante foco de estímulo à profissionalização do meio das artes no país, oferecendo a novos profissionais a oportunidade de interagir com uma instituição dinâmica e ativa na preservação e difusão das artes visuais (INHOTIM, 2009).

Esse programa consiste em uma bolsa-residência para profissionais em início de carreira no ramo da curadoria e crítica de arte. Assim, por intermédio do

contato com o Departamento de Arte e Educação de Inhotim desenvolver seus conhecimentos na prática da curadoria.

5.3.3 Divisão

Inhotim conta com cerca de 500 exposições de 100 artistas diferentes, expostos ora nas galerias ora ao ar livre ao longo do parque (FIGURA 5.27 e 5.28). Há um total de 10 galerias no Instituto que dentre elas, quatro são para exposições temporárias e seis para exposições permanentes. Ao longo do parque há inúmeras esculturas de artistas como Waltércio Caldas e Edgar de Souza, localizadas nos jardins. Nesses jardins, são criados inícios de trilhas que chegam até a mata, onde são criadas obras por artistas, estimulando no cenário a descoberta.

Das seis galerias de exposições permanentes, quatro delas são voltadas às obras dos artistas Tunga, Cildo Meireles, Adriana Varejão e Doris Salcedo. As galerias são:

- Galeria Adriana Varejão;
- Galeria Cildo Meireles;
- Galeria Doris Salcedo;
- Galeria Fonte;
- Galeria Lago;
- Galeria Lézar;
- Galeria Marcenaria;
- Galeria Mata;
- Galeria Praça;
- Galeria True Rouge (FIGURAS 5.29 e 5.30).

Para a conservação do acervo do Instituto existem duas salas de reserva técnica e uma em construção.

5.3.4 O Parque Tropical

O parque abriga 45 hectares de paisagens, com cinco lagos ornamentais e mais de 3,5 hectares de lamina d'água. O instituto possui um compromisso com o meio ambiente, utilizando todo o excedente da água utilizada no sistema de abastecimento dos lagos, irrigação e piscicultura a fim de devolvê-lo à natureza, livre de contaminação.

Em seu parque, Inhotim faz o reflorestamento do eucalipto da região e possui uma catalogação de 136 espécies de aves. O paisagismo teve como colaborador inicial Roberto Burle Marx, contando na década de 1980 com uma área aproximada de 8.000 m², entre a Mata Atlântica e o Cerrado.

Em 2005 o parque possuía 350 espécies de plantas, sendo que atualmente há cerca de 2.100 espécies, a maioria nativa e de ambientes tropicais (FIGURA 5.31).

Adotou-se a forma orgânica no paisagismo, com temáticas principais de acessibilidade, adaptabilidade, diversidade e funcionalidade. Conceitos estes propostos por Burle Marx. O uso da madeira é expressivo, com uma série de objetos ao longo do parque com tal material (FIGURA 5.32).

Em Inhotim há uma reserva de 600 hectares do bioma da Mata Atlântica, além de alguns elementos do Cerrado. Essa reserva se localiza no quadrilátero ferrífero, o qual possui muitas espécies ameaçadas de extinção. Tem-se o objetivo de ser homologada a Reserva Particular do Patrimônio Natural Inhotim (RPPN Inhotim), onde parte dessa área será transformada em uma Unidade de Conservação de uso sustentável.

Nessa Instituição conta-se com uma vasta coleção botânica, além do exercício da Gestão Ambiental. Esta, de acordo com o site INHOTIM (2009):

é a administração do exercício de atividades econômicas e sociais de forma a utilizar de maneira racional os recursos naturais, renováveis ou não, mediante práticas que garantam a conservação da biodiversidade, a reciclagem das matérias-primas e redução do impacto das atividades humanas sobre os recursos naturais.

Por fim, com o objetivo de propagar as formas e ideais sustentáveis utilizados no parque e constantes e seu acervo, são realizados projetos para

conscientizar o público a respeito dos assuntos ambientais. Para o exercício do desenvolvimento da sustentabilidade se propagar entre o público geral há um Centro de Pesquisa que estuda os espécimes naturais. Entre os objetivos principais desse Centro estão:

- Fornecer subsídios para programas de capacitação de agentes ambientais com atividades aplicadas na população local;
- Tornar-se um centro de referência, no que se refere à pesquisa, manejo e reprodução de espécies vegetais ameaçadas de Minas Gerais;
- Desenvolver técnicas por meio de pesquisas para a criação de corredores ecológicos em todos os remanescentes naturais presentes na região.

5.3.5 Horários de Visitação

O Instituto Inhotim é aberto ao público nas quintas e sextas feiras das 9h30 às 16h30. Aos sábados, domingos e feriados o local é aberto das 9h30 às 17h30. No site do instituto há guias para visitas orientadas e previsão do tempo para a data em que o visitante desejar ir. As visitas orientadas podem ser por: visita temática, visita panorâmica, visita escolar e de grupo.

A visita temática é realizada com contato direto entre o educador e o público. O educador explica sobre as obras de arte do instituto, podendo haver um percurso mais livre do local, com a livre escolha do público para os locais preferíveis de visualização. A visita panorâmica percorre Inhotim, mostrando aspectos gerais de seu paisagismo e das obras dispostas nos jardins. As visitas escolares e de grupo são pré agendadas e seguem conforme a idade do grupo a fim de se identificar os interesses de cada público. O custo para a entrada no local é de R\$ 10,00 (INHOTIM, 2009).



GALERIAS GALLERIES		OBRAS WORKS
① ENTRADA ENTRANCE	⑨ GALERIA PRAÇA	Ⓐ DAN GRAHAM
② ESTACIONAMENTO PARKING LOT	⑩ GALERIA CILDO MEIRELES	Ⓑ SIMON STARLING
③ CASA ANTIGA OLD FARM HOUSE	⑪ GALERIA ADRIANA VAREJÃO	Ⓒ CILDO MEIRELES
④ BAR/ENFERMARIA/ESPAÇO TAMBORIL BAR/FIRST AID/TAMBORIL AREA	⑫ GALERIA FONTE	Ⓓ OLAFUR ELIASSON
⑤ ADMINISTRAÇÃO OFFICES	⑬ GALERIA LÉZART	Ⓔ ZHANG HUAN
⑥ CENTRO EDUCATIVO NEW GORGES UNDER CONSTRUCTION	⑭ GALERIA MATA	Ⓕ PAUL MCCARTHY
⑦ RECEPÇÃO RECEPTION	⑮ GALERIA TRUE ROUGE	Ⓖ TUNGA
⑧ RESTAURANTE RESTAURANT	⑯ GALERIA DORIS SALCEDO	Ⓗ AMILCAR DE CASTRO
	⑰ GALERIA LAGO	Ⓘ HÉLIO OITICICA
	⑱ GALERIA MARCENARIA	⓵ JOHN AHEARN E RIGOBERTO TORRES

FIGURA 5.25 – mapa do Instituto Inhotim
(FONTE: INHOTIM, 2009)



FIGURA 5.26 – vista da reserva e de um dos lagos
(FONTE: ANAPAULASOUZA, 2009)



FIGURA 5.27 – exposição ao ar livre
bisect triangle
(FONTE: BLOGSPOT, 2009)



FIGURA 5.28 – escultura ao ar livre
(FONTE: BLOGSPOT, 2009)



FIGURA 5.29 – vista da galeria True Røge
(FONTE: ALCACUZ, 2009)



FIGURA 5.30 – vista interna da galeria
(FONTE: ALCACUZ, 2009)



FIGURA 5.31 – árvores nativas tropicais
(FONTE: ANAPAUZASOUZA, 2009)



FIGURA 5.32 – banco com utilização da madeira
(FONTE: RODADAMODA, 2009)

5.4 Bosque João Paulo II – Bosque do Papa, Curitiba, Brasil

5.4.1 A Imigração Polonesa

De acordo com o Boletim Informativo da Casa Romário Martins de 1981, o imigrante polonês não aderiu por inteiro ao sistema capitalista, tais como outros imigrantes que vieram na mesma época para o Brasil, como os alemães, espanhóis ou italianos. “Os poloneses em sua grande maioria, simplesmente preferiam permanecer camponeses” (Boletim Informativo da Casa Romário Martins de 1981, pg. 3). O polonês não era afeito à árdua luta de sobrevivência em qualquer centro urbano.

Segundo Ruy C. Wachowicz (*idem*), o objetivo do imigrante polonês era o de ter a mesma vida que tinha anteriormente na Europa. A intenção era a de encontrar uma gleba de terras para torná-la sua e lá poder fazer o que desejasse. Essa gleba deveria estar preferencialmente localizada no interior, a fim de não alcançar a urbanização e a conseqüente modernização.

Para o arquiteto Waldir Simões de Assis Filho (*idem*), a arquitetura do imigrante polonês se deu início a partir da vinda das primeiras famílias polonesas ao Brasil no século XIX. O primeiro local que essas famílias se instalaram foi no município de São José dos Pinhais, onde foi fundada a Colônia Muricy, em 1878.

Com o intuito de aproximar o máximo possível o estilo de vida polonês com o de imigrante em terras brasileiras, o polonês adaptou sua agricultura com o solo da América e instrumentos aqui utilizados, com colônias ao redor de Curitiba. O imigrante polonês apresenta “em toda a parte a mesma teimosia e conservadorismo, às vezes acompanhado por um retrocesso” (*idem*, p.3).

Quando vindos ao Brasil, os poloneses não mantiveram sua vida social em aldeia, mas sim se dispersaram pelo território paranaense, de modo que dificultava o alcance desses imigrantes à urbanização. A propriedade era extensa e somente de uma família, sendo que quando havia uma família muito numerosa se considerava “uma verdadeira graça de Deus”, pois teria mais mão-de-obra para ajudar na agricultura, diferentemente do que ocorria na Polônia. Basicamente,

quando os poloneses chegaram ao Brasil se dedicaram à agricultura de subsistência, em regime de pequena propriedade, principalmente no Paraná.

Com isso, o termo polaco se identificou de imediato com a agricultura. Os poloneses assim foram considerados de uma cultura inferior e mais baixa da sociedade, pelo fato de não terem se atualizado tal como os demais imigrantes de outras nacionalidades, permanecendo na agricultura de subsistência. Os descendentes de poloneses desejavam libertar-se dessa condição de imigrante polaco inferior e ansiavam para adentrar em uma hierarquia social superior.

O imigrante polonês era conhecido pela sua baixa instrução e aversão pelo urbano, tal como foi constatado em 1890, data da fundação da primeira sociedade polonesa em Curitiba. Para a fundação da sociedade polonesa somente foram encontrados 22 poloneses interessados em tal atividade. A seguir há um trecho da ata de instalação da sociedade:

A maioria dos poloneses está nas colônias, completamente isolados da civilização. Cada ano decaem moralmente e economicamente (...). Por isso, perante os brasileiros e outras nacionalidades, têm menos respeito. Precisamos energeticamente criar uma Sociedade e um jornal polonês, para que possam ler e dessa maneira frear sua constante desmoralização (Boletim Informativo da Casa Romário Martins de 1981, p. 5).

A situação do imigrante polonês melhorou após ser criado o consulado polonês em Curitiba. Foram organizadas instituições como a *Kultura* e *Oswiata* para coordenarem o desenvolvimento nas colônias polonesas de escolas. Além disso, foi criada a organização *Junak*, a qual tinha como meta desenvolver a cultura física entre a juventude, com campeões de atletismo de âmbito regional até sul-americano.

A partir da criação dessas novas instituições e incentivos, a situação do imigrante polonês se modificou benéficamente em Curitiba. Segundo o professor Bento Munhoz da Rocha, “o polaco é nosso, pois povoando a região centro sul do Estado, veio a caracterizar a imigração européia, não portuguesa, na região” (*idem*, p. 6).

Edwino Tempski relata que a primeira imigração polonesa ao Brasil se deu em 1870. No início, vieram poucas famílias, e se assentaram em locais para o cultivo da terra, em propriedades cedidas pelo Governo Imperial, onde formariam o

cinturão verde de Curitiba. Os locais da propriedade eram encobertos por mata densa, propiciando o isolamento das famílias polonesas.

5.4.2 A Visita do Papa João Paulo II e a Conseqüente Criação do Bosque

Com a breve história do imigrante polonês no Brasil descrita acima, especificamente no Paraná, puderam ser formuladas bases para a implantação do Bosque João Paulo II, o qual teve como grande incentivo mais um fator: a visita do Papa João Paulo II à Curitiba em janeiro de 1980. A idéia inicial foi proposta pela Casa Romário Martins de modo que os cenários de encontro do Papa com o povo remetessem à memória da imigração. De acordo com o Boletim, “os museus da cidade de Curitiba, pouco se preocupavam com a preservação – com a documentação – dos resquícios de epopéia tão decisiva para a formulação da nossa sociedade” (*idem*, p. 6).

Com a criação do Bosque João Paulo II poderia haver uma iniciativa de preservação dos bens culturais da imigração. O ponto de partida, anterior à criação do bosque, foi o de levar uma edificação de troncos de cerne de pinheiro (casa do século XIX, pioneira da Colônia São Miguel Arcanjo, paróquia vizinha a Thomaz Coelho, antiga povoação do rocio de Curitiba) para o estádio do Coritiba Foot Ball Clube, em Curitiba. O estádio foi o local, junto à casa de pinho ali colocada, onde se celebrou a missa de domingo para todas as etnias, cedida pelo Papa.

A intenção da colocação da casa de pinho no estádio foi a de incutir no Brasil “uma política de preservação, humanização da cidade, para assim santificar objetos e edificações (...) pela dignidade que lhes conferia” (*idem*, p.7).

Como segunda parte da estada do Papa em Curitiba, foi elaborado um plano de preservação da cultura polonesa, com o projeto do Bosque João Paulo II pelos pesquisadores do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC). Entre esses pesquisadores foi decidida a localização do bosque, o qual foi implantado às margens do Rio Belém, ao lado do Centro Cívico de Curitiba.

O projeto do Bosque João Paulo II, memorial da imigração polonesa, teve apoio dos departamentos de Obras e Edificações e Parques e Praças da Prefeitura. Além disso, houve convênio da Fundação Cultural de Curitiba com a Fundação Roberto Marinho para a criação do Bosque em julho de 1981. Por fim, as

antigas casas polonesas iriam ser preservadas, bem como a memória dos imigrantes poloneses.

O projeto do Bosque teve como autor Rafael Greca de Macedo, o qual na época foi o coordenador da Casa Romário Martins e da Casa da Memória. Assim sendo, foi criado o Bosque João Paulo II, memorial da imigração polonesa, o qual não deixa de ser um conjunto de edificações dos imigrantes poloneses no Paraná. Conjunto que é composto de casas em troncos de pinheiro, inseridas em um local com mata extensa em estado natural.

5.4.3 O Bosque e as Casas

O Bosque João Paulo II se localiza a três quilômetros do Setor Histórico de Curitiba, ao lado do Centro Cívico, às margens do Rio Belém, cujo curso foi retificado em canal de concreto (FIGURA 5.33). Se assenta próximo à Rua Mateus Leme, a qual era um antigo caminho da colônia do Assungui, das colônias Casimiro do Taboão, São Lourenço e Abranches.

De acordo com (KAICK, 2006), o Bosque João Paulo II possui uma área de 48.000 m². Há também no Bosque sete casas de troncos de madeira, organizadas em forma de aldeia, com uma praça central (FIGURA 5.34 e 5.35). Dentre as casas estão: a Capela (FIGURA 5.36); o Quiosque junto à Administração (FIGURA 5.37); Museu da Casa do Imigrante (FIGURA 5.38 e 5.39); Museu Agrícola (FIGURA 5.40); Guarda Municipal com depósito (FIGURA 5.41); duas casas para exposições temporárias, com uma temática de mobiliário, instrumentos e utensílios da época dos imigrantes (FIGURAS 5.42 e 5.43). Existem cinco casas de troncos, desvinculadas do bosque, que são de propriedade dos escoteiros (FIGURA 5.44).

A casa em que o Papa foi recebido funciona como capela dedicada à Nossa Senhora de Montes Claros, a Virgem Negra de Czestochowa, rainha da Polônia. Essa casa, antes de ser doada ao bosque, estava desocupada, servindo como depósito para a chácara. Seus alicerces são em madeira, a cobertura é com telhas francesas (as iniciais eram feitas de tabuinhas que não eram duradouras, tendo de ser sempre repostas por novas) e antes ficava às margens do Rio Passaúna. A casa é datada do ano de 1883. A seguir descreve-se seu processo de instalação:

A instalação no Parque João Paulo II desta edificação obedeceu a precauções mínimas contra umidade: foi assentada em alicerces de alvenaria de tijolos, com gateiras de metal, parcialmente encoberto por taludes de grama, também para testemunho do seu transplante do sítio original. O piso da primeira sala, de tijolo antigos, procurou reconstituir o existente da colônia (Boletim Informativo da Casa Romário Martins de 1981, p.31).

O paiol ao lado da casa atualmente funciona como um Museu Agrícola, dotado de instrumentos rudimentares do início da lavoura dos imigrantes poloneses. Outra casa, localizada à direita da entrada do parque pela ponte sobre o rio Belém, funciona como o Museu da Habitação do Imigrante, dotado de móveis e utensílios domésticos. A quarta casa do bosque, antes moradia e paiol, hoje é um quiosque com produtos da imigração com a administração do bosque, onde são vendidas as famosas pêsankas.

Para Edwino Tempski (*idem*), as casas de troncos dos imigrantes poloneses reassumiram suas funções, antes como residências e hoje como hospedarias para turistas, centros de estudos, folclores (FIGURA 5.45), museus e espaço para performances (FIGURA 5.46). As casas escolhidas para serem transplantadas no Bosque são algumas das mais típicas dentre todas as habitações polonesas, “nela está a tradicional hospitalidade, e tudo se agita e se realiza sob a brilhante sentença, síntese do espírito polonês: DEUS, PÁTRIA, FAMÍLIA” (*idem*, p.13).

As casas que hoje estão no bosque foram transplantadas em junho de 1981 das colônias São Miguel Arcanjo, Thomaz Coelho as quais estavam ameaçadas pelo represamento do Rio Passaúna que vai alargar boa parte dos municípios de Curitiba e Araucária. Algumas casas também vieram da colônia Muricy, nos arredores de Curitiba, do cinturão verde da Região Metropolitana.

As casas são compostas de vestíbulo e sala, com sótão, com anexos como paióis. A cozinha era localizada a alguns metros fora da casa principal. Com o tempo, essas casas da paisagem brasileira, da paranaense em especial, foram sendo repostas pelas de alvenaria, sendo transformadas em celeiros, oficinas, tendo sido abandonadas por seus proprietários. Com isso, o Bosque do Papa se torna um local que memoriza essa história que estava ameaçada a desaparecer.

Duas das casas do bosque foram doadas por seus proprietários, uma delas foi a antiga casa da família Pianowski que o Papa João Paulo II foi

recebido, em 5 de julho de 1980, no estádio Coritiba Foot Ball Club, além do paiol da casa. Outras duas casas foram adquiridas pela Prefeitura de Curitiba, em péssimo estado de conservação, sendo restauradas pelo IPPUC e a equipe da Casa Romário Martins.

Há no Bosque do Papa, uma casa que funciona como Museu da Casa do Imigrante, o qual é composto de duas peças no térreo, uma com maior área como de costume, e o sótão. Originalmente, o sótão funcionava como dormitório, tanto quanto a peça de maior área do primeiro pavimento. As atividades domésticas com o moinho de trigo e baú para armazenamento ficavam na peça menor da casa.

Na trilha no interior do Bosque há uma escultura do Papa João Paulo II e um monumento em homenagem a Nicolau Copérnico (FIGURA 5.47). “O projeto tem como prioridade a aquisição da mata nativa, além do plantio de novas mudas de pinheiros (*Araucaria angustifolia*). Outro destaque são os plátanos (*Platanus orientalis*)” (KAICK, 2006, p.10:11).

Conforme KAICK, 2006, O Bosque João Paulo II possui uma ciclovia que se interliga com o Parque São Lourenço, no bairro São Lourenço em Curitiba, e também, ao norte, com o Parque Barreirinha, no bairro Barreirinha. O Bosque é conhecido coloquialmente como Bosque do Papa.

O local escolhido para a implantação do Bosque João Paulo II era uma antiga chácara pertencente a Júlio Garmatter. Segundo (ANDRADE, 2001), o objetivo da criação do Bosque era o de despertar um sentimento de orgulho entre os imigrantes. Para esse objetivo se tornar mais evidente foi realizado o Portal Polonês, caracterizando a área como expressão da territorialidade de que ali é um espaço polonês.

5.4.4 Modos de Construção

As casas polonesas eram feitas do pinheiro, chão de capim seco, cama com barbas de mato, tarugos grandes de madeira para a sustentação do telhado, cobertura feita de madeira lascada coberta com “tabuinhas”. Para as fendas das paredes das casas de troncos se utilizava capim ou uma espécie de argamassa composta de água, estrume e cinza, mobiliário fabricado na própria colônia, feito em pinho. No vigamento da casa, na viga principal da sala, ficava o entalhe da cruz e

das iniciais da eucaristia católica romana “JHS” (Jesus Hostia Santa), junto à data de construção. As casas desses imigrantes eram similares àsquelas da Polônia: casas de troncos.

Para Edwino Tempski “foram as casas de troncos, abundantes nas colônias dos campos de Curitiba, no Sudoeste do Paraná, das regiões serranas do Oeste catarinense, a primeira contribuição do imigrante polonês à paisagem brasileira” (Boletim Informativo da Casa Romário Martins de 1981, p.16).

Os imigrantes poloneses trouxeram a técnica da madeira encaixada, comum nas casas da Europa Central, técnica que foi trazida junto com a cultura, arte e tradição desse povo. O pinheiro foi o material mais usado na construção das casas de troncos, sendo o substituto do abeto, usado na Polônia. As casas dos colonos poloneses eram feitas com um sistema construtivo totalmente artesanal.

5.4.5 Horários de Visitação

Pelo fato do Bosque do Papa ser aberto (sem cercas) e localizado na malha urbana, seu horário de visitação é entre as 06h00min às 20h00min. Contudo, pelo fato de ser aberto pode ser visitado continuamente.



FIGURA 5.33 – foto aérea Bosque João Paulo II
(FONTE: GOOGLEEARTH, 2009)



FIGURA 5.34 – vista das casas ao redor da praça principal
(FONTE: VIAJECURITIBA, 2009)



FIGURA 5.35 – vista panorâmica da praça
(FONTE: JORNALE, 2009)



FIGURA 5.36 – capela
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.37 – quiosque e administração
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.38 – museu da casa do imigrante
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.39 – interior da casa do imigrante
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.40 – museu agrícola
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.41 – guarda municipal e depósito
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.42 – casa exposição temporária
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.43 – casa exposição temporária
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.44 – casa dos escoteiros
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.45 – folclore
(FONTE: FARM4, 2009)



FIGURA 5.46 – espaço para performances
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 5.47 – homenagem a Nicolau Copérnico
(FONTE: acervo da autora, 2009)

6 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

No presente capítulo há um diagnóstico dos principais espaços museológicos em Curitiba, além de serem coletadas informações sobre o bairro em que será inserido o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre: o bairro Umbará.

O capítulo é estruturado em três itens principais. O primeiro deles trata dos museus em Curitiba, fazendo um panorama dos 23 museus mais importantes no cenário curitibano. Nesse item há uma análise dos museus que se assemelham com o conceito de museu ao ar livre em Curitiba.

Em seguida, analisa-se o projeto da Vila da Madeira, em Curitiba, o qual não foi concluído. Nesse tópico há os motivos pelos quais o projeto da vila não foi finalizado e seus principais problemas.

A última parte do capítulo remete ao bairro Umbará. Retrata-se aqui um breve histórico da ocupação do bairro, o seu território e quais são suas características físicas, sociais e econômicas. Além disso, estudam-se os espaços de lazer do bairro, culminando no final do capítulo com o parque Lago Azul. Os terrenos ao lado desse parque são os que englobarão o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre.

6.1 Os Museus em Curitiba

No estado do Paraná, os museus são vistos como locais de aprofundamento das raízes culturais de diversas comunidades. Com os museus se pode conhecer, entender e valorizar o patrimônio histórico, artístico, científico e cultural que o Paraná possui. Nessa perspectiva, os museus de Curitiba fornecem um papel essencial para atrair uma variedade de público que anseia por diferentes interesses.

Em Curitiba há museus que possuem exposições diferenciadas, indo desde a história do estado com o Museu Paranaense, até as exposições do moderno Museu Oscar Niemeyer. A partir da catalogação dos museus do Paraná, em DINIZ (2006) e do Catálogo de Museus (1987) do Boletim da Casa Romário

Martins, foi feito no presente trabalho um panorama de 23 museus especificamente na cidade de Curitiba e um em Campo Largo, com o objetivo de apresentar os principais espaços museológicos da cidade, seus tipos e objetivos.

Casa João Turim

Esta casa foi criada em 1953 a fim de preservar a obra do escultor João Turin. O museu foi instalado em uma residência em estilo eclético pertencente ao Estado no ano de 1989. A instituição tem como principal objetivo resgatar a memória de João Turin, bem como expor seus trabalhos. O local abriga exposições temporárias de outros artistas que trabalham com a arte tridimensional.

Entre as atividades que o museu desenvolve esta a interação entre museu e escola, com um programa que envolve um teatro de bonecos. Esse teatro funciona para crianças de primeira a quarta série do ensino fundamental. A casa fica localizada no bairro São Francisco.

Memorial da Imigração Ucraniana

Outro museu em Curitiba é o Museu da Imigração Ucraniana, criado em 1972 pela Sociedade Ucraniana do Brasil (SUBRAS). Esse se localiza no Memorial da Imigração Ucraniana, no centro, o qual possui exposições que retratam a vida, costumes e cultura dos ucranianos. Recebe muitas visitas de escolas, turmas universitárias e turistas, principalmente os de origem ucraniana. O museu conta com cerca de 1.200 itens e a igreja é réplica da existente na Serra do Tigre, em Mallet (FIGURA 6.1).

Memorial da Imigração Polonesa

O memorial da Imigração Polonesa se localiza no Bosque João Paulo II, criado após a visita do Papa em Curitiba em 1980. É um museu ao ar livre com um conjunto de edificações da arquitetura polonesa, de troncos de pinheiros. Uma das casas de troncos é um oratório, as outras casas e o paiol abrigam o acervo composto de mobiliário, utensílios domésticos e instrumentos agrícolas ou são destinadas a exposições esporádicas e manifestações culturais que tratam da vida

do imigrante polonês. Conta com uma lanchonete, onde também são vendidos produtos típicos e artesanato.

Museu Alfred Andersen

O museu é dedicado às obras do “pai da pintura paranaense”, tal como Andersen foi denominado. Andersen era um educador e incentivou o ensino da arte no Paraná. O artista era de origem norueguesa e se estabeleceu em Curitiba em 1902. O museu se localiza na casa onde era a residência de Andersen. A casa é datada do final do século XIX, de origem eclética e remete ao estilo neoclássico,. A casa possui dois pavimentos e é em alvenaria.

No pavimento térreo estão as exposições de artistas contemporâneos e que seguiram a linhagem de Andersen. No pavimento superior existe o Salão de Exposições, com obras de artistas paranaenses. Aos fundos do terreno há um anexo, no qual são realizados cursos para diversos públicos, além de salas com exposições temporárias. O museu possui a biblioteca Max Conrado Junior e promove eventos culturais como a Semana Andersen.

Museu Botânico Municipal

Foi fundado em 1965 quando o botânico Gerdt Guenther Hatschbach doou a Curitiba seu acervo de 18 mil amostras de plantas dissecadas e fixadas em cartolina, juntamente com uma biblioteca de botânica de três mil volumes.

Localiza-se em um espaço de 1.450 m² inserido no Jardim Botânico da cidade. O museu recebe visitas de um variado público, desde cientistas, estudantes, turistas até freqüentadores do Jardim Botânico. O museu possui salão de exposições, educação ambiental, biblioteca e alojamento para pesquisadores.

Museu da Imagem e do Som – MIS

Teve início em 1969, em uma sala da Biblioteca Pública do Paraná. A partir de 1989 se localiza no antigo Palácio da Liberdade, na Rua Barão do Rio Branco. O foco desse museu é o de preservar a história recente do Estado, por

meios de registros sonoros e áudios-visuais. Seu acervo possui filmes, fotografias, discos, registros orais, equipamentos cinematográficos e fonográficos. Também se encontram no museu livros, revistas, manuais sobre musica, cinema, vídeo, fotografia, radio e televisão.

Museu da Justiça

Foi criado em 1974 e sua localização é em uma das salas do Palácio Iguaçu, no bairro Centro Cívico. O público freqüentador são os funcionários do local, bem como acadêmicos de magistratura e grupos escolares. O museu é bastante consultado para trabalhos científicos, principalmente relacionados a historia do Paraná.

Museu Histórico Tenente Coronel PM Augusto de Oliveira Garret

O museu se localiza dentro do Quartel da Policia Militar do Paraná, no bairro Rebouças. Recebe grupos de escolas, historiadores, universitários o ano todo e tem o serviço de exposições temporárias, com um monitor para dirigir as exposições, normalmente realizadas em feiras ou shoppings. O acervo conta com réplicas e uniformes originais utilizados ao longo da História da Polícia Militar do Paraná.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC/PR

Esse museu foi fundado em 1971, porém somente com sede definitiva a partir de 1974, no centro. O objetivo desse museu é abrigar e preservar as obras de artistas brasileiros, em especial paranaenses. Além disso, o museu tem o foco de amparar, estimular, divulgar a criação contemporânea e realizar intercâmbios com outras entidades similares.

A comunidade pode se utilizar do acervo desse museu que possui uma biblioteca especializada em artes visuais, documentação da sua história e uma hemeroteca. Atende grupos de estudantes e ao público pesquisador e busca atrair os deficientes visuais, com projetos específicos visando a inserção dos mesmos.

Museu de Arte da UFPR – MUSA

Foi criado em 2002 e se localiza no prédio histórico da UFPR, no centro de Curitiba. Possui obras relativas à arte visual. Seu público é variado entre estudantes, escolas e pessoas que desejam conhecer a instituição. O museu tem um projeto denominado Projeto Educador de Museu, no qual disponibiliza monitores para visitas orientadas.

Museu de Arte Sacra

Foi inaugurado em 1981, no anexo da Igreja da Ordem, no bairro São Francisco. O seu acervo possui cerca de 800 peças classificadas como objetos de culto, além de outros temas religiosos. O seu público é composto por escolas e turistas do interior do Paraná. O museu oferece visitas monitoradas e por ser próximo a outros pontos turísticos do centro histórico de Curitiba estende a visita para outros locais do centro.

Museu de História Natural

Foi fundado em 1930, junto ao Museu Paranaense. Hoje está numa área de 36 mil m² de bosque no bairro Capão da Imbuia. O seu cerco principal é a fauna paranaense. O público freqüentador é composto principalmente de grupos escolares e moradores do bairro que aproveitam o amplo espaço do museu para caminharem e visualizarem as 134 espécies de aves do acervo.

Museu de Medicina da Associação Medica do Paraná

Foi fundado em 1975 e se encontra em uma sala da Associação Medica do Paraná, no bairro Água Verde. O seu objetivo é preservar todo e qualquer material representativo da história da Medicina no Paraná.

Museu do Automóvel

É o mais antigo do Brasil nesse conceito de museu. Funciona na frente do Parque Barigui em uma antiga olaria no bairro Santo Inácio em Curitiba. Realiza visitas guiadas para escolas. Nos finais de semana é freqüentado por turistas e de pessoas que passeiam pelo Parque Barigui.

Museu do Coritiba Football Club

Foi criado em 2000 para divulgar a história do Coritiba Football Club e a história esportiva paranaense. A visita inclui um passeio completo pelo estádio com visitas orientadas. O público freqüentador são os turistas, escolas e torcedores.

Museu do Expedicionário

Inaugurado em 1945, após o final da Segunda Guerra Mundial. O projeto foi do engenheiro Euro Brandão e fica localizado na Praça do Expedicionário no bairro Alto da XV. Inicialmente o museu ocupava uma das salas da casa do expedicionário, sendo as demais salas reservadas para hospedar militares e prestar serviços assistenciais de saúde e higiene. Atualmente, possui cerca de 15 mil itens com fotografias, filmes, livros e ilustrações de períodos da Segunda Guerra Mundial.

Museu Egípcio e Rosacruz

Possui cerca de 500 objetos que são cópias fiéis de famosas peças do antigo Egito. Há uma múmia original com aproximadamente 2.500 anos. Conta com biblioteca especializada no tema de misticismo e proporciona visitas orientadas por monitores, principalmente para grupos escolares, é dada uma aula sobre a temática do museu e em seguida direcionam os alunos para as exposições.

Museu Metropolitano de Arte – MUMA

A Prefeitura Municipal de Curitiba e a Fundação Cultural criaram em 1988 o MUMA que é um centro de obras referentes a artes plásticas. O local possui três salas de exposição, duas reservas técnicas, Biblioteca, Auditório e salas para oficinas.

No espaço do MUMA também há o teatro Antonio Carlos Kraide com 200 lugares, o Cine Guarani, a Escola de Circo, as Linhas do Conhecimento com o Núcleo de Arte-Educação da Fundação Cultural da cidade e o Clube de Xadrez.

Museu Oscar Niemeyer – MON

Com a criação do MON em 2003, Curitiba pôde entrar no cenário nacional e internacional de museus (DINIZ, 2006). Deixou de se restringir somente a um eixo Rio-São Paulo e surgiu como estratégia para a promoção de artistas paranaenses.

Seu acervo conta tanto com obras de artistas paranaenses, quanto nacionais. O museu possui salas destinadas às exposições temporárias e sua área total de exposições é de mais de 17 mil m², permitindo manter em cartaz até dez diferentes mostras ao mesmo tempo.

O MON dispõe de cerca de 30 monitores que auxiliam o público em suas visitas, abrangendo universitários, turistas, portadores de necessidades especiais e idosos. Possui uma biblioteca, uma loja que vende os livros publicados pelo museu e catálogos das obras. Com isso, de acordo com DINIZ (2006), “ao democratizar o mundo da arte, o museu atingiu mais um objetivo, que é o de formar um novo público freqüentador de museus” (p.64). O MON tem visitas entre 10 e 15 mil pessoas por mês (FIGURA 6.2).

Museu Paranaense

Foi criado em 1876, é o terceiro museu mais antigo do Brasil, e tem como objetivo principal salvaguardar a História do Paraná. Possui aproximadamente 370.000 peças e ocupa uma área de 4.700 m², no Palácio São Francisco e anexos que é sua sétima sede. Conta com uma biblioteca de 25 mil volumes, salas de

mostras temporárias, salas de exposição permanente. Há no museu o Pavilhão da História do Paraná que conta a história do Paraná desde a pré-história até o início do século XX, em ordem cronológica.

Em sua estrutura existem: auditório, laboratórios, salas para cursos, sala de chá, loja cultural e auditório ao ar livre. Conta com as realizações de cursos, palestras, debates, oficinas e apresentações. Possui projetos desenvolvidos como o projeto “Vivências Culturais na Melhor Idade”, específico para idosos e o projeto “Domingo no Museu”, no qual são realizadas apresentações artísticas nas manhãs de domingo. São desenvolvidas exposições temporárias em outros municípios, além de shoppings, aeroporto, faculdades, etc. (DINIZ, 2006).

Conta com a colaboração da SAMP – Sociedade de Amigos do Museu Paranaense e é unidade da Secretaria de Estado da Cultura (FIGURA 6.3).

Parque Histórico do Mate

Esse parque está localizado na Rodovia do Café, em Campo Largo. Sua estrutura comporta um complexo cultural e de lazer que remete ao processo tradicional de produção e beneficiamento da erva-mate e sua influência nos hábitos, cultura e economia do Paraná. O parque conta com a peça mais importante em sua área de 302 mil m² que é o Museu do Mate. Este se estabelece em uma edificação construída no século XIX, que originalmente abrigava a função de engenho de mate (FIGURA 6.4).

Devido a sua importância na história da arquitetura rural do Estado, em 1982 passou a sediar o Museu do Mate. Este é o “primeiro e único do gênero, com exposição permanente de caráter didático, que ressalta o significado antropológico, histórico, social e econômico do ciclo ervateiro” (Catálogo de Museus, Boletim Casa Romário Martins, p.45).

Solar do Barão

Foi criado em 1980 com o objetivo de preservar, criar, experimentar o exercício da arte. Está localizado em quatro edificações no bairro São Francisco em Curitiba. Para a adequação dessas edificações para o uso museológico, foram criados espaços como a Casa da Gravura, a Casa da Música e a Casa do Restauro.

Além de ateliers de xilogravura, gravura em metal e serigrafia, onde são realizados cursos dedicados à comunidade.

O Solar possui também salas para exposições temporárias, salas para catalogação, classificação e reserva técnica. Esse complexo de quatro edificações abriga o Museu da Gravura, o Centro de Pesquisa Guido Viaro, a Gibiteca e a Loja da Gravura, cumprindo assim importante papel cultural frente à comunidade. Há também no Solar o Museu do Cartaz de 1981 e o Museu da Fotografia, de 1998.

6.1.1 Museus que se Assemelham ao Conceito de Museu ao Ar Livre em

Curitiba

A partir do panorama exemplificando os museus de Curitiba, percebe-se que na cidade há dois museus que se assemelham com o conceito de museu ao ar livre. Dentre eles, estão o Memorial da Imigração Polonesa, utilizado no presente trabalho como estudo de caso regional e o Museu do Mate, em Campo Largo.

Esses dois museus se inserem no conceito de museu ao ar livre, pois se encontram implantados em uma paisagem mais livre e natural. Essa mesma paisagem é a que remete à arquitetura das casas de troncos (Bosque João Paulo II) e a história rural do ciclo da erva-mate no Paraná (Parque Histórico do Mate).

Sendo assim, o Memorial da Imigração Polonesa, o qual se localiza no bairro Centro Cívico, atende um público que tem interesse na cultura dos imigrantes poloneses. O Museu do Mate, numa região próxima a Curitiba, atende um público que tem interesse pela história paranaense, além do lazer proporcionado pela área livre do parque e do bosque.

Outros locais que se utilizam da arquitetura para compor suas paisagens são o Bosque Alemão em Curitiba (FIGURA 6.5 a, b), onde está inserido o Oratório Bach, em madeira. No Parque Tingui há uma réplica da Igreja da Serra do Tigre, juntamente com o seu campanário, compondo o Memorial Ucrâniano.

A implantação de mais um museu em Curitiba com enfoque na história da arquitetura rural na cidade é condizente. Com a criação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre serão atraídos estudiosos, arquitetos, historiadores e

um público geral que poderá usufruir do espaço em que o museu está inserido no estilo do ambiente em que foi criado.

A proposta do local de implantação do museu proposto é no bairro Umbará, na regional do Bairro-Novo, ao sul de Curitiba. Nesse bairro, dos 23 museus estudados nesse capítulo, não há museus. Por meio disso, além de criar um museu nesse bairro que tem casas rurais por ser uma antiga região de chácaras, dá-se vida ao local, colocando-o no cenário dos museus em Curitiba e atraindo público para essa área. O terreno escolhido para inserir o museu é ao lado do Parque Lago Azul (FIGURA 6.6 a, b), o qual é um dos únicos espaços de lazer do bairro.

6.2 O Projeto que não vingou: A Vila da Madeira, Curitiba, Paraná

De acordo com VILA (2008), a Vila da Madeira foi um projeto da Prefeitura Municipal de Curitiba, localizado no Parque Atuba, no bairro Atuba, em Curitiba (FIGURA 6.7). Esse projeto foi primeiramente elaborado a partir de um levantamento de 100 exemplares representativos de casas da arquitetura em madeira do início do século XX. O levantamento foi realizado em 2001 pelo arquiteto e professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Key Imaguire Júnior, a pedido do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC).

O levantamento visava criar a Vila da Madeira, a qual estava inserida na proposta de criação do Linhão do Turismo. O Linhão é um eixo que corta a cidade de Curitiba entre a região oeste e norte e desenvolve atividades relacionadas com o turismo e entretenimento.

O foco principal na época era: “A idéia é criar a Vila num dos parques da cidade, reunindo pelo menos 20 entre as 100 edificações identificadas por Imaguire, numa espécie de museu ao ar livre” (VILA, 2008).

Em entrevista cedida por CIFFONI (2009), foi tratada das intenções de projeto da Vila da Madeira, a dúvida quanto ao local de inserção, o estado de conservação das casas a serem escolhidas e os métodos utilizados em tal projeto para concretizá-lo. Inicialmente, a idéia de criar uma Vila da Madeira surgiu de uma arquiteta que trabalha no Setor de Patrimônio Histórico do IPPUC, cujo nome era Milna Maria Oliveira Leoni.

Em seguida à idéia foi realizado o levantamento feito pelo arquiteto Imaguire, no qual o mesmo fez um mapeamento das casas de madeira de Curitiba que estavam inseridas na malha urbana. Para o desenvolvimento do projeto partiu-se de estudos feitos como os trabalhos dos arquitetos Key Imaguire Júnior e Irã Dudeque.

Conforme CIFFONI (2009), as opiniões em relação ao local de implantação da Vila da Madeira eram contrárias. A arquiteta Milna visava inserir a Vila num parque de Curitiba. Já Francisco Angel Cipolla, outro arquiteto atuante no IPPUC, achava que devia ter uma rua junto às casas de madeira, para ser similar ao modo de inserção dessas casas na malha urbana, conforme implantação original.

Com isso, quem visitasse o local teria a sensação de estar passeando em uma vila urbana, como a de antigamente.

Como problemática da Vila da Madeira, existiam situações sobre o difícil uso das casas de madeira, sendo muito complicado preservá-las. Tais casas têm problemáticas que envolvem a questão dos incêndios, assaltos, segurança e limitação de seu uso. Em detrimento desses fatores, o custeio da preservação da casa de madeira aumenta.

Em relação aos exemplos de museu ao ar livre do exterior com a Vila da Madeira, aqueles têm um conceito mais rural, com uma questão museológica mais forte do que a vila. A Vila da Madeira possui um enfoque maior na esfera urbana, com casas pré selecionadas para serem transplantadas na vila.

CIFFONI (2009) cita o Bosque do Papa como um projeto com adequada proposta, pois este tem uma “composição ligada com tradição, etnia, com o saber fazer”.

Na época em que se discutia o melhor local para inserção da vila, foi criado o Parque Atuba. O parque então contava com um grande espaço livre de 173.000 m², sendo criado para “preservar uma região de fundo de vale, na divisa com o município de Colombo, viabilizando uma ocupação ordenada para o ecossistema do Rio Atuba” (CURITIBA, 2006).

Com isso, escolheu-se para local de inserção o Parque Atuba, sendo que nele havia suficiente espaço para se recriar uma malha urbana que remetesse ao início do século XX. Para CIFFONI (2009), o entorno foi de grande auxílio já que ao redor do parque há uma recente concentração de sobrados, se articulando na paisagem com as residências de madeira.

A partir da definição do local de inserção da Vila, o arquiteto Imaguire foi contratado para fazer uma seleção das tipologias arquitetônicas encontradas em seu levantamento que fossem mais adequadas de serem inseridas na vila. A princípio, foi pensado não somente se criar uma vila de casas, mas sim com igrejas e outras edificações comuns da época.

Houve na escolha das casas outra problemática, que era a de se saber como compor o cenário. Do ponto de vista arquitetônico, não era interessante se escolherem casas com as mesmas tipologias, mas com tipologias diferentes para que ocorresse uma maior dinamização no local, abrangendo o maior número de tipologias possível.

Conforme a entrevista cedida por CIFFONI (2009), a mesma afirma que para tal empreendimento ser coerente ele tem de ter vida. Tal forma de Vila implantada no Parque Atuba “não funciona sem um projeto museológico”. Também, um projeto tal como este só tem sentido se estiver ligado com a cultura da época das edificações. Ou seja, a Vila da Madeira, além de somente expor as casas e sua arquitetura, deveria desenvolver programas que chamassem o público, desempenhando uma função social.

Tal Vila pode entrar na esfera educacional de mostrar aos seus visitantes as curiosidades e fascínios da cultura do começo do século XX (CIFFONI, 2009). Além disso, tem de se focar no uso de cada edificação, para que todas fiquem com uma temática única, não somente uma casa destinada a lanchonete e outra a loja, evitando-se que a vila se torne somente um aglomerado de casas.

A Vila da Madeira foi inaugurada com uma casa em 2004. Desde sua inauguração o parque abriga somente essa casa (FIGURA 6.8). As demais casas não foram inseridas no parque, pois o custo do traslado é muito alto. Deve-se preocupar com a manutenção periódica, proteção contra intempéries, imunização contra cupins, uso bem controlado. Desse modo, teria de haver por parte da Prefeitura um investimento alto, além da preservação e conservação das casas escolhidas, sendo que muitas das casas de madeira remanescentes na paisagem urbana de Curitiba se encontram em mal estado de conservação.

Por fim, de acordo com CIFFONI (2009), a Vila da Madeira desde 2004 continua parada e sem previsões para ser complementada. O Parque Atuba também se encontra degradado, com má infra-estrutura e ineficaz segurança.

O Parque Atuba foi proposto como mais uma alternativa de lazer aos curitibanos, valorizando a frequência de moradores da região norte. Entretanto, a má conservação do local tem impedido a utilização a contento “daqueles que apreciam o contato com a natureza (MARCELINO, Jairo apud CURITIBA, 2006).

Foi proposto um portal que remetesse à casa de madeira, mostrando 42 casas com fotos, informações sobre os imóveis e história das famílias proprietárias. Tal portal foi desenvolvido pelo curso de Desenho Industrial da Universidade Positivo, porém, apesar do apoio da Prefeitura, tal proposta não foi implantada (VILA, 2008).

6.3 O Bairro Umbará

O nome do bairro foi originado do solo barrento da região, o qual se transformava em terreno barrento em dias de chuva (MARCHETE, 2008). Inicialmente os italianos que ali habitavam denominaram esse bairro, antiga colônia, de barral, *bará*, um *bará* só, ou Umbará, nome pelo qual é conhecida a antiga colônia, atual bairro na região sul de Curitiba (MARCHETE, 1996).

O bairro foi um dos locais de caminho das tropas que cortavam caminho entre os Campos Gerais e o litoral, passando pela Rua Nicola Pellanda, a qual hoje é a mais importante rua do Umbará. A estrada que passava por essa via era transitável em dias ensolarados, pois com chuva o solo ficava barrento.

De acordo com MARCHETE (2008), após a emancipação do Paraná da Província de São Paulo em 1853, a imigração européia cresceu, principalmente com imigrantes de origem germânica na atual Curitiba. Em 1875, houve um aumento imigratório, com a vinda de italianos e poloneses à região sul da cidade. Conforme o site do IPPUC (2009) esse aumento ocorreu devido ao incentivo do governo provincial à política migratória, visando a ocupação dos espaços vazios.

Em 1878, existiam ao redor de Curitiba doze colônias, além de vários núcleos de formação espontânea, como a colônia Dantas (atual bairro Água Verde) e a colônia Santa Felicidade.

Para MARCHETE (2008), a escolha dos italianos e poloneses pela região do Umbará foi resultante de este ser um bairro extenso e com muitas terras. Os imigrantes poderiam desempenhar nessas terras o que faziam em seu local de origem: agricultura. Os mesmos compraram dos moradores originais as terras e ali se estabeleceram. De acordo com MARCHETE (2008), o primeiro italiano a residir no Umbará foi Jorge Bobato e Francisco Sella foi o primeiro polonês.

A relação entre italianos e poloneses no Umbará foi muito forte. Isso se deveu pelas similaridades de sua profissão e religião. A profissão desses imigrantes era a de trabalhar no campo e ter o catolicismo como religião. A partir disso, em 1896, foi criada a primeira capela do Umbará, sendo esta substituída pela Igreja de São Pedro do Umbará, construída em 1936.

As atividades dos imigrantes consistiam na lavoura, com o auxílio de toda a família. A maior parte da plantação era de milho e feijão e o que não era

produzido no local se comprava no centro de Curitiba. Os imigrantes que moravam perto de corpos d'água possuíam moinhos para gerar energia e fazer o fubá (KIKUTI, 2009).

Conforme MARCHETE (2008), o Umbará desempenhava uma função comercial de vender lenha no centro para os fogões à lenha, além de fabricar barricas feitas da madeira de Araucária para o acondicionamento do mate. As barricas eram produzidas nas tanoarias, ou seja, nas fábricas de produção de barricas (FENIANOS, 1999). Em meados dos anos de 1940 a erva mate teve uma considerável diminuição e as barricas não foram mais utilizadas, sendo trocadas por embalagens plásticas. Porém, o barro retirado das cavas veio como uma alternativa de solução econômica para a região.

Foram criadas, principalmente a partir dos anos de 1940, uma série de olarias para a fabricação de tijolos. A estrutura dessas olarias era familiar. Toda a família auxiliava no processo de produção. Tal como afirma MARCHETE (2008, p.40): "a trajetória do bairro é formada por esse cotidiano de gerações familiares, pequenas sagas de inúmeros clãs reunidos no extremo sul de Curitiba e que ainda hoje contam a história do Umbará". Outra atividade que se iniciou na metade do século XX foi a extração de areia, descoberta sob o barro. Em 1996, havia no bairro cerca de 10 areais.

Segundo MARCHETE (1996), também houve uma diversificação nos negócios. Entre as atividades comerciais comuns do bairro se encontram: oficinas especializadas, como ferraria, carpintaria, tanoaria, farmácia, etc. Além disso, existiam os pequenos engenhos: serrarias a vapor, moinhos, e as olarias a partir de 1940. Enfim, outras atividades compreendiam botequins, armazéns, tavernas e armarinhos.

Conforme MARCHETE (1996), de acordo com as leis n. 5.234/71, 6.204/81, o Umbará tem sua área total considerada como zona agrícola, com exceção do pequeno centro comercial no coração do bairro. Em Curitiba, somente o bairro de Lamenha Pequena, ao Norte, é considerado como zona agrícola, assim como o Umbará.

Enfim, o Umbará é um bairro que ainda tem características de chácara e rural. Abaixo segue um relato sobre a situação do Umbará.

Seria correto afirmar que Umbará é um subúrbio? A colônia outrora percorrida pelos tropeiros manteve, por meio de

pequenas chácaras, a atividade agrícola e a paisagem vem mantendo suas características diferentemente de um bairro como Água Verde ou Boqueirão, por exemplo, que são bairros essencialmente urbanos. Poder-se-ia dizer que a distancia do centro da cidade alada ao tradicionalismo dos imigrantes deu a Umbará certa proteção a sua paisagem física e social (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1984, p.23).

6.3.1 Território do Umbará

Em FENIANOS (1999), consta que o Umbará possui uma área de 2247,4 hectares. De acordo com os dados do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), em 2009 o total de habitantes do Umbará é de 17.908, com uma taxa de crescimento de 1,63%. Prevê-se que para 2020 o número de habitantes do Umbará seja de 20.714 (IBGE/IPPUC), com uma taxa de crescimento de 1,30%. Seus habitantes representam em Curitiba um total de 0,92% do total de habitantes da cidade.

Segundo o IBGE/IPPUC, a taxa de crescimento anual do bairro entre 1996 e 2000 era de 5.009, para 1.87% entre 1980/1991. Em relação a conjuntos habitacionais existiam em 2003 (IPPUC/Banco de Dados) onze COHAB's.

Entre os equipamentos urbanos de Educação há um Farol do Saber, um Centro de Educação Infantil Conveniado, três escolas estaduais, uma escola municipal e uma escola particular (Fonte: SME, IPPUC).

Em dados do IPPUC de 2005, há 79 indústrias, 156 estabelecimentos comerciais, 119 empresas prestadoras de serviço e uma atividade de agropecuária.

Em relação às áreas de lazer (IPPUC, 2009) há no Umbará quatro jardinetes e um parque, o parque Lago Azul. No bairro Umbará, em 2000, havia 533,16 m² de área verde por habitante. A distância até o marco zero de Curitiba é de 17 km e é o segundo maior bairro de Curitiba, com uma área de 5,02% da área total da cidade.

O Umbará se encontra na regional do Bairro Novo, no extremo sul de Curitiba, junto aos bairros Caximba, Tatuquara, Ganchinho e Campo de Santana (FIGURA 6.9; 6.10; 6.11).

6.3.2 Os Espaços de Lazer do Bairro

De acordo com MARCHETE (1996), a primeira atividade de lazer do bairro foi a Sociedade Operaria Beneficente Umbará, na Rua Ângelo Burbello. Esta sociedade tem sido, desde sua fundação em 1956, o único espaço de lazer coletivo desligado da igreja de São Pedro do Umbará, com o salão paroquial. Atualmente o local comporta bailes, shows, jantares e festas de casamentos. Para MARCHETE (1996), antes da fundação do salão, as festas eram realizadas nas casas dos moradores do bairro.

É interessante ressaltar sobre as festas populares do Umbará. Uma delas, e a mais famosa, é a de São Pedro, padroeiro da paróquia, comemorada no dia 29 de junho. Também há a festa de Santo Antônio, comemorada no dia 13 do mês de junho. Além dessas duas festas há a festa das capelinhas, em agosto e o dia do Corpo de Deus, quando os habitantes vão às ruas principais com flores, com motivos religiosos, além da procissão dos motoristas.

Outra atividade que é de importância para os umbaraenses é a primeira comunhão. Existem as festas agrícolas. Estas abrangem a festa do *sapeco* (época em que a erva-mate sofria a sapecação), sendo esta realizada uma vez por ano.

Envolvendo passatempos e brincadeira do Umbará havia os jogos de bocha, característicos dos imigrantes italianos, pescarias nos rios próximos. Para as mulheres e meninas havia o artesanato e brincadeiras, tal como segue:

A natureza ainda fornecia sabugos para o feitiço de bonecas, madeira para dar forma a carrinhos com rodinhas de carretel, folhas para as meninas ensaiarem as primeiras costuras e outros elementos que a imaginação e a habilidade manual permitiam (MARCHETE, 1996, p.44).

Nos anos de 1950 e 1960 surgiu uma alternativa de lazer no bairro Umbará: o parque Lago Azul. Este é rodeado de um bosque e um dos locais mais interessantes do bairro. O proprietário do local era Angelo Segalla, o qual transformou sua propriedade em parque particular, no qual cobrava somente a taxa de manutenção do local para as famílias poderem usufruir desse espaço.

6.3.3 O Parque Lago Azul

O local onde hoje é o Parque Lago Azul era antes de propriedade de Ângelo Segalla, cujo objetivo era o de represar o Rio Ponta Grossa com um carrinho de mão. O proprietário tirava terra dos locais mais altos da propriedade e colocava para represar o rio, formando assim um lago. Tal como Ângelo Segalla em GEMAEL apud MARCHETE (2008, p.46) afirma: “Troquei um pedaço de terra, das boas para plantação, por água, e foi o melhor negócio que fiz até hoje, na minha vida toda”.

A área em que se assenta o parque tem aproximadamente quatro alqueires e ocupada pelo lago mudou a paisagem. O local ficou conhecido em toda Curitiba e os moradores do bairro souberam dele, pois iam trocar milho por fubá na propriedade de Segalla. Essa troca era possível devido à existência de um moinho que foi construído pelo proprietário, gerando energia e produzindo fubá.

O motivo para o represamento do Lago Azul, segundo MARCHETE (2008) era o de gerar energia para o moinho, já que existiam poucos moinhos na época no Umbará, nem energia elétrica. Com isso, depois do represamento e surgimento do lago, as pessoas trocavam energia por animais ou milho por fubá. As transações não envolviam dinheiro, mas sim escambo.

Porém, ao decorrer dos anos, quando a luz elétrica chegou ao bairro e a produção de fubá se industrializou, a função do moinho não foi mais tão ativa. Contudo, o número de freqüentadores do Lago Azul não diminuiu, aumentou. O local ficou conhecido como um lugar de lazer para as famílias, com atividades envolvendo esportes e a pesca.

A partir de investimentos externos o local foi aprimorado. Um empresário começou a criar peixes para a pesca no lago e a fazer propaganda para a divulgação da área de lazer em Curitiba. O público começou a ficar cada vez mais intenso e por meio de propaganda em rádios e televisão o local ficou conhecido como Lago Azul.

De acordo com MARCHETE (2008), havia canoas para poder passear pelo rio. Além disso, foi aberto um bar/ restaurante, do qual Segalla cuidava. Outras atividades do parque envolviam arvorismo, encontros de muitos grupos de empresas, familiares, religiosos. O Lago ficou muito conhecido em Curitiba a ponto

de ser criada uma linha de ônibus até ele: Praça Rui Barbosa/Lago Azul, em meados de 1960.

Até as 20h00 o parque era cheio, porém com as estradas em estado ruim na época os frequentadores iam embora mais cedo. Apesar disso, os acessos não diminuíram a assiduidade do público, como pode ser relatado abaixo.

As distâncias e acessos precários nunca foram empecilhos para aproveitar um dia à beira do lago (...). Se levarmos em conta que durante os anos de 1960 e 1970 eram raros os espaços que congregavam várias opções de lazer a céu aberto, compreendem-se as razões afetivas existentes nas lembranças de quem se divertiu por um dia à beira do lago. Onde mais, na cidade daquela época, os curitibanos encontrariam o local para o passeio de bote, o piquenique, o jogo de futebol, o churrasco e o lugar para as brincadeiras, ao ar livre, para as crianças? Naquele tempo, o Lago Azul, certamente, seria a resposta mais acertada, pois embora, durante um período tenha sido contemporâneo ao Tanque do Bacacheri, as opções de diversão eram ali maiores (MARCHETE, 2008, p.65).

Porém, no final da década de 1970 e início de 1980 o parque foi alvo de constantes violências urbanas e infortúnios que fizeram com que os frequentadores do local não fossem mais com tanta assiduidade. Apesar desses problemas o Lago Azul não foi fechado, de modo que recebia alguns visitantes.

A situação prejudicial se deu em meados dos anos de 1990, no qual começou a haver espuma no rio Ponta Grossa, chegando até três metros de altura (MARCHETE, 2008), sendo resultado de águas poluídas. Essa poluição foi divulgada em toda Curitiba e foi causada pela jogada de dejetos de postos de gasolina da região, dejetos domésticos e lixo da Central de Abastecimento do Paraná (CEASA).

Com isso, os peixes foram contaminados, o local ficou sendo cada vez menos visitado, resultando na degradação do parque. Contudo, surgiu uma proposta de desapropriação da área pela Prefeitura Municipal de Curitiba para transformá-la em parque municipal. Essa proposta deu início em 2002 e começou a se concretizar em 2007. A Prefeitura iniciou com o projeto de renovação e reciclagem dos espaços do parque.

O projeto, realizado pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMMA) começou a ser elaborado no segundo semestre de 2007 e sua execução se

deu em 2008. A Prefeitura conseguiu uma verba com o Ministério das Cidades para regularizar o esgoto despejado no rio Ponta Grossa. Atualmente o parque abrange quadras para esportes, parque para crianças e outras atividades que atraem mais pessoas ao local, tal como era antigamente, na sua inauguração (FIGURA 6.12).

Outra edificação que consta no parque é a antiga residência da década de 1930, construída pela família Segalla. Atualmente, a casa permanece no local e foi restaurada. O paiol que na propriedade havia foi retirado devido ao seu precário estado e substituído por um quiosque, o qual possui uma estrutura de madeira, similar à forma do antigo paiol, sendo localizado no mesmo local do paiol antigo (KIKUTI, 2009).

O moinho também voltou a funcionar como símbolo da história de tantas gerações que passaram pelo parque e o aproveitaram como área de lazer. No final de 2008 o Lago Azul foi reaberto ao público e segundo a moradora do bairro Lindamara Oliveira “está com muita gente de fora, mais aos domingos. Esse lugar fica lotado. Se alguém quiser pegar uma churrasqueira chega até as seis da manhã” (OLIVEIRA, 2009).



FIGURA 6.1 – memorial ucraniano
(FONTE: EUJAFUI, 2009)



FIGURA 6.2 – museu Oscar Niemeyer
(FONTE: ARCOWEB, 2009)



FIGURA 6.3 – museu Paranaense
(FONTE: BLOGSPOT, 2009)



FIGURA 6.4 – moinho museu do mate
(FONTE: PORTAL, 2009)



FIGURA 6.5 a – bosque alemão
(FONTE: TWIP, 2009)



FIGURA 6.5 b – vista da igreja do bosque alemão
(FONTE: IMG.182, 2009)



FIGURA 6.6 a – parque Lago Azul
(FONTE: MOTA, 2009)



FIGURA 6.6 b – parque Lago Azul
(FONTE: MOTA, 2009)



FIGURA 6.7 – parque Atuba (local onde
estaria a vila da madeira)
(FONTE: acervo da autora, 2009)

FIGURA 6.8 – única casa da vila da madeira
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 6.9 – mapa de Curitiba com as regionais
(FONTE: IMAP, 2009)

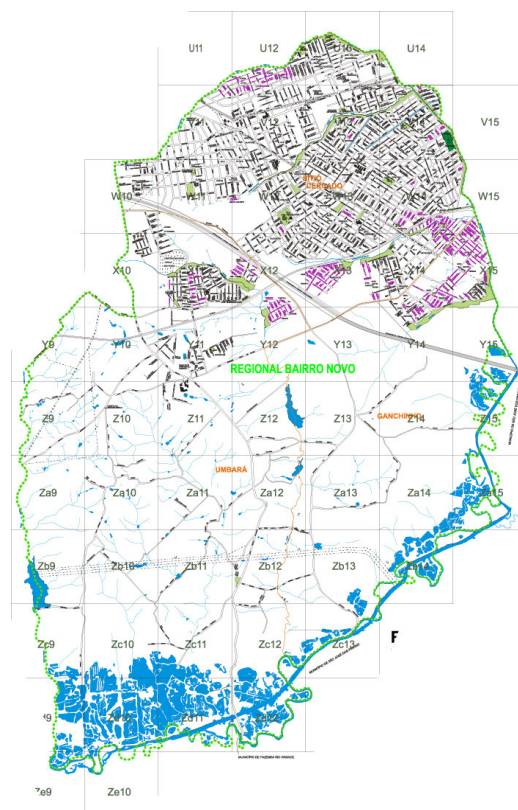


FIGURA 6.10 – regional Bairro Novo
(FONTE: IPPUC, 2009)

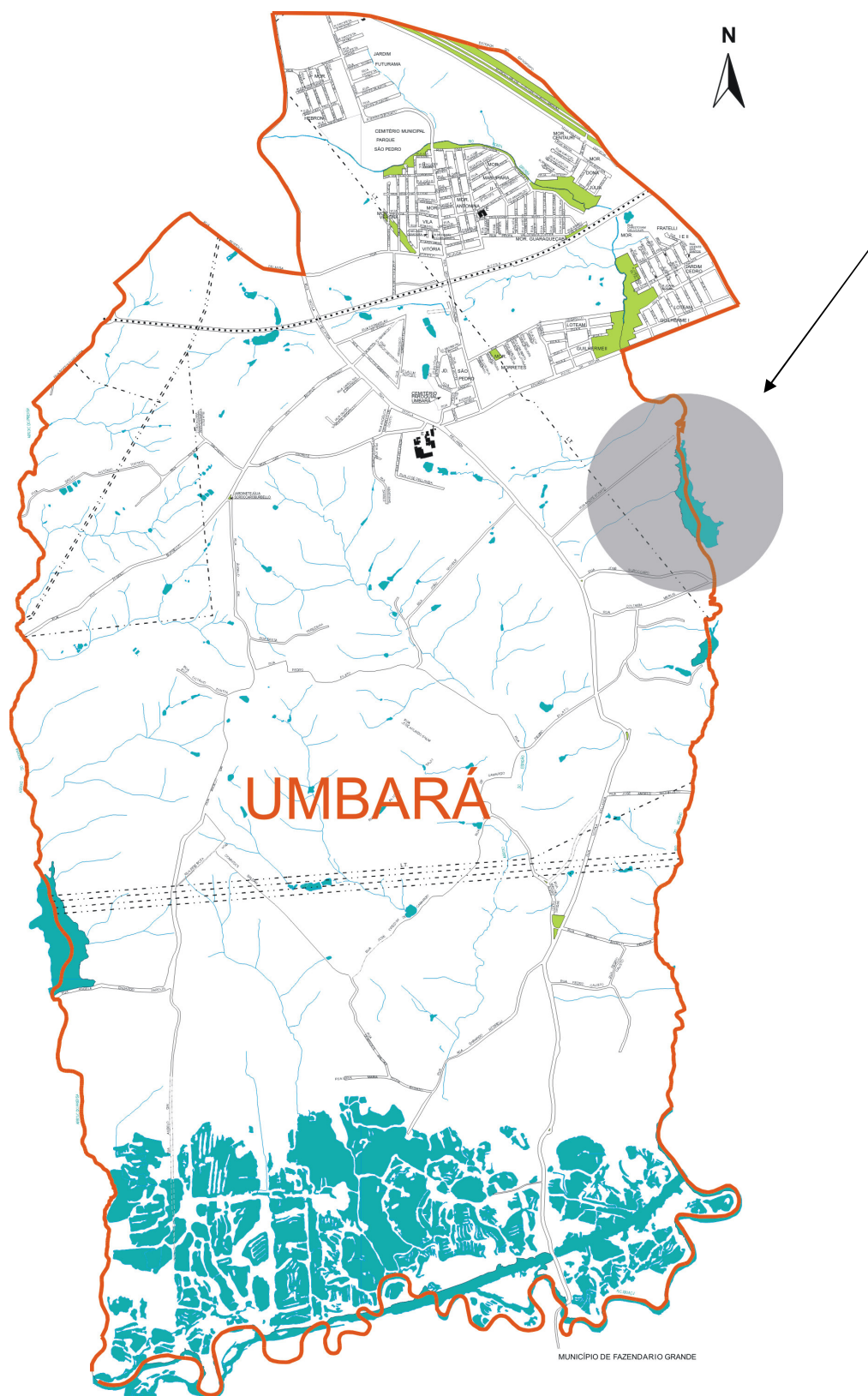


FIGURA 6.11 – localização do terreno no bairro Umbará
(FONTE: acervo da autora, 2009)



Parque Lago Azul

LEGENDA

01 - PRAÇA	11 - POMAR	21 - MIRANTE
02 - PORTAL	12 - CANCHA DE VÔLEI	22 - TRAPICHE
03 - PONTE	13 - CANCHA DE MINI FUTEBOL	23 - LAGO
04 - ESTACIONAMENTO	14 - PARQUINHO ORGÂNICO	24 - DECK
05 - ESTACIONAMENTO ÔNIBUS	15 - PARQUINHO DE TRONCOS	25 - PRAÇA
06 - ESTAR	16 - QUIOSQUE	26 - VERTEDOURO
07 - CÔRREGO	17 - BOSQUE	27 - PRAÇA D'ÁGUA
08 - PISTA DE CAMINHADA	18 - VIA INTERNA	28 - DECK DAS PALMEIRAS
09 - CAMPO DE FUTEBOL	19 - BISTRÔ	29 - MOINHO / RODA D'ÁGUA
10 - SANITÁRIOS	20 - GUARDA MUNICIPAL / ADMINISTRAÇÃO	30 - CHURRASQUEIRAS

FIGURA 6.12 – mapa do parque Lago Azul
(FONTE: PULSIDES, 2009)

7 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

De acordo com TRIGUEIROS (1972), a estrutura de um museu possui finalidades básicas para cada tipologia. Porém, as finalidades básicas comuns a todos os museus são:

- recolher, classificar, colecionar, conservar e expor a documentação;
- promover estudos, pesquisas, cursos, conferencias e divulgação.

No caso da estrutura do museu ao ar livre as finalidades básicas são as mesmas citadas acima e as finalidades de propósito, na sua especialidade devem conter a história popular, com seus valores, costumes, tradições de cada povo. Com isso, o museu torna-se uma instituição ativa que interage com o público e o faz descobrir as origens de sua cultura, através das finalidades de propósito do museu.

Com relação à programação do museu esta se refere a estrutura das coleções e as atividades específicas. Podem ser utilizadas nos programas seqüências cronológicas.

Para TRIGUEIROS (1972), a localização donde será construído o museu é a primeira questão a ser resolvida. O centro da cidade é um local adequado para a instalação dos mesmos, pois nele há mais meios de comunicação e maior proximidade. Porém, quando da instalação de um museu no centro há o inconveniente de haver o excesso de ruídos, além de uma atmosfera poluída.

Os parques apresentam vantagens especiais. Neles há uma redução de riscos de incêndio, proteção contra a poeira, os ruídos, as vibrações e os gases dos motores que são nocivos às obras de arte.

Nos parques também existem as árvores, as quais funcionam como um “filtro natural contra a poeira e outros agentes que poluem o ar, contribuindo para estabilizar a umidade da atmosfera” (TRIGUEIROS, 1972, p.51).

Os serviços para cada museu variam de acordo com a finalidade do mesmo. Porém, os serviços auxiliares são similares, sendo constituídos das seguintes dependências:

- Secretaria;
- Gabinete da Direção;
- Sala de Consulta;
- Auditório;
- Laboratórios;
- Biblioteca;
- Almoxarifado;
- Reserva;
- Posto de Venda;
- Portaria.

É necessário, quando houver a implantação de um museu, haver um plano de culturalização, com o qual se analisa a comunidade próxima desse e quais são as formas que se pode chegar a ela. É interessante a criação de museus nas regiões suburbanas da cidade, ou em zonas rurais, a fim de alcançar o máximo possível de pessoas marginalizadas que têm acesso restrito às informações. Também, devem-se considerar os museus especializados em funções pedagógicas, tais como os específicos para crianças e adultos carentes, por exemplo (TRIGUEIROS, 1972).

A partir do exposto acima foi escolhido o local para a implantação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre no bairro Umbará, na região sul de Curitiba. A escolha foi tomada devido à intenção de colocá-lo num cenário rural, o qual tivesse em sua paisagem, fortemente demarcado, um dos símbolos do Paraná: a Araucária.

Quem visitar o museu ao ar livre será conduzido pelas mesmas estradas que levaram os imigrantes à região, os quais construíram suas casas de madeira no final do século XIX e vivenciaram uma rotina pacata com base na agricultura. A paisagem escolhida foi optada por ter menos características urbanas, com uma predominância de sossego e maior contato com a Natureza.

Tal como se expressa na citação abaixo, a casa de madeira está a desaparecer aos poucos. É necessário haver algum projeto que reaja a essa tendência e preserve essas casas que fazem parte da história do imaginário paranaense.

A difusão e o desenvolvimento da alvenaria de tijolos significará a decadência e a desintegração da tradição da casa de madeira do Paraná. Se esta arquitetura foi capaz de se espalhar por várias regiões e constituir formas e padrões recorrentes, não deixou, na sua versatilidade, de assimilar mudanças e transformações no transcurso do tempo. Se formou uma personalidade própria e conheceu seu apogeu nas primeiras décadas do século vinte, foi capaz, na seqüência, de incorporar novos paradigmas formais, ainda que por um processo não deliberado, de cunho popular e informal (MIRANDA, 2005, p.20).

Enfim, o capítulo presente trata da caracterização locacional do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, considerando os aspectos físicos e topográficos da área em que o mesmo será inserido. Analisa-se também o seu público freqüentador e a viabilidade da proposta.

Em seguida, há o programa de necessidades e pré-dimensionamento, com a setorização funcional e quadro básico de áreas. Por último, estão as premissas de partido que serão adotadas quando for ser realizado o anteprojeto do museu em questão.

7.1 Caracterização Locacional

7.1.1 Aspectos Físicos e Topográficos

O local escolhido para a implantação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre será ao lado do Parque Lago Azul, o qual se localiza na Rua Colomba Merlin, no bairro Umbará, na divisa com o bairro Ganchinho (FIGURA 7.1). Foram selecionados dois lotes pertencentes a proprietários particulares da região em que este será inserido.

Segundo OLIVERIA (2009), a maioria das terras do Umbará pertence a poucas famílias. Dentre essas famílias que possuem hegemonia dentro do território do bairro as principais são: os Bonato, Borguesani, Bobato, Nichele e os Wosniak. Para OLIVEIRA (2009), a maioria dos que no Umbará moram é descendente de polonês ou italiano, assim como essas famílias.

De acordo com KIKUTI (2009), os planos da Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMMA) envolvem comprar o lote mais próximo ao parque para ali realizar a ampliação do mesmo. Sabendo disso, propõe-se a criação do museu, englobando os dois lotes. O parque Lago Azul estará junto ao museu. Assim, haverá casas de madeira transplantadas de diversas regiões de Curitiba, região metropolitana e do Paraná como um todo para caracterizar a arquitetura da casa paranaense, principalmente a de madeira.

O terreno do parque Lago Azul possui 31.980m² de área, sem contar o lago. Este representa uma área de 55.776m², considerando a parte represada.

Os dois lotes que serão utilizados para a criação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre possuem 70.742 m² (LOTE 01) e 78.275 m² (LOTE 02). Esses lotes, com uma área total de 149.017m², estão localizados na Rua José Scroccaro (FIGURAS 7.2 a; 7.2 b; 7.3; 7.4; 7.5; 7.6).

O zoneamento que influi no local é a ZROC – Zona Residencial de Ocupação Controlada. Seus usos permitidos são:

Usos Permitidos Habitacionais:

- Habitação Institucional;
- Habitação Transitória 1;
- Habitação Unifamiliar;
- Habitações Unifamiliares em série atendida a densidade máxima;

Usos permitidos comerciais:

- Comércio e Serviço vicinal 1 com área máxima construída de 100m²;
- Comunitário 1

Os parâmetros de construção para a área vigente são definidos a seguir: 0,4 de coeficiente de aproveitamento; 30% de taxa de ocupação; 50% de taxa de permeabilidade. A altura máxima da edificação é de dois pavimentos, o recuo frontal é de cinco metros.

Com essas informações do zoneamento a implantação do Museu é possível e viável, pois as casas dos antigos colonos paranaenses possuem até dois pavimentos em sua maioria. A taxa de ocupação é baixa, favorecendo haver uma ocupação mais espaçada no terreno, tal como era em décadas posteriores.

Em se tratando da topografia do terreno esta se eleva 30 metros em cerca de 550 metros de extensão. A profundidade dos dois terrenos juntos chega a ter 468 metros aproximadamente.

O formato dos dois terrenos escolhidos é irregular. Um deles se assemelha a um triângulo e outro a um trapézio. O Rio Ponta Grossa faz divisa com um dos lados do terreno mais próximo do parque.

Os outros limites que margeiam o terreno são outras propriedades particulares, além da Rua José Scroccaro. Na área escolhida há ora uma grande quantidade de vegetação, concentrada em alguns locais, ora campos mais abertos, provavelmente utilizados para a roça (KIKUTI, 2009).

7.1.2 Análise do Entorno e Público Freqüentador

A principal via de acesso ao terreno em que será inserido o museu é a Rua Nicola Pellanda, a qual é a rua principal do bairro Umbará. Essa via é uma que sai da Rodovia Régis Bittencourt, na BR-116. Na rua em questão há uma série de casas de madeira, formando uma paisagem interessante de acesso ao local (FIGURA 7.7).

Passada a Rua Nicola Pellanda, à direita, há a Rua Colomba Merlin, a qual é a via do Parque Lago Azul. A Rua José Scroccaro também tem acesso pela Rua Nicola Pellanda. Os lotes selecionados no presente trabalho, onde será inserido o museu ao ar livre, ocupam praticamente toda esta rua.

Em visita ao local percebeu-se que a vizinhança é constituída de moradores da região, com maior predomínio de residências, além de haver algumas olarias e madeireiras, estas com locais de estoque de troncos de madeira.

O terreno fica próximo ao centro comercial do Umbará, sendo localizado a aproximadamente um quilômetro e meio da Igreja São Pedro do Umbará.

As casas que se encontram nos terrenos escolhidos são residenciais, de alvenaria, com uma ocupação mais recente. Para a concretização da proposta de museu ao ar livre, essas casas serão desvinculadas do museu pelo seu caráter mais recente.

Para OLIVEIRA (2009), o público do Parque Lago Azul é em geral de Curitiba. Os próprios moradores, segundo a entrevistada, “não vêm muito. Mais o pessoal da Região Metropolitana de Curitiba [RMC] e os do centro. Até o prefeito da minha cidade, da Fazenda Rio Grande, já vi aqui”.

Desse modo, com a criação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre, pretende-se atingir o maior número de pessoas interessadas em conhecer as raízes da cultura paranaense. Os objetivos são atrair o público de Curitiba, como outra opção de entretenimento com educação. O público da RMC também deve ser atraído, o qual terá um local para poder visualizar a história de suas gerações e como o cotidiano era antigamente. Objetiva-se atrair um público do próprio bairro Umbará que deseje aperfeiçoar seus conhecimentos sobre a herança de seus antepassados.

O público que aqui se trata envolve crianças, jovens, adultos e idosos, com programas específicos e de interesse de cada faixa etária.

7.1.3 Viabilidade da Proposta

Conforme KIKUTI (2009), quando foi elaborado o Parque Lago Azul o agente financiador foi a Prefeitura Municipal de Curitiba, com um projeto específico do Setor de Parques e Praças da Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMMA).

O Museu da Casa Paranaense é proposto a ser inserido numa área que está sendo prevista para aumentar o parque, haverá um incentivo por parte da SMMA. Além disso, por ter como tema as casas de madeira e a arquitetura paranaense, o museu pode também ter o investimento da Fundação Cultural de Curitiba. Esta, atualmente auxilia na manutenção da única casa de madeira presente no Lago Azul, casa que era residência dos antigos proprietários que ali moravam.

As entidades envolvidas podem englobar a SMMA, a Fundação Cultural de Curitiba, a Casa da Memória, o IPPUC com o setor de Patrimônio Histórico, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) por se

tratar da transposição de casas de madeira. Também é envolvido o Ministério das Cidades para a preservação do Rio Ponta Grossa e a Secretaria de Estado da Segurança Pública do Paraná (SESP), para garantir a segurança do local.

Para o Umbará o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre tem uma grande potencialidade econômica, pois trará pessoal especializado para o museu, como museólogos, pesquisadores, restauradores. Além disso, o artesanato da região se desenvolverá e se aperfeiçoará com os incentivos de preservação dos costumes e tradições antigos realizados pelo museu.

O museu atrairá outros estabelecimentos comerciais e sua região será valorizada. Outro forte fator com potencial é o lazer, este mais atrativo devido à presença do parque ao lado do museu. Poderá haver uma mescla entre entretenimento, educação e imaginação.

Entretenimento devido às atividades do parque de lazer como quadras de esportes e parque para crianças, além das atividades do museu de incentivo ao folclore, dança típica, música tradicional, etc. A educação será proporcionada ao público pelo museu, com salas específicas de atendimento à população sobre os costumes, história e tradições do povo paranaense. E imaginação, pois irá desenvolver o imaginário de cada freqüentador do museu, com lembranças e cenário que retomem as épocas de gerações passadas.

7.2 Programa de Necessidades e Pré-Dimensionamento

A partir de análise dos estudos de caso e da relação entre museu e educação pode ser elaborado um programa de necessidades com uma base de um projeto piloto para uma possível posterior ampliação.

Exemplos como os de Skansen, em Estocolmo e o Museu Satului, em Bucareste, são demasiadamente grandes para se basear em um programa inicial. Porém, foram utilizados alguns núcleos desses museus ao ar livre para se fazer o então programa de projeto.

Além disso, utilizou-se de algumas premissas básicas para delimitar o propósito do museu. De acordo com GONÇALVES (2003), entre essas premissas se incluem:

1. Tema;
2. Tamanho;
3. Conteúdo/ Caráter do acervo;
4. Acessos e comunicações;
5. Localização Geográfica;
6. Captação de fundos;
7. Tipo de gerenciamento.

Respondendo a esses critérios, o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre tem como tema a etnologia, etnografia ou antropologia. O tamanho desse museu é compatível com a área de seu terreno, o qual é de 149.017m².

O conteúdo é composto por coleções regionais da arquitetura, tradições dos povos e locais, sendo estas mais específicas. Os acessos são abertos e amplos e as comunicações estão ligadas ao entretenimento, educação e transmissão de cultura. A localização geográfica do museu ao ar livre fica em área periférica, com muita área verde, praticamente na zona rural.

A captação de fundos, além das empresas citadas anteriormente como financiadoras do ante-projeto, remete aos fundos de capital. Estes ocorrem por subvenção extra (autoridades turísticas, administração, fundos de desenvolvimento regional). Podem ser também por patrocínio (projetos especiais

que não fazem parte do museu gerando exposições especiais) e por fim de apelo altruísta, envolvendo sociedades de amigos, campanhas e eventos especiais.

Enfim, o tipo de gerenciamento possui uma abrangência estadual e municipal, cabendo a um desses órgãos o gerenciamento do museu.

Com as premissas citadas acima a estrutura/ programa do museu pode ser definida. Porém, tal como afirma CIFFONI (2009), antes de se fazer um museu é imprescindível haver um projeto museológico, a fim de se definir o programa do museu em questão. Assim, o Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre foi estruturado em seis setores.

Abaixo segue o programa básico de área para o projeto. As exposições permanentes serão as próprias casas transplantadas de diversos locais do Paraná. A divisão do programa foi elaborada indo de setores principais, passando pelas funções de cada setor, com uma breve descrição do ambiente. Foi acrescentado à tabela mais um tópico que é se a função é no interior (I) ou exterior (E).

Por fim, há o quadro básico de áreas, o qual conclui com a área total do programa. É interessante acrescentar que as casas serão as exposições permanentes, podendo o seu número ser aumentado em decorrência de futuras ampliações e devido ao amplo espaço em que o museu será inserido.

7.2.1 Setorização Funcional/ Quadro Básico de Áreas

Setores e Funções	Descrição	E/I	Área (m²)
1 Setor Público			650
1.1 Recepção			
1.1.1 Hall	exposições e mostra da produção dos projetos do museu	I	200
1.1.2 Tour Guiado	sala de atendimento a grupos específicos	I	30
1.1.3 Atendimento	sala de atendimento ao público	I	40
1.2 Loja	venda de artesanato típico	E/I	30
1.3 Livraria	venda de livros relevantes ao tema do museu	I	40
1.4 Cafeteria	acesso público mesmo com museu fechado	I	80
1.5 Restaurante	comidas típicas	I	200
1.6 Sanitários		I	30
2 Setor Educacional			1390
2.1 Foyer	acesso público mesmo com museu fechado	I/E	200
2.2 Auditório maior	350 lugares	I	350
2.3 Auditório menor	150 lugares	I	150
2.4 duas Oficinas		I	100
2.5 Espaço para leitura e aprendizado		I/E	60
2.6 Espaço para atividades		E	60
2.7 Eventos ao ar livre	participação de todas as idades	E	200

continua

continuação

Setores e Funções	Descrição	E/I	Área (m²)
2.8 duas Salas de reuniões	com multimídia	I	140
2.9 duas salas de cursos	ensino das tradições paranaenses - trajes, costumes, tradições	I	100
2.10 Sanitários		I	30
3 Setor de Pesquisa			790
3.1 Biblioteca e arquivo		I	200
3.2 Salas de Tipografia			
3.2.1 Gravuras	pé direito mínimo de quatro metros	I	60
3.2.2 Desenhos	pé direito mínimo de quatro metros	I	60
3.2.3 Guaches	pé direito mínimo de quatro metros	I	60
3.2.4 Fotografias	pé direito mínimo de quatro metros	I	60
3.3 duas Salas para Seminário	para os pesquisadores do museu	I	200
3.4 Sala de estudos	estudos para pesquisadores internos e externos	I	60
3.5 Sala do Contador de Histórias	contos da cultura paranaense	I	60
3.5 Sanitários		I	30

continua

continuação

4 Setor de Exposições									2130
4.1 Exposições permanentes*	casas transplantadas expostas no museu						E		1400
4.2 Exposições temporárias	mostras variadas relacionadas à história paranaense						I/E		350
4.3 dois laboratórios de restauração	conservação do acervo do museu						I		150
4.4 Manutenção do acervo	armazenamento das exposições						I		60
4.5 Espaço para mostra de trabalhos	trabalhos realizados pelos que frequentam o museu						I/E		100
4.6 Sala organizacional	administração das exposições						I		40
4.7 Sanitários							I		30
5 Setor Administrativo									290
5.1 Recepção/ espera							I		50
5.2 Sala da Diretoria							I		30
5.3 Almoxarifado/ depósito							I		30
5.4 Divisão técnica	museologia, ação educativa, reserva técnica						I		100
5.5 Divisão administrativa	contabilidade financeira, núcleo de informações, divulgação, recursos humanos						I		50
5.6 Sanitários							I		30

continua

continuação

6 Setor de serviços auxiliares e de lazer			4170
6.1 Serviços auxiliares			
6.1.1 Circulação**	circulação de todas as áreas cobertas do museu	I/E	1570
6.1.2 Vestiário	armazenamento de utensílios - guarda volumes	I	40
6.1.3 Área de carga e descarga	acesso de caminhão	E	300
6.1.4 Espaços para aluguel	locais extra-museu - noite de autógrafos, vernissages	I/E	80
6.1.5 Bilheteria	balcão	I	40
6.1.6 Depósito Geral	mobiliários e equipamentos de exibição	I	70
6.1.7 Instalações	medidor de gás, ventilação, instalações elétricas e de emergência	I/E	70
6.1.8 Estacionamento	automóveis, ônibus de excursão, conexão com transporte público, ponto de táxi	E	800
6.1.9 Segurança		I	30
6.1.10 Limpeza		I	30
6.2 Serviços de lazer			
6.2.1 Praça	praça da cultura paranaense	E	1000
6.2.2 Bar/ quiosque		E	70
6.2.3 Sala de projeção/cinema		I	70
TOTAL			9420

* As casas a serem transplantadas no museu serão escolhidas durante a execução do ante-projeto. A área foi estipulada em um projeto piloto de 20 casas de 50 a 80m².

** A circulação foi estipulada em 20% da área

7.3 Premissas de Partido

Em relação às premissas de partido estas foram formuladas ao longo do trabalho. Objetiva-se com a escolha do local, mais distante do centro urbano, de se criar um museu ao ar livre que retome aos tempos passados. A criação do Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre tem como proposta inicial a implantação de 20 casas, ainda não selecionadas, para serem cenário desse museu.

Dentre as casas, tal como nos demais museus ao ar livre do mundo, haverá paióis, moinhos, rodas d'água que formarão uma paisagem mais completa da riqueza arquitetônica da época. Para a implantação das casas no museu estas devem ser ao longo de uma rua principal, antigamente de uma estrada no caso das propriedades rurais. Cria-se assim um percurso entre casas, paióis e outras edificações que traga lembranças ao imaginário popular dos tempos do final do século XIX e início do século XX. Para abrigar todas as funções de um adequado funcionamento do museu, é inserida na proposta uma nova construção que dialoga com as antigas, de modo a atender as demais atividades do museu. As casas desse modo viram exposição e, tal como ocorre em outros museus no mundo como no Museu Satului, as pessoas podem habitar nessas casas, como se fossem camponeses da época.

Para haver uma maior relação entre o bloco a ser construído e as casas no museu inseridas, o bloco terá a utilização da madeira como foco principal, a fim de demonstrar as potencialidades desse material.

Pretende-se também, com a criação do museu, garantir a preservação das casas de madeira que estão desaparecendo da paisagem paranaense. Novas estradas surgem, casas de alvenaria tomam a frente na construção, porém a casa de madeira está inserida em algumas localidades intrigantes de Curitiba.

Atualmente, no Umbará há indícios de crescimento, com asfaltamento das ruas e novas conexões. Tal como afirma PERES (2009) vai haver uma maior integração entre o bairro Umbará e os demais da região metropolitana. Essa integração consiste num corredor metropolitano que começa na Rua Nicola Pellanda, a qual ligará o município de Fazenda Rio Grande ao pacato bairro do

Umbará. Com as obras haverá um novo terminal de ônibus em Fazenda Rio Grande, com a previsão de uma linha específica que passará pela Rua Nicola Pellanda, conectando-a com o Pinheirinho.

O Umbará vive novos tempos de modernização. Suas vias estão se alargando e seu caráter rural vai diminuindo. O Museu da Casa Paranaense ao Ar Livre é um projeto que envolve uma retomada dos valores tradicionais das culturas dos imigrantes e visa a preservação dos mesmos perante a sociedade atual. Essa modernização trará um lado positivo de mais facilidade de acesso ao museu e ao parque, de modo que aja um público mais variado. Com isso faz com que o museu cumpra a função social que lhe foi incumbida, a de ser ativo perante a comunidade que atende, subsidiando educação, entretenimento e arte.

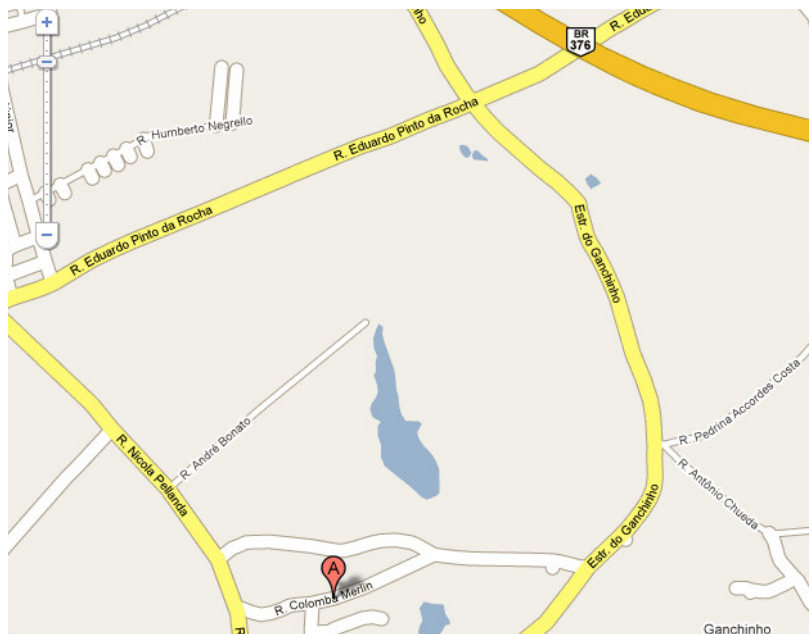


FIGURA 7.1 – ruas ao redor do parque Lago Azul
(FONTE: MAPS.GOOGLE, 2009)

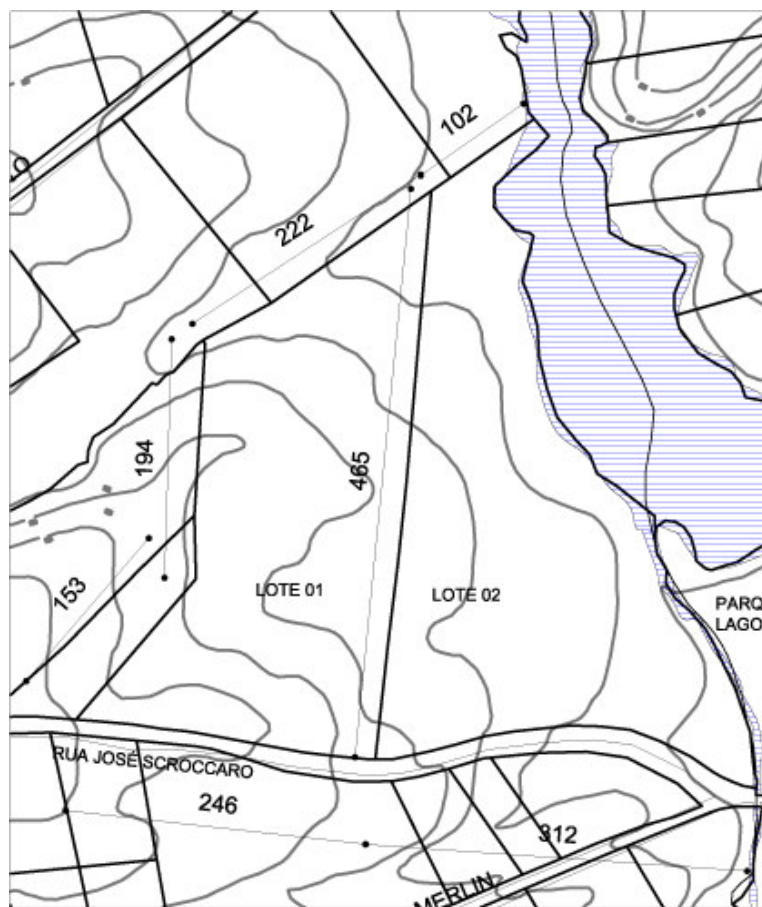


FIGURA 7.2 a – lotes com curvas de nível de 5 em 5 metros
(FONTE: acervo da autora, 2009)

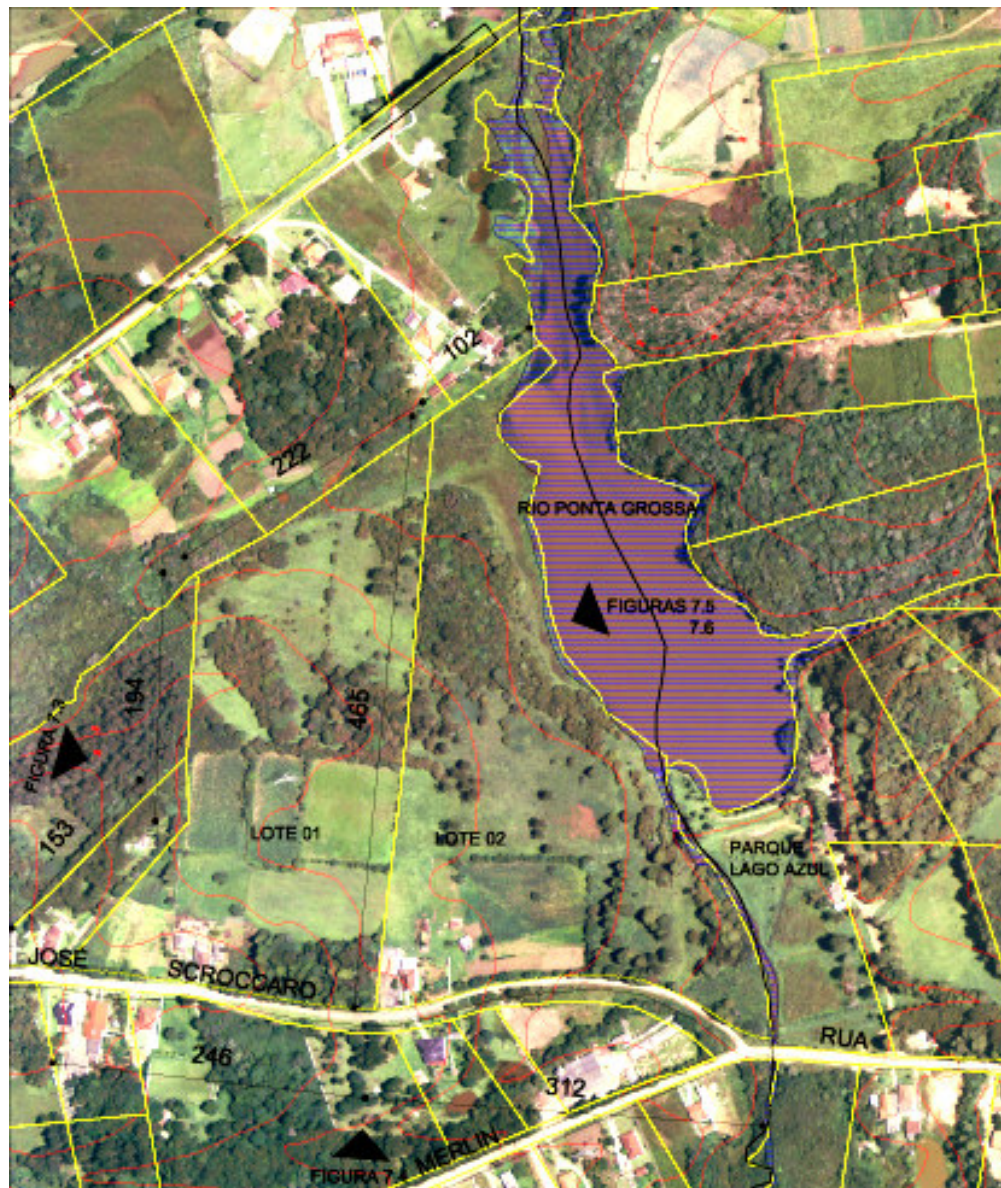


FIGURA 7.2 b – local de inserção do museu
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 7.3 – vistas do terreno
(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 7.4 – entrada do parque e terreno ao fundo

(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 7.5 – vista do terreno à esquerda a partir do parque

(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 7.6 - Vista do terreno a partir do parque

(FONTE: acervo da autora, 2009)



FIGURA 7.7 – casas de madeira na Rua Nicola Pellanda no caminho para o Parque
(FONTE: acervo da autora, 2009)

8 REFERÊNCIAS

8.1 Bibliografia

BLENT, Karin; DAHLÉN, Anna; LARSSON, Mona. et al. **Skansen**. Estocolmo; ORD&FORM, 2003.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Bosque João Paulo II:** parque memorial da imigração polonesa. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.8, n.55, jul., 1981.

_____. **Catálogo de Museus**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.20, n.79, mai.1987.

_____. **Umbará:** gentes, vida e memória. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.11, n.72, out.1984.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: **CADERNO de diretrizes museológicas I**. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museu e Centros Culturais, 2006, 2 ed., p.33-92.

CIFFONI, Ana Lúcia. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba: IPPUC, Setor de Patrimônio Histórico, 27.mai.2009.

COSTA, Lygia Martins. **De Museologia, Arte e Políticas do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

DINIZ, Wivian; MEDRONI, Melissa (Org.). **Museus do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

DUDEQUE, Irã Taborda. **Espiraís de Madeira:** uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.

FALCÃO, Fernando Antônio Ribeiro. **Uma reflexão sobre a utilização de museus como vetores de operações urbanas**: Os casos dos museus Iberê Camargo e Guggenheim-Bilbao. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, 2003.

FARIAS, Sandra Martins. **Antropologia e Museus – Reciprocidades**: O Caso do Museu do Índio. Belo Horizonte: Trabalho de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2008.

FENIANOS, Eduardo Emílio. **Umbará, Campo de Santana, Ganchinho, Tatuquara e Caximba**: do Bairro ao Mar. Curitiba: UniverCidade, Col. Bairros de Curitiba, v.25, 1999.

GONÇALVES, Giordani Guterres. **Museu de Arte Contemporânea**. Curitiba: Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2003.

HASSAN, Mahmoud Mesallam. The exhibitions a developing country needs. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.9. p. 113-122.

IMAGUIRE JUNIOR, Key. **A Casa de Araucária**: Arquitetura Paranista. Curitiba: Tese de Concurso para Professor Titular do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, Universidade Federal do Paraná, 1993.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: **CADERNO de diretrizes museológicas I**. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museu e Centros Culturais, 2006, 2 ed., p.19-32.

KIKUTI, Loreley Motter. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba: Secretaria Municipal do Meio Ambiente - SMMA, Setor de Parques e Praças, 05.jun.2009.

LAROCCA JÚNIOR, Joel; LAROCCA, Pier Luigi; LIMA, Clarissa de Almeida. **Casa Eslavo-Paranaense**: Arquitetura de Madeira dos Colonos Poloneses e Ucrânicos do Sul do Paraná. Ponta Grossa: Editora Larocca Associados, 2008.

LUCA, Mark. The museum as educator – annotated bibliography of the growth of an idea. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.12. p. 145-148.

MARCHETE, Tatiana Dantas. **Lago Azul**: o Parque na Memória Curitibana. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.32, n.139, dez.2008.

_____. **Umbará**: o Bairro na História da Cidade. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.23, n.117, dez.1996.

MARCOUSÉ, Renée. Changing museums in a changing world. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.1. p. 17-22.

MICHAELIS: dicionário prático: português/português. ed. 18. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MIRANDA, Nego; CARVALHO, M. C. W. de. **Paraná de Madeira**. Curitiba: [s.n.], 2005.

OLIVEIRA, Lindamara S. Moradora do bairro Umbará. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 6.jun.2009.

OS Museus no Mundo. Rio de Janeiro: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, v. 26, 1979.

PERES, Aline. Integração vai mudar o perfil do Umbará. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 6 jun. 2009.

PERRIN, Richard W. E. **Outdoors Museums**. Milwaukee: Milwaukee Public Museum, Milwaukee Public Museum Publication in Museology n 4, 1975.

POPOIU, Paula. **Muzeul Satului la 70 de ani**. Bucuresti: Reu Studio, 2007.

PROCTOR, D.V. Museums – teachers, students, children. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.2. p. 23-30.

SÁNCHEZ, Fernanda; PEREIRA, Gislene de F.; GUERNIERI, Mariete S. et al. **Arquitetura em Madeira: Uma Tradição Paranaense**. Curitiba: Scientia et Labor, 1987.

STINGHEN, Andréa Berriel Mercadante. **Madeira e Morada – A Habitação de Madeira como Opção para o Século XXI: Projeto Modular em Madeira de Reflorestamento**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

SZPAKOWSKI, André. Collaboration between museum and school. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.11. p. 133-144.

THOMAS, W. Stephen. How do museums use the mass media? In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.10. p. 123-132.

TOUCET, P. An economic role for museums in the developing countries. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.3. p. 31-42.

TRIGUEIROS, F. dos Santos. **Dinheiro no museu**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1972.

UNGUREANU, Nicolae. **Village and Folk Art Museum.** Bucharest: [s.n.], 1981.

VALENTINI, Jussara. **A Arquitetura do imigrante polonês na região de Curitiba.** Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, v.15, 1982.

8.2 Webgrafia

ANDRADE, Rivail Vanin de. **O Papel de Parques e Bosques na História da Produção do Espaço Urbano de Curitiba**. Curitiba: Dissertação de Mestrado em Geografia (Produção do Espaço Urbano e Regional), cap. 2, Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2001. Disponível em:

< <http://rivail.vilabol.uol.com.br/>>. Acesso em: 23.mai.2009.

CURITIBA. Câmara Municipal de Curitiba. **Proposta Sinalização para o Parque Atuba**. Curitiba. 25.jan.2006. Disponível em:

< http://www.cmc.pr.gov.br/ass_det.php?not=6436>. Acesso em: 27.mai.2009.

IPPUC. Disponível em:

<www.ippuc.org.br>. Acesso em: 09.jun.2009.

KAICK, J. A. Mendes; HARDT, L. P. Antunes; OBA, L. Tossiaki. **Contribuição dos Parques Urbanos e Áreas Verdes como Atrativos Turísticos em Curitiba – Paraná**. Brasília: III Encontro das ANPPAS, 23 a 26 de maio de 2006. Disponível em:

<http://74.125.47.132/search?q=cache:ewhl8IfT1xYJ:www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/arquivos/TA33106032006120013.DOC+tese+bosque+joao+paolo+II&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 23.mai.2009.

MUZEUL. Disponível em:

<www.muzeul-satului.ro>. Acesso em: 28.maio.2009.

PEREIRO, Xerardo. **Do Museu ao Ecomuseu: Os Novos Usos do Patrimônio Cultural**. Vigo: Universidade de Vigo, 2002. Disponível em:

<www.miranda.utad.pt/~xerardo/.../MUSEUS%20DE%20ANTROPOLOGIA/DO%20MUSEU%20AO%20ECOMUSEU.doc>. Acesso em: 04.jun.2009.

SKANSEN. Disponível em:

<www.skansen.se>. Acesso em: 17.maio.2009.

VERGOLINO, Paulo Leonel Gomes. **Belém do Pará – Museu a céu aberto.**

Disponível em:

<<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=3348>>. Acesso em:
04.jun.2009.

VILA da Madeira ganha portal feito por estudantes. O Estado do Paraná. Curitiba,
19.jul.2008. Disponível em:

<<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/35709/>>. Acesso em:
27.mai.2009.

8.3 Fontes de Ilustrações

ALCACUZ. Disponível em:

<http://www.alcacuz.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/05/inhotim_22.jpg>.

Acesso em: 03.jun.2009.

ANAPAULASOUSA. Disponível em:

<<http://anapaulasousa.blog.terra.com.br/files/2009/04/jardins-inhotim-foto-roberto-murta.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

ARCHIVE. Disponível em:

<http://archive.seacoastonline.com/2005news/11_20trav1.jpg>. Acesso em: 12.maio.2009.

ARCOWEB. Disponível em:

<<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/346/abertura.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

BUCHAREST. Disponível em:

<http://www.bucharest-acommodation.ro/test_images/muzeul_satului04.jpg>. Acesso em: 12.maio.2009.

COMANDAICOANE. Disponível em:

<<http://www.comandaicoane.ro/confoto/rodi8.jpg>>. Acesso em: 10.jun.2009.

COMUNICATE. Disponível em:

<http://www.comunicatemedi.ro/media/gallery/thumbs500/muzeul_satului_bucuresti/muzeul-satului-nunta-romani-15.jpg>. Acesso em: 10.jun.2009.

CONTRAIN. Disponível em:

<<http://contrainformation.files.wordpress.com/2008/11/bilbao.jpg>>. Acesso em: 12.maio.2009.

CURITIBA.PAISES. Disponível em:

<<http://curitiba.países-america.com/imagens/museu-alfredo-andersen.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

EUJAFUI. Disponível em:

<<http://www.eujafui.com.br/fotos/20017/134th400.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

FARM. Disponível em:

<http://farm1.static.flickr.com/12/69838109_4475dc7184.jpg?v=0>. Acesso em: 03.jun.2009.

FARM4. Disponível em:

<http://farm4.static.flickr.com/3422/3355864911_b0f2a74fe5.jpg>. Acesso em: 10.jun.2009.

FLEXCITY. Disponível em:

<http://www.flexcity.com.br/_imagens/diferenciais/diferenciais-1-s.jpg
UcranianoPqueTingi.jpg>. Acesso em: 03.jun.2009.

GOOGLEEARTH. Acesso em: 29.maio.2009

GRUTADAGRATIDAO. Disponível em:

<http://www.grutadagratidao.com.br/img_pauapique/flickr-pauapique-manoelplacas.jpg.jpeg>. Acesso em: 03.jun.2009.

ICI. Disponível em:

<http://www.ici.ro/romania/images/cultura/mz_satu1.jpg>. Acesso em: 10.jun.2009.

ILIANAMARTIN. Disponível em:

<<http://ilianamartin.info/images/Skansen.jpg>>. Acesso em: 14.maio.2009

IMAGE24. Disponível em:

<http://image24.webshots.com/25/1/92/44/37619244dnSyLG_ph.jpg>. Acesso em: 10.jun.2009.

IMAP. Disponível em:

<http://imap.curitiba.pr.gov.br/files/imap/img/mapa_divisao_regional.jpg>. Acesso em: 03.jun.2009.

IMG182. Disponível em:

<<http://img182.imageshack.us/i/curitiba53gm0.jpg>>. Acesso em: 29.maio.2009.

INHOTIM. Disponível em:

<<http://www.inhotim.org.br/p/v/209-341>>. Acesso em: 03.jun.2009.

IZZYBARISH. Disponível em:

<<http://www.izzybarish.com/images/philly2/rodin%20museum.jpg>>. Acesso em: 12.maio.2009.

JORNALE. Disponível em:

<<http://jornale.com.br/zebeto/wp-content/uploads/2009/06/panbosquedopapapricardoalmeida-1024x277.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

KELLOGG. Disponível em:

<<http://www.kellogg.northwestern.edu/faculty/Vohra/htm/images/vedute.jpg>>. Acesso em: 12.maio.2009.

KIKUTI, Loreley Motter. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba: Secretaria Municipal do Meio Ambiente - SMMA, Setor de Parques e Praças, 05.jun.2009.

MJARQUITETURA. Disponível em:

<[http://www.rmjarquitetura.com.br/apps/wp-content/gallery/phm/phm%20\(1\).jpg](http://www.rmjarquitetura.com.br/apps/wp-content/gallery/phm/phm%20(1).jpg)>. Acesso em: 03.jun.2009.

MODERNARCHITECTURE. Disponível em:

<<http://www.modernarchitecture.net/wp-content/uploads/mundaneumcorb.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

MOTA, Tarquino. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba: Secretaria Municipal do Meio Ambiente - SMMA, Setor de Parques e Praças, 05.jun.2009.

NATUREPIXEL. Disponível em:

<http://www.naturepixel.com/basilique_saint_denis_1.jpg>. Acesso em: 12.maio.2009.

OS Museus no Mundo. Rio de Janeiro: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, v. 26, 1979.

PLANETWARE. Disponível em:

<http://www.planetware.com/i/photo/norwegian-folk-museum-oslo-nor144.jpg>. Acesso em: 03.jun.2009.

POPOIU, Paula. **Muzeul Satului la 70 de ani**. Bucuresti: Reu Studio, 2007.

PORTAL. Disponível em:

<http://portal.rpc.com.br/midia/tn_620_600_ParquedoMate2.jpg>. Acesso em:

PULSIDES, Cristiane. **Entrevista cedida à autora**. Curitiba: Secretaria Municipal do Meio Ambiente - SMMA, Setor de Parques e Praças, 05.jun.2009.

RIPLEY. Disponível em:

<http://www.ripley.lancs.sch.uk/images/school/rural_science.gif>. Acesso em: 03.jun.2009.

RODADAMODA. Disponível em:

<http://www.rodadamoda.com/uploads/imagens/blog-85-4_580.jpg>. Acesso em: 03.jun.2009.

ROMANIAN. Disponível em:

<<http://www.romanianpropertyonline.com/images/Bucuresti/Bucuresti%20Muzeul%20satului.jpg>>. Acesso em: 10.jun.2009.

STINGHEN, Andréa Berriel Mercadante. **Madeira e Morada** – A Habitação de Madeira como Opção para o Século XXI: Projeto Modular em Madeira de Reflorestamento. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

TOUCET, P. An economic role for museums in the developing countries. In: UNESCO. **Museums, Imagination and Education**. Paris: series museums and monuments, v.XV, 1973. chap.3. p. 31-42.

TURISMPEDIA. Disponível em:

<http://www.turismpedia.ro/uploads/photos_big/Muzeul_Satului__1728.JPG>.

Acesso em: 03.jun.2009.

TWIP. Disponível em:

<<http://www.twip.org/photo/south-america/brazil/photo-12733-09-09-07-11-21-14.jpg>>. Acesso em: 29.maio.2009.

VALENTINI, Jussara. **A Arquitetura do imigrante polonês na região de Curitiba**. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, v.15, 1982.

VIAJE. Disponível em:

<<http://www.viaje.curitiba.pr.gov.br/Abav/saladeimprensa/fotos/papa/image/papa5.jpg>>. Acesso em: 03.jun.2009.

VISITROMANIA. Disponível em:

<<http://www.visit-romania.ro/sestiuni/gf/romania/muntenia/Muntenia/Bucuresti/MuzeulSatului/Bucharest%20Mai%202004%20021.jpg>>. Acesso em: 10.jun.2009.

VISITSWEDEN. Disponível em:

<http://www.visitsweden.com/ImageVault/Images/conversionFormat_13/id_114/ImageVaultHandler.aspx>. Acesso em: 12.maio.2009.