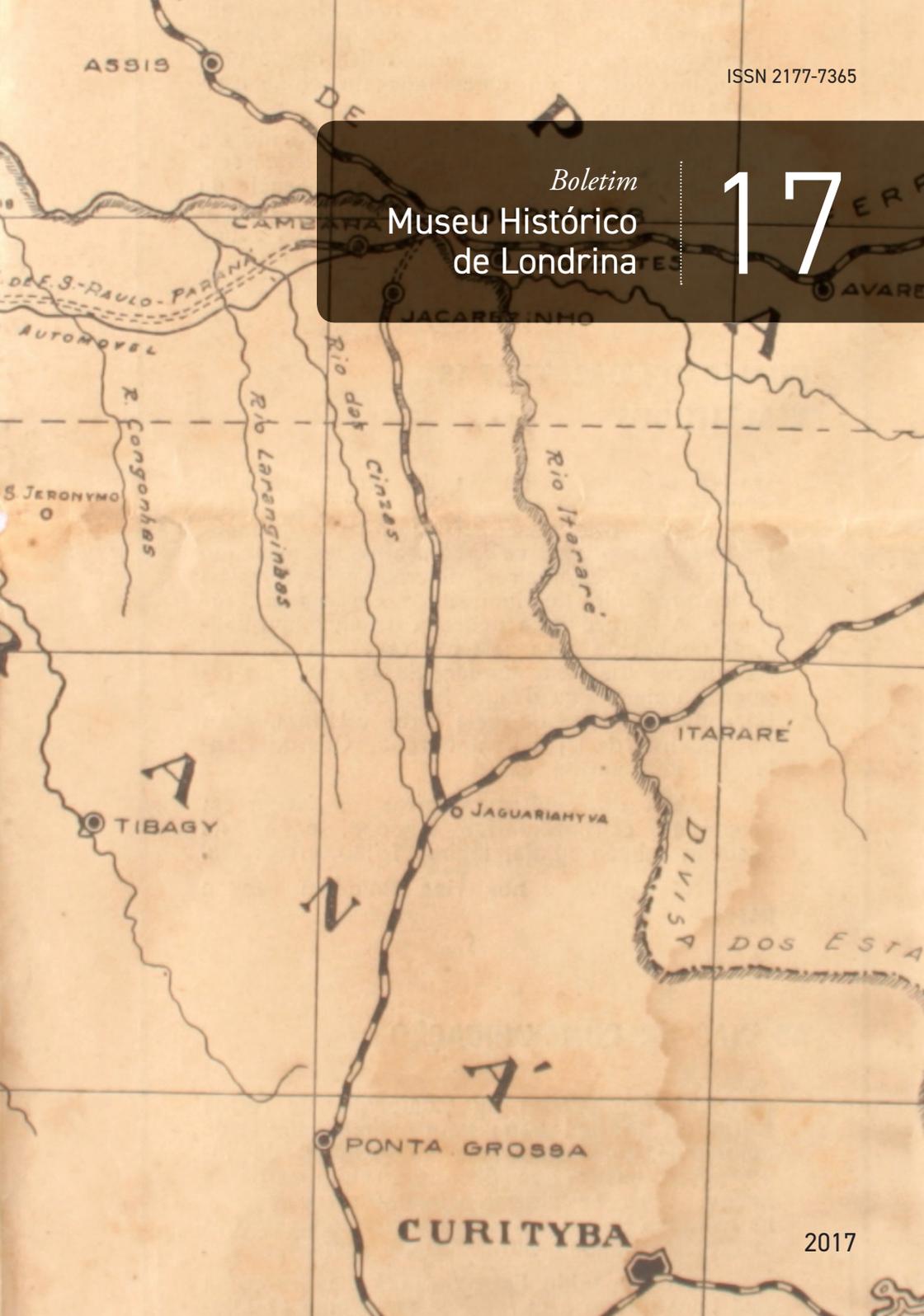


Boletim
Museu Histórico
de Londrina

17



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA

Boletim
Museu Histórico
de Londrina

17



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

Reitora

Profª Drª Berenice Quinzani Jordão

Vice-reitor

Prof. Dr. Ludoviko Carnascialli dos Santos

Diretora Acadêmica

Profª Drª Regina Célia Alegro

Coordenação Geral

Profª Drª Regina Célia Alegro

Editores

Profª Drª Regina Célia Alegro
Rosângela Ricieri Haddad

Comissão Executiva

Barbara Daher Belinati
Célia Rodrigues de Oliveira
Ruth Hiromi Shigaki Ueda

Foto Capa

Rui Antonio Frias Cabral
Amauri Ramos da Silva

Fotos Contracapa

Wilson Grande
Rui Cabral - Acervo MHL
Amaury Ramos da Silva

Projeto Gráfico

Marcela Almeida Brasil

Diagramação

Petra Schauff Mendes

Fonte

Adobe Garamond Pro e Din

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Boletim Museu Histórico de Londrina/Universidade Estadual de Londrina.
Museu Histórico de Londrina. - Londrina-PR: Universidade Estadual de
Londrina, v.1 n. 1, jul./dez. 2009 -

Semestral

ISSN 2177-7365

1. Museologia - Periódicos. 2. Londrina - História. 3. Universidade Estadual
de Londrina. 4. Museu Histórico de Londrina

CDU 069:981.622

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo ao Museu Histórico de Londrina.

Realização



Universidade
Estadual de Londrina



MUSEU
HISTÓRICO
DE LONDRINA

FUNDAÇÃO
ARAUCÁRIA
Apoio ao Desenvolvimento Científico
e Tecnológico do Paraná

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

SUMÁRIO

Apresentação

Regina Célia Alegro.....05

1. Projeto

1.1. Preservação de coleções fotográficas como patrimônio histórico e cultural de Londrina.....06

2. Exposição

2.1. Exposição “Traços Londrinenses”07

3. Artigos

3.1. Terras do Norte: paisagem e morfologia
Humberto Tetsuya Yamaki.....08

3.2. Museus Universitários e Modernidade Líquida: desafios, compromissos e tendências (um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-rede, Brasil e Portugal)
Lúcia Glicério Mendonça.....12

3.3. Expressão da memória histórica de Londrina pelas roupas em imagens e artefatos
Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier.....17

4. Entrevista

4.1. Alceu Napoli.....24

5. ASAM

4.1. Guia para criação e gestão de Associações de Amigos de Museus.....26

APRESENTAÇÃO

Em 2017, o Museu Histórico de Londrina entrou a fazer parte do Sistema Estadual de Museus. O Sistema, inicialmente criado para viabilizar a gestão dos museus mantidos pelo governo estadual, passou a se concebido como uma estratégia de articulação entre as instituições museais públicas do Paraná sob a liderança do COSEM – Coordenação do Sistema Estadual de Museus. O Sistema agora busca “promover, incentivar, e compartilhar as discussões acerca do Plano Estadual de Museus e Plano Estadual Setorial de Museus alinhados ao Plano Nacional Setorial de Museus”.

Com a sua entrada no Sistema, mediante acordo de cooperação técnica científica e cultural entre UEL e Secretaria de Estado da Cultura, o Museu Histórico de Londrina passou a fazer parte da Rede de Informações Museus Paraná e ganhou acesso gratuito ao banco de dados Pergamum, módulo Museus Paraná, que alimenta a Rede. Esse foi ano de treinamento da equipe, elaboração do manual interno de serviços e inserção dos primeiros dados na base Pergamum. Iniciamos com a coleção José Juliani e Jornal Paraná Norte. No início de 2018 essas coleções poderão ser consultadas via internet, imagens inclusive. Com a expansão do número de usuários da internet, as redes sociais são, sem dúvida, ferramentas indispensáveis de comunicação, compartilhamento de informações e de conhecimentos. A Rede Museus Paraná compartilha imagens e dados essenciais sobre as peças e coleções aí apresentadas, além de ser instrumento da gestão dos museus.

Nesse contexto ganha ainda mais importância a tese de Lúcia Glicério Mendonça defendida junto à Universidade do Porto (Portugal) sobre museus universitários. Analisou a condição desses museus no contexto de debates sobre a modernidade líquida, conceito de Zygmunt Bauman. O Museu Histórico de Londrina é uma das instituições cujas práticas são analisadas na tese. Além de contribuir para os estudos sobre Museus Universitários a tese traz discussão muito qualificada para a elaboração de políticas no setor.

O Museu também teve o privilégio de sediar o lançamento de vários títulos muito importantes, entre eles, o livro de Humberto Yamaki, “Terras do Norte: paisagem e morfologia”. Fruto de longa e profunda pesquisa, a obra trata da identificação de estratégias e projetos de ocupação e colonização das margens do rio Paranapanema, nas primeiras décadas do século XX que definiram as características atuais da paisagem e a forma de patrimônios no Norte do Paraná. A publicação apresenta trinta e um mapas, na sua maioria, inéditos ou pouco conhecidos. Através da sobreposição de mapas foi possível identificar: eixos de estruturação, limites e áreas de concessão de terras devolutas, formas de parcelamento e condicionantes de projetos de patrimônios. Mas, sobretudo, permite-nos avançar para além de repetidas versões sobre a colonização do norte do Paraná que se apoiavam unicamente em informações e publicações oficiais da Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP.

O Museu é órgão complementar da UEL e como tal, espaço de ensino, pesquisa e extensão. Nesse Boletim trazemos o projeto de pesquisa “Expressão da memória histórica de Londrina-Pr pelas roupas em imagens e artefatos”, do Curso de Design e Moda da UEL. O projeto analisa as imagens fotográficas e videográficas dos espaços arquitetônicos londrinenses e os inter-relaciona com as roupas e acessórios do Museu Histórico de Londrina, analisados com base em Barthes e de Joly. A parceria com o Departamento de Design e o Museu já vem de longa data. Em 2017, recebemos a belíssima exposição “Camisa branca: transgredindo o tempo”. O projeto de pesquisa amplia aqui apresentado amplia as possibilidades de o Museu cumprir a sua missão.

Regina Célia Alegro
Museu Histórico de Londrina

1. PROJETO

1.1. Preservação de coleções fotográficas como patrimônio histórico e cultural de Londrina

O Museu Histórico de Londrina possui em sua coleção de imagem milhares de fotografias relativas à Londrina, seu patrimônio e sujeitos que fizeram sua história. Entre as coleções do Museu encontramos George Craig Smith, Hikoma Udihara, Armínio Kaiser, José Juliani, Yutaka Yasunaka, Carlos Stenders, Carlos Kraemer, Kimmiye Tomasino, Carvalheira, Osvaldo Leite, Amadeu Boggio, Campana, Kiria Reys, IBC, RFFSA, Foto Toyo, Foto Estrela, entre outras.

Dada a importância da fotografia para a memória e história de Londrina, o Museu tem investido na sua conservação e preservação. Por exemplo, mantém sala climatizada (com controle de temperatura, umidade e luz) com armários próprios para acondicionamento de fotografias e negativos, mantém um laboratório de fotografia analógica para recuperação de negativos e outros serviços. E mantém, permanentemente, projetos dirigidos a esse acervo.

O projeto aqui apresentado, com apoio do PROMIC concedido à ASAM - Associação dos Amigos do Museu Histórico de Londrina, objetiva catalogar, acondicionar, digitalizar, revelar e indexar 16.013 itens entre fotografias, negativos em tamanhos diversos e slides itens que compõem as coleções em posse do Museu Histórico de Londrina de Yutaka Yasunaka, Arminio Kaiser e Carvalheira, buscando potencializar investimentos já (antes) realizados para conservação e comunicação dessas coleções e a conclusão do tratamento em vista da disponibilidade para o público das coleções completas. E assim, contribuir para a preservação de patrimônios históricos materiais relevantes para o município.

Sobre Arminio Kaiser: registrou o auge da cafeicultura em Londrina e região dos anos 1950 a 1980 em P&B e apurado senso estético. Yutaka Yasunaka: fotógrafo, filho de fotógrafo, adquiriu o Foto Estrela (1938 a 2008) e com ele, o acervo de Carlos Stenders. Destaca-se no seu trabalho o registro das mudanças no espaço e cotidiano da cidade ao longo do tempo, fez muitas vistas aéreas. Carvalheira: fotografou o esporte em Londrina, particularmente o São Paulo Futebol Clube de Londrina nos anos 1950 a 1960.

Serão objeto desse projeto, 633 fotografias e 1.056 negativos em tamanhos variados de Yutaka Yasunaka; 1.180 negativos e fotos de João Carvalheira, e, 5.008 negativos acetato, 2.950 fotografias, 2.114 slides e 3.072 contatos de Arminio Kaiser. Os resultados desta iniciativa cultural se desdobrarão em registros de memória preservados, pesquisas acadêmicas, projetos culturais, fruição do público, entre outras possibilidades.

2. EXPOSIÇÃO

2.1. Exposição “Traços Londrinenses”

Em maio, o Museu Histórico de Londrina recebeu a exposição “Traços Londrinenses”, organizada pelo grupo Urban Sketchers Londrina. A exposição foi composta por 75 desenhos da cidade de Londrina produzidos por 25 artistas que utilizaram técnicas variadas.

O Urban Sketchers é um coletivo artístico presente em mais de 20 países, formado por pessoas que buscam registrar, através de desenhos, aspectos históricos, culturais e arquitetônicos das cidades onde vivem. No Brasil, as atividades do Urban Sketchers começaram em 2011. Hoje, a página nacional do grupo no Facebook conta com mais de 6.600 membros, reunindo pessoas com idades que variam de 6 a 80 anos e incluindo pintores, arquitetos, jornalistas, publicitários, ilustradores, designers, educadores, ... e quaisquer indivíduos que dele queiram fazer parte.

O coletivo foi criado pelo espanhol Gabriel Campanario em 2008, quando começou a divulgar seus desenhos de observação em um blog para reunir entusiastas da arte. Esse grupo valoriza desenhos feitos “in loco”, frutos da observação direta e o compartilhamento de narrativas e circunstâncias em que esses desenhos são produzidos. Mas, a sua missão vai além de desenhar o que se vê na cidade: é destacar e rerepresentar os valores locais, documentando-os de forma artística ou educacional, através do desenho de observação. Patrick Rocha, um dos coordenadores do grupo na cidade, afirma que “Essa prática promove a conexão de pessoas ao redor do mundo, que desenham suas cidades ou suas viagens e querem compartilhar uns com os outros”.

Em Londrina, o grupo formou-se em 2015 e se reúne aos domingos para compartilhar experiências, desenhar e contar histórias sobre os lugares. Conta com a participação de um público bastante heterogêneo com idades que vão de 8 a 80 anos. Esse coletivo já produziu mais de mil desenhos sobre a cidade. Ao produzir os seus desenhos, buscam valorizar os espaços públicos, em muitos casos esquecidos pelos próprios londrinenses. Afirmam que ao desenhar, guardam o lugar como memória.

A exposição Urban Sketchers no Museu foi orientada pelos princípios expostos no “Manifesto” do coletivo:

1. *Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.*
2. *Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos.*
3. *Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.*
4. *Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando.*
5. *Nós utilizamos qualquer tipo de técnica e valorizamos cada estilo individual.*
6. *Nós nos apoiamos e desenhamos juntos.*
7. *Nós compartilhamos nossos desenhos on-line.*
8. *Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez.*

3. ARTIGOS

3.1 Terras do Norte: paisagem e morfologia¹

Humberto Tetsuya Yamaki²

Resumo: Apresenta resenha do livro Terras do Norte: paisagem e morfologia. O estudo permite concluir sobre os planos de colonização nas margens do Paranapanema e Norte do Paraná, mais do que a criatividade e inovação de empreendedores, foram o resultado da aplicação sistemática de Planos de Viação, Decretos de Concessão de Ferrovias e Terras Devolutas, além de Decretos de Povoamento e Colonização.

Palavras-chave: Paisagem e morfologia; Ocupação no Norte do Paraná; Paisagem histórica; Companhia de Terras Norte do Paraná.

O livro *Terras do Norte: paisagem e morfologia* apresenta descobertas recentes sobre os planos e estratégias de ocupação no Norte do Paraná desenvolvidos a partir do início do século XX.

Durante muito tempo, uma mesma versão da história de colonização das margens do rio Paranapanema veio sendo repetida. É baseada em informações e publicações oficiais da Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP, notadamente nas edições comemorativas (1938, 1952, 1974).

Os relatos de pesquisadores e viajantes estrangeiros, tais como, Pierre Monbeig (1936), Pierre Deffontaines (1938,1952) e Claude Levi Strauss (1935) reforçaram as visões de precariedade de frentes pioneiras e certo ineditismo da “Companhia Inglesa”. Tendo como guia os dirigentes e funcionários da Companhia de Terras, descreviam o cenário desolador do início, com aberturas de frentes através de queimadas e caminhos na floresta. Era o prelúdio do que chamariam mais tarde “linhas de paisagem”. Parecia inovador aos visitantes: o parcelamento sistemático e metódico de lotes rurais com frente estreita e seguindo do espigão ao vale, a rede de caminhos e estradas nas partes altas, a ferrovia com estações em distâncias regulares e também os patrimônios projetados. Colaboraram para a construção da lenda do Norte do Paraná projetado pelos ingleses. Décadas depois, alguns pesquisadores enxergaram, equivocadamente, ressonâncias de colônias ultramarinas incluindo aspectos de cidade jardim.

Nas propagandas de venda de terras (1934) da CTNP constavam as “vantagens como terras fértilíssimas, águas excelentes, títulos de propriedade seguros e facilidade de acesso”, oferecimento de passagem de trem gratuita para a vinda, pagamento em prestações, entre outros. Essas eram cláusulas de Decretos de Colonização e Concessão de Ferrovias a serem cumpridas pelas Companhias de Colonização. Não se tratavam de favores ou facilidades oferecidas pela CTNP.

Um documento em especial, o Mappa Parcial da Zona Cafeeira (PALHANO, 1933)

1 A pesquisa e a publicação contaram com apoio do CNPq e do PROMIC/Londrina.

2 Graduado em Arquitetura pela Universidade de São Paulo, Mestre e Doutor em Planejamento Ambiental pela Universidade de Osaka (Japão), Pós-Doutorado em Desenho Urbano pelo Joint Centre for Urban Design - Oxford Polytechnic (Inglaterra). Professor Associado e Coordenador do Laboratório de Paisagem da Universidade Estadual de Londrina.

merece atenção. Ao contrário dos relatos de um sertão desocupado no Norte do Paraná, todas as terras devolutas de concessão às margens do Paranapanema já estavam parceladas naquela data.

De todo modo, a existência e a influência de decretos de colonização, concessão de ferrovias e os planos de viação nos planos de colonização foram pouco considerados até hoje.

Para esta publicação foram analisados os Relatórios de Governo e Secretarias de Governo do Paraná, Leis e Mapas de Viação, Decretos de Concessão de Ferrovias e de Concessão de Terras Devolutas no Paraná, disponíveis em arquivos, sites e museus. Inclui Mapas de Terras Devolutas de Concessão e Planos Viários com suas etapas de desenvolvimento, evidenciando a preocupação e estratégias para a ocupação ordenada. Além de mapas existentes, outros foram elaborados, visando a compreensão da formação das Terras do Norte.

Algumas descobertas foram surpreendentes:

1. Os Mapas de Viação (1912, 1920, 1923, 1925). A existência de vários mapas e planos de viação inéditos ou pouco conhecidos permite compreender os ajustes sucessivos dos troncos e ramais de ferrovias. Destaque para a Lei do Plano Geral de Viação Férrea (1939/1920) que previa uma linha tronco e cinco ramais, um deles seguindo o rio Tibagi. No Schema de Viação (1923) consta a Estrada de Ferro Central do Paraná, uma concessão da Cia. Marcondes e um ramal seguindo o vale do Pirapó.

2. Concessão de Terras Devolutas (1925). O Mapa de Concessão de Terras à Margem do Paranapanema (1925) permite identificar a localização das terras que seriam adquiridas pela CTNP. Existiam vários concessionários que iriam desenvolver núcleos coloniais nas margens do Paranapanema e Tibagi.

3. Terras da Cia Marcondes e CTNP com Zonas de Compensação (1925). A reconstituição do mapa das terras da CTNP e da Cia Marcondes permite identificar os marcos e limites das terras e as respectivas Zonas de Compensação às margens do rio Paraná conforme a Escritura de 1925.

4. Terras da CTNP e seqüência de aquisição (1925-32). No mapa de seqüência de aquisição de terras da CTNP fica evidente a estratégia da Companhia de Terras para a incorporação de terras a leste, visando adequar à Estrada de Ferro Central do Paraná ajustada (1925).

5. Mappa Parcial do Paraná e a Zona Cafeeira (1933). O Mappa Parcial (PALHANO, 1933) é extremamente importante por indicar as terras devolutas previamente parceladas. Todas as terras concessão haviam sido subdivididas, ao contrario da afirmação usual da CTNP de um Paraná desocupado. Definiam alguns modos de parcelamento que definiriam paisagens-tipo. As terras da CTNP estavam em início de colonização. Terras devolutas formavam colônias ou núcleo coloniais em cujo centro geográfico localizavam-se as sedes ou patrimônios, conforme ditava o Decreto de Colonização PR(1907). Cinturão em volta de patrimônios não era uma prerrogativa da CTNP nem ressonância de modelos europeus. A sobreposição da ferrovia EFCP ajustada (1925) e da CFSP (1928) mostra as respectivas estratégias, a cada momento.

6. Patrimônio Heimtal [1929] e Colônia Heimtal (1930). Patrimônio de Heimtal não era simplesmente uma comunidade rural onde se fixaram imigrantes alemães. Patrimônio Heimtal era a Sede de Núcleo Colonial, segundo o Decreto de Colonização (1907). Sede e Núcleo Colonial foram as primeiras experiências de projeto e parcelamento no empreendimento da CTNP. O sistema de Núcleo Colonial (Colônia) seria posteriormente substituído pelo sistema de glebas onde uma bacia de ribeirão definia o modulo.

7. Terras da Concessão Beltrão (1924). Em 1924, Alexandre Beltrão adquire as terras entre o Tibagi e Jacutinga como pagamento de medições e estradas no Oeste do Estado para

o Governo do Paraná. O Mapa da Concessão Beltrão é praticamente desconhecido. A faixa de terras onde foi implantada a sede do Núcleo Colonial de Heimtal (1930), o Patrimônio de Heimtal [1929], pertenciam a essa concessão.

8. Planta Parcial N.1 CTNP (1930). A Planta Parcial de Colonização das Glebas dos ribeirão, Jacutinga, Vermelho e Tres Boccas (1930) mostra o início do parcelamento em glebas e a implantação da ferrovia. Atendia às cláusulas de Decretos de Colonização (1907) e de concessão de ferrovias. Este mapa foi citado no Memorial Descritivo do Heimtal, de 1957, como o documento n.1, o mais antigo existente e assinado por Razgulaeff.



Planta Parcial de Colonização das Glebas dos ribeirão, Jacutinga, Vermelho e Tres Boccas (1930)

9. Planta Geral da CFSP (MACDONALDS, 1928-32). A empresa britânica Macdonald Gibbs & Co. Engineers foi contratada para o desenvolvimento da Planta Geral da Companhia Ferroviária São Paulo Paraná (Outubro 1928 a Janeiro de 1932). O projeto obedecia ao Decreto 450/1928. Partia de Cambará e seguiu às terras da CTNP. Na Planta Geral é possível observar a ferrovia, estradas, levantamento de faixa ao longo das duas margens, localização de estações junto a “altos”. Entre os quilômetros 207 e 209 Macdonald projeta duas estações com seus respectivos altos. Quem definiu o local de implantação de Londrina, na cota 600 foi Macdonald e não os dirigentes da CTNP ou Razgulaeff.

10. Planta de Londrina (1932). A Planta de Londrina sempre foi considerada monótona, um improvisado de frentes pioneiras. Ao analisar o projeto da Macdonald Gibbs Co. Ltd. é evidenciada a maneira como são definidas as estações e altos para a instalação de sedes

de núcleo coloniais. O alto onde foi instalada Londrina foi resultado do projeto da ferrovia e estrada realizado por Macdonald e não uma decisão de dirigentes da CTNP. Os recortes e morfologia da Planta de Londrina (1932) foram adequação ao projeto da ferrovia. Londrina foi projetada no cruzamento do ramal 2 da EFCOP ajustada (1925) e da CFSPP (1928).

Podemos concluir que a paisagem resultante do parcelamento de terras e a morfologia de patrimônios nas Terras do Norte foi o resultado da aplicação sistemática de cláusulas de Decretos de Colonização, Concessão de Terras Devolutas, Concessão de Ferrovias e Planos de Viação. Sob essa perspectiva, permitem novas reflexões sobre a colonização do Norte do Paraná.

3.2. Museus Universitários e Modernidade Líquida: desafios, compromissos e tendências (um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-rede, Brasil e Portugal)

Lúcia Glicério Mendonça¹

Resumo: Sumaria tese defendida junto à Universidade do Porto (Portugal) sobre museus universitários. Analisou a condição desses museus no contexto de debates sobre a *modernidade líquida*, conceito de Zygmunt Bauman. Destaca a ação de atores individuais e coletivos, humanos e não humanos, tendo em vista a constituição de redes de relações para a preservação da memória e do patrimônio, além da produção de inovações e culturas de sustentabilidade.

Palavras-chave: Museus Universitários; Museus líquidos; Teoria Ator-Rede; Museu laboratório.

A tese apresentada estuda os Museus Universitários sob a ótica do pensamento de Zygmunt Bauman (2001) mais especificamente ao qualificarmos o momento presente segundo o conceito de *modernidade líquida*. O que melhor caracteriza o momento presente é a transitoriedade e a capacidade de adaptação constante dos indivíduos e agregados sociais, assim como a possibilidade de conexão e desconexão entre atores humanos e não humanos, por conta da introdução das Tecnologias de Informação (TIs). Tais condições alteraram as formas de organização do trabalho, produção de conhecimento e gestão das instituições. Entre tais configurações, estão as organizações da tradicional política partidária, o trabalho, a escola, a universidade e, também, os museus sob tutela universitária.

O Museu Universitário (MU) de que tratamos aqui é aquele que atende à definição do ICOM², possui edificação e equipe minimamente satisfatórias para o exercício das cinco funções museológicas básicas (coleta, conservação, investigação, exibição e educação) e, simultaneamente ou em parte de sua trajetória, constitui suporte para o ensino, a pesquisa e a extensão universitárias.

Influenciada pelas reflexões de Bauman (2001), Van Oost (2012) elaborou o conceito de “*museu líquido*”. Esse conceito define um museu que intenta estabelecer um equilíbrio entre as abordagens centradas nas coleções, bem como no gosto e na escolha dos especialistas curadores, e as abordagens que privilegiam as demandas, os interesses e os gostos das audiências. O *museu líquido* busca estabelecer relações mais simétricas e circulares entre os atores envolvidos. Nele, o papel dos especialistas e curadores não é mais o de um intelectual legislador – aquele que, por deter um saber acumulado por trabalho e estudo, e ser autorizado socialmente, determina o que deve ser conservado, estudado e exibido nos museus. Ao contrário, no *museu líquido* da contemporaneidade, o intelectual desempenha um papel de intérprete que verte o conhecimento produzido nos museus para um universo cultural e linguístico diverso, buscando traduzir para uma tradição cultural diferente, com o mínimo de distorção possível, um dado

.....
1 Licenciada em História (UEL), Mestre em História das Ciências da Saúde (FIOCRUZ) e Doutora em Museologia (Universidade do Porto, Portugal).

2 “Instituição sem fins lucrativos, de caráter permanente, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva e pesquisa, comunica e exhibe, com propósito de estudo, educação e lazer, evidências tangíveis e intangíveis dos povos e seus ambientes.” (ICOM, 2007).

conteúdo (BAUMAN, 2010). Nesse contexto, a tradução ocorre em um museu que se configura como “zona de contato”, conforme o descrito por James Clifford (1997).

Aplicamos o conceito de *museu líquido* aos MUs, dirigindo o enfoque mais para as questões político-institucionais do que para as abordagens museológicas, apesar de esses elementos estarem intrinsecamente relacionados. Constatamos que os aspectos de gestão de recursos financeiros e humanos são decisivos nas escolhas das abordagens acionadas nos MUs e que esses aspectos pertencem à alçada das diretrizes e decisões das políticas adotadas nas instituições. No entanto, aspectos ideológicos e epistemológicos ainda influenciam as opções, embora em menor grau do que no passado.

Verificamos que os MUs investigados apresentam um estado híbrido. Isso significa dizer que modelos de gestão e abordagem museológicas dos museus moderno-sólidos, além de técnicas museográficas características destes últimos, convivem com os elementos correspondentes do *museu líquido*, sem estabelecerem relações simétricas e harmônicas. Muitas vezes, há choque entre as duas abordagens em um mesmo museu.

A problemática de pesquisa agregou, no contexto das tensões entre políticas universitárias e museológicas em MUs, quatro categorias que traduziram as demandas mais frequentemente presentes no cotidiano dos museus e de suas universidades. Ou seja, “redes colaborativas”, “inovação” e “sustentabilidade”. A categoria “museu laboratório” surgiu como subsidiária das anteriores para melhor compreender a realidade dos MUs. O museu laboratório configura-se como um espaço social que reúne condições potenciais ideais para a produção de inovações e culturas científicas de sustentabilidade.

Para objeto de estudo foram escolhidos os projetos acadêmicos de pesquisa, ensino e extensão existentes no sistema universitário brasileiro, elaborados nos e para os MUs. Estas estruturas organizam ações, atores humanos e atores não humanos, sejam eles individuais e/ou coletivos. Somado a eles há, também, o conhecimento existente e o produzido ao longo da vigência do projeto. Devido à inexistência de tal figura institucional acadêmica, em Portugal, decidimos escolher projetos desenvolvidos em MUs portugueses que apresentassem, em sua formulação, as categorias centrais da problemática da investigação.

Os projetos se configuraram como objeto de estudo adequado à metodologia empregada na elaboração da tese. Ela foi inspirada na Teoria Ator-Rede (TAR) formulada por Bruno Latour e outros estudiosos conhecidos como Grupo de Paris. A TAR proporciona uma ferramenta de análise chamada “redes sociotécnicas”, que são compostas por atores individuais e coletivos, humanos e não humanos. Essa ferramenta foi ideal para a análise do contexto museológico, pois contempla, de maneira simétrica, atores humanos e não humanos em processos de interação. (LAW & HASSARD, 1999)

Ao optarmos pela TAR, elaboramos uma “caixa de ferramentas” metodológicas que foi construída sob medida para a problemática, o objeto de estudos e questões de pesquisa (SILVA, 2010). Além do estudo das categorias analíticas, foram desenvolvidas e articuladas às categorias cinco regras metodológicas para guiar o processo da análise dos dados. Fundamentando-nos nesse eixo interpretativo, fomos analisando as categorias centrais da tese através das falas dos entrevistados.

O instrumento de coleta de dados aplicado foi a entrevista semi-estruturada na qual se fizeram perguntas abertas. O trabalho de campo foi delimitado ao Museu Histórico de Londrina (MHL), vinculado à Universidade Estadual de Londrina (UEL), no estado do Paraná; o Museu de Lanifícios (MUSLAN) da Universidade da Beira Interior, na Covilhã, e o Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC), da Universidade de Lisboa. Nove professores

universitários e um técnico de assuntos universitários foram entrevistados. Eles figuraram como coordenadores dos projetos acadêmicos selecionados para serem objetos de estudo nesta tese.

A fim de compreender os conflitos e as dificuldades enfrentadas por esses museus, identificamos potencialidades latentes nos MUs e discutimos os reais impedimentos para realizá-las. Observemos que os MUs poderiam contribuir para a inovação, a produção de conhecimento e a formação dos estudantes, tal e qual as demais unidades acadêmicas. Concluída a investigação, afirmamos que os MUs podem e devem desempenhar o papel de museus laboratórios, no contexto do *campus*. Os MUs manipulam objetos fora de seu contexto de origem, em um ambiente controlado e construído para esse fim – além de produzir, na interação entre atores humanos e não humanos, novas entidades, tais como Ciência, Arte e História, i. e., novos paradigmas ou culturas científicas. Como laboratórios, os MUs são capazes de contribuir para a formulação de inovações em várias áreas do conhecimento e, em decorrência de seu papel de serviço público cultural, podem divulgar entre as comunidades interna e externa essas novas culturas científicas.

Verificamos que as demandas mais frequentes encaradas pelos MUs e suas Universidades estavam relacionadas com o desempenho de seu duplo papel social no contexto das sociedades contemporâneas. Esse papel articula as funções do trinômio acadêmico, composto pelo ensino, pesquisa e extensão, com a função de serviço público cultural (coleta, conservação, investigação, exposição e educação). Para que os MUs possam desempenhar a contento seu dobrado papel social, é necessário um compromisso, a ser assumido pelas comunidades interna e externa ao campus, em manter recursos materiais, financeiros e de pessoal a favor dessas instituições. Para que isso aconteça, é urgente a plena compreensão das particularidades e das potencialidades dos MUs por parte das comunidades. Ainda persiste certo desconhecimento ou mesmo certa desconsideração das potencialidades dos MUs no seio das comunidades acadêmica e externa. É preciso atualizar as representações acerca do que seja um Museu Universitário. É fundamental a realização de um constante trabalho de marketing interno e externo por parte das equipes dos MUs e daqueles que estudam tal tema.

A inexistência de políticas específicas para os MUs, em praticamente todos os países do mundo, é uma realidade concreta. Políticas bem definidas constituiriam instruções precisas e instrumentos necessários ao reconhecimento do importante papel desempenhado pelos MUs e da relevância do universo do patrimônio universitário como um todo.

Tais políticas para os MUs atuariam como verdadeiros manuais de conduta para as instituições. As regulações teriam a função de esclarecer as responsabilidades a que as universidades estão sujeitas por manterem MUs, bem como os benefícios aos quais elas têm direito. A existência de políticas específicas tornaria possível estabelecer formas de fomentos e perfis profissionais. Por sua natureza híbrida, o MU exige profissionais com perfil acadêmico de um profissional igualmente híbrido. Além disso, seria possível apontar diretrizes relativas a regras para a formulação de políticas de aquisição e descarte, já que o patrimônio universitário refere-se à produção de conhecimento e extrapola a dimensão unicamente universitária. O mesmo se pode dizer em relação à periodicidade para as atualizações e manutenções preventivas de equipamentos e instalações. Da mesma forma, os direitos e deveres dos MUs e suas universidades estariam claramente definidos.

A formação de redes de colaboração entre museus e, especificamente, entre MUs já é uma realidade. Organismos de caráter internacional como o ICOM, o UMAC e o UNIVERSEUM têm atuado ativamente no contexto internacional, com vistas à a produção de orientação para os MUs. Essas organizações têm buscado conscientizar os governos dos países

quanto à necessidade de se elaborarem e promulgarem políticas específicas para o setor dos MUs e do patrimônio universitário. Porém, ainda falta fortalecer, ou mesmo estruturar, organismos idênticos em nível nacional e no âmbito regional, nos países que compõem nosso trabalho de campo.

Uma das potencialidades dos MUs identificadas é a capacidade de atuarem como mediadores entre a comunidade externa e o patrimônio material e intelectual produzido na universidade. A literatura especializada tem ressaltado o papel dos MUs como vitrines ou porta de entrada para o campus, ou seja, como chamariz de novos parceiros, financiamentos e estudantes. Entretanto, essa idealização dos MUs não configura uma regra. Os resultados indicam que o MU se apresenta muito mais como uma fronteira entre a comunidade acadêmica e a externa. O Museu Universitário é uma zona de contato entre o mundo acadêmico e a sociedade, em um amplo sentido. Consideramos que no espaço da fronteira nem sempre as relações se dão de maneira harmoniosa e positiva. Na fronteira, muitas vezes, ocorre seleção e impedimento de livre acesso a grupos específicos. Tal aspecto ficou constatado no MHL onde, durante anos, grupos sociais foram menos representados e omitidos do discurso museológico ali existente. Portanto, na fronteira também ocorre conflito, isolamento, negação e expulsão. Na fronteira entre esses dois mundos, os MUs também podem desempenhar um papel de destaque na construção de redes, em virtude de sua visibilidade e relevância social. Esses museus desempenhariam, no interior de outras redes, o papel de um ator que introduz inovações e propõe soluções para os problemas das comunidades. Os MUs podem ser administrados como arenas de debates entre vários grupos sociais, promovendo a inclusão social.

Ressaltamos que se faz necessário encontrar soluções para a manutenção ou sustentabilidade dos MUs. Essa necessidade não se limita apenas a aspectos econômicos da gestão dos museus; ela também implica que os MUs precisam buscar caminhos para consolidar sua sustentabilidade social. É necessário reafirmar a ideia de que os MUs podem proporcionar melhores condições de vida a suas comunidades. Isso deveria ser proposto como um novo paradigma para os MUs, como uma cultura que instrui e orienta as ações dos MUs.

Atualmente, é fundamental que os MUs apresentem alternativas e contribuam com estratégias voltadas à preservação de um ambiente natural e de um espaço social que sejam sustentáveis em longo prazo. Museus e universidades estão sendo instados a colaborar com soluções para os problemas do presente, ou seja, para o estímulo a modelos políticos, econômicos e de produção de conhecimento que promovam formas menos predatórias e mais colaborativas. Os museus e as universidades não podem omitir-se ou manter-se isolados como “torres de marfim” em relação à sociedade que os mantêm e à qual eles servem.

Para que os MUs e todo o conjunto do patrimônio universitário do Brasil e de Portugal possam ser devidamente protegidos e explorados conforme suas potencialidades, é fundamental que haja um levantamento minucioso da tipologia dos museus e seu respectivo patrimônio. Em Portugal, a UL realizou esse trabalho em suas dependências, entre os anos de 2010 e 2011. No entanto, seria interessante atualizar os dados e ampliar o levantamento em caráter nacional. No Brasil, uma investigação dessa complexidade e magnitude ainda espera por ser realizada. A dimensão continental brasileira e a diversidade de tipologias exigem o esforço de vários atores. O custo também dificulta a realização das pesquisas. A partir de um mapeamento detalhado e rigoroso seria possível elaborar relatórios e orientações, com a finalidade de empreender uma possível normatização do setor e, posteriormente, a proposição de políticas estatais. Igualmente, padronizações e processos de avaliação e credenciamento poderiam ser definidos. Como sugestão final, mencionaríamos a possibilidade de elaboração de normas de boas práticas, a serem sugeridas

e aplicadas aos MUs. Todas essas estratégias teriam como objetivo final elevar a qualidade das práticas realizadas nas instituições museológicas acadêmicas.

Enfim, esta tese espera contribuir para os estudos do tema dos Museus Universitários quanto à futura elaboração de políticas no setor. Apontou potencialidades e desafios. Igualmente, analisou a condição dos MUs no contexto da *modernidade líquida*. É claro que não é possível, por meio da presente tese, fornecer respostas para toda a complexidade e amplitude do tema. O conhecimento sempre é lacunar e temporário. No entanto, nossa intenção foi a de lançar questões e instigar reflexões sobre o assunto, a fim de que as lacunas não plenamente preenchidas por este estudo sirvam como indagações e ponto de partida para futuras investigações sobre o tema aqui abordado.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Legisladores e intérpretes - sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CLIFFORD, J. Museums as Contact Zones. In **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. p. 188–219, 1997.

LAW, J. & HASSARD, J. **Actor network theory and after. Actor Network Theory and After**. v. 30, 1999. <http://doi.org/10.2307/2654376>

SILVA, C. El grado cero de la inconmensurabilidad. La Teoría del Actor-Red como caja de herramientas. **PSICO**, 41(1), p. 57–66, 2010.

VAN OOST, O. Living Lab Methodology in Museum Studies: an Exploration. “**The Transformative Museum**”. p. 1–12, 2012.

3.3. Expressão da memória histórica de Londrina pelas roupas em imagens e artefatos

Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier¹

Resumo: Esse projeto de pesquisa propõe análise de imagens fotográficas e videográficas dos espaços arquitetônicos londrinenses e os inter-relaciona com as roupas e acessórios do Museu Histórico de Londrina, analisados com base em Barthes (1975) e de Joly (2012), agregados aos relatos das famílias doadoras. A partir daí, busca criar e produzir conhecimentos culturais² e objetivos³ apoiados pelo Método de Gestão de Conhecimento e, por fim, propiciar a pesquisa de integração dos conhecimentos produzidos.

Palavras-chave: Cultura visual e material; Impactos socioculturais; Valores simbólicos; Método de Gestão de Conhecimento.

Introdução

Este artigo tem como objetivo disseminar o projeto de pesquisa intitulado “Expressão da memória histórica de Londrina-Pr pelas roupas em imagens e artefatos”. Pois o Museu Histórico de Londrina guarda imagens fotográficas e videográficas recebidas em doação. Estas estão catalogadas e aos poucos disponibilizadas digitalmente e em cartões postais, como também tem sido usadas para ilustrar diferentes exposições, demonstrando o crescimento da cidade a partir da força de trabalho masculina. Este acervo mostra as diferentes fases da sua urbanização, que já estão sendo analisadas e já possuem um contexto histórico reconhecido cientificamente, pois como ensina Berger (2001, p.64) *“La función de cualquier modalidad alternativa de fotografía es incorporarse a la memoria social y política, en lugar de servir de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria.”*

Os símbolos arquitetônicos referentes às décadas entre 1940 e 1970, que *“se hace histórico cuando es asumido por la memoria y la acción sociales. El tempo narrado construido ha de respectar el proceso de la memoria que pretende estimular”* (BERGER et al, 2001, p.67). Os espaços construtivos são assumidamente aqueles marcos históricos que se relacionam aos contextos culturais próprios da cidade, sendo que a partir da “tomada de consciência crescente das funções dos símbolos no espaço urbano [... são usados] para explicar outros fatos” (BARTHES, 2001, p.222), neste projeto serão utilizados como forma relacional em uma outra ordem de fenômeno cultural: a moda.

A arquitetura, tanto quanto os objetos circundantes, incluindo a moda, são *corpus* da nossa cultura material que trazem “ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros”

.....
1 Graduada em Desenho Industrial pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, especialista em Moda (UEL) e Design de Moda (CDI de Montivideo em cooperação com o Centro di Análisi Sociali e Progetti da Italia), Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina, Doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina, PhD pela Universidade Politécnica de Valencia, no Departamento de Engenharia Gráfica. Professora adjunta da Universidade Estadual de Londrina.

2 São conhecimentos de difícil codificação, mas são disseminados pelas relações sociais porque são as crenças manifestadas nos artefatos e nos mapas mentais dos indivíduos .

3 São conhecimentos contidos em artefatos que expressão o conhecimento subjetivo do agente criador ou transformador (conjecturas, teorias, crenças).

(HALBWACHS, 2003, p. 156) que vemos com frequência. Este entorno é inseparável do eu, portanto, faz parte da memória coletiva e individual, já que a fotografia além de interpretação do fotógrafo, ela é um vestígio do real (BERGER et al, 2001).

Na Londrina de 1940 a 1970, as personagens que conviviam com estes espaços arquitetônicos simbólicos eram influenciadas por estas formas, como também pela cultura dominante, numa simbiose particular do lugar, que muitas vezes são refletidas na linguagem visual de cada corpo vestido. Isto ocorreu em diferentes épocas, como no Renascimento, primeiramente em Florença; o Barroco nas cortes dos Luíses franceses e o *Art Déco* simplificado nas *flappers* do ocidente, descritas pelos historiadores e estudiosos de moda e que, portanto, pode ter ocorrido também em Londrina.

Além das fotografias, o Museu também vem guardando objetos doados de diferentes tipos, alguns móveis, quadros, brinquedos, máquinas, e principalmente objetos pessoais como roupas, sapatos, bolsas e adereços, muitos relativos as manualidades femininas. Estes estão fotografados em diferentes ângulos, porém não foram realizadas as descrições formais dos objetos e do seu uso, material utilizado e do contexto histórico, e assim, carecem de informações e análises que possam agregar valor e importância.

Entendemos que há a necessidade de realizar uma catalogação que venha permitir contar um pouco da história de cada objeto doado, para que possa também ser disseminado em exposições e de forma digital, contribuindo para o registro da memória histórica da cidade e demonstrando o crescimento das aparências a partir das manualidades ditas femininas, importantes para o crescimento social e que provavelmente justifique o polo regional de confecção instalado na região na atualidade.

Na época a ser estudada, Londrina recebia uma migração constante, seja de brasileiros seja de estrangeiros, que será averiguada no decorrer do processo. Esta miscigenação também repercute nos modos e nas modas (DORFLES, 1979, p. 14), pois a moda “é um dos padrões mais seguros para medir as motivações psicológicas, psicanalíticas, socioeconômicas (sic) da humanidade”, sendo esta “um produto sociocultural, a Moda materializa-se e atualiza-se no processo desencadeado pelas escolhas realizadas pelos sujeitos [...]” (CASTILHO, 2004). Portanto, este projeto relacionará as imagens dos espaços arquitetônicas, referente ao mundo masculino da época, com as dos objetos pessoais doados, relacionados ao mundo dito como feminino, numa possível materialização dos fatos ocorridos.

A seguinte pergunta dá origem à investigação proposta: que conhecimentos agregados são oferecidos pelos documentos, materiais foto-videográficos e objetos que estão sendo doados ao Museu, e o que eles revelam em termos de impactos sociais e culturais? Portanto, o objetivo do projeto de pesquisa é analisar relações entre as imagens, roupas e objetos dos acervos em exame de forma a conhecer os possíveis impactos sociais e culturais revelados na memória histórica da cidade de Londrina. Temos como hipótese que os materiais hoje existentes no Museu estão catalogados ainda de modo inicial, portanto, não transmitem nenhum conhecimento agregado a não ser o período de tempo, dados geográficos e personagens a que se referem. Se comparados e relacionados poderão acrescentar conhecimentos à memória histórica da cidade, já que representam os processos socioculturais e históricos de cada época estudada e, por comunicarem o estilo vigente, permitem inferir sobre o conhecimento buscado.

Primeiramente, este estudo começa pela história da cidade a partir dos espaços arquitetônicos, pela visão dos historiadores, arquitetos, jornalistas e pioneiros de referências explicitadas, que já foi realizada e aguarda a análise das imagens do museu referentes no texto que segue.

História de Londrina pelos espaços arquitetônicos

Londrina torna-se município em 1934 com 1.300 homens, mulheres e crianças, primeiramente idealizada por ingleses da Companhia de Terras do Norte do Paraná (CTNP), que fizeram o primeiro planejamento urbano. A demanda construtiva foi realizada principalmente com a extração e corte da peroba rosa por mãos masculinas de muitas raças (SHIMBA e UREN, [sd]). Nesta primeira década, nutrido pela terra roxa, o café se enraíza e como consequência viabiliza muito rapidamente o desenvolvimento econômico e social da região. São construídos o Banco Noroeste (1933) e Caixa Econômica (1937), e a primeira residência em alvenaria foi do comerciante David Dequech nos primeiros anos da década de trinta, onde sobressaiam os arcos que lembram a origem libanesa. O primeiro sobrado em alvenaria da mesma época foi do produtor, beneficiador e comerciante de café, Theodoro Victorelli, que ainda persiste aos anos.

Em 1940 e já com 30.278 habitantes, as novas demandas construtivas da cidade caracterizavam-se por terem fachadas que repetiam o despojamento da geometrização com volumetrias escalonadas típicas do Art Déco, embora tardio. Paralelamente, o Futurismo, possível da época, do Centro de Saúde (de Gregório, 1949) vinha colaborar com a simplificação ainda maior das formas arquitetônicas e ambos preparam o “campo para a implantação da linguagem arquitetônica moderna” (CASTELNOU, 2002, p. 132), ares de um novo tempo.

A partir da necessidade simbólica inconsciente pela materialização destes ideais é que ocorre a construção dos principais edifícios públicos da época a partir do Art Déco, como: a Prefeitura e a Associação Comercial (Romagnoli, 1942)⁴; Fórum Municipal (Ferreira da Costa, 1947) e Posto da Telepar de telefonia (Construtora Brasil, 1947), Correios e Telégrafos (Botto e Guimarães, 1947). Também suprem às necessidades dos londrinenses com edificações comerciais, como: Organizações Fuganti (Meira, 1940) reformada em 1946 e 1948, e transformada numa das primeiras lojas de departamento do país, denominada Casas Fuganti; Hotel dos Viajantes (Pedrialli, 1938), Montreal (1946), Franz (1949), Aliança (1953) e Berlim (1955); Igreja Nossa Sra. Rainha dos Apóstolos (1953); Posto de Gasolina Monteiro (1953); várias construções mistas (comerciais e residenciais); residências e praças (CASTELNOU, 2002) e outras tantas em estilo eclético.

Portanto, a cidade, quase que numa hegemonia de estilo, possui muitas das necessidades essenciais dos cidadãos atendidas. Nesta época é a Capital Mundial do Café, e este ouro verde financia um desenvolvimento inesperado e com ele uma migração. Como consequência a população de Londrina dobra e em 1950 chega a 71.412 habitantes, com características inerentes às culturas integradas que formam esta nova sociedade. Desta forma, solidifica-se a arquitetura funcional e racional, que representava os ideais de desenvolvimento e progresso dos homens londrinenses de 1950.

Vilanova Artigas e Castaldi exploram a ordem social existente “para resolver a natureza dinâmica desta realidade” (SHIMBA e UREN, [sd], p.19) e traduzem o espírito londrinense em espaços que lidam com estruturas abstratas em movimento. Assim, apresentam aos londrinenses a complexidade arquitetônica do modernismo, ao mesmo tempo em que engenheiros e arquitetos da terra promovem a verticalização que retratam os novos tempos, que hoje são memórias históricas daquele contexto cultural. (SHIMBA e UREN, [sd]) São memórias históricas daquele contexto cultural o Edifício Autolon e Cine Ouro Verde (Artigas e Castaldi-1950), Rodoviária (Artigas e Castaldi-1952) hoje Museu de Arte Moderna, Grêmio

4 Sobrenome do Engenheiro ou Arquiteto, ou mesmo os dois que realizaram, e a data do término da obra.

Literário e Recreativo Londrinense, de 1952; Aeroporto de Londrina, projetado por Rubens e Carlos Cascaldi, construído em 1953; Conjunto Centro Comercial (Sato, 1955), Caixa D'Água da Avenida Higienópolis (Construtora Nacional-1956), Edifício Comendador Júlio Fuganti (Sato, 1965), Barragem do Lago Igapó (Ribas, 1959) e a Concha Acústica (Mindlin e Queiroz, 1957).

Em 1960 havia 134.821 habitantes, nesta década construíram cerca de 45 prédios modernistas num processo de verticalização, sendo que a maioria no centro da cidade. “As razões da verticalização se referem mais a motivos simbólicos que funcionais, posto que a cidade era pequena e não possuía nenhum problema de escassez de espaço ou de terrenos urbanos.” (SUZUKI, 2013). São exemplos desta fase os Edifícios América, Cinzia, Tokio. Esta verticalização originou uma centralização das atividades comerciais e de serviços, que proporcionava uma grande interação nas relações sociais, como o Cine Augustus (1963) e Cine Londrina e o Canadá Country Club, de 1967. Na área de educação o Instituto Londrinense de Educação para Crianças Excepcionais - ILECE, de 1960; a Faculdade Estadual de Odontologia e a Faculdade de Música Mãe de Deus, de 1965; o Hospital Infantil de Londrina, Instituto Politécnico de Londrina - IPOLON, de 1969 (CASTELNOU, 2000) e a maior indústria local a Anderson Clayton, de 1962.

No começo dos anos 70s Londrina possuía 163.528 habitantes, mas na metade da década já era a terceira maior cidade do sul país em número de habitantes (depois de Porto Alegre e Curitiba), sendo uma fase de progressos industriais e descentralização da *urbs* (CASTELNOU, 2002), o que demanda outro projeto.

Imagem como representação cultural

Por acreditarmos que depois de atendidas as necessidades de moradia familiares e espaços sociais comuns, os indivíduos integrantes da sociedade tenham necessidades de adequarem-se cultural e esteticamente, para serem aceitos como protagonistas da *urbs* envolvente. E a partir do pressuposto de que as imagens fotográficas encontradas no museu têm o objetivo de documentar o entorno modificado juntamente com as variantes sociais e materiais, elegemos as imagens fotográficas como fontes idealísticas do tempo e do espaço reduzido a qual pertencem os objetos.

Como comprova Costa e Silva (2004, p. 13) “A fotografia moderna no Brasil, pela sua própria origem social, serviu como mecanismo de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas. O espaço urbano e os tipos humanos foram os principais temas registrados”, sendo exatamente a fotografia documental aquela preferida pelos fotógrafos em Londrina, por isto estas se tornam confiáveis como referências históricas.

Neste contexto, tratando a imagem (SAMAIN, 2014) como uma ferramenta que fornece frações das realidades vivenciadas e como extensão da memória parcial, temos necessidade de somá-las a outros meios que conotem maiores fidedignidade a esta representação cultural e que estas sejam também *representações culturais*.

Partimos do princípio que a cultura é “um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida” (BURKE, 2008, p.52) o que complementa “a concepção de cultura visual [como] parte da constatação que diferentes formas de comunicação partilham características comuns” (VILAS BOAS, 2010, p.26).

Desta forma, focalizamos nas imagens dos espaços arquitetônicos de Londrina que incluem personagens, mesmo que anônimos, utilizadas como representações da cultura visual do momento representado, por conterem objetos circundantes (ex. vestuários e acessórios) que comunicam o tempo e a cultura instalada, sendo estes os aspectos visuais relevantes (linguagem visual por meio da forma, volume, cor, textura, etc.) que representarão os valores simbólicos das evidências históricas, os quais poderão ajudar a entender o contexto vivido dos anos 40s, 50s e 60s. Tomamos como exemplo a imagem abaixo (Fig. 1) e um detalhe da mesma (fig. 2).



Acervo Museu Histórico de Londrina

Fig. 1: Catedral ao fundo e Casas Fuganti à direita



Fig. 2: Detalhe de transeuntes

Como Berger relata “las fotografías no narran nada por sí mismas” (2001, p.57), somente pelas interpretações dos valores simbólicos, contidos nas imagens representativas, podemos caracterizar a cultura visual de cada década pela moda adotada, já que estas imagens são formadas por cargas simbólicas e subjetivas, e ainda que criadas e constituídas por estruturas lógicas e objetivas, não representariam nada se não tivéssemos a percepção visual humana.

Valores simbólicos da cultura visual e material

Seguindo Bourdieu (1989), que relata o universo simbólico de Marx como instrumento de conhecimento ativo de construção do mundo dos objetos como formas simbólicas, e de Durkheim, a partir dos fundamentos da sociologia das formas simbólicas, como uma forma de classificação de um grupo particular e socialmente determinado são fatores intrínsecos a esta pesquisa.

Acreditamos que a mudança do olhar de desejo pelo objeto, hábito corriqueiro na moda, para o olhar de entendimento deste como cultura material, pode disciplinar o olhar a ver além do objeto, pode proporcionar a ver o que somos e o que devemos ser (SUDJIC, 2010), fora do âmbito disciplinar, mas favorecendo o pensamento crítico como admiradores, já que a percepção de qualquer imagem ou objeto é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos, pois “sí queremos restituir una fotografia [e objetos] al contexto de la experiencia, de la experiencia social, de la memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria” (BERGER, 2001, p.65). Neste contexto, agrada-nos pensar que o estudo dos sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e comunicação (BOURDIEU, 1989) podem vir a ser um facilitador da análise estrutural, dotando-os de sentido e conseqüentemente valor.

Para propiciar estas experiências temos que codificar e decodificar os objetos disponíveis, que dialoguem com os saberes dos designers, desta forma a escolha pelas bases da semiologia de Barthes (1975) poderão proporcionar estudos para uma abordagem ordenada dos princípios dos signos, com intenção de saber, se e como produzem sentido por meio de um vocabulário específico.

Consideramos o objeto roupa como cultura material, tanto quanto uma imagem fotográfica, submissas ao sistema não linguístico quando mostram que o significante, em qualquer meio, apontam para um significado. Entretanto consideramos que ambos não são independentes, em algum momento podendo existir uma mistura com os signos linguísticos, para produzir argumento e conteúdo (PENN, 2002).

As imagens fotográficas e as roupas são os meios materiais das representações sociais neste projeto, enquanto os signos representam a atmosfera visual, que é palpável ou tangível, e o meio do imaterial do nosso inconsciente, como fantasias, sonhos, ou seja, o intangível que transcende a nossa mente. Constatamos que esses meios juntos podem ajudar a fazer conexões dos objetos com as imagens em relação às determinadas características que serão baseadas no estudo de Joly (2012), e significados quanto a natureza e classificação (BARTHES, 1975).

O signo de imagem e o signo de objeto têm características semelhantes, e muitas interpretações e significados para efetivar um conceito rígido. Entendemos que a moda, com o seu uso literal/prático e sua mensagem linguística, possibilita que a imagem traga informações de tempo e classe social, já que alguns códigos dos vestuários são estáveis (cor, forma, textura, volume), sendo capazes de comunicar a identidade social de quem o usava e assim, chegarmos numa compreensão da imagem interpretante (SANTAELLA e NÖTH, 2014).

A moda é representada pela repetição do uso de roupas com determinadas formas, volumes, cores, detalhes, textura, somadas a uma postura física característica que juntas comunicam um espaço de tempo específico, e que transmitem níveis de significados que vão além do cobrir o corpo.

Portanto, a análise estrutural classificatória dos objetos simbólicos é tão importante quanto os valores descritivos destes e suas histórias pelo viés da tradição idealista, focada no universo material como reflexo imperfeito do ideal arquetípico do que se percebe, já que os

construtos mentais a serem pesquisados nas famílias são interpretações dos valores simbólicos das vestimentas e das imagens, controlados por ações cerebrais relacionadas às emoções construídas por relacionamentos e concepções de valores sociais masculinos e femininos.

Estes são alguns dos aspectos pesquisados para realizar os objetivos do projeto que demandará, pelo menos três anos de trabalho com envolvimento de professores e estudantes, além dos funcionários do Museu, caracterizando uma ação multidisciplinar. Portanto, este projeto será dividido em diferentes partes, algumas podem ser paralelas, outras com uma sequência lógica balizada pelo método a seguir.

(continua no próximo número do Boletim)

4. ENTREVISTA

4.1. Alceu Napoli

Arquivo Museu Histórico de Londrina



Nasceu em 23 de novembro de 1926 e chegou a Londrina no final da década de 1930. Foi um dos primeiros alfaiates da cidade e um dos fundadores do Clube Atlético Londrinense.

JLV: O que levou o senhor a escolher este ofício de alfaiate?

AN: Olha, na época não tinha muita opção como hoje. Então as crianças, os meninos saíam da escola e já ia aprender uma profissão como sapateiro, marceneiro, pedreiro e eu peguei a profissão de alfaiate que eu achava mais limpa e que eu gostava mais. Peguei aquilo que eu mais gostava. [...]

A: O senhor disse que naquela época as pessoas se vestiam bem. Como era o poder aquisitivo das pessoas?

AN: Olha, não vamos dizer que seria melhor que hoje, não, só que ninguém ia numa festa, num casamento sem terno, bem vestido. Hoje eles vestem uma camisa, uma calça jeans e vão. Mas naquela época não iam assim. Iam de terno, gravata, roupa escura, geralmente. Iam às festas assim, natal, passagem de ano, todos os moços faziam sua roupa nova e iam bem vestidos, mesmo. [...]

JC: O quê que é um alfaiate? Seu Alceu, o senhor responde, então?

AN: Olha, alfaiate é costureiro, é aquele que veste os jovens, as moças elegantes, então o alfaiate é aquele que costura, que dá elegância ao povo da cidade. Costureiro, né? Aquele que trabalha com carinho e faz a roupa de acordo com o que a pessoa veste, de acordo com os figurinos, então alfaiate é o costureiro, que traz elegância pra cidade. [...] o alfaiate é o que faz isso: o vestuário elegante para o povo. [...] As crianças também usavam terno, as crianças também usavam paletózinho, hoje quase não exigem isso, mas usavam sim.

JC: Hoje a gente compra roupa feita, não é isso? Antes tinha que ir no alfaiate, o costureiro tomava as medidas.

AN: E fazia, confeccionava as roupas das crianças também. [...]

JC: [...] E quanto ao tecido? O tecido? Hoje existe muito nylon, tergal, tecido sintético e, naquela época, como eram os tecidos?

AN: Olha, naquela época o fio era natural. Era o linho, era a lã, era o algodão. Depois foram aperfeiçoando e eles fabricam o fio. Aquele tempo não era fabricado, o fio era tirado do carneiro, do algodão e assim por diante, do linho, e fabricavam o tecido da fibra natural.

JC: E além dos alfaiates que faziam a roupa existia outra profissão também pra cuida dessa roupa, para que continuasse elegante, então, existiam as lavanderias e tinturarias.

AN: Lavava e passava e às vezes tingia, então, por isso que tinha o nome tinturaria. [...]

P: Tinha o social pras festas e tinha o comum pra trabalhar?

AN: Existia roupa pra serviço, né? Mas, geralmente, fazia roupa pra ocasiões sociais, era roupa mais bem feita, roupas mais finas, mesmo, até tecido importado, né.

P: Isso tudo era feito por vocês, alfaiates e costureiras? Não havia indústria ainda?

AN: Ainda não. Na época é muita pouca indústria existia, quase não existia. [...]

JC: As lojas? Por exemplo, as principais lojas onde se comprava tecidos, especialmente os tecidos bons, né?

AN: Tá perguntando em Londrina? É a Pernambucana, tinha a Buri, tinha diversas que já fecharam, mas na época tinha cinco ou seis. Fuganti tinha tecido importado.

NAPOLI, Alceu. Depoimento. Londrina: 1998. Entrevista coordenada por Jorge Cernev (Projeto CUCO). Transcrição de Taiane Vanessa da Silva. VHS original, pertencente ao acervo do Museu Histórico de Londrina. 54min35seg

5. ASAM

5.1. Guia para criação e gestão de Associações de Amigos de Museus

Conforme apresenta o “Guia para criação e gestão de Associações de Amigos de Museus”, a Federação de Amigos de Museus do Brasil (FEAMBRA), fundada em 1989, é uma entidade sem fins lucrativos que tem por missão “colaborar na preservação e divulgação do Patrimônio Cultural do Brasil, por meio do desenvolvimento de Associações de Amigos de Museus, além de apoiar os museus, associações e entidades culturais em suas atividades para o enriquecimento cultural de nossa sociedade”. Ainda, conforme o mesmo Guia, promove o voluntariado para promover a “formação de grupos que disseminem a cultura dos museus e o atraíam cada vez mais visitantes às instituições a que pertencem”.

O “Guia para criação e gestão de Associações de Amigos de Museus”, de 2014, tem como objetivo a instrução e incentivo à criação de associações que visam auxiliar instituições culturais no País. Está disponível para download gratuito no endereço: http://www.feambra.org/downloads/2014/guia_feambra_14/guia_feambra.pdf

Esta publicação, a primeira do gênero no País – e uma das poucas no mundo – foi desenvolvida com o objetivo de mostrar como o trabalho voluntário em museus pode trazer inúmeros benefícios, tanto para as instituições quanto para a própria sociedade.

O Guia tem uma linguagem direta e acessível, está dividido em capítulos e segue as diretrizes da Federação Mundial de Amigos de Museus (World Federation of Friends of Museums – WFFM).

O objetivo da FEAMBRA é incentivar os voluntários a colaborar com os museus, dando visibilidade e mostrando que essa atividade pode ser feita na área cultural. “O brasileiro tem uma pré-disposição para fazer trabalhos voluntários, estimulados pelas próprias experiências e exemplos internacionais. Apesar de estar amplamente divulgado em áreas como saúde, esporte e educação, o trabalho voluntário em museus é pouco conhecido por aqui”, afirma a diretora-executiva da Feambra, Camila Leoni. O site da FEAMBRA é www.feambra.org

Extraído de “Guia para criação e gestão de Associações de Amigos de Museus”. FEAMBRA, 2014. E do site <http://www.feambra.org>

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DO ARTIGO

O artigo deverá apresentar as seguintes normas:

1. Inédito;

- Título
- Autor(es) com identificação da instituição a que pertence em nota de rodapé;
- Resumo - máximo 50 palavras;
- Palavras-chave até 6 palavras;
- Texto não deve ultrapassar 5 laudas (Word for Windows e fonte Times New Roman, tamanho 12, entre-linhas 1,5 e margem 3,0 cm);
- Referências bibliográficas seguindo normas da ABNT (contendo somente obras citadas no texto);
- Deverão ser apresentados em CD e encaminhar 2 cópias impressas fiéis ao suporte eletrônico.

2. Encaminhar carta a direção do Museu autorizando sua publicação.

3. Caso o artigo seja resultado de pesquisa financiada, esta deverá ser mencionada em nota de rodapé.

4. Nome completo do autor(es) e constar nas referências.

5. As fotografias, imagens (quando houver) deverão vir em preto e branco, formato digital jpeg, no mínimo, 300 dpi de resolução, tamanho 10x15cm, com legendas e com indicação do local a ser inserido no texto e gravadas em CD. As fontes deverão ser devidamente mencionadas e autorizadas, respeitando a legislação em vigor.

Contato Museu Histórico de Londrina
Fone: (43) 3323-0082 | bibmuseum@uel.br

EQUIPE TÉCNICA DO MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA

Diretoria Acadêmica

Profª Drª Regina Célia Alegro

Secretaria

Cesar Augusto de Poli

Auxiliares Operacionais

Ailton Alves Marcelino

Alex Pereira

Neiva Lemes Albrecht Batista

Vanessa Andréia Borela Ferreira

Ação Educativa

Regina Célia Alegro

Edeni Ramos Vilela

Biblioteca e Documentação

Rosângela Ricieri Haddad

Ruth Hiromi Shigaki Ueda

Comunicação Social

Bárbara Daher Belinati

Imagem e Som

Célia Rodrigues de Oliveira

Rui Antônio Frias Cabral

Objetos Tridimensionais

Amauri Ramos da Silva

Estagiários

Adja Nadine de Souza | Alex Moraes de Mello | Amanda Maki Kobayashi
Ana Luisa Moure Peres | Ana Paula Bellomo de Souza | Ana Raquel Abelha Cavenaghi
André Xavier da Silva | Aryane Kovacs Fernandes | Barbara F de Carvalho Francisco
Bianca Neves Boletti | Camila de Almeida Brito | Carlos Eduardo Vizu Brenzam
Cristiano Aparecido do Nascimento | Danilo Amaral Dos Santos Colaborador
Eduardo Eiti Fujikawa | Flavio Alfredo Martins | Gabriel Arantes Correa
Gabriel Formigoni Jardinette | Gabriela de Carvalho Ribeiro | Gabriella Gomes Salgado
Giovana Ferreira de Faria | Gregório Bernardino Matoso | Guilherme Tavares Lopes Balau
Gustavo Andre de Souza da Silva | Henrique Mantovani Petrus | Ines Caroline Lelis
Isabella Pezzo Beraldo | Juliana Sayuri Nakatani Chida | Larissa Moraes Martins
Letícia Fernandes de Oliveira | Luana Bortoletto Gonçalves | Lucas do Valle Gaino
Lucas Ferreira Motta | Matheus de Freitas Figueiredo | Matheus Silva Dallaqua
Maykon Angelo da Silva Barros | Osvaldo Fiorato Junior | Pedro Henrique Cezar
Rafael Vitor Mattos Pires | Rodrigo Santana de Oliveira | Sandra Sanches da Cunha
Thiago Souza Brito | Vinicius Luiz Iatecola da Cunha

Museu Histórico de Londrina

Rua Benjamin Constant, nº 900 - Centro, Londrina - PR

CEP 86010-350 | Tel (43) 3323-0082 | museu@uel.br

www.uel.br/museu



Ferrovários que trabalharam na Estação de Londrina visitam o Museu



Projeto Estação Londrina exhibe Imagens Históricas de Udlilhara com a mediação de Rodrigo Grota, Caio Júlio Cesaro e Frederico Fernandes



Exposição Presenças Invisíveis no Norte do Paraná



Movimento pela recuperação da Praça Dr Jonas de Faria Castro



Grupo de Acordeon Evelina Grandis se apresenta no Museu



Karina Vianna (COSEM PR) ministra treinamento para uso do Pergamum Museums

Realização



Universidade
Estadual de Londrina



MUSEU
HISTÓRICO
DE LONDRINA

FUNDAÇÃO
ARAUCARIA

Apoia ao Desenvolvimento Científico
e Tecnológico do Paraná

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA