Fronteiras
Revista Catarinense de História

Museu de papel e pedra: camadas museológicas, patrimônio edificado e disputas de sentido no Museu de Arte de Joinville

Museum of paper and stone: museological layers, built heritage, and disputes over meaning at the Joinville Art Museum

Eloyse Davet[1]
Angela Peyerl[2]
Murilo Ristow Catarina[3]

Resumo
Este artigo analisa o Museu de Arte de Joinville (MAJ) como um espaço de disputas patrimoniais, museológicas e institucionais, desde sua criação até o tempo presente. A partir da análise de documentos primários, como cartas, legislações e atas pertencentes ao acervo documental do museu, o estudo discute as múltiplas camadas que conformam a instituição, compreendendo-a para além de sua materialidade arquitetônica ou de sua função expositiva. Argumenta-se que o MAJ se constitui como um campo de negociação permanente entre preservação, usos públicos, gestão cultural e atribuição de valor ao patrimônio. Nesse sentido, o artigo evidencia tensões que envolvem a salvaguarda da antiga residência de Ottokar Doerffel, os usos simbólicos e sociais de seus espaços e os diferentes regimes de legitimidade que atravessam o patrimônio no contexto urbano joinvilense.
Palavras-chave: Patrimônio cultural; Disputas patrimoniais; Museus; Políticas culturais; Joinville.

Abstract
This article examines the Joinville Art Museum (MAJ) as a site of heritage, museological, and institutional disputes, from its founding to the present day. Based on an analysis of primary documents, such as letters, legislation, and minutes from the museum's archival collection, the study discusses the multiple layers that shape the institution, understanding it beyond its architectural materiality or its exhibition function. It is argued that the MAJ constitutes a field of ongoing negotiation between preservation, public uses, cultural management, and the attribution of value to heritage. In this sense, the article highlights tensions surrounding the preservation of Ottokar Doerffel's former residence, the symbolic and social uses of its spaces, and the different regimes of legitimacy that permeate heritage within the urban context of Joinville.
Keywords: Cultural heritage; Heritage disputes; Museums; Cultural policies; Joinville.

[1] Doutoranda e mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille. Historiadora, bolsista CAPES e produtora cultural. Brasil. E-mail: eloysecdavet@gmail.com | https://orcid.org/0000-0002-2082-1071
[2] Doutora e mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille. Museóloga pela Unibave e Coordenadora do Museu de Arte de Joinville e do Museu Casa Fritz Alt. Brasil. E-mail: angela.peyerl@gmail.com | https://orcid.org/0000-0002-6854-0404
[3] Doutorando e mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Univille. Historiador, bolsista CNPq. Brasil. E-mail: muriloristowc@gmail.com | https://orcid.org/0009-0002-3134-0350

ISSN 2238-9717 | n. 48, p. 143-161, ago./2026 | DOI: https://doi.org/10.36661/2238-9717.2026n48.15541
https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/index

Introdução

Localizado no coração da zona central de Joinville, o Museu de Arte de Joinville (MAJ) se apresenta como uma instituição singular não apenas pela relevância de seu acervo, mas sobretudo pela complexidade histórica e arquitetônica que o constitui. Instalado em uma das mais antigas edificações em alvenaria da cidade, o casarão que abriga o museu carrega em suas paredes espessas e em seus detalhes simbólicos as marcas de um passado colonial que remonta à segunda metade do século XIX.

Essa dupla natureza (ser simultaneamente um monumento histórico e uma instituição dedicada à arte contemporânea) coloca o MAJ em uma posição particular no cenário museológico catarinense, exigindo de seus gestores e da comunidade artística um constante exercício de mediação entre as demandas da preservação patrimonial e os anseios de renovação estética.

A criação do museu, oficializada pela Lei Municipal nº 1.271 em 15 de maio de 1973 por sugestão do artista plástico Antonio Mir ao então prefeito Pedro Ivo Campos, representou um marco na institucionalização das artes visuais em Santa Catarina. Inaugurado em 3 de setembro de 1976, o MAJ nasceu com o propósito de documentar, estudar e conservar obras de arte, com especial atenção à produção dos artistas joinvilenses.

Fronteiras

Entretanto, sua instalação em um imóvel com mais de 150 anos, construído entre 1854 e 1866 por Ottokar Doerffel, imigrante saxão que foi diretor da Companhia Colonizadora de Hamburgo, fundador do primeiro jornal impresso da região e prefeito da cidade entre 1874 e 1876, conferiu à instituição uma camada adicional de significado e, simultaneamente, de desafio.

O casarão, tombado como Patrimônio Histórico de Santa Catarina em 2001, tornou-se não apenas o continente do acervo, mas também ele próprio uma peça de museu, com suas lajotas vindas da Europa, suas colunas em cerâmica que remetem à arquitetura da região de Hamburgo e suas abóbadas de tijolos no porão.

Os primeiros anos de funcionamento do MAJ foram marcados por uma efervescência cultural que contrastava com a solenidade que se costuma associar às instituições museológicas. Os artistas locais fizeram do museu seu ateliê e ponto de encontro, transformando-o em um espaço vivo de troca de ideias, onde exposições conviviam com sessões de cinema, debates, apresentações musicais, lançamentos de livros e até desfiles de moda.

A existência de um bar no porão da casa fortaleceu esse caráter de agitação cultural, criando uma atmosfera propícia ao encontro entre críticos, artistas e público. Esse período

inaugural revela uma vocação original do museu que, ao longo dos anos, seria tensionada por outras demandas igualmente legítimas: a necessidade de conservação do acervo, a profissionalização da gestão, a adequação às normas de segurança e acessibilidade, e a expansão das atividades educativas.

A trajetória do Museu de Arte de Joinville pode ser compreendida, portanto, como um constante processo de negociação entre diferentes camadas histórica, arquitetônica, artística, institucional e social que se sobrepõem e por vezes entram em conflito. O edifício-sede, com suas particularidades construtivas que incluem paredes de até um metro de espessura e um teto de abóbadas separado do piso superior por uma camada de barro, impõe limites e possibilidades que qualquer intervenção museológica precisa considerar.

Ao mesmo tempo, o crescimento do acervo que atualmente conta com cerca de mil obras de arte, incluindo peças de artistas da envergadura de Lygia Clark, Aldemir Martins, Flávio de Carvalho, Poty Lazzarotto e Siron Franco, demanda infraestrutura adequada de reserva técnica, documentação e conservação. A esses desafios soma-se a necessidade de expansão dos espaços expositivos, que em 2001 levou à incorporação de dois anexos na Cidadela Cultural Antarctica, ampliando as possibilidades de realização de exposições, mas também fragmentando a experiência do visitante.

Fronteiros

Dentre as iniciativas do museu, que envolvem desde visitas preparatórias nas escolas até workshops com artistas e vivências prolongadas no espaço do museu, apontam para uma concepção que ultrapassa a ideia do museu como mero "depósito da cultura", afirmando-o como um espaço de educação não formal, de interação e de experiências . No entanto, a continuidade e o aprofundamento dessas ações educativas esbarram em questões estruturais que perpassam a gestão do museu ao longo de suas décadas de existência.

É precisamente essa complexidade que envolve a preservação de um patrimônio edificado do século XIX, a gestão de um acervo significativo de arte moderna e contemporânea, a manutenção de uma programação cultural dinâmica, o desenvolvimento de ações educativas consistentes e a responsabilidade de ser um espaço de referência para a comunidade artística local, que torna o Museu de Arte de Joinville um objeto privilegiado de análise. As diversas camadas que constituem a instituição, longe de se articularem harmoniosamente, frequentemente se tensionam, revelando contradições inerentes à própria ideia de museu como espaço de conservação e, simultaneamente, de transformação.

Este artigo propõe-se a examinar essas múltiplas camadas e os desafios que emergem de sua sobreposição, desde a criação do MAJ até os dias atuais. Ao percorrer sua trajetória, da

ocupação do casarão Doerffel nos anos 1970 ao contexto contemporâneo, marcado pela ampliação dos espaços, pela profissionalização das ações educativas e pela necessidade permanente de diálogo com a cidade.

Assim, busca-se compreender como o museu tem respondido aos dilemas que lhe são colocados. A análise centra-se nos aspectos arquitetônicos e patrimoniais, na constituição e conservação do acervo, nas transformações da programação cultural e nas políticas de educação e acessibilidade, procurando identificar tanto as continuidades quanto as rupturas que marcam a história desta que é uma das mais importantes instituições culturais do norte catarinense.

Ottokar Döerffel e a casa junto à rua Mittelweg

Em 9 de março de 1951, ano do centenário de Joinville, o jornal A Notícia publicou uma breve homenagem a Ottokar Doerffel (1818-1906), assinada por Ernesto Niemeyer (1863-1950). Nessa matéria, o poeta descreve de forma romantizada o espaço que hoje abriga o Museu de Arte de Joinville, bem como a trajetória de uma figura central para a história da Colônia Dona Francisca. Nascido em 24 de março de 1818, em Waldenburg, na Saxônia, Alemanha, Ottokar Doerffel era o primogênito de cinco filhos de August Dörffel, ministro do Interior da Saxônia, e de Charlotte Kröhne.

Fronteiras

Ao adentrar o terreno do Museu de Arte de Joinville, o visitante se depara com um lago repleto de ninféias em tons de rosa e branco, cuja delicadeza dialoga com a obra da artista Helena Montenegro, instalada como uma espécie de saudação à chegada. Entre o gramado, palmeiras, árvores frutíferas e camélias, em meio ao intenso fluxo da Rua XV de Novembro, emerge o chamado “castelinho de Ottokar”, cercado por um jardim que preserva a atmosfera singular do lugar.

Na fachada da casa, um brasão em relevo traz a inscrição em alemão: “No lar e no coração haja sempre liberdade, paz e devoção”, gravado por Ottokar durante a construção da casa. É a partir dessa inscrição, ainda hoje reverberante para quem adentra o museu, que se entrelaçam os arquivos institucionais, recortes de jornais e escritos memoriais, compondo um percurso de investigação sobre Ottokar Doerffel e sua residência.

Segundo Dias (2023), é impossível abordar a história da Colônia Dona Francisca sem mencionar Ottokar Doerffel, que chegou à região em 1854, aos 36 anos, acompanhado de sua esposa, Ida Günther. Desde então, destacou-se como uma das principais lideranças locais, atuando por mais de cinquenta anos como tesoureiro e diretor da Colônia, vereador, presidente

da Câmara Municipal, equivalente à função de prefeito à época, e cônsul da Alemanha no Brasil. Além disso, esteve na origem de importantes instituições culturais, entre elas a Sociedade Harmonia-Lyra, ainda em atividade mais de um século e meio após sua fundação.

A residência foi construída em um terreno localizado na então rua Mittelweg, atual Rua XV de Novembro, hoje uma área central e valorizada da cidade, mas que, quando adquirida por Ottokar, situava-se em uma região mais afastada do núcleo inicial da colônia. A frente do terreno voltava-se para a Mittelweg, estendendo-se até a área onde atualmente se localiza a Sociedade Palmeiras, atravessando inclusive o traçado da atual Rua Max Colin. Conforme destaca Dias (2023), nos fundos do terreno, nas proximidades do rio Morro Alto, Ottokar instalou uma olaria que funcionou por cerca de um século.

Em um terreno de topografia variada, com aclive suave, platô na área da casa, zona úmida na parte frontal e aclive mais acentuado nos fundos, Ottokar planejou detalhadamente sua residência, concluída em 1864 e habitada por ele por mais de quarenta anos, até sua morte. Em carta enviada à irmã Thekla, na Alemanha, registrou que a posição da casa foi escolhida de modo que suas dependências não fossem incomodadas pelo sol do meio-dia e da tarde. Segundo Morriesen (2018), a planta também foi concebida como uma construção imponente e carregada de simbolismos: a varanda em “V”, associada ao compasso maçônico, e a estrutura em “L”, relacionada a valores como equidade, disciplina e retidão.

Fronteiras

A casa constitui um dos legados materiais mais relevantes de Ottokar Doerffel para Joinville. Construída com materiais como cal extraída de conchas, tijolos recozidos e refratários, além de madeiras, aberturas e lajotas vindas da Europa, a residência segue padrões arquitetônicos associados à região de Hamburgo, na Alemanha. Tombada como Patrimônio Histórico de Santa Catarina em 2002, possui ainda uma área aberta de aproximadamente 13.500 m², composta por jardim e lago. Sua fachada se destaca pelas colunas cerâmicas trabalhadas em arcos que percorrem a varanda, pela sacada central, pela janela do sótão e pelo óculo do porão, além do porão em abóbadas de tijolos, cuja estrutura revela soluções construtivas singulares.

Mais do que remanescente da presença de uma liderança da Colônia Dona Francisca, a residência foi, ao longo do tempo, ressignificada no interior das narrativas urbanas e patrimoniais de Joinville. Se em um primeiro momento a casa se vinculava à memória de Ottokar Doerffel e de sua inserção na história local, nas décadas seguintes ela passaria a condensar outros sentidos, relacionados à preservação de um bem arquitetônico singular e, sobretudo, à sua apropriação como espaço de legitimação da produção artística e cultural da

cidade. É justamente nesse deslocamento de sentidos, da casa privada e memorializada ao equipamento cultural público, que se inscreve a criação do Museu de Arte de Joinville.

Na década de 1970, a Prefeitura Municipal de Joinville adquiriu a residência em um contexto marcado pela reivindicação da classe artística local por um espaço adequado para exposições e manifestações artístico-culturais. Em 15 de maio de 1973, por meio da Lei nº 1.271, foi criado o Museu de Arte de Joinville, destinado a recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico joinvilense, além de estimular e divulgar a produção artística. Contudo, o museu passou a funcionar efetivamente apenas a partir de 1976. A instalação do MAJ na antiga residência de Ottokar Doerffel não representou apenas uma solução funcional para a demanda por um espaço expositivo, mas também um gesto de reinterpretação patrimonial, no qual um imóvel associado à memória da colonização foi incorporado ao circuito institucional da cultura e convertido em suporte material para novas disputas de representação, pertencimento e valor cultural.

A criação do Museu de Arte de Joinville

Fronteiras

A criação do Museu de Arte de Joinville insere-se em um momento de fortalecimento das políticas públicas culturais no município. Entre as décadas de 1960 e 1980, Joinville assistiu à consolidação de uma rede institucional voltada à cultura, período em que foram criados alguns de seus principais equipamentos culturais, como a Escola de Artes Fritz Alt (1968), o Museu Arqueológico do Sambaqui (1969), o Museu Casa Fritz Alt (1975), a Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew (1982) e, posteriormente, a Associação de Artistas Plásticos de Joinville, a AAPLAJ (1983). É nesse contexto que o Museu de Arte de Joinville deve ser compreendido: não como uma iniciativa isolada, mas como parte de um processo mais amplo de institucionalização da cultura na cidade.

Do ponto de vista legal, a história do museu costuma ser demarcada pela Lei Municipal nº 1.271, de 15 de maio de 1973, que oficializou sua criação. No entanto, a elaboração do Regimento Interno e a implantação efetiva da instituição só tiveram início em 1975, sob a responsabilidade de duas comissões especialmente nomeadas para a organização do acervo e da estrutura administrativa, culminando na inauguração da sede em 3 de setembro de 1976. Ainda que essa cronologia seja recorrente nos documentos oficiais e em parte da memória institucional, a análise do arquivo do próprio museu permite perceber que sua constituição foi mais complexa e menos linear.

Ao investigar o fundo documental do MAJ, torna-se evidente que o museu foi sendo concebido em camadas. Há diferentes datas distribuídas em documentos distintos, o que já indica que a instituição não se consolidou a partir de um único marco fundador. Um dos vestígios mais significativos dessa temporalidade sobreposta é o primeiro livro de registro, ou livro tombo, cuja abertura está datada de 12 de agosto de 1969. Tal informação desloca a narrativa tradicional, pois sugere que a formação do museu como instituição de salvaguarda antecede a sua criação legal em quase quatro anos. Em outras palavras, antes de existir juridicamente como museu, o MAJ já começava a se estruturar como projeto de acervo, de coleção e de guarda.

É importante destacar a centralidade do livro tombo para a história de uma instituição museológica. Trata-se de um instrumento jurídico-administrativo fundamental, no qual se registram, de forma padronizada, as informações referentes à incorporação de obras ao acervo. Mais do que um documento técnico, o livro tombo é também um mecanismo de proteção patrimonial e um dispositivo de memória institucional. No caso do Museu de Arte de Joinville, ele não apenas documenta a entrada de obras, mas também abre uma trilha metodológica para a reconstituição da própria história do museu, permitindo rastrear os atores, os procedimentos e os discursos que acompanharam sua formação.

Fronteiros

Essa leitura se fortalece quando colocada em diálogo com a pesquisa de Gonçalves e Moraes (2022), que traça uma linha temporal da criação da Escola de Arte Fritz Alt. O entrecruzamento entre as fontes do museu e as discussões surgidas durante o doutorado, especialmente nas conversas com Juliana, permitiu perceber que a história da arte joinvilense, e por extensão a história das suas instituições culturais, não pode ser contada sem considerar o protagonismo de mulheres artistas e professoras. A documentação inicial do MAJ, em especial os relatórios das primeiras comissões de aquisição de obras e de implantação do museu, revela nomes fundamentais para remontar esse cenário e para compreender que a institucionalização da cultura na cidade foi resultado de um processo coletivo, marcado por articulações que extrapolam as narrativas mais consagradas.

Entre os nomes que aparecem nos documentos, destacam-se Albertina Ferraz, Nany Keller, Edith Wetzel e Dagoberto Koehntopp, membros do conselho encarregado de selecionar obras para o futuro Museu de Arte de Joinville. São indícios que, embora por vezes sutis, tornam-se eloquentes quando analisados em conjunto. Os relatórios da comissão responsável pela seleção de obras, produzidos entre 17 de novembro de 1970 e setembro de 1971, inicialmente não apresentam timbre institucional. A partir de setembro de 1971, porém, os

documentos passam a trazer o timbre da Escola Municipal de Artes Aplicadas e, em 1972, já aparecem vinculados à Escola Fritz Alt e ao Departamento de Educação e Cultura. Essa mudança formal nos documentos não é um detalhe menor: ela indica o modo como o projeto do museu vai sendo absorvido e legitimado no interior da estrutura pública municipal, ao mesmo tempo em que evidencia a forte relação entre o MAJ e a Escola de Artes Fritz Alt em sua gênese.

Desse modo, a criação do Museu de Arte de Joinville pode ser compreendida como um processo que se estabelece em múltiplas frentes: primeiro como ideia, depois como política de aquisição de obras, em seguida como reivindicação por espaço, e, por fim, como sede e instituição formalizada. Há, portanto, uma construção gradual, em que o museu nasce antes no desejo, nas práticas e nos documentos do que na inauguração oficial. Essa percepção é importante porque desloca a leitura celebratória de uma origem única e permite problematizar a própria noção de fundação, aproximando-a das disputas de memória que ainda hoje atravessam a narrativa sobre o MAJ.

Se há documentos salvaguardados no museu, há também a possibilidade de tensionar aquilo que foi reiterado pela memória oral e institucional. Entre os personagens que atravessam praticamente toda essa documentação, a figura de Dagoberto Koehntopp é incontornável. Seu nome aparece desde os primeiros registros relacionados à formação do acervo até a comissão de implementação do museu em 1976. Contudo, embora Dagoberto tenha sido um eixo importante, a análise do arquivo não autoriza uma narrativa personalista. Ao contrário, o que os documentos revelam é uma criação realizada a muitas mãos, ainda que algumas trajetórias tenham sido posteriormente mais destacadas do que outras.

Essa disputa por protagonismo na origem do museu é um dado relevante. Diversos agentes reivindicam, em diferentes momentos, sua participação como “criadores” do MAJ. O que parece mais evidente, no entanto, é que a concepção do museu se deu na confluência entre a atuação do poder público, a mobilização da classe artística e a construção de um discurso sobre a arte local. Nesse sentido, o olhar de Dagoberto Koehntopp aparece como articulador, especialmente desde a Primeira Coletiva de Artistas, em 1971, da qual ele assina o texto curatorial. É nesse momento que um certo discurso artístico sobre Joinville começa a se consolidar e a ganhar legitimidade institucional.

A Primeira Coletiva de Artistas de Joinville, realizada em 1971, constitui um marco fundamental para compreender a criação do MAJ. Conforme rememorado por Neri Pedroso (2010), tratava-se de uma proposta ousada, em que os próprios artistas organizavam as

exposições e pressionavam o poder público por um espaço adequado para a realização da mostra anual. Mais do que um evento expositivo, a Coletiva foi um laboratório de articulação política, um espaço de experimentação estética e uma plataforma de legitimação da produção artística local. Sua importância se estende para além da cidade, projetando artistas catarinenses no cenário nacional e sendo reconhecida pela crítica como uma das experiências mais significativas da arte contemporânea em Santa Catarina naquele período.

Os chamados 11 pioneiros, Albertina Ferraz, Antonio Mir, Edson Machado, Hamilton Machado, Índio Negreiros da Costa, Luiz Henrique Schwanke, Maria Angelina Keller do Valle, Mario Avancini, Nilson Delai e Odil Campos Victor Kursancew, reuniram-se em 8 de março de 1971 para expor suas obras no antigo Departamento de Educação e Cultura, na Praça Nereu Ramos. Esse gesto inaugural marca um momento de inflexão na história da arte joinvilense. A partir daí, Joinville passa a consolidar um discurso artístico forte, articulado com o circuito de arte do Vale do Itajaí e do Norte catarinense, e alinhado a processos de contemporaneização das artes visuais no estado.

A Coletiva inaugura, portanto, um período de trânsito entre linguagens, suportes, poéticas e espaços. Mais do que um grupo de artistas reunidos para expor, ela opera como um campo de experimentação e de alargamento das possibilidades institucionais da arte na cidade. É nesse sentido que se pode sugerir, ainda que de modo exploratório, uma aproximação com princípios da ecomuseologia: os artistas deixam de ser apenas produtores de obras e passam a atuar como agentes implicados na formulação, implementação e manutenção do próprio processo de criação do museu. Isso se evidencia na documentação em que Albertina Ferraz e Edson Machado aparecem diretamente vinculados tanto à formação do acervo quanto aos processos de instalação e abertura da instituição.

Nesse ponto, a reflexão de Waldisa Rússio Guarnieri (2010) ajuda a iluminar a especificidade do caso. Ao pensar o fato museal como uma relação profunda entre sujeito e objeto, Waldisa permite compreender que, no caso do MAJ, a instituição nasce de uma relação muito particular entre os artistas, suas obras e o desejo de construir um espaço de permanência, mediação e reconhecimento. O museu não surge apenas como receptáculo de uma produção já consolidada, mas como parte constitutiva do próprio circuito que ajudou a organizar.

Ao lado da Coletiva, outro agente decisivo para a consolidação do circuito artístico joinvilense foi Marina Mosimann. Ainda que sua atuação se intensifique em momentos posteriores à criação formal do museu, sua presença é incontornável para compreender o ambiente artístico que sustentou e expandiu o MAJ. Em 30 de abril de 1976, Marina inaugura

a Galeria de Arte Lascaux, espaço que, inicialmente, buscava suprir a carência de locais para exposição e comercialização de arte na cidade. Mais do que isso, a galeria introduziu em Joinville uma figura fundamental para a profissionalização do circuito artístico: a do marchand.

A atuação de Marina Mosimann foi determinante para a consolidação do mercado de arte em Joinville e para a aproximação entre os circuitos artísticos de Joinville e Blumenau, em especial por meio de sua relação com Lindolf Bell (Peyerl, 2019). Posteriormente, essa articulação se ampliaria com a realização da 1ª Pan'arte, Panorama Catarinense de Arte, em 1977, resultado da parceria entre a Galeria Lascaux e a Companhia de Turismo e Empreendimentos de Santa Catarina (CITUR). As edições seguintes, em 1979 e 1981, consolidaram o evento como um marco para a arte catarinense, reunindo centenas de artistas e aproximando Joinville de críticos e agentes do eixo Rio-São Paulo. Ao convidar Harry Laus para a curadoria, Marina reforça a inserção da cidade em um circuito artístico mais amplo e contribui para o adensamento institucional que também impactaria o MAJ.

Sua relação com o museu, contudo, não se limita a esse contexto inicial. Entre 1989 e 1992, Marina Mosimann assumiu a coordenação do MAJ e foi responsável por ampliar significativamente sua projeção, aproximando-o de um circuito nacional de exposições e articulações institucionais. Em 1990, viabilizou, em parceria com o MASP, a exposição da Série Bíblica, de Portinari, e, em 1992, trouxe a exposição As Bailarinas, de Degas, ambas operações de alta complexidade para uma instituição localizada fora do eixo hegemônico. Posteriormente, entre 2003 e 2008, retornou à gestão pública e promoveu exposições de caráter internacional, além de atuar decisivamente na valorização do acervo, como se evidencia no catálogo MAJ 30 anos. Também foi figura fundamental na criação e promoção do Instituto Schwanke, integrando sua estrutura administrativa até 2018 (Pedroso, 2018).

Esse trânsito artístico, intensificado por Marina Mosimann e pela Galeria Lascaux, contribuiu para colocar os artistas de Joinville em contato com outros espaços e agentes do campo da arte. A Coletiva de Artistas se expandia, novos nomes eram incorporados, e a cidade consolidava cada vez mais a necessidade de um espaço próprio e permanente para a arte. Assim, embora a criação do Museu de Arte de Joinville tenha sido formalizada pela Lei nº 1.271, de 15 de maio de 1973, sua efetivação só se completaria em 1976, quando a antiga residência de Ottokar Doerffel, desapropriada após a morte de Helene Trinks Lepper, em 1973, passa a ser definitivamente convertida em sede do museu.

A inauguração do MAJ, em 3 de setembro de 1976, também ajuda a compreender as tensões que atravessavam o campo cultural joinvilense naquele momento. No discurso oficial

de abertura, o então prefeito Pedro Ivo Campos inscreve o museu em uma narrativa de modernização urbana, colocando-o lado a lado com obras de infraestrutura e com outros equipamentos públicos. Ao mesmo tempo, reconhece que a grandeza de Joinville não poderia se resumir à sua força industrial, sugerindo que a criação do museu respondia a uma dimensão da vida social que o crescimento econômico, por si só, não era capaz de atender. Em vez de citar longamente a fala do prefeito, interessa aqui perceber o enquadramento discursivo: o museu surge como símbolo de civilidade, refinamento e equilíbrio no interior de uma cidade fortemente marcada, nos anos 1970, pela expansão industrial, pelo crescimento urbano acelerado e pela intensificação dos fluxos migratórios. Em 1977, Joinville respondia por 25% da produção industrial catarinense e por cerca de 5% da produção dos três estados do Sul (Schmoeller, 1998), consolidando-se como polo econômico regional. Nesse cenário, o MAJ não aparece apenas como equipamento cultural, mas como peça de um projeto de cidade.

A escolha da antiga casa de Ottokar Doerffel como sede reforça ainda mais esse aspecto. O museu se instala em um imóvel carregado de memória, associado à colonização, à elite política local e à paisagem histórica da cidade. A transformação do casarão em museu de arte não representa apenas uma solução arquitetônica ou administrativa. Trata-se de uma operação simbólica importante, em que um bem material ligado à memória da colonização germânica é reapropriado como espaço de legitimação da arte moderna e contemporânea. Nesse gesto, sobrepõem-se narrativas de passado e projetos de futuro, revelando uma disputa silenciosa, mas potente, sobre quais memórias devem ser preservadas, quais usos são considerados legítimos e que tipo de patrimônio a cidade deseja afirmar.

O primeiro gestor do Museu de Arte de Joinville, Edson Busch Machado, acompanhou diretamente os trâmites que converteram a antiga residência em museu (Peyerl, 2019). A abertura da primeira exposição na nova sede contou com uma homenagem a três artistas fundamentais para a arte catarinense, Martinho de Haro, Elke Hering e Mário Avancini, estabelecendo desde o início um diálogo entre distintas temporalidades da produção artística e entre o moderno e o contemporâneo. Essa escolha inaugural não é irrelevante: ela já anunciava a intenção do museu de constituir-se como espaço de memória, mas também de circulação e atualização da arte.

Nesse mesmo processo, iniciava-se a formação do acervo do MAJ. Em um primeiro momento, ele foi composto por obras já existentes no antigo Departamento de Educação e Cultura, sobretudo produções de artistas locais. Posteriormente, esse núcleo inicial seria ampliado por meio de doações e incorporações de artistas de projeção estadual, nacional e

internacional (Oliveira, 2010). A constituição do acervo evidencia que o museu foi pensado, desde cedo, como um aglutinador do patrimônio artístico não apenas de Joinville, mas de Santa Catarina, e, em alguma medida, como uma instituição capaz de projetar a cidade em um circuito mais amplo.

Essa vocação aparece também em um documento de 1982, localizado no fundo documental do museu, no qual se afirma que o MAJ, desde sua inauguração, vinha atuando em consonância com três princípios museológicos básicos associados à UNESCO: educação, investigação e exposição. O documento menciona ainda um acervo de aproximadamente 206 obras e uma biblioteca em fase de organização. O que chama atenção, nesse registro, é menos a literalidade da referência institucional e mais o horizonte conceitual que ela revela. Para um museu do interior de Santa Catarina, em uma cidade em franca expansão industrial, acionar esse vocabulário museológico e associar-se a princípios internacionalmente reconhecidos indica uma tentativa de posicionamento e de qualificação institucional que merece ser observada com atenção.

A chegada de Harry Laus à coordenação do MAJ, em 23 de agosto de 1980, aprofunda essa inflexão. Um dos nomes mais importantes da crítica de arte em Santa Catarina, Harry Laus trouxe ao museu não apenas prestígio, mas também um repertório crítico e institucional que ampliou consideravelmente o alcance da instituição. Sua atuação entre 1980 e 1982 foi decisiva para inserir o MAJ em um circuito mais articulado de produção e circulação artística. A biblioteca do museu, que hoje leva seu nome, assim como as obras incorporadas por meio de relações construídas com artistas próximos, testemunham parte desse legado.

Harry Laus contribuiu para fortalecer o acervo, atualizar o regimento interno e o conselho consultivo, adequar salas expositivas e consolidar o museu como espaço de experimentação. Sua gestão reforçou a dimensão laboratorial do MAJ, aproximando artistas, críticos e público em um ambiente de intensa atividade cultural. Nos primeiros anos de funcionamento, o museu não se limitou às exposições. O espaço também sediou sessões de cinema, debates, performances musicais, apresentações teatrais e de dança, lançamentos de livros e até desfiles de moda. Em determinados momentos, o subsolo do museu abrigou inclusive um bar, intensificando seu papel como espaço de sociabilidade artística. Esse ambiente dinâmico revela que o MAJ foi, desde cedo, muito mais do que um lugar de guarda: foi um organismo vivo de convivência, circulação de ideias e experimentação estética.

Essa vitalidade ajuda a compreender por que a Coletiva de Artistas nunca perdeu de vista o museu. O MAJ foi reivindicado, vivido e tensionado pelos artistas como parte de sua

própria história. A Coletiva seguiu funcionando como campo de experimentação e como espaço de validação da produção artística local, em diálogo com o tempo presente e com os deslocamentos da arte contemporânea. Nesse sentido, o museu não pode ser lido apenas como produto da política pública, mas também como resultado de uma apropriação contínua por parte da comunidade artística.

Ao longo das décadas, o MAJ consolidou-se como uma das mais importantes instituições de arte de Santa Catarina. Legalmente criado em 1973 com a finalidade de acolher, preservar e divulgar o patrimônio artístico joinvilense, o museu ampliou progressivamente sua atuação e seu acervo. Atualmente, conta com mais de mil obras, reunindo diferentes estilos, técnicas e temporalidades, e abrigando nomes como Lygia Clark, Siron Franco, Fernando Lindote, Luiz Carlos Brugnera, Poty Lazzarotto, Rubens Gerchman, Luiz Henrique Schwanke, Rodrigo de Haro, Antonio Mir, Elke Hering, Regina Silveira, Juarez Machado, Eli Heil, entre outros. Mais do que um conjunto de obras, esse acervo constitui um legado fundamental para a história da arte catarinense e para a compreensão dos circuitos artísticos construídos a partir de Joinville.

Mesmo com deslocamentos e reconfigurações ao longo do tempo, como a ocupação de espaços na Cidadela Cultural entre 2000 e 2019, o fechamento durante a pandemia e a reabertura em dezembro de 2022, o MAJ permaneceu como um museu em movimento. Essa ideia, aliás, já aparecia em documento institucional de 22 de outubro de 1985, no qual se afirmava seu compromisso em ser “um organismo vivo e dinâmico no seio da comunidade”. A formulação é particularmente feliz, porque condensa algo que os documentos, as memórias e os usos do espaço reiteram: o MAJ nunca foi apenas uma estrutura administrativa ou um repositório de obras, mas um lugar de encontro, disputa, projeção e reinterpretação contínua.

Nesse sentido, a trajetória do Museu de Arte de Joinville permite compreender que sua criação não se resume ao ato legal de 1973 nem à inauguração de 1976. O museu nasce em camadas, entre documentos, acervos, reivindicações, práticas artísticas, agentes públicos e apropriações coletivas. Nasce também na conversão de uma antiga casa senhorial em espaço cultural, gesto que desloca sentidos e reinscreve um bem patrimonial em outra economia simbólica. Se o casarão de Ottokar Doerffel preserva a memória de uma elite colonial e urbana, o MAJ introduz nesse mesmo espaço a instabilidade da arte, da crítica, da experimentação e da disputa por reconhecimento. Talvez seja justamente aí que resida sua maior potência para este debate: o museu, instalado em um patrimônio material consolidado, tornou-se ele próprio um patrimônio em disputa.

Um museu de papel e pedra: patrimônio, gestão e disputas de sentido

Pensar os desafios do Museu de Arte de Joinville a partir dessas camadas museológicas significa reconhecer que a disputa em torno do patrimônio não se limita ao passado, nem se resolve no tombamento, na criação legal ou na permanência do edifício. A disputa se atualiza nas formas de financiamento, nos modelos de gestão, nas expectativas depositadas sobre os equipamentos culturais e nos critérios pelos quais se define o que deve ser preservado, para quem e sob quais justificativas. Em uma cidade historicamente marcada pelo discurso da industrialização, a cultura segue precisando negociar seu lugar, ora como símbolo de civilidade e distinção, ora como ativo estratégico para o desenvolvimento urbano, ora como espaço de elaboração crítica e resistência simbólica.

Essa lógica, contudo, não se constitui apenas no presente. Como demonstra Ilanil Coelho (2011), ao analisar a construção das narrativas históricas sobre Joinville, consolidou-se ao longo do século XX uma leitura da cidade fortemente ancorada no trabalho, na disciplina, na imigração europeia e na industrialização como fundamentos de sua identidade coletiva. Em diferentes formulações historiográficas e memorialísticas, a trajetória urbana aparece associada à capacidade produtiva, ao empreendedorismo e à valorização moral de um sujeito joinvilense laborioso, ordeiro e comprometido com o progresso. Mais do que descrever processos históricos, esse repertório ajudou a fixar uma gramática de reconhecimento social na qual produtividade, eficiência e desenvolvimento se tornaram critérios centrais para a legitimação das ações públicas e das imagens projetadas sobre a cidade. Nesse sentido, o vocabulário contemporâneo da “inovação”, da “sustentabilidade econômica” e da “parceria” pode ser lido menos como uma ruptura e mais como uma atualização de linguagens já sedimentadas na cultura política local, agora rearticuladas sob os marcos da economia criativa, da gestão eficiente e da competitividade urbana.

Nesse contexto, o caso do MAJ permite observar como as instituições culturais públicas, especialmente aquelas instaladas em bens patrimoniais, passam a ser atravessadas por novas racionalidades de gestão, nas quais preservação, fruição, acesso, sustentabilidade e eficiência deixam de aparecer como dimensões necessariamente complementares e, por vezes, passam a se apresentar em tensão. A ampliação do vocabulário da cultura para termos como “inovação”, “sustentabilidade econômica” e “parceria” não implica, por si só, um esvaziamento de sua função pública, mas revela um deslocamento importante na forma como o poder público passa a justificar e enquadrar sua atuação no campo cultural. Trata-se menos de um abandono da cultura do que de uma redefinição de seus regimes de legitimidade, em que o valor simbólico

do patrimônio e da arte precisa, cada vez mais, dialogar com métricas de circulação, visibilidade, captação e retorno social ou econômico.

Desse modo, o Museu de Arte de Joinville permanece como um espaço emblemático para observar essas tensões. Se em sua origem o museu foi fruto da articulação entre artistas, poder público e um projeto de institucionalização cultural que buscava afirmar a relevância das artes visuais no contexto local, no presente ele continua sendo atravessado por disputas que recolocam, sob novas linguagens, velhas questões: quem define o valor da cultura, quais memórias devem ser mantidas em circulação, quais usos são considerados legítimos para os espaços públicos e até que ponto a cultura pode ser mobilizada como estratégia de desenvolvimento sem perder sua dimensão crítica, educativa e social. Mais do que um museu instalado em uma antiga residência, o MAJ permanece como um campo de negociação entre permanência e adaptação, entre salvaguarda e funcionalização, entre patrimônio e mercado.

Essa condição torna o museu particularmente revelador para pensar os impasses contemporâneos das políticas culturais em cidades médias brasileiras, sobretudo naquelas em que o patrimônio histórico convive com narrativas urbanas fortemente orientadas pelo progresso, pela produtividade e pela valorização de identidades hegemônicas. No caso joinvilense, o MAJ não apenas preserva um acervo de arte moderna e contemporânea, nem apenas ocupa um edifício histórico de alta relevância simbólica; ele condensa, em escala institucional, debates mais amplos sobre os usos sociais da cultura, os limites da instrumentalização do patrimônio e as formas pelas quais a cidade continua a produzir versões de si mesma. Assim, mais do que uma instituição consolidada e plenamente estabilizada, o Museu de Arte de Joinville se revela como um observatório privilegiado das negociações entre memória e projeto, entre herança e reinvenção, entre aquilo que a cidade escolhe conservar e aquilo que ela deseja projetar como imagem de futuro.

Fronteiras

Considerações finais

A trajetória do Museu de Arte de Joinville mostra que a história nunca pode ser entendida como linear: ela não pode se encaixar nem nas narrativas institucionais de sua criação nem em seu valor individual (ou mesmo no valor de sua coleção). Ao longo deste artigo, tentou-se mostrar que o MAJ possui diferentes camadas (históricas, arquitetônicas, museológicas, artísticas, sociais e políticas) construídas umas sobre as outras e cada uma delas sobreposta à anterior: convivendo ou criando ou rompendo uma tensão. Dessa forma, o museu se torna

menos um edifício sólido e acabado, e mais um organismo perpetuamente em negociação, atravessado por diferenças sobre significados, usos, a legitimação a favor e contra seu uso. Essa percepção ajuda a iluminar que seu significado não pode ser explicado simplesmente por seu status como um dos principais espaços de artes visuais no norte de Santa Catarina, mas também por sua capacidade de condensar em um só lugar os aspectos mais importantes dos debates em curso sobre patrimônio e museologia. Uma razão pela qual o MAJ é incomum é porque está situado em um edifício que também é um patrimônio histórico. A antiga mansão Ottokar Doerffel serve não apenas como suporte corpóreo para o museu, mas contribui constitutivamente para a experiência da própria instituição. Suas propriedades materiais estabelecem limites técnicos de forma, orientam possibilidades de ocupação e afetam explicitamente a conservação, acessibilidade, layout de exposição e usos futuros. No centro deste projeto está o edifício, que também traz consigo memórias e narrativas da cidade desde a época da colonização, símbolos de diferença e lembranças de um momento histórico anterior que continua a ser revitalizado em nossas vidas.

Assim, o MAJ é formado em um sistema de preservação dupla: conserva obras de arte, atua como fonte de conteúdo artístico e também precisa preservar a estrutura histórica, portanto o museu opera perpetuamente entre a preservação da arte e da arquitetura. É apenas recuperando os primeiros anos de operação do MAJ que podemos entender que ele nasceu como um espaço de intensa vitalidade cultural, uma das práticas que, longe da lógica convencional de exposição, eram tão cheias de vida a ponto de desafiar e transformar os próprios termos de engajamento com esse sistema. O museu não era apenas um depósito de obras, mas também um espaço apropriado, pertencente à comunidade local baseada em artes como um local de encontro, convivência, processo de experimentação e circulação de ideias. Este aspecto sociável, que raramente é mencionado nas narrativas oficiais, é um lembrete útil de que o MAJ não apenas valoriza a coleção, nem o edifício; ele também tem valor como um espaço que produz modos de uso e pertencimento que são produzidos coletivamente.

Nesse sentido, a história do museu é também a história de uma cidade que institucionalizou as artes visuais como uma forma de afirmar uma imagem de modernidade cultural, uma imagem que essa afirmação foi bem enraizada na história como uma visão discursiva de progresso, boas maneiras e renovação urbana. No entanto, examinar o desenvolvimento do MAJ até o presente também nos permite reconhecer que essas camadas não permaneceram estáticas. A profissionalização da administração, as demandas por conservação e a escala da coleção, ações e conversas de educação, acesso e a introdução de

novos espaços demonstram que o museu precisou se flexibilizar de maneiras cada vez mais heterogêneas para atender às complexas demandas do dia. Mas essas mudanças não foram isentas de atrito. Tal desintegração espacial devido a anexos, as barreiras criadas pelo edifício histórico, restrições estruturais e continuidade das políticas culturais indicam que a permanência do MAJ é menos um produto de um conceito abstrato de preservação, mas mais uma questão de como equilibrar de maneira crucial muitas funções que são exigidas em um museu público, neste momento. Ao fazê-lo, o caso de Joinville mostra que museus de arte em propriedades patrimoniais precisam de estruturas de gestão para a preservação de sua história que sejam especialmente sensíveis às características do local para sua formação.

A leitura contemporânea do MAJ reforça a noção de que os desafios do MAJ, embora problemas técnicos ou museográficos, fazem parte de uma tradição mais ampla de redefinir o papel da cultura na agenda de políticas públicas. Se o estabelecimento do museu e a instituição da vida cultural urbana estavam historicamente associados à ideia do estabelecimento de um repertório de diferença urbana, é agora que o museu é atravessado por discursos que muitas vezes subordinam a cultura a ideias de inovação tecnológica, sustentabilidade comercial, desejabilidade comercial e desempenho hoje. O MAJ aqui representa um observatório privilegiado dessas questões de patrimônio versus mercado, de direito versus gestão racional, entre permanência material e reconfiguração simbólica. Assim, o museu não apenas preserva memórias, mas destaca a maneira como cada época histórica reformula o que precisa ser mantido por qual razão e para o bem de quem.

Assim, podemos descrever o Museu de Arte de Joinville como “o museu de papel e pedra”: de pedra, devido à densidade material e simbólica da mansão que o sustenta; de papel, devido às camadas documentais, administrativas, legais e discursivas que estão constantemente constituindo, justificando e questionando sua presença. Longe do conflito, parece que essa contradição foi provavelmente precisamente o que tornou o MAJ um objeto tão produtivo para o estudo do patrimônio cultural. Ao combinar em um espaço, arte, memória urbana, políticas culturais e usos sociais do patrimônio, o museu demonstra que preservar não implica congelar, mas negociar a permanência em uma situação de vida e morte em transformação. Assim, além de se estabelecer em uma trajetória (por mais improvável que seja), este artigo encontrou a possibilidade de abrir pontes para pensar o MAJ como uma instituição ainda em construção, uma história sempre em desenvolvimento e com níveis cada vez maiores que precisam ser desvendados, as camadas que o compõem, as tensões que o atravessam, os futuros ainda em disputa. Em uma cidade que tantas vezes narrou a si mesma a partir da indústria, o MAJ segue

lembrando que a cultura também é infraestrutura de memória, de conflito e de imaginação coletiva.

Referências bibliográficas

COELHO, Ilanil. *Pelas tramas de uma cidade migrante*. Joinville: Editora Univille, 2011.

DIAS, Maria Cristina. Ottokar Doerfel, personalidade fundamental na Joinville do século 19. 2023. Disponível em: https://mariacristinadias.com.br/ottokar-doerfel-personalidade-fundamental-na-joinville-do-seculo-19/. Acesso em: 25 out. 2023.

GONÇALVES, Juliana Rossi; MORAES, Taiza Mara Rauen. A criação da Escola de Artes Fritz Alt e da Escolinha de Artes Infantis na cidade das indústrias. *Revista Digital Do LAV*, v. 15, p. 01-18, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.5902/1983734865453. Acesso em: 22 mai. 2024.

GUARNIERI, Waldisia Rússio Camargo. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria Municipal de Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

MORRIESEN, Cláudia. Ottokar Doerffel deixou a alemanha para ser um visionario em Joinville. 2018. Disponível em: http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/geral/joinville/noticia/2018/03/ottokar-doerffel-deixou-a-alemanha-para-ser-um-visionario-em-joinville-10197983.html?impressao=sim. Acesso em: 16 mar. 2026.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Garcia Baran. *Mediação cultural*: ação educativa no museu de arte de joinville. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2010. Disponível em: https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2641804/Maria_Bernadete.PDF. Acesso em: 22 jun. 2022.

PEDROSO, Neri. *Coletiva de artistas de Joinville*: construção mínima de memória. Joinville: Impressul, 2010.

PEDROSO, Neri. *Superlativa Marina*. Florianópolis: Lápis Editora e Projetos Culturais, 2018.

PEYERL, Angela Luciane. *Além da Ilha*: A Contemporaneidade nas Artes Visuais em Santa Catarina. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade) - UNIVILLE - Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2019. Disponível em: univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2012118/Angela_Luciane_Peyerl.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

SCHMOELLER, Nazareno Loffi. *O processo de industrialização de Joinville*. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico, Setor de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/95049/D%20-%20D%20-

Fronteiras

%20NAZARENO%20LOFFI%20SCHMOELLER.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 fev. 2026.

Recebido em 30/03/2026.
Aceito em 21/07/2026.

Fronteiras