

A Coleção FCRB foi criada em 2003, com o intuito de conferir maior organicidade e visibilidade aos trabalhos e pesquisas e à atividade editorial da instituição. Compõe-se de quatro séries distintas: a primeira, **Estudos**, acolhe trabalhos de pesquisadores da Casa ou eventualmente de fora sobre temas pertinentes às nossas linhas de pesquisa. A segunda, a série **Documentos**, publica reedições de textos esgotados ou inéditos em livro. A terceira, **Manuscritos**, prevê a edição de textos manuscritos ou datiloscritos inéditos, de que são ricos os arquivos da Casa de Rui Barbosa. E a quarta, **Aconteceu**, destina-se a acolher coletâneas de textos apresentados em eventos acadêmicos, científicos ou culturais que compõem a intensa programação da Casa.

O III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, de 10 a 13 de agosto de 2010, contou com a seguinte agenda:

Palestras foram confiadas a Helder Carita (Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva), em Lisboa; Marize Malta (Escola de Belas Artes da UFRJ); Antônio Manuel da Ponte (Paço dos Duques de Bragança), em Guimarães (Portugal) e D. Fernando Mascarenhas (Fundação da Casa Fronteira e Alorna), em Lisboa.

Mesas-redondas com a participação de museólogos e pesquisadores do Sítio Burle Marx, Casa de Rui Barbosa, Museu Mariano Procópio, Casa-Ateliê Carlos Scliar, Casa Guimarães Rosa e Casa de Vidro (Lina Bo e P. M. Bardì), Museu Benjamin Constant, Museu da República, Catetinho e Museu Casa do Colono; e 12 comunicações, com grande variedade de temas e abordagens.

Esta edição é complementada por um caderno de imagens, ao final dos textos, e sua versão digital poderá ser consultada no portal da Fundação Casa de Rui Barbosa (www.casaruibarbosa.gov.br), na seção textos *on-line*/edições.

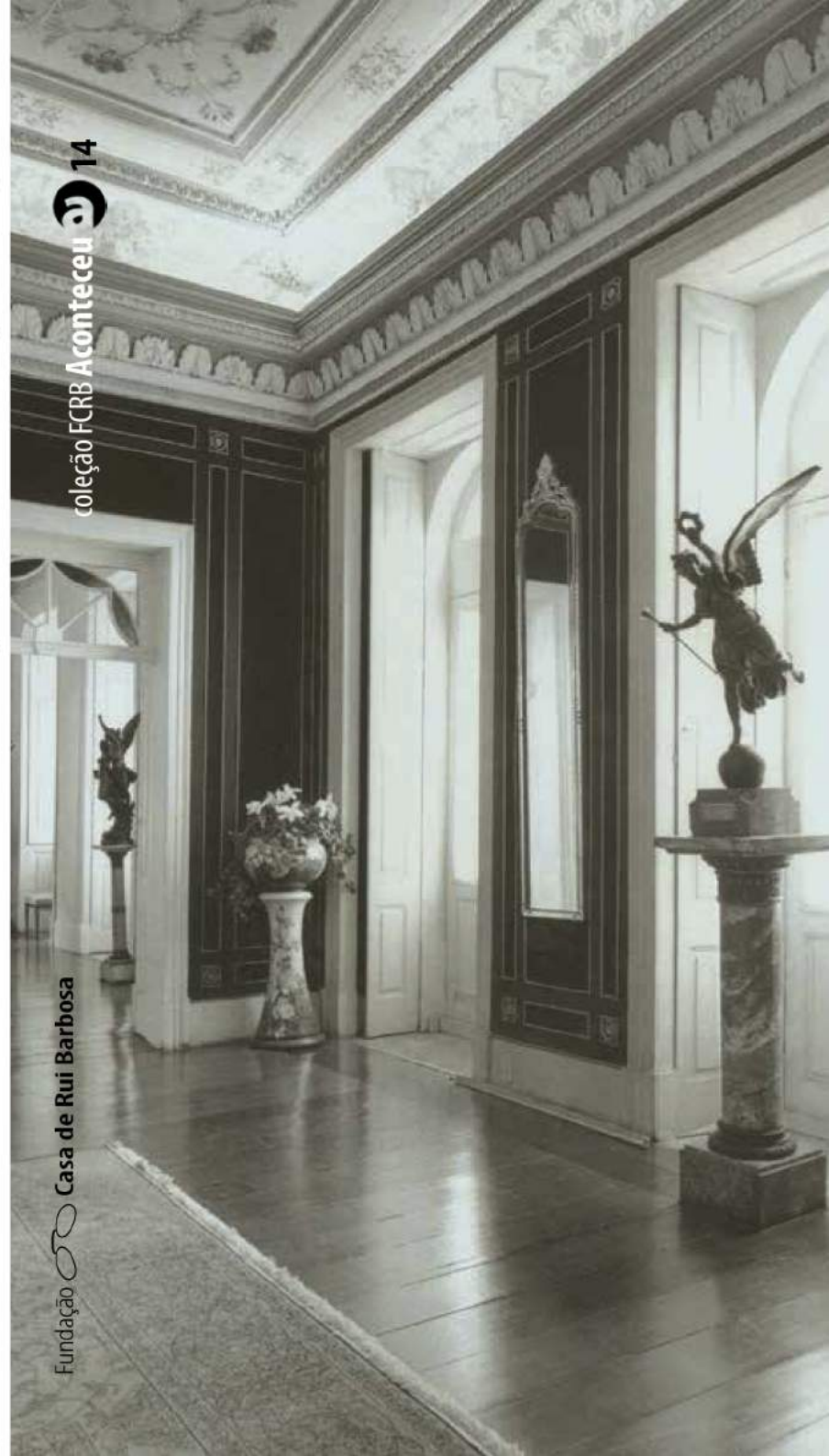
ISBN 978-85-7004-327-6



9 788570 043276

III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação

Ana Pessoa e Aparecida Rangel (Org.)



III ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE MUSEUS CASAS:
ESPAÇO, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO

III Encontro Luso-Brasileiro
de Museus Casas: espaço,
memória e representação

Organização

Ana Pessoa

Aparecida Rangel

PRESIDENTA DA REPÚBLICA

Dilma Vana Rousseff

MINISTRA DA CULTURA

Marta Suplicy

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente

Manolo Garcia Florentino

Diretor Executivo

Carlos Renato Costa Marinho

Diretora do Centro de Memória e Informação

Ana Pessoa

Coordenador-Geral de Planejamento e Administração

Sérgio Paulo Futer

Diretor do Centro de Pesquisa

José Almino de Alencar

Chefe da Divisão do Museu

Jurema Seckler

Chefe do Setor de Editoração

Benjamin Albagli Neto

Projeto Gráfico: Angelo Venosa

Imagem de Capa: Cristiano Mascaro/ Arquivo FCRB

Preparação de Texto: Elisabeth Lissovsky

Produção Editorial: 7Letras

Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: espaço, memória e representação
(3. : 2010 ago. 10-13 : Rio de Janeiro, RJ)

[Trabalhos apresentados no] III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas – Rio
de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

304 p. – (Coleção FCRB Aconteceu ; 14).

ISBN 978-85-7004-327-6

1. Museu-Casa - Seminário. 2. Patrimônio cultural. I. Fundação Casa de Rui
Barbosa. II. Título. III. Série.

CDD 069.1

Sumário

Apresentação	7
DIA 10/AGOSTO	
PALESTRA I	
As tipologias de casa nobre no tratado de Carvalho e Negreiros	11
MESA-REDONDA I	
Jardins de museus casas: inclusão conceitual	19
Museu Casa de Rui Barbosa, 80 anos: pesquisa e renovação	28
Museu Mariano Procópio: a casa do pai, a casa do filho	34
DIA 11/AGOSTO	
PALESTRA II	
Décor e salteado: a decoração de interiores em fins do século XIX e as orientações dos manuais para o lar	49
COMUNICAÇÕES I	
Interiores no Brasil: influência portuguesa no espaço doméstico (1808-2008)	70
Casa da Marquesa dos Santos: nova ambientação nos espaços expositivos e o impacto sobre visitantes – uma nova interpretação histórica	82
Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas (RS): um museu em busca de uma identidade	97
A caracterização dos ambientes internos dos museus casas: um estudo dos revestimentos do Museu Casa de Rui Barbosa	108
DIA 12/AGOSTO	
PALESTRA III	
Casas museus: espaços privados versus espaços para públicos – a problemática da reconstrução da Casa de José Régio de Vila do Conde	121

MESA-REDONDA II	
Instituto Cultural Carlos Scliar	150
Uso e apropriações do espaço do Museu Casa Guimarães Rosa – Cordisburgo, MG	152
Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: em processo	157
COMUNICAÇÕES II	
Casa Museu João Ribeiro (SE): digitalização e democratização da cultura	167
Proposta de produção da Casa Museu Dalcídio Jurandir, em Cachoeira do Arari, Arquipélago do Marajó	175
Museus casas: um olhar fenomenológico	192
A cerâmica ornamental portuguesa do século XIX no Brasil: estudo a partir do acervo do Instituto Portucale	202
DIA 13/AGOSTO	
PALESTRA IV	
Palácio Fronteira: uma casa museu habitada	213
MESA-REDONDA III	
Museu Casa de Benjamin Constant: a primeira casa da República	222
O Museu da República e sua representação museológica	228
Palácio do Catetinho – Residência Provisória Oficial – RP I	236
Museu Casa do Colono em Petrópolis	241
COMUNICAÇÕES III	
Fundação Maria Luisa e Oscar Americano: um acervo em três tempos	247
Musealização: Casa Kubitschek – espaço, memória e representação de “bem viver” modernista em Belo Horizonte	251
Um palácio republicano em uma cidade imperial	259
Solar do Jambeiro em Niterói: reminiscências de uma casa portuguesa com certeza	265
ANEXO – IMAGENS	273

Apresentação

Ana Pessoa

Diretora do Centro de Memória e Informação

Esta edição reúne palestras, mesas-redondas e comunicações apresentadas no III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, realizado de 10 a 13 de agosto de 2010, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

A Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição vinculada ao Ministério da Cultura dedicada à preservação da memória e à promoção de estudos e pesquisas humanistas, tem sua origem no primeiro museu casa do país, o Museu Casa de Rui Barbosa, inaugurado em 1930.

Como consequência dos incentivos do Icom-Demhist, organismo internacional voltado ao estudo dos museus casa e casas históricas, desde início, em 1995, à promoção de seminários bienais para estudos de particularidades dessa tipologia museológica. A partir de 2006, o evento concentrou-se na análise do conjunto de museus do Brasil e de Portugal, suas semelhanças e influências, com a promoção dos Encontros Luso-Brasileiros de Museus Casa.

O I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas reuniu, em 2006, museólogos portugueses e brasileiros para a apresentação de panoramas nacionais e diferentes tipologias museológicas – casa de intelectuais, residências de colecionadores e palácios reais. O II Encontro, realizado em 2008, abordou o estudo do jardim, considerado tanto em seus aspectos formais e estéticos, como entorno de casas senhoriais e palácios, quanto em lugar de representação simbólica e de memória.

Em 2010, quando se comemoraram os 80 anos de inauguração do Museu Casa de Rui Barbosa, o III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas foi dedicado à análise dos interiores dos museus casas, como lugar de representação do cotidiano e sua relação com a museologia.

As palestras foram confiadas a Helder Carita, arquiteto, pesquisador e professor da Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva, em Lisboa; Marize Malta, arquiteta e professora da Escola de Belas Artes da UFRJ; Antônio Manuel da Ponte, gestor do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães (Portugal) e Fernando Mascarenhas, gestor proprietário da Fundação da Casa Fronteira e Alorna, em Lisboa.

As mesas-redondas tiveram a participação de museólogos e pesquisadores vinculados a diversos museus casas brasileiros: Sítio Burle Marx, Casa de Rui Barbosa, Museu Mariano Procópio, Casa-Ateliê Carlos Scliar, Casa Guimarães Rosa e Casa de Vidro (Lina Bo e P. M. Bardi), Museu Benjamin Constant, Museu da República, Catetinho e Museu Casa do Colono.

As sessões de comunicações, abertas a pesquisadores da área por meio de análise de propostas, resultaram em 12 apresentações, versando sobre grande variedade de temas e abordagens.

Longe de esgotar as possibilidades de recorrências e mútuas influências, esse ciclo de encontros luso-brasileiros rearticula laços dispersos e aponta novas possibilidades de estudos e interações para melhor conhecer o passado e compartilhar o futuro. Que assim seja.

DIA 10/AGOSTO



Palestra I

As tipologias de casa nobre no tratado de Carvalho e Negreiros

Hélder Carita

Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva



Pelos finais do século XVIII, o arquiteto José Manuel de Carvalho e Negreiros elabora um importante documento, em forma de tratado de arquitetura, com o título *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo...*¹ Pelo seu conteúdo, este texto constitui um documento único e fundamental para a interpretação do significado, organização e funcionamento da habitação nobre do século XVIII; integra um estudo da habitação senhorial, dividindo-a em três programas organizados de forma sistemática e hierárquica.

Do percurso profissional deste arquiteto, sabemos ter sido o autor do projeto do Palácio dos Condes da Ericeira. Embora nunca realizado, este projeto propunha reerguer uma das mais famosas habitações nobres de Lisboa destruídas pelo terremoto de 1755, indiciando uma familiaridade deste arquiteto no domínio da arquitetura civil. A este fato acresce que Carvalho e Negreiros assume, na Real Casa das Obras, em 1778, o cargo de “medidor das obras de todos os reais paços”, pelo falecimento de Elias Sebastião Pope, sendo nomeado, mais tarde, como 2º arquiteto dos paços reais e, em 1804, “arquiteto geral dos paços reais”.²

No universo da sua atividade ligada à Casa Real e à arquitetura doméstica não podemos deixar de atribuir a este arquiteto o projeto do Palácio do Grilo para o duque de Lafões. Constituído por uma planta, alçado principal e dois cortes, estes belos desenhos de forte influência francesa propunham, sem dúvida, o mais ambicioso palácio da época. Pela sua

1 O seu nome completo: *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofo a S. A. Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o ano de 1792-1797*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3.758-3.762.

2 SOUSA VITERBO, Francisco M. de. *Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e construtores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. v. 2, p. 194-195.

quase excessiva grandiosidade, o palácio foi construído apenas em uma pequena parte, sugerindo um certo desajustamento à realidade que passa por toda a obra teórica de Carvalho e Negreiros.

No conteúdo geral, o pequeno tratado de Carvalho e Negreiros pretendia demonstrar as suas capacidades técnicas e artísticas para assumir o projeto do Palácio Real da Ajuda; objetivo frustrado, pois o projeto é entregue ao arquiteto Caetano de Sousa, em 1796. Na realidade, todo o texto converge para uma longa dissertação sobre a complexidade do projeto de um palácio real, realizando para isso uma enumeração pormenorizada de todas as suas estruturas, tema que ocupa um vasto conjunto de capítulos finais do seu tratado. Nas fontes de inspiração, além das clássicas alusões a Palladio, Scamozzi ou Vignola, Negreiros menciona o arquiteto Blondel, cuja obra *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general*³ parece constituir uma das principais referências dos arquitetos desta época. Dando conta das suas capacidades e conhecimentos, e como introdução ao programa do palácio real, o autor realiza, porém, uma definição do programa de uma habitação senhorial dividindo-a hierarquicamente em três escalões: “habitação de um nobre casado, habitação de um fidalgo e habitação de um titular ou grande do reino”. Na sua estrutura expositiva, Negreiros faz uma enumeração completa dos compartimentos necessários a uma habitação para um nobre casado, acrescentando progressivamente divisões e aposentos para os outros casos de habitação de um fidalgo e titular, em uma hierarquização conformada em uma lógica de aparato e complexidade.

Neste progressivo aumento de escala e complexidade, o texto fornece preciosos elementos sobre as lógicas de organização dos interiores de uma casa senhorial, nomenclaturas de cada espaço, regime de precedências ao nível dos compartimentos de representação do andar nobre, permitindo de forma comparativa esclarecer importantes pontos sobre a organização geral de uma habitação fidalga na época, assim como as nomenclaturas de cada espaço e respectivas funções.

Cabe salientar que Carvalho e Negreiros, nesta formulação, parte de uma clara idealização do que deveriam ser estes programas. Toma, por outro lado, como base de exemplificação, um modelo de edifício com quatro pisos, afastando-se do modelo mais comum em Portugal, com dois

3 BLONDEL, Jaques-François. *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des edifices en general*. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1737.

pisos e sótão. Esta opção indicia uma aproximação a um modelo de palácio italiano, que o arquiteto Ludovice e seu avô Costa Negreiros tinham usado, sendo o Palácio Barbacena o caso mais emblemático.

Com particular relevo nas habitações dos “grandes do reino”, a sala de espera articulava-se com as escadarias nobres, referindo o texto “um grande vestíbulo no cimo das escadas para os lacaios com bancos”. Este grande vestíbulo no cimo das escadas remete-nos às imponentes estruturas de escadas reais com um primeiro lance desdobrando-se em dois lances opostos, que aqui parece instituir-se como tipologia de habitação vinculada à mais alta nobreza.

Na sua distribuição programática, Negreiros começa por colocar no piso térreo, de forma tradicional, os serviços de apoio à vida quotidiana: “cavaliária, cocheiras, armazéns, quartos para boleiros e mais moços de despensas, e despejos, cozinha quarto para o cozinheiro”. Na articulação destes espaços o autor menciona naturalmente a “entrada, a escada principal e as escadas particulares”. No seu conjunto confrontamo-nos com uma matriz muito idêntica à das plantas pombalinas para uma casa senhorial: a da rua Formosa,⁴ a planta para a casa do governador da capitania de Santa Catarina⁵ ou, ainda, a planta do palácio de d. Rolim de Moura em Belém do Pará.⁶

Este programa de piso térreo para uma habitação de nobre vai crescendo em complexidade nas habitações do fidalgo e do grande do reino. No primeiro são adicionados mais quartos para “moços da tábua, fiel da casa dos arrieiros, moços da cavaliária comprador cozinheiro e ajudante copeiro”. Na casa de um grande do reino voltam a juntar-se mais quartos para “dois ferradores, dois andarilhos para o mestre e dois ajudantes de cozinha para o copeiro e seu ajudante”, sugerindo-se que, a todos estes serviços, no espaço do quintal ou quinta seja acrescentado um “picadeiro coberto e outro descoberto”.

A opção de Negreiros de estabelecer um andar intermédio entre o piso térreo e o andar nobre, referido como “primeiros mezaninos”, leva o autor a situar aqui um grupo de compartimentos que no modelo comum,

4 POMBAL, Sebastião José de Carvalho e Melo – Marquês de. *Plantas do piso térreo e piso nobre das casas que se hão de fazer no extremo da calçada da rua da Formosa*. Lisboa, 12 jan. 1772. Biblioteca do Arquivo Histórico das Obras Públicas.

5 *Alçados para o projeto da casa do governador da Capitania de Santa Catarina*. Lisboa. Arquivo Histórico Ultramarino.

6 *Planta do palácio feito para [...] o ilmo e exmo sr. d. Rollim de Moura plenipotenciário das demarcações da parte do Norte*. Pará. c.1760. Biblioteca Nacional de Lisboa, Iconografia, D-202.a.

de apenas três pisos, se distribuíam normalmente entre o andar nobre e as águas-furtadas. Vemos surgir neste andar quartos de dormir para “criados graves, escudeiros, capelão, e para os filhos maiores, separando-se aqui os criados de condição mais baixa, genericamente referidos por criados de baixo, dos criados de cima”, como encontramos frequentemente mencionado nos textos da época.

Em um esforço de racionalização, mas que acompanha uma evolução deste período, o arquiteto situa ainda neste piso um conjunto de compartimentos dedicados ao quotidiano do dono da casa, respectivamente, “antecâmara, gabinete, casa para a livraria, outra para arquivo, outra grande para guarda-roupa”. Esses tipos de compartimentos, como observamos em outros casos, situam-se no piso nobre, embora de forma menos sequencial e racionalizada como aqui se apresenta. No nosso entender, esta sequência de espaços dedicados ao dono da casa apresenta-se como uma opção pessoal e pouco comum, pois constatamos, em diversos casos de plantas ou inventários, a presença, no andar nobre, tanto da chamada casa de livros como do gabinete. Essa separação revela, porém, uma autonomização de aposentos adstritos aos domínios do masculino e do feminino, confirmando uma propensão da casa nobre do século XVIII para a formação de zonas separadas para os dois sexos. Na realidade, e quase em oposição a este andar dominado pela presença masculina, vemos localizarem-se no último “quartos para filhas, para criadas, para os filhos de idade de cinco anos, casa de roda, cozinha para engomar”, desenhando-se esta sequência de compartimentos em um universo claramente feminino.

É sem dúvida ao nível da organização do andar nobre que o texto de Negreiros se revela mais interessante, ao eleger na sua estrutura programática a sala de visitas como elemento nuclear e estruturante do programa dos interiores deste piso. Nas três tipologias referidas, o texto apresenta a sala de visitas precedida de uma sala de espera, e de uma antecâmara para a habitação de um nobre, aumentando esta sequência em duas antecâmaras para a habitação de um fidalgo, como salienta o texto: “antes da sala de visitas duas antecâmaras”.

Podemos assim confirmar que a sala de espera, pelas funções que desempenha, é a “sala de oficiais” ou “sala vaga”, que encontramos em outros casos de inventários ou plantas. Quanto à função da antecâmara, agora como um espaço de introdução à sala de visitas, afasta-se claramente do sentido tradicional de antecâmara, herdado da Idade Média, em que representava um espaço mais íntimo imediatamente anterior à câmara de dormir; Bluteau

ainda a menciona com estas funções nos inícios do século XVIII, no seu dicionário.⁷ Essa alteração de funções parece assim processar-se ao longo do século XVIII, acompanhando uma maior complexidade e abertura da casa senhorial nas suas relações sociais, o que explica a localização da antecâmara, nas plantas do palácio do governador de Santa Catarina ou do palácio de d. Rolim de Moura, em Belém do Pará, antes da chamada sala de visitas.

No programa do piso nobre para uma casa de um grande do reino, o tratado de Negreiros assinala ainda a presença de uma “sala de dossel” situada na sequência das salas de espera e antecâmaras, mas antes da sala de visitas, como prescreve o texto: “seguinte-se depois da sala do dossel a sala das visitas”. Nas suas funções de marcado formalismo e ritualidade, o dossel era colocado nas antecâmaras ou na sala grande dos palácios da grande nobreza dos séculos XVI e XVII, adquirindo agora um espaço autonomizado em uma progressiva racionalização dos programas do interior da casa.

A seguir à sala de visitas e em contraponto com os espaços de recepção mais abertos ao exterior, segue-se o conjunto de compartimentos dedicados à vida íntima e quotidiana dos donos da casa. Como analisamos anteriormente, esta separação era realizada no vestíbulo do cimo das escadas que, com as suas largas portas, constituía uma segunda entrada, conduzindo os visitantes ora às zonas formais de recepção ora às zonas do quotidiano e do dia a dia. É nessas zonas do quotidiano que Negreiros situa o “gabinete, toucador, oratório ou tribuna para a ermida, casa de jantar, câmara, guarda-roupa com chaminé, casa de lavor e despejos”.

Contrariamente às zonas que antecedem a sala de visitas, cujo programa varia conforme o estatuto de fidalgo, de nobre ou grande do reino, os apartamentos do quotidiano não sofrem quase nenhuma alteração. A única variação prende-se com a casa de jantar, que nos estatutos de fidalgo e grande do reino passa a ser acompanhada de “gabinete para café e ‘casa do tinelo”’.

Cabe salientar que tanto o tratado de Negreiros como a documentação da época apontam para uma certa lógica de distribuição destes espaços em uma graduação de mais público para mais privado e onde a câmara de dormir funciona como elemento de charneira. Na realidade vemos o gabinete, toucador e sala de jantar situarem-se antes da câmara, seguindo-se “o guarda-roupa, a casa de lavor e os despejos”.

7 "Antecâmara: a casa anterior à câmara onde se dorme". (BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. t. 1, p. 396).

Fato que observamos em várias plantas, a “sala de estrado”, tão referida no século XVII, desaparece, sendo substituída pela “casa de lavor”, localizada esta, porém, em um espaço mais íntimo e secundário.

Negreiros não menciona o termo camarim, que pensamos ser substituído pelas funções de gabinete, mas que ainda é referido pontualmente nos vários apartamentos do palácio de Queluz adstritos a princesas. Tanto a sala de estrado como o camarim, que Bluteau define como uma câmara de preciosidades, parecem desaparecer, constituindo-se como estruturas espaciais características do século XVII.

Em uma visão mais alargada, estes espaços de caráter mais privado cumprem ainda funções sociais de receber, não só os mais íntimos como aqueles a quem se pretendia conferir uma maior importância e dignidade, em um cruzamento de funções claramente herdado da Idade Média. Esta relação entre espaços progressivamente de maior intimidade e o estatuto social e distinção conferida às visitas é-nos claramente referido no texto de João Rosado de Villa-Lobos e Vasconcellos no seu livro *O perfeito pedagogo na arte de educar a mocidade*, ao afirmar “deve lembrar-se que quanto mais interior for a casa, de todas as que podem receber visitas, tanto melhor será recebê-la no interior, guardando também a este respeito a proporção do carácter das pessoas; e mostrando por tudo isto a distinção que se faz do seu merecimento”.⁸

De forma significativa, o tratado de Carvalho e Negreiros não apresenta exemplos de plantas, apresentando-se as suas propostas mais como programas flexíveis e adaptáveis a diversas circunstâncias, tanto as exigências dos clientes como as condicionantes físicas de implantação no local.

Embora maleável e apresentando-se como um conjunto de programas ideais de casa senhorial, descortinamos neste texto uma série de relações entre espaços cujo estudo se revela fundamental para o conhecimento e estudo da casa senhorial nos finais do século XVIII.

A importância deste texto e o fato de se encontrar em manuscrito determinou que colocássemos em anexo documental o trecho deste tratado, com a descrição dos diferentes programas, permitindo a sua consulta em função de outros estudos sobre a casa senhorial no século XVIII.

8 VASCONCELOS, João Rosado de Villa-Lobos. *O perfeito pedagogo na arte de educar a mocidade*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1816. 1. ed. 1782.

Documento I

Negreiros, José Manoel de Carvalho e. *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofº a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o ano de 1792-1797*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3.758-3.762, fol. 90 a 94.

“Para a habitação de um nobre casado

Plano térreo

Loja de entrada escada principal cavaliariça, cocheiras, armazéns, quartos para boleiros e mais moços de despensas, e despejos, cozinha quarto para o cozinheiro, escadas particulares.

Primeiros mezaninos

Palheiro, celeiro casa de arreios, quartos para criados graves para o escudeiro para o capelão, quartos para filhos maiores, e para o dono da casa os seguintes.

Antecâmara, gabinete, casa para a livreria, outra para arquivo, outra grande para guarda-roupa, e outra para despejos com chaminé.

Plano nobre

Sala de espera, antecâmara, sala de visitas, gabinete, toucador, oratório ou tribuna para a ermida, casa de jantar, câmara, guarda-roupa com chaminé, casa de lavor, despejos.

Últimos mezaninos

Quartos para filhas, para criadas, para os filhos de idade de cinco anos casa de roda, cozinha para engomar proporcionada despejos.

Para a habitação de um fidalgo casado

As entradas e prospectos suposto que nas mais alturas e destrucimentos [?] serão mais e com alguns emblemas.

Plano térreo

Cavaliariça e os cômodos relativos em proporcionada grandeza cocheiras e quartos para cocheiros, boleiros, moços da tábua, fiel da casa dos arreios, moços da cavaliariça comprador cozinheiro e ajudante copeiro cozinha com os cômodos e pátios relativos semelhantes aos que foram ponderados na acomodação da estalagem, cozinha da copa com forno e mais despejos e um quintalão podendo ser.

Primeiros mezaninos

Fizera os mesmos cômodos destinados para o nobre com a diferença de haver mais para um capelão, para outro escudeiro outro guarda-roupa, secretário, estribeiro e mordomo.

Plano nobre

Tira de mais do que tem o nobre antes da sala de visitas duas antecâmaras e depois da casa de jantar um gabinete para o café e uma casa do tinelo e mais outra câmara de despejos.

Últimos mezaninos

Fizera quartos para maior número de criados, aias, damas para os filhos até à idade de cinco anos, guarda-roupas tudo mais como na casa de nobre.

Havendo um quintalão ou quinta podia-se nela ampliar os cômodos que lhe é permitido ou que o luxo influísse quando tivessem toda a liberdade honras para satisfazerem os seus apetites.

Para a habitação de um titular ou grande do reino

Apresentaria a cavaliça para mais bestas do que deve o fidalgo e os mais cômodos à proporção e cocheiras para mais segues e para todos quartos para mais boleiros cocheiros moços da tábua moços da cavaliça dois ferradores dois andarilhos para o mestre e dois ajudantes de cozinha para o copeiro e seu ajudante todos os despejos e mais cômodos para um grande do reino devem ser acrescentados à proporção do luxo e da família e como deve haver uma quinta nela se ampliarão os que forem precisos assim como nela se pudera fazer um picadeiro coberto e outro descoberto.

Primeiros mezaninos

Além dos mesmos cômodos ponderados e determinados para o fidalgo fizera acomodação para um bibliotecário e mais um guarda-roupa.

Plano nobre

Um grande vestíbulo no cimo da escada principal para os lacaios com bancos Primeira sala para esperarem as pessoas mecânicas segunda sala para esperarem os nobilitados terceira sala para esperarem os nobres, duas antecâmaras, sala de dossel e um gabinete, daqui se segue para diante tudo o mais que fica estabelecido para o fidalgo que não é grande do reino seguindo-se depois da sala do dossel a sala das visitas.

Últimos mezaninos

Fizera a acomodação para maior número de criadas, das que julgo terem as fidalgas que não são titulares e em tudo o mais observaria proporcionalmente o mesmo estabelecido para as outras fidalgas.”



Mesa-redonda I

Jardins de museus casas: inclusão conceitual

Robério Dias

Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx

Museus casas eventualmente possuem jardins e, como ainda não há consenso sobre como devem ser mantidos, a ocasião de comunicar uma proposta nascida de experiência no tratamento de um jardim tombado parece oportuna. A falta de um método oficialmente estabelecido para lidar com tais objetos não é apenas uma impressão: foi reconhecida na reunião de 10 de agosto de 2000 do Conselho Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que decidiu o tombamento do Sítio Roberto Burle Marx (SRBM), está documentada na ata dessa mesma reunião e já causou muito desgaste e desperdício de energia.

Uma série de críticas descontraídas à forma como está sendo gerenciado o acervo paisagístico do SRBM obrigaram a pensar sobre a origem desse problema. A presente proposta surgiu, portanto, para dirimir controvérsias relativas ao tratamento do principal acervo do SRBM, o paisagístico. Há boa chance de que uma explicação dela aqui, usando-a como exemplo, seja útil a todos, pois pretende ser unificadora, capaz de corrigir a exclusão conceitual, ou inclusão precária, apêndicular, improvisada, daqueles objetos cujo suporte material é essencialmente temporário, tais como os jardins tombados, e também de outros objetos, cujo suporte material, embora perene na essência, teve sua perenidade prejudicada, tais como os arqueológicos.

Uma das peças mais fundamentais da obra de Roberto Burle Marx é a paisagem de seu sítio, principalmente quando à palavra paisagem é agregado, prática e conceitualmente, o mecanismo que possibilitou sua existência, que estruturou e diferenciou uma trajetória profissional e que explica em grande parte as justas homenagens a seu criador. O surpreendente é que este acervo, protegido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) desde 1985 e tombado em 2000 pelo Iphan, apesar do amplo reconhecimento de sua excelência, conviva com a falta de critérios minimamente aceitos, critérios que permitam trabalhar sem sobressaltos. Aliás, tampouco existe, de modo geral, consciência clara dos motivos que justificam a proteção do SRBM. Quando não confundidos com os de um

jardim botânico, os valores que ali vicejam são ora tomados pelos de uma reserva natural – ocasião em que é invocada a legislação ambiental como parâmetro de preservação –, ora pelos de obras estáticas – momento em que se preconiza uma transposição literal de procedimentos normalmente utilizados para proteger objetos arquitetônicos ou de artes plásticas.

Como nenhuma das três formas de enquadramento mencionadas – jardim botânico, reserva ecológica e paisagem congelada – possibilita uma solução mantenedora, ganha nitidez a contradição de conservar *ad aeternum* um conjunto de plantas vivas que, não somente vivem, mas também morrem.

Para, mais do que entender, perenizar a identidade de um jardim tombado, no único sentido possível desta expressão, veremos que é indispensável aprofundar o conceito de patrimônio cultural, mesmo que para tanto seja necessário chegar ao ponto – que alguns podem achar inconveniente – de mudar a classificação, ajustando o atual modelo em bases que compreendam toda a diversidade do patrimônio cultural.

Os jardins tombados não encontram lugar na atual dicotomia material/imaterial por mais que o conceito de patrimônio cultural – como é comum ouvir – se amplie. Na verdade, o que vem acontecendo é, não a ampliação do conceito, mas apenas o aumento da variedade de objetos culturais protegidos, sem o respectivo esforço de compreendê-los. Em uma recente reunião do Iphan, tivemos evidência importante disso: durante uma apresentação de *slides*, foi projetado um documento oficial com a seguinte listagem, supostamente abrangente de todo o patrimônio cultural a seu cuidado: “a) Patrimônio material, b) Patrimônio imaterial, c) Patrimônio natural e d) Sítios arqueológicos”. É de se inferir que os dois últimos não se incluam nos dois primeiros. Faz lembrar um texto de Borges,⁹ no qual é citada uma antiga enciclopédia chinesa, chamada “Empório celestial de conhecimentos benévolos”, que contém a seguinte classificação dos animais: a) pertencentes ao imperador, b) empalhados, c) amestrados... etc.

Os sintomas de que o atual sistema não serve mais são: uma desatenção aparentemente proposital que sacrifica o patrimônio paisagístico, os conflitos que pipocam aqui e ali relacionados com o patrimônio arqueológico e, agora, alguma perplexidade referente ao patrimônio ferroviário. Tais sintomas, passíveis de serem atribuídos a lacunas conceituais, demandam urgência na mudança.

Quanto ao papel das lacunas, das insuficiências das construções teóricas, para fazer-lhes justiça vale lembrar a história evolutiva da ciência, cheia de exemplos semelhantes, ou seja, de regras cujas exceções indicaram necessidade de revisão. Por exemplo, o sistema solar imaginado por Ptolomeu, com a Terra no centro do universo. Funcionou durante séculos e, apesar de resultados excelentes para as necessidades de então, só alcançava explicar as órbitas aparentemente retrógradas de alguns planetas mediante artifícios complexíssimos que puderam ser dispensados depois, por uma visão heliocêntrica, mais abrangente. Outro exemplo é o sistema gravitacional de Newton, desbancado pelo de alguém que não se conformou com o fato de aquele sistema falhar em relação à órbita de Mercúrio, embora explicasse as de todos os demais planetas conhecidos.

A utilidade de lembrar destes fatos é mostrar que as lacunas conceituais que surgem nos sistemas não devem ser alijadas pelo potencial desconforto que carregam, mas, ao contrário, precisam ser encaradas como indícios preciosos – os únicos elementos capazes, se enfrentados, de orientar e redirecionar a uma realidade mais acurada e frutífera.

O patrimônio paisagístico é um patrimônio imaterial cujo principal suporte material – a vegetação – é temporário e, portanto, necessariamente substituível. Trata-se de um patrimônio cultural e não de um patrimônio natural, como tem sido repetida e oficialmente classificado. Assim como uma escultura do Aleijadinho em pedra-sabão – material natural – é um objeto cultural, um jardim de Burle Marx, ou de Glaziou, feito com plantas igualmente naturais, é também um objeto do patrimônio cultural. A diferença, para efeitos de classificação, está na durabilidade do suporte: estátua-perene, jardim-temporário.

Desfazer as confusões que grassam neste assunto não é fácil, pois a solução de uma delas depende da solução da outra, ou seja, fazer prevalecer nos jardins tombados uma preservação de ordem cultural (em vez daquela de ordem natural) requer fazer entender antes que a preservação cultural, quando incide sobre jardins ou parques, precisa ser modulada segundo a temporalidade de seus componentes materiais. Não pode ser uma simples transposição literal de procedimentos adequados à arquitetura e obras de arte estáticas, por mais habituais que eles sejam.

O patrimônio que hoje se denomina imaterial, embora tenha conquistado, por pressão irresistível da realidade, algum espaço no cenário da cultura, continua restrito a um gueto composto pelos objetos cuja matéria é simplesmente ignorada para efeitos de classificação. Já o que está

⁹ BORGES, J. L. El idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Ed. Emecé, 1952. Disponível em: <<http://www ldc.upenn.edu/myl/wilkins.html>>.

classificado como objeto do patrimônio cultural material é apenas um bem cultural cujo suporte material é perene ou assemelhado a isso. Porém não há caso em que os dois lados do esquema binário vigente – material e imaterial – encontrem-se indissociados.

Ao ser cunhado, o termo “patrimônio imaterial” teve a função expressa de proteger bens culturais que ainda não tinham sido oficialmente reconhecidos: tradições orais, festas, saberes, fazeres, etc. Porém o que aconteceu, quase automaticamente, é que se criou uma dicotomia (traduzida na estrutura do Iphan em Departamento de Patrimônio Material [Depam] e Departamento de Patrimônio Imaterial [DPI]) por força exclusiva do poder das palavras – no caso, a palavra material justaposta à palavra imaterial. É essa dicotomia que, em última análise, impede que se atine com o conceito adequado e, por consequência, com a maneira correta de conservar o SRBM.

O tempo e a ação de manter patrimônio

Desde que ficou estabelecida na ciência a expressão espaço-tempo, manifestou-se uma tendência subliminar de encarar o tempo como apenas mais uma dimensão do nosso universo – a quarta –, e isso tem reduzido seus privilégios de categoria especial. Porém há uma cabal diferença entre essa dimensão e as três espaciais. Enquanto temos algum poder de nos deslocar no espaço, somos prisioneiros, imobilizados no tempo. Essa diferença insuperável propiciou a criação de uma classe de agentes cuja difícil missão é levar ao futuro o que possuímos de precioso no presente e que não desejamos ver desprovido de valor durante o “percurso”. Em outras palavras, conservar o patrimônio cultural. Vendo dessa forma, nossa ação é essencialmente transportar, não no espaço, mas no tempo – razão para que os conceitos relacionados com o patrimônio cultural passem a incorporar essa dimensão quando classificam seus objetos.

A base conceitual dicotômica utilizada hoje desconsidera por completo a chamada quarta dimensão, justamente aquela com a qual lidamos, a que tentamos “vencer”, a que justifica nossa profissão de conservar, de transportar para o futuro. Os objetos culturais estão classificados como materiais ou imateriais de uma vez por todas, como se estivessem na eternidade. Ora, isso não é adequado e muito menos possível, porque, embora as coisas tombadas o sejam em razão de seus componentes imateriais que podem e devem, enquanto houver cultura, ser defendidos da ação destruidora do tempo, todas elas têm suportes materiais de durações diferentes, algumas controláveis, algumas prolongáveis, outras não.

Para, ao contrário, agregar o tempo ao conceito, a classificação aqui proposta foi feita com base na duração dos componentes materiais de seus objetos, no caráter cronológico de suas respectivas substâncias, caráter que não pode ser ignorado nem modificado se quisermos assegurar a identidade dos objetos culturais conservados. Significa dizer que, para serem essencialmente mantidas, para que seus valores culturais permaneçam, as coisas perenes têm que continuar sendo perenes e as coisas efêmeras têm que continuar sendo efêmeras.

Patrimônio material e patrimônio imaterial

Minha proposta apoia-se nas seguintes premissas:

- a) todo o patrimônio cultural é essencial e prevalentemente imaterial;
- b) não há patrimônio cultural cuja imaterialidade ou essência esteja desvinculada de alguma substância que lhe serve de suporte e que o torna perceptível;
- c) sendo a ação patrimonial, fundamentalmente ligada ao tempo – afinal trata-se de fazer com que alguma coisa permaneça utilizável além do momento presente – é imprescindível que a matéria dos objetos que se pretende levar ao futuro em bom estado seja considerada segundo sua temporalidade, pois é ela que vai modular, determinar, definir esta ação.

A citada dicotomia deixa de alguma forma subentendido que o patrimônio que é material não é imaterial e vice-versa; como se essas duas categorias esgotassem as necessidades de entendimento. No entanto, como elas convivem em todos os exemplos, isto é, todo patrimônio imaterial está associado a um suporte material, ainda que, em certos casos, efêmero e, em outros, de duração limitada, essa bipolaridade não funciona para classificá-lo. A parte imaterial constante de todos os objetos do patrimônio cultural é justamente a responsável pelo adjetivo “cultural” associado ao substantivo “patrimônio”. Embora não tenhamos encontrado este fato explicitado em parte alguma da Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio,¹⁰ está reconhecido indiretamente na teoria jurídica, como assinalado a seguir:¹¹ “[...] embora a proteção incida sobre as coisas, pois estas é que constituem o objeto da proteção

10 CASTRO, Sonia Rabello de (Org.). *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. (Edições do Patrimônio).

11 FONSECA, C. L. da. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: UFRJ: MinC-Iphan, 1997. p. 35.

jurídica, o objetivo da proteção legal é assegurar a permanência dos valores culturais nelas identificados”.

Observa-se que objetos concretos do patrimônio cultural – aqueles hoje rotulados como patrimônio material – obtêm a qualificação cultural “emprestada” justamente de seus componentes imateriais, eclipsados à primeira vista. Consta-se, por exemplo, que o Partenon material está, na classificação atual, supervalorizado, se comparado à “carga” imaterial de cultura que tornou um povo capaz de concebê-lo e construí-lo. Porém o que importa na realidade, em termos de cultura, é a memória ou o testemunho histórico de uma capacidade organizacional construtiva e o registro da consciência de leis estéticas e matemáticas que orientaram sua implantação. Todo o processo de criação do patrimônio aponta para isso, por mais que o sistema classificatório atual, baseado na falsa antítese, divirja. As conquistas do espírito humano, apenas eventual ou acidentalmente corporificadas no mármore, são intangíveis.

Por outro lado, para que hoje um objeto seja classificado como pertencente ao patrimônio imaterial, a matéria do mesmo (enquanto faz parte dele) precisa ser suficientemente efêmera para passar por “inexistente”. Artesãos produzem em série, suas obras são consumidas, às vezes, quase instantaneamente; uma festa é produzida para durar horas. Já nos casos em que a durabilidade material é ainda provisória, mas a qualidade de ser efêmera não é tão acentuada, instaura-se a indefinição. Há pelo menos um tipo de patrimônio cultural cuja matéria característica não é essencialmente perene nem efêmera, mas algo intermediário. São os jardins tombados. Neles, o que tem possibilidade de ser permanentemente mantido é também imaterial: são os princípios que presidiram a disposição de seus elementos no espaço, e não a vegetação, sua parte material. Esta possui dinâmica biológica e tem duração variável, sendo forçosamente substituível. Portanto, há necessidade de reformulação conceitual e classificatória principalmente para esses casos, que constituem a pedra de tropeço.

Propomos um novo enfoque, criando ao mesmo tempo um campo bidimensional para organizar a questão. Tentaremos, não demonstrar – não é o caso –, mas convencer que esse modelo é mais adequado à realidade que nos cabe examinar e trabalhar.

Se todo patrimônio cultural passar a ser reconhecido por sua imaterialidade, de concreto vai permanecer apenas o suporte dos vários tipos de patrimônio cultural. Com efeito, não nos custa muito admitir este fato,

já assinalado teoricamente.¹² A classificação do Partenon neste sistema proposto poderia, apenas por enquanto, ser: patrimônio cultural imaterial de suporte perene. Haverá exemplos de patrimônio cultural imaterial de suporte efêmero. Como a palavra imaterial é denominador comum, constante em todos os casos, podemos suprimi-la. Então, em vez de classificar os patrimônios culturais em uma de duas categorias – material ou imaterial –, faremos isto segundo a duração de seus respectivos suportes materiais, em um gradiente que vai de entidade a evento.

A vantagem desse modo de classificação é que, além de áreas semelhantes ao SRBM, todo tipo de patrimônio cultural pode ser contemplado, encaixado no seguinte quadro:

TABELA 1 – CLASSIFICAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

SUPORTE	AÇÃO	TEMPO	EXEMPLO
PERENE	conservação, preservação	infinito, indeterminado, muito extenso	obras de arquitetura, escultura, pintura, etc.
TEMPORÁRIO	substituição	médio prazo	obras de paisagismo
EFÊMERO	reedição	difuso	acarajé
		cíclico	festa do Círio de Nazaré

Observa-se na tabela que a coluna Suporte e a coluna Tempo são quase redundantes. Justifica-se este excesso por permitir variância em relação aos objetos do patrimônio cultural de suporte efêmero que pode assim ser subdividido em difuso e cíclico.

Como exemplo de patrimônio cultural de suporte efêmero difuso está um elemento da culinária baiana recentemente promovido a patrimônio imaterial: o acarajé. Trata-se de um objeto que é criado e consumido por uma multidão de agentes individuais, de modo assíncrono e quase instantâneo, em inúmeros locais, pontualmente difusos em um determinado contexto que é espacialmente restrito, mas temporalmente ilimitado.

Já no caso do patrimônio cultural de suporte efêmero cíclico, a escolha recaiu sobre uma procissão repetida há mais de dois séculos, todo ano, no segundo domingo de outubro, em tradicional percurso de 4,5km entre a

¹² FONSECA, C. L. da. *O patrimônio em processo*.

Praça Santuário e a Catedral de Belém do Pará. A multidão de agentes atua coletiva e sincronizadamente em um tempo e local predeterminados.

Questões ambientais

O principal valor patrimonial do SRBM, no que se refere à preservação da flora, é o que se traduz pelo fato de ele ser um criadouro de plantas que foram trazidas de ambientes naturais, muitos deles posteriormente devastados.¹³ Algumas dessas plantas, por serem endêmicas e em decorrência da destruição de seus habitats de origem, são, talvez, as últimas que restam no planeta. Nesse aspecto, as ações que deverão ser encorajadas e programadas são, inicialmente, a continuidade na manutenção desses espécimes e, em seguida, sua multiplicação e difusão. Porém, antes de distribuir espécimes multiplicados a outros jardins ou de volta ao habitat natural, essa difusão deverá primeiro ocorrer dentro do próprio sítio – uma forma de *backup* do acervo botânico –, providência totalmente vinculada aos cuidados de preservação, pois salvaguarda contra acidentes e pragas cuja probabilidade de extinguir essas plantas aumentaria muito se elas estivessem concentradas em um único local. Assim sendo, as diretrizes para o tratamento do acervo do sítio precisam incluir a escolha de locais adequados a esses plantios.

O aspecto, citado anteriormente, exemplifica uma ação gerenciadora ditada por um conceito de paisagem que assimila os processos geradores dessa mesma paisagem, contradizendo aquele outro conceito que localiza o valor paisagístico na matéria que o constitui.

Outro aspecto de confusão na questão ambiental envolve uma preservação indiscriminada e injustificada de nativas e exóticas invasoras que incessantemente tentam colonizar todas as áreas de terreno disponível. Pelo fato de Burle Marx ter sido um incansável defensor da natureza, creem algumas pessoas que ele seria incapaz de erradicar um vegetal sequer, por mais dano que fosse, mesmo em defesa da ordenação que procurava estabelecer. Essa errônea suposição encontra “respaldo” na lei ambiental que proíbe a retirada de espécimes de vegetação nativa, mesmo que ainda em formação, de áreas onde essa lei pode ser aplicada, onde é possível acatá-la, sem prejuízo de valores mais altos. Considerando que no SRBM tal procedimento

não tem condições de ser adotado sem descaracterizar o patrimônio tombado, conclui-se que seu terreno não pode ser governado pela lei ambiental, mas sim por diretrizes adequadas à gestão do patrimônio cultural.

Nesse momento entra um complicador: hoje em dia há uma verdadeira sacralização do vegetal em quaisquer casos, à guisa de militância contra destruição do meio ambiente. Ora, tais ações não devem ser confundidas, porque não é possível nem lógico tentar frear a devastação da Mata Atlântica ou da Amazônia deixando que a vegetação nativa invada e desfigure jardins tombados. As plantas que aí existem têm que agregar algum valor cultural que justifique sua presença. Atitude semelhante àquela de decidir qual edificação deve ser protegida e qual pode ser demolida deve ser aplicada na manutenção do patrimônio paisagístico. Nem todas as plantas podem ou precisam ser preservadas. Quase sempre o espaço vazio em um jardim tem mais significação cultural do que uma árvore invasora do mesmo lugar. Isso constitui mais um argumento para que não localizemos o valor paisagístico de um jardim tombado na matéria de sua vegetação, mas sim nos princípios imateriais que presidiram sua gênese.

Questões culturais

O meio ambiente preservado é um bem cultural. Isto foi reconhecido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, ao criar os estatutos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Iphan. Daí decorre que, nas áreas em que coincidem, a preservação cultural deve ser privilegiada em relação à preservação ambiental, simplesmente porque aquela engloba esta e a recíproca não é verdadeira. Isto não significa que o meio ambiente valha menos do que a arte, a arquitetura ou coisa parecida. A preservação ambiental refere-se a entidades vastas, como uma floresta, um ecossistema, o oceano ou a atmosfera, enquanto os bens culturais são pontuais e escassos, como o sal da terra. Nos locais regidos pela preservação cultural, ou seja, nos raros dentre os lugares da Terra onde o resultado da ação humana foi valorizado a ponto de ser protegido por determinada sociedade, este tipo de preservação tem que ter prevalência sobre a preservação ambiental, pois a compreende, a inclui, não a desconsidera. Para ilustrar o ponto de vista, imaginemos o seguinte: se a floresta amazônica for racionalmente preservada, isto será positivo para a cultura nacional e o povo brasileiro fará jus a mais respeito, porque terá praticado uma proeza incomum perante os demais povos do planeta. Entretanto, se o descaso vier a se instaurar em nossa terra a ponto

¹³ ELIOVSON, S. *Os jardins de Burle Marx*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991; MOTTA, F. L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.

de, por exemplo, Ouro Preto, que é patrimônio da humanidade, ser tragada inicialmente pela vegetação pioneira, pelo que comumente se chama de ervas daninhas, e em seguida pela mata permanente, o Brasil, desde um ponto de vista estritamente natural, não terá sofrido nada, embora, em termos de zelo pelo patrimônio cultural, fique irremediavelmente desqualificado.

Conclusão

É importante enfrentar a tarefa intelectual de unificar o campo teórico do patrimônio, preenchendo as lacunas mencionadas e adotando uma base teórica mais compreensiva, que não mantenha os patrimônios paisagístico, arqueológico, ferroviário e que outros mais surgirem excluídos de conceito, ou incluídos precariamente. Não é qualquer fragmento de telha do século XIX que sustenta informação ou dá testemunho de algo que valha a pena lembrar. O mesmo se dá com relação aos elementos peculiares do paisagismo: não é qualquer planta que encerra representatividade superior ao ônus de mantê-la. Há espaços vazios bem mais significativos do que certos objetos – animados ou inanimados, não importa –, e serão sempre os valores intangíveis os únicos capazes de decidir a questão nesses casos ou em quaisquer outros relativos a bens culturais.



Museu Casa de Rui Barbosa, 80 anos: pesquisa e renovação

Jurema Seckler

Museu Casa de Rui Barbosa (FCRB)



Em 13 de agosto de 1930, com uma grande festa, o Museu Casa de Rui Barbosa é criado, com uma tipologia muito definida – a de um museu casa biográfico – com o objetivo de glorificar o proprietário e divulgar sua vida e sua obra, em coerência ao ideário nacionalista da época.

A compra da casa pelo governo brasileiro incluiu biblioteca, móveis, documentos e a propriedade intelectual de Rui Barbosa. Seu interior, organizado com peças compradas em leilões e doações da família era, na verdade, o cenário que ajudava a entender o político, o jurista e o jornalista tão admirado.

No entanto, um museu casa representa a contribuição de uma personalidade que mereceu ter sua memória preservada em prol da história coletiva. Segundo Marcos Veneu,¹⁴ “os museus casas seriam encruzilhadas de memória por ter o sentimento de que neles convergem fluxos de memória diversos, articulando dimensões locais e nacionais, públicas e privadas, individuais e coletivas, glorificadoras e críticas”.

Nestes oitenta anos de existência, o Museu Casa de Rui Barbosa veio acompanhando as mudanças do conceito de museu casa e assistindo a contínua valorização do papel dos museus na sociedade.

Veio, então, reforçando sua tipologia, ampliando seu conceito inicial e vinculando-se aos estudos dos usos e costumes da sociedade da época.

O estudo da casa como um documento arquitetônico, sua relação com o bairro, com a cidade e com sociedade do fim do século XIX e início do XX vem ampliando o universo de pesquisas que ajudam a contar a estória da cidade e do país.

Nos anos 1960, a Casa de Rui Barbosa se transforma na FCRB e passa a ter como missão a preservação e a pesquisa da memória e da produção literária e humanística que abriga.

O museu hoje, como uma divisão da FCRB, além das atividades pertinentes, deve produzir conhecimentos, possibilitar o usufruto de seus espaços de memória, integrar saberes, ser um espaço de diálogo e de reflexão, mas também de encantamento.

Encantar é sempre um grande desafio para os profissionais dos museus casas: a necessidade de novos olhares, novas interpretações, novas expografias para fazer frente aos desafios que as cidades e os públicos os impõem.

Neste III Encontro de Museus Casas não é por acaso que a temática é dedicada aos interiores desta modalidade de museu. Os interiores das casas contam a sua estória, são o palco da família, refletem seu *status*, seus gostos, sua maneira de viver. Proporcionar essa vivência histórica é o grande desafio que o Museu Casa de Rui Barbosa sempre viveu.

Em um museu casa, o espaço edificado de uma casa que já foi um lar e os testemunhos deste passado constroem a museografia que possibilita a vivência de uma experiência de memória que se espera seja de encantamento.

14 Palestra proferida no I Seminário de Museus Casas, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa em 13 de agosto de 1995. Marcos Veneu é historiador e pesquisador da FCRB.

O museu intenta, ao comemorar oitenta anos, a execução de um projeto de renovação museográfica. A equipe museológica, já há alguns anos, considera a necessidade desta renovação no sentido de reaproximar a museografia atual das ambiências originais da época em que a família Rui Barbosa lá vivia. Em 2009 foram discutidos estes novos critérios museográficos e, em 2010, estão sendo executadas algumas das ações propostas. Pesquisas iconográficas, do acervo museológico e de público, e os novos conhecimentos surgidos nos últimos anos, frutos de estudos e intercâmbios, fundamentaram a criação de um perfil mais contemporâneo centrado na “volta de Rui Barbosa e de sua família à casa”.¹⁵

Pesquisa e renovação

Há exatamente dez anos, em 13 de agosto de 2000, acontecia na FCRB o IV Seminário sobre Museus Casas, cujo tema era Pesquisa e Documentação. No encontro, estava em pauta a importância da pesquisa para os museus, e o professor Ulpiano Bezerra de Menezes e os colegas convidados discutiam então a relação museu, pesquisa, produção do conhecimento e mudanças que o novo conhecimento promove. E aí comecei a pensar nas pesquisas aqui realizadas e que promoveram a consolidação da tipologia museu casa. Pesquisas que estabeleceram intercâmbios de estudo com outras instituições, que encheram a FCRB de novos colegas sequiosos de conhecimento e de se integrar aos antigos da casa; pesquisas que nos fizeram rever conceitos, rediscutir posturas e fazeres, rediscutir os interiores do museu, a museografia e o museu casa como casa.

Desde que foi criado, o museu se dedica a pesquisas de seus acervos. A partir anos 1980, destaca-se a criação da coleção *Estudos do acervo museológico do Museu Casa de Rui Barbosa*, que vem alimentando a informação ao público, e o Projeto memória de Rui Barbosa, criado nos anos 1970, que incluiu entrevistas com contemporâneos, familiares, empregados, amigos, vizinhos e admiradores, reunindo uma massa de informações sobre Rui Barbosa e sua vida familiar, e possibilitou a reconstituição dos ambientes da casa e a museografia atual.

Nos últimos anos, no entanto, houve a criação do programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico da área da Cultura. Criado em 2005, inicialmente em convênio com a Fundação de

Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), vem concedendo bolsas em vários níveis a pesquisadores visitantes que desenvolvem projetos de interesse da instituição e visam suprir a demanda de pesquisa dos diversos setores da FCRB, hoje com um corpo de funcionários restrito.

O museu foi beneficiado com a criação do Plano de Conservação Preventiva da FCRB, incluindo o estudo do acervo arquitetônico e museológico. A linha de pesquisa: Plano de Manejo do Acervo Museológico já realizou três edições dedicadas ao acervo de indumentária, acessórios e mobiliário. Atualmente desenvolve-se o estudo das obras de arte da casa e dos artefatos decorativos têxteis da época, tais como: cortinas, reposteiros e sanefas, revestimentos para móveis, almofadas, colchas e panos de mesa.

Dentro deste programa destaca-se também a pesquisa Leitura Museológica da Correspondência de Rui Barbosa, que estuda a correspondência de Rui Barbosa no sentido de extrair novos dados que poderão enriquecer as informações da vida política e da vida familiar de Rui, bem como do próprio acervo do museu.

Estudos da casa e do bairro

No campo arquitetônico, destacam-se os estudos e pesquisas que vêm trazendo novos conhecimentos sobre as soluções construtivas e decorativas do casarão neoclássico e novas soluções para o desafio que é a preservação de um casarão do século XIX em pleno Rio de Janeiro do século XXI.

É uma linha de pesquisa interdisciplinar, voltada para o estudo do conjunto arquitetônico, tendo como referência os campos da museologia, arquitetura, urbanismo e arqueologia em uma perspectiva de preservação integrada. Anualmente realiza-se encontro de estudos sobre o ambiente edificado no Brasil do século XIX para apresentação e discussão de novas informações sobre o tema.

Uma das pesquisas em curso na FCRB é Formas de morar, sociabilidade urbana e a presença portuguesa no Rio de Janeiro oitocentista, que se baseia na trajetória do comendador Albino de Oliveira, um dos proprietários da antiga chácara onde hoje se situa a FCRB. A pesquisa traz informações novas sobre a casa, já incluídas nas discussões museográficas.

O interesse mútuo no estudo da emigração portuguesa e de sua prática sociocultural no Rio de Janeiro no século XIX gerou ainda protocolo de cooperação, unindo a FCRB e o Museu da Emigração e Luso-descendentes, e se insere no quadro de iniciativas de intercâmbios entre

¹⁵ Projeto de renovação museográfica – Museu Casa de Rui Barbosa. Equipe museológica. Consultoria: Marize Malta. 2009-2010.

instituições brasileiras e portuguesas. As pesquisas geraram a organização dos encontros luso-brasileiros para a discussão das questões que envolvem os museus casas no Brasil e em Portugal.

A preservação da biblioteca

No museu, a biblioteca, formada por quatro salas com mais de 30 mil livros, guarda o acervo que representa um dos mais caros vínculos que ligam o visitante à casa e a Rui. Como diz Arthur Dapieve: “o grande barato das casas-museus do intelectual, do escritor, é exatamente a pequena escala, a intimidade, a possibilidade de imaginar o escritor vivendo em seu habitat de exílio, silêncio e sutileza”.

Nenhum outro espaço da casa contribui para a compreensão da vida e da obra de Rui Barbosa como sua biblioteca.

A importância da biblioteca certamente motivou a compra da própria casa e possibilitou sua transformação no primeiro museu casa do Brasil, um museu biblioteca, ou um “palácio de livros”, como a chamava Américo Lacombe.

Localizada em um bairro que vem sofrendo profundas mudanças devido às condições ambientais cada dia mais adversas e com temperaturas e umidade médias altas, os técnicos viram-se às voltas com os riscos à conservação deste acervo. Havia ainda, em épocas mais quentes, o desconforto do visitante, que fica impedido de passar maior tempo no interior da biblioteca usufruindo do prazer de ler as lombadas e admirar o amor de Rui pelos livros.

Coordenado pelo Núcleo de Preservação Arquitetônica e dentro do Plano de Conservação Preventiva da FCRB, em parceria com o Getty Conservation Institute, Fundação Vitae e Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais, implantou-se um sistema de controle ambiental que possibilitou a preservação do acervo, do edifício e o conforto do visitante. E o ambiente da biblioteca e a museografia puderam ser preservados.

Estudos do jardim

Apesar de aberto ao público juntamente com a casa, em 13 de agosto de 1930, e tombado em 1938 pelo Iphan, foi somente em 1980 que o jardim do Museu Casa de Rui Barbosa foi estudado como um jardim histórico. E a busca de suas características originais e a incorporação do jardim como elemento indissociável da casa é ação recente, tanto que somente na década de 1990 os elementos decorativos do jardim foram registrados e estudados.

Quando se pensar o jardim e museu como elemento único com função de memória pensa-se necessariamente num conceito de museu, em que há muito pouco de classificação e catalogação de objetos e muito mais de sensibilização, percepção e meditação.¹⁶

A consideração da casa e do jardim como um todo faz sentido, já que Rui não só usufruiu do jardim, como também plantou muitas das árvores que hoje aí existem, inclusive a coleção de roseiras, um de seus *hobbies*. Entender Rui em sua casa envolve o estudo de sua relação com o jardim. Neste campo destaca-se o estudo do pesquisador Eduardo Silva, que em seu livro *As camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura* trata da relação entre os pés de camélia do jardim e o movimento abolicionista.

A partir de 2005, quando foi criado o Grupo de Estudos dos Jardins Históricos, a FCRB elaborou documento com termos de referência visando embasar a restauração do jardim. Deu-se início a importantes atividades que enriqueceram os estudos sobre o jardim histórico. Além da reincorporação de elementos decorativos da época de Rui Barbosa, como cascatas e caramanchões, a restauração do sistema de drenagem e atividades de poda possibilitaram a preservação de exemplares notáveis do jardim e a volta da avifauna. Houve ainda a criação do site Glaziou, o Paisagista do Imperador, e o início de atividades de educação ambiental.

Pesquisas arqueológicas no jardim, que acompanharam obras de drenagem, realizadas em 2007, trouxeram à luz novas camadas de memória. Foram encontradas peças, fragmentos e estruturas de construções anteriores.

Este acervo sofreu análise laboratorial, limpeza, marcação e triagem que resultaram em um espólio constituído de cerâmicas, vidros, carvão, azulejos, louças, telhas, ossos, conchas, metal e material construtivo vinculados a diferentes temporalidades e não somente ao século XIX.

Fragmentos de outras vidas, de outros tempos, aguardaram com paciência o momento de emergir e nos “obrigaram” a novos olhares, com informações que criam laços e complementam a história da casa, da família e da sociedade da época.

Pesquisas e preservação

Todas estas ações de estudos e pesquisas vêm contribuindo não só para a preservação mais eficaz dos diversos acervos da casa: museológico, arquitetônico e paisagístico, mas trazem principalmente novos conhecimentos.

16 REIS, Claudia Barbosa. *Memória de um jardim*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007. p. 47.

Recordando Ulpiano,

[...] o museu opera com material que pode também ser trabalhado como fonte de informação para produzir conhecimento. [...] diz a epistemologia que não há conhecimento sem ruptura, sem descontinuidade, só se conhece quando se extraem, do fluxo contínuo do existir parcelas que eu posso, pela distância tomada, observar melhor, questionar, analisar, compreender.¹⁷

O objetivo do museu é que os novos conhecimentos produzam o “estranhamento” necessário e um olhar mais integrado para que mudanças necessárias possam ser promovidas, na criação de novas expografias que virão oxigenar saberes e possibilitar novos questionamentos.



Museu Mariano Procópio: a casa do pai, a casa do filho

Douglas Fasolato

Diretor superintendente da Fundação Museu Mariano Procópio



É deste aprazível sítio que a arte converteu num brinco igual a qualquer lugar de banhos da Alemanha, sob o céu recamado de estrelas que porfiam com as inumeráveis luzes, que cintilam nos jardins e elegantes edifícios, ao som de uma harmoniosa banda de música de colonos tiroleses que eu principio a narrar a minha viagem enquanto a lua não sai e eu também, para percorrer estes jardins a inglesa, e subir ao alto de um outeiro, onde Lages acaba a construção da mais “coquete” habitação. Eu estou em outra casa que também lhe pertence e se acha no meio dos jardins e junto ao

17 MENESES, Ulpiano Bezerra. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: pesquisa e documentação*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 34, 38.

outeiro. Esta casa foi arranjada com apurado gosto e nada lhe falta... Chamam-me para passear, pois a lua já surgiu...¹⁸

Assim dom Pedro II se manifestou em relação à Villa Ferreira Lage, na qual deveria se hospedar em Minas Gerais, na cidade de Juiz de Fora, naquela época denominada Paraibuna, quando veio com a família e a corte inaugurar uma das obras mais importantes e simbólicas do Império, a rodovia União & Indústria, empreendida pelo seu anfitrião, o comendador Mariano Procópio Ferreira Lage, através da Companhia União & Indústria. A Villa, também tratada por *château*, ou castelo, solar, palácio, só foi concluída no ano seguinte, decorada com móveis franceses e ingleses. Mesmo assim, despertou reação em outros convidados, inclusive os acostumados às construções das grandes cidades da época, pois se surpreenderam com aquela casa, justamente pelo mesmo motivo: o estilo que não era habitual no Brasil.

O castelo do sr. comendador Ferreira Lage, [...] em estilo *renaissance* italiano, de gosto inteiramente novo entre nós, dá sobrenatural encanto a uma paisagem já por si tão pitoresca.

Compõe-se de dois andares, e torre à direita. A simetria não tem ali que ver. A ordem resulta da desordem. O todo oferece um aspecto arrebatador. Com palavras não se pode fazer a descrição deste lindo edifício e dos sítios que o rodeiam. Recorde-se cada qual da ideia que, em sua infância, tiver formado da habitação encantada de alguma fada, e poderá talvez compreender o que vimos em Juiz de Fora.¹⁹

A propriedade não ficou pronta, tal como desejava Mariano Procópio Ferreira Lage, e dom Pedro II se hospedou em outra casa, em meio ao mesmo parque:

18 BEDIAGA, Begonha (Org.). *Diário do imperador d. Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999. (Publicação em CD-ROM).

19 _____. *Viagem imperial: de Petrópolis a Juiz de Fora por ocasião de inaugurar-se a Estrada União e Indústria*. Juiz de Fora: Tipographia Sul, 1919. p. 60.

A comitiva imperial, atravessando por entre as alas assim formadas, chegou à quinta do sr. comendador Mariano Procópio Ferreira Lage, destinada para residência de suas majestades e altezas.

O paço imperial achava-se disposto e mobiliado com extremo bom gosto e elegância, como tudo quanto foi feito pelo sr. comendador Ferreira Lage.²⁰

O desígnio sonhado para a Villa Ferreira Lage em hospedar o imperador Pedro II e sua família só se concretizou em 1869, quando Mariano Procópio os recebeu por ocasião da inauguração de outro empreendimento de sua autoria, a Escola Agrícola União & Indústria. Na época, a propriedade novamente mereceu destaque nas matérias dos principais jornais, como no relato seguinte:

Suas majestades e alteza alojaram-se no castelo do sr. Ferreira Lage, espécie de habitação de fadas, que se ergue no cimo de uma ligeira colina cercada de extensos jardins, ornados de arvoredos, plantas raras, flores, cascatas, repuxos tanques, cercas de parasitas, assentos rústicos de caprichosas formas, animais curiosos e variedades de construções de recreio.²¹

Ao longo do tempo, a Villa Ferreira continuou despertando comentários e opiniões diferentes em seus visitantes, alguns por considerá-la de uma beleza singular, enquanto outros não gostavam tanto, como escreveu o poeta Manuel Bandeira no jornal *Correio de Minas*:

Mariano Procópio Ferreira Lage não era apenas um ganhador de dinheiro, ainda da melhor espécie que é a dos que granjeiam por meio de grandes empreendimentos de interesse geral: sabia também desfrutá-lo com discernimento e gosto. Assim construiu a sua residência no centro de um vasto parque que com ser o mais deleitoso sítio de recreio constituía um verdadeiro jardim botânico, pois apresentava um resumo de quase todas as espécies indígenas

e exóticas cultivadas no Brasil. No alto de um cômodo e dominando um grande lago ensombrado de bambuias nas margens e ilhotas ficava o solar acastelado, obra do arquiteto Carlos Augusto Gambi. O edifício em verdade não tem nada de interessante e estará inteiramente fora da tradição brasileira. Mas o parque faz perdoar o castelo. A propriedade estava pronta em 1862.²²

Em compensação, Manuel Bandeira tinha verdadeira admiração pelo parque no entorno da Villa Ferreira Lage e sobre ele registrou:

Teu lindo parque senhorial mais segundo-reinado do que a
*[própria Quinta da Boa Vista...]*²³

Para entender as escolhas do comendador Mariano Procópio Ferreira Lage é preciso saber quem era; conhecer seus gostos e suas relações. Ele nasceu a 23 de junho de 1821, em Barbacena, Minas Gerais, e pertencia a uma importante família, com vários titulares do Império e de destaque na Corte, como o duque de Caxias e a marquesa de Maricá, ligados por parentesco com sua avó paterna, Felizarda Maria Francisca de Assis – casada com Francisco Ferreira Armond. Ela descendia do português Vasco Fernandes Coutinho, donatário da capitania do Espírito Santo. Mariano casou-se, no Rio de Janeiro, onde morava desde a morte do pai, com Maria Amália, filha de Luíza e do poderoso comendador Manoel Machado Coelho. Foi presidente do Jockey Club Brasileiro, diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil e deputado por Minas Gerais à Assembleia Geral por dois mandatos, 1861-1863 e 1869-1872.

Homem ousado do seu tempo, graças ao espírito empreendedor e à tenacidade, transformou a inauguração da rodovia União & Indústria na coroação do resultado de seu trabalho, que continuou repercutindo. Não descuidou de apresentar sua obra aos visitantes, como fez ao receber, em maio de 1866, o naturalista suíço Luiz Agassiz – com sua mulher Elizabeth –, que relatou:

20 Ibid.

21 Ibid.

22 BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I: 1920-1931*. Org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 461.

23 _____. Declaração de Amor. In: _____. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004. p. 163.

Essa estrada é célebre tanto pela sua beleza como pela sua perfeita execução. Não será demais uma palavra sobre as circunstâncias em que foi construída. Se como se pretende, o progresso só marcha no Brasil com extrema lentidão, deve-se reconhecer que os brasileiros levam à perfeição as coisas que empreendem. É verdade que a construção dessa estrada foi confiada a engenheiros franceses, mas aquele a quem cabe a honra de havê-la projetado e concluído é um mineiro, Sr. Mariano Procópio Ferreira Laje. Minas Gerais se assinala, dizem, pela inteligência e energia de seus habitantes; talvez pelo efeito dum clima menos ardente, estando as pequenas cidades dessa província quase todas situadas nos altos chapadões das serras e gozando de um ar mais fresco e estimulante do que o que se respira no litoral. Antes de empreender esse grande trabalho, o sr. Laje viajou na Europa e nos Estados Unidos a fim de estudar todos os aperfeiçoamentos modernos introduzidos nas obras dessa natureza. O resultado é uma prova da energia e da paciência com que levou avante a execução de seu projeto.²⁴

Mariano Procópio era realmente um homem de educação esmerada, somada à sua natural capacidade de observação, como se lê no diário de bolso em que registrou a lápis uma de suas viagens à Europa, de fevereiro a agosto de 1853, a partir de Londres, passando por Liverpool, Newcastle, Paris, Bruxelas, Antuérpia, Liège, Andaine, Aix-la-Chapelle, Vivien, Rotterdam, Anaheim, Haia e Marlin. Também esteve nos Estados Unidos, em busca de conhecimento e aprendizado, o que certamente influenciou em suas ações posteriores. Em 1867, retornou para mais uma temporada na França, integrando a delegação Brasileira à Exposição Universal de Paris. Albino Esteves registrou que ele exerceu a função de presidente interino da referida delegação.²⁵ Foi agraciado pelo governo francês com o oficialato da Legion d'honneur.²⁶

Nessa viagem pôde se inspirar para erguer a casa sonhada, refletindo o que viu e gostou, levando-o a optar pelo estilo revival do Renascimento

24 AGASSIS, Jean Louis Rodolph; AGASSIS, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Trad. e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, 2000. p. 80.

25 BASTOS, Wilson de Lima. *Mariano Procópio Ferreira Laje: sua vida, sua obra e sua descendência*. 2. ed. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991. p. 17.

26 *Ibid.*, p. 16.

italiano, da região da Toscana, em voga na Europa a partir de 1840, mas definitivamente não fazia parte da paisagem arquitetônica brasileira, ainda marcada pelo colonial e o padrão neoclássico.

São 743 metros quadrados de área construída, distribuída em dois pavimentos, um torreão e o porão, este reservado para cozinha e serviços. E o destaque não era só pelo luxo, mas pelo conforto, com banheiros no primeiro e no segundo pisos. Utilizando 19 tipos de tijolos para dar o efeito estético pretendido, o projeto da Villa é de autoria do arquiteto alemão Carlos Augusto Gombs, da Companhia União & Indústria, que usou o mesmo recurso nas estações ao longo da rodovia, construídas em forma de *chalet*:

Em todas as dez e doze milhas, encontra-se uma muda de animais frescos em alguma linda estação, construída comumente em forma de *chalet* suíço.²⁷

Entretanto, o que mais despertou o interesse de Agassiz não foi a Villa, mas o jardim de seu anfitrião, sobre o qual relata:

Na manhã seguinte, o sr. Laje nos fez dar um passeio pelos seus jardins e laranjais. Passeio tão agradável quanto instrutivo. Ele não só distribuiu suas propriedades com muito bom gosto, mas fez empenho em nelas reunir todas as árvores e arbustos mais característicos do país; de maneira que uma volta dada com ele no seu parque vale por uma lição das melhores para um botânico, que pode assim aprender a história e o nome de cada árvore ou cada flor que vai encontrando. Um guia como esse é dos mais preciosos, porque, em geral, os brasileiros parecem querer persistir numa doce ignorância de toda nomenclatura sistemática; para eles toda flor é “uma flor”, assim como todo animal, desde a mosca até o burro ou o elefante, é um “bixo” [sic]. Uma das coisas mais admiráveis que podem ser observadas nos jardins do sr. Laje é uma coleção dos vegetais parasitas das florestas brasileiras. Duas sebes rústicas, ladeando uma extensa aleia, sustentam um grande número das mais singulares plantas desse gênero. No meio da aleia está a Gruta das Princesas, assim chamada para recordar que, por ocasião de uma visita feita

27 AGASSIS, Jean Louis Rodolph; AGASSIS, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, p. 94.

pela família imperial a Juiz de Fora para inaugurar a estrada, as filhas do Imperador se mostraram encantadas com a beleza desse recanto, onde uma fonte brota de um rochedo todo engrinaldado de parasitas trepadeiras e de orquídeas. Essa fonte é artificial, faz parte do admirável sistema de irrigação que se estende por toda a propriedade. Fica-se pasmo com a rapidez com que tudo brota e cresce neste país, quando se sabe que essa propriedade data apenas de cinco ou seis anos; ainda mais alguns anos sob a mesma direção, e se tornará o paraíso dos trópicos.²⁸

Mariano Procópio faleceu aos 51 anos de idade, em sua residência, na Corte, deixando a viúva e dois filhos: Frederico e Alfredo. Este tinha apenas sete anos e ao longo de sua vida não descuidou um instante sequer do culto à memória do pai, exaltando seus feitos, seus gostos e suas ideias. Foi uma luta incansável para não deixá-lo cair no esquecimento, o que o levou a criar o Museu Mariano Procópio.

Alfredo Ferreira Lage

Nascido em Juiz de Fora, em 10 de fevereiro de 1865, Alfredo Ferreira Lage foi morar na Europa com sua mãe, Maria Amália, e seu irmão mais velho, Frederico. Recebeu educação e fez a primeira comunhão em Paris. Acredita-se também que lá iniciou sua coleção, com minerais, parte dos quais com nomes de cidades francesas onde foram recolhidos.

O retorno definitivo ao Brasil aconteceu antes de 1886, quando Alfredo se matricula na Faculdade de direito, em São Paulo, na qual se bacharelou em 1890. Sua vida inteira foi dedicada à cultura, por isso tratado de Mecenas, e formou uma das mais significativas coleções brasileiras, parte dela adquirida na Europa e em leilões.

Alfredo se dedicou a recolher os vestígios do passado, enquanto o pai viveu preocupado em construir e buscar o futuro, novas tecnologias e seus avanços, sem se descuidar da memória, principalmente a familiar. Era também colecionador e cultor das efemérides pessoais e históricas. Pode-se pensar, mas tais preocupações não eram antagônicas em seus objetivos. Na verdade, complementavam-se no universo da história da formação do Museu Mariano Procópio.

²⁸ *Ibid.*

Em sua obstinação em favor da memória, Alfredo Ferreira Lage repetia o próprio pai, que também foi órfão, mas já aos 16 anos de idade. O avô, Mariano José Ferreira, por volta de 1835, na Assembleia Provincial Mineira, plantou a ideia de construir uma estrada ligando Minas Gerais ao Rio de Janeiro, o que foi devidamente reconhecido pelo imperador, ao agraciar Maria José de Sant'Anna:

A sra. Baronesa de Santana é viúva do digno sr. Mariano José Ferreira Armond, o mesmo que há vinte e seis anos iniciará na Assembleia Provincial Mineira, com comum com o senador José Pedro Dias de Carvalho, a ideia de uma estrada que ligue a província de Minas Gerais ao litoral do Rio de Janeiro, pela direção seguida no braço da estrada da Companhia União & Indústria.²⁹

De volta ao Brasil

O retorno da Maria Amália Ferreira Lage e os dois filhos, após longa temporada na Europa, motivou a primeira reorganização da Villa, com obras em que a residência alcança seu maior requinte e esplendor, utilizando motivos dos estilos império e romântico. Isto pode ser comprovado pelos papéis de parede mais antigos encontrados em recente pesquisa para a restauração por que vai passar o imóvel. Observa-se que os jornais utilizados por baixo são de 1883. Algumas peças de origem francesa também pertencem ao período posterior à morte de Mariano. Maria Amália, além de pintora e ceramista, era pianista.

Museu: primeiros tempos

Em 1915, ano seguinte à morte de sua mãe, Alfredo resolveu abrir à visitação pública seu museu particular, na Villa Ferreira Lage, franqueando o espaço privado da família. Anteriormente já cedia aos pedidos dos que desejavam conhecer a propriedade, que despertava interesse entre os moradores da cidade de Juiz de Fora e dos visitantes de outros lugares.

Da mansão da família, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, começou a trazer objetos de suas coleções. Criou-se naquele momento a primeira museografia sob seus cuidados. Entretanto, não foi a definitiva. Nem

²⁹ BASTOS, Wilson de Lima. *Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra e sua descendência*, p. 61.

mesmo criou oficialmente o Museu Mariano Procópio, cuja data escolhida foi pacientemente esperada até o dia 23 de junho de 1921, para celebrar o centenário de nascimento de seu pai, evocando suas glórias como homem culto, empreendedor, dotado de importante teia de relações políticas e sociais, gozando de prestígio pessoal junto ao imperador dom Pedro II.

Contava com 5.050 itens, reunidos por tipologias, história e cronologia, sendo as recordações históricas privilegiadas, com destaque para peças provenientes do Paço Imperial, numa demonstração de admiração que nutria pelos Orleans e Bragança, cuja amizade foi cuidadosamente mantida no período republicano, como se lê na correspondência existente nas visitas feitas no Castelo D'Eu, na França. Nessa época, algumas salas serviram como panteão do antigo regime, exaltando, através de objetos, o período de triunfo da Monarquia, dedicando-se uma delas às relíquias que fizeram parte do Paço Imperial, como a cadeira do beija-mão, usada por dom João VI, os fardões do imperador Pedro II, as cartas que dom Pedro I escreveu à marquesa de Santos e os presentes que lhe ofereceu, assim como o traje de corte da princesa Isabel.

A inauguração do Museu foi muito festejada, merecendo matérias nos principais jornais e revistas, até mesmo pelo propósito devidamente anunciado de doá-lo, por testamento, ao poder público municipal. Uma delas, com o título de “Doação preciosa”, com três páginas, diz em certo trecho:

Alfredo Ferreira Lage, dono principal do rico solar, durante longos anos, paciente e benemeritamente tratou de enriquecê-lo, mantendo um museu de arte e de curiosidades e gastando respeitáveis somas em aquisições oportunas e valiosas.

Era o meio mais digno de cultuar a memória de seu ilustre pai.

Há pouco tempo, nobremente refletindo que o Castelo de Mariano Procópio é uma relíquia nacional e deverá mostrar aos pósteros de como a ação enérgica dos verdadeiros patriotas concorre para o engrandecimento de um país, resolveu doá-lo a municipalidade de Juiz de Fora, que o conservará sempre digno do Brasil.

Esse gesto ecoou em toda parte, arrancando aplausos dos brasileiros e tornando benemérito também o nome do ilustrado descendente de Mariano Procópio.

Mas Alfredo Ferreira Lage quis que a tão grande ato correspondesse outro não menos fidalgo e doou à sua cidade natal o rico museu

do Castelo, que há de se desdobrar em várias seções, para o que, com os recursos da sua fortuna, está construindo novos edifícios e pretende adquirir do Governo da União o que a este pertence, de modo a que o parque de Mariano Procópio fique tal como o fez o grande brasileiro, em todos os seus aspectos.³⁰

A matéria jornalística revela que o projeto foi pensado ao longo de muito tempo, sendo planejado em cada detalhe. Isso incluía a construção de um prédio anexo – batizado com o nome de Mariano Procópio –, primeiro edifício com a finalidade de ser pinacoteca, tendo na galeria um lanternim desenhado por Rodolfo Bernardelli. Os dois prédios ficaram ligados pelo passadiço existente, unindo a construção do pai e a do filho; unindo o século XIX ao século XX.

Houve repercussão nacional na inauguração, realizada no dia 13 de maio de 1922, celebrando a princesa Isabel, que falecera em novembro do ano anterior. Não satisfeito, Alfredo ainda conseguiu ampliar mais o espaço, o que provocou a reordenação da Villa Ferreira Lage, sob sua análise de tipologia, com direito a licenças artísticas para realizar o discurso expositivo, utilizados os objetos originais, assim como de suas coleções.

Alfredo Ferreira Lage não descansou um momento sequer no seu ideal de deixar um museu importante, como efetivamente fez, doando-o ao município, em 1936, permanecendo como seu primeiro diretor até 1944, ano de sua morte. Para fazer valer a doação por escritura pública, instituiu o Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio, formado por 30 integrantes, com a atribuição de zelar pelas cláusulas do documento. Só não conseguiu reunificar o jardim, atribuído ao francês Auguste François Marie Glaziou, conhecido como “O paisagista do Império”, pela simples razão de faltar a documentação comprobatória. Mas o traçado e suas características garantem ser ele o autor. Outra parte do jardim encontra-se, até hoje, seccionado por um muro, e é sede da 4ª Brigada de Infantaria Motorizada, onde outrora funcionou o comando da Região Militar do Exército. No local se ergueu um palacete pelo mais velho filho de Mariano Procópio, Frederico Ferreira Lage. Sua viúva o vendeu à União.

Após a morte de Alfredo, sua prima Geralda Ferreira Armond assumiu a direção da instituição, atendendo seu desejo, por ter sido ela sua

30 UMA DOAÇÃO preciosa. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 16, p. 14-16, 25 dez. 1921.

eficiente colaboradora. Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas ao longo do tempo, ela deu continuidade ao projeto, realizando um silencioso trabalho. Foi a responsável pelo arrolamento de 1944, bem como a reorganização dos prédios, sendo que em sua gestão o prédio Mariano Procópio foi ampliado e a Villa Ferreira Lage reorganizada, após ampla reforma, como revelou a museóloga Lygia Martins Costa:

Conhecendo Geralda há muitos anos, de reuniões sucessivas, sobretudo nos vários congressos nacionais de museus realizados pela organização nacional do Icom e estreitando laços de amizade desde que com ela convivi na rearrumação do castelinho, deste museu, tive ocasião bastante para me convencer de seu devotamento a esta instituição, amor a suas coleções, seriedade de propósitos, tenacidade junto às autoridades federais e locais na busca daquilo que considera essencial para o bom nome da casa. Isto é, dar ao museu uma apresentação condigna – para o que necessita de um espaço compatível com a riqueza de seu acervo – e constituir uma equipe de trabalho atualizada, a fim de responder às necessidades hoje vitais de um museu categorizado. Quantas lutas, compenetrada de sua missão, teve Geralda pela frente!³¹

Apesar da ideia inicial de formar o museu com objetos de arte, como um santuário em memória do pai, Alfredo foi aglutinando peças de várias procedências, através de compras e legados, entre os quais parte do que pertenceu à sua prima-irmã, a viscondessa de Cavalcanti. Na palestra inaugural do II Encontro de Museus Mineiros, em 1973, Lygia Martins Costa ainda disse:

De acervo nacional e internacional, é uma exceção do estado e dos raros exemplos no Brasil de uma coleção de grande categoria doada ao público.³²

31 COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Pesquisa Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Iphan, 2002. 388 p.

32 *Ibid.*, p. 55.

Última museografia

A museóloga Terezinha Sarmiento coordenou a equipe interdisciplinar responsável pelo último circuito expositivo da Villa Ferreira Lage, que permaneceu até 2008, quando foi desmontado.

Sua importância está em agregar vários interesses e inúmeras possibilidades de pesquisa, a começar por ter sido residência construída e habitada por um empreendedor e político que se destacou pelas ideias e pela ação em prol do desenvolvimento no período imperial, permitindo refletir o século XIX, através do gosto e da individualidade do protagonista, retratando a vida cotidiana de seus moradores através de documentos, objetos pessoais e de decoração, mostrando como viviam e interagiam. Também serviu de paço imperial, quando nele se hospedou o imperador Pedro II. Além disso, tem a finalidade apresentar um estilo arquitetônico – inovador no Brasil – bem como de mobiliário, servindo para mostrar o século XIX em seu esplendor.

Situação atual – gestão

A Villa Ferreira Lage e o Prédio Mariano Procópio encontram-se fechados à visitação pública desde 2008, assim como o circuito expositivo está desfeito, para a realização das obras de restauração necessária, devido ao estado de degradação verificado nos últimos anos.

No caso da Villa foi realizado um projeto de restauração do prédio, com estratégias de intervenção a serem realizadas em duas etapas, estando a primeira para ser iniciada. Agora, a prioridade é definir a curadoria responsável pela investigação necessária sobre os projetos museológico e museográfico, de forma a fazer da Casa de Mariano um equipamento sedutor, não apenas circunscrito ao perfil de cultura elitista, com proposta educativa e instigadora e, ao mesmo tempo, buscar sua sustentabilidade e inserção social.

A evolução cronológica das principais etapas pelas quais tenha passado a instituição, seus processos e utopias são fundamentais para reinserir o Museu no espaço que merece. É preciso dar dimensão cultural e geradora do conhecimento com o envolvimento dos técnicos e o público que frequenta parte do parque, já aberto, após processo de requalificação.

Esta apresentação é a cronologia do esforço para entender e preservar uma parte do passado e refletir a trajetória apaixonada de um homem

em prol da memória de seu pai, que se ampliou e permitiu reencontrar a história através de seu parque, prédios e acervo, formado por uma coleção nacional, de relevância internacional, com cerca de 52 mil itens.



DIA 11/AGOSTO

Palestra II

Décor e salteado:
a decoração de interiores em fins do século XIX
e as orientações dos manuais para o lar¹

Prof.^a Dr.^a Marize Malta

EBA-UFRJ

O mundo doméstico compreende o principal ambiente construído em que convivemos durante nossas vidas. É o lugar onde homens e mulheres vivem suas vidas privadas e depositam suas coisas mais caras, benquistas. Nele, determinadas relações sociais e de gênero se situam com exclusividade. Foi no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, que a ideia de domesticidade tomou corpo no Brasil, configurando outros sentidos à casa, valorizando o intimismo, o resguardo do indivíduo, e propiciando construção de singularidades sociais e identidades pessoais.

Nesse momento, a decoração dos ambientes domésticos nos principais centros urbanos europeus e americanos esteve em evidência, situação que contribuiu para ver a domesticidade como outro lugar para a arte e como foco de interesse temático pelos artistas. Papéis de parede, tecidos, móveis, quadros e bibelôs adentravam pelas casas e assumiam posição de embelezadores do lar, arranjando-se de modo a gerar prazeres visuais e se constituírem em imagens decorativas.

O fenômeno esteve relacionado ao processo de transformação pelo qual a sociedade eminentemente rural tornava-se urbana e industrial. No caso do Rio de Janeiro imperial, o projeto industrial não obteve empenho do governo e teve surtos descontínuos, incapazes de sustentar um processo de transformação pela produção mecanizada. Por outro lado, a imagem da cidade foi deixando, aos poucos, seus ares vetustos e adquirindo feições cosmopolitas, em uma tentativa de se equiparar às imagens e às semelhanças dos grandes centros europeus, mesmo que nem todos os cantos da

¹ Esse trabalho é um excerto com algumas inserções e modificações de parte de minha tese de doutoramento. [MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Niterói, 2009. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense].

cidade se beneficiassem da nova roupagem desejada. Ainda que tenha sido a produção rural a sustentar toda uma transformação na cidade capital do Império, a imagem rural colonial estava sendo lida como algo relacionado ao atraso, e tal interpretação afetou as casas das cidades e as próprias casas-grandes e suas decorações, que procuraram assumir ares cosmopolitas e palacianos em pleno campo.²

A geração de Rui Barbosa que viveu no Rio de Janeiro de fins do Império e início da República “[...] viu um mundo que parecia existir desde sempre transformar-se em outro mundo, visivelmente distinto [...]”.³ Se a cidade disciplinada de Pereira Passos teve que esperar pelo século XX para ser admirada, não podemos dizer o mesmo em relação aos interiores das casas residenciais. Se algumas casas, no seu aspecto exterior, ainda se mantinham nos moldes coloniais, se outras eram acanhadas frente aos preceitos da tratadística clássica e algumas não apresentavam qualquer atrativo estético, os ambientes interiores foram adquirindo uma autonomia que lhes permitia transformar seus espaços em atrações visuais, em locais de conforto, em ambientes civilizados, dignos de serem exibidos e admirados. As modernizações das aparências pelo lado de dentro já se operavam antes das mudanças exteriores da cidade.

No século XIX, estar do lado de dentro ou do lado de fora implicava ocupar lugares diferenciados. Cada situação promovia experiências próprias e levou à definição de posturas peculiares. A casa tornou-se representante paradigmática do lugar de dentro, enquanto a rua, as lojas, as instituições assumiam papel de lugar de fora. O dentro correspondeu à ideia de ordem, proteção, paz, enquanto o exterior significava o caos e a diversidade. A casa despia-se de sua condição física para se tornar um lar, transpondo para sua imagem interior a condição de lugar seguro e aprazível. O lar era visto como o templo do coração, com diria John Ruskin,⁴ tornando-se um verdadeiro santuário secular onde a humanidade teria

2 Ao passarmos pelas casas-sede das fazendas de café do estado do Rio de Janeiro podemos constatar as transformações dos padrões que a arquitetura rural sofreu ao longo do século XIX. A perda do alpendre, composição modulada e simétrica, pórtico de entrada são breves exemplos que determinaram feições mais urbanas às bases coloniais da casa-grande. Além disso, a tradicional rusticidade de seus interiores foi sendo substituída por ambientes que pareciam mais cosmopolitas do que rurais.

3 CARDOSO, Rafael. Apresentação. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-22.

4 RUSKIN, John. *Sesame and lilies*. New York: Metropolitan Publishing Co., 1891. 1. ed. 1865. p. 137.

abrigo garantido, os valores morais mais elevados estariam salvaguardados e os sentimentos mais íntimos poderiam ser revelados.

Os valores civilizatórios do Velho Mundo, diante das casas senhoriais brasileiras, passaram, necessariamente, por transculturações capazes de acomodar a modernidade liberal burguesa frente ao ideal aristocrático de uma família patriarcal, ainda escravista. Como nos lembra Mariana Muaze:

A família oitocentista sobreviveu enquanto cânone fundador que conjugava patrimônio, riqueza, parentela e valores patriarcais. Contudo, se viu exposta às novas influências do individualismo, romantismo e do discurso médico-científico. Da mistura entre esses novos e velhos sentidos surge[ui] o que é[foi] próprio do Brasil oitocentista.⁵

A cultura visual desempenhou papel fundamental na modelação das novas aparências que auxiliariam a atualizar os modos de pensar dos Oitocentos nos principais centros urbanos do Brasil, em especial no Rio de Janeiro. Muito mais do que mudanças estruturais na sociedade oitocentista brasileira, as transformações foram da ordem das aparências e no modo de olhar para coisas e pessoas.

Durante o século XIX, assistimos a uma crescente demanda pelo valor decorativo nos artefatos cotidianos domésticos. Esse valor, que buscava atrelar a parcela artística aos objetos cotidianos, marcou a consolidação da categoria “arte decorativa” e a eclosão da prática da decoração de interiores, tanto no continente europeu quanto no Brasil. Os ambientes domésticos no Brasil oitocentista começaram a se tornar decorados em uma escala quantitativa e qualitativa sem precedente.

Contudo, as formas de olhar não são dadas. Elas são adquiridas. Cada época desenvolve um aparato visual que permite a certos sujeitos sociais verem sob determinado prisma o mundo que os cerca, auxiliando a determinar estruturas formais específicas, certas demandas plásticas e posturas estéticas. O olhar para a decoração doméstica no Brasil desenvolveu-se no século XIX, alcançando amadurecimento no entresséculos. A habilidade

5 MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. *O império do retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista – 1840-1889*. Niterói, 2006. Tese (Doutorado) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. p. 226-227.

para olhar de forma decorativa foi conquistada por meio de vários artifícios. Os guias, em forma de livros, foram um deles.

“Em terra de cego quem tem olho é rei” – os guias para ver decoração

Para que um cego possa caminhar com segurança, ele normalmente usa uma bengala – uma espécie de guia que antecipa o terreno a ser galgado e permite que se decida como proceder no caminho. Os guias, de um modo geral, servem para os que não enxergam e não sabem como agir. Funcionam como intermediários e “visualizam” o mundo que se quer percorrer. O livro-guia funciona de modo semelhante, pois antecipa o olhar daqueles que ainda ignoram como proceder. Mas, diferentemente, ele não só ajuda a enxergar, como permite ao seguidor dedicado ver com os próprios olhos. No século XIX, a educação do olhar pelos manuais obteve um poder revelador.

Cada tipo de manual oferecia uma lente de aumento diferenciada, dependendo do grau de cegueira do observador, se artistas ou leigos, se homens ou mulheres. Para os artistas, artífices ou chamados *amateurs* havia publicações especializadas que focalizavam regras gerais de composição da forma, repertórios estilísticos, receitas de execução e criação de obras de arte e artefatos, sugestões de aplicações ornamentais.

As academias e liceus de artes contavam com bibliotecas que dispunham de variados guias estrangeiros, principalmente franceses, mas também italianos. No Brasil, os guias de origem estrangeira disseminaram importantes referências textuais e iconográficas e funcionaram como referências civilizatórias. Serviram de livros didáticos e contribuíram para a formação das profissões ligadas à arte e aos ofícios. Suas imagens foram de fundamental importância, visto que muitos dos alunos-artistas do passado não eram muito familiarizados com as letras e muito menos com idiomas estrangeiros.

Para alcançar uma imagem ideal – bela – era preciso uma espécie de sabedoria visual. Esse ponto de vista sensato, aplicado aos interiores domésticos, seria capaz de discernir o artigo bom do ruim, de saber arrumar as coisas nos seus melhores lugares, destacar as melhores peças e descartar as piores, separar as obras de arte dos objetos comuns. Poucos tinham esse olhar lapidado, e a maioria dos livros-guias eram para artistas, muito complexos para a maioria das famílias que só desejavam, por meio de suas escolhas, transformar suas casas em lugares agradáveis.

Se havia um movimento reformista, especialmente inglês, de se criar uma arte doméstica capaz de, com o auxílio da sublimidade da arte, educar a sociedade por meio das imagens do lugar em que viviam, a concretização

desse ideal imprimia ao artista papel fundamental com o qual o mercado nem sempre queria atuar, pois aplicar arte ou pensar com arte custava caro. Se as mercadorias para o mundo doméstico, aos olhos dos críticos mais ortodoxos, foram raramente sensibilizadas pelo toque de Midas da arte, o público consumidor reclamava por peças que auxiliassem a embelezar seus lares. A dificuldade estava em saber escolher. E cada escolha pesava brutalmente sobre o consumidor, que passava a ser alvo da premissa “você é o que você aparenta” ou “você é o que você compra”.

O Brasil do segundo quarto do século XIX, que há pouco se tornara independente e que almejava aparentar sua herança europeia, ainda não havia formado uma elite de gosto artístico refinado e encontrava dificuldades para enxergar a decoração em sua própria casa. Os brasileiros, na sua grande maioria, ainda estavam cegos. Só com o passar dos anos, com ajuda das orientações dos manuais estrangeiros e de visitas constantes à Europa, principalmente a Paris, além de outros artifícios, foi possível saber olhar a decoração porta adentro, assim como dar importância ao seu papel de representação do gosto e da personalidade dos donos da casa.

Um dos guias mais completos de decoração de interiores foi escrito por Henry Havard,⁶ em 1883, autor de mais de dez livros sobre arte, frequentemente citado em outras obras que tratavam direta ou indiretamente de decoração doméstica. O título *L'art dans la maison* ressaltava o papel protagonista que a arte assumia no processo de embelezamento das casas, atuando como agente transformador da casa em lar. Dominar essa arte doméstica não era tarefa corriqueira e demandava conquistar conhecimentos específicos para conceber um interior com lógica, decorado convenientemente, conforme necessidades e respondendo a gostos pessoais.

O guia francês era bem minucioso e propunha uma didática organizada em quatro partes: 1^a) explicações preliminares; 2^a) principais materiais empregados na decoração da habitação humana; 3^a) gramática da decoração; 4^a) instalação. Na primeira parte, Havard discorria sobre a preocupação alargada da decoração naqueles dias, fornecia bases históricas do processo de se preocupar com a estética das casas e criticava alguns abusos e erros para os quais propunha, no decorrer do livro, as soluções. Na segunda parte, Havard apresentava as características dos materiais usados na decoração (mobiliário, têxteis, papel de parede, metal, etc.) e o modo de empregá-los para que se soubesse discutir com os fornecedores

6 HAVARD, Henry. *L'art dans la maison: grammaire de l'ameublement*. 4. ed. Paris: Librairie Illustrée, 1883.

e evitar “levar gato por lebre”. Na terceira parte, Havard criou cinquenta proposições comentadas com exemplos, como se fossem enunciados de regras gramaticais, para nortear o aprendizado do domínio da língua da decoração. Por fim, ele analisava os principais cômodos de uma residência, descrevendo as conveniências decorativas para cada uma das quatro áreas de destinação de uma casa, a saber: os acessos; os apartamentos de recepção; os apartamentos de habitação e as peças acessórias.

Não houve no Brasil nenhum guia de decoração que se equivalesse à obra de Henry Havard, possivelmente muito aprofundado e especializado para aqueles que estavam acostumados às leituras ligeiras dos jornais e revistas ilustradas. Se, na França, o livro de Havard foi adotado na educação básica, por aqui ele costumou frequentar somente bibliotecas da alta sociedade e de instituições relacionadas ao ensino das artes. Para as famílias financeiramente modestas foi editada outra sorte de manual para o lar.

Manuais de decoração para as donas de casa

Endereçados às donas de casas, muitos deles abrangendo a economia doméstica, surgiu uma outra modalidade de manual que procurava tornar acessível e inteligível a decoração do lar para leigos, ampliando o domínio do decorativo para além do fazer artístico. Essas obras tiveram importante repercussão em quase todo o mundo ocidental e foram responsáveis por auxiliar a estabelecer e compartilhar códigos de leitura das aparências das coisas dentro das casas e a ensinar a ver indicadores de diferentes posições sociais e de gênero por intermédio da decoração.

Na Europa, já havia inúmeros manuais para o lar na primeira metade do século XIX. Alguns identificavam a área de conhecimento que se propunham abarcar como economia doméstica⁷ – “arte de dirigir e regular economicamente as cousas da casa”⁸ –, que apontava para a ideia de que questões de ordem administrativa e financeira estariam em evidência, que o conhecimento científico disputava espaço com as preocupações de sociabilidade e de arranjo estético.

7 PARISSET, Madame. *Nouveau manuel complet de la maitresse de maison ou lettres sur l'economie domestique*. Paris: Encyclopedie de Roret, 1852; FIGUIER, Louis. *Le savant du foyer ou notions scientifiques sur les objets usuels de la vie*. Paris: L. Hachette, 1862; HIPPEAN, Engénie. *Cours d'économie domestique*. Paris: Bibliotheque d'Education et de Recréation, 1869.

8 FERREIRA, Felix. *Noções da vida doméstica, adaptadas com acréscimos, do original francês, à instrução do sexo feminino nas escolas brasileiras*. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior, [18-]. p. 1.

Todos os manuais para o lar eram endereçados, declaradamente ou não, a leitoras femininas, mas a maioria dos seus autores era ainda masculina.⁹ No entanto, se as regras para a decoração eram ditadas por homens, cada vez mais se imputava à mulher o dever de desenvolver o bem-estar familiar e doméstico. E isso incluía a decoração. Muitos autores, que se consagraram na crítica de arte ou em expor regras de composição decorativa para artistas, dispuseram-se a realizar manuais de economia doméstica nos quais direcionavam as leitoras, além de ordenar a casa e dirigi-la administrativamente, a melhor escolher as imagens ideais para seus lares.¹⁰ No Brasil, um desses casos foi o de Gonzaga Duque, conhecido crítico de arte que, em 1894, sob pseudônimo de Sylvino Júnior, escreveu *A dona de casa*,¹¹ com “[...] o intuito honesto e moral de educar a senhora brasileira na administração do seu lar e guiar o seu bom gosto”.¹²

O tema do livro de Gonzaga Duque não gozava de ineditismo. Anos antes, outro conhecido crítico, Félix Ferreira, lançara *Noções da vida doméstica*, com a intenção de ser adotado nas escolas brasileiras para meninas. Contudo, em vez de traçar uma decoração idealizada para os lares, Félix Ferreira recriminava aquilo que julgava impróprio à realidade dos lares brasileiros, cuja época parecia, a seu ver, viver mais de aparência do que de essência.

Na medida em que um novo século se descortinava, a autoria dos manuais domésticos passou a ser majoritariamente feminina, e tudo aquilo concernente à domesticidade, incluída a decoração, era tomado como coisa de mulher.¹³ No Brasil, Julia Lopes de Almeida, no Rio de

9 Martha McClougherty, analisando o caso americano, chamou de *household art books* os livros escritos por críticos de arte, arquitetos, artistas, escritores que exortavam as influências morais da decoração e da beleza dentro de casa. Normalmente seus autores eram simpatizantes do Movimento Estético inglês e seu teor se diferenciava dos livros de economia doméstica. Estes eram empreendidos por vozes femininas e apresentavam assuntos mais amplos, em que a decoração não era protagonista, mas coadjuvante na ordem doméstica. (MCCLAUGHERTY, Matha Crabill. *Household art: creating the artistic home – 1868-1893. Winterthur Portfolio*, Chicago: University of Chicago Press, n. 18, p. 1-26, 1983).

10 Henry Havard e Gonzaga Duque exemplificam a tendência. Seus livros poderiam ser classificados como *household art books*, como supramencionado, apesar de Gonzaga Duque não tratar com exclusividade da decoração e dos móveis em seu livro.

11 SYLVINO JÚNIOR. *A dona de casa*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894. Agradeço a Vera Lins pela indicação do livro e da dissertação sobre o mesmo, assim como a Ana Cavalcanti pelo empréstimo da cópia do livro.

12 *Ibid.*, p. 7.

13 Henry Havard admitia que as mulheres saberiam combinar formas e cores infinitamente melhor do que o mais erudito dos homens porque estariam pensando com frequência sobre suas vestimentas, procurando harmonizar cores e com-

Janeiro, e Vera Cleser, em São Paulo, assumiram o papel de importantes conselheiras das “donas e donzelas” de todo o país, interessadas em manter seu lar em harmonia. Uma nota no periódico *A Mensageira*, anunciando o livro de Vera Cleser, sugeria os motivos que levaram esse e outros, como o *Livro das noivas*, a se transformarem em verdadeiros sucessos editoriais:

O lar doméstico, de Vera Cleser, tem agradado extraordinariamente.

É um livro útil. Suas receitas muito práticas provam bem. Vê-se que a autora é uma excelente *menagère*. Aconselho a leitura d’*O lar doméstico* às jovens noivas e a todos os que se interessam pelo bem-estar de suas casas.

Nada mais agradável do que uma casa confortável e alegre!

E Vera Cleser ensina, inteligentemente, todos os meios de conservar o encanto do lar.

É um livro esse que as donas de casa devem estimar muito e os homens, principalmente, os homens devem adorá-lo. A mulher que seguir a risca todos os salutares conselhos de Vera Cleser, fará de seu lar uma espécie de paraíso, para o descanso e completa ventura do esposo.¹⁴

De certo, os manuais tratavam de distribuições ideais e intenções de normatizações. Foram úteis como parâmetros, indícios de decorações possíveis. A partir de um modelo de casa – confortável, mas não luxuosa – os autores e autoras discorriam sobre a distribuição dos ambientes e comentavam cômodo por cômodo, sugerindo a decoração mais adequada e que elementos seriam importantes para suas necessidades e até luxos. Pela sequência de textos, cada leitora era convidada a guiar seu olhar por dentro de casa, a fazer eclodir um olhar decorativo.

Julia Lopes de Almeida, em o *Livro das noivas*, apresentou a casa ideal para um jovem casal, ela dona de casa, ele engenheiro, valendo-se do artifício de uma visita imaginária a uma amiga recém-casada. Como existia, dentro desse enredo, uma relação menos formal entre as duas, Julia foi

convidada a conhecer todos os cômodos da casa, “Da sala à cozinha”,¹⁵ o que a possibilitou oferecer uma visão rara de se encontrar nos manuais. No início do relato, Julia Lopes se coloca a admirar a sala quando a amiga Annita veio encontrá-la e convidá-la a visitar toda a casa: “– Vem ver minha casa. Tudo aqui foi arranjado por ele [o marido]! Eu teria mais dificuldade; não tinha prática... peço-te que repares bem em tudo [...] e que dês a tua opinião franca e sincera.”¹⁶

Vera Cleser¹⁷ começou o caminho de suas orientações pela sala de entrada, passou pelo escritório e sala de visita. Diferente dos manuais de autores masculinos, Vera não deixou de conferir o quarto da criada, a cozinha, a despensa, locais em que normalmente os homens não entravam. Nada parecia escapar aos olhos meticolosos da autora, atenta aos detalhes de gosto, ordem e asseio, do maior ao menor dos cômodos.

No livro de Sylvino Júnior, uma casa no Rio de Janeiro que abrigaria, minimamente, uma família composta de marido, mulher, dois filhos e duas empregadas, teria os seguintes aposentos: duas salas, quatro quartos, copa, cozinha, despensa, privada e banheiro. A casa a que se remete seria alugada, pois ele mesmo comentava da dificuldade de se conseguir boas casas e a preços justos no Rio de Janeiro, cujos proprietários só pensavam em lucros fáceis. Sendo assim, suas orientações não cogitavam obras, não sugeriam construções ou demolições. Ele se concentrava exclusivamente na decoração das casas.

Se nos guias estrangeiros para os lares as imagens eram presença constante, servindo como sínteses visuais das orientações prescritas, as leitoras dos guias brasileiros só podiam se orientar por letras e, quando muito, por desenhos esquemáticos.¹⁸ Os guias franceses, por exemplo, traziam fartas ilustrações de interiores reais e fictícios. Outros, em geral americanos e ingleses, no início do século XX, ampliavam a oferta visual com reproduções fotográficas. Tal situação facilitava tomar como referência esquemas visuais estrangeiros, pela escassez de modelos visuais locais. Vejamos,

15 ALMEIDA, Julia Lopes de. Da sala à cozinha. In: _____. *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Typografia da Companhia Nacional Editora, 1896. p. 157-167.

16 *Ibid.*, p. 158.

17 CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1902.

18 Caso de Sylvino Júnior.

binar formas. O único senão era que as mulheres, apesar de praticarem combinações plásticas, raramente analisavam o efeito visual que provocavam suas escolhas (HAVARD, Henry. *L'art dans la maison: grammaire de l'ameublement*, p. 221).

14 SANTOS, Maria Clara da Cunha. Carta do Rio. *A Mensageira*, São Paulo, ano 2, n. 26, 15 mar. 1899.

cômodo por cômodo, o que os guias brasileiros prescreviam que, diferente do manual de Henry Havard, não focalizavam os grandes palacetes, mas as casas medianas da população urbana brasileira.

Entradas

O espaço de entrada seria a primeira parte da casa que o visitante se interessaria em olhar atentamente. O vestíbulo deveria servir de uma espécie de preparação para o que seria visto ao se poder adentrar pelos espaços da casa. Ele deveria aparentar elegância sem ostentação, mostrar-se atraente mas com reservas. Teria o papel de advertir o visitante da posição social, da fortuna e do caráter daquela família.

Alguns artefatos marcariam presença garantida: capacho, aparelho para limpar os pés, porta-chapéus, cadeiras, mesa com tinteiro, porta-canetas e pasta com papel e envelopes, cachepô com planta, painéis em madeira para forrar a parede.¹⁹ Se alguns móveis eram esperados, outros jamais seriam vistos no vestíbulo: nunca haveria um sofá ou um bufê, nunca um quadro com retrato de família, nada de bibelôs.

Caso houvesse nesse espaço ou contíguo a ele um local para espera, uma espécie de antessala ou sala de entrada, e se os donos da casa costumavam não ser tão ágeis no atendimento às visitas, o ambiente deveria ser generosamente belo para que a espera fosse menos penosa. Cadeiras de braço, canapé, almofadas de veludo, uma mesa robusta, um quadro de qualidade, faianças e flores seriam bem-vindos.

Em algumas situações, o vestíbulo se confundia com lugar para se atender aos fornecedores, credores e desconhecidos. Em casas maiores, passava-se do vestíbulo para o cômodo chamado *salle d'attente* ou *parloir*,²⁰ usualmente localizado no mesmo nível da entrada. Segundo Henry Havard,²¹ na Inglaterra e na Holanda, o dono da casa recebia um desconhecido no *parloir* e, depois de tê-lo visto e ouvido, julgava se era conveniente abrir a porta da casa ao visitante ou se logo o despachava. Era um ambiente neutro e não considerado como a casa propriamente dita. Mesa ao centro, cadeiras simetricamente dispostas ao longo das paredes, um espelho e alguns quadros (nunca de membros da família) completavam

19 CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 113-114.

20 Na Inglaterra, a palavra *parlor* também designa sala de jantar e pequeno salão.

21 HAVARD, Henry. *L'art dans la maison: grammaire de l'ameublement*, p. 298.

a decoração simples, até rudimentar, mas com gosto. Sugeria-se o uso de cores escuras para oferecer aspecto distinto e austero, mas muita luz para bem enxergar a fisionomia de quem chegasse.

Salas de visitas

Nas salas, os espaços mais públicos da domesticidade, havia maior compromisso com as regras “gerais” de beleza, com a representação da posição social da família e de seu (bom) gosto. A arte deveria estar incontestavelmente presente nas ambientações sociais e era uma espécie de demonstração de boa educação receber os convidados com o que havia de melhor. Seus olhos encontrariam mil distrações. Além disso, acreditava-se que a decoração tinha a capacidade de gerar atmosferas visuais que influenciavam os humores dos convivas. Eles se mostrariam alegres, se cercados por uma decoração vivaz e vibrante; entristecidos, se a ambientação fosse escura e triste; sufocados, se as salas fossem muito estreitas; perdidos, se as salas fossem grandes demais.

A decoração da sala de visitas dependia do número de salas de recepção existentes. Em casas remediadas, a sala de música poderia ser incorporada pela sala de visitas. Nas casas maiores, a sala de visitas seria usada exclusivamente para recepções e ocasiões cerimoniais. Nas casas francesas, o ideal seria possuir *grand salon* e *petit salon*, um interligado ao outro, situação desejável também nas casas abastadas brasileiras, em que o *petit salon* assumia o papel de sala de senhoras, onde as amigas eram recebidas e o chá da tarde, servido.

Todo o salão, segundo ótica francesa, teria um centro bem demarcado, de onde gravitariam pessoas e objetos. Muitas janelas permitiriam a entrada de mais luz, e os espelhos auxiliariam a refleti-la. As cores quentes e profundas das paredes (vermelho, grená, encarnado, marrom, verde escuro) dariam sensação de acolhimento e descansariam a vista da luminosidade. Se houvesse pouca luz, optava-se por cores mais frias e suaves nas paredes: verde claro, azul morno, cinza, palha, com teto claro. Do centro do teto, penderia um grande lustre de cristal ou bronze. Para um ar mais severo, as janelas receberiam cortinas de veludo. Caso se preferisse alguma magnificência, empregava-se o *brocatelle* e mais porções douradas nas paredes e portas. O meio do salão seria demarcado por mesa, jardineira, grande vaso ou um sofá circular (*borne*). Consoles e *guéridons* estariam dispostos pelos cantos e pelos tremós (vãos entre portas e janelas). Tais sugestões traduziriam a ideia de um lugar para recepções e conversações cerimoniais.

Sylvino Júnior falava de uma sala de capricho, simpática, clara, risosa ou doce. Sugeriu a substituição do papel de parede pela pintura a óleo, dissertando sobre suas vantagens econômicas (podiam ser lavadas), climáticas e de beleza, demonstrando o quanto seu discurso estava sendo auxiliado pelos tratados higienistas. Vera Cleser, mesmo ferrenha defensora do asseio doméstico, já não mostrou preocupação significativa com a limpeza da sala de visita, que admitia estar repleta de enfeites (cachepôs, estátuas com pedestais, cristais, jarras com flores, potes, espelhos, porta-cartões, cestinhas, bronzes, toalhinhas, etc.), defendendo uma ambientação comandada pela imaginação e pelo gosto delicado e artístico.

A decoração da sala de visitas, de caráter mais feminino, corresponderia proporcionalmente às posses da família e ao seu *status* social e, mesmo constituída de uma variedade de móveis e acessórios capazes de expressar individualidades, deveria apresentar certas características invariáveis: paredes com pinturas decorativas a óleo, piso em madeira encerada, tapete de cor clara, cortinas em creme ou cor de ouro. Sylvino Júnior concordava. As cores claras eram as indicadas, principalmente em caso de salas pequenas.²² Ademais, sugeria que se houvesse gente habilidosa na família, ela mesma poderia, com “paciência e amor”, decorar as paredes.

Por oposição, Félix Ferreira lembrava das antigas casas brasileiras compostas com algumas cadeiras, um canapé, dois aparadores, cama de casal e uma outra cômoda, um armário de louça, mesa de refeições e suas cadeiras, tudo em jacarandá. Naquele momento, de últimas décadas do século XIX, “as famílias nem as da mais medíocre condição se contentam com a nossa passada modéstia”.²³ Todos queriam, a seu ver, fantasias e deslumbramento para os olhos.

Vera Cleser recomendava que os assentos não estivessem rentes à parede, mas agrupados perto de mesinhas (de diferentes tamanhos e feitios), e o sofá fosse colocado de forma oblíqua no canto da sala. Uma conversadeira ou mesa porta-cartões ocuparia o centro, demarcado com tapete. Sobre as mesinhas, forradas de toalhinhas de diversas técnicas de agulha, colocariam-se frascos com flores, fotografias, cestinhas, quadrinhos, livro, blocos, lapiseira.

22 As cores sugeridas eram “lilás, rosa salmão, cinza e rosa fanada, amarelo de folha seca com enquadramentos de verde malva feneçada, todas acompanhadas de finos filetes dourados”. (SYLVINO JÚNIOR. *A dona de casa*, p. 23-24).

23 FERREIRA, Felix. *Noções da vida doméstica, adaptadas com acréscimos, do original francês, à instrução do sexo feminino nas escolas brasileiras*, p. 177.

O piano não deveria ficar contra a parede e era recomendável estar acompanhado de estante alta para músicas e com espaço para abrigar fotografias, estatuetas e bibelôs. Um grande espelho poderia ocupar o vão entre duas janelas e ser acompanhado por “elegante mesinha”, coberta com pano de pelúcia, duas jarras de flores e uma estatueta de bronze. Entre outras janelas, uma tripeça (pedestal com três pés) acolheria pesado cachepô de cobre com begônia. Nos cantos não ocupados com móveis, deveria haver colunas com estátuas e/ou cachepôs com palmeiras e avencas.

Sylvino Júnior apresentou alguns projetos de salas, acompanhados de um modesto esquema em planta baixa, sendo o segundo projeto apresentado exclusivamente pelo desenho e sua legenda. O primeiro projeto, ele considerava mais aparatoso e próprio para uma sala maior, frente ao segundo mais simples, adequado a um cômodo de menor dimensão. Vejamos o primeiro caso, em que o autor detalhou suas sugestões por escrito:

Numa parte da sala, em um pequeno canto de parede, um pequeno grupo de jacarandá, com assento de palhinha e meio encosto de seda estofada com apanhados de botão, e um tapete; ao lado do sofá ou canapé vasos grandes, com *chasse-pots*, de plantas decorativas (ficam banidas as infames plantas e flores artificiais); no centro do grupo um *gueridon* coberto para os álbuns.²⁴

Julia Lopes de Almeida reforçava a ideia de que a decoração não se vinculava ao luxo, mas a outros fatores, como a sala da jovem amiga, que Julia Lopes estava a visitar:

Olhei em roda: havia em tudo um luxo delicado, que não se impunha á vista de ninguém, nem fazia lembrar casa de outrem. Sobre o *parquet* de mosaico, encerado, tinham posto a um canto um estrado coberto de um veludo persa cor de ouro e azul, e em cima do estrado um bronze artístico, uma encantadora vênus negra, escultura de mestre [...]. Nas paredes vários quadros originais de pintores modernos, bem escolhidos. A mobília era leve, graciosa, fresca e disposta com graça. Um piano novo, de grande formato, tomava outro canto da sala, entre a estante de músicas e um divã, atrás do

24 SYLVINO JÚNIOR. *A dona de casa*, p. 32-35.

qual erguiam-se de um belo vaso antigo as hastes bem tratadas de uma planta exótica.²⁵

Salas de jantar

Receber os convidados para jantar era hábito muito difundido em fins do século XIX, e as refeições passaram a envolver ocasiões formais em que as pessoas da casa e os convidados podiam se distrair, conversar e satisfazer paladares, simultaneamente. Mais do que em qualquer outra sala, uma imagem de penúria e escassez deveria ser terminantemente banida.

As salas de jantar francesas, sob veredicto de Henry Havard, deveriam ter grande altura, numerosas janelas para permitir luz abundante e renovação instantânea de ar. Portas, pelos menos duas: uma ligada ao grande salão, por onde os convidados entravam, e outra para o serviço. A decoração concentrava-se na mesa e, assim, evitavam-se objetos espalhados pelas paredes e vitrines que chamassem a atenção dos comensais. Admitiam-se algumas faianças e quadros cujas molduras parecessem fazer parte dos painéis.

Sylvino Júnior alertava que era preciso fazer da refeição algo tão agradável à vista quanto ao olfato e ao paladar. Era necessário converter a sala de jantar em agradável ponto de reunião familiar. Além de a insistência na melhor disposição, ordem e asseio possíveis, mantinha-se a orientação para pintura a óleo nas paredes. Deveria haver pelo menos uma farta janela de onde se poderia oferecer aos comensais um pequeno paisagismo. Para esse cômodo admitia-se até conforto excessivo, pois, para o autor, a sala de jantar, no Brasil, fazia a vez da lareira na Europa, reunia a família que aí passava o dia.

Julia Lopes de Almeida, com o artifício do percurso fictício, apresentava a sala de jantar da amiga e sugeria decoração modesta, alegre e elegante. Era própria de recém-casados, ainda sem filhos:

- Vejamos agora a sala de jantar...
- Não é grande...
- Mas é muito alegre! No Brasil parece que todos querem dar banquetes!...

25 ALMEIDA, Julia Lopes de. *Livro das noivas*, p. 157-158.

A minha sala, na verdade, não é grande; mas não é tão estreita que não nos possamos servir e circular perfeitamente à vontade. O copeiro anda à roda da mesa quando jantamos e afirmo-te que não esbarra nos trastes... Que te parece a mobília?

– Muito linda...

A sala tinha portas de vidro para o terraço cheio de plantas finas e com um viveiro de pássaros muito elegante e uma vista esplendida.²⁶

Para Vera Cleser,²⁷ uma boa sala de jantar deveria conter os seguintes móveis (simples e sólidos), que segundo a autora eram sempre os mesmos: mesa elástica, *étagère*, guarda-louça e seis a doze cadeiras, mesa para chá (com alças e prateleiras), mesa para o filtro e mesa-trinchante. Os revestimentos (pintura ou papel de parede, cortinas, toalhas) facilitariam e resistiriam a frequentes limpezas. Para complementar a decoração, acolhiam-se plantas em cachepôs, faianças finas, pinturas ou litografias, conforme o orçamento familiar.

Gabinetes de trabalho e bibliotecas

O gabinete de trabalho era considerado o santuário do dono da casa. Lugar de estudo, trabalho e repouso, ele passaria uma atmosfera de reserva, seriedade com certa amabilidade.

Para os homens de estudos, ligados à ciência e às letras, uma biblioteca seria complemento irrefutável de seus gabinetes. Guardiã de livros, lugar de espíritos cultivados, de homens que pensam e refletem: eis como a biblioteca era vista. Alguns a colocavam em lugar de destaque, para mostrá-la e funcionar como um salão de recepção para palestras mais elevadas. Outros a preferiam em uma posição mais reclusa, própria para o estudo. Ninguém imaginava desprezá-la.

Diversas orientações eram dadas para proteger os livros nos armários-bibliotecas, quer da umidade, quer das traças, dos roedores ou da poeira. As belas encadernações contribuiriam para a sofisticação da decoração. Os móveis seriam distintos, com cadeiras robustas, de variados

26 *Ibid.*, p. 163.

27 CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 134-140.

formatos e com farto estofado. Uma mesa ao centro, solidamente construída, preencheria o centro do cômodo, e nela se disporiam pilhas de livros.

Na casa que Julia Lopes de Almeida visitara havia um escritório:

Entramos em um escritório amplo, iluminado por duas janelas largas, sem cortinas. Em cada canto uma estante de nogueira envidraçada, larga e baixa, continha cada uma cerca de trezentos volumes bem arrumados. Ao centro, sobre o *parquet* encerado e sem tapetes, assentava bem uma mesa quadrada, ampla, em que os papéis podiam ser manuseados à vontade. Uma cadeira de leitura estendia convidativamente os seus grossos braços de couro, e outras de diferentes feitios e tamanhos conservavam-se em grupos simétricos, bem arrumados. [...] Tudo aqui é sólido, simples, fresco e elegante.²⁸

No Brasil, o escritório ajuntaria funções de gabinete de trabalho e biblioteca e se assentava em solo masculino. Assim, nada de fantasias caprichosas e objetos delicados para distração. Austeridade, ordem, disciplina eram esperadas. A mobília seria simples e sólida, segundo ótica de Vera Cleser, que incluía estantes envidraçadas, uma mesa quadrada, uma boa secretária, três a seis cadeiras e poltronas de couro, uma confortável cadeira para leitura com mesinha, uma cesta de papel. Os seguintes acessórios costumavam lá comparecer: barômetro, cantoneira para plantas, porta-jornais, cesta-lixeira, retratos de família ou armas, moringues de água e escarradeiras, fora o material para escrita.²⁹

Quartos

Acreditava-se que os primeiros objetos visualizados quando os olhos se abriam, pela manhã, deveriam ser de agradável visão, de modo que os humores, desde cedo, recebessem estímulos positivos. Essa primeira impressão poderia afetar o modo de ver e de encarar toda a jornada do dia. Os quartos deveriam ser decorados.

Henry Havard falava dos quartos como lugares de prazer, capricho, onde os desejos pessoais encontrariam satisfação. Ao fechar suas portas, as

28 ALMEIDA, Julia Lopes de. *Livro das noivas*, p. 159.

29 CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 114-115.

pessoas poderiam ser elas mesmas, sem renunciarem, é claro, à elegância, ao luxo e ao bom gosto. Os quartos abrangiam uma variedade de cômodos que, em comum, só franqueavam entrada aos amigos íntimos e aos empregados. Eram: gabinete de trabalho, biblioteca, *boudoir*, quarto de banho, gabinete de *toilette*, quarto de dormir.

Os quartos eram tomados como lugares individualizados, muito íntimos e por isso não recebiam tanta atenção quanto os cômodos sociais. Entregava-se a decoração dos dormitórios ao gosto e à posse das donas de casa. Todavia, lembretes alertavam para os perigos de uma má ventilação, da falta de asseio, do mau hábito de se colocar flores ou pastilhas aromáticas, de se deitar roupa suja ao chão e das moças dormirem com animais.

Julia Lopes de Almeida oferecia um pouco mais de informações:

O quarto não era grande, mas fresco, bem iluminado por uma janela larga, sem cortinas. O chão, todo encerado, não tinha tapetes e nas paredes reinava a mesma simplicidade.

Como mobília a indispensável cama, criado-mudo e um cabide de pés, nesse momento espanado e desocupado, posto ali para receber à noite a roupa que despissem, o que é mais higiênico que deixá-la sobre a cadeira ou pendurada rente às paredes.

Um cortinado de renda branca enfeitava o leito, por concessão à *coquetterie* de Annita.³⁰

Vera Cleser³¹ congoçava com Julia a respeito da simplicidade com capricho nos quartos de dormir e recomendava móveis de modelos ingleses (com preços relativamente baixos) ou decoração Luís XVI. Além da cama, situada no centro do quarto e encostada à parede, haveria os seguintes móveis: uma *chaise-longue*, duas poltronas, um genuflexório, dois criados-mudos. Nas paredes, só artefatos religiosos: crucifixo, pia de água-benta, gravuras cristãs.

Acompanhando os quartos, era possível encontrar cômodos para a *toilette* das senhoras, chamados de quarto de *toilette* ou quarto de vestir, lugar com alto grau de intimidade. Como diriam as senhoras da época:

30 ALMEIDA, Julia Lopes de. *Livro das noivas*, p. 160.

31 CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 132-134.

“Não deixe jamais ninguém olhar seu *cabinet de toilette*”. Julia Lopes de Almeida, por outro lado, citou-o em sua visita didática:

A mobília era leve, graciosa, composta de cinco a seis peças – o guarda-casacas com espelho, o guarda-vestidos, o toucador, uma cômoda e um divã. O lavatório era de água corrente, amplo e todo de mármore. Não rodava por ali nenhum tapetinho emburrado nem quebrava a harmonia do conjunto nenhum quadro de miçangas nem flores de papel.³²

Lugar de troca de roupa e preparo meticuloso da autoimagem merecia muitos espelhos e luz franca. Haveria alguns guarda-roupas, um móvel para as abluções (o móvel *toilette*, ou mesa de toucador, propriamente dito) e aquela infinidade de frascos, perfumes, escovas, estojos e caixinhas. Vera Cleser chegava a receitar o modelo de toalha³³ para forrar a mesa de *toilette*, a qual acolheria pentes, escovas e aparelho para unhas. A *toilette* masculina era negligenciada, como se os homens fossem avessos a ela e não necessitassem de móveis e ambientes para seu toucador.

A economia nas orientações decorativas para os quartos parecia estar em consonância com o alto grau de privacidade creditado a esses cômodos. O peso da intimidade parecia inibir olhares mais atentos que, por meio das lentes da gramática decorativa, poderiam descobrir certas verdades guardadas pelos segredos de alcova. No fundo, ninguém queria se mostrar e ser descoberto por inteiro. Nem todos os cantos da casa eram alvo de um olhar decorativo.

Cômodos quase esquecidos

Além dos locais de decoração da casa comentados pormenorizadamente, havia cômodos que não gozavam da mesma prerrogativa e recebiam pouca ou nenhuma consideração. Eram lugares quase esquecidos. Essas geografias do esquecimento envolviam espaços que normalmente

32 ALMEIDA, Julia Lopes de. *Livro das noivas*, p. 160.

33 A toalha seria composta de “tecido mais ou menos suntuoso (damasco de seda cor-de-rosa, chita da Pérsia, etc.) guardada com um babadinho de dez a doze centímetros de largura. A toalha terá as dimensões exatas da mesa; somente o babado a excederá. Por cima desta toalha estenda uma *étamine* bordada a ponto de alinhavo, rodeada de rendas e entremeios de *filet-guipure*; ao centro estenda uma terceira toalhinha de linho branco, tendo 35 centímetros de largura, bordado a ponto de haste ou de cordão” (CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 144-145).

eram menosprezados no trato social: o quarto das crianças, as cozinhas, banheiros e demais dependências de serviço. Eram cômodos usados por pessoas que não contavam no convívio social.

A grande maioria dos autores costumava ser extremamente econômica ao tratar dos cômodos de serviço. Aqueles que se prestavam a falar sobre esses cômodos, forneciam recomendações da ordem do asseio, da ventilação. Muito ar e luz, no caso brasileiro, era conselho comum. Para o final do século XIX, alguma atenção começava a ser dada aos cômodos de serviço, advertindo-se como deveriam estar arranjados.

Para as cozinhas, os ambientes precisavam estar claros e limpos. Alguns manuais de economia doméstica chegavam a discriminar quantidade e tipos de panelas e utensílios e materiais recomendáveis. Em geral, quando mencionavam revestimentos, aconselhavam o revestimento cerâmico (faianças). Para afastar a bateria de cozinha da contaminação, sugeriam guardá-la em trempes altas e longe dos vapores culinários e da poeira.

Para a cozinha, Sylvino Júnior aconselhava: uso de azulejos nas paredes e ladrilhos no piso; com fogão colocado ao centro, alimentado a gás; prateleiras para panelas; mesa de cortar com tampo de pedra mármore; duas pias (água quente e água fria); mais prateleiras para os temperos e outra mesa, de pinho, para arrumar os pratos que vão para a mesa de jantar, além de uma bateria de ágata, vista como higiênica e barata. Tudo deveria estar bem lavado, areado e brunido.

Julia Lopes de Almeida passou pela copa e cozinha da amiga, comentando da ordem e asseio encontrados, corroborando as sugestões de Sylvino Júnior e de Vera Cleser:³⁴

Copa: ladrilho e de azulejo branco. [...] duas pias. [...] água corrente, fria e quente. [...] mesa para depósito da louça. [...] ganchos niquelados para os panos de serviço. Agora a cozinha: fogão de gás, que brilhava com os seus metais. [...] pequena prateleira de

34 Vera Cleser fazia recomendações mais minuciosas acerca da despensa e da cozinha, descrevendo os utensílios necessários (por exemplo, haveria pelo menos quatro tábuas: para bater bifés, picar saladas, para massa e para limpar facas) e suas localizações para otimizar o trabalho culinário (por exemplo, a mesa de corte deveria estar próxima ao fogão). Vera chegou até a dar medidas de distância entre as prateleiras e entre os potes de mantimentos mais pesados para facilitar o manuseio sem tirá-los do lugar. (*O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa*, p. 164-200).

mármore branco, com os potes de louça – do sal, da pimenta, da massa de tomate, etc.³⁵

Começava-se, em fins do século XIX, a atentar para os arranjos da cozinha, mostrando que o olhar decorativo repercutia para outros espaços da casa, normalmente considerados destituídos de atrativos visuais. Mas o olhar decorativo para despensa, cozinhas e afins não buscava o aprazível nas formas, mas na ordem das coisas.

Quanto aos banheiros, praticamente nada se falava. Quando muito, comentava-se das vantagens e dos vários tipos de banhos, da importância deles para as diferentes idades e sexo e para curar determinadas doenças.

Vista sob o ângulo dos cômodos de serviço, a decoração inexistia e parecia estar na escuridão. O olhar decorativo tinha dificuldade de se estabelecer. Lugares de higiene corporal, locais para lavagem e engomados de roupas, cômodos onde os empregados pernoitavam, todos pareciam sofrer de ausência de luz, de uma luminosidade capaz de romper preconceitos e fazer mostrar outras facetas da vida doméstica, normalmente escondidas da vista social.

A situação aponta para o fato de que o olhar decorativo não é natural, mas dependente de vontade de querer ver. Ele faz parte de um jogo em que só se deposita a possibilidade decorativa naquilo que está visível ou prestes a ser mirado. E como em um jogo de esconde-esconde, oculta-se muito bem o que não se deseja belo, deixam-se rastros para encontrar belezas escondidas que querem ser encontradas e exhibe-se, sem receio, a beleza que não teme ser bela, porque não se tem dúvida quanto a ela e não se tem medo de deixá-la às claras.

Assim, cada passo dado pelas casas ideais nesses manuais foi paulatinamente descortinando movimentos por um espaço que demandava, conforme o cômodo, modos de olhar decorativamente. Os percursos feitos nas casas fictícias começavam irremediavelmente pelos cômodos sociais, com passagem pelo vestíbulo, adentravam-se pela zona familiar e íntima e, às vezes, chegavam aos lugares de higiene e serviço. O percurso do olhar não era o do morador, que dificilmente entraria em sua casa pela sala de visitas ou faria o percurso sugerido pela sequência oferecida nos livros. No dia a dia o morador usava outros acessos, diferentes dos quase exclusivos para

35 ALMEIDA, Julia Lopes de. *Livro das noivas*, p. 164.

a visita e, com frequência, nem se chegava às salas de recepção nas casas mais abastadas. Os visitantes, porém, não adentravam pelos cômodos de serviço e da intimidade e, portanto, não percorriam seus olhares por todos os cantos da casa.

Os manuais tratavam de um caminho visual fictício, mas que determinavam hierarquias: dos cômodos mais importantes para aqueles inferiores. Reforçavam hábitos ou os criavam: os cômodos destacados, que exigiam maiores esforços decorativos, eram aqueles destinados aos outros. Alguns dos manuais sequer davam atenção para as áreas em que os visitantes não punham os pés. E muitos foram escritos para os olhos de uma visita, como um guia. Eles orientavam o que olhar, o que reparar, como julgar a decoração dos outros. Mas esse aprendizado para os outros também regulava a maneira de olhar para o próprio interior de casa.

Os manuais seriam como códices que traduziriam modos de morar conforme o caráter das pessoas. Saber olhar passava a ser uma questão de sobrevivência social. Dessa maneira, o olhar decorativo adquiria *status* de conhecimento, de saber. Era preciso saber ver e ler a decoração dos outros e a sua própria.

Portanto, no século XIX, os lares alcançariam tal estatuto pelas imagens construídas porta adentro, que eram identificadas por decoração de interiores e que os manuais auxiliaram a construir.

A decoração educava e, por meio da experiência visual diária, pelo contato com o asseio (ordem) e a elegância do lar, poderia garantir a transmissão de “ideias do respeito, do amor, da felicidade, da ordem e do trabalho”.³⁶ A decoração de interiores das casas promoveria verdadeiros benefícios sociais. A decoração, por meio das prescrições desses manuais, teria a capacidade de melhorar os homens, porque, como dizia Oscar Wilde, “A arte mais francamente decorativa é a arte com que se vive”.



36 SYLVINO JÚNIOR. *A dona de casa*, p. 29.

Interiores no Brasil: influência portuguesa no espaço doméstico (1808-2008)

Maria Lúcia Machado

Professora do Centro Universitário Izabela Hendrix – IMIH e da Pós-Graduação da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Mestre em Design e Cultura Visual no ramo de especialização em Design de Produção de Ambientes – Escola Superior de Design – Iade – Lisboa, PT. Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa, PT.



O presente texto consiste em um trabalho de consulta a fontes históricas, agrupamento e organização de informações existentes que permitiram uma compreensão analítica e histórica dos “interiores no Brasil” – a influência portuguesa nos espaços domésticos residenciais, a partir da chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808.

O recorte temporal abrange, portanto, de 1808 a 2008, data em que completaram duzentos anos da chegada da corte no Brasil. Apesar do ponto de partida ser o ano de 1808, em busca de uma maior clareza e embasamento, tornou-se necessário retroceder e utilizar fontes também do século XVIII.

Dada a extensão do intervalo cronológico em estudo, configurou-se pertinente elaborar uma síntese dos principais momentos históricos ocorridos nos dois países, que foram determinantes para acompanhar a sua evolução, bem como as alterações mais significativas que ocorreram no espaço doméstico residencial brasileiro e que de certo modo é o seu reflexo.

Na seleção de dados buscou-se a maior objetividade possível, para não se perder na extensa abundância de obras consultadas. A dificuldade ainda encontrada e já prevista anteriormente a essa pesquisa diz respeito à escassez de uma análise científica especializada nas áreas de arquitetura de interiores e design de ambientes. Dessa forma tivemos que recorrer às áreas de história e história das artes decorativas. A dificuldade também se estende em encontrar uma bibliografia atualizada e de síntese, muito restrita quando se trata especificamente dos interiores domésticos, tanto em Portugal quanto no Brasil.

Em Portugal, foi preciso compreender como viviam as elites dos Setecentos – o interior das casas nobres, o mobiliário e as artes decorativas

– enfim, o cotidiano da sociedade e da corte portuguesa. O século XVIII foi marcado por profundas mudanças no cenário lisboeta. O terremoto e o conseqüente incêndio ocorrido em 1755 trouxeram um cenário renovado com a reconstrução da cidade, dos palácios e residências, resultando em grandes alterações, tanto na reestruturação urbana, como no requinte dos interiores.

A contribuição da bolsa de investigação recebida pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, para futura publicação nas áreas de história e história das artes, e a oportunidade de escrever este artigo em Lisboa também me proporcionou uma clareza maior no que diz respeito às similitudes entre as duas culturas, tão distantes geograficamente e tão próximas no que diz respeito a influências portuguesas no Brasil, herdadas na arquitetura, interiores domésticos, costumes e tradições.

Em relação às grandes áreas de estudo nessa investigação, destacam-se as obras de referência em arquitetura e história da arte moderna de Hélder Carita; em história das artes decorativas, a de Carlos Franco; em história da vida privada nos interiores das residências de Lisboa, a obra de Nuno Luís Madureira. Todos eles discorreram sobre a diversidade de móveis de utilidade e de ornamento, peças de mobiliário das casas, as artes de se enfeitar uma mesa tais como os cristais, porcelanas, os objetos de arte e de prata. Como também pesquisaram sobre o uso de madeiras e outros materiais e técnicas – têxteis, pinturas, conservação, revestimentos e outros elementos decorativos – imprescindíveis para a organização dos interiores, locais privilegiados tanto para a sociabilidade, quanto para a privacidade de quem neles habitam.

Uma fonte de grande importância são os relatos escritos de viajantes europeus que visitaram Portugal tais como: Carrère, Ruders, Andersen, Beckford, entre outros. Os portugueses, na época, achavam que não valia a pena descrever o seu cotidiano, de modo que é sobretudo aos estrangeiros que visitaram Portugal que devemos esses conhecimentos e registros.

O mesmo se deu no Brasil, vários viajantes e estudiosos europeus que aqui chegaram trouxeram uma grande contribuição ao retratar o nosso passado histórico de acordo com suas descrições de viagens e de objetos, observações e impressões. Sem seus testemunhos muita coisa teria se perdido ao longo dos anos. Os viajantes, com um olhar mais crítico e atento, transmitiram-nos importantes apontamentos e imagens da arquitetura local e costumes que coletaram ao longo do tempo que residiram nesses dois países. Dentre os estrangeiros que estiveram no Brasil podemos citar Debret, Taunay, Montigny, Chamberlain, Rugendas, Vauthier, entre outros.

No Brasil, tomei como referências as publicações de Carlos Lemos nas áreas de história da casa brasileira; na produção da arquitetura tradicional e colonial, recorri a Lúcio Costa; na arquitetura contemporânea brasileira, Yves Bruand; na história da casa brasileira, utilizei Veríssimo e Bittar; na arquitetura brasileira do período colonial até o século XX, Nestor Goulart. Um autor fundamental para se consultar quando o tema abordado são as moradias brasileiras e cotidiano é, sem dúvida, o sociólogo Gilberto Freyre com suas obras *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*. E, finalmente, recorri também aos trabalhos de Robert Smith, autor norte-americano que se dedicou à investigação da arte e arquitetura portuguesa e brasileira.

Já no Brasil foi importante compreender, antes de tudo, como viviam os colonos na segunda metade do século XVIII, a casa colonial brasileira, os costumes e o *modus vivendi* desse povo antes da chegada da corte bragantina, para entender melhor como se deu esse encontro entre Metrópole e Colônia no início do século XIX, e as profundas alterações ocorridas nas configurações urbanísticas e na adequação do espaço para atender as necessidades do grande número de pessoas recém-chegadas e as exigências requeridas por uma sede do governo, na qual se transformara repentinamente o Rio de Janeiro.

Com a vinda da corte portuguesa, as influências e tendências estéticas passaram a ser ditadas pelos centros culturais e artísticos europeus, principalmente Inglaterra e França, por causa da influência que esses países exerceram na marcenaria, na moda portuguesa, e no relacionamento comercial de Portugal, principalmente a Inglaterra. A chegada também de estrangeiros (engenheiros, artistas), contratados para as novas construções brasileiras mais ao gosto dos portugueses, altera significativamente os hábitos e a decoração dos interiores, consoante os gostos e posses dos proprietários.

Vários decretos foram promulgados por d. João VI, como forma de “civilizar” o Rio de Janeiro e transformá-la em uma verdadeira Cidade Imperial. As primeiras medidas no sentido de higienização, salubridade, urbanismo, adotadas pela Intendência da Corte trouxeram grandes alterações na arquitetura urbana e civil.

Todos os depoimentos e relatos de viajantes, arquitetos e engenheiros associados à Corte, que participaram das construções na nova sede da corte portuguesa foram extremamente importantes na coleta de dados inicial, visto que, foram eles que vivenciaram esse período e nos alertaram para importantes aspectos dos interiores e das vivências sociais. Pelos relatos descritos em cadernos de viagens, documentados em mapas, pinturas e desenhos, podemos nos inteirar das grandes movimentações da Corte,

levando-nos a conhecer seus hábitos e comportamentos e compreender melhor a influência da nobreza recém-chegada no comportamento social dos habitantes do Rio de Janeiro.

Nesse artigo procurou-se focar no estrato social mais abastado, formado a princípio, além de elementos da nobreza lusitana, de grandes proprietários de terras, militares, comerciantes de grosso trato, políticos e funcionários públicos mais graduados que irão impulsionar a economia local. Optamos por delimitar o estudo ao Rio de Janeiro, espaço físico da corte e onde residia o núcleo mais significativo das famílias mais abastadas e a elite política brasileiras, estendendo-se depois até a cidade de São Paulo à época do *boom* da cafeicultura.

Nos espaços de habitar torna-se imprescindível conceituar os limites tênues entre os espaços públicos e privados, colocando em evidência as diferenças do cotidiano social e privado da sociedade. A casa afasta-se do espaço público para se tornar um espaço eminentemente familiar, surgindo novos limites na demarcação dos interiores e dos lugares ocupados pelos moradores.

A chegada da nobreza, a força de uma nova política e as estratégias econômicas, provocarão um aumento significativo dos grupos mais abastados que irão assumir papel importante na construção de uma nova sociabilidade. Essa nova “arte de bem viver”, leva-nos a falar de conceitos como cortesia, etiqueta e civilidade e perceber até que ponto esses aspectos foram decisivos na definição de um novo estilo de vida e padrão de consumo. Essas questões se refletem de forma evidente nos interiores e na estrutura da própria habitação, identificando novos espaços de sociabilidade.

Na definição dos papéis masculinos e femininos, a mulher passa a ter uma atuação mais significativa nessa nova sociedade, influenciando as alterações que sucedem após a sua presença mais participativa nos interiores. A vida social, antes restrita, estará mais aberta ao convívio. Dentro dessa abordagem é importante ressaltar também como a nova especialização dos interiores vai definindo espaços exclusivamente ligados ao universo feminino e masculino, que serão caracterizados posteriormente.

Os espaços interiores foram, portanto, analisados em função dos seus percursos funcionais: zona social, zona íntima e de serviço, detendo-se particularmente em cada área. Em uma contextualização cronológica, abordou-se ainda o espaço físico, social, verificando-se as suas inter-relações.

Na área mais social das residências encontramos a sala de estar e a sala de refeição. Nas casas urbanas do século XIX, a sala de estar era considerada o centro da vida social. As famílias mais abastadas tinham pelo menos

duas salas, uma para as ocasiões especiais e outra para o uso diário. No início do século XX, o espaço de estar sociabiliza-se mais ainda e vamos encontrar uma maior especialização neste aposento, incluindo, além da sala de visita, o jantar e o escritório.

A varanda constituía um espaço de recepção, porém mais aberto. Era circulação e passagem para a capela domiciliar e o quarto do hóspede, e também utilizada como local para as refeições informais da família. No início do século XX, nos palacetes havia normalmente duas salas: a sala de viver, também denominada sala de almoço, e uma sala de jantar mais formal.

Nos espaços adjacentes à área de estar, encontramos o escritório doméstico e a cozinha e, no final do Oitocentos, há uma identificação exclusiva da residência com a vida familiar, consequência da separação entre o local de residência e o espaço de trabalho.

A partir deste momento, nas grandes residências, o escritório doméstico passa a localizar-se na frente da casa, com entrada independente. Surge também, nos interiores, espaços menores denominados estúdio ou gabinete. Este aposento anexo ao quarto de casal estava ligado às atividades masculinas, lugar de leituras, orações e contabilidade.

A cozinha foi um dos espaços da casa que sofreu maior influência lusa. A cozinha colonial era localizada no quintal. No começo do século XIX inicia-se o costume de ter duas cozinhas: uma interna, contígua à zona de estar e outra externa, próxima ao quintal. Na primeira metade do século XX, já sem a mão de obra escrava, a cozinha instala-se nos fundos da casa. Nas grandes residências, a cozinha tende a aproximar-se da sala de jantar.

Na casa colonial, na área íntima, encontramos os quartos de dormir e casas de banho. Nas alcovas, espaço exclusivo de repouso, não existiam janelas, as portas eram voltadas para a circulação principal. Nas grandes residências já aparece o quarto de dormir, ainda sombrio, com janelas voltadas para um pátio interno. No século XIX, há uma valorização deste aposento: o quarto passa a comunicar-se com o *boudoir* – o quarto de vestir, espaço definido como exclusivamente feminino. As casas de banho evoluem da quase inexistência ao aposento de destaque. Nas casas coloniais não havia um espaço apropriado para a higiene. No século XIX, eventualmente encontrava-se uma “cadeira retrete” onde se colocava o urinol. Nas residências urbanas existiam latrinas ou “casinhas” no quintal. Os banhos eram sempre resolvidos nos interiores dos quartos, em bacias de cobre ou louças. A evolução do espaço de banhos, no final do século XIX,

é resultado do abastecimento de água nas casas urbanas. Ele passa a ser localizado no interior das residências, com espaço próprio para a higiene.

As camadas mais abastadas, no Rio de Janeiro, investem na construção de sobrados e solares luxuosos, influenciados pelas novas concepções estilísticas, que são introduzidas por arquitetos, engenheiros, publicações de catálogos, livros e revistas internacionais. A chegada de artistas franceses – a Missão Francesa – foi responsável pela implantação da Academia de Artes e Ciências, dinamizando a vida social e a imagem da corte, surgindo novas produções culturais, cenográficas, agora presentes nas festas públicas e religiosas.

A partir do final do século XIX, com o grande dinamismo da produção cafeeira em São Paulo, as famílias de fazendeiros mudaram-se para a cidade, e o novo meio de transporte ferroviário permitiu trazer com eficiência novos produtos importados para a construção de residências de luxo – os palacetes, em estilo eclético.

Dentre os estrangeiros que aportaram no Brasil os portugueses Ricardo Severo e Joaquim Tenreiro tiveram um papel preponderante na arquitetura do princípio do século XX.

Ricardo Severo, arqueólogo e engenheiro, oriundo do Porto, chegou ao Brasil em 1908, fixando-se em São Paulo. Ideólogo de uma arquitetura genuinamente brasileira, procurou resgatar a tradição luso-brasileira por meio de conferências e de projetos arquitetônicos. Foi o principal mentor teórico do movimento neocolonial, sendo considerado o mestre da arquitetura tradicional no Brasil. Realizava pesquisas históricas e arqueológicas, voltadas para a arquitetura, iniciadas em Portugal e depois no Brasil. Esses estudos foram abrindo horizontes e serviram de transição para a compreensão da história da arquitetura moderna no Brasil.

Outro português que imigrou para o Brasil e trouxe uma grande contribuição para a arquitetura de interiores foi Joaquim Tenreiro. Filho e neto de marceneiros, herdou da família a verdadeira tradição artesanal da madeira. No Brasil, começou ganhando a vida como marceneiro e artesão, instalando-se definitivamente no Rio de Janeiro, em 1929. A produção de Tenreiro estabeleceu uma síntese entre a arte e a técnica construtiva, entre o tradicional e o moderno. Contribuiu para conferir ao mobiliário brasileiro uma linguagem própria, em consonância com a nova arquitetura moderna que começava a despontar. Ainda hoje, seus móveis são produzidos pela indústria moveleira, com uma grande aceitação no mercado corrente. Foi considerado o precursor do mobiliário moderno brasileiro.

O azulejo apresentou-se como outra grande influência portuguesa que teve seu período áureo no Brasil, no século XIX. A princípio usado em construções religiosas, passou a ser muito utilizado como revestimento de superfícies parietais nos edifícios civis, principalmente nas cidades litorâneas, sendo ainda importado de Portugal.

É curioso observar que este uso da azulejaria nas fachadas, criação tipicamente nacional, foi exportada posteriormente para Portugal, em uma reapropriação e uma releitura de um produto tipicamente lusitano. O estudioso e pesquisador de azulejaria Santos Simões cita em suas obras que o uso do “azulejo de fachada” era desconhecido em Portugal até os finais do século XVIII. No Brasil, a partir do início da República, os azulejos começaram a desaparecer das fachadas, retornando timidamente o seu uso na arquitetura neocolonial.

Algumas décadas depois, o uso do azulejo foi intensamente retomado a partir de 1940, na arquitetura moderna brasileira. Jovens arquitetos como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer começam a utilizar os azulejos para as novas residências modernistas, tanto em revestimentos interiores quanto exteriores. Vários artistas plásticos que participaram do movimento modernista brasileiro tiveram uma produção representativa na azulejaria, tais como Di Cavalcanti, Portinari, Athos Bulcão, que se encontram presentes em vários edifícios em Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, entre outras. Outro especialista português, José Meço, reforça esta citação de Simões Santos, quando afirma que o Brasil parece influenciar a renovação do uso do azulejo em Portugal a partir de 1950, com a contribuição de profissionais que lutavam para implantar em Portugal uma arquitetura moderna. Podemos assim constatar que, entre Portugal e Brasil, as influências na azulejaria foram recíprocas.

Os tapetes de arraiolo no Brasil também foram introduzidos pela imigração portuguesa. Os primeiros registros que encontramos dizem respeito à chegada dos tapetes portugueses em carregamentos de navios, junto com a Família Real. Contudo, a documentação não é precisa quanto à cronologia específica de sua chegada e da forma como foram a princípio comercializados. A produção dos tapetes de arraiolo desenvolveu-se no Brasil com as associações artesanais, fundadas por imigrantes portugueses, que preservaram a tradição do bordado, trazida da cidade portuguesa de Arraiolos.

A confecção de tapetes também fazia parte das atividades manuais que podiam ser realizadas pelas mulheres, dentro do espaço doméstico, juntamente com outros trabalhos artísticos como a costura, bordados,

crochê, pintura. Os tapetes de arraiolo confeccionados em Diamantina e na Casa Caiada, na cidade de Recife, são famosos pelo capricho e a beleza de suas estampas. Ainda hoje continuam presentes nas casas brasileiras, fazendo parte da decoração dos seus interiores.

Não existe publicação no Brasil sobre esse tema. Talvez futuros estudos possam, a partir das abordagens sugeridas, complementar eventuais lacunas no histórico da tapeçaria produzida no Brasil.

Como foi demonstrado, a casa brasileira sempre sofreu uma influência direta da arquitetura portuguesa, desde a colonização, no século XVI. A influência e similitudes entre as duas nações foram, aos poucos, sendo diminuídas devido às novas influências arquitetônicas como, por exemplo, a norte-americana. Mas, ainda hoje, a casa brasileira mescla resquícios da arquitetura colonial com a arquitetura moderna, definida como a “arquitetura genuinamente brasileira”.

As raízes lusitanas permanecem nos interiores domésticos, tanto em objetos decorativos, quanto nos detalhes arquitetônicos. Conseguimos preservar, além do patrimônio arquitetônico, artístico e cultural, a presença portuguesa dentro das casas por meio do uso dos tapetes portugueses, da azulejaria, do mobiliário luso-brasileiro.

Esperamos que este estudo possa contribuir para evidenciar e identificar este patrimônio presente no Brasil, cuja importância histórica constituiu um valor inestimável, assim como uma oportuna contribuição à reflexão da influência portuguesa. Recuperando vestígios e interpretando símbolos conseguimos reconhecer na arquitetura civil e de interiores, os elementos imprescindíveis que fazem parte da nossa herança lusitana.

Fontes utilizadas

Biblioteca Nacional de Portugal

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa

Biblioteca do Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais

Biblioteca de Arquitetura e Design do Centro Universitário Metodista de Minas Gerais

Biblioteca de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais
Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
Arquivo do Museu da Casa Brasileira de São Paulo
Laboratório de Foto - Documentação Sylvio de Vasconcellos – UFMG

Visitas a museus históricos e palácios

Palácio Nacional de Queluz
Palácio Nacional da Ajuda
Palácio Nacional da Pena
Palácio Fronteira – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna
Palácio da Bolsa de Valores do Porto
Museu de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo Espírito Santo
Museu Nacional de Arte Antiga
Museu Nacional de Arqueologia
Museu Nacional do Traje
Museu Nacional do Azulejo
Museu do Oriente
Museu da Marinha
Museu do Mosteiro de São Vicente de Fora
Museu Dr. Anastácio Gonçalves
Fundação Casa de Mateus – Vila Real

Referências bibliográficas

AFLALO, Marcelo. *Branco & preto por Eitel Interiores*. São Paulo: Parallaxe Editora, 2005.
ALCANTARA, Dora. *Azulejos na cultura luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Iphan, 1997.
ANDERSEN, Hans Christian. *Uma visita a Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 2000.
BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
BAHIA, Denise. *O sentido de habitar e as formas de morar: a experiência modernista na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 1999. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais.
BAYEUX, Glória. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.
BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
BRUNO, Ernani Silva. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001.
CAMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *A arte de bem viver: a encenação do cotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 2005.
CARITA, Helder; CARDOSO, Homem. *Oriente e Ocidente nos interiores em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1999.
CARRÈRE, J.B.F. *Panorama de Lisboa no ano de 1796*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.
CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.
CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
_____. *Ainda moderno?: arquitetura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: José Olympio, 1982.
CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
COSTA, Janete. *Joaquim Tenreiro: o mestre da madeira*. 1. ed. São Paulo: Editora Pinacoteca, 2000.
COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes; Brasília: EdUnB, 1995.
_____. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Org. Alberto Xavier. 2. ed. Porto Alegre: UniRitter Editora, 2007. Coletânea de cartas, entrevistas, manifestações e pronunciamentos.
DEBRET, Jean Baptiste. *Caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
FRANCO, Carlos. *O mobiliário das elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Recife: Global Editora, 2006.
- GUIMARÃES, A. Laplaine. *Lisboa: construções de um império*. Lisboa: Divisão de Imprensa Municipal, 2008.
- HENRIQUES, Paulo. *Museu Nacional do Azulejo*. 2. ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005.
- LEMOS, Carlos A. Cerqueira. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- _____. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989. (Coleção Repensando a História).
- _____. *Casas do Brasil*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.
- MADUREIRA, Nuno Luís. *Cidade, espaço e quotidiano: Lisboa, 1740-1830*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O que é o Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MECO, José. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1989.
- MELLO, J.C. *Joaquim Tenreiro: projeto e produção*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 1998.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.
- MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. *A casa*. Londrina: Eduel; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração, Publicações e Comunicações, 1988.
- OLIVEIRA, António Manuel S. *Artistas portugueses residentes no estrangeiro*. Lisboa: Direcção Geral de Acção Cultural, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, 1982.
- OLIVEIRA, Fernando Baptista de. *História e técnica dos tapetes de arraiolos*. 7. ed. Lisboa: Sistema J, 1990.
- _____. *O bordado de arraiolos*. 3. ed. Lisboa: Sistema J, 2000. v. 1.
- _____. _____. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PINTO, Cerveira. Rescritos para uma exposição. In: SERPA, Luís (Org.). *Depois do Modernismo*. Lisboa: SNBA, 1983. p. 24.
- REIS, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- RUDERS, Israel Carl. *Viagem em Portugal: 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2 v.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, M. Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1995.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: d. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e quotidiano na época de d. Maria e d. João VI*. Lisboa: Estampa, 1993.
- SILVA, Maria João Espírito Santo Bustorff. *Joaquim Tenreiro: 1906-1992 – artífice designer*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1999.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. Presença e continuidade do azulejo português no Brasil. *Colóquio*, Lisboa, n. 9, 1960.
- _____. *Azulejaria em Portugal no século XVII*, t. 1: tipologia. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. *Azulejaria em Portugal no século XVII*, t. 2: elenco. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- SURIANI, Rogério Massaro. *Releitura das ambientações brasileiras: cinco séculos de história*. São Paulo: Senac, 2003.
- TEIXEIRA, M. Angélica Fernandes. *Mobiliário residencial brasileiro: criadores e criações*. Uberlândia: Zardo, 1996.
- VASCONCELLOS, Patrícia. *Interiores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Noções sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1962.
- VERÍSSIMO, Francisco Salvador. *500 anos da casa no Brasil: as transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

WANDERLEY, Ingrid Moura. *O azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

WEINER, Gunter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



Casa da Marquesa dos Santos: nova ambientação nos espaços expositivos e o impacto sobre visitantes – uma nova interpretação histórica

*Ana Carolina Moliterno Lopes de Oliveira; Letícia França Machado;
Mariana de Araújo Aguiar*

Estagiárias de Museologia do Museu do I Reinado – Casa da Marquesa de Santos

Orientadora: *Angela M. Chiesi Moliterno de Oliveira*

Museóloga do Museu do I Reinado – Casa da Marquesa de Santos

O presente artigo tem como foco o relato da experiência que as estagiárias dos diversos setores do museu tiveram ao promover uma nova ambientação no Museu Casa da Marquesa de Santos, situado no bairro imperial de São Cristóvão. Para o Circuito do Turismo Cultural do Bairro, ocorrido nos dias 22 e 23 de maio de 2010, dois espaços foram escolhidos: o gabinete de d. Pedro I e o quarto da marquesa, pelo fato de ambos serem os principais personagens da casa.

O objetivo dessa experiência foi recuperar a memória dos dois mentores da casa. Tal ideia surgiu pela grande curiosidade dos visitantes em conhecer um pouco melhor a intimidade dessas figuras históricas. Marcelo Moreira de Ipanema, ao se referir ao Solar, ressalta que “A Marquesa de Santos – negada ou exaltada – é personagem presente por todo o Primeiro Reinado”.³⁷ Assim como diz Ipanema, ao dedicarmos um espaço à marquesa, procuramos ressaltar um pouco da sua intimidade/personalidade.

37 IPANEMA, Marcelo Moreira. *Museu do Primeiro Reinado – Sugestão*. 1965. Ofício nº 256 enviado à secretária de Estado de Educação e Cultura. Processo nº 03/300.487/65.

Ao utilizarmos a pesquisa bibliográfica, resolvemos trabalhar com a dicotomia, já intrínseca no museu: o público, a marquesa e seu papel social; e o privado, Domitila, mulher do século XIX. Para tanto, colocamos em prática um roteiro de visita com ênfase nos usos e costumes de uma moradia tradicional do Império, ficando evidente no segundo andar da casa (onde se inserem o quarto da marquesa e o gabinete de d. Pedro).

Já para a figura de d. Pedro, buscamos ressaltar a memória de um estadista, escolhendo, para tanto, seu local reservado dentro da casa da amante para tratar das questões político-administrativas. Com isso, pretendemos trazer à tona a deferência da relação de Pedro para com Domitila.

Portanto, ao musealizar os espaços para o evento, buscamos apresentar este novo enfoque: uma melhor percepção sobre a questão do público e do privado, um maior sentimento de proximidade em relação às personalidades dessas figuras históricas e um melhor entendimento sobre uma época da história do Brasil; partindo da hipótese do entendimento do visitante a partir do circuito pela casa.

Um breve histórico da casa

O palacete, conhecido como Solar da Marquesa de Santos, é datado de 1826 e foi construído especialmente para Domitila de Castro Canto e Mello, a pedido do imperador d. Pedro I. Sendo, portanto, uma materialização do romance extraconjugal mais famoso da família imperial brasileira.

O território onde a casa foi edificada era extenso e compreendia a junção de duas chácaras.³⁸ Uma foi comprada em 8 de abril de 1826 do médico Teodoro Ferreira de Aguiar, profissional estimado por d. João VI. O outro terreno pertencia a Francisco Luís de Lima e, de acordo com informações do livro *O palacete do Caminho Novo*,³⁹ dava diretamente sobre o Campo de São Cristóvão e aos fundos confinava com a propriedade já comprada. A escritura de compra dessa chacara data de 20 de maio de 1826.

A aquisição das duas chácaras, além de aumentar os jardins da residência, possibilitou que o território de Domitila ficasse contíguo aos

38 Chácara era o nome dado, em Portugal, às habitações campestres, destinadas, em regra, para repouso. A denominação de solar para a casa de Domitila se refere à ampla área ocupada, ou seja, era uma chacara com mais construções destinadas à criadagem. O solar, no Brasil, pode ser designado para caracterizar tanto a casa apalacetada construída em uma área urbana quanto nos arrabaldes mais distantes.

39 FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O palacete do Caminho Novo: solar da marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: UEG, 1975.

terrenos da Quinta da Boa Vista, sendo separada apenas por um muro onde, posteriormente, foi feito um portão a mando do imperador.⁴⁰

A arquitetura da casa é de estilo neoclássico francês, sendo sua planta desenhada pelo arquiteto Pierre Joseph Pezerat – à época, arquiteto particular do imperador e antigo aluno da Escola Politécnica e Real de Paris. As obras foram entregues a Pedro Alexandre Cravoé, arquiteto de Obras Nacionais e Imperiais. E as pinturas são atribuídas a Francisco Pedro do Amaral, aluno de Jean Baptiste Debret, oriundo da Missão Artística Francesa de 1816. Os baixos-relevos encontrados no solar são de autoria dos irmãos Marc e Zepherin Ferrez, membros da mesma missão.

Sendo reconhecido, mais tarde, seu valor histórico e artístico, a fim de preservar este monumento histórico, o prédio foi tombado em 1938 pelo Iphan, no Livro de Tombo das Belas Artes (“Casa da Marquesa de Santos” processo nº 11-T, inscrição nº 10, Livro de Tombo das Belas Artes, fl. três, data: 20/03/1938).

Somente em 1827, após as obras, a marquesa de Santos se mudou para este solar. Segundo Morales de los Rios, no período em que ela fora proprietária, a casa foi palco de luxuosas festas, além de cenário de resoluções de assuntos políticos.⁴¹ Isto tornou o solar um ambiente frequentado por importantes figuras da política, da Igreja, das artes e do comércio.

Porém, a “fase de ouro” do solar durou pouco. Em 1829, o romance entre d. Pedro e Domitila foi rompido em função das negociações matrimoniais do imperador com Amélia de Leutchemberg. Assim, no dia 13 de agosto de 1829, a marquesa de Santos se desfez de seus bens, vendendo-os ao imperador pelo custo total de duzentos e quarenta contos de réis.

O palacete foi sede da cerimônia de beija-mão de d. Maria da Glória, filha de d. Pedro I com d. Leopoldina. Em 1846, passou a pertencer à duquesa de Bragança. Ela, por sua vez, a vende ao português José Bernardino de Sá, futuro barão de Vila Nova do Minho, que realizou obras, sendo a fachada atual dessa época.

Posteriormente, o palacete foi transferido ao barão de Mauá (firma Mauá, Mc Gregor e Cia.), que o obteve como consequência da execução de uma hipoteca em nome da viscondessa de Vila Nova do Minho.

40 DIAS, Demosthenes de Oliveira. *O solar da marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Livreiro Antiquário, 1972.

41 RIOS, Morales de los. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1940. p. 229-300, apud DIAS, Demosthenes de Oliveira. *O solar da marquesa de Santos*, p. 60.

Mauá ali residiu até 1882, quando vendeu a casa ao barão de Guararema. Posteriormente, a propriedade foi vendida ao doutor Abel Parente, ginecologista respeitado na época. Parente transformou o palacete em uma clínica para senhoras. Vale ressaltar que, durante o intervalo entre o fim da clínica e a venda, a casa foi utilizada pela Legação do Uruguai (1915).

Em 1921, a casa foi vendida à firma Hime e Cia. Nos anos de 1929-1930, o edifício foi alocado ao Serviço da Febre Amarela, administrado pela Fundação Rockefeller. Os terrenos laterais que constituíam a chácara foram comprados pelo Ministério da Guerra, e houve uma permuta com terrenos da área do cais do porto com a firma Hime e Cia.

Posteriormente, o governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, por decreto de 1961, desapropriou o solar da marquesa, obrigando o serviço da Febre Amarela a deixar o prédio. Em 1968, a propriedade foi cedida à Universidade do Estado da Guanabara (atual Uerj), que tinha por obrigação a conservação interna e externa, fazendo do imóvel sua sede nobre, e nela instalar então:

[...] um museu destinado ao maior número de peças históricas que caracterizam a vida cotidiana a que se vinculem os primitivos moradores do prédio, por qualquer forma atraídos ao estudo histórico do país, assim como os objetos, documentos e reminiscências que lhe sejam pertinentes.⁴²

A Universidade do Estado da Guanabara cedeu, portanto, o prédio para a Secretaria de Estado de Educação e Cultura para instalar o Museu do Primeiro Reinado, o que ocorreu em 1979.

Mudança de olhar sobre a casa – Os novos espaços expositivos

Musealizar um espaço é uma forma de capturar a realidade a qual, por definição, segundo Waldiria Russio, implica na preservação dos testemunhos do homem e do seu meio, traços, vestígios ou resíduos que tenham

42 DECRETO nº 2.054, de 10 de abril de 1968. In: FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O palacete do Caminho Novo: solar da marquesa de Santos*, p. 36.

significação, preocupando-se com a informação trazida pelos objetos em termos de documentalidade e testemunhalidade.⁴³

Os espaços expositivos escolhidos por ocasião da Semana Nacional de Museus para serem musealizados foram: o gabinete de trabalho de d. Pedro I, conhecido como Sala da Águia, e o toucador e alcova da marquesa de Santos, conhecido como Sala da Flora. Quando o nosso visitante ascendia ao 2º andar, a impressão que ele tinha era de uma casa sem vida. Esperava-se que ele abstraísse e imaginasse como seriam os ambientes, algo extremamente complexo, ainda mais para as crianças. O espaço vazio não estava sendo suficiente. O público reclamava da falta de um espaço dedicado aos dois personagens da casa. Havia uma ânsia para que a casa “falasse”, para “materializar o afeto”.

Almir Paredes já nos dizia que o edifício pode dizer muito sobre o seu patrono. Indumentária, objetos pessoais, mobiliário, cartas vão descrever e fazer com que possamos compreender o personagem. Os edifícios são falantes porque, na verdade, eles vão nos falar, se soubermos conversar com eles.⁴⁴

Por conseguinte, tentamos despertar a emoção no visitante, criando cenários nos espaços vazios, compostos por objetos. O primeiro espaço expositivo por nós criado foi o espaço marquesa de Santos. Nossa intenção foi homenagear e trazer à tona a memória da dona da casa, por tanto tempo renegada e reprimida. Por esse motivo, não havia lugar melhor do que a parte mais íntima da casa, seu local pessoal, o toucador e a alcova, devido a já mencionada demanda por parte dos visitantes sobre “o quarto” da marquesa. Havia essa curiosidade e necessidade de interagir com o espaço que mexe com o ideário coletivo, o local onde os amantes se encontravam.

Por isso, estruturamos o local o mais próximo possível de um quarto feminino da época do Império, trabalhando sempre com a noção de usos e costumes, e nele colocamos detalhes que fariam a diferença: um toque pessoal com as flores preferidas de Domitila – lírios – soltando seu perfume característico. Esta preferência pode ser observada na carta de d. Pedro I para Domitila, colocada no toucador para apreciação dos visitantes.

43 CHACAL, Cláudio. *A musealização do patrimônio sagrado: o ex-voto como resultado da promessa alcançada*. Disponível em: <<http://ensaiosmuseologicos.blogspot.com.br/2010/04/museizacao-do-patrimonio-sagrado-o-ex.html?view=flipcard>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

44 CUNHA, Almir Paredes. A pesquisa sobre o prédio. In: ANAIS do I Seminário sobre Museus Casas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 112-120.

Além disso, colocamos uma reprodução fotográfica da imagem de Domitila já idosa e de suas duas filhas (tidas com o imperador), a cômoda com os únicos objetos pessoais dela que possuímos no museu e os móveis que recomporiam a ambientação de um quarto. Então nasceu o espaço dedicado à Domitila, onde destacaríamos sua vida privada, como esposa, amiga, mãe e amante, assim como sua vida pública: marquesa de Santos, a favorita do imperador d. Pedro I. Conseguimos, assim, com um espaço ambientado, estimular as lembranças, os afetos e as vivências de quem o visitava. Obtivemos uma comunicação silenciosa entre a exposição e o visitante, permeada pela emoção.

O mesmo ocorreu no gabinete de trabalho de d. Pedro I, onde no teto há uma águia, que é símbolo de poder (por isso d. Pedro escolheu essa sala para o trabalho) e também de Napoleão, a quem d. Pedro admirava. Observar um tinteiro e sua pena, uma gravura, um espadim e botas de montaria fez com que o visitante se encontrasse com o homem emotivo, herói, ridículo, magnânimo e romântico.

Ao escolhermos mudar a expografia, reunimos alguns objetos não originais, porém da época, para compor o cenário, tais como: a mesa, para dar o ar de gabinete, o par de botas e a espada, que são os símbolos da presença de d. Pedro I no espaço, e apresentar o ambiente público, onde d. Pedro trabalhava na casa.

Buscamos, deste modo, aproximar os visitantes, deixá-los penetrarem na intimidade desta casa-museu e de seus mais ilustres moradores, ao fazermos a leitura da casa morada, casa como sinônimo de paixão (no nosso caso), reunindo espaço, materialidade e imaginário, tomando por base objetos, testemunha de mobiliário, adornos pessoais e decorativos, cartas, fotografias, que nos ajudaram a traçar um espaço de “congelamento de cenário”, de acordo com Walter Benjamin “[...] em uma casa museu espera-se encontrar um ambiente re-significado onde cada detalhe servirá de base para a lembrança e a rememoração”.⁴⁵

Portanto, através dessa análise dos espaços, nos utilizamos da sua arquitetura como base para a ambientação, já que os edifícios são, segundo Canclini, máquinas de “sentido, de sensação, [...] da subjetividade individual e coletiva”.⁴⁶ Logo, o público, ao entrar na casa, sente-se como um

45 BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 311.

46 CANCLINI, Nestor G. O patrimônio cultural e a construção imaginária nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: MinC, n. 23, p. 94-115, 1994.

convidado da época. Com isso, ao ambientar esses espaços, procuramos sensibilizar os visitantes e mostrar a casa do século XIX.

Assim, tentamos fazer com que entendessem o comportamento cotidiano doméstico, a forma de morar, os costumes de uma época e, principalmente, das pessoas que nela moravam.

Para além do romance: as personalidades de d. Pedro e da marquesa de Santos

Com a mediação durante o circuito, tínhamos um desafio pela frente: invocar sensações e sentimentos com a arrumação do local juntamente com a mediação sobre a vida desses personagens históricos, tentando fazer possível conhecê-los, no caso de d. Pedro, mostrando mais do homem Pedro, e não somente o imperador, chefe de estado e dirigente do Império.

Durante a época de seu romance com a marquesa e, em especial, à época em que esta casa já era a materialização do mesmo, d. Pedro despachava administrativamente desse local. Ali era o gabinete de trabalho do imperador, onde ele recebia os ministros, os embaixadores e até o próprio clero.

D. Pedro chegou ao Rio de Janeiro com 9 anos de idade, junto com a família real. O menino Pedro não fora educado para ser rei. Seu irmão mais velho, e primogênito de d. João, d. Antônio, era o sucessor natural da Coroa, mas com sua morte prematura, nosso futuro imperador foi nomeado sucessor de seu pai. Sua educação, liberal e completamente solta pelos jardins da quinta, não o impediu de ser um grande estadista. Imperador dos sentidos, intuitivo, jovem, já tinha a percepção de que o país só alcançaria sua plenitude quando não fosse mais submisso a qualquer tipo de vínculo, fosse ele econômico ou social.

Criado nos moldes de uma corte absolutista, com rasgos de parlamentarismo, nos deu a Independência, mas queria ter nos dado a República (não era, contudo, a hora mais apropriada nem o contexto permitia tal ação, pois acabaríamos por sermos sugados pelo absolutismo); deu-nos a 1ª Constituição (conjunto de regras e normas que um governante deve obedecer e fazer obedecer, para o bem do povo) e, nesse momento, ele talvez possa ser chamado de absolutista, pois puxou para si a responsabilidade de escrever a Carta Magna do Brasil, que se tornou a base da constituição atual, uma vez que seus ministros não se entendiam. Foi trabalho dele, individual, antes e depois da Independência, dar ao novo país que nascia a unidade e a extensão territorial, a unidade idiomática e também religiosa.

A tarefa de d. Pedro I, após a euforia pela Independência, era imensa: construir uma nação adaptada à nova realidade capitalista. Seus recursos eram mínimos: a economia ia mal, o exército consumia recursos inexistentes, a sucessão portuguesa tomava cada vez mais seu tempo. Além disso, a oposição ganhava força e o imperador perdia terreno e margem de ação: sem alternativa política e sem querer ceder, só lhe restou uma saída: abdicar em favor de seu filho Pedro, futuro d. Pedro II.

Duas pessoas o ajudaram nesse seu lado de governante liberal: José Bonifácio e d. Leopoldina. Além de imperador do Brasil, d. Pedro foi rei de Portugal, tinha direito, por parte de mãe, ao trono espanhol, e lhe foi oferecido também o trono da Grécia. Mas d. Pedro não trairia a nação brasileira, da qual era Defensor Perpétuo.

Como duque de Bragança, volta a Portugal para reaver o trono português, que havia sido usurpado por seu irmão, d. Miguel. Após uma luta intensa, como vencedor, toma o trono sob o título de d. Pedro IV, para abdicar logo em seguida em favor de sua filha, Maria da Glória, futura Maria II.

Vem a falecer com 36 anos, no Palácio de Queluz, no quarto Dom Quixote, o mesmo em que havia nascido. O nosso Dom Quixote, cuja única mágoa que levou do Brasil foi o fato de os brasileiros não o considerarem um brasileiro, ele, o português mais brasileiro que existiu.

Domitila de Castro Canto e Mello nasceu no dia 27 de dezembro de 1797, em São Paulo. Filha do coronel João de Castro Canto e Mello – que vinha de uma linhagem antiga, nobre e autêntica. Sua mãe, dona Escolástica Bonifácia de Toledo Ribas descendia de um capitão espanhol que, no século XI, fundara a Vila de Ribas – advindo então de uma boa linhagem.

Sua educação seguia os moldes tradicionais da época, e, aos 15 anos, foi dada em casamento ao oficial Felício Pinto Coelho de Mendonça. Porém, em 1819, grávida do terceiro filho do casal, ela foi apunhalada – seu marido a acusava de adultério e faziam uma queixa ao governo para ganhar a guarda dos filhos. Domitila foi morar com a avó materna juntamente com os dois filhos.

Quando d. Pedro foi a São Paulo, em julho/agosto de 1822, para abafar um dos inúmeros levantes que ocorriam às vésperas da independência, Domitila, dentre muitos outros, tinha a intenção de conseguir uma audiência, para pedir pela guarda dos filhos, que, apesar da ordem judicial, se encontravam com ela. No dia 29 de agosto de 1822, eles se encontraram pela primeira vez. Na verdade, até hoje não se sabe como esse encontro se deu, a única coisa que se sabe com certeza é que esse encontro foi arranjado pelo irmão de Domitila.

Somente três meses depois de terem se conhecido, d. Pedro ordenou a vinda de Domitila para corte com toda a família, instalando-a na rua Mata Porcos, atual Barão de Ubá, no bairro do Rio Comprido, na famosa “casa amarela”, trazendo então a amante para mais perto de si.

Muitas das fontes colocam-na em contraposição à imperatriz Leopoldina – Domitila seria extremamente vaidosa, era elegante, tinha um porte altivo e, por muitos, era considerada bela: corpulenta, de cabelos pretos e pele alva. Além disso, causava grande *frisson*, pois tinha por hábito tomar banhos todos os dias, o que não era comum na época. Dona Leopoldina, por sua vez, vivia extremamente desarrumada para uma imperatriz, usava roupas largas, uma vez que era austríaca e não estava acostumada com o calor dos trópicos e, também, porque passou a maior parte da sua vida no Brasil grávida – dos nove anos em que aqui viveu casada com d. Pedro, em sete esteve grávida.

Em várias bibliografias por nós pesquisadas, pudemos observar a existência dessa polaridade entre as duas mulheres de Pedro. Porém, não podemos afirmar com certeza até que ponto essas imagens tão antagônicas não fazem parte de uma construção para elevação de uma em detrimento da outra – estamos sempre trabalhando com relatos e descrição da época.

D. Pedro tinha como costume dar pequenos mimos para Domitila, como joias, fitas e utensílios de roupa. Ele não a sustentava, não lhe dava mesada, mas fez com que toda a família fosse “enobrecida”, dando-lhes títulos nobiliárquicos e, assim, teriam direito de receber uma quantia em dinheiro por parte da Coroa.

Consequentemente, foi sendo criada pouco a pouco uma rede de poder em torno da marquesa de Santos, da qual ela se utilizava muito bem: ela vivia de favores, criando o que hoje chamamos de tráfico de influências junto ao imperador, sendo, por conseguinte, conhecida como a primeira lobista da história do Brasil.

A maioria das pessoas não entende como e por que a marquesa de Santos se tornou a favorita do imperador. Não há como afirmar com certeza, mas nossas pesquisas mostram três pontos que, conjuntamente, podem ter favorecido esse fato. Como já foi dito, Domitila daria a Pedro a delicadeza e os floreios de feminilidade que ele não possuiria em casa.

Um segundo ponto é que Domitila não era somente sua amante, ela era sua amiga; Pedro tinha nela uma pessoa de confiança que sabia escutá-lo, já que em sua casa temos relatos de que havia pouquíssimo

diálogo – d. Leopoldina não falava português e Pedro falava pouquíssimo inglês e francês, e absolutamente nada de alemão. O terceiro ponto é mais político do que pessoal: nossas pesquisas têm nos mostrado que Domitila serviria como mediadora entre os dois maiores focos de poder no Império: o imperador e a elite tradicional paulistana, da qual seu pai fazia parte.

Foi em 1826 que d. Pedro tornou o romance mais aberto e escandaloso. Em maio ele comprou os dois terrenos que constituiriam a chácara de Domitila, com o argumento de que a mesma se encontrava muito distante. Esse terreno fazia muro com o terreno da Quinta da Boa Vista, no qual o imperador mandou construir um portão. Ainda no mesmo mês, ele reconheceu publicamente a primogênita dele com Domitila – Isabel Maria – a futura duquesa de Goiás, em um evento que foi recepcionado no solar, a convite da marquesa e do próprio imperador.

Em junho ele elevou a então viscondessa de Santos à marquesa de Santos, e a nomeia primeira dama da imperatriz – colocando a amante dentro do palácio imperial. No dia 11 de dezembro deste mesmo ano, a imperatriz Leopoldina morre, devido a uma forte tristeza e depressão causadas pela vergonha e descaso que o imperador lhe impingiu, segundo vários relatos.

Em 1827, a marquesa já se encontrava instalada no palacete. Seu quarto dava em linha reta para o palácio da Quinta, e temos cartas que mostram que Pedro vigiava todo a movimentação no quarto dela (e na casa) com uma luneta, inquirindo-a sobre movimentos tarde da noite. Nesse mesmo ano, começam então as brigas entre o casal, e o começo da extinção daquele fogo inicial que podemos acompanhar pelas cartas. d. Pedro procurava uma esposa, e Domitila esperava ser a próxima imperatriz. Mas, como imperador, d. Pedro necessitava de uma esposa de linhagem tradicional e nobre, uma princesa europeia novamente.

Em junho de 1829, d. Pedro havia tido a reposta de Amélia de Leuchtenberg, e o casamento havia sido ajustado, com uma condição, todavia: ele deveria se afastar definitivamente da marquesa de Santos. Então, em julho, o portão da Quinta que dava para o palacete foi fechado, e a marquesa, em 27 de agosto vai para São Paulo, sendo reduzida a dama do Paço.

Em uma das cartas finais de d. Pedro, na qual ele assina com o distante “O Imperador”, diz a Domitila que a amava muito, mas amava ainda mais sua reputação e a do Brasil, e que se Domitila o amava

e amava também o seu país, se ela não queria sua ruína, que ela fosse embora; deixando implícito então que ela entendesse a política e aceitasse seu casamento com uma princesa europeia.⁴⁷

Ao retornar para São Paulo, ela se casou com o brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar, chefe militar que em 1842 encabeçou uma revolução. Para mostrar o lado de Domitila que poucos conhecem, contamos que o brigadeiro então foi preso, e Domitila escreveu uma carta a d. Pedro II pedindo para acompanhá-lo na fortaleza de Lajes, pois ele era doente e carecia de cuidados, senão morreria. D. Pedro II, então, comentou com assessores que entendia por que seu pai havia amado tanto aquela mulher.

Novamente viúva, Domitila entra para a ordem das Carmelitas, fazendo caridade e doações, principalmente para estudantes carentes da faculdade de direito do largo de São Francisco. Ainda hoje, em São Paulo, Domitila é tida como uma santinha para questões amorosas, e são feitas peregrinações ao seu túmulo no dia de seu aniversário.

A Semana de Museus: o público no solar e sua reinterpretação histórica

O Circuito de Turismo Cultural do Bairro Imperial teve sua segunda edição nos dias 22 e 23 de maio de 2010, promovido durante as comemorações da 8ª Semana Nacional de Museus e patrocinado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e pelo Ministério da Cultura (MinC).

O evento, que ocorre uma vez ao ano desde 2009, reúne instituições que são marcos históricos do bairro de São Cristóvão. Nesta segunda edição, participaram: Museu Nacional/UFRJ, Museu Militar Conde de Linhares, Museu do Primeiro Reinado – Casa da Marquesa de Santos, Centro Cultural Maçônico, Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) e o Clube de Regatas do Vasco da Gama.

O objetivo dos organizadores do evento é promover a difusão de conhecimentos históricos e científicos que possibilite um interesse cada vez maior, por parte da sociedade, para com os estabelecimentos, que trazem consigo vestígios históricos e de pertencimento a um meio social. Além disso, ele foi elaborado como parte de um projeto de revitalização do bairro de São Cristóvão, trazendo, assim, à tona o seu tradicional *glamour* imperial.

Diferentemente do ano passado, a equipe do Museu do I Reinado resolveu retirar a visita teatralizada com d. Pedro e a marquesa por toda a casa, uma vez que não havia dado vazão para o público no ano anterior. A teatralização com os personagens ficou somente na recepção aos visitantes, logo no *hall* de entrada da casa. Pelo resto do circuito ao museu, foram espalhados mediadores por sala, com as devidas explicações históricas em cada uma. Para melhor metodologia e entendimento da história da casa e dos personagens, resolvemos, depois de longas leituras e meditações a respeito do assunto, dividir o tipo de visita pelos andares da casa.

O primeiro andar seria o público, aproveitando as instalações de uma moradia tradicional do século XIX, e também a disposição museológica das peças e das exposições expostas nesse andar. Já no segundo andar daríamos ênfase ao privado. Como seria o dia a dia de uma casa tradicionalmente nobre na época do Império, trazendo à tona os usos e os costumes daquela sociedade.

O gabinete de d. Pedro e a alcova da marquesa foram os locais privados mais enfatizados. Tanto na remodelação desses espaços museológicos, como também na mediação, na qual foi contada a história pessoal e trazida à tona a personalidade desses atores da história brasileira.

Ao nos inscrevermos no III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, tínhamos a intenção de obter a impressão que o público teve ao ver esses espaços. Elaboramos um questionário especialmente para fazer o levantamento para esta apresentação. Este foi enviado por e-mail, porém, infelizmente, não obtivemos um número suficiente de contatos para que pudéssemos fazer uma análise representativa. Portanto, de uma média de 200 *e-mails* que enviamos, os quais conseguimos recolher durante o evento (das três mil pessoas que entraram no Museu), obtivemos 24 respostas. Sendo assim, elegemos respostas aleatórias dentro de cada pergunta que formulamos, as quais traduziam positivamente ou negativamente as nossas intenções para fins metodológicos.

Em uma primeira instância, buscamos entender a compreensão que os visitantes possuíram ao se depararem com a divisão realizada na casa entre o público (primeiro andar) e o privado (segundo andar). Observamos que alguns, talvez, não tenham entendido a pergunta que realizamos, mas, em geral, as respostas sustentaram a nossa hipótese.

Entendemos a dicotomia público-privado como uma questão que se apresenta na relação de poder e não no espaço, propriamente dito, como

⁴⁷ RANGEL, A. *Cartas de d. Pedro I à marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

afirma Georges Duby, ou seja, enquanto a comunidade pública é regida por leis, a privada é regida pelo costume.⁴⁸ Assim, compreendemos o espaço da Casa da Marquesa de Santos como dicotômico, onde há vestígios do costume de uma época e fragmentos de uma história política e social.

Esta compreensão ficou nítida para alguns visitantes, como podemos observar nas seguintes respostas:

Muito oportuno. Assim ficou dividido entre a vida social, que era de conhecimento de todos, e a vida íntima, que apenas algumas pessoas tinham acesso. Assim manteve uma expectativa e surpresa.⁴⁹

Considero a disposição dos espaços bastante adequada, pois permite adentrarmos, gradativamente, nas histórias de vida de cada personagem apresentado, de modo que também possamos imergir na vida particular de cada um deles.⁵⁰

Assim, percebemos que os visitantes aqui citados puderam interpretar a história de uma forma mais abrangente, entendendo que a história vai além da política, transpassando a cultura e a vida íntima de duas personalidades. Além disso, as interpretações trazidas nos permitem analisar o Museu Casa Marquesa de Santos como um lugar de cultura, tendo por base a concepção freyriana de casa, ou seja, como um espaço que possui um significado literal e outro simbólico.

No que tange ao sentimento de proximidade que o público possivelmente obteve ao adentrar a casa, encontramos respostas negativas, além disso, alguns responderam que a proximidade só foi possível graças à mediação. Porém, grande parte das réplicas foi positiva para o nosso ponto de vista.

Muitos visitantes transmitiram, em seus relatos, sentimentos e emoções surgidas ao se depararem com detalhes que representavam um período, como podemos observar nos seguintes relatos:

Eu senti uma emoção muito grande ao tomar conhecimento da vida pessoal de d. Pedro e ver como ele se comportava como um homem comum apesar de ser o imperador e do amor que ele sentia pela marquesa.⁵¹

Exatamente. Assim com eu disse anteriormente, a emoção sentida e que também me foi passada, gerou em mim fortes emoções e reflexões acerca da vida de d. Pedro e do homem Pedro.⁵²

Ambos, ao se expressarem sobre o sentimento que tiveram ao adentrar no gabinete de d. Pedro I, traduzem não apenas a emoção, mas também um sentimento de identidade. A busca por tal sentimento tem sido algo constante no mundo globalizado, como destaca Stuart Hall, “as identidades nacionais e outras identidades locais ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização”.⁵³

Além da criação de identidade ligada às figuras de d. Pedro e da marquesa, as narrações descritas nos permitem analisar também o revivimento da memória. Pierre Nora caracteriza a memória como “vida, carregada por grupos vivos e, nesse sentido, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, sendo ela um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente”.⁵⁴

Assim, os objetos escolhidos para a ambientação possibilitaram a atualização de lembranças, a interpretação de um modo de vida de uma época, além de articular um cenário cotidiano. Isso se explicita quando se observa os relatos a seguir dos visitantes denominados 5 e 6, respectivamente:

Tentei viajar para esse século, como se voltasse no tempo, ao me deparar com aqueles objetos e com as histórias contadas pelos guias, como se revivesse as experiências dessa época.

48 DUBY, Georges. Abertura. In: DUBY, G. (Org.). *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 15-50.

49 Visitante 1.

50 Visitante 2.

51 Visitante 3.

52 Visitante 4.

53 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005 apud BALLER, Gisele Inês. Museu: espaço de identidade. *Revista de Museu*, 2007. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=13615>. Acesso em: 5 ago. 2010.

54 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993 apud BALLER, Gisele Inês. Museu: espaço de identidade.

Porque suas roupas, o material utilizado para confeccioná-los, o estilo, tudo isso representa um período da sociedade. Assim como o jeans representa a nosso atual contexto histórico.

A compreensão de uma época, para estes dois visitantes, foi sentida tanto pelo reavivamento de uma memória quanto pela comparação de costumes. Assim, a casa é um objeto que articula “a memória individual [e] cenário cotidiano, presente na lembrança de todos os indivíduos”.⁵⁵

Considerações finais

Compreendemos na ambientação desses espaços expositivos que um objeto remete sempre a alguém ou a algum lugar, possui uma aura de afetividade e simbolismo, sendo capaz de trazer à memória lembranças de situações carregadas de emoções e sutilezas, estabelecer vínculos com pessoas e lugares que lutam contra o esquecimento.

Os objetos são atemporais, carregam em si memórias e histórias que esperam para ser atualizadas. Ao vê-los, as memórias são despertadas, trazidas para o presente, resituadas no tempo atual, criando laços com a memória coletiva. Ganham *status* de objetos testemunhas, e seus atributos físicos são acrescidos de dignidade, valor e respeito, sendo representantes de uma época, de uma forma de vida e de uma história pessoal que se pretende retratar. Essa história pessoal é transportada e transformada em informação, forma e expressão, e recuperará a história local.

A casa museu é um local de memória e de afeto onde o personagem está representado por um cenário baseado na história oficial e não oficial, montado para dar veracidade à biografia do homenageado. No espaço ambientado, não há necessidade de se fazer um esforço para iniciar o processo de rememoração. É necessário apenas o desejo de compartilhar memórias. Assim, ele será um elemento de ligação entre o mundo invisível e o que se pretende visível, e que é capturado por meio dos objetos e imagens e corroborado pela história do cotidiano. Objetos testemunhas não têm aspectos que os desmereçam tais como autenticidade, valor econômico, estético, unicidade, raridade. Eles não são nem verdadeiros nem falsos, são sagrados.



55 SCARPELINE, Rosaelena. *Lugar de morada x lugar de memória: a construção museológica de uma casa museu*. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/bzbbPy/Scarpeline%20Rosaelena.doc>>. Acesso em: 27 jul. 2010.

Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas (RS): um museu em busca de uma identidade

Annelise Costa Montone

Diretora do Museu Municipal Parque da Baronesa

Jezuina Kohls Schwanz

Mestranda em Memória Social e Patrimônio (ICH/Universidade Federal de Pelotas)



Todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem ter tido na sua origem um destino memorial.⁵⁶

A partir da citação de Françoise Choay, de que “todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho”, busca-se compreender qual a intencionalidade da família Antunes Maciel ao construir a Chácara dos Barões, que posteriormente viria a ser chamada de Chácara da Baronesa. O solar foi erguido em meados do século XIX, quando grandes casarões emergiam da mão de obra escrava, reforçando a força da aristocracia local. Obviamente os donos não queriam passar despercebidos em suas casas. Além disso, durante o processo de transformação, de residência para Museu Municipal Parque da Baronesa,⁵⁷ outros atores entram em cena, como a municipalidade e representantes de uma única classe social, aquela que se relaciona com o poder.

Apresentando monumento como aquilo que faz lembrar, Choay trabalha com duas definições distintas: a de monumento *a priori*, ou seja, aquilo que foi edificado com a finalidade de lembrar, de fazer recordar certos fatos ou momentos históricos; e de monumento *a posteriori*, aquele que não foi criado com a intencionalidade memorial, podendo ser convertido em monumento a partir de escolhas, reivindicações. “O monumento tem por finalidade reviver um passado mergulhado no tempo”.⁵⁸

56 CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 25.

57 O Museu Municipal Parque da Baronesa também será identificado, neste texto, por Museu da Baronesa e por suas iniciais: MMPB.

58 CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*, p. 26.

Até o Renascimento, a preservação do patrimônio manifestou-se apenas em iniciativas isoladas de indivíduos que se interessavam pela beleza, a antiguidade ou o poder de evocação de certos monumentos. Foi a partir da criação dos estados nacionais que a preservação dos bens culturais se definiu socialmente. Isso aconteceu quando o Estado assumiu a proteção desses bens por meio de uma ordenação jurídica, delimitando-os enquanto bens culturais, regulamentando seu uso, sua finalidade e seu caráter a partir de leis específicas.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, no Brasil, as políticas de preservação tiveram sua origem em forma de lei pela Constituição de 1934, impedindo que obras de valor artístico fossem retiradas do território brasileiro. Nessa época, as políticas públicas se restringiam à proteção de bens de natureza material e que representavam a elite. Essa mentalidade modificou-se gradativamente, primeiro com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1936/1937, e depois com a mudança para Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional (Iphan). Mas foi somente em 1988, com a Constituição Federal, que se ampliaram os conceitos de patrimônio e a salvaguarda do mesmo.⁵⁹

No Rio Grande do Sul, nas décadas de 70 e 80 do século XX, houve a criação de vários museus, ligados aos governos estadual e municipal e a diversas instituições ou empresas, como forma de guardar sua memória e torná-la pública, muitas vezes memórias esquecidas ou escondidas por gerações. Alguns mantinham atividades preservacionistas e contemplativas, com a exaltação de grandes vultos e datas comemorativas, espaços destinados à cultura das classes dominantes.⁶⁰

Thais Fraga aborda esse momento da política cultural do Estado e sua origem histórica:

Ao estudar as mudanças em termos da história da sociedade, certamente não é de surpreender, numa visão retrospectiva, que se encontre na concepção original da República Rio-Grandense, em

59 FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: MinC-Iphan, 2005.

60 LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. *Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1982 a 2004*. Porto Alegre, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

[...] sua forma liberal e autoritária, o ponto de partida da justificção de uma sociedade conservadora e excludente, cujo reflexo na área da cultura e dos museus reflete esse autoritarismo como protetor da ordem instituída.⁶¹

A mesa-redonda de Santiago do Chile promovida pela Unesco, em 1972, tornou-se um marco na renovação das práticas museológicas. No Brasil, nesse período, repercutiam tendências internacionais relativas ao movimento de renovação dos museus, que promoveu

[...] a reformulação de espaços físicos e de exposições, adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais.⁶²

As considerações trazidas neste artigo pretendem analisar alguns aspectos do contexto em que o museu se formou e o atual, procurando responder às perguntas: Quem define o que é patrimônio? Para que e para quem? Qual a identidade do MMPB?

Um museu em busca de uma identidade

A chácara da Baronesa, como é conhecida desde o final do século XIX, e as representações criadas em torno desse espaço de memória, onde viveram três gerações da família Antunes Maciel, perpassou diferentes contextos históricos da cidade de Pelotas. Isto contribuiu para a construção de uma memória coletiva que busca, no “passado áureo”, identificar-se com as ricas e “tradicionais” famílias de charqueadores, com a cultura e o desenvolvimento que ocorreram na segunda metade do século XIX.

61 FRAGA, Thais Gomes. *Os subterrâneos emergem: a institucionalização da cultura e a temporada de museus no Rio Grande do Sul – 1987-1991*. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 60. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/11392>>.

62 JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de Diretrizes Museológicas*, Brasília: Ministério da Cultura: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura: Superintendência de Museus, 2006. n. 1, p. 28.

A seleção em torno da memória social acontece quando alguns elementos passam a ter um significado diferenciado em relação a outros, e a isso Roger Chartier chama de representação, “que seria o processo de produção de sentidos efetivado a partir do conhecimento, da visão de mundo que o sujeito adquiriu em sua vivência”.⁶³ Dessa maneira, a representação produz sentidos, tal como no caso dos discursos. Por sua vez, os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.⁶⁴

O prédio do Museu Municipal Parque da Baronesa, antiga chácara dos Barões de Três Serros, localiza-se na avenida Domingos de Almeida, número 1.490, no bairro Areal, em Pelotas, Rio Grande do Sul. A residência, datada de 1863, foi construída entre os estilos neoclássico e colonial brasileiro, está em uma área de sete hectares que foi doada ao município de Pelotas, em 1978, incluindo um conjunto de dois jardins: um cultivado ao gosto francês (rígido e simétrico pelo desenho dos canteiros, chafariz e elementos decorativos) e um ao gosto inglês (pitoresco, com uma gruta em forma de labirinto construída com pedras superpostas, com interior em pedras de quartzo).⁶⁵

No documento de doação⁶⁶ foi incluída uma cláusula com a condição de que o parque e o prédio fossem transformados em espaços abertos ao público. As discussões sobre o destino da propriedade aparecem no jornal *Diário Popular*, após o falecimento, em 1966, de dona Sinhá Amélia,⁶⁷ filha dos barões, que também habitou a casa juntamente com o marido, Lourival Antunes Maciel, e seus seis filhos.

Nos anos 60 do século XX, todos os herdeiros moravam no Rio de Janeiro, cidade de origem da baronesa, e havia rumores de que o parque poderia ser vendido e transformado em loteamento, com a consequente demolição do prédio. Déa Antunes Maciel, a filha mais nova de dona Sinhá, é citada em reportagem do *Diário Popular*, de 7 de julho de 1968.⁶⁸

63 CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988. p. 27.

64 WOODWARD, Katherine. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 17.

65 GUTIERREZ, Ester J. B. *Barro e sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777-1888)*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2004.

66 Cópia da escritura de doação – documentação administrativa do Museu da Baronesa.

67 Dona Sinhá era o tratamento dado à filha dos barões, Amélia Anibal Hartley Antunes Maciel.

68 DIÁRIO POPULAR. Pelotas, 7 jul. 1968. Segundo Caderno, p. 5. Acervo MMPB 2.164.

“Dona Déa acha que ele não será demolido, embora os herdeiros e família não tenham ponto de vista firmado sobre o futuro do sítio”. No texto, ela também afirmava o valor sentimental e histórico do local.

Quanto ao papel da Prefeitura, ainda segundo a mesma reportagem, o “Castelo da Baronesa” foi enquadrado “como equipamento social dentro de seu Plano Diretor”, mencionando a seguinte resolução:

Recomenda-se o estabelecimento de convênio entre a Administração Municipal e seus proprietários, no sentido de proporcionar aos estudantes e população em geral, a possibilidade de visitação a este patrimônio artístico da cidade.

Em 1970, retorna a questão da venda, no mesmo jornal,⁶⁹ sob o título “Qual será o fim do Castelo da Baronesa?”, que demonstra a preocupação do Conselho Municipal de Turismo⁷⁰ com o prédio e o parque, sugerindo “a conveniência de naquele local ser instalado o Museu de Pelotas. Quanto ao sítio, através de cuidados especiais, poderia ser transformado num magnífico parque, que seria incluído no guia turístico da cidade”.

Nesse período, os herdeiros buscavam um consenso sobre a venda ou não da propriedade, conforme carta⁷¹ escrita por Déa A. Maciel ao seu irmão mais velho, Rubens A. Maciel. Por fim, em 1978, os proprietários do imóvel acordaram a doação de parte da chácara ao município de Pelotas. De um total aproximado de dez hectares, foram doados sete. Após passar por um período de reformas, o Museu Municipal Parque da Baronesa foi inaugurado em 25 de abril de 1982, sendo tombado pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico (Comphic) do município de Pelotas no ano de 1985.

Criado pelo Decreto Municipal nº 3.069, seu artigo terceiro assim o definiu:

[...] a entidade terá como objetivo a criação de um espaço cultural destinado a coletar, preservar e expor os bens que constituem o acervo do museu, promovendo atividades com vistas a sua difusão, caracterizando-o como um espaço didático e como atração turística.

69 DIÁRIO POPULAR. Pelotas, 25 nov. 1970. Acervo MMPB 2163.

70 Segundo a mesma reportagem, o Conselho Municipal de Turismo era órgão de assessoramento do governo do município, cuja função nesse caso seria a de avaliação e conservação do patrimônio cultural, artístico, histórico e social.

71 MACIEL, Déa A. [Carta a Rubens A. Maciel]. Rio de Janeiro, 5 maio 1971. Acervo MMPB 1343.

O documento não esclareceu qual seria a tipologia da instituição nem as características e época dos objetos que formariam seu acervo, ou seja, a missão clara do museu.

O prédio do MMPB manteve a tipologia de residência, abrigando coleções doadas juntamente com a casa e outras formadas ao longo existência da instituição, as quais trazem representações de modos de vida, hábitos e relacionamentos da elite pelotense, que usufruía um período de ascensão econômica e cultural, entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Hoje, o acervo da instituição é composto, além do prédio, por peças de mobiliário, têxteis, indumentárias, acessórios como chapéus, leques, objetos de uso pessoal, documentos, livros e fotografias, organizados em três coleções principais: uma que reúne as doações recebidas da família Antunes Maciel e da comunidade, acervo tombado pelo museu, num total de 2.614 peças; e outras duas sob regime de empréstimo, que são as coleções Adail Bento Costa⁷² (329 peças) e Sra. Antonia de Oliveira Sampaio⁷³ (310 peças).

O museu abriu suas portas apresentando as duas primeiras coleções, em uma forma expositiva sem expressão, ou sem identidade. No final da década de 1980, a Sra. Antonia Sampaio, ou dona Antoninha, é convidada pelo então diretor, João Luis Vasquez, a auxiliar o museu e promover melhorias. Uma pessoa com fácil trânsito entre os governantes da cidade, nesta época já estava envolvida com a “restauração” de outro prédio no centro histórico de Pelotas.⁷⁴

Durante os quatro anos de reforma, o museu esteve aos cuidados de dona Antoninha Sampaio⁷⁵ que, além de viajar e pesquisar em museus de outras cidades e países, coletando objetos “para deixar o museu à altura da

cidade de Pelotas”, por ser um membro ativo da sociedade pelotense, promovia chás e festas para arrecadar fundos para manter o museu. Mas qual seria, na época, a finalidade do Museu da Baronesa? Segundo Antoninha: “mostrar o lado bonito e aristocrático da Princesa do Sul”.

Antoninha Sampaio, durante muitos anos “cuidou do museu como se fosse a sua casa”, levando peças particulares para exposição, ou mesmo adquirindo objetos com esta finalidade, “tudo para deixá-lo mais bonito para o visitante”. Aqui, o público e o privado se misturam. Além disso, por seus esforços, em 1989, a exposição foi acrescida, por meio de um contrato de comodato, de 275 peças de vestuário reunidas por Lourdes Noronha Coelho Borges.⁷⁶

Uma das fundadoras da Associação de Amigos do Museu da Baronesa (Ambar), criada em 1995, dona Antoninha há alguns anos é sua presidente de honra. Atualmente, devido a sua idade avançada, não participa mais das decisões tomadas pela diretoria, mas sua filha é a nova presidente da Ambar.

Desta forma, os objetos expostos no museu provêm das coleções particulares de Adail Bento Costa, Antonia Sampaio e Lourdes Noronha (até 2005), bem como peças pertencentes à família Antunes Maciel e doações da comunidade. Peças claramente selecionadas para exprimir a opulência e o requinte da sociedade pelotense do final do século XIX até meados do século XX.

A intenção era mostrar o museu como uma residência, de maneira a fazer pensar que seus moradores estivessem ali presentes. A diferença é que a família, antiga proprietária da casa, nesse momento, é colocada de lado. O eixo central da exposição passa a ser representado por outros personagens, outros sobrenomes, que devem estar estampados nas etiquetas, demonstrando o luxo, a riqueza em seu modo de vestir, morar e viver.⁷⁷

Ainda segundo Noris Leal,

Antoninha produz uma memória ideal para a cidade, através da exposição museológica, onde é apresentada uma sociedade sem as

72 Artista plástico e colecionador pelotense que participou da reforma do museu e atuou na preservação do patrimônio arquitetônico da cidade de Pelotas, já falecido. Doou parte de sua coleção à Prefeitura de Pelotas, em 1980.

73 Empresária do ramo da pecuária, pelotense, presidente de honra da Associação de Amigos do Museu da Baronesa (Ambar) desde a sua fundação, em 1995.

74 LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. *Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal* – 1982 a 2004.

75 Depoimento colhido em conversa informal com dona Antoninha Berchom, em decorrência da sua visita ao museu em janeiro de 2009. Na reconstrução de sua memória apresenta sua participação na reforma do museu entre 1979 e 1982, mas, segundo relatórios da Prefeitura e informações administrativas, a obra foi orientada por arquitetos do município e por Adail Bento Costa.

76 Natural, de Vacaria (RS), era proprietária de fazendas. Colecionou objetos que retratavam costumes gaúchos, durante mais de 50 anos, entre eles indumentárias e objetos populares, assim como das famílias aristocráticas do estado (LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. *Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal* – 1982 a 2004, p. 27-28) e arquivos do MMPB. A coleção foi transferida para a cidade de Vacaria em 2005.

77 LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. *Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal* – 1982 a 2004.

contradições presentes em qualquer sociedade, baseada apenas na apresentação de uma camada da população pelotense.

Em 1982, a administração municipal estava a cargo do prefeito Irajá Andara Rodrigues, o qual foi autor da placa de inauguração do MMPB: “Aqui a poesia se encontra com a história para compor um hino à eterna Pelotas”.

Que memória esses agentes pretendiam passar ao visitante? De uma cidade aristocrática, com seus barões e ricos charqueadores? Quem autorizou esses agentes a agir em nome da comunidade pelotense? Qual parcela da população se sentiria ali contemplada?

A partir da leitura da placa de entrada do museu e da tipologia da exposição presente, fica evidente a qual “eterna Pelotas” Irajá Andara Rodrigues se referiu. Uma Pelotas aristocrática que, embora já tenha deixado para trás seus tempos áureos, pelo discurso presente na exposição, mantém viva a memória de um passado.

Para responder ao questionamento Quem decide o que é patrimônio?, deve-se considerar sempre que o que resiste enquanto memória coletiva de grupos ou de uma sociedade não é o conjunto das coisas que existiram, mas aqueles que são produtos de uma escolha, feita por agentes autorizados a atuar nesse campo do patrimônio, como afirma Bourdieu.⁷⁸ Esses agentes possuem um capital simbólico que os habilita a escolher um bem que representará um determinado grupo em detrimento de outro, trabalhando entre a memória e o esquecimento. A seleção desses bens é sempre uma escolha política.

O museu como lugar de memória

Conforme a definição de Pierre Nora pode-se pensar o museu como um “lugar de memória”, de comemoração e celebração, onde diferentes gerações sintam-se contempladas. Esse conceito de lugares de memória⁷⁹ tem respondido a algumas questões e levantado outras tantas a respeito da questão museal. Essa categoria surge com a necessidade do indivíduo de ter na cidade lugares de ancoragem para suas lembranças, onde se constrói a memória coletiva.

A sociedade faz uso desses lugares em um contexto em que o passado é sempre evocado. Não tal como foi, mas uma reconstrução desse passado que dê o sentido de pertencimento e, conseqüentemente, de identidade.

78 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

79 O conceito de lugar de memória é de Pierre Nora, estabelecido na coleção sob sua coordenação *Les lieux de mémoire*, publicada entre 1984 e 1993.

Para Nora, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”.⁸⁰

Podemos considerar os “lugares de memória” como um misto de história e memória, momentos híbridos, em que não há mais como se ter somente memória, há a necessidade de identificar uma origem, um nascimento, algo que relegue a memória ao passado, fossilizando-a de novo: “O passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre”. Assim “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo”.⁸¹

Muitas são as sensações e memórias evocadas em um espaço museal. Se aplicarmos o conceito de lugares de memória, o Museu da Baronesa cumpriria o seu papel no que tange a uma parcela da população pelotense, que tem em suas raízes a aristocrática Pelotas. Para outra, ele seria apenas um lugar para memória, onde o acervo cumpriria o papel de transmissão de conhecimento.

Para Candau,⁸² os sociotransmissores, como monumentos e obras de arte, dentre outros, ajudam as sociedades a lembrarem de determinados acontecimentos históricos. Portanto, a escolha ou não de um bem como sociotransmissor pode influenciar no que lembramos e também no que esquecemos.

De acordo com esse pensamento, o Museu Municipal Parque da Baronesa funciona como um sociotransmissor de memórias. Memórias de um lugar, de acontecimentos ou de fatos históricos.

Considerações finais

Finalizando a reflexão pode-se dizer que o Museu da Baronesa não é o museu casa que representa fielmente a maneira de viver de seus antigos donos. Em primeiro lugar, porque a casa evoluiu ao longo do tempo, foi modernizada e “vívda” por três gerações durante quase cem anos (mesmo que, depois dos anos 1940, praticamente só durante o verão), e em segundo, quando da criação do museu, a Prefeitura não deixou clara a

80 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

81 Ibid.

82 CANDAU, Joel. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol, 2001.

sua linha de atuação, como museu da cidade ou outra tipologia. Inclusive a denominação de museu casa não é utilizada.

Na busca desta identidade museológica não há como ignorar a estreita e inquestionável ligação do prédio que abriga o museu, bem como o seu conteúdo, com os antigos proprietários e a época em que viveram. O próprio nome escolhido remete a primeira moradora da casa, apesar da placa comemorativa enaltecendo Pelotas, levando a pensar que aquele poderia ser o museu da cidade.

Em uma referência à Casa de Rui Barbosa, o primeiro museu casa do país, Aparecida Rangel comenta que “a residência que outrora abrigava [...], sua família, suas relações afetivas, seus problemas domésticos e cotidianos, passou a ser um espaço de exposição pública da vida privada”, e chama atenção para a complexidade existente neste processo de transformação privado/público, objeto que pode compor estudo próprio, sendo essa “[...] nova disposição simbólica do espaço. Embora o ‘cenário’ seja o mesmo, a história será outra. Fisicamente a família não está mais lá, mas é impossível apagar sua presença”.⁸³

Em sua análise do Museu Imperial, no Rio de Janeiro, Myriam Sepúlveda dos Santos comenta “a capacidade que possuem a casa e os objetos lá mantidos de fazer evocar e refazer épocas perdidas”.⁸⁴ Na casa da baronesa também foram vivenciados os áureos tempos do Segundo Império. O *status* político e econômico da família, assim como a origem carioca de Amélia Antunes Maciel, fez com que houvesse constante ligação com a Corte e, posteriormente, com a capital da República.

A exposição, com objetos de uma mesma procedência social, enaltecendo a aristocracia pelotense isoladamente, não revela (e esse processo vem sendo alvo de avaliação dentro da instituição), por exemplo, as relações de poder existentes entre os vários setores da sociedade, no passado e no presente.

Tem-se observado, pelo acompanhamento e participação no trabalho desenvolvido no museu, desde 2004, de acordo com a equipe, projetos e políticas públicas em andamento, esforços para implantação de ações

educativas e educação patrimonial, organização da documentação museológica, acesso de pesquisadores ao acervo, montagem de exposições de curta duração, mediação aos visitantes, entre outras atividades.

A nova postura da equipe do museu, aliada às discussões acerca da patrimonialização do mesmo e à parceria com o curso de bacharelado em Museologia/ICH, da Universidade Federal de Pelotas, apontam para possíveis respostas às perguntas levantadas neste artigo. Apesar das mudanças ocorridas nos últimos anos na instituição, ela continua sendo um “lugar de memória” para muitos visitantes.

Nesses 28 anos de atividades, o Museu da Baronesa transformou-se em marco turístico de Pelotas, recebendo em média 13 mil pessoas por ano. Há dois aspectos a considerar em relação ao público: é uma ótima visitação, tendo em vista a sua localização geográfica, além disso, sua estrutura e tipologia não comportariam um número muito maior.

Entre os comentários encontrados no “livro de sugestões” do museu, este é um que se repete várias vezes: “O museu é encantador, parece que a gente volta no tempo. Tudo muito real, as fardas, os vestidos. Muito lindo, parabéns”.⁸⁵

Ao concluirmos este artigo percebemos que muitas perguntas levantadas não têm uma resposta única; quanto a sua tipologia, a categoria em que mais se enquadra é a de museu casa. Se ele é um *lugar de memória* ou *para a memória*, depende de quem o vê e em que contexto está inserido. Acreditamos que estamos no caminho certo. Por meio da pesquisa, da formação continuada da equipe do museu e com a manutenção da parceria com a Universidade Federal de Pelotas, esperamos esclarecer fatos acerca da musealização do mesmo, respondendo a essas e outras perguntas, para que cada vez mais o Museu Municipal Parque da Baronesa cumpra sua função na disseminação do conhecimento.



83 RANGEL, Aparecida M.S. Vida e morte no museu casa. *Musas: revista brasileira de museus e museologia*. Rio de Janeiro: Iphan: Demu, 2007. n. 3, p. 82.

84 SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond: MinC-Iphan: Demu, 2006. p. 112.

85 Recado de visitante do Museu da Baronesa, escrito no “livro de sugestões” do museu, em 5 de julho de 2009.

A caracterização dos ambientes internos dos museus casas: um estudo dos revestimentos do Museu Casa de Rui Barbosa

Daniel Lopes Moreira

Arquiteto do Departamento de Patrimônio Histórico da Fundação Oswaldo Cruz e da Oré Arquitetura



Introdução

Espaços onde se constroem leituras singulares da história, os museus casas, mais especificamente seus ambientes internos, são objetos das reflexões apresentadas neste texto. Reflexões em torno da caracterização dos ambientes históricos e suas relações com a edificação e com o acervo neles expostos. Para tanto, utilizaremos como exemplo os ambientes do Museu Casa de Rui Barbosa.

Partimos da premissa que, para um museu desta natureza, a edificação que o abriga é também parte do acervo, e é a partir dela que se constrói a atmosfera de envolvimento do visitante.

Neste sentido, falar em caracterização contempla os aspectos físicos, estéticos e históricos dos elementos no seu reconhecimento como significativo na construção da leitura e interpretação histórica do ambiente, sendo também relevante para a conservação do edifício como um todo.

As histórias contadas em museus casas não são histórias comuns, mas narrativas construídas por meio da intimidade, retratando não só os gostos e as relações domésticas de épocas, mas também humanizando as personalidades históricas e contribuindo para a construção dos mitos, como no caso da Casa de Rui Barbosa. É a partir destes espaços, que se constroem entre o imaginário doméstico e a interpretação histórica, que intentamos discutir as relações entre arquitetura e acervos, levantando as seguintes questões: qual o compromisso da arquitetura de interiores na construção do espaço do museu? Que relações se constroem com outros elementos do acervo? Qual o limite da conservação arquitetônica em face da construção da ambiência do museu? A diversidade de revestimentos e padrões decorativos do Museu Casa de Rui Barbosa permite discutir estes temas.

Dentro da perspectiva arquitetônica da presente reflexão, falaremos ao longo do texto em arquitetura de interiores como algo complementar à

arquitetura da edificação, sem a qual o edifício está incompleto – portanto des-caracterizado – e que, ao mesmo tempo, não existe sem o seu suporte, o edifício.

Abordaremos, assim, a arquitetura da Casa de Rui Barbosa em suas características compositivas e funcionais e nas relações que se estabelecem entre a setorização e os tipos de revestimentos internos, componentes arquitetônicos primordiais na composição do ambiente.

Alguns dados e considerações aqui apresentados foram elaborados em pesquisa realizada entre 2008 e 2009, na qual foram estudados os revestimentos internos do museu, com foco nos papéis de parede, material de maior ocorrência e degradação.

Arquitetura e museu

Qual o papel da arquitetura na construção do ambiente de um museu casa? Seria bastante limitado afirmar que a arquitetura é o abrigo daquele ambiente, como também afirmar que seria o seu limite. A edificação histórica transfigurada em museu casa é antes de tudo uma parte do acervo. O que implica afirmar que a arquitetura é também parte da composição exposta e que deve ser conservada com tanto ou mais cuidado e critério quanto outros elementos expostos.⁸⁶

Manteremos nossa atenção no primeiro aspecto. A ideia de arquitetura como acervo em um museu casa decorre não só da premissa conservativa, mas da percepção que a edificação é mais do que mero receptáculo da função museu, é antes matriz da experiência museológica. É a edificação que nos conduz do exterior para o interior e de um espaço para o outro do museu, sendo assim experimentada como arquitetura.

Nesta experiência, temos o primeiro contato com o acervo. As fachadas nos falam do estilo, do tempo, da dimensão da casa, e, indiretamente, do gosto, da importância e do poder aquisitivo dos moradores. Ao entrar, percebemos a organização dos espaços internos, como estes se relacionam com o mundo exterior (não só com a edificação) e sua relação com a vida doméstica.

Para os espaços, existem funções correspondentes e, por consequência, caracterizações correspondentes à hierarquia e à natureza dos espaços, constituídas pelo aspecto interno da construção, combinado com o mobiliário e outros objetos.

⁸⁶ Tal afirmação não implica propor a primazia da arquitetura sobre outras disciplinas, mas reafirmar a importância da arquitetura na conservação de todo o acervo, uma vez que é também abrigo.

Experimentemos imaginar todos os móveis e objetos de cada ambiente simplesmente agrupados ao longo de um espaço vazio. Certamente não teremos a mesma sensação produzida pela experiência arquitetônica da casa. Também não será a mesma se a estes ambientes não corresponderem suas caracterizações internas. Imaginemos uma sala azulejada ou um banheiro com paredes com os tijolos à vista. Seria natural o estranhamento.

Portanto, embora rica, a experiência arquitetônica não estaria completa se não conseguíssemos reconhecer, em nosso movimento dentro da casa, os espaços por onde estamos percorrendo. No caso do ambiente histórico, reconhecê-lo em suas características históricas, engloba, no museu casa, desde sua arquitetura aos menores objetos expostos.

Sobre a noção de caracterização histórica, é preciso diferir a ideia de cenário da de testemunho histórico. Uma construção está sujeita à degradação pelo tempo e pelo uso, sendo a perda de suas características inerente a sua existência, o que a condena à perda, de forma paulatina e heterogênea, de elementos e materiais que a caracterizam. Contra isto são realizadas ações, seja de conservação ou restauração, nas quais estes componentes são reparados, completados e substituídos.

São, de alguma forma, ações que modificam os ambientes, nem sempre de maneira descaracterizadora, mas sempre impingindo ao ambiente um elemento que não lhe é de origem. Embora inserir elementos novos não seja um problema *per se*, não se pode pensar em se esquivar de princípios que permitam respeitar aquilo que é entendido como relevante no ambiente.

Neste sentido, diferir cenário e testemunho implica aceitar a ideia de que, embora a degradação seja inerente à substância, é possível e preciso que se pense na sua continuidade. Falar em cenário, ao contrário, é, antes de tudo, supor que os elementos que compõem a arquitetura do ambiente estão ali a serviço de outros processos em desenvolvimento naquele espaço, sendo passíveis de substituição ou modificação em função da narrativa que se deseja construir.

A arquitetura da Casa de Rui Barbosa

A casa que abrigou Rui Barbosa e sua família durante os últimos 28 anos de sua vida, e que hoje abriga o museu em sua memória, é uma construção iniciada em 1849, para moradia de Bernardo Casimiro de Freitas, o barão da Lagoa, que a vendeu para o comerciante português Albino de Oliveira Guimarães e este para o inglês John Roscoe Allen. Tendo sido adquirida por Rui em 1893, a casa passou por uma grande

reforma, realizada pela firma de Antônio Januzzi, até o retorno do proprietário do exílio em Londres, em 1895. Rui viveu nela até 1923, ano de seu falecimento.

Considerada remanescente da primeira ocupação urbana do bairro de Botafogo e também um importante exemplar das casas de classes abastadas urbanas em emergência no Rio de Janeiro do século XIX, sua planta revela a evolução funcional do ambiente doméstico em curso na época: separação de atividades, como serviços afastados do corpo principal; corredores, para conectar as diferentes zonas da casa; espaços monofuncionais, exclusivos para receber de visitas, comer, descansar, dormir, etc.; espaços dedicados à mulher e a suas atividades.

Apresenta externamente características neoclássicas: o imponente corpo principal, erguido sobre porão alto e com sobrado que ocupa parte do trecho frontal da casa, destacado por seu frontão triangular, arrematando a simetria da fachada. A planta é em U e apresenta em sua parte posterior anexo colado ao limite do terreno e ao qual é ligada, apresentando, neste trecho, passagem para o grande jardim ao fundo. Em sua fachada encontram-se ornamentações em cantaria, além de elementos em ferro.

Internamente, a casa é dividida em áreas social, de trabalho e íntima no seu corpo principal, ficando os serviços na parte anexa. A parte frontal da casa abriga, em seu térreo, a parte social, com três salas de visitas, com destaque ao salão nobre, denominado Sala Federação, dedicado às importantes recepções e ricamente decorado com vasos, tapeçarias, lustre em bronze e objetos que revelam a importância da figura pública de Rui Barbosa. As paredes desta sala apresentam papel de parede único no imóvel, com acabamento aveludado nas cores verde e vinho e arremates em dourado. Simetricamente dispostas em relação à Sala Federação, estão as Salas Buenos Aires e Pró-Aliados, dedicadas respectivamente a saraus e visitas formais, quando da presença de Rui e sua família na casa.

Dessas, tem-se acesso às áreas de trabalho, com o gabinete, a biblioteca e o quarto de descanso de Rui Barbosa, e à área íntima, onde ficam os quartos do casal, de vestir da sra. Maria Augusta e o da filha mais nova, atualmente abrigando a reprodução do escritório de Rui Barbosa em Petrópolis, além do banheiro social.

Na área de trabalho, a decoração oscila entre o austero e o íntimo, em função do ambiente em que se adentra. Na Sala Código Civil, a presença de papel de parede ornamentado com rosas faz alusão ao roseiral do jardim, cuidado pessoalmente por Rui Barbosa. As demais salas da área de

trabalho revelam a austeridade do seu usuário: na Sala Civilista, também conhecida como gabinete gótico, listras em tons sóbrios; na biblioteca, a Sala Constituição, o escuro das madeiras do piso e dos móveis contrasta com o vermelho vivo das paredes; na Sala Casamento Civil, antigo quarto de vestir do proprietário, listras verticais em tons suaves.

Na ala íntima, as listras do antigo quarto de dormir, hoje Sala Habeas Corpus, dão o tom de intimidade do ambiente. Na Sala Maria Augusta, a borda florida sobre papel texturizado em tom claro confere um ar feminino ao quarto.

A área íntima se desenvolve ao longo de uma circulação, hoje decorada com um par de vasos de plantas e papel de parede branco, sem qualquer referência às antigas decorações, como a pintura encontrada durante uma das diversas obras ou mesmo as pinturas encontradas nas demais circulações. Esta circulação dá acesso ao sobrado por uma escada em madeira decorada com pinturas florais, revelando o gosto romântico dos moradores, em voga no período em que estiveram na casa.

Na parte superior da escada encontram-se outras pinturas formando painéis também com motivos românticos. Os ambientes que compõem o sobrado encontram-se hoje apenas parcialmente decorados, com móveis que remetem aos quartos que ali funcionavam. As paredes das salas Instrução Pública e Estado de Sítio apresentam o mesmo revestimento, listrado em rosa e branco, colocado no intuito de conferir neutralidade e ao mesmo tempo intimidade aos ambientes. Intimidade também motiva a decoração da Sala Abolição, antigo quarto de Rui Barbosa e sua esposa, onde encontramos papel de parede floral, remetendo as rosas caras à pessoa de Rui.

No térreo, ao fim da circulação social, tem-se acesso também às salas de refeições e área de serviço da residência. Antes de se chegar a essa parte da casa, pode se acessar a Sala João Barbosa, onde Rui e sua família descansavam após os passeios e podiam tomar chá. Esta sala, acessível também pela passagem para o jardim, funciona como área de transição entre as zonas da casa, permitindo que os moradores adentrassem protegidos da chuva e pudessem receber os convidados que vinham para jantar. A decoração é composta por aparadores, lustres delicados e confortáveis poltronas. Nas paredes, pinturas em estilo pompeano, originalmente elaboradas em 1889 e resgatadas após a remoção do papel de parede existente até a década de 1960, revelam o interesse dos moradores pelo estilo clássico.

Seguindo em direção à área de serviço, adentra-se a Sala Bahia, usada como sala de jantar, cujas janelas dão vista para o portão de entrada e para

o jardim, para onde se pode ir saindo pela varanda. Esta sala, hoje descaracterizada em seus revestimentos, é ainda decorada com peças finas e móveis de qualidade, reconstituindo o ambiente de recepção de convidados à casa.

Última sala antes do início da ala de serviço, a Sala Questão Religiosa, dedicada às refeições da família, apresentava decoração complexa, com várias divisões decoradas com diferentes papéis de parede. Atualmente, resta apenas parte das molduras em madeira e trechos de um dos papéis figurativos.

Dentro da área de serviço a decoração é reduzida, destacando-se a circulação de serviço, com pintura marmorizada, a copa e o banheiro com azulejos franceses até meia altura e a cozinha, ao fundo, revestida com cerâmica, relegando a esses espaços um aspecto mais funcional do que estético.

A diversidade funcional e decorativa da casa possibilita a experiência de ambientes diversificados e cujos materiais aplicados variam desde a pintura simples, a composições de papel de parede, passando por diferentes azulejos, pinturas decorativas e painéis de madeira, em uma mostra da profusão de soluções que caracterizou os interiores dessa época.

A atual caracterização dos ambientes do Museu Casa de Rui Barbosa

Caracterização dos ambientes com papel de parede

Em pesquisa realizada no Museu Casa de Rui Barbosa entre 2008 e 2009, foi feita análise e comparação dos registros históricos encontrados sobre os ambientes internos com os revestimentos atualmente aplicados. Assim, foi possível determinar o grau de caracterização dos ambientes do museu, classificados em:

- a) ADEQUADO: aqueles cujas características estéticas e técnicas correspondem ao anteriormente identificado no museu;
- b) ADAPTADO: aqueles cujas características remetem àquelas anteriormente identificadas, porém apresentam diferenças perceptíveis quando comparados aos registros;
- c) INADEQUADO: aqueles cujas características não apresentam semelhanças com os apresentados nos registros fotográficos históricos nem se adequam a decoração e ambiência doméstica características da construção;
- d) SEM REFERÊNCIA: aqueles para os quais não foram encontrados registros anteriores do revestimento.

Como foi utilizado como referência principal o acervo fotográfico do arquivo da FCRB, foi possível identificar as características de vários ambientes ainda durante a presença de Rui e sua família, em outros casos, os ambientes não foram fotografados, ficando assim sem elemento de comparação.

Pôde-se verificar que os revestimentos com papéis de parede e com pintura são mais sujeitos à modificação, em função da fragilidade dos materiais que os compõem. Ambientes com azulejos apresentam melhor caracterização, graças à maior resistência dos materiais.

Desse modo, na referida pesquisa, os ambientes decorados com papel de parede, foram classificados como:

- a) ADEQUADO: Sala Federação, Sala Maria Augusta;
- b) ADAPTADO: Sala Civilista, Sala Casamento Civil, Sala Código Civil, Sala Habeas Corpus, Sala de Haia, Sala Constituição;
- c) INADEQUADO: Sala Pró-Aliados, Sala Buenos Aires, Sala Questão Religiosa, Sala Bahia, Circulação Social;
- d) SEM REFERÊNCIA: Sala Instrução Pública, Sala Estado de Sítio, Sala Abolição.

A Sala Questão Religiosa pode ser considerada um caso a parte entre os ambientes do Museu Casa de Rui Barbosa, por conta do seu atual estado de conservação. Outrora utilizada como sala de almoço da família, ainda mantém parte dos móveis e utensílios que a caracterizam, porém não mais apresenta a decoração que tinha quando da presença dos moradores, em virtude dos graves problemas de umidade ali existentes e intervenções que não respeitaram suas características.

Esta sala era decorada com diferentes papéis de parede, formando painéis separados por molduras em madeira. A parte inferior era formada por um painel liso arrematado por borda dupla formando moldura retangular, com escudos sobrepostos a esta. Acima deste, um padrão repetitivo de flor-de-lis em dois tamanhos. Na parte superior, papel com cena colorida, arrematada por friso florido também com escudos. O registro fotográfico encontrado não permitiu a identificação da decoração acima deste painel, como também não permitiu a identificação das cores dos painéis descritos.

A presença dos escudos nos papéis inferiores e intermediários dá a ideia de terem sido utilizados papéis coordenados, ou seja, de uma mesma coleção ou fabricante, que os forneceria em conjunto, formando uma

composição. A estrutura compositiva da decoração da sala remete às realizadas em estilo *arts & crafts*, com a divisão horizontal das paredes, onde eram aplicados *burlap paper*⁸⁷ ou painéis de madeira.

Em virtude dos diversos – e ainda existentes – problemas de infiltração, além das inúmeras obras a que foram submetidas as paredes da Sala Questão Religiosa, não é mais possível encontrar esta decoração. A sala apresenta-se atualmente descaracterizada, não apresentando mais os seus revestimentos de época, restando apenas algumas partes das molduras e do papel de parede figurativo, aplicado às paredes menos sujeitas a umidades. Outros trechos do mesmo encontram-se sob guarda do museu, parcialmente restaurados.

Sua instalação de volta, entende-se, é inviável dentro das atuais condições da construção, posto que a presença de umidade nas paredes provocaria a degradação rápida do material, levando à perda de papel de parede de maior valor histórico ainda existente na casa. Entretanto, é preciso considerar que o atual estado da Sala Questão Religiosa não é compatível com o propósito do museu casa e de sua conservação, posto que, no estado em que se encontra, sua caracterização está incompleta, não contemplando sua decoração como um todo, além de negligenciar a conservação de um dos elementos construtivos e decorativos mais característicos da edificação.

O problema da neutralidade

Além de apresentarem dificuldades técnicas, as descaracterizações dos ambientes do Museu Casa de Rui Barbosa são provocadas pela dissonância estética dos materiais empregados nos ambientes, de modo geral, tendo para o distanciamento dos padrões decorativos históricos, levando ao empobrecimento dos ambientes.

Embora a neutralidade possa ser tomada como um recurso que por vezes permite a maior valorização dos elementos expostos, melhor atendimento às diferentes demandas dos profissionais do museu e até mesmo para evitar escolhas infelizes de um revestimento ou suporte, é ingênuo, do ponto de vista da caracterização dos ambientes, imaginar que não traria efeitos negativos à leitura do ambiente. Primeiramente, pela perda do elo entre a arquitetura e o acervo nela abrigado, uma vez que a suposta “não caracterização” possibilitada pela neutralidade é também uma descaracterização.

87 Revestimento grosseiro, monocromático, algumas vezes serigrafado, comumente usado em copas e cozinhas.

Salas como a Buenos Aires ou Pró-Aliados, sem as cores e texturas que as caracterizam, não são mais do que quatro paredes, no que diz respeito à leitura do espaço. É aqui que entra o segundo aspecto, este de natureza filosófica: neutralizar as paredes, supervalorizando os objetos móveis e decorativos é secundarizar a arquitetura, levando a posturas equivocadas de conservação e de museologia. Neutralizar o interior arquitetônico é como se pudéssemos apreender a arquitetura apenas pelo seu exterior, supervalorizando a imagem escultórica da edificação em detrimento de sua experiência interior.

É importante diferir o que é neutralizar e o que é a negação da caracterização, pois ambas as posturas encerram visões diferentes da relação entre arquitetura e acervo. Neutralizar é optar pela não utilização de elementos que podem concorrer com outros na leitura de um conjunto, com o intuito de torná-lo visível. Já a negação da caracterização é abster-se de solucionar o problema posto na relação arquitetura – acervo. Neutralizar é optar pelo objeto. Negar é não optar, possibilitando a continuidade da não caracterização.

Considerações finais

É possível afirmar que, hoje, a caracterização dos ambientes do Museu Casa de Rui Barbosa não é homogênea, uma vez que alguns dos espaços apresentam elementos em melhores condições de conservação e com maior relação com o caráter do ambiente do que outros, cujos componentes não correspondem em suas características visuais ou técnicas.

A diversidade de materiais de revestimento, com durabilidades distintas, faz com que a atual caracterização interna do museu seja temporalmente pulverizada, testemunhando também a variação na postura de intervenção ao longo de sua existência como casa e como museu, principalmente.

Não caberia estabelecer um julgamento da caracterização do museu como um todo, sendo mais prudente afirmar que este é um museu com a caracterização em processo, embora alguns ambientes ainda careçam de maiores cuidados, indo além dos problemas impostos por suas superfícies.

Porém, é uma caracterização que é demandada pelo próprio acervo exposto no museu, que parece desvalorizado envoltos por paredes desprestigiadas. Demandada também em razão do próprio uso do museu, uma vez que a qualidade de alguns espaços é descontinuada pela depreciação de outros.

Referências bibliográficas

- APPLEBAUM, Bárbara. Criteria to treatment: reversibility. *Journal of The American Institute for Conservation*, Washington, v. 26, n. 2, p. 65-73, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EMETRES. *A casa de Rui Barbosa: sua arquitetura e sua história*. Rio de Janeiro: 1980.
- GILMORE, Andrea M. Wallpaper and its conservation: an architectural conservator perspective. *Journal of The American Institute for Conservation*, Washington, v. 20, n. 2, p. 74-81, 1981.
- GORGAS, Mónica Rinisoff de. Reality as illusion, the historic houses that become museums. In: CARBONELL, Bettina Messias (Org.). *Museums studies: an anthology of contexts*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. p. 356-361.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v. 12, p. 309-330, dez.-jan. 2004.
- New Orleans Charter for joint preservation of historic structures and artifacts. Disponível em: <<http://palimpsest.stanford.edu/bytopic/ethics/neworlea.html>>. Acesso em: 11 maio 2010.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- VON MOOS, Stanilaus. A museum explosion. In: LAMPUGNANI, Vittorio Magnano; SACHS, Angeli (Ed.). *Museums for a new millennium: concepts, projects and buildings*. Munique: Prestel Verlag, 2001. p. 15-27.





DIA 12/AGOSTO

Palestra III

Casas museus: espaços privados versus espaços para públicos – a problemática da reconstrução da Casa de José Régio de Vila do Conde

António Pontes

Diretor do Paço dos Duques de Bragança



Gostaria, antes de mais, de agradecer à organização deste encontro a possibilidade que me confere de apresentar em uma instituição que me inspirou no decurso do meu mestrado o resultado de um longo processo de meditação, investigação e formulação de hipóteses. Considero que este trabalho poderá sofrer revisões no momento em que sejam lançados novos dados que possam potenciar a dissertação apresentada.

Antes de entrar na apresentação do processo evolutivo de transformação da Casa de José Régio de Vila do Conde e para que esse processo tenha enquadramento procurarei, resumidamente apresentar alguns conceitos que estiveram na base da formulação do projeto museográfico de restauro e renovação deste serviço da Câmara Municipal de Vila do Conde, um concelho situado a cerca de 30 km da cidade do Porto, no norte de Portugal.

Assim, creio que o primeiro conceito a ter em conta é a própria definição de casa museu tal qual a consideramos.

Todavia, antes de avançar para a definição daquilo que se nos afigura poder vir a considerar-se uma casa museu, é fundamental reter a nossa atenção na expressão *casa museu*, composta por duas palavras em justaposição, dois conceitos com dimensões completamente opostas quanto à sua abrangência, em relação à sua extensão pública e privada.

Estamos perante o conceito *casa*, que tem um sentido privado, pessoal, de refúgio e intimidade, ao qual se junta o conceito *museu*, com toda a sua carga e dimensão pública. Um museu é criado para receber pessoas, transmitir conhecimentos e interagir com o público, a que se associa a função de conservar, estudar e divulgar as coleções. No âmbito das casas museus, a própria casa é, também, uma importante e imponente peça do museu a preservar e estudar.

Segundo a entendemos, a casa museu deverá refletir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo esse espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objetos e o ambiente em que o patrono viveu,¹ ou no qual decorreu qualquer acontecimento de relevância, nacional, regional ou local, e que justificou a criação desta unidade museológica. Temos, nesta primeira definição, algumas condicionantes fundamentais, tais como a originalidade, residência do patrono e a função anterior da casa.

Ao reproduzir estes ambientes, e estando abertas como se de casas se tratassem, estas unidades museológicas vão musealizar o dia a dia destes espaços.² É este ambiente doméstico representando a maneira como alguém viveu que refletirá aspectos tão pessoais, como, por exemplo, a forma de se situar no mundo, transportando os visitantes para os tempos desse quotidiano que suscita interesse e curiosidade. Estas casas, verdadeiros teatros da memória, permitem o encontro com alguém, a realização de visitas à casa desse escritor, daquele pintor, do homem que se admira pela sua atividade política, da personalidade que se distinguiu em uma determinada época.³

1 A investigação desenvolvida permitiu a compilação de um conjunto de definições de casa museu, as quais permitiram, certamente, apresentar um enunciado que agrupe os principais conceitos por forma a determinar-se o que de fato é uma casa museu: "The historic house is certainly an incomparable and unique museum in that it is used to conserve, exhibit or reconstruct real atmospheres which are difficult to manipulate [...] The historic house museum is unlike other museum categories because it can grow only by bringing together original furnishings and collections from one or other of the historic periods in which the house was used" (PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums, p. 4). "More than a monument that celebrates a lost past, a historic house is seen as a place where people have lived out their life" (GORGAS, Mónica Risnicoff de. Casas museo: el desafío de ir más allá de la gestión, p. 10). "Una casa museo es un ámbito doméstico abierto al público como testimonio ejemplar de la decoración de interiores de una época o como homenaje a alguien que por alguna razón está relacionado con ella." (LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. Qué és una casa museo? Por qué hay tantas casas museo decimonónicas?, p. 30). "Les musées consacrés à un artiste distinguent l'œuvre d'un créateur, ils en retracent la genèse, ils évoquent le contexte dans lequel elle a été créée" (WHITTINGHAM, Selby. Poésie des musées, p. 4).

2 PAVONI, Rosanna. Towards a definition and typology of historic house museums. *Museum International*, Paris: Unesco, v. 53, n. 2, p. 6, 16-21, abr.-jun. 2001.

3 GORGAS, Mónica Risnicoff de. Casas museo: el desafío de ir más allá de la gestión, p. 14; *Ibid.*, p. 32; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. Qué és una casa museo? Por qué hay tantas casas museo decimonónicas?, p. 31. O exemplo apresentado materializa a perspectiva de que a casa e, posteriormente, a casa museu é fruto da personalidade que a criou e habitou, pois as peças apresentadas e com as quais conviveu quotidianamente demonstram os seus gostos e preferên-

A proximidade com o espaço doméstico e privado é determinante na organização da casa museu, assim como na motivação do público para a visitar. Ao chegar à casa museu, o visitante depara-se com o quotidiano da pessoa que dá nome à instituição, percebendo determinada maneira de pensar, de agir, inteirar-se do seu ambiente familiar, da sua época, da sua economia, da sua envolvimento social e educativa. Todas estas variantes que formam a personalidade dos indivíduos estarão presentes no seu espaço habitacional e doméstico. Este será uma criação de autor, verdadeiro teatro da vida de quem nessas casas habitou, e aí criou o seu cenário diário.⁴ Assim, quando se entra em uma casa-museu, para além dos sistemas de vida doméstica, observando os objetos na sua forma original ou próxima dela, penetra-se diretamente na intimidade de alguém, uma pessoa muitas vezes introvertida e que nunca pensou nesse espaço para ser fruído por estranhos. É esta intromissão, a vontade de olhar a forma como alguém ali viveu, que suscita o interesse de uma substancial parte do público. A memória pessoal, refletida no espaço privado, transforma-se em memória coletiva, o espaço pessoal torna-se espaço público, procurado por quem pretender chegar ao íntimo de uma certa personalidade.

Alexandra Araújo⁵ aponta algumas diferenças essenciais entre um museu generalista e uma casa museu, apresentando particularidades muito próprias no domínio dos conceitos:

Uma casa museu é antes de mais um museu. Mas uma observação mais atenta permite-nos evidenciar alguns elementos distintivos das casas museus, nomeadamente a memória pessoal e os seus suportes materiais: o edifício e a sua envolvente (constituindo os bens imóveis) e a coleção (os bens móveis), documentos tangíveis da personalidade e do pensamento do indivíduo. Estes elementos assumem-se como um

cias. "The house contains some very beautiful objects, but also reflects the sometimes unusual taste of its founders. It shows how a wealthy couple of Swiss collectors lived in Switzerland during the twentieth century, and preferred mainly Italian furniture and objects of the eighteenth century for the 'noble' and visited portions of the house, while 'witnesses' of the local Swiss taste were relegated to 'secret' chambers" (ACKERMANN, Hans Christoph. The Abegg Villa in Riggisberg, p. 49).

4 BANN, Stephan. A way of life: thoughts on the identity of the house museum, p. 20.

5 ARAÚJO, Alexandra. Casas museus em reflexão, p. 18.

todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relações de influência recíproca.⁶

Também Ana Margarida Martins defende a relação e interação destes três fatores como elementos distintivos da casa museu e determinantes para o verdadeiro conhecimento do patrono, onde todos os constituintes têm um papel importante e imprescindível a desempenhar.⁷

Neste sentido, a coleção da casa museu será o conjunto dos objetos do quotidiano doméstico existente em qualquer habitação, mas ligados ao gosto pessoal do patrono, e peças de artes decorativas, sendo possível determinar acervos mais ou menos valiosos, mais ou menos eruditos, de acordo com o gosto, interesses e situação financeira do patrono.⁸

Outros objetos também poderão estar presentes nestas instituições, mesmo nada tendo a ver com o quotidiano doméstico nem com o universo artístico. Para além dos potenciais acervos referenciados, é provável, e de certa forma coerente, a presença de objetos relacionados com a vida profissional das pessoas que dão o seu nome à casa museu.

Os objetos em uma casa museu têm mais do que o seu valor artístico ou utilitário, valem pelo contato que estabeleceram com determinada personalidade, não devendo ser estudados desenhados da vivência da pessoa que os possuiu. Assim, entende-se que no momento em que se

programa a visita a uma casa museu, deve-se, sempre que possível, tentar estabelecer a relação do objeto com a função desempenhada, tendo em conta o respectivo contexto.⁹

Não será errado pensar que, ao visitar uma casa museu, se possa estar perante uma casa em funcionamento, podendo-se chegar ao ponto de recriar atividades com o objetivo de dinamizar esse espaço.¹⁰ Contacta-se a casa e uma determinada época, período em que certa personalidade viveu.¹¹ Poderá observar-se como se organizava o espaço, a vida doméstica em determinada sociedade ou cultura, a época em que se integra a vivência do homem que dá nome à casa museu.¹² Nestas estruturas museológicas apresentam-se histórias dinâmicas, faz-se da história da casa e das suas vivências um *puzzle* que o visitante vai construindo à medida que vai evoluindo pelo espaço.¹³

A casa museu vai oferecer um conjunto de interpretações, narrativas, símbolos e relações do local com a pessoa que o habitou. O aliciante de uma casa museu reside na intrínseca relação entre os objetos presentes e as pessoas a quem pertenceram e aí habitaram.

6 Ibid.

7 MARTINS, Ana Margarida de Castro Lopes. *Casas museus em Portugal: modelos de organização e conceito*. Lisboa, 1996. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Nova de Lisboa, p. 67.

8 Os textos que se seguem fundamentam a perspectiva de que, apesar da grande diversidade e tipologias de objetos, para além do seu valor intrínseco, é fundamental conhecer o seu relacionamento com o patrono da instituição.

“[...] when instead the object’s greatest interpretative contribution is as a piece of the puzzle that, when assembled, presents settings and suggest meanings. Objects, taken collectively, give context and structure to the realities of domestic living. [...] The object collection is neither the sole nor the supreme element, but a coequal component of historic house interpretation. It is integral” (DONNELLY, Jessica Foy (Ed.). *Interpreting historic house museums*, p. 2).

“The object *per se* has no intrinsic value. The object is defined instead by its relationships with humankind, which attributes different values to it. [...] In the context of the house museum, an object’s significance depends not on its stylistic, artistic or technological values, but on its capacity to be consistent with the narrative or discourse, and to transmit a message” (GORGAS, Mónica Risnicoff de. *Casas museo: el desafío de ir más allá de la gestión*, p. 14).

“Dans le contexte de la maison-musée, la signification des objets ne dépend pas de leur valeur stylistique ou technologique, mais de leur harmonie avec une histoire ou une présentation et du message qu’ils peuvent transmettre” (PAVONI, Rosanna. *Order out of chaos: the historic house museums categorization project*, p. 17).

9 LOPEZ REDONDO, Amparo. La recreación como fórmula e comunicación del gusto del coleccionista, p. 42; BOGAARD, Conny. New challenges for Dutch collector’s houses, p. 17. Luca Leoncini apresenta-nos, também, a sua perspectiva na análise das casas museus: “The heritage handed down by stately home museum is not limited to the collections shown there. It includes, as part of a consistent system, a system of signs, its paintings, sculptures, decorations, decorative arts and items of artistic craftsmanship such as doors, handles, bolts [...] This is why people visiting a stately home museum find a vast offering of interpretations, narratives, symbols, suggestions and opportunities for striking an immediate and personal relationship with the place and with the many genies who still inhabit it” (LEONCINI, Luca. *Stately home museums: striking a balance, turning them into a spectacle, and the philological reconstruction of their history*, p. 48).

10 LEONCINI, Luca. *Stately home museums: striking a balance, turning them into a spectacle, and the philological reconstruction of their history*, p. 50.

11 A forma como se organiza uma casa museu, nomeadamente o seu discurso expositivo, deve aproximar-se do seu estado original, no sentido de testemunhar uma vivência em concreto. Esse pressuposto encontra fundamento na citação seguinte: “Now these buildings are furnished to represent an evocative ‘moment in time’, infused with things that can help interpret the variety of characters who lived within, their important relationships, and their activities”. (BRYK, Nancy E. *Villa. I wish you could take a peek at us at the present moment: infusing the historic house with characters and activity*, p. 144)

12 BUTCHER-YOUNGHANS, Sherry. *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation and management*, p. 204; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. Qué es una casa museo? Por qué hay tantas casas museo decimonónicas?, p. 30; LOPEZ REDONDO, Amparo. La recreación como fórmula e comunicación del gusto del coleccionista, p. 41.

13 ELLIS, Rex M. *Interpreting the whole house*, p. 67.

Motivos de vária ordem podem ser avançados para a criação de casas museus, uns mais de caráter pessoal, outros mais de índole institucional, que passam desde a auto-homenagem até o enriquecimento do sentido histórico de um país.

Ao celebrar uma personalidade, legitimamos a memória pessoal de alguém, operando a passagem do domínio privado para o público,¹⁴ consagrando-se uma determinada memória.¹⁵ A musealização da casa de um determinado político, de um escritor ou artista de qualquer área, poderá acontecer face à enorme projeção obtida na época em que viveu e/ou devido à influência que exerceu sobre as gerações vindouras. É legítimo que essa figura seja usada como um símbolo de uma nacionalidade, alguém que agregue em si a vontade de um povo, o seu orgulho. Isto determina que se pretenda criar uma estrutura na qual o público possa tomar contato com essa personagem, em que se perceba a sua realidade, a sua forma de vida, com o objetivo de conhecê-lo melhor e de consigo criar laços de identidade.

Estes conceitos de homenagem, consagração e perpetuação da memória de alguém podem ter ainda outra abrangência. Em muitas situações, a consagração dessa personalidade é desenvolvida por outrem. Existem, porém, situações em que se verifica uma séria necessidade de auto-homenagem e de perpetuação da própria memória.¹⁶ Esta ideia associa-se à de organização da casa museu pelo próprio patrono. Este trabalhará para deixar organizada uma instituição que fará perdurar, nos tempos vindouros, a sua ação e a sua personalidade. Implícita a esta necessidade de auto-homenagem pode-se, ainda, agregar a eventual necessidade de reconhecimento social, assim como de um determinado *status* social.¹⁷

A criação de casas museus relacionadas com figuras públicas pode ainda pressupor outras razões. Estas instituições são usadas para veicular ideias e ideais de alguém ou de determinado regime.¹⁸ A forma como vive e os objetos de que se rodeia podem identificar e legitimar um determinado estilo de vida, que ao ser apresentado ao público se vai tornar mais

conhecido e, certamente, mais claro aos olhos de quem toma contato com uma realidade até então desconhecida.

Devido ao seu grande valor simbólico, uma vez que podem representar alguém que identifique uma nação, estas casas foram e continuam a ser usadas pelas ideologias dominantes como símbolos de identidade nacional e para legitimar ou negar a validade de alguns regimes. A casa de Anne Frank foi usada para mostrar os efeitos devastadores da perseguição ao povo judeu por parte dos nazis.¹⁹

Pode aceitar-se como justificação para a criação de casas museus o fato de determinado indivíduo, que tendo reunido ao longo da sua vida uma significativa coleção de objetos de arte ou mesmo etnográficos, não gostaria de ver esse conjunto dividido ou mesmo perdido, usando a figura da casa museu como forma de preservar o seu acervo intacto. Não se pode deixar de referir: entende-se que a casa museu só o é se esses objetos mantiverem o seu enquadramento doméstico. Este ato pode resultar de duas situações: o patrono não ter herdeiros e sentir a necessidade de assegurar a integridade das suas coleções, ou o mesmo não desejar que os objetos deixem de constituir uma unidade e possam dispersar-se pelos herdeiros.

Por vezes, denominam-se casas museus inúmeras estruturas que retratam diferentes formas de quotidiano doméstico sem se relacionarem com nenhuma vivência concreta, reportando-se antes a formas de vida de determinada localidade ou região. Estas unidades museológicas tanto poderiam ser no local em que se encontram como em outro, uma vez que não têm a referência a nenhum indivíduo em concreto. Não se consideram estas estruturas casas museus, falta-lhes o fator vivência. Serão museus etnográficos, casas típicas, museus de história, onde os objetos organizados de determinada forma contam uma história criada por alguém. Não é uma história real, apesar de se poder basear em fatos concretos.²⁰

Para além de celebração individual, as casas museus podem também funcionar como autênticos atos celebratórios de um determinado regime político ou social. O enquadramento de um espaço doméstico em certo regime vai fazer refletir essas mesmas tendências nas suas diversas áreas.

14 MARTINS, Ana Margarida de Castro Lopes. *Casas museus em Portugal: modelos de organização e conceito*, p. 71.

15 CABRAL, Magaly. How may the House Museum of Rui Barbosa play its role in local and national identities?, p. 60.

16 MARTINS, Ana Margarida de Castro Lopes. *Casas museus em Portugal: modelos de organização e conceito*, p. 71.

17 CABRAL, Magaly. How may the House Museum of Rui Barbosa play its role in local and national identities?, p. 60.

18 *Ibid.*, p. 62.

19 STAM, Dineke. Feeling the authenticity of Anne Frank's wallpaper, p. 66.

20 DIAS, Nélia (Org.). Roteiro de museus: região centro - Beira, p. 133; DIAS, Nélia (Org.). Roteiro de museus: Lisboa e Vale do Tejo, p. 165.

A casa museu, símbolo que reflete acontecimentos, épocas e regimes que não podem ser apagados desse espaço,²¹ transporta o visitante para os tempos retratados no sítio, levando o público a pensar nas pessoas que outrora viveram e usufruíram esse espaço e estiveram sujeitas a uma determinada organização política vigente em certo momento.

Estes espaços podem também ser instrumentos utilizados pelas classes dominantes com o objetivo de imporem os seus modelos culturais, a sua visão da história, recorrendo, para o efeito, a altas personalidades, inquestionáveis face ao seu reconhecimento. Por meio das suas casas e das ideias aí implícitas, tentam influenciar o pensamento e a conduta de um grupo de pessoas que visita uma casa museu.²² Por exemplo, nos Estados Unidos da América,²³ a criação deste tipo de museus acelera entre os anos de 1979 e 1980, face às comemorações do segundo centenário da revolução, sendo, neste momento, importante relançar os valores e as motivações desse processo revolucionário, assim como os seus principais heróis.

O verdadeiro valor da casa museu, isto é, a sua manutenção o mais próximo possível do original, está na capacidade de nos revelar a sua organização tal qual era no tempo de vida do patrono, que serve de motor à sua existência: os objetos e o meio derivam da sua personalidade.²⁴

O visitante sente o fascínio de se intrometer no espaço íntimo e privado de outrem.²⁵ Amiudadas vezes sente-se grande prazer em visitar uma casa museu por se estar no interior de uma casa, local habitado, e não de um museu clássico.²⁶ A observação das colecções processa-se em um contexto habitacional que permite o estabelecimento de relações com a atualidade e potencia a forma de observação dos objetos.²⁷

21 PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums, p. 107.

22 CABRAL, Magaly. How may the House Museum of Rui Barbosa play its role in local and national identities?, p. 62; FACOS, Michelle. The Sundborn Home of Carl and Karin Larson as a model as local and national identities, p. 66.

23 BUTCHER-YOUNGHANS, Sherry. *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*.

24 GORGAS, Mónica Risnicoff de. Reality as illusion, the historic houses that become museums, p. 11; BANN, Stephan. A way of life: thoughts on the identity of the house museum, p. 20.

25 ARAÚJO, Alexandra. Casas museus em reflexão, p. 18.

26 LEHMBRUCK, Manfred. Musée, psychologie et architecture.

27 Nas casas museus, os objetos podem, em muitos casos, ser apreendidos no seu modo de utilização, contextualizados no espaço doméstico e não expostos em vitrines isolados da realidade: "In historic houses, however, there is a tradi-

Todavia, esta proximidade com os espaços de alguém pode criar alguma perplexidade, uma vez que sentimos uma presença, mesmo que essa personalidade esteja ausente do espaço. O visitante sente-se viajando em uma máquina do tempo, e se depara com um conjunto congelado, sem transformações ao longo de muitos anos.²⁸

Há outros estímulos que motivam a visita a uma casa museu. A vontade de conhecer mais profundamente determinada pessoa ou a forma de viver de certo grupo, em certo espaço.²⁹ A visita à casa museu vai permitir aprofundar o conhecimento sobre algo ou alguém, com base em um ambiente familiar, privado e íntimo.³⁰ É possível o sentimento de alguma identidade com o espaço visitado, levando a que seja respeitado religiosamente e a considerar-se "sagrado" o palco de vivência de alguém que consideramos superior e que se destacou dos seus contemporâneos.

Ao entrar na casa museu, devido ao seu carácter de intimidade, o visitante vai sentir o despertar de sentimentos e memórias, sobre a vida pessoal do homenageado.³¹ Simultaneamente, esta privacidade e familiaridade, segundo alguns autores, permite ao público abrandar o seu ritmo de vida quotidiana, uma vez que se encontra a observar um passado congelado, o qual poderá transmitir a serenidade de tempos mais ou menos remotos.³² Ao mesmo tempo, pode observar a colecção integrada em um ambiente, contactar com a música, com a escultura, pintura, poesia ou política, sendo possível meditar sobre algo que habitualmente lhe escapa.

tion not only of living history, but also of displaying decorative arts collections. Visitors to houses come not only to learn about life style, but also to learn how to look at objects" (BRYANT, Julius. An Englishman's home in his castle: re-presenting English heritage houses, p. 23).

28 GORGAS, Mónica Risnicoff de. Reality as illusion, the historic houses that become museums, p. 10.

29 PALMA, Maria Camilla de. Castello D'Albertis, Genova, p. 43.

30 BUTCHER-YOUNGHANS, Sherry. *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management*, p. 6.

31 Devido ao fato de as casas museus estarem tal como as deixaram os seus patronos, verifica-se no visitante uma sensação de regresso ao passado: "[...] the historic house museum in fact has the power to evoke and create links between the visitor and the history present in the house itself, or which it seeks to represent" (PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums, p. 7).

32 CABRAL, Magaly. New ways of managing Brazilian historic house museums?, p. 28.

Tipologias de casas museus

No senso comum, o conceito de casa museu compreende sítios de diferentes tipos e dimensões: de palácios reais a residências de pessoas poderosas, famosas, a estúdios de artistas, casas de burgueses até habitações mais modestas,³³ podendo a diversidade tipológica funcionar como um motor da confusão instalada. Certamente, ao visitar uma casa museu dedicada a uma certa individualidade, muitos visitantes sentiram-se defraudados, pois aquilo com que se deparam nada tem a ver com o patrono da instituição.

Desde o século XIX até os nossos dias, foram fundadas inúmeras casas museus dedicadas a vultos da literatura, da escultura, da pintura, ou a um conjunto de personalidades, preservando fidedignamente a arquitetura e a decoração original do espaço.³⁴ Paralelamente, surgem casas museus de âmbito etnográfico que, por norma, se encontram mais perto do conceito de museu local ou regional, monográfico ou etnográfico, do que de casa museu.³⁵

Com a realização da primeira reunião do comitê das casas históricas e casas museus, no âmbito do International Council of Museums (Icom), em 1997, foi sentida a necessidade de criar um sistema de classificação tipológica para estas unidades museológicas. Tal classificação será tão mais importante quanto mais facilitar a comunicação entre a instituição e o seu público, no sentido de evitar confusão e frustração. Por outro lado, o estabelecimento de um sistema de identificação destas instituições permitirá, de igual forma, uma fácil compreensão e comunicação entre a comunidade científica.³⁶ Definindo-se a natureza específica dos diferentes tipos de casas museus, será mais fácil definir as suas práticas, modos de ação, missão, atos de conservação, restauro, estudo e outras atividades, segundo as características específicas de cada grupo.³⁷

Do meu ponto de vista, uma casa museu de personalidade é uma unidade museológica localizada em um edifício onde residiu, por um determinado período de tempo, mais ou menos longo, a personalidade que se pretende homenagear, preservando, o mais fielmente possível, não só o seu aspecto arquitetônico original, mas a decoração dos espaços, onde os objetos

33 PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums.

34 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. Qué és una casa museo? Por qué hay tantas casas museo decimonónicas?, p. 31.

35 MARTINS, Ana Margarida de Castro Lopes. *Casas museus em Portugal: modelos de organização e conceito*, p. 8.

36 PAVONI, Rosanna. Order out of chaos: the historic house museums categorization project, p. 64.

37 MEYER, Starleen K. The Demhist categorization project: collaborator's note, p. 130.

deverem ser conservados, sem prejuízo da sua conservação nos locais onde foram deixados pelo patrono, documentando assim uma forma de vida, uma personalidade, um certo gosto, permitindo um contato direto entre o visitante, a figura que habitou esse lugar e as coleções que o integram.

Casas museus em Portugal

A realidade portuguesa é bastante diversificada, respondendo a critérios e pressupostos diferenciados, tanto do ponto de vista dos patronos, da multiplicidade dos temas abordados, das dimensões das estruturas físicas, assim como dos serviços prestados aos visitantes.

Ao longo do nosso percurso profissional, tivemos a possibilidade de visitar algumas casas museus, no sentido de contactar com realidades próximas da Casa de José Régio, do ponto de vista tipológico, o que nos permitiu sentir as carências destas estruturas museológicas.

Embora algumas tenham grande potencial do ponto de vista patrimonial, móvel e imóvel, uma vez que parte delas surge como forma de salvaguarda, por exemplo, de coleções artísticas, no referente à investigação sobre a vida e obra dos seus patronos, em muitas situações, as carências financeiras, técnicas e de recursos humanos têm dado origem a unidades museológicas estáticas e sem grande interesse para o público.

Relativamente à sua organização interna, uma significativa parte das instituições limita-se a um núcleo expositivo, em certos casos sem qualquer relação com o patrono, sendo muitas delas instituições que, em uma perspectiva organizacional, nada têm a ver com uma verdadeira casa museu, a qual pressupõe a vivência dos homenageados ou a ocorrência de acontecimentos nesse espaço, permitindo estabelecer uma relação entre espaço, objeto e memória.

Como foi aqui referido, um significativo número de instituições privilegiava unicamente as áreas expositivas, de diferente tipologia temática, sendo a visita orientada por um funcionário, em certos casos o único recurso humano da instituição, sem formação, repetindo a história que tinha memorizado, dando uma imagem de um museu parado no tempo, sem conseguir captar a atenção do público.

Relativamente aos processos de conservação preventiva, a situação era, também, manifestamente insuficiente, verificando-se casos reclamando uma intervenção urgente nos bens móveis e imóveis, uma vez que denotavam evidentes sinais de degradação.

Da pesquisa documental constatou-se a presença de um conjunto de motivações que estiveram na origem das casas museus, tais como a homenagem a determinada personalidade que se distinguiu em uma área da vida pública, a homenagem a um familiar,³⁸ a salvaguarda de valores regionais, a evocação de um acontecimento e, em outras situações, a preservação da unidade de coleções desenvolvidas ao longo de uma vida.

A situação neste domínio da museologia portuguesa é pouco animadora. A maioria das instituições não dignifica a categoria museológica das casas museus. No nosso estudo, foram continuamente procuradas soluções para as dúvidas que se iam levantando, constituindo-se, para o efeito, um fundo documental no sentido de se obterem respostas mais precisas que permitissem traçar um retrato real da situação das casas museus. O objetivo não foi desenvolver um trabalho historicista, mas sim uma dissertação que desse uma imagem da realidade, permitindo traçar metas para o futuro.

Propostas de classificação das casas museus que integram a amostra do trabalho realizado

CATEGORIA 1 – Casa Museu Original

CATEGORIA 2 – Casa Museu Reconstituída

CATEGORIA 3 – Casa Museu Estética | Coleção

CATEGORIA 4 – Casa Museu de Época | *Period Rooms*

Casas museus que se integram em outras categorias de museu

– Museus Etnográficos

– Museus de Arte

– Museus de Empresa

– Museus de Personalidade

– Museus de História

– Centros Culturais | Estudos | Documentação

Uma ação de valorização tem de ser desenvolvida pelas tutelas e pelos responsáveis como forma de dignificar e transformar as casas museus em instituições museológicas que se implantem e ganhem um lugar relevante no panorama museológico nacional.

³⁸ A Casa Museu Maria da Fontinha foi criada como homenagem de um neto à sua avó. O museu apresenta as coleções reunidas ao longo da vida do fundador da instituição. O patrono, no caso uma senhora, não tem qualquer relação direta com a casa museu [DIAS, Nélia (Coord.). Roteiro de museus: região Centro – Beira, p. 95].

A Casa de José Régio de Vila do Conde

Face ao panorama português, como enquadrámos o processo de intervenção da casa de José Régio?

José Régio é o pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira. Nasceu em 17 de setembro de 1901, em Vila do Conde, cidade onde viveu a infância e adolescência e fez os primeiros estudos. Licenciou-se na Universidade de Coimbra em Filologia Românica, em 1925, defendendo a tese intitulada “As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa”, trabalho em que foi feita, pela primeira vez, a apologia dos poetas da revista *Orpheu*.

Viveu alternando a sua residência entre Vila do Conde e Portalegre, até que, em 1966, se instalou definitivamente em Vila do Conde.

Morreu a 22 de dezembro de 1969, vítima de doença cardíaca.

Foi um colecionador empenhado de peças antigas de arte sacra e também popular, com as quais decorou as suas casas de Portalegre e de Vila do Conde, hoje transformadas em casas museus e identificadas com o seu pseudónimo.³⁹

A Casa de José Régio de Vila do Conde configura um edifício que se insere no panorama arquitetónico urbano do século XIX. Desde a origem até a posse de José Régio, a casa sempre foi pertença do ramo familiar de seu pai.⁴⁰

Hoje, quando visitamos a Casa de José Régio, deparamos com uma estrutura de habitação que foi evoluindo ao longo dos tempos, tendo, nos anos 60 do século XX, sofrido a última grande alteração, fruto da intervenção levada a cabo por José Régio, altura em que, definitivamente, adapta a casa aos seus gostos e de acordo com a funcionalidade desejada. Neste momento, a casa ostenta uma grande variedade de peças de mobiliário e obras de arte, testemunho da inestimável valia do espólio regiano. Algumas destas peças tinham sido propriedade da “Madrinha” Libânia, tendo José Régio procedido apenas à sua distribuição e posicionamento;

³⁹ Centro de Estudos Regionais. Disponível em: <www.centrodeestudosregionais.pt>.

⁴⁰ Outro irmão de José Régio, o tenente coronel Apolinário Reis Pereira, escreve as seguintes palavras, as quais para si explicam o relacionamento de José Régio com a sua casa: “Creio ter sido tal ancestralidade desta casa cheia de passado e memória razão importante da firme vontade mantida pelo poeta nas últimas semanas da sua doença e de vida, de não sair de lá, mantendo-se no seu quarto de enfermo, com recusa à possibilidade de um mais eficaz tratamento em adequado estabelecimento hospitalar de Lisboa.” (PEREIRA, João Reis. Amar as flores e ser jardineiro foi também “fado”, p. 20).

outras são peças que o poeta, ao longo da sua vida, foi adquirindo e transferindo de Portalegre para a sua casa de Vila do Conde.

Nesta terceira fase de ocupação, a aquisição e entrada de novas peças na casa está muito presente. José Régio continua a comprar e a reorganizar os espaços de acordo com a sua personalidade.

De um espaço de habitação familiar, com hábitos profundamente religiosos, a casa foi sofrendo significativas mudanças, transformando-se na sua fase final, pela ação direta de José Régio, no seu refúgio de final de vida e, simultaneamente, no contentor para uma vasta coleção de obras de arte, muitas delas de cariz religioso e popular.

Depois da morte do poeta, foi criado um movimento que fomentou a aquisição da casa pela autarquia vilacondense, tendo a população local, muito especialmente os amigos e familiares de José Régio, estimulado tal situação.⁴¹

A Casa de José Régio, aberta ao público a 17 de setembro de 1975, dia em que se assinala o nascimento de José Régio, foi adquirida pela Câmara Municipal aos seus familiares, com dois objetivos prioritários: se por um lado era fundamental para Vila do Conde perpetuar a memória deste ilustre poeta, filho de Vila do Conde, por outro, era também muito importante não destruir a unidade e a harmonia da casa, coleção e personalidade.

Um dos objetivos principais da Casa de José Régio é promover o estudo da vida e obra do poeta. Para além de apoiar e disponibilizar os materiais a investigadores, a Câmara Municipal de Vila do Conde é sócia

⁴¹“Da parte da Câmara de Vila do Conde nada mudou. O presidente do município aguarda apenas que lhe sejam fornecidos números, condições. Este disse-nos: sim, apenas espero que a comissão de amigos de José Régio, que tão amavelmente se prontificou a colaborar, forneça indicações finais sobre a operação de compra da casa” (GARCIA, Pinto. Casa de José Régio: lugar de todas as homenagens, p. 3).

“A casa de Régio tem de ser defendida – escrevia, não há muito, Joaquim Pacheco Neves n’*O Comércio do Porto* [...] A casa de Régio, em Vila do Conde, tem de ser defendida – e isso para interesse não apenas de Vila do Conde, que aí tem o seu património como poucas localidades têm a ‘sorte’ de ter, mas para interesse também da cultura em Portugal” (ROCHA, Luís de Miranda. A casa de Régio, p. 20).

“Um grupo de amigos de Régio, os drs. Joaquim Pacheco Neves, António de Sousa Pereira e Orlando Taipa lutaram desde o desaparecimento do escritor para que a casa de Régio pertencesse ao património de Vila do Conde. Ela seria uma casa museu e simultaneamente um Centro de Estudos Regianos. Foram anos de um trabalho difícil, que estão agora a produzir os seus frutos. Com o auxílio da Câmara, da Gulbenkian, dos amigos e da família de Régio, foi possível o acordo. [...] O edifício e o recheio custarão 2.125 contos, oferecendo a família do escritor tanto os preciosos manuscritos como a correspondência, que estão avaliados em cerca de 690 contos” (GARCIA, Pinto. Casa de José Régio: vai ser de Vila do Conde, p. 26).

fundadora e principal impulsionadora do Centro de Estudos Regianos, associação que se dedica ao estudo da vida e obra de José Régio.

Pretende-se também preservar, estudar e divulgar a coleção de obras de arte pertencentes ao espólio da casa. Régio foi um dos grandes colecionadores de arte popular do nosso país. Para além da casa de Vila do Conde, o poeta tem também em Portalegre uma casa museu. Esta valiosa coleção tem de ser conservada, estudada e posta à disposição do público que visita a casa do poeta.

Desde o início da nossa atividade neste equipamento sempre nos apercebemos da necessidade de uma intervenção profunda, levantando a sua planificação algumas questões:

- O que queremos da casa de José Régio. Vamos transformá-la em um centro de estudos e investigação, tal como a Casa de Fernando Pessoa em Lisboa, ou pretendemos preservar este espaço com a imagem de uma personalidade que aí viveu e que nos permite perceber parte do seu pensamento e da sua obra?
- Como conseguiremos chegar a uma conclusão? Para tal foi necessário aguardar alguns anos. Fomos ensaiando várias possibilidades. A partir dos conceitos de casa, casa museu, museu casa, museu de personalidade e centro de estudos, fomos evoluindo no nosso projeto até chegarmos a um projeto que levamos à prática.

Para além do estudo teórico, fomos tendo contato com diversas realidade e diferentes estruturas museológicas. Ao fim de 10 anos, tínhamos o nosso projeto concluído, preservando o espaço de habitação tal como foi deixado pelo poeta, anexando outras estruturas físicas que complementam o espaço e permitem uma atividade museológica mais efetiva.

O desenvolvimento deste projeto levou-nos a longas conversas com familiares e amigos do poeta, com museólogos de estruturas semelhantes, investigadores da área da literatura, entre outros.

Investigamos arquivos pessoais e outras fontes documentais. Como foi fito, ao fim de uma década sentimos que seria possível definir um programa, tendo como referência essencial que a casa deveria ser mantida como um local de identidade que não deveríamos destruir.

A nossa investigação sobre conceitos relacionados com as casas museus e as suas relações com o homenageado e os seus bens foi essencial. Conceitos como personalidade, vivência, homem, conteúdos, casa como teatro da vida foram fundamentais.

Depois de inúmeros avanços e recuos, a decisão foi tomada e uma posição assumida em relação à casa de José Régio e ao Centro de Documentação José Régio. Para além destes dois espaços, existe ainda uma terceira casa, na qual o poeta nasceu e que se localiza entre as duas referidas anteriormente, na qual será possível alargar o âmbito de intervenção museológica desta estrutura.

Assim, para além da casa do poeta, criamos uma estrutura complementar. Este projeto assume-se como um projeto cultural e educativo, sendo para tal necessário criar condições de trabalho e de fruição.

A intervenção

Depois de planeada e aprovada a intervenção, foi necessário obter financiamento para a mesma. A operação era delicada e onerosa. Foi possível candidatar a obra a um programa de apoio ao turismo. O restauro das coleções foi alvo de uma outra candidatura a um programa operacional regional. Isso permitiu a redução do investimento da autarquia nesta remodelação.

Com o problema financeiro resolvido, chegou o momento de pôr mãos à obra. Era necessário remover do espaço todo o acervo. Para tanto, desenvolveu-se uma operação de desmontagem e embalagem sem que tal colocasse em risco algum material.

Porém, antes da desmontagem se iniciar, procedemos a um rigoroso registo fotográfico e de vídeo que nos permitiu documentar o estado de conservação anterior, mas acima de tudo foi um precioso instrumento para a remontagem da casa.

Foram necessários cerca de três meses para que tudo fosse criteriosamente embalado, verificando-se, quando da montagem do espaço dois anos mais tarde, que nenhuma peça se quebrou.

Entretanto, o período de restauro do edifício e de construção do Centro de Documentação José Régio foi aproveitado para um largo processo de restauro de coleções. Restaurou-se toda a coleção de pintura, mobiliário, escultura, candeeiros e ferros.

Para que este processo de restauro decorresse da forma mais profissional possível, solicitamos o apoio de entidades públicas especializadas na área da conservação e restauro, para se criarem cadernos de encargos que descrevessem o tipo de intervenção a realizar em cada coleção e que critérios deveriam ser seguidos.

Depois de realizados os concursos e adjudicados os serviços, todo o processo de restauro foi acompanhado pela equipe do museu, que periodicamente se deslocava aos ateliês para acompanhar e verificar o andamento dos trabalhos.

Simultaneamente decorria o processo de reconstrução da casa, que viria a terminar em meados de 2007.

A reabertura da casa em 2008 mostrou claramente o forte trabalho técnico ali desenvolvido, com os espaços preservados embora renovados, objetos de arte bem conservados e a imagem de um poeta dignificada.

A intervenção levada a cabo permitiu, ainda, criar um espaço complementar – o Centro de Documentação José Régio, no qual é possível instalar a recepção e a loja do museu, um espaço de exposições temporárias, uma sala polivalente onde se faz o acolhimento dos visitantes e a instalação do Centro de Estudos Regionais.

Como se articulam a visita e as atividades?

Só depois de recebidos no Centro de Documentação e de tomarem contato com a vida e obra de José Régio os visitantes passarão para a Casa Museu José Régio. Consideramos fundamental o conhecimento do homem antes de se visitar o espaço do seu quotidiano. Sem um conhecimento anterior, aquilo que poderá ficar ao visitante é um conjunto de peças dispostas em uma casa. Neste momento, a visita permitirá, certamente, um maior conhecimento desta figura maior das letras portuguesas do século XX.

Uma nova programação

Face à nova estrutura física do serviço, o objetivo é proporcionar melhores condições de visita ao nosso público, criar motivos de atração permanente e corresponder aos desejos dos diferentes tipos de visitantes. Para o efeito, é necessária uma programação mais cuidada a todos os níveis, desde as visitas, e as atividades paralelas até a formação e motivação do pessoal, passando pelas atividades científicas a desenvolver.

A história que vamos contar

Para definir as ações que pretendemos levar a efeito na Casa Museu José Régio e no seu Centro Interpretativo, e estando os objetivos já previamente definidos e apresentados, foi necessário identificar claramente a história que pretendíamos contar na Casa Museu, e quais as histórias secundárias merecedoras de serem apresentadas.

Desta forma, definimos como história principal *A vida e a obra de José Régio no seu espaço de vivência*, quem era este homem que se distinguiu no mundo das letras no século XX, qual a sua obra, que inovações trouxe para a cultura portuguesa, e de que forma organizava José Régio o seu quotidiano, quais os seus gostos, como preenchia os seus espaços e os seus tempos.

Definimos ainda duas histórias secundárias possíveis de serem apresentadas nesta casa: *A família Reis Pereira*, a qual se destacou no campo de teatro em Vila do Conde, pela figura do pai do poeta, mas também o seu irmão Julio / Saul Dias, pintor e poeta de grande importância no campo das artes do século XX português.

O fator religioso numa família de classe média nos inícios do século XX foi a segunda história secundária que pensamos propor aos visitantes, demonstrando de que forma a educação profundamente religiosa pode interferir na personalidade de uma pessoa, tanto pelo lado positivo como pelo negativo, e de que forma esta casa era usada no tempo da madrinha Libânia, uma fervorosa devota da religião cristã e determinante na formação da família Reis Pereira.

O serviço museológico na Casa Museu José Régio de Vila do Conde

Com a abertura ao público da nova estrutura da Casa Museu José Régio de Vila do Conde, foi sentida a necessidade de disponibilizar ao público um serviço renovado, cientificamente desenvolvido e que, de fato, desse informações precisas que contribuíssem para um melhor conhecimento de José Régio por parte daqueles que visitavam a sua Casa Museu, ou que assistissem a palestras onde esta estrutura museológica participasse.

A recepção

A Casa de José Régio não dispunha de um espaço especialmente destinado a recepção. Os visitantes eram recebidos pelos guias já dentro da casa, onde lhes eram fornecidas algumas informações. Mas sem condições essenciais para o acolhimento do público.

A partir deste momento, todos os visitantes serão recebidos na recepção criada no Centro de Documentação, edifício já apresentado, por um recepcionista, o qual chamará os guias, que darão as boas vindas aos visitantes e apresentarão o sistema de visita, explicando a relação das duas casas no trabalho da Casa Museu, seguindo depois para a visita estruturada e distribuída pelos dois edifícios.

Nesta recepção, estará ainda colocado um ponto de venda de produtos especialmente concebidos para este núcleo museológico.

Consideramos muito importante a criação deste espaço de recepção, pois o público deve sentir-se bem acolhido e envolvido em uma visita que pretendemos seja enriquecedora, não só do ponto de vista do conhecimento, mas também agradável do ponto de vista da ocupação de tempos livres. O visitante deve sair do museu com um sentimento de bom acolhimento, de um serviço organizado para bem servir o público.

O serviço educativo

Uma das funções essenciais dos museus do século XXI é serem veículos de transmissão de conhecimentos, os quais devem ser transmitidos utilizando meios de comunicação que se adaptem aos diferentes tipos de público que o museu pretende atingir. Assim, a planificação de um serviço educativo é fundamental para que a Casa Museu José Régio se afirme como uma âncora no processo de conhecimento de José Régio.

Conhecendo os diferentes tipos de público que procuram este serviço, criaram-se mecanismos direcionados para as diferentes faixas etárias e graus de ensino de forma a ser possível transmitir os conhecimentos que pretendemos a cada tipo de público específico.

Com os espaços criados no novo edifício, as crianças podem aí ser recebidas, visitarem as exposições temporárias, verem o diaporama, desenvolverem as atividades programadas pela equipe do museu, podendo, desta forma, ficar com alguns conhecimentos iniciais sobre a figura de José Régio, de um homem nascido em Vila do Conde que se transformou em um escritor muito conhecido no século XX, que gostava de colecionar coisas antigas e que nutria um prazer muito especial pela jardinagem. Estas visitas não terão de passar obrigatoriamente pelo edifício da Casa Museu, pois só com a colaboração dos educadores e professores poderemos aferir a real eficácia desta visita.

Um segundo nível passa pelos jovens em idade escolar entre o 2º e 3º ciclos do Ensino Básico. Estes, depois de recebidos e após a visita às exposições temporárias e ao diaporama, passarão à Casa Museu José Régio. Após um conhecimento prévio da sua personalidade, do seu trabalho, farão uma visita que estimule os sentidos, criando atividades que direcionem os jovens para a descoberta dos espaços, das suas funções no tempo de vivência do José Régio nesta casa; para algumas peças da coleção; para a descoberta do jardim e dos seus diferentes componentes.

Os jovens em idade de frequência do Ensino Secundário serão orientados no sentido da descoberta da obra de José Régio e sobre a forma como esta pode ser percebida na sua casa de habitação. Estes jovens serão ainda estimulados à percepção de algumas correntes artísticas e da diversidade das coleções de José Régio.

Alunos universitários e investigadores têm questões sempre muito próprias, pelo o que a Casa Museu colaborará no desenvolvimento de trabalhos curriculares e projetos de investigação.

Ao visitante individual à Casa Museu José Régio será proporcionada uma visita que privilegie o conhecimento da vida e da obra do poeta, integrada em um espaço que reflita os seus gostos, a sua personalidade e a sua forma de vida.

Toda a organização do serviço educativo visa, como se pode observar, estimular o interesse pela vida e obra de José Régio através do seu espaço quotidiano, complementado com um conjunto de informação fundamental para um melhor conhecimento desta individualidade.

Para a preparação destas visitas organizadas de acordo com as idades dos visitantes, procuramos a cooperação de educadores e professores com motivação para colaborar nestas estruturas culturais, visto as considerarem fundamentais para o desenvolvimento integral de todos os cidadãos.

Os serviços culturais

Para além do serviço educativo programado pela Casa Museu José Régio de Vila do Conde, consideramos que esta tem uma importante missão na divulgação da vida e da obra de José Régio, que não se esgota no espaço confinado à Casa Museu.

Assim, é intenção organizar conferências e seminários sobre a vida e obra de José Régio, em colaboração com o Centro de Estudos Regionais e universidades, ou com a comunidade escolar local, abordando temas que possam ser do interesse dos diferentes tipos de público. Estas iniciativas poderão realizar-se na sala polivalente localizada no centro Interpretativo associado à Casa Museu, no Auditório Municipal, ou em qualquer outro local onde se manifeste pertinente.

De igual forma, pretendemos levar a efeito leituras de poesia extraída da obra de Régio ou de contemporâneos seus, de outros escritores de quem tenha sofrido influência ou tenha influenciado, bem como a encenação de peças de teatro, entre outras iniciativas.

A comunicação na Casa Museu José Régio de Vila do Conde

Consideramos que as casas museus têm em si próprias um forte poder de comunicação. O espaço doméstico de alguém, preservado na sua forma original, vai-nos transmitir diretamente a forma de vida do respectivo habitante, os seus hábitos, os seus gostos, entre muitos outros aspectos da sua personalidade.

A Casa Museu José Régio de Vila do Conde, de acordo com o anteriormente referenciado, é um espaço que o poeta escolheu e adaptou para viver após a sua aposentadoria. A preparação e organização da sua casa, de acordo com os seus gostos e a sua personalidade, demonstrou claramente o seu quotidiano e as suas atividades profissionais. Por isso se justifica todo o cuidado na sua manutenção e preservação, para que a casa perdure tal como José Régio a deixou em 1969, quando da sua morte.

Por si só, a casa seria capaz de apresentar aos visitantes algumas facetas da personalidade deste homem. Todavia, face a um mundo globalizado, onde as mensagens têm de ser passadas com rigor, inovação e profissionalismo, consideramos não ser suficiente a mensagem direta.

A equipe de programação tem de desenvolver um trabalho de investigação que sustente materiais auxiliares a disponibilizar aos visitantes, sendo estes o reflexo da seriedade do trabalho desenvolvido pela instituição.

Assim, para além das visitas guiadas, exigentes da preparação dos temas e, simultaneamente, da qualificação dos funcionários que guiam o público no espaço, foram desenvolvidos outros serviços que serão colocados à disposição do público.

O serviço educativo, fundamental na transmissão e aquisição de conhecimentos, foi já apresentado, sendo considerado, pela instituição e pela tutela, fundamental para o sucesso museológico. Se este for atrativo, pode suscitar nos visitantes a busca de novas atividades.

Paralelamente, foram criados materiais impressos que suportam a informação da visita. Um desdobrável com um resumo da biografia de José Régio, assim como um breve historial da casa e das coleções serão oferecidos a todos os visitantes, para que estes possam levar a informação mínima sobre esta instituição museológica e os seus serviços.

Foi criada, ainda, uma brochura, que será colocada à venda com a seguinte informação: a biografia de José Régio, a sua bibliografia ativa, o historial e descrição da casa e das coleções, bem como alguns testemunhos de quem nela viveu, nomeadamente de familiares e amigos de José Régio, o realizador de cinema Manoel de Oliveira, a escritora Luisa Dacosta,

o professor universitário João Marques e o irmão do poeta, João Maria dos Reis Pereira. Este trabalho é por nós considerado muito importante, pois contém em si a síntese de muito do trabalho realizado pela equipe do museu, com rigor científico, aliado ao fator sentimental dos testemunhos apresentados.

Face às exigências dos dias de hoje, aos gostos que a generalidade dos jovens e de outras faixas etárias do nosso público manifestam pelas novas tecnologias, neste novo momento da programação não esquecemos de dotar este serviço com alguns meios tecnológicos.

Após a recepção dos visitantes, estes serão conduzidos à vida e obra de José Régio por meio de um diaporama em suporte multimídia com recurso a imagens da época e contemporâneas. Apresentar-se-ão os principais momentos da vida do poeta, da sua obra e, sempre que possível, confrontar-se-á o espaço com imagens desses locais na atualidade. Consideramos este momento fundamental para a introdução na visita à Casa Museu de José Régio. Ao entrar no museu, o visitante já está desperto para pormenores que irá descobrir ao longo da visita. Face aos diferentes tipos de público, este audiovisual é possível de ser apresentado em português, inglês e francês.

Os visitantes poderão ainda realizar a visita ao espaço recorrendo a audioguias, os quais estarão preparados para apresentar os diferentes espaços, a sua ocupação funcional ao tempo de José Régio, as coleções aí expostas. Estes materiais estarão também disponíveis em três línguas, e procuramos apresentar um discurso claro e acessível que permita a compreensão do espaço e o conhecimento do homem que habitou esta casa.

Tivemos grande preocupação na preparação dos instrumentos de apoio ao visitante, pois são eles o rosto do trabalho de pesquisa e investigação realizado pela equipe do museu. Simultaneamente, procurando desenvolver os meios mais clássicos disponibilizados pelos museus aliados, obteremos outros instrumentos utilizáveis no campo das novas tecnologias.

A conservação e a segurança

Quando pensamos em conservação preventiva ou curativa em uma casa museu, temos sempre de considerar dois fatores: o edifício e as coleções. Ambas as componentes são determinantes para o estudo das personalidades que aí habitaram.

De acordo com o referido anteriormente, no presente artigo, é o conjunto do edifício no qual está instalado o acervo que reflete aspectos vivenciais de determinada personalidade, alvo indiscutível do estudo das unidades museológicas em questão.

Quando da preparação do processo de intervenção foi efetuada uma pesquisa no Arquivo Municipal, no sentido da obtenção da planta arquitetônica da Casa de José Régio, bem como de um eventual licenciamento municipal efetuado durante a época em que foi construída. A referida procura foi, sem dúvida, infrutífera. Assim, optou-se por efetuar um levantamento do desenho da casa, dimensões e estruturas de suporte.

Uma vez que não possuíamos informações arquiteturais foi desenvolvido um processo de sondagens que nos permitiu perceber várias técnicas de construção em diversas épocas de intervenção.

Este estudo foi determinante para o desenvolvimento de um processo documental da casa, permitindo, de futuro, determinar o tipo de intervenções a efetuar, assim como diferenciar o tipo de procedimentos a adotar no campo das boas práticas da política de conservação preventiva aplicadas ao edifício, ação, simultaneamente, determinante na conservação das coleções existentes no imóvel.

Na atual intervenção, procuramos que portas e janelas ficassem devidamente calafetadas, de modo a reduzir, ao mínimo, a entrada de gases poluentes, uma vez que a casa se localiza na principal artéria da cidade. Ao mesmo tempo, pretendemos manter índices de umidade relativa e temperatura relativamente estáveis com o apoio do sistema mecânico de climatização instalado.

Simultaneamente, foram colocados filtros de proteção UV que inibem a entrada de radiação ultravioleta no interior do imóvel, reduzindo, desta forma, o risco de dano ao acervo. Paralelamente a esta ação, foram colocadas cortinas de linho, semelhantes às preexistentes, com o mesmo objetivo, ou seja, a redução da entrada de luz natural e, conseqüentemente, de calor e radiação, criando um ambiente mais favorável à conservação das coleções.

No que concerne à dotação de condições ambientais favoráveis aos materiais, com o objetivo de garantir a sua conservação, é importante referir que, na presente coleção, encontramos objetos compostos por materiais de diferentes naturezas, existindo, inclusive, uma grande multiplicidade de objetos compósitos no que diz respeito aos materiais. Assim, tornou-se necessário encontrar um conjunto de condições ambientais que fossem propícias a todos os espécimes existentes. Desta forma, estabelecemos um equilíbrio

ambiental ao nível da temperatura e umidade relativa que não causasse danos irrecuperáveis no acervo existente. Procuramos manter a temperatura na ordem dos 19 - 20°, e a umidade relativa média entre 50 - 55%. Saliente-se o fato de muitos dos objetos terem estado sujeitos a condições ambientais muito diferentes das atualmente criadas, todavia, o período de obras permitiu a respectiva climatização progressiva a novas condições ambientais.

Durante a intervenção, foi instalado um sistema mecânico de insuflação de ar, que nos permitirá criar as condições estáveis à conservação dos materiais. A monitorização ambiental, serviço indispensável ao processo de conservação, será assegurada por um sistema informático, relacionado com uma rede de *data logger*, distribuído por todo o edifício.

No que respeita à conservação preventiva, outro problema se coloca. As peças apresentam-se expostas da forma como José Régio as dispôs, ou seja, em regime livre, sem recurso a vitrines ou outros equipamentos de exposição. Assim, o processo de limpeza tem de ser contínuo, mas, simultaneamente, cuidado, de modo a que as técnicas e os produtos utilizados não causem danos irreversíveis aos materiais.

Neste sentido, decidimos elaborar um documento que, não só determinasse o tipo de procedimentos a efetuar, tendo em conta a especificidade dos materiais, mas também seleccionasse os produtos a utilizar no tratamento dos espécimes de cada coleção.

As rotinas de limpeza terão, obrigatoriamente, de ser acompanhadas por responsáveis do museu, de forma a condicionar práticas menos corretas.

Os tratamentos de conservação preventiva necessários serão realizados no laboratório do Núcleo Central do Museu Municipal, ao passo que os restauros, de acordo com a linha adotada neste momento, serão realizados em laboratórios especializados nos diferentes tipos de materiais constituintes da coleção.

Para além dos problemas de manutenção e conservação, é fundamental referir a questão da segurança dos materiais, os quais, por estarem em regime de exposição livre, podem ser, em alguns casos, facilmente furtados. Assim, as visitas serão guiadas, cabendo, simultaneamente, aos guias a função de vigiar a conduta dos visitantes. Quando as visitas forem efetuadas com o recurso a audioguias, os vigilantes do museu, de forma discreta, devem zelar pelas peças e pelo edifício.

Relativamente aos meios mecânicos, a Casa Museu José Régio dispõe de um sistema de deteção de intrusão, o qual deve ser ativado sempre

que a instituição se encontre encerrada, estando devidamente conectado à Polícia de Segurança Pública de Vila do Conde e à Polícia Municipal.

A Casa Museu dispõe ainda de um sistema de deteção de incêndio ligado à Central dos Bombeiros Voluntários de Vila do Conde. Pretendemos desenvolver com esta corporação um documento que estabeleça as normas de intervenção em caso de ocorrência de sinistro, pois se os bombeiros utilizam jorros de água no combate às chamas, a água assim projetada pode danificar séria ou irremediavelmente as peças cuja integridade se pretende salvaguardar.

Em uma estrutura museológica com as características da Casa Museu José Régio, consideramos que as questões de conservação e segurança estão muitas vezes interligadas, daí a nossa decisão de as apresentar em um tema único.

A investigação

A investigação é uma das ações consideradas essenciais para a sustentabilidade científica da instituição, especificamente das mensagens que pretendemos veicular. Assim, para além das atividades internas em prol da busca de informações sobre a casa, a vida e obra de José Régio, existem outros horizontes, alguns dos quais já em ação.

Como fundamental, consideramos a parceria com o Centro de Estudos Regionais (CER), associação com vocação eminentemente científica e que, em parceria, estuda, diariamente, a vida e obra de José Régio. O Centro de Estudos, dirigido por especialistas na obra regiana, foi instalado no Centro de Documentação, anexo à casa museu, tendo disponibilizando o vasto arquivo e biblioteca do poeta. Os resultados são apresentados na Revista do CER, mas, também, em exposições e colóquios promovidos em parceria com a Câmara Municipal e a casa museu.

Para além disto, é ainda objetivo propor uma parceria com uma universidade, com vista ao estudo da coleção artística de José Régio, como forma de melhor ficarmos a conhecer os diferentes espécimes da nossa coleção.

Muitas ações têm vindo a ser realizadas, no entanto pretendemos orientar a nossa ação para a sistematização e desenvolvimento da vertente da investigação na Casa Museu José Régio de Vila do Conde.

Temos consciência de que o desenvolvimento do projeto em causa se arrastou por muitos anos, sujeitando a instituição museológica a um profundo marasmo, porém, o arranque do processo de renovação verificou-se após uma discussão madura, uma análise cuidada e com objetivos muito precisos.

Estamos, agora, melhor apetrechados para desenvolver um trabalho consciente, sustentado e seguro do ponto de vista científico, por José Régio, pela sua obra e por Vila do Conde.

Foi a nossa investigação teórica aliada à prática diária que permitiu a realização de dois trabalhos em simultâneo e que se conjugaram, por um lado o curso de mestrado e por outro o projeto museológico para a intervenção na Casa de José Régio. Foi a simbiose perfeita entre a teoria e a prática.

Referências bibliográficas

ACKERMANN, Hans Christoph. The Abegg Villa in Riggisberg. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums as witnesses of national and local identities, 3., 2003, Amsterdã. *Actas...* Amsterdã: Demhist-Icom, 2003. p. 43-49.

ARAÚJO, Alexandra. Casas museus em reflexão. *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, Lisboa: Rede Portuguesa de Museus, n. 12, p. 18-19, jun. 2004.

BANN, Stephan. A way of life: thoughts on the identity of the house museum. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums speak to the public – spectacular exhibits versus a philological interpretation of history, 2001, Gênova. *Actas...* Gênova: Demhist-Icom, 2001. p. 19-27.

BOGAARD, Conny. New challenges for Dutch collector's houses. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 13-18.

BRYANT, Julius. An Englishman's home in his castle: re-presenting English heritage houses. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums speak to the public – spectacular exhibits versus a philological interpretation of history, 2001, Gênova. *Actas...* Gênova: Demhist-Icom, 2001. p. 29-33.

_____. Homes for heroes: the rise of the personality museums in Britain – 1840-2002. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums as witnesses of national and local identities, 3., 2003, Amsterdã. *Actas...* Amsterdã: Demhist-Icom, 2003. p. 51-57.

_____. How to use fakes honestly in historic house museums. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 19-23.

BRYK, Nancy E. Villa. I wish you could take a peek at us at the present moment: infusing the historic house with characters and activity. In: DONNELLY,

Jessica Foy (Ed.). *Interpreting historic house museums*. Walnut Creek: Altamira Press, p. 144-167, 2002.

BUTCHER-YOUNGHANS, Sherry. *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation and management*. Nova York: Oxford University Press, 1993.

CABRAL, Magaly. How may the House Museum of Rui Barbosa play its role in local and national identities?. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums as witnesses of national and local identities, 3., 2003, Amsterdã. *Actas...* Amsterdã: Demhist-Icom, 2003. p. 59-63.

_____. New ways of managing Brazilian historic house museums?. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 25-30.

DIAS, Nélia (Coord.). Roteiro de museus: Açores e Madeira. Lisboa: Olhapim. 2000. v. 5. (Coleções Etnográficas).

_____. Roteiro de museus: Lisboa e Vale do Tejo. Lisboa: Olhapim, 1997. v. 1. (Coleções Etnográficas).

_____. Roteiro de museus: região Centro – Beira. Lisboa: Olhapim, 1999. v. 3. (Coleções Etnográficas).

_____. Roteiro de museus: região Norte. Lisboa: Olhapim, 2001. v. 4. (Coleções Etnográficas).

DONNELLY, Jessica Foy (Ed.). *Interpreting historic house museums*. Walnut Creek: Altamira Press, 2002.

ELLIS, Rex M. Interpreting The whole house. In: DONNELLY, Jessica Foy (Ed.). *Interpreting historic house museums*. Walnut Creek: Altamira Press, p. 61-80. 2002.

FACOS, Michelle. The Sundborn Home of Carl and Karin Larson as a model as local and national identities. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums as witnesses of national and local identities, 3., 2003, Amsterdã. *Actas...* Amsterdã: Demhist-Icom, 2003. p. 65-68.

GARCIA, Pinto. Casa de José Régio: lugar de todas as homenagens. *Flama*, Lisboa: O Século, n. 1.242, p. 3, 24 dez. 1971.

_____. Casa de José Régio: vai ser de Vila do Conde. *Flama*, Lisboa: O Século, n. 1.400, p. 24-27, 3 jan. 1975.

GORGAS, Mónica Risnicoff de. Casas museo: el desafío de ir más allá de la gestión. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 31-35.

_____. Reality as illusion, the historic houses that become museums. *Museum International*, Paris: Unesco, v. 53, n. 2, p. 10-15, abr.-jun. 2001.

LEHMBRUCK, Manfred. Musée, psychologie et architecture. *Museum International*, Paris: Unesco, n. 4, p. 58-62, out.-dez. 2001.

LEONCINI, Luca. Stately home museums: striking a balance, turning them into a spectacle, and the philological reconstruction of their history. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums speak to the public – spectacular exhibits versus a philological interpretation of history, 2001, Gênova. *Actas...* Gênova: Demhist-Icom, 2001. p. 47-53.

LOPEZ REDONDO, Amparo. La recreación como fórmula e comunicación del gusto del coleccionista. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 38-43.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. Qué es una casa museo? Por qué hay tantas casas museo decimonónicas?. *Revista de Museología*, Madrid: AEM, n. 14, p. 30-32, 1998.

MARTINS, Ana Margarida de Castro Lopes. *Casas museus em Portugal: modelos de organização e conceito*. Lisboa, 1996. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Nova de Lisboa.

MEYER, Starleen K. The Demhist categorization project: collaborator's note. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums as witnesses of national and local identities, 3., 2003, Amsterdã. *Actas...* Amsterdã: Demhist-Icom, 2003. p. 129-132.

PALMA, Maria Camilla de. Castello D'Albertis, Genova. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums speak to the public – spectacular exhibits versus a philological interpretation of history, 2001, Gênova. *Actas...* Gênova: Demhist-Icom, 2001. p. 41-46.

PAVONI, Rosanna. Order out of chaos: the historic house museums categorization project. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: historic house museums speak to the public – spectacular exhibits versus a philological

interpretation of history, 2001, Gênova. *Actas...* Gênova: Demhist-Icom, 2001. p. 63-70.

_____. Towards a definition and typology of historic house museums. *Museum International*, Paris: Unesco, v. 53, n. 2, p. 16-21, abr.-jun. 2001.

PEREIRA, João Reis. A Casa de José Régio em Vila do Conde. *Terras da nossa terra*, Vila do Conde, p. 39-41, 2 maio 1986.

_____. Amar as flores e ser jardineiro foi também “fado”. *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila do Conde*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, n. 6, dez. 1990. Nova Série, p. 7-11.

PINNA, Giovanni. Introduction to historic house museums. *Museum International*, Paris: Unesco, v. 53, n. 2, p. 4-9, abr.-jun. 2001.

ROCHA, Luís de Miranda. A casa de Régio. *Observador*, Lisboa, n. 148, p. 18-20, 14 dez. 1973.

SOUSA, Élvio Merlim de. *De residência privada a casa museu de Leal da Câmara*: um percurso singular. Sintra: Câmara Municipal de Sintra: Rede Portuguesa de Museus, 2005.

STAM, Dineke. Feeling the authenticity of Anne Frank's wallpaper. In: CONFERÊNCIA ANUAL DEMHIST: new forms of management for historic house museums?, 2., 2002, Barcelona. *Actas...* Barcelona: Demhist-Icom, 2002. p. 65-68.

WHITTINGHAM, Selby. Poésie des musées. *Museum International*, Paris: Unesco, n. 3, p. 4-8, set. 1996.



Mesa-redonda II

Instituto Cultural Carlos Scliar

Maria Cristina Ventura, arquiteta e escultora,

Coordenadora da Casa Ateliê de Carlos Scliar – Cabo Frio (RJ)



Mais do que criador de inestimáveis obras de arte, o pintor Carlos Scliar (1920/2001) foi um homem do seu tempo. Humanista, multifacetado, engajado politicamente, participou ativamente de todas as manifestações e acontecimentos importantes ocorridos em nosso país nas últimas décadas.

Um dos mais expressivos nomes das artes plásticas brasileiras, Scliar manteve durante quarenta anos seu principal ateliê em Cabo Frio – razão da escolha desta cidade do litoral fluminense para a instalação da sede do instituto. O Instituto Cultural Carlos Scliar tem o compromisso de dar seguimento à função assumida pela própria pintura de Scliar: resgatar a imagem, avivar a memória, lembrar. Perguntar sempre. Pensar.

Em Cabo Frio, as atividades acontecem em um sobrado do século XIX, restaurado por Scliar nos anos 1960 e ampliado, sem alterar sua estrutura, por Zanine, na década de 1970. Trata-se de um dos últimos exemplares arquitetônicos preservados na região. Sua localização é privilegiada, à beira do Canal do Itajuru, local de grande circulação de turistas, tanto por terra quanto por mar. Conservada com a mesma disposição que Scliar manteve ao longo de mais de quarenta anos, a casa abriga seus objetos pessoais, material de trabalho (pigmentos, telas, pincéis). O acervo da pinacoteca contém obras de autoria de Scliar e de outros artistas, de todas as gerações que ele cruzou e com quem ele manteve um intenso diálogo (Bonadei, Pancetti, Guignard, Farnese, Glauco Rodrigues, Anna Letycia, Cildo Meirelles, Thereza Miranda, Zimmermman, etc.), em exposição permanente.

A casa oferece ainda a estudantes universitários e pesquisadores acesso ao arquivo de documentos e à biblioteca especializada em artes plásticas com cerca de sete mil títulos, mediante agendamento prévio, com acompanhamento de profissional habilitado.

As visitas realizadas com as escolas duram cerca de 2 horas. Os alunos são recebidos por monitores preparados para dar explicações adaptadas a cada segmento, com momentos de interatividade. Esta atividade multidisciplinar engloba, entre outras informações, dados sobre arquitetura

colonial, arte brasileira do século XX, a importância da preservação do patrimônio histórico, noções de preservação ambiental, modo de vida e história do pintor. Ao fim da visita, os alunos participam de uma aula prática de desenho de observação e um ensaio de pintura utilizando os pigmentos de Scliar, tendo como modelos flores, lampiões, bules e outros objetos comumente empregados por Scliar. Cada aluno leva como lembrança sua obra. Devido a este trabalho, fomos convidados pelo Iphan para realizar um curso de dois meses com jovens estudantes da rede pública e moradores de comunidades situadas na área de entorno do morro do Telégrafo, bem tombrado pelo Iphan, localizado em frente à Casa Ateliê, do outro lado do canal do Itajuru, pelo Iphan. A realização deste projeto na Casa Ateliê Carlos Scliar colocou os jovens em contato com as artes no espaço onde o pintor viveu e trabalhou por cerca de quatro décadas, integrando-os à sua região, por meio da arte de desenhar, pintar e esculpir.

Em sua arte, Scliar demonstrava seu amor às coisas simples e cotidianas. Com simplicidade, buscava chegar ao que considerava essencial – representação concreta de suas inquietações, dúvidas e buscas. Foi reconhecidamente um artista sensível, sintonizado com o seu povo e com o mundo em que viveu.

Em uma determinada fase, passa a inserir em seus quadros letras em profusão, incorporando frases que levavam o público a refletir. A palavra “Pense” entrou várias vezes em seus quadros e Scliar explica o motivo: “Queriam pensar por nós, subestimando a capacidade e a inteligência do nosso povo”.

O projeto Arte e Educação faz parte do plano de preservação da memória e respeito ao ambiente e promove a realização de cursos com foco em arte e responsabilidade social – eternas preocupações de Scliar.

Ao final da visita é mostrado um vídeo com imagens de Francisco Scliar, idealizador do Instituto Cultural Carlos Scliar, e do pintor Carlos Scliar em seu ateliê em Cabo Frio.

“Desejo desencadear em cada observador de minha obra a capacidade de melhor compreender o mundo que nos cerca.”

CARLOS SCLIAR



Uso e apropriações do espaço do Museu Casa Guimarões Rosa – Cordisburgo, MG

Ronaldo Alves de Oliveira,

Diretor do Museu Casa Guimarões Rosa

O Museu Casa Guimarões Rosa (MCGR), vinculado à Superintendência de Museus da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, foi idealizado no contexto de dois acontecimentos: o falecimento repentino de João Guimarões Rosa em novembro de 1967 e a criação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico de Minas Gerais (Iepha – MG) em setembro de 1971, órgão que surgiu para materializar o ideal preservacionista vigente à época.

Inaugurado em 30 de março de 1974, na casa onde Guimarões Rosa nasceu e passou sua infância em Cordisburgo, o museu foi concebido como centro de referência da vida e obra do escritor. Possui uma coleção de aproximadamente 700 documentos textuais, dentre os quais se destacam registros pessoais (certidões, correspondências, discursos, originais manuscritos ou datilografados, a exemplo de *Tutameia*, última obra publicada). Além do acervo literário, preserva outros registros da vida de Guimarões Rosa como médico e diplomata, objetos de uso pessoal, vestuário, utensílios domésticos, mobiliário e fragmentos do universo rural presente na literatura roseana.

Na década de 1980, o museu passou por substancial reforma. Os documentos textuais foram organizados e arquivados, e um novo projeto expográfico foi realizado. Em cômodo frontal da casa foi reconstituída uma venda típica das existentes nas pequenas cidades mineiras, para representar o antigo comércio de Floduardo Pinto Rosa, pai do escritor: a “venda de seu Fulô”, onde o menino Joãozito cresceu ouvindo histórias contadas pelos frequentadores do lugar.

A exposição de longa duração do museu ocupa os antigos cômodos da casa, que mantém o seu traçado original. A exposição está organizada da seguinte forma:

Sala de visitas

A sala de visitas possui móveis da época da infância de Guimarões Rosa, mas não pertenceram à família, foram doados por parentes e amigos. Na parede há um quadro com o primeiro parágrafo do discurso de

posse de Guimarões Rosa na Academia Brasileira de Letras, no dia 16 de novembro de 1967. O escritor veio a falecer no dia 19 de novembro, três dias após a posse. Nesse discurso, ele demonstra o carinho que sempre teve pela terra natal, pois inicia e termina suas palavras com o nome Cordisburgo. Cordisburgo é uma junção do latim e alemão: *cordis*, do latim, significa coração, e *burgo*, do alemão, significa cidade, ou seja, cidade do coração.

Alcova

A alcova ou quarto escuro recebe esta denominação por não possuir janelas e situar-se entre dois outros cômodos. Quartos desse tipo eram comumente utilizados como depósito, para colocar crianças de castigo ou mesmo como quarto de hóspedes. Com a criação do museu, neste cômodo foi feita uma montagem referente ao escritório de Guimarões Rosa no Rio de Janeiro nos últimos anos de sua vida. Todos os móveis e objetos expostos pertenceram ao escritor: o diploma de membro efetivo da Academia Brasileira de Letras; sua máquina de escrever; o prêmio Gutemberg recebido em 1957 pela publicação do livro *Grande sertão: veredas*; carimbos e medalhas. Nas paredes há várias fotos do escritor em diversos momentos de sua vida diplomática.

Corredor

No corredor há um conjunto de fotografias que retratam Guimarões Rosa e seus familiares e também sua primeira esposa, Lygia Cabral Pena.

Quarto dos pais

No quarto dos pais foi montado o quarto de Guimarões Rosa quando este morava no Rio de Janeiro. Todos os móveis pertenceram ao escritor. Estão expostos: a cama; o armário; roupa de gala; sapatos; maleta de médico; tabuleiro de xadrez e um conjunto de gravatas-borboletas.

Quarto da vovó Chiquitinha

Neste quarto temos uma reconstituição dos aposentos de dona Graciana (vovó Chiquitinha), que morava com a família. Na estória “Campo geral”, do livro *Manuelzão e Miguilim*, o escritor faz uma referência a sua avó, que na novela recebeu o nome de vovó Izidra. A cama, o oratório e os demais objetos não pertenceram à família.

Sala de jantar

A sala de jantar não possui nenhuma referência da época. Este espaço é utilizado para exposição. No centro da sala há uma vitrine onde está a maquete do Portal Grande Sertão. Nas paredes, há imagens de Guimarães Rosa.

Cozinha

A cozinha mantém as mesmas características da época, com o fogão à lenha feito de adobe, posteriormente revestido de massa de cimento para ajudar na conservação. Porém, os móveis e utensílios expostos não pertenceram à família.

Quintal

O quintal da casa foi transformado em um jardim que não possui suas características originais. Este espaço é utilizado para a realização de eventos culturais e apresentação do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim.

Depósito da venda de seu Fulô

Este local era o depósito da venda do pai de Guimarães Rosa, onde se guardavam os sacos de sal, milho, arroz, feijão, entre outros. Atualmente este espaço é usado para exposições temporárias.

Sala dos livros

Este cômodo fazia parte da venda do pai de Guimarães Rosa e foi transformado em uma sala de exposição permanente onde está exposta toda a produção literária de Rosa, que se divide em três fases: 1ª fase: *Sagarana* (primeiro livro, em 1946, e que é composto de nove contos); *Corpo de baile* (publicado em 1956 e depois foi dividido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*; *No urubuquaquá, no pinhém*; e *Noites do sertão*) e *Grande sertão: veredas* (romance também publicado em 1956). 2ª fase: nesta fase o escritor muda a forma de escrever, pois escreve livros com estórias menores, que exigem maior compreensão. O escritor acaba dando sentido a várias coisas ao mesmo tempo e em poucas palavras nos livros *Primeiras estórias* (publicado em 1962) e *Terceiras estórias* (também chamado de *Tutameia*, que significa coisa pequena, publicado em 1967; ano de seu falecimento). 3ª fase: essa fase se compõe de obras póstumas do escritor (publicadas por seus editores e familiares após sua morte): *Estas estórias* (1969), *Ave palavra* (1970) e *Magma* (livro de poesias escritas em 1936 e publicadas

em 1997). Também nesta sala temos expostos a espada que acompanhava o fardão da Academia Brasileira de Letras e condecorações recebidas pelo escritor quando este foi cônsul adjunto na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial. Nas paredes, temos um conjunto de matrizes de xilogravura do artista Poty Lazarotto que foi um dos principais ilustradores da obra roseana; estudo da primeira capa do livro *Grande sertão: veredas*, feita por Poty; e fotografia da inauguração do Museu Casa Guimarães Rosa em 30 de março de 1974.

Venda de seu Fulô – pai de Guimarães Rosa

Conhecida como venda de secos e molhados porque se vendia de tudo um pouco, ela foi reconstituída seguindo os moldes dos antigos comércios do interior de Minas Gerais. De certa forma, esse local foi de grande importância para o escritor que ajudava o pai a atender os clientes. Pois o menino Joãozito, como era chamado ainda criança, ficava atento às estórias dos viajantes, tropeiros e demais pessoas que frequentavam a venda. Posteriormente, já como escritor, Guimarães Rosa transporta esses personagens e suas estórias para seus livros.

O Museu Casa Guimarães Rosa constitui, hoje, referência importante para o turismo em Minas, compondo o roteiro tradicional de visitas à Gruta do Maquiné e arredores. Para além desse turismo convencional, o museu, desde a década de 1980, atrai pesquisadores vindos de diversos estados e procedentes de outros países, interessados não só em conhecer o museu, mas também o patrimônio cultural e natural da região de Cordisburgo.

Concomitante ao crescente índice de visitação de estudiosos e leitores de Rosa, as relações entre o museu e a comunidade local estreitaram-se significativamente, sobretudo a partir dos primeiros anos da década de 1990, graças ao programa de ações educativas e culturais do museu, resultando em experiências contínuas de apropriação pelo público da obra do escritor.

O turismo cultural e de pesquisadores em Cordisburgo, aliado à participação efetiva da comunidade nas atividades do museu, amplia significativamente o espaço de atuação do museu para além dos limites físicos da instituição, por meio de projetos, eventos e atividades desenvolvidos em parceria com a Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa (AAMCGR).

Um desses projetos é a Semana Roseana, que acontece em data próxima ao aniversário de nascimento do escritor e que atrai turistas, pesquisadores e admiradores da obra do escritor de diversas procedências. O

evento abrange diferentes atividades como oficinas literárias, de música, de artes plásticas (desenho, xilogravura) e de fotografia; palestras; apresentações teatrais; lançamento de livros; feiras de artesanato e shows musicais. Realiza-se, ainda, durante a semana, a Caminhada Ecoliterária, que percorre sítios referidos pelo escritor, como a antiga estação ferroviária, descrita no conto “Soroco, sua mãe e sua filha”; a antiga residência do escritor, hoje sede do museu; a capela de São José; a igreja do Rosário e a fazenda Bento Velho, ambas citadas em “Recados do morro”; a escola do Mestre Candinho, onde Rosa aprendeu a ler, e o jardim Sagarana, onde, na infância do escritor, havia um curral de embarque de gado.

Acompanhada por conhecedores locais da obra de Guimarães Rosa ou pelo Grupo de Contadores de Estórias Miguilim, a caminhada permite aos participantes conhecer a paisagem cultural do sertão perenizado pelo escritor.

No elenco de atividades culturais e educativas desenvolvidas pelo museu e AAMCGR, a formação do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim pode ser considerada o projeto de maior alcance sociocultural. Atualmente são aproximadamente 52 jovens, entre 11 e 18 anos, que recebem treinamento permanente em técnicas de narração de histórias, apresentando um repertório rico que inclui trechos e contos de livros como *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Ave palavra*, *No urubuquaquá, no pinhém* e *Magma*. Criado em 1995, com o objetivo de prestar acompanhamento e enriquecer as visitas ao museu, o grupo ultrapassou as fronteiras institucionais, adquirindo expressão regional e nacional. Além do museu, o grupo apresenta-se em diferentes cidades de Minas e do país, em universidades, congressos, seminários, escolas de ensino fundamental e médio, instituições culturais e filantrópicas.

O grupo de terceira idade Estrelas do Sertão também se destaca na programação do museu. É formado por mulheres que se reúnem para bordar, cantar, fazer ginástica, trocar receitas e conversar. Esse trabalho se aproxima da obra de Rosa de uma maneira simples e afetuosa, por meio da realização de bordados de frases e imagens extraídas da literatura, da tradição oral e do imaginário das pessoas. Em 2006 foi lançado o livro *O coração do lugar: depoimentos para Guimarães*, que evidencia a relação entre a realidade vivida e a obra literária, reunindo memórias individuais e coletivas, referenciadas no acervo do museu por meio do arquivo de correspondências do escritor.

O caráter contínuo e permanente desses projetos, envolvendo diferentes atores, em especial moradores de Cordisburgo, consolidou uma dinâmica culturalmente produtiva, assinalando perspectivas museológicas inovadoras, as quais, no entanto, são pouco exploradas pelo museu. É possível afirmar que os serviços oferecidos pela instituição ainda não respondem às necessidades reais do público, a despeito dos ricos processos de difusão e apropriação social da obra e do reconhecimento da população local sobre a importância de um acervo museológico que extrapola os muros do museu.

Com o fim de reverter essa situação, o Plano Museológico do MCGR encontra-se em fase final de elaboração. Nele inscrevem-se programas, projetos e ações que buscam fundamentalmente compatibilizar o equipamento às demandas de seu público usuário. Adequando-o aos moldes de funcionamento de um museu de território, firmado na comunidade, região e em seus aspectos culturais e naturais, a instituição deverá se transformar em um centro de preservação e difusão da obra e da produção de estudos sobre sertão, na perspectiva do universo roseano.



Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: em processo

Cristina Lara Corrêa M. de Carvalho,

Conservadora do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, responsável pela catalogação de obras de arte e a conservação preventiva do acervo



Introdução

Em 1946, Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 – São Paulo, Brasil, 1999), jornalista, crítico de arte e arquitetura e galerista, chegava ao Rio de Janeiro em companhia de sua mulher, Achilina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – São Paulo, Brasil, 1992), arquiteta. Figuras singulares para a construção da museologia no Brasil traziam consigo, na bagagem, não apenas objetos de arte para uma mostra, mas um conhecimento sobre arquitetura e arte que transcendia o universo nacional. Convidado por Assis Chateaubriand, proprietário da cadeia *Diários Associados*, para criar o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o casal Bardi se estabelece na capital paulista.

A Casa de Vidro (1950-1951), assim chamada pelos habitantes dos bairros circundantes, foi o primeiro projeto edificado da arquiteta Lina Bo Bardi em uma das mais altas colinas do recém-constituído bairro Jardim Morumbi. Adquirido em 1949, o primeiro lote tinha sido pensado para estabelecer oficinas, servir de residência para artistas e professores do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), criado pelo Masp. Contudo, essa ideia inicial foi alterada na construção da residência do casal e a ele foi agregado um segundo lote.

Tipologia do edifício

Segundo Campello,⁴² a Casa de Vidro é a síntese de estudos da arquiteta desde seu período de formação⁴³ na Itália, durante o qual trabalha em diversos editoriais de revistas e desenvolve estudos sobre a “arquitetura anônima como resultado da tradição construída pelos homens”, o modo de viver moderno adaptado às condições vigentes no período de guerra. O projeto resgata o conceito essencial da residência comunitária soviética (dos anos 1920), composta por células individuais e vastos espaços coletivos, tendo como ideal a “arte como organização de vida e a cultura como modo de vida”.

A arquitetura moderna trouxe a precisa relação de *técnica, estética e função*, aquele complexo organismo que é a casa, e estabeleceu uma estreita ligação entre esta e a terra, o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mar, rios, rochas, prados e campos são os fatores determinantes da forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para a sua construção; assim, a casa surge ligada profundamente à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e, ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui sua vida.⁴⁴

De acordo com Oliveira,⁴⁵ a Casa de Vidro apresenta correlação com as obras de arquitetos modernos como Miers van der Rohe, pela estrutura clara e a pureza geométrica, com Le Corbusier pelo uso de pilotis deslocando-se do solo e aproximando-se da natureza, e com Frank Lloyd Wright pela abertura do prisma para a acomodação da árvore já existente no local.

42 CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*, p. 4.

43 Liceo Artístico, seguido pela Università degli studi, Facoltà di Architettura em Roma (1940).

44 BARDI, Lina Bo. *Architettura e natura, la casa nel paesaggio*.

45 OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*.

Acolhida pela natureza onde a arquiteta respeita as inclinações do terreno, a casa oferece a entrada por meio de uma escada – mirante –, em estrutura de ferro e granito natural, e uma planta quadrada e horizontal, em concreto armado sobre pilares de tubos Manessmann (d = 17 cm) de tom cinza-claro azulado. A cobertura em fibrocimento isolada com lã de vidro apresenta a inclinação necessária para o escoamento das águas pluviais.⁴⁶ Ao entrar na sala, o visitante reencontra o exterior por meio de paredes de vidro sob esquadrias corrediças que se abriam sem nenhum tipo de barreira, mais tarde repensadas e algumas delas fechadas pela arquiteta. Em um espaço interno, chamado por Lina de “pátio suspenso”, encontra-se uma falsa-seringueira; ele possibilita a abertura de algumas paredes de vidro que facilitam a circulação de ar, necessária no tempo de calor. Este espaço da sala sobre um piso em vidrotel azul claro oferece o amparo essencial contra as intempéries e provoca uma sensação aérea. A cozinha, com fechamento em chapas de ferro, pintada com verde de linha automotiva e paredes em alvenaria azulejada tem, inicialmente, os armários embutidos com portas em vidro jateado, alterado posteriormente pela arquiteta para fórmica esverdeada. Esta é a ligação entre as áreas social e de serviço separadas por um jardim de paredes caiadas e venezianas em ferro verde. Segundo Lina, este espaço posterior se aproxima da casinha modesta de gente simples com “dois fornos construídos por caboclos”⁴⁷ seguido por uma área destinada à horta. A garagem, erguida sob tubos metálicos e sapé, evocava uma integração entre arquitetura popular e arquitetura moderna, em seguida construída em alvenaria. Lina valorizava o canteiro de obra como espaço coletivo de experimentação e troca de conhecimento.⁴⁸

eu não trabalho sozinha, nós somos uma tropa, sempre tive o maior respeito, [...] sempre dirigi o meu trabalho, porque se você faz o projeto e dá para executar, não sai direito. Tem que ir na obra e fazer amostras e a fiscalização de tudo, porém precisa ter o “Ideal”.⁴⁹

46 BARDI, Lina Bo. *Residência no Morumbi*.

47 Ibid.

48 CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*, p. 134.

49 BARDI, Lina Bo apud LEFÉVRE, Carolina. *Caramelo*, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, n.3, p. 65, out. 1991, apud CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*, p. 104.

Vista como um projeto orgânico e feminino pela delicadeza dos detalhes, considerada *très élégant* por Max Bill e “poética” por Saul Steinberg, para Emanuel Araújo a Casa de Vidro representa um pensamento estético-filosófico de um momento da arquitetura e de um pensamento construtivo nas soluções de espaço e, representa a “grande visão de alguém que entendeu profundamente este país”.⁵⁰

Considerada marco da arquitetura moderna brasileira, a Casa de Vidro foi reconhecida através de seu tombamento pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) como patrimônio histórico em 1987. Atualmente, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) está finalizando o processo de seu tombamento, em que será inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes, por seu valor arquitetônico.

Aspectos decorativos e interpretação museológica

A Casa de Vidro, destinada a servir de moradia do casal e considerada por Lina uma *open house*, foi ponto de encontro de artistas e intelectuais nacionais e estrangeiros que transitaram pela cidade de São Paulo por mais de quarenta anos.

Lina acreditava que “a decoração deveria ter um critério técnico, funcional” e dizia:

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza [...] A exposição a sul-sudeste – da Casa de Vidro – permitiu a eliminação de venezianas e quebra-sol: estes últimos não são aconselháveis no período de chuvas, pois somente o sol evita o mofo.⁵¹

Antes de ingressar no interior da casa, o visitante depara-se com um desenho de Giorgio de Chirico, em mosaico, executado por Enrico Galassi, autor de outros três no piso térreo.

50 MEDEIROS, Jotabê. Casa de Vidro de Lina Bardi será Centro Cultural.

51 BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi.

Apesar da transparência dos vidros e de sua relação com a natureza, Lina, no ano seguinte à inauguração da casa, utiliza cortinas para resguardá-la do calor e dos raios solares⁵² e também como elemento de separação entre os espaços do *hall* de entrada e a sala e entre a sala de jantar e a lareira.

“O debate sobre o tema da ‘casa italiana’ amparava-se no conceito de integração entre o dentro e fora; de integração entre os cômodos (ambientes) e na flexibilidade do arranjo interior”.⁵³ Para Giò Ponti, com quem Lina trabalhou em alguns de seus trabalhos editoriais, “arquitetura produz espaços, não volumes, deve livrar-se das barreiras das paredes e deixar a luz natural entrar”.⁵⁴

Com a morte de Lina, em 1992, a de P. M. Bardi, em 1999 e a partilha dos bens móveis para os herdeiros do primeiro casamento de Pietro, causando mudanças nos ambientes internos, o Instituto Bardi tem procurado aproximar a disposição dos ambientes internos àqueles deixados por seus moradores.

Na entrada, os dois móveis italianos do século XVI e a escultura em mármore do século V representando a deusa Diana, trazidos pelo casal da Itália, integram-se com outros móveis antigos e com o mobiliário desenhado por Lina, além de objetos de arte adquiridos por P. M. Bardi para sua galeria e demais “mixarias”, como ele chamava os objetos de arte popular recolhidos por Lina. O projeto previu inclusive as luminárias, as maçanetas das portas e parte do mobiliário em estrutura tubular desenhados pela arquiteta.

A biblioteca, inicialmente em estantes com prateleiras de vidros e estrutura em tubos de ferro, substituídas depois por Lina por estantes de ferro, mantém hoje a característica original, apesar da ausência de parte dos livros, doados ao Masp.

Atualmente, a equipe do ILBPMB ocupa, provisoriamente, parte da sala, utilizando seis mapotecas que acondicionam os desenhos de Lina Bo Bardi, além de dois arquivos verticais, antes usados por P. M. Bardi, onde são guardados documentos de uso corrente.

52 CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*.

53 GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*.

54 LA PIETRA, Ugo. *Giò Ponti*. New York: Rizzoli, 1995. p. 8, apud GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*.

Na sala, duas mesas com tampos de mármore separados em paralelo por uma escrivaninha francesa do século XVII estão circundadas por cadeiras igualmente desenhadas pela arquiteta. Sobre a estante de TV, na mesma estrutura tubular em branco, repousa um exemplar do tigre da Esso em *papier mâché*. Diante deste, uma poltrona Charles Eames e, ao lado, uma *chaise longue* Le Corbusier-Perriard. A lareira em granito abriga esculturas em mármore, cerâmica, madeira e gesso e separa a sala de jantar. Esta sala, composta por uma mesa redonda em tampo de mármore jaspe de Minas Gerais, apoiada sobre pé em ferro, também desenhada por Lina, tem na parede pinturas e desenhos dos séculos XIX e XX. Uma porta basculante em fórmica preta dá acesso à cozinha, cujo piso é revestido em vidrotil preto, com uma longa bancada em inox que percorre a lateral. A cozinha mantém a mesma disposição de uma casa dos anos 1950, considerada moderna pelo uso de utensílios tais como a máquina de lavar louça circular, o triturador de pia, o incinerador para a queima do lixo, pintado em azul (que despejava os resíduos diretamente no depósito no térreo) e a mesa acoplada à parede, que baixava quando necessário e facilitava a vida de uma mulher à frente de seu tempo. Outro equipamento que ajudava a mulher moderna nas tarefas domésticas era a tábua elétrica de passar que ficava na lavanderia, na parte posterior da casa, sobre lajotas de cerâmica. A parte íntima da casa se caracteriza por ambientes simples e funcionais em piso de parquê de madeira, os quartos compostos por camas tubulares revestidas em tecido listrado, mesinhas redondas em fórmica com pé em ferro e armários embutidos. Os banheiros do casal e um segundo deste corredor são revestidos com vidrotil nas cores azul escuro e verde.

Hoje, cada ambiente da casa conserva uma tipologia de acervo onde são feitos o controle de temperatura e umidade relativa.

Um sinuoso caminho sobre pedras percorre todo o terreno sob a vegetação. Em 1986 Lina constrói a “casinha-ateliê” para abrigar seu escritório, pois costumava trabalhar nos canteiros de obra. Em “estrutura de eucalipto e paredes de madeira, portas de correr tipo japonês com dupla porta de tela em nylon e piso em madeira, a água cai diretamente das telhas no chão (drenagem seixos redondos)”.⁵⁵ Este espaço foi inicialmente sede provisória do instituto. Atualmente, abriga algumas maquetes e ampliações de fotografias dos projetos arquitetônicos de Lina e possibilita a consulta de quase todas as publicações do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, algumas delas disponíveis

para aquisição. Este espaço, servido de portão independente com entrada pela outra rua que circunda o terreno, oferece acolhida a visitantes mediante agendamento prévio. A norma atual é que apenas sete pessoas de cada vez adentrem a Casa de Vidro, guiadas por um monitor do Instituto Bardi.

Gestão e relacionamento com o público

O Instituto Lina Bo e P. M. Bardi foi fundado pelo casal Bardi em 1990, com o nome de Instituto Quadrante, como uma sociedade civil sem fins lucrativos. Com o falecimento de Lina Bo Bardi no ano de 1992, o Instituto passa a ter o nome atual em homenagem ao casal Bardi. No ano de 1999, Pietro Maria Bardi falece, deixando em testamento a Casa de Vidro, sua residência até então, para sede do Instituto, juntamente com seu patrimônio cultural e artístico e também um fundo monetário adquirido com a venda da tela “Luis VI”, de Francisco Goya, da sua coleção pessoal. Este fundo é destinado à manutenção do Instituto. O conjunto é composto pela Casa de Vidro (1950-1951), a Casinha-ateliê (1986), a casa do caseiro e a garagem, inseridos em uma vegetação preservada com remanescentes da mata atlântica e de uma antiga fazenda de chá em um terreno de 7.500 m², localizado em área urbanizada.

O Instituto Bardi é reconhecido nacional e internacionalmente como centro de referência e pesquisa sobre a trajetória do casal Bardi e suas práticas nas áreas da história da arte e arquitetura. Regido pelo seu estatuto, tem como principal objetivo incentivar, difundir e promover a cultura e as artes brasileiras no Brasil e no exterior, assim como o legado do casal. P.M. Bardi costumava dizer que esta seria uma forma de reconhecimento por tudo o que recebeu do país.

No ano seguinte à morte de Lina, 1993, o Instituto Bardi iniciou a sistematização do seu acervo, organizou a mostra e o catálogo sobre a arquiteta que correram o mundo e conferiram a Lina Bo Bardi amplo reconhecimento pelo seu trabalho. Este material passou por três prévias catalogações, que permitiram fazer o levantamento de 1.500 desenhos, bem como medidas de conservação e adequação do espaço.

O ILBPMB abriga parte da coleção de arte adquirida pelo casal ao longo dos anos, os fundos documentais de P. M. Bardi e Lina Bo Bardi, assim como aproximadamente 8.500 desenhos de projetos da arquiteta, 15.000 fotografias, a hemeroteca e a biblioteca, composta na sua maioria por publicações relacionadas à arquitetura, já que em 1977 P. M. Bardi doara grande parte, que era dedicada às artes, ao Masp.

⁵⁵ FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*, p. 269.

Em 2 de outubro de 2006, as visitas ao interior da Casa de Vidro foram suspensas para a realização de um conjunto de ações visando à manutenção do acervo e da própria casa. Com a mudança de diretoria, em março de 2007, a fim de ordenar as atividades voltadas para a conservação do acervo, a Casa de Vidro iniciou a manutenção emergencial do imóvel. Foram tomadas medidas com o objetivo de combater a infestação de xilófagos,⁵⁶ reparar pontos de infiltração e desprendimento do revestimento de alvenaria, tratar os desgastes gerados pela oxidação dos perfis inferiores dos caixilhos, trocar vidros avariados e realizar a pintura externa e interna e a limpeza das pastilhas de vidrotil.

Paralelamente aos trabalhos de exame e à triagem dos objetos, que foram deslocados para o tratamento contra xilófagos, fez-se a higienização pontual das coleções e de seus equipamentos de guarda (mapotecas, arquivos, estantes e trainéis), além da checagem dos ambientes para o controle de temperatura e umidade relativa (desumidificadores e termo-higrômetros), a organização e a verificação de catalogações existentes, a confecção de pastas de acondicionamento e a guarda por tipologia de acervo.

Assim o Instituto vem realizando a catalogação de seu acervo, tendo finalizado aquele referente aos objetos, pinturas e desenhos deixados em partilha para o Instituto Bardi; tem executado o restauro de alguns desenhos de projetos arquitetônicos solicitados em empréstimo e de móveis e obras em frágil estado de conservação.

Contemplado recentemente em edital da Caixa Econômica Federal (2010 - 2012), o projeto prevê a catalogação dos desenhos de projetos de arquitetura (3.500) acompanhada por um técnico com formação em arquitetura e artes plásticas, concomitantemente à fotografia do conjunto e à sua informatização sistemática. Este trabalho permite organizar um vocabulário técnico e sua normatização elaborada para esta tipologia específica de acervo.

O acondicionamento do acervo fotográfico, composto de 15 mil fotografias pessoais e de todos os projetos realizados ao longo da vida de Lina Bo Bardi também teve início este ano.

O fundo documental de P. M. Bardi, constituído por correspondências com personalidades da cultura nacional e internacional, importantes

⁵⁶ Processo de eliminação de brocas e cupins executado em parceria com o IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas-USP, mar. 2007-mar. 2009). Atualmente, o IPT realiza visitas mensais para a verificação das iscas colocadas no solo em torno das edificações.

documentos sobre artistas, pesquisas sobre as artes no Brasil, manuscritos e livros raros encontra-se em sistematização.

Apesar de seus próprios e modestos meios e de sua pequena estrutura, o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi consegue cumprir sua principal meta, que é tornar-se um centro de referência e pesquisas sobre a trajetória do casal Bardi.

As principais atividades do instituto hoje são o atendimento a visitantes, pesquisadores nacionais e internacionais por meio de agendamento, a catalogação e o acondicionamento do acervo, os empréstimos para exposições, a autorização de imagens para publicações e a manutenção do patrimônio.

A instituição, que busca colaboradores, poderá ter papel mais ativo através de atividades educativas na sociedade, preservando e disseminando o trabalho do casal no panorama nacional e internacional e tornando-se centro de referência de ensaios sobre arte e arquitetura para a comunidade acadêmica e profissional do segmento.

O resultado é um discurso onde a instituição, a casa e suas simpatias constituem a moldura de todo o sistema, criando uma realidade de presença, honestidade de propósitos e, sobretudo, de bondade, generosidade e compromisso com o povo.⁵⁷

E revelar ainda como esse espaço é fundamental para a cidade e como se associa ao conjunto da nossa identidade cultural.

Referências bibliográficas

- AMARANTE, Leonor. Um presentão para a cidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1986. Caderno 2.
- BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-40, jan.-mar. 1953.
- _____. Architettura e natura, la casa nel paesaggio. *Domus*, Milão, n. 191, p. 464-471, nov. 1943.
- BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). *Casa de Vidro: 1950-1951*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. São Carlos, 1997. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

⁵⁷ DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, p. 17-18.

CARAMELO, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, n. 3, p. 65, out. 1991.

DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

MEDEIROS, Jotabê. Casa de Vidro de Lina Bardi será Centro Cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 2001. Caderno 2.

OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Rotas da modernidade, trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi: 1947-1968*. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.

TENTORI, Francesco. *Pietro Maria Bardi*. Roma: Einaudi, 2000.

O VIDROPLANO. São Paulo, n. 326, fev. 2000.

ENTRE o céu e a vegetação pouso a casa de dois artistas. *Casa e Jardim*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 8-14, 1953.

UMA CASA no Morumbi. *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 maio 1953.



Comunicações II

Casa Museu João Ribeiro (SE): digitalização e democratização da cultura

Profa. Dra. Janaína Cardoso de Mello

Professora adjunta I da área de Cultura Histórica do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS); líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Memória e Patrimônio Sergipano (Gemps/CNPq) e pesquisadora Fapitec-SE/CNPq

Profa. Ms. Cristina de Almeida Valença Cunha Barroso

Professora assistente da área de Educação e Comunicação em Museus do Núcleo de Museologia da UFS; líder do Gemps/CNPq.

As casas museus assumem determinadas funções sociais que corroboram para a conformação cultural da sociedade. Dessa forma, criam uma identidade institucional sob o signo da reificação do passado, do registro da memória. Guardam parte de uma trajetória, ajudam a sociedade a apreciar as ações humanas e entender o significado de uma vida. Nesses ambientes escuta-se a voz de um passado, observam-se pessoas que viram personagens e fatos que se transformam em histórias. As casas museus não guardam, elas, na realidade, revelam heranças culturais de um período.

Laranjeiras é um município de Sergipe muito próximo à capital Aracaju, cercado por fábricas de cimento, é também mantenedor de elementos tradicionais da cultura popular que conferem significado, resistência e identidade aos produtos materiais na arquitetura das igrejas e do Quarteirão dos Trapiches, oriundos da colonização portuguesa – enquanto bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) –, e imateriais como as Taieiras, o Lambe sujo e Caboclinhos e as danças de São Gonçalo do Amarante, tão comuns à miscigenação étnica de brancos, negros e índios na localidade. Nesse espaço residem também o Museu Afro-Brasileiro, o Museu de Arte Sacra, a Casa Zé Candunga e a Casa de Cultura João Ribeiro.

João Batista Ribeiro Fernandes, nascido em Laranjeiras (SE) em 24 de junho de 1860, foi poeta, folclorista, prosador, poliglota, historiador, gramático, jornalista, crítico e acadêmico. Dedicou-se também ao magistério, como professor no Colégio Pedro II.

A Casa de Cultura João Ribeiro, em Laranjeiras (SE), tem como finalidade preservar e difundir a trajetória desse intelectual.⁵⁸ Ela foi tombada pelo estado em 1973 e abriga, atualmente, um acervo literário sobre sua vida e obra. Funciona na antiga residência do homenageado, que foi transformada em instituição museológica em agosto de 1947. Com uma arquitetura eclética, de influência neogótica presenciada nas formas ogivais das janelas e da porta, a casa acomoda um acervo que tenta reproduzir, dentro da proposta museológica, um cenário familiar. A casa museu tem uma característica própria a este tipo de instituição, permitindo que a experiência ou o experimentar da vivência de uma vida passada seja a ponte principal de comunicação entre os objetos museológicos e os visitantes, contribuindo, assim, para uma maior absorção das informações culturais e da memória a ser preservada. Como acredita Albernaz,⁵⁹ a memória é experiência. E para Lúcia Lippi Oliveira:⁶⁰

O museu tornou-se lugar de lazer, da cultura de consumo e da estetização do cotidiano. Entra-se nele não só para ver os objetos, mas para tocá-los, para ouvir os sons, para se expor à experiência que explora o mundo fantástico das sensações. E os museus se adequaram aos novos tempos, mudaram a forma de apresentação de seus acervos, oferecendo mais espetáculo e mais consumo.

A casa museu se preocupa então em recompor sua museografia com base na reconstituição do espaço no qual foi originado, no qual foi vivenciado. Dessa forma, a Casa de Cultura João Ribeiro, dentro das limitações de verbas, permite que o visitante seja envolvido por um silêncio ritualizado no espaço da memória museificada, como afirma Faria.⁶¹

Diante da importância cultural e social das casas museus no Brasil, reduzimos a escala de observação para direcionar o olhar para a Casa de Cultura João Ribeiro em Sergipe procurando entender não só sua história, mas o alcance de suas ações sociais, principalmente em relação

58 DANTAS, Beatriz Góis. Laranjeiras: entre o passado e o presente.

59 ALBERNAZ, Maria Beatriz. Como manter vivo um museu casa.

60 OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio*, p. 147.

61 FARIA, Ana Carolina Gelmine de. Temas expositivos contemporâneos nos museus.

à democratização da cultura. Nessa direção, nos questionamos até que ponto o acervo documental da Casa de Cultura está acessível ao público que a frequenta?

Portanto, com a finalidade de preservar as informações sobre João Batista Ribeiro e melhorar a divulgação dessa instituição cultural, iniciou-se um projeto de digitalização do acervo documental e da produção de um catálogo digital da Casa de Cultura João Ribeiro.

Com o advento da era da transformação digital,⁶² surgem novas problemáticas e novas oportunidades de investigação e de formação. Diluem-se as fronteiras entre os *media*, uma vez que os *media* digitais incorporam potencialmente todos os *media* anteriores.

As tecnologias digitais têm se tornado acessíveis a um número cada vez maior de utilizadores (processo de democratização dos *media*), enquanto se melhora a sua qualidade técnica e se dissipam também as fronteiras entre “amadores” e “profissionais” dos *media*. As tecnologias digitais tornam-se tecnologias da memória (arquivos digitais) capazes de armazenar, organizar e comunicar uma grande quantidade de informação, de qualquer tipo e suporte (textos, imagens, sons, áudio-imagético), de fazê-la circular e torná-la facilmente acessível e disponível simultaneamente em uma pluralidade de lugares por um grande número de utilizadores. Assim, as bases de dados serão as formas simbólicas ou culturais contemporâneas, aparentemente caóticas, mas estruturadas, nas quais se podem realizar um grande número de operações básicas como navegar, ver, organizar, reorganizar, selecionar, compor, enviar, imprimir, etc.⁶³

O pensar museológico em Sergipe requer instrumentais diversificados para o aprofundamento de suas pesquisas e para os quais a utilização das novas tecnologias torna-se um *locus* essencial para o aprofundamento de suas competências.⁶⁴ Sob esse aspecto, a necessidade de armazenar, organizar e recuperar informações é crescente na contemporaneidade e um desafio à área museológica, principalmente no que tange a sua inserção nos

62 JENKINS, H. *The work of theory in the age of digital transformation*. Disponível em: <<http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/pub/digitaltheory.htm>, 2003>. Acesso em: 5 maio 2009.

63 LÉVY, Pierre. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*; SILBERSCHATZ, Abraham; GAGNE, Greg; GALVIN, Peter Baer. *Fundamentos de sistemas operacionais*.

64 LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*.

paradigmas das redes de informação.⁶⁵ Segundo Castells,⁶⁶ uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico, suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio. Desse modo, a organização de um catálogo digitalizado da Casa João Ribeiro, utilizando o *Access*⁶⁷ como sistema de gerenciamento de banco de dados, possibilita sistematizar a informação disponibilizando-a para vários campos de saber.⁶⁸

Considera-se que o acervo documental da Casa João Ribeiro revela um passado palpável por meio da guarda dos documentos que constituíram parte da experiência vivida desse intelectual cuja dinâmica de produção pode ser acompanhada pelos visitantes e pesquisadores interessados. No entanto, constatamos que o acanhado interesse dispensado pelo público por esse acervo pode estar relacionado à falta de instrumentos que possam comunicar a riqueza material guardada pela instituição, o que tem gerado obscurantismo e esquecimento.

Dentre os instrumentos que pudessem viabilizar esse contato mais direto com a casa museu, identificamos apenas o catálogo do acervo documental, produzido pela professora Verônica Nunes, professor Itamar Freitas e Gabriela Cruz.⁶⁹ Dessa forma, resolvemos digitalizar as fontes documentais sob a guarda da instituição e criar um catálogo digital para que essas informações obtenham um alcance maior de divulgação. Trata-se de um projeto ainda em andamento e que tenciona não só salvar os documentos por meio da reprodução digital, mas difundir as informações presentes nesse acervo, garantindo a disseminação de parte da história de Sergipe.

Foram selecionados três alunos voluntários do curso de graduação em museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) que, sob a

orientação das professoras coordenadoras do projeto, desempenharão as tarefas de higienizar e fotografar o acervo da Casa João Ribeiro, coletando mais informações sobre esse material para fins de comparação com os dados transcritos no catálogo impresso, ampliando assim o conhecimento já constituído no suporte em papel e inserindo na plataforma digital criada no *Access* as imagens com legendas e descrição detalhada.

O acervo documental da Casa João Ribeiro registra a vida pessoal e profissional e foi formado a partir de doações da família do escritor. Ele é composto por diplomas, medalhas de condecoração, documentos pessoais, artigos, crônicas, fotos de família, pinturas e alguns móveis. Na Sala do Silêncio, encontram-se preservados a escrivaninha onde ele trabalhava, estantes e retratos pintados a óleo. Também podem ser apreciados trabalhos de fotografia que retratam momentos e monumentos históricos da cidade. Para este trabalho serão catalogados apenas grupos de documentos direta ou indiretamente produzidos por e sobre João Ribeiro, dando-lhes um tratamento mais detalhado de descrição e classificação.

Para isso foi produzida uma planilha na qual esse acervo é classificado de acordo com o gênero dos documentos e descrito através do contexto de produção, conteúdo e estrutura, condições de acesso, notas e identificação. Neste último, é possível visualizar dados como o número dos documentos, número de tomo, título do documento e código de referência, de forma a facilitar a busca dos documentos pelos usuários desse catálogo.

A trajetória desse intelectual sergipano pode ser vivenciada por meio da sua produção textual, documental e da sua coleção bibliográfica. Produtor e consumidor de bens culturais, dentre as obras adquiridas encontramos poesias, obras didáticas de filologia, obras de história, de crítica, de ficção e ensaios. Além disso, localizamos em sua biblioteca alguns almanaques e dicionários. Nesse rol foi possível identificar um número apreciável de obras que atualmente são consultadas por visitantes, pesquisadores e pelos estudantes da comunidade local.

Seria interessante ressaltar que suas atividades lhe renderam certa projeção nacional e reconhecimento local. Assim, podemos identificar no seu acervo cartas de agradecimentos, elogios e pedidos de artigos para serem publicados por diversos jornais como *Jornal do Brasil*, *Jornal do Estado de São Paulo*, e de um número especial da revista *Times* enviado por Lillian Elliot, Belmiro Braga e Lindolfo Gomes. Assim, percebemos que suas produções estavam em evidência e em sintonia com as expectativas

65 LIMA, Maria Esther R. *Análise e especificação de requisitos ergonômicos para sistemas de recuperação da informação na web*.

66 CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*, p. 499.

67 A escolha por esse sistema ocorreu em função do Microsoft Access ser capaz de usar dados guardados em Access/ Jet, Microsoft SQL Server, Oracle, ou qualquer recipiente de dados compatível com ODBC, além da oportunidade de programadores relativamente inexperientes e usuários determinados usarem-no para construir aplicações simples, sem a necessidade de utilizar ferramentas desconhecidas.

68 FANTINI, Sérgio Rubens. *Aplicação do gerenciamento eletrônico de documentos*; HEUSER, Carlos Alberto. *Projeto de banco de dados*.

69 NUNES, Verônica M. Meneses; FREITAS, Itamar; CRUZ, Gabriela Zelice de Queiróz. *Catálogo do acervo documental Museu da Casa de Cultura João Ribeiro*.

nacionais. No entanto, não podemos esquecer que, durante as últimas décadas do século XIX, João Ribeiro trabalhou no jornal *O Globo*, ao lado de Quintino Bocaiúva e Sílvio Romero. Na realidade, os intelectuais exerciam suas atividades amparadas por uma rede institucional que modelava seus discursos e suas práticas.

Na Casa João Ribeiro encontra-se o diploma de membro efetivo da Academia Brasileira de Letras (ABL), bem como uma fotografia onde aparecem, de pé, Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octavio, Heitor Peixoto, e, sentados, João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos.

O pertencimento a determinados grupos, associações ou mesmo às instituições culturais como Hora Literária, Academia Sergipana de Letras, Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe possibilitava e até mesmo legitimava suas ações perante seus pares, demonstrando esse fato a quantidade de diplomas de sócio depositada entre seus pertences. Ancorado por sua posição no campo intelectual nacional e sergipano, suas publicações lhe renderam diversas homenagens cujos textos compõem parte desse acervo. Nele é possível identificar ainda recortes de revistas e jornais com artigos que elogiavam suas obras, hinos a João Ribeiro e a programação do Clube Literário fundado com o seu nome. Além dessas homenagens, encontramos cartões e bilhetes de agradecimentos, de votos, de cumprimentos e solicitações de pessoas como Fernando de Azevedo, Aníbal Amorim, Tasso Fragoso, dentre outros. O acervo documental preserva também documentos que revelam o processo de criação das obras desse intelectual. Há uma quantidade razoável de rascunhos, parte de livros, crônicas e seus cadernos de anotações.

São múltiplas as vantagens do armazenamento eletrônico dessas informações, uma vez que reduz o tempo de recuperação dos dados, consolida uma maior durabilidade da documentação original, que deixa de estar diretamente suscetível ao desgaste do tempo e do manuseio, possibilita a manutenção de cópias de segurança, torna mais rápida e eficiente a atualização das informações, permite um acesso quantitativo maior, uma vez que vários usuários ao mesmo tempo podem entrar em contato com um mesmo documento digitalizado, além de eliminar as barreiras geográficas, pois pesquisadores e interessados das regiões mais longínquas poderão acessar os dados pela internet, via Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe.

O projeto inaugura os trabalhos do Laboratório de Informação e Memória Digital (Labtrix) do Núcleo de Museologia da UFS, aprovado em 2010, cujo objetivo geral busca recolher, preservar, organizar e divulgar acervos arquivísticos, museológicos e bibliográficos relativos à produção cultural institucional no estado de Sergipe, com ênfase no município de Laranjeiras.

Há ainda certa resistência nas instituições governamentais de Sergipe em abrir suas instituições culturais para a divulgação na internet, isso é notório no *link* dedicado à Casa de Cultura João Ribeiro, hoje existente na *homepage* da Secretaria de Cultura do estado de Sergipe, que conduz o navegante online para uma página com um parágrafo com dados de localização, informações insuficientes e defasadas sobre o espaço.

Na atualidade, através de um passeio virtual é possível adentrar palácios, fortificações e perceber em um *zoom* com uma riqueza de detalhes gráficos a arte que compõe tetos e paredes dos locais visitados via computador. Nessa perspectiva, para Paul Virilio: “o ciberespaço permite uma nova vivência que ultrapassa os limites da audição e da visão à distância, ensejando a experiência do sentir, do tele-contato à distância”.⁷⁰

Todavia, algo que deve ser desmistificado é a concepção de que, se forem disponibilizadas virtualmente as informações e imagens das instituições culturais de Sergipe, com riqueza de detalhes e imagens (externas e internas), a visitação tenderia a diminuir e as pessoas contentar-se-iam com um passeio através de seus computadores pessoais. O que é por si só um “pré-conceito” que deve ser repensado, uma vez que, na contemporaneidade, grandes instituições museais como o Louvre (Paris) e o Museu do Prado (Madri) estão “na rede” e elevaram o número de seu público visitante.

De acordo com Ellin,⁷¹ como as coleções públicas, artísticas e científicas continuam crescendo em progressão geométrica, já é impossível enfrentar a proliferação da documentação correspondente com os velhos métodos. Como os especialistas de outras disciplinas, o museólogo deve trabalhar com uma área de informação que cresce sem parar. Por isso, o recurso às novas tecnologias se torna fundamental, não em caráter de uso apenas instrumental por tecnólogos, mas especializando-se no ato de humanizar a técnica e democratizar a cultura, para que ela produza sentido e significado para o público que dela fizer uso, seja como turista, seja como habitante.

70 VIRILIO, Paul. *Cybermundo: a política do pior*, p. 1.

71 ELLIN, Everett. *O futuro dos computadores no mundo dos museus*.

Referências bibliográficas

ALBERNAZ, Maria Beatriz. Como manter vivo um museu casa. *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, fev. 2007.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DANTAS, Beatriz Góis. *Laranjeiras: entre o passado e o presente*. São Cristóvão, 2007. Aula inaugural do Campus de Laranjeiras – Universidade Federal do Sergipe.

ELLIN, Everett. O futuro dos computadores no mundo dos museus. *Museum*, Paris, n. 1, 1970-1971.

FANTINI, Sérgio Rubens. *Aplicação do gerenciamento eletrônico de documentos*. Florianópolis, 2001. Dissertação – (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Santa Catarina.

FARIA, Ana Carolina Gelmine de. Temas expositivos contemporâneos nos museus. *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, fev. 2007.

HEUSER, Carlos Alberto. *Projeto de banco de dados*. Porto Alegre: Sagra DC-Luzzato, 1998.

JENKINS, H. *The work of theory in the age of digital transformation*. Disponível em: <<http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/pub/digitaltheory.htm>, 2003>. Acesso em : 5 maio 2009.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

LIMA, Maria Esther R. *Análise e especificação de requisitos ergonômicos para sistemas de recuperação da informação na web*. Florianópolis, 2001. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Santa Catarina.

NUNES, Veronica M. Meneses; FREITAS, Itamar; CRUZ, Gabriela Zelice de Queiróz. Catálogo do acervo documental Museu da Casa de Cultura João Ribeiro. São Cristóvão: Ed. UFS; Casa de Cultura João Ribeiro, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

SILBERSCHATZ, Abraham; GAGNE, Greg; GALVIN, Peter Baer. *Fundamentos de sistemas operacionais*. Rio de Janeiro: LTC, 2004.

RAMOS, Izaura. *Laranjeiras: nosso patrimônio*. Aracaju: Multigraf gráfica e serviços LTDA, 2008.

VIRILIO, Paul. *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa: Teorema, 2000.



Proposta de produção da Casa Museu Dalcídio Jurandir, em Cachoeira do Arari, Arquipélago do Marajó

Renato Aloizio de Oliveira Gimenes

IMAGENS
p. 287

Mestre em História Social do Trabalho (Unicamp), técnico em Gestão Cultural do Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (DPHAC/Secult).

Gunter Karl Pressler

Professor de Teoria Literária do Instituto de Letras e Comunicação (Ufpa) e pesquisador do CNPq com um projeto sobre o romancista Dalcídio Jurandir.

Prólogo: o estabelecimento da pesquisa

O presente texto apresenta a pesquisa de tombamento da casa em que viveu o escritor marajoara Dalcídio Jurandir Ramos Pereira (1909-1979),⁷²

⁷² Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu no município de Ponta de Pedras, na ilha do Marajó, em 9 de janeiro de 1909. No ano seguinte sua família se mudou para o município de Cachoeira do Arari, onde Dalcídio viveu até o ano de 1922, quando se muda para Belém do Pará com a finalidade de completar seus estudos fundamentais e se preparar para o ingresso no ensino secundário. Dalcídio ingressou, em 1925, no então Ginásio Paes de Carvalho, escola mais conceituada da época, na qual estudavam os membros da elite política e intelectual paraense. Embora tenha conseguido o ingresso, o escritor interrompeu seus estudos no ano de 1927, por problemas de saúde e por não ter se adaptado ao sistema de ensino do colégio. Nos anos seguintes, Dalcídio Jurandir continuou seu aprendizado como autodidata, lendo cada vez mais os romances da tradição realista, em especial francesa, inglesa e alemã. Nos anos 1930, ingressa no Partido Comunista Brasileiro e passa a trabalhar como jornalista, vendedor e, por um breve período, como funcionário público. Por sua militância contra o nazifascismo e o integralismo, Dalcídio Jurandir foi preso duas vezes, nos anos de 1936 e 1937. Durante a década de 1930, trabalhou na produção de seus dois primeiros romances: *Chove nos campos de Cachoeira e Marinatambalo*, renomeado, posteriormente, para *Marajó*. Em 1941, Dalcídio Jurandir recebe o prêmio nacional Dom Casmurro – Casa Vecchi e se muda para o Rio de Janeiro, onde vive como jornalista e exerce sua militância política. Continua suas pesquisas sobre a região amazônica e se concentra na produção de seus romances, vivendo de forma

processo que constituiu a primeira fase da produção do futuro memorial do escritor, a ser construído no município de Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, Pará. Com o detalhamento da pesquisa e a exposição dos resultados, procura-se estabelecer a forma com que o Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Pará (DPHAC/Secult) compreende o valor cultural da casa de Dalcídio Jurandir, entendendo que a casa deve se tornar, em acordo com a obra do escritor, em um espaço de conhecimento da história da vida amazônica, a partir de uma memória literária que está presente na obra dalcídiana.

O processo da pesquisa foi iniciado em uma situação específica. No ano de 2009, comemorou-se o centenário de nascimento e os trinta anos da morte de Dalcídio Jurandir, reputado, atualmente, como o mais importante escritor da Amazônia. Sua obra, durante muitos anos, esteve legada ao ostracismo, sendo apreciada apenas por círculos restritos da comunidade acadêmica, além da própria comunidade de escritores. Somente a partir da década de 1990 se iniciou um movimento de recuperação da importância de sua obra, por meio de pesquisas realizadas pela Universidade da Amazônia (Unama), Universidade Federal do Pará (Ufpa), Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto Dalcídio Jurandir e Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Pará (Secult/PA). Registra-se, desde essa época, uma produção cada vez mais intensa de ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado, artigos, novas edições de sua obra, homenagens e criação de *sites*, configurando uma nova situação de recepção de sua obra, culminando com a reavaliação de seu *status* literário e a consequente revisão de seu papel na história da literatura brasileira. Dalcídio Jurandir, com esse esforço da crítica histórica e literária, deixa cada vez mais de ser um “regionalista menor” para se tornar um importante escritor nacional. Seus

bastante modesta. Sua atividade jornalística, entre os anos 1940 e 1970, incluiu colaborações em publicações importantes como *Diretrizes* e *O Cruzeiro*, além de vários jornais da imprensa operária brasileira.

Dalcídio Jurandir publicou 11 romances ao longo de sua vida. Desses, somente um, *Linha do parque* (1959), não trata da vida amazônica, tendo por tema a história do movimento operário da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Todos os outros livros formam um conjunto que o autor denominou de Ciclo do Extremo Norte, e compõem um vasto painel da vida amazônica. São eles: *Chove nos campos de Cachoeira*, escrito em 1929, reescrito em 1939 e publicado em 1941; *Marajó*, concluído em 1932, revisto em 1939 e publicado em 1947; *Três casas e um rio*, 1958; *Belém do Grão-Pará*, 1960; *Passagem dos inocentes*, 1963; *Primeira manhã*, 1968; *Ponte do galo*, 1971; *Os habitantes*, concluído em 1967 e publicado em 1976; *Chão de lobos*, concluído em 1968 e publicado em 1976; *Ribanceira*, concluído em 1970 e publicado em 1976.

arquivos pessoais, com a maioria da documentação disponível do autor, bem como sua biblioteca pessoal, encontram-se, atualmente, nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, e estão disponíveis para pesquisas.

Como parte dessas iniciativas de recuperação da importância da figura e da obra de Dalcídio Jurandir, no ano de 2007, a Associação dos Municípios do Arquipélago do Marajó (Amam) encaminhou à Secult/PA um pedido de tombamento da casa em que o escritor viveu sua infância. A partir do recebimento do pedido de tombamento, foi constituída uma equipe de pesquisa composta por Maria Eunice Gonçalves Furtado (bacharel em letras), Renato Aloizio de Oliveira Gimenes (historiador) e Frederick Luiz Matos (estagiário), que levantou informações sobre o escritor, sua obra, com a finalidade de traçar a história da edificação, determinar-lhe a importância e estabelecer diretrizes e possibilidades de aproveitamento do espaço da casa do escritor.

Aspectos metodológicos da pesquisa

Logo no início dos trabalhos de pesquisa, a equipe do DPHAC/Secult estabeleceu dois eixos de investigação: 1) realizar a leitura dos romances de Dalcídio Jurandir a partir de um viés histórico e antropológico, concebendo esta obra de arte como uma fonte de memória amazônica produzida em um determinado contexto e em uma determinada época, com atenção especial para a forma com que essa escrita dispunha uma série de informações coletadas pelo autor, ao longo de sua vida, e como a disposição dessas informações na escrita produzia a narrativa de uma experiência de vida na região, muito rica e multifacetada; e 2) contribuir com uma pesquisa documental que pudesse tornar mais completa a relação entre a obra do autor e sua experiência com a região amazônica, complementando a documentação existente sobre o escritor.

Com relação ao primeiro eixo investigativo, a leitura dos romances fez com que a equipe percebesse que a pesquisa trazia um problema metodológico interessante, uma vez que o estudo das obras literárias não era realizado para fins de uma análise narrativa, ou para a produção de um estudo tal como praticado, por exemplo, pela história social da literatura, ou mesmo pela teoria literária.

Isto porque, embora fosse claro para os pesquisadores que, se as contribuições analíticas sobre a obra provenientes de vários campos das ciências humanas eram indispensáveis, o objetivo proposto implicava uma postura diferenciada em relação ao objeto: era preciso imergir em uma obra literária

com o objetivo de compreender como um espaço estudado está articulado a uma determinada memória, cuja fonte principal de proveniência é a ficção. Nesse sentido, a pesquisa revelou a necessidade de articular *patrimônio e literatura*, compreendendo que era a narrativa dalcidiana que fornecia a direção necessária para a determinação da importância da edificação.

À medida que os trabalhos de pesquisa se desenvolviam, a equipe de pesquisadores constatou que o tombamento da casa, bem como qualquer tentativa de constituição do futuro memorial, deveria privilegiar, sobretudo, a memória contida na experiência narrativa existente na obra de Dalcídio Jurandir. Transformar a casa na qual Dalcídio Jurandir viveu sua infância em um espaço de celebração da memória pessoal do escritor seria algo insuficiente, por não fazer jus às representações da casa nem à memória da vida social amazônica, tal como aparecem em seus livros, nem mesmo à própria atividade artística do escritor, concebida como uma extensão de suas atividades e de suas crenças políticas, uma vez que Dalcídio Jurandir, desde a década de 1930 até a sua morte, foi um militante do Partido Comunista Brasileiro intensamente comprometido com a preservação da memória da cultura amazônica e com a análise das relações políticas de seu tempo. Sua obra apresenta uma grande quantidade de temas fundamentais para a compreensão da vida da região amazônica do início do século XX, tais como: as relações de trabalho na ilha do Marajó, com especial atenção para a pecuária e a pesca; o registro das hierarquias sociais, cujas distinções passam tanto por questões econômicas quanto culturais; a forte presença da oralidade em sua narrativa, com a emulação escrita dos modos de falar da região; os conflitos políticos; a presença da tecnologia no cotidiano das populações do Marajó e na capital do estado, Belém do Pará; o registro das minúcias das artes de fazer a música e a culinária; a presença das lendas e fábulas contadas entre os habitantes do extremo norte brasileiro, e a forte presença da religiosidade.

Esses temas são identificados pelo próprio Dalcídio Jurandir, quando da apreciação que realiza acerca de sua própria obra. Em 1976, já debilitado pelo mal de Parkinson, o escritor assim definia sua atividade literária:

Meu romance é um romance político. Fui menino de beira-rio, do meio do campo, banhista de igarapé. Passei a juventude no subúrbio de Belém, entre amigos nunca intelectuais, nos salões da melhor linhagem que são os clubinhos de gente da estiva e das oficinas, das doces e brabinhas namoradas que trabalhavam na fábrica. Um

bom intelectual de cátedra alta diria: são as minhas essências, as minhas virtualidades. Eu digo tão simplesmente: é a farinha d'água dos meus beijos. [...] Os temas de meus romances vêm do meio daquela quantidade de gente das canoas, dos vaqueiros, dos colhedores de açaí. Uma das coisas que considero válidas na minha obra é a *caracterização cultural* da região. Acumulei experiências, pesquisei o falar paraense, memórias, imaginação, indagações. [...] Os meus livros, se nada valem, valem por serem o documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural. Hoje, com a invasão dos rádios de pilha, da televisão, os costumes estão mudando. Os meus livros ficariam como um registro de nostalgia, uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia.⁷³

A passagem transcrita traz uma avaliação da construção de seus romances, abordando, ao mesmo tempo, tanto a razão de sua produção quanto aspectos de sua recepção. Segundo Dalcídio Jurandir, sua obra literária é uma obra engajada na denúncia da exploração do homem da Amazônia pelo grande capital, que levava essas populações a um estado permanente de pobreza, privação de direitos sociais básicos e de descaracterização e menosprezo pela sua cultura. Com relação à recepção de seus romances, Dalcídio tinha consciência de que o tempo histórico abordado em sua obra estava em franca transformação, e que seus romances poderiam sobreviver como um registro de um modo de vida cujas mudanças estavam em curso, mudanças essas que colocavam o contexto documentado por Dalcídio em risco de desaparecimento. Daí a conclusão do escritor de que sua obra comportaria certa “nostalgia”, tornando-se um documento de um mundo em vias de desaparecer, ou em risco de desaparecimento, tal como existia.

Considerando a opinião do autor, pode-se observar que Dalcídio tinha plena consciência de que ele descrevia um mundo em processo de mudança. Existe na obra dalcidiana uma intenção de preservar o registro de relações sociais, em suas variadas dimensões, e de tomá-las tanto como objeto de discussão quanto de preservação, procedendo em acordo com a tradição realista da literatura. Sua narrativa, no entanto, não se limita somente a uma

73 Entrevista de Dalcídio Jurandir a Haroldo Maranhão, Antônio Torres e Pedro Galvão. *Escrita*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, 1976 apud NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). *Dalcídio Jurandir romancista da Amazônia: literatura e memória*, p. 243.

dimensão memorialística: ao utilizar a palavra documentário para definir sua obra, Dalcídio sublinha outro traço de sua narrativa, que é o dinamismo típico do texto proustiano – a narrativa através do fluxo de memória – e da linguagem do cinema, pela interposição de planos narrativos, em uma escrita que procura emular os efeitos da projeção de imagens em uma tela, aproximando-se, assim, da tradição dos textos experimentais do modernismo, como nas obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade.

Sua literatura, de acordo com Gunter Karl Pressler, é uma obra de reminiscências que caracterizam o seu estilo. Segundo Pressler, a narrativa dalcidiana é complexa, uma vez que ela promove uma comutação “entre o *tempo da narrativa*, a própria história que acontece, e o *tempo narrado*, as lembranças dos personagens e da voz do narrador, mergulhando no passado e no psicológico”.⁷⁴ Essa característica permite a narrativa da história e, concomitantemente, o trabalho da memória, que se realiza por meio das reminiscências, do estabelecimento de jogo de imagens entre os espaços de Belém do Pará e da Ilha do Marajó realizado por meio de *reminiscências de memória* densas e altamente carregadas de sensações, de impressões e de emoções, indicando os estados psicológicos dos personagens. Trata-se, pois, de uma escrita *lívica*, marcada por uma “*linguagem oral recriada* e no discurso permanentemente imagético”.⁷⁵

Durante a leitura das fontes, foi possível identificar que, diferente de um sentimento de nostalgia, o que se percebeu é que, longe de se encontrar o panorama de uma cultura desaparecida, a obra literária dalcidiana fez com que a memória local fosse preservada, permitindo estabelecer comparações entre as práticas culturais do passado e do presente, conferindo as suas transformações e continuidades. Principalmente, a obra de Dalcídio permite ver algo que é a *modernidade amazônica*, a incorporação de processos de modernização da vida em um registro estético, que faz com que essas transformações possam ser avaliadas em seus aspectos positivos e negativos.

Paulatinamente, ficou nítido para os pesquisadores que a própria obra de Dalcídio Jurandir já era parte desse processo de transformações da vida amazônica, uma vez que o ponto de vista estabelecido pela narrativa dalcidiana incorporava referências de outras culturas, a partir de sua

74 PRESSLER, Gunter K. O mundo universal do Marajó e da Amazônia na obra de Dalcídio Jurandir: uma introdução à leitura do romance, p. 69.

75 Ibid.

experiência de vida e da sua própria formação literária. Desde criança, Dalcídio Jurandir manteve contato com a Literatura, e quando de sua vida na capital paraense, uma das atrações que a cidade oferecia era o cinema – algo que fascinava o escritor. Assim, durante a pesquisa, fixou-se que Dalcídio Jurandir era, ele próprio, um sujeito em uma condição muito especial: sua experiência o tornava um portador da memória local, mas também um agente de um mundo em franca mudança. Sua obra, portanto, tornou-se o registro tanto da preservação de uma memória social da cultura, quanto de sua *atualização* por meio de procedimentos narrativos que incorporavam transformações na linguagem e na subjetividade da época, por meio da literatura, da política e do cinema.

A constatação dessa condição fez com que os trabalhos de pesquisa compreendessem um segundo eixo. Se sua condição social o tornava um agente que se encontrava no cruzamento de variadas referências culturais, era necessário buscar uma série de fontes documentais que pudessem indicar como essa experiência cultural se constituiu, principalmente em relação à sua vivência no Marajó e em Belém do Pará.

A casa, ou um marco zero literário

Avenida Coronel Bento Miranda, n. 621, esquina com a travessa Alfredo Pereira, bairro de Petrópolis. Em princípio, tudo o que faz lembrar a presença do escritor Dalcídio Jurandir é uma pequena placa de metal fixada na fachada da casa de madeira. A placa é uma homenagem ao centenário de nascimento do escritor e foi feita pela Prefeitura de Cachoeira do Arari e pelo Museu do Marajó, com patrocínio da Amam.

É visível a fragilidade da edificação. Seu madeiramento range com os passos de quem nela pisa, e é preciso pisar nas junções entre as tábuas do piso, apoiando os passos nas vigas que as sustentam. A parte posterior da casa foi modificada: a comparação entre fotos atuais e antigas permite ver que a casa foi estendida, ganhando uma cozinha e uma pequena varanda. Observa-se um ambiente em que predomina o cinza da madeira envelhecida e sem pintura, cômodos em penumbra atenuada apenas pela luz que vem das frestas do telhado, ou quando há uma janela aberta por ocasionais visitantes.

Entretanto, esta fragilidade atual da casa, por paradoxal que seja, pode ser tomada como um sinal de força e permanência. O primeiro indício da condição econômica e social dos moradores originais está no material usado para construir a casa. Construída em madeira de acapu, madeira

de grande resistência – utilizada constantemente na construção dos pisos dos edifícios públicos na capital do Pará –, a edificação indica que quem lá morava, se não era um grande fazendeiro, ou um próspero comerciante, também não pode ser situado em um quadro de pobreza extrema.

A memória histórica da cidade ainda guarda a lembrança do pai de Dalcídio, visto que uma das ruas em que a casa se situa leva seu nome. Antes de Dalcídio, seu pai já tinha um espaço demarcado na memória de Cachoeira do Arari. Trata-se, portanto, de um tipo de homenagem que a cidade presta a um de seus habitantes em reconhecimento de seu papel para a coletividade. Se não era uma pessoa rica, ou poderosa, pode-se perceber que se tratava de uma pessoa influente, já que sua memória está demarcada no espaço público.

A situação social de Dalcídio é bastante singular, na medida em que ele está situado, cultural e economicamente, em um entrecruzamento de situações: filho de pai branco e mãe negra, Dalcídio é um mestiço; não é pobre, visto que sua mãe era artesã e parteira, e seu pai militar e funcionário público, mas está muito distante de uma vida de riquezas, como a dos filhos dos grandes fazendeiros do Marajó. Essa condição está expressa em sua literatura, como podemos ver nesta passagem de *Chove nos campos de Cachoeira*, de 1941, quando Alfredo conversa com Henrique, um colega de brincadeiras de Cachoeira do Arari. Na passagem, vemos que a identidade do personagem Alfredo guarda a marca desse estranhamento, dessa dificuldade de se localizar mais definidamente em uma comunidade:

Se come então uma passarinho desse?

Se come. E no espeto. Não sabe o que é bom. Pra que tenho bala-dêra então? Tu não gosta?

Eu não?

O que tu perde. És um branco...

Tua boca é doce pra dizer isso... Que sou um branco. Tu não vês minha cor? – Alfredo não queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoada de moleque.⁷⁶

76 JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*, p. 19

Ser branco, não ser branco. Caçar passarinho com estilingue para se alimentar. As práticas de caça e as classificações de cor de pele, na obra de Dalcídio Jurandir, aparecem como índices tanto de posição social, como também de uma distinção subjetiva – um estigma. A “caçoada de moleque”, figurada no texto, é um registro de uma conversa entre crianças; no texto, por sua vez, o diálogo constitui uma figuração das percepções acerca do mundo social que o escritor percebia em seu ambiente. Como mestiço e como homem que construiu uma obra, com forte teor autobiográfico, sua experiência de vida na Amazônia lhe permitiu desenvolver uma sensibilidade para estas distinções e estigmas que envolvem tanto etnia quanto classe.

No trecho citado, pode-se perceber um traço característico da escrita de Dalcídio que consiste em compor uma narrativa em que se entremeeiam elementos do cotidiano, revelando o que as relações humanas possuem de complexo, de conflituoso, e, mesmo, de cruel. Os diálogos não apenas documentam um modo de vida social, mas constituem seleções que, dispostas, formam um quadro analítico desta vida. A caça de passarinhos, por exemplo, não é apenas uma diversão de criança, mas uma necessidade de alimentação. A forma de obtenção desse alimento e a necessidade de caçar esses animais para alimentação, por sua vez, demarcam uma distinção social tanto em termos econômicos, quanto de poder e de identidade, esta última demarcada na frase “És um branco”. Nesse caso, a referência à etnia é também reforçada pela questão econômica, a cor da pele se identificando a uma situação de privilégio social, constituindo uma identidade marcada duplamente pela exclusão. Mas, no caso do personagem principal, a dúvida também se instaura: o que fazer e como se identificar quando não se é inteiramente branco?

Na obra de Dalcídio Jurandir, as identidades sociais estão o tempo todo em negociação, em criação e em deslocamento. O próprio personagem principal, Alfredo, não possui uma identidade fixa, ou muito segura, uma vez que é difícil localizar-se como um membro intermediário nesta ordem social. Ele está, de alguma forma, na passagem, no cruzamento de vários grupos sociais e de várias referências culturais. Não é ameaçado, quando criança, pelas necessidades imediatas de sobrevivência. Mas não é membro de uma classe dominante. Não é branco, mas também não é negro, e tem reservas em se identificar como moreno. Este é um primeiro sinal de experiência de modernidade nesta ordem: o lugar de Alfredo

não é fixo, e seu destino, ainda que incerto, permanece em aberto, para se fechar, cada vez mais, ao longo da narrativa.

A obra dalcidiana, ao selecionar⁷⁷ elementos da vida e da cultura da região do Arari para recompô-los em um vasto painel literário e memorial da Amazônia, elege seus marcos de distinção social, com uma maior atenção voltada para aquelas distinções de caráter político, sem esbarrar, no entanto, em uma partidarização das representações literárias. Sua representação da vida amazônida apresenta, assim, outra característica em que se pode perceber seu traço distintivo de modernidade: a narrativa está ligada à tradição do romance realista burguês, constituindo a um só tempo uma crônica da vida cotidiana e uma análise da mesma, composta a partir de uma disposição de pequenas histórias, de reminiscências da memória pessoal e social que assumem o aspecto de uma colagem, ou, se se quiser, de um grande filme, à maneira de um longo documentário, que tem no chalé da família de Alfredo um de seus espaços principais.

Toda a narrativa do Ciclo do Extremo Norte pode ser sintetizada em um eixo único: trata-se da história de um menino que deseja estudar, com a finalidade de sair de um mundo bastante pequeno, tanto do ponto de vista espacial quanto intelectual, e buscar oportunidades de crescimento pessoal, profissional e cultural que somente a instrução formal lhe poderia dar. Esta é a crença de Alfredo e, em grande medida, a motivação para que pudesse sair de Cachoeira do Arari para Belém, com a finalidade de terminar os seus estudos primários e ingressar no ginásio. Nesta busca pelo estudo, Alfredo experimenta o ingresso em um mundo completamente novo, cujo funcionamento necessita apreender para poder ter alguma chance de sucesso.

77 Entende-se por seleção, aqui, o que Wolfgang Iser (em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996) estabelece como aspectos metodológicos para a análise dos textos literários. O autor propõe que, ao invés do par ficção/realidade, deve-se utilizar uma estrutura triplíce caracterizada por real/ficção/imaginário. Com essa estrutura, as pesquisas dos textos literários podem escapar ao problema da relação verdade/mentira e estabelecer uma outra compreensão do processo de criação literária, uma vez que o escritor, em sua relação com o real, não produziria uma fantasia, mas realizaria um ato de ficção, entendido como a produção de um espaço narrativo feito a partir da seleção e recorte de elementos do real, redistribuídos no texto literário com a finalidade de salientar elementos desta própria realidade.

Assim, o texto ficcional não se relaciona com o real como se fosse um reflexo deste, mas uma operação de seleção, descontextualização e recontextualização de elementos colhidos da experiência do mundo, redistribuídos no texto. Desse modo, a literatura oferece uma outra forma de conhecimento do mundo, histórica e antropológicamente analisáveis, visto que o texto literário, a partir desse movimento de seleção e redistribuição de elementos do real, oferece uma perspectiva de análise do contexto narrado diretamente ao leitor.

Em linhas gerais, esta história foi vivida não só pelo escritor, mas por milhares de outros garotos, não só na ilha do Marajó como em todo o Brasil. O que deveria ser um direito básico, no caso dos romances dalcidianos, se transforma em uma espécie de epopeia, tornada tão mais difícil na medida em que o protagonista não dispõe de grande poder social e financeiro devido a sua condição social. Somente este enredo serviria para definir outro elemento que atribui a Dalcídio sua universalidade, e que serviria para que o escritor não fosse mais classificado como um autor regionalista. Neste enredo, o papel que o chalé desempenha, enquanto espaço de referência existencial do personagem, é primordial.

Ao longo do Ciclo do Extremo Norte, o chalé da família de Alfredo aparece de forma recorrente. Em primeiro lugar, ele é um espaço narrativo que funciona como um cenário de desenvolvimento das ações entre os protagonistas familiares. Viu-se isso há pouco, na citação anterior de *Chove nos campos de Cachoeira*. No entanto, o chalé não figura apenas como um cenário. Ao longo do ciclo, o chalé assume o caráter de um personagem, funcionando como uma referência espacial e memorial na qual o personagem Alfredo vive suas emoções, quando nele está situado, e que evoca toda vez que se encontra em uma situação difícil. Nesses casos, o chalé funciona como uma referência existencial, parâmetro que, ao longo da narrativa, fornece um índice acerca das mudanças internas que o personagem sofre ao longo de sua vida, como se cada evocação ao chalé demonstrasse o que Alfredo está deixando de ser: não mais a criança esperançosa e ansiosa vivendo em Cachoeira do Arari, mas um jovem rapaz que encontra um mundo cada vez mais áspero, difícil.

Com relação a esta função de cenário, pode-se percebê-la, por exemplo, quando Alfredo sonha com a personagem Andreza, em *Passagem dos inocentes*.

A ausência dela desfigurava o rio, misturava caminhos, esta parte naquela; Andreza, não estando, desmanchava tudo, era um desrumo, agora tudo desencontrava. Rio e chão desconheceu. Uma noite no chalé: Andreza, Andreza! acordou chamando. A mãe, até essa hora sem uma palavra sobre Andreza, fez que fez uma indagação pela vizinhança: Andreza estava no Por Enquanto, outra fazenda que o dr. Lustosa com os seus dentes de arame farpado abocanhou. Por que a mãe, ele chegando no chalé, não falou de Andreza como

se nunca tivesse Andreza no mundo? Vendo que nem um caso o filho fazia para saber de Andreza, a mãe não só estranhou, como tinha as suas razões, se quisesse de dizer: eu que me dou por achada? Aqui me fecho, meu partioso, põe teu cachorro no rastro, desencava com a tua perna, disfarçado.

– Já sabe, não? No Por Enquanto, antes lá que aqui batendo perna.
– Ora, mamãe, se foi nome que nem pensei. Pelo nome dela que chamei, sonhando? Não. Um puro pesadelo. Que quero dela, eu ligo?⁷⁸

Na passagem, Alfredo, já adolescente, sonha com a personagem Andreza. A expressão de seus sentimentos explode, e ele, no sonho, chama o nome da moça, ao ponto de sua mãe perguntar pelo paradeiro dela. Alfredo disfarça, embora mal. A sequência no chalé mistura as emoções que Alfredo sente pela menina, a partir de uma composição na qual a descrição da paisagem se mistura com os sentimentos do protagonista, com a ausência de Andreza, causando esta completa estranheza, expressa por “desmanchava tudo”, “Tudo desencontrava”, “rio e chão desconheceu”. No entanto, a narrativa não deixa de informar que a realidade do poder, da grilagem de terras, continua existindo, com a cena não descambando para algo melodramático. Ao contrário, o desencontro amoroso só é piorado pela intrusão da política e da contínua constatação da desigualdade social: “Andreza estava no Por Enquanto, outra fazenda que o dr. Lustosa com os seus dentes de arame farpado abocanhou”. Igualmente, o registro mantém a peculiaridade da oralidade do Marajó, como se pode notar pelo uso da expressão “partioso”. Segundo Rosa Assis,⁷⁹ “partioso” é o mesmo que “manhoso”. Dessa forma, a representação, igualmente, institui uma memória da linguagem oral, do falar popular, que a escrita dos romances condensa em texto.

No caso desta remissão, o trabalho da escrita cria um efeito de exposição da subjetividade do personagem, conjugando sua vida interior com a própria descrição da paisagem, fundindo-as, mas sem fugir de uma informação referencial, como se intrometesse no registro a continuidade da realidade social, das hierarquias de poder. O registro não deixa de ser profundamente impressionista, mas não foge da denúncia social e da

78 JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos inocentes*, p. 12.

79 ASSIS, Rosa Maria Coelho de. *Vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*, p. 139.

caracterização de caráter eminentemente político, tornado mais agudo na medida em que o personagem se encontra no próprio chalé.

Na narrativa, todos os personagens convergem para este espaço. É nele que os contrastes entre suas diferentes percepções de vida se chocam. É nele que Alfredo imagina a possibilidade de sair daquele mundo fechado em que se constitui a Vila de Cachoeira; no chalé, Eutanázio (irmão de Alfredo que morre no decorrer do primeiro romance) se entrega ao rancor contra Irene; Major Alberto sonha com seus catálogos; o chalé é o espaço banhado pelas cheias nas “grandes águas”, de lá se sente o vento que vem dos campos, de lá se vê o fogo da vegetação, quando das queimadas. Tudo sai dele, e a ele retorna. De todos os espaços usados como cenários no romance, o chalé é o mais carregado de significados.

O chalé é como um mundo de músicas distantes, de vozes que voltaram. A chuva não traz uma esperança para os desassossegos que estagnaram em Eutanázio como balesos. O vento dos campos vem dos lagos, do sono dos jacarés nos pântanos, do voo dos patos bravos nas baixas, do miado das onças rondando as malhadas. O chalé é como uma ilha batida de vento e de chuva. Irene vem através da chuva lhe trazer uma roupa macia, limpa, cheirando a roupa guardada em baú de mulata. Cheirando a cama arrumada, a carne de mulher saindo dum banho. Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, quantos desesperos há na sua solidão.⁸⁰

Essa citação apenas ilustra a densidade que este espaço possui em *Chove nos campos de Cachoeira*. Em sua caracterização, não é necessariamente o seu valor arquitetônico que conta, mas o fato de que ele é o centro para onde tudo converge, o espaço de referência principal do romance. Na “atmosfera” do chalé, cheiros, comida, sonhos, vento, chuva, medo, angústia, esperança, coexistem, criando o espaço da memória por excelência, no romance. É de lá que os personagens rememoram seu passado pessoal ou em comum com outros personagens. Nele, essas memórias dos personagens, bem como as menções aos trabalhos, aos conflitos familiares, se misturam.

Outra forma de caracterização do chalé aparece quando Alfredo não se encontra neste espaço. Trata-se do funcionamento das menções ao

80 JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*, p. 91.

chalé quando este não cumpre a função de cenário, mas de personagem, agindo como um elemento autônomo no texto, como se o próprio espaço da casa fosse, agora, o portador de uma realidade perdida. Isto ocorre, por exemplo, em *Belém do Grão-Pará*, quando Alfredo, recém-chegado à capital, acaba por se encontrar em uma situação inusitada e constrangedora. Enquanto andava pelas ruas da cidade, Alfredo é abordado por uma mulher, que levanta as suas saias e lhe mostra o sexo. O efeito causado em Alfredo lhe leva a uma comparação dolorosa, advinda da rememoração de um acontecimento no chalé.

Alfredo desceu a ladeirinha, se lembrando de outra cena em Cachoeira, a sua mãe nadava no quintal inundado, nadando embora tomasse pé, pois a água subira pouco mais de um metro. Em dado momento, revirando a lama, virou carambola, firmando-se num mergulho com as mãos no fundo, o corpo no ar, o sol em cheio. Agora, a comparação entre esta do beco e aquela do chalé deixava ele bem magoado, bem azedo. Que valia ter viajado, que valia estudar? Sem remédio a situação no chalé. Por isso mesmo tinha de voltar, ficar com a mãe. Ai se amargurou mais: ter comparado uma coisa com outra. A mãe que tanto fez para ele vir, a mãe na boca do toldo protegendo ele da trovoada, a mãe que lhe disse, e cumpriu: você vai. E ali no beco a mulher fazia aquilo de propósito, lá estava ela na calçada, de novo, a mão na barra do vestido: Não vos posso mais contar. Esta é a minha formosura. Eu já fui moça donzela. Me jurem que nunca fui. Dei os meus três prum menino [...].⁸¹

No caso, a vista da mulher levantando a saia o fez rememorar o nado da mãe, quando ela, em um momento em que vira uma cambalhota na água, também deixa seu sexo à mostra. Mobilizado por estas rememorações, Alfredo sente vergonha e amargura, primeiro, pelo fato de ter aproximado a figura materna de uma “mulher da vida”; segundo, pelos sentimentos que nutria pela mãe, especialmente a ansiedade causada pelo trabalho que sua mãe havia tido para mandá-lo à capital, com a finalidade de estudar. A associação de imagens entre a mãe e a mulher da rua, nesse caso, lembra a Alfredo sua nova situação, mas não lhe faz esquecer a sua

condição: ele continua sendo um habitante do Marajó, que continuava sem gozar de qualquer tipo de privilégio social.

Em outra referência direta ao chalé, também em *Belém do Grão-Pará*, uma expressão demarca essa situação do personagem: “tio bimba”. Isso acontece quando Alfredo vai cortar o cabelo.

Mas estremece, como se o barbeiro, com aquela máquina, o tivesse cortado lá dentro do coração. Quis saltar da cadeira, fugir. O carasco nem bem lhe aplicou a máquina a fundo, já lhe devorava montes de cabelo e logo com feroz velocidade outra tanto lhe comia. E foi se olhando no espelho que Alfredo compreendeu a graça da mãe. Pois não tinha se enganado? Tio bimba puro da cabeça aos pés. Era agora impossível deter aquela tosquia. Engoliu resmungos contra a mãe, aquele espelho, grandão, o vaiava, o barbeiro a modo que se deliciava em rapá-lo. Ó máquina! E aos pés do barbeiro, no chão, o seu bom cabelo de Cachoeira, tão bom de pentear no velho espelho, que mal dava pra gente se mirar, lá do chalé.⁸²

É interessante notar a comparação que a rememoração faz dos atos de pentear e cortar o cabelo no chalé e no barbeiro em Belém. No barbeiro, ao ver o seu cabelo tosado, Alfredo percebe, de alguma forma, que ele ainda é o que procura deixar de ser, mas que não lhe é permitido esquecer: é um “tio bimba”, um matuto da cabeça aos pés. Na cena, ele corta o cabelo por recomendação da mãe, para que ficasse mais parecido com um habitante da capital. Mas Alfredo parece, à medida que perde o cabelo, reforçar ainda mais a identidade que gostaria de mudar. De novo, em registro impressionista, o espaço do chalé surge aqui como espaço da segurança, cuja rememoração repentina lhe fornece, pela associação de referências culturais e familiares, a medida das mudanças de sua identidade. Assim, estabelece-se, nestas remissões à vida do chalé, este jogo conflituoso e complexo de construção/destruição de uma identidade pessoal e social.

Este jogo torna-se ainda mais difícil porque, no espaço da narrativa, o chalé condensa o próprio mundo pessoal e referencial do personagem. Tudo está nele: a família, os amigos, os parentes, as pessoas de relações de sua família, os diálogos sobre a vida de Cachoeira do Arari. A aventura de

81 JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960. p. 37.

82 *Ibid.*, p. 40.

estudar na capital, de buscar oportunidades de vida melhores, não se faz sem a experiência da ruptura com laços familiares e culturais que se podem qualificar de orgânicos. O aprendizado da ordem de um novo lugar não se faz desacompanhado dos sentimentos de perda e de ruptura. E *Belém do Grão-Pará* concentra em si o relato deste duro aprendizado, da dura readaptação:

A mãe conversava com a mesma naturalidade mas tudo parecia ainda confuso, fluido, contraditório para Alfredo. Afinal, Belém, era a casa alheia e também tinha na cabeça as advertências da mãe: “Casa alheia! Casa alheia, está me ouvindo bem, meu filho? Não é o chalé mais”.⁸³

Nesta pequena seleção de situações, percebe-se a forma como o chalé é figurado na literatura dalcidiana: como espaço narrativo, como personagem que aparece nos atos de rememoração do menino Alfredo e como espaço agregador de uma memória social, que condensa uma série de registros preservados que, no momento do ato da leitura, são ativados na imaginação do leitor. No limite, a narrativa da juventude do menino Alfredo, em sua vida na ilha do Marajó e em Belém do Pará, sintetiza e preserva o próprio choque psicológico da modernização da vida nesta parte da Amazônia, visto que, nesta narrativa de movimentação do personagem por diversos territórios, sua identidade está em permanente processo de agregação e desagregação. É a memória do chalé, com todos os elementos que estão a ele agregados, que surge no momento em que o personagem está em crise, está em processo de mudança, e que fornece o valor para que se considere o bem como um patrimônio da vida e da cultura da Amazônia. Nas perambulações de Alfredo pelo Marajó e por Belém, o chalé, essa simples casa de madeira, é o marco zero de sua vida, e o marco zero da literatura de Dalcídio.

Diretrizes para a elaboração da futura casa museu Dalcídio Jurandir

Diante da riqueza memorialística e da dinâmica da narrativa dalcidiana, será um desafio a construção de um memorial que possa dar conta dos seguintes itens: 1) a apresentação dos universos do trabalho contados pelos romances de Dalcídio, como o mundo dos vaqueiros, dos pescadores e dos coletores de açaí; 2) a experiência da educação e suas implicações. Vale lembrar que, em dois dos livros do Ciclo do Extremo Norte, há a presença

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

constante de referências a duas escolas belemenses, o colégio Barão do Rio Branco, em *Belém do Grão-Pará*, e o colégio Paes de Carvalho, presença dominante em *Primeira manhã*; 3) as referências à fauna e à flora amazônicas, com destaque especial para a dinâmica ambiental dos campos do Marajó; 4) a experiência da modernização da vida no Marajó e em Belém, discutindo a crescente introdução de elementos da ciência e tecnologia no cotidiano dessa área, como as estradas de ferro, os fonógrafos do cinema e os meios de comunicação na Amazônia, como as estações de rádio e os jornais; 5) ligado a este aspecto, segue-se uma diretriz que é a discussão dos processos de formação e mudança das identidades na Amazônia, tal como figurada no Ciclo do Extremo Norte; e 6) a apresentação das forças políticas existentes na época abordada pelo conjunto dos romances de Dalcídio, entre os anos 1910 e 1930. Estas diretrizes ordenam a escolha da museografia adequada ao museu, bem como o estudo museológico que definirá a maneira como o memorial será constituído, aproveitando-se a estrutura da própria residência de Dalcídio Jurandir.

Como aspecto final, prevê-se a construção de um espaço anexo a casa, no qual ocorrerão atividades educacionais voltadas para o crescimento econômico e cultural da cidade de Cachoeira do Arari, como, por exemplo, ações de inclusão digital. Esse aspecto é fundamental para o projeto, na medida em que o próprio escritor, ao longo de sua vida, defendeu a ampliação da educação por meio da instalação de escolas e de universidades que realizassem estudos sobre a região amazônica, visando suas necessidades e considerando a experiência dos homens e mulheres que vivem na região. Dessa forma, o espaço da casa museu servirá a propósitos educacionais, funcionando como um local de complementação da formação dos alunos do sistema escolar da cidade, bem como da região do Arari, somando-se, assim, ao Museu do Marajó, localizado na mesma cidade.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Rosa Maria Coelho de. *Vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- _____. *Passagem dos inocentes*. Belém: Falangola, 1984.
- _____. *Chove nos campos de Cachoeira*. 4. ed. Belém: Cejup, 1995
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon. *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. Belém: Secretaria de Estado da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006

PRESSLER, Gunter K. O mundo universal do Marajó e da Amazônia na obra de Dalcídio Jurandir: uma introdução à leitura do romance. In: FERNANDES, José Guilherme dos S.; CORRÊA, Paulo Maués (Org.). *Estudos de literatura da Amazônia: prosadores paraenses*. 1. ed. Belém: Edufpa; Paka-tatu, 2007.



Museus casas: um olhar fenomenológico

Prof. Dr. Ana Christina Vieira

Prof. adjunta da Universidade Federal Fluminense

Cheio de méritos, é no entanto poeticamente que o homem habita esta terra.

HÖLDERLIN

Como faz entrever seu título, o objetivo desta comunicação é empreender uma abordagem fenomenológica do museu casa. Devido, sobretudo, aos inúmeros sentidos em que o termo “fenomenologia” vem sendo empregado ao longo da história das ideias, cabe a nós, inicialmente, esclarecer o que, no presente estudo, representará o recurso a uma investigação de cunho fenomenológico.

Não serão os autores da tradição filosófica e cultural que nos orientarão nesta empreitada. Seremos guiados pela simples análise etimológica do termo fenomenologia. Muitas vezes, uma investigação das origens, mesmo etimológicas e historiográficas, ajudam-nos a compor um tom de um pensamento, de uma abordagem. Não que se deva acreditar no valor em-si-mesmo das “coisas”/vocábulos ou que a história seja, como um “bom professor”, douda em ensinar por exemplos. Contudo, não há nada de pernicioso em termos nos verbetes e eventos que recortamos do “ribeirinho temporal” um instrumento ou, usando o jargão dos geômetras, um *ad initio* [a-se-principiar] de uma perspectiva crítica. Tendo isto em mente, trazemos a composição de fenomenologia pelos seus mais essenciais elementos

da língua grega: *phainómenon* e *lógos*. *Phainómenon* designa tudo aquilo que é passível de ser posto à luz, tudo o que é iluminado, resplandescente. *Lógos*, derivado do verbo *légo*, compreendido pela tradição como discurso, palavra ou razão, pode, porém, ser entendido, alguns passos aquém desta interpretação, simplesmente como elemento que reúne, ordena, organiza.

Portanto, fenomenologia seria a busca pelo *lógos* do *phainómenon*, ou seja, a busca pelo ordenamento/colheita daquilo que é posto à luz. O ato de reunir não seria mero complemento do fenômeno, como algo que a ele se anexasse *a posteriori*. É o *lógos* que possibilita que o que aparece, apareça; se desvele. Privilegiada pela imagética grega e inspiradora do termo do qual derivam *lego* e *lógos*, está o agir imanente da “colheita”, o próprio do verbo *legein*: recolher, colher, apanhar, para colocar em abrigo. O ato de colher, de retirar do solo, não se confunde com o violento gesto do saque. Do mesmo modo, o ato de juntar que a ele se segue não pode confundir-se com simples acúmulo. Somente retiramos do solo e juntamos para abrigar, conservar, colocar em repouso, em última análise, colhemos para re-colher. Neste sentido fundamental, a colheita ou *legein* nos remete a abrigo, resguardo, refúgio e recolhimento. Portanto, este ordenamento que queremos empreender ao fenômeno, ou seja, o olhar fenomenológico que sobre ele lançamos, tem menos familiaridade com as taxonomias assaz generalizantes e controladoras do saber científico, e mais afinidade com um “deixar as coisas serem”, salvaguardando-as, tal qual ocorre na *poíesis*.

Poíesis abre-se a fabricação, produção e criação, mas não como a ação criadora e produtiva típica da *práxis* de um Aristóteles das ações da “ética prática” (*Ética a Nicômaco*) ou “agir político” (*Política*). A criação poética, aquilo intrínseco a “deixar as coisas serem”, aproxima-se mais a adoção do apresentado em sua vigência quase encantada e originária do que aparece por si só, liberto de um aquiescimento o qual necessite, a fim de se validar, do compreender-se fora do acontecer *per se*. Significa o mobilismo do estético, daquilo sensitivo, da entrega extática do *mevlevi*,⁸⁴ dos passos de um “refrigério”: “Primeiro – Calafrio; depois Estupor; por fim, o deixar-se ir”.⁸⁵

A partir destas considerações sobre a abordagem fenomenológica, podemos então, questionar: como realizar uma fenomenologia do museu casa? Tomar o museu casa como fenômeno a ser salvaguardado, colhido,

84 Dervixe rodante, o qual, na sua dança de torvelinho, “recorda o primal/Deus” [dhikr].

85 DICKINSON, Emile apud ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*, p. 259.

demanda que lancemos sobre ele uma meditação serena que busque desvelá-lo naquilo que lhe é implícito e singular, sem com isto encarcerá-lo em figuras prévias de mundo. A expressão museu encontra suas raízes primevas no vocábulo grego *mousetion*, que significa “templo das musas”, lugar onde moram as musas, local onde as pessoas se exercitavam na poesia e na música, lugar consagrado aos estudos, biblioteca, academia. Quem são as musas que habitam o museu? Ao todo, são nove, nascidas de nove dias de núpcias de Zeus e a deusa Mnemosyne (Memória), divindade filha do céu e da terra, irmã do tempo e do oceano. O poeta, mestre da verdade, como bem apontou o helenista Detienne,⁸⁶ não fala por conta própria. Sua *poiesis* é inspirada, ou seja, recebe alento, ar, das musas, que sabem tudo o que foi, é e será, devido à sua filiação com a própria Memória e, portanto, são elas, Musas, que possibilitam que a verdade (*aletheia*) se dê, verdade como lembrança, mas também como desvelamento, des-ocultar. Assim, o museu se apresenta como local que abriga a verdade, a Memória e a poesia, ou criação imanente de Mundo.

Tal qual a palavra mágica dos poetas gregos inspirados pelas Musas, o Museu somente se realiza na medida em que é expressão, ou seja, em que é produção (*poiesis*) voltada para a *aisthesis* (fruição). O poeta canta e encanta seus ouvintes. O museu, templo da poesia, somente se completa na exposição, no que se oferece à fruição estética. Portanto, além da dimensão que aproxima sua produção da ciência (enquanto ordenamento racional, imposição de regras e taxonomias rígidas), há, quando tratamos do museu, uma outra dimensão, desta feita, vinculada à sua vocação estética, plenamente realizada quando do encontro entre museu e visitante.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
Mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
Existem
Nos encantos de um sabiá.
Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar:
divinare.
Os sabiás divinam.⁸⁷

86 DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*.

87 BARROS, M. *Livro sobre nada*, p. 53.

O museu, tal qual o poeta e o sabiá cantado na poesia de Manoel de Barros, encanta, ou divina. Tal poder divinatório e encantatório se realiza de forma singular no museu casa, espécie peculiar de museu que traz consigo características próprias, que não devem ser negligenciadas. Em primeiro lugar, o museu casa é uma espécie de teatro (lugar de onde se vê; espetáculo) de objetos. Tais objetos, ordenados à luz de uma temporalidade fugidia, recebem desta ordenação ou *lógos* seu traço relacional. Não se trata de objetos estanques, imóveis, ou que se definem pela mera instrumentalidade. Estes objetos, alocados segundo inspiração das Musas, filhas da Memória, formam um cenário, um espaço cênico, em constante remissão àquele(s) que teria(m), em outro momento, habitado a casa.

Em segundo lugar, o museu casa nos remete a um tempo-espço de múltiplas camadas, de infinitas dimensões, exatamente porque o tempo da *poiesis* não se confunde com o tempo cronológico, mensurável, sucedâneo. Diferentemente do tempo ordinário da vida, que corre, horizontalmente, o tempo poético jorra em sua verticalidade fundamental.

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo tem necessidade de um prelúdio de silêncio. De início, batendo em palavras ocas, faz calar a prosa ou os trinados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio.⁸⁸

Isto porque, enquanto no tempo prosaico estamos nos domínios da palavra unívoca e “monossignificante”, a palavra do tempo poético nos leva à imagem, da mesma forma que os objetos do museu casa: poeticamente, nos fazem habitar uma temporalidade orientada pelas sensações, memórias e por blocos de imagens. Daí podermos afirmar, sem pudores, dentro de um museu casa, que estamos no hoje e no ontem; estamos em um museu, na casa da personagem histórica, e/ou em nossa casa natal e/ou onírica. Uma simples visita a um jardim pode nos levar ao sentimento da primavera absoluta, sem contornos definidos que indiquem de qual primavera se trata, de que ano, se em Paris do século XVIII, no Japão do século III ou em algum quintal do interior de Minas Gerais na década de

88 BACHELARD, G. *Instante poético e instante metafísico*, p. 183.

1950. Esta imagem instantânea que se oferece a nós em bloco – que nos dá uma estação absoluta – não pode ser analisada objetivamente, ou seja, dela não podemos retirar e discernir os elementos constitutivos, da mesma forma em que não é possível experimentar os afetos de um outro corpo com o auxílio de um bisturi.

Em terceiro lugar, este espaço cênico que nos situa nas dobras do tempo e nas regiões fronteiriças das paisagens oníricas demanda a visita de um sujeito em tudo diverso do modelo cartesiano que serve, ainda hoje, de paradigma da ciência. Tal modelo, fornecido pelas ciências, exige um sujeito acabado, frio, invulnerável à ação de seu objeto de investigação. Este sujeito é pura atividade prática, diante de objetos retirados de seus cenários, partículas mutiladas de sua totalidade, meros receptáculos de categorias e figurações de mundo previamente estabelecidas e universalizantes. Mas, como afirma Michel Serres:

Não se pode falar de espécie, indivíduo, fato, paisagem, proteína ou estrela de maneira genérica; o singular não pode ser compreendido por meio de ideias gerais. Todos são únicos e sujeitos a inúmeras circunstâncias. Só podemos descrevê-los, esboçá-los, copiá-los, reproduzi-los ou representá-los; em resumo, imitá-los ponto a ponto, detalhe por detalhe. A arte da cópia propicia o conhecimento dessa singularidade. A justo título, a memória, como uma soma das cópias, agora é considerada como único conhecimento. Por sua vez, também as memórias, os objetos inertes ou técnicos, os corpos vivos, o mundo, vivem, enfim, sua condição de suportes ou sujeitos.⁸⁹

Ao entrarmos no museu casa, nos é feito um convite para tomarmos cada objeto, cada detalhe, cada memória corporificada, não de forma ativa, como a preconizada pela ciência, mas apaixonadamente. No seu revelar, compõe-se um singular *pathos* (“paixão”, “conjuntura”), o ato de juntar con-juntamente, bailado entre o objeto que se abre ao recolhimento e o sujeito, disposto a se perder no objeto. Aqui, não se quer conhecer para controlar, mas corremos o risco, tal qual o objeto, de não mais nos reconhecermos, de sairmos da experiência sem referenciais, sem garantias, menos certos acerca de nós próprios e do mundo. Somos, neste instante de

89 SERRES, M. *Variações sobre o corpo*, p. 81.

poiesis, sujeitos encarnados, singulares, incomparáveis, implicados no objeto inclassificável, resistente a quaisquer categorizações. No encontro destes fluxos de intensidades, toda previsibilidade é descartada. Ninguém – nem mesmo os organizadores do acervo – poderia atinar o que aí se produz, em termos estéticos, afetivos, mnemônicos e imaginários. O objeto, tomado de significados, se mostra em sua singularidade a um sujeito – não o visitante X ou Y, ou o nome assinado do livro de visitas – mas a um sujeito encarnado, dotado de repertório inacabado e, ainda assim, infinito de emoções, lembranças e imagens íntimas, por vezes inconfessáveis até a si mesmo.

Em um museu casa, esta comunicabilidade entre sujeito e objeto se dá de forma ainda mais intensa do que ocorreria em outros tipos de museu. A imagem da casa, imagem primitiva e arquetípica aos olhos do filósofo francês Gaston Bachelard, é dotada de grande força imaginária, mergulhando-nos nos profundos domínios do devaneio. Tal qual a imagem da gruta, do ventre materno ou da concha, a imagem da casa nos direciona a uma dimensão poética da intimidade, do ensimesmamento, do repouso.

Este ensimesmamento plenamente representado pela imagem da casa se manifesta no universo imagético-mitológico da cultura grega clássica, com a deusa Héstia, deusa anônima que não encontra, nesta cultura, nenhum tipo de representação iconográfica, já que ela é a própria lareira (*estía*), seja ela lareira mandala, lareira da casa, da Grécia, chegando a receber o estatuto de fonte de calor do universo, em uma projeção do microcosmos (casa) no macrocosmos. Diferentemente do que ocorre com as demais divindades, não encontraremos de Héstia estatuário ou pintura confeccionados no período clássico, devido à sua presença, onipresente, por todos os espaços citadinos, como o fogo que ao mesmo tempo queima e aquece. Voluntariamente isolada da agitação característica dos dramas e conflitos dos deuses olímpicos, a virginal Héstia mantinha-se fixada silenciosamente no Olimpo. Seu silêncio e sua fixidez não a impedem de participar de todas as fases da vida de um cidadão grego. É sob sua lareira que, na mais tenra idade, o grego é purificado. É este mesmo fogo bailante e purificador que consome este corpo, já sem vida. O domínio dos interiores, do espaço privado, destinado à deusa Héstia, é o espaço mesmo do feminino, alegremente colocado à parte de toda a discussão e polêmica próprias à esfera do público, das praças e mercados. Esta matriz feminina, fonte de calor e conforto, não se compadece por se ausentar do âmbito da política e dos negócios. Ela quer o silêncio, a quietude, os murmúrios

cantantes que acompanham, ritmicamente, as pequenas tarefas do dia a dia, aquelas tarefas sem as quais nenhuma outra é possível. Na discrição de seus pequenos gestos, Héstia prepara o cenário propício para os inebriantes devaneios:

Um sonhador de lareira não pode se enganar: o mundo do calor é o mundo da doçura generalizada. E, para um sonhador de palavras, o calor é realmente, em toda a profundidade do termo, o fogo no feminino.⁹⁰

Independentemente da época, das circunstâncias históricas ou sociais, das condições econômicas, guardamos, como que numa memória do corpo, as sensações de proteção de nossa tenra infância como sensações privilegiadas e reconfortantes. O homem é um animal que habita, que ocupa um espaço e dá a ele o sentido de um lar. Às aves, seu ninho; aos ursos, sua caverna; aos homens, sua casa. Sejam os nômades, viajantes, aventureiros sem rumo e sem pátria, escolheremos, nem que seja um pedaço da rua, um banco de praça, uma cabana, como refúgio: contra o frio, mas também contra os perigos que a noite ameaça trazer, não só efetivamente, como também em nosso imaginário. Existe perigo maior do que aquele que ameaça a segurança da casa? Daí a literatura e a filmografia serem repletas de referências à casa mal-assombrada, à casa que não obteve sucesso em sua função primordial de proteção e abrigo. Vale ressaltar que, diferentemente do reino do conceito e do rigor, em que o sucedâneo garante o sucesso das redes de causalidade, no reino do devaneio poético o instante garante a simultaneidade das ambivalências. No território mágico da imagem, o lugar do abrigo é o mesmo da armadilha; o lugar da vida é o mesmo da morte. Os terrores suscitados pela casa simples são detalhadamente descritos no conto “A estampa da casa maldita”, de Lovecraft:

Os amantes do horror frequentam sítios estranhos e remotos. Nada desejam senão as catacumbas dos Ptolomeus e os mausoléus esculpidos dos países de pesadelo. Sobem às torres enluaradas das ruínas de castelos dos Reno, descem negras escadarias, cobertas de teias de aranha, sob as pedras dispersas de esquecidas cidades

90 BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, p. 186.

da Ásia. [...] No entanto, o verdadeiro epicurista do horror, para quem uma desconhecida palpitação de inenarrável pavor constitui a finalidade maior e justificativa da existência, estima antes de tudo as fazendas antigas e solitárias do interior da Nova Inglaterra. Pois é ali que os soturnos elementos de força, solidude, grotesco e ignorância se combinam para moldar a quintessência do tétrico. Dentre tudo quanto ali se vê, o mais hediondo serão as casinhas de madeira, sem pintura, distantes dos caminhos mais batidos, em geral agachadas sobre uma encosta úmida e relevosa ou encostada em algum gigantesco afloramento rochoso. Há duzentos e tantos anos estão ali encostadas ou agachadas, enquanto as lianas lançaram-se cada vez mais longe e as árvores incharam e se espalharam. Acham-se agora quase escondidas entre luxuriâncias desordenadas e verdes e entre mortalhas guardiãs de sobras; mas as janelas de pequeninas vidraças ainda fitam o vazio chocantemente, como se pestanejassem num estupor de morte que repele a loucura ao embotarem as recordações de coisas indizíveis.⁹¹

Quando estamos em situação poética, diante dos cenários do museu casa, este espaço cênico faz proliferar em nós uma mistura, verdadeira endosse, entre os devaneios e as lembranças. Temos enraizadas em nosso íntimo imagens acolhedoras de nossa casa natal, que, ao serem reativadas, já não se restringem a simples memórias, mas ganham novos contornos oníricos e, neste ponto, já não somos capazes de responder se se trata de lembrar ou imaginar.

Sonhamos com o que foi, mas também com o que poderia ter sido, em nossas casas e na casa que agora visitamos. Os objetos mágicos e encantatórios do museu casa, independentemente de seu tamanho, período, ou sofisticação, assim como seus odores, texturas e atmosfera, não possuem, para o visitante estético, função meramente informativa ou historiográfica. Não se trata de receber dados sobre a casa, seus moradores e sua época. Arrebatados pelo poder cênico dos ambientes, somos imediatamente mergulhados em infinitos mundos possíveis, muitas vezes abertos, tal qual portais, por objetos simples, micro-objetos cotidianos que, em outras circunstâncias, não representariam potencial imagético algum. Estes objetos,

91 LOVECRAFT, H. P. *A estampa na casa maldita*, p. 1.

de extrema utilidade outrora, hoje se caracterizam pela “desutilidade poética” tão enaltecida pelos poemas de Manoel de Barros. O objeto, no museu casa, é inútil propositadamente, já que o uso das coisas é inversamente proporcional à sua conservação. Portanto, pretende-se que tais objetos, não mais usados, mas contemplados, guardem, na medida do possível, as mesmas características e propriedades do passado. Preferencialmente, queremos o máximo de fidelidade também no que diz respeito à sua disposição espacial. Porém, a conservação material e espacial do objeto não é, de forma alguma, obstáculo, para que tal objeto evoque de forma absolutamente instável um passado que conjuga harmonicamente o “era uma vez” com o “como se fosse”:

Examinado nessas dialéticas, o passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade. A alma e o espírito não têm a mesma memória.⁹²

Trata-se aqui da distinção, feita por Bachelard, entre dois tipos de memória: uma vinculada ao *animus* ou espírito, que organiza racionalmente o mundo e os eventos, e outra, proveniente da *anima*, alma que prepara um mundo imageticamente articulado, portanto sempre dinâmico, ainda que enraizado nas noturnas e obscuras fontes inconscientes. Enquanto a memória de *animus* encadearia fatos e contaria a história dos acontecimentos e das existências, a memória de *anima* desceria a uma camada mais profunda do que a factual: se dirigiria aos valores de nossa intimidade. Tais valores não podem ser contados por nenhuma outra pessoa, somente por nós mesmos, traduzindo ao máximo nossos espaços secretos. Ao cofre, ao fundo falso, à gaveta trancada com chave de ferro antiga, à passagem secreta tão viva nos filmes de suspense, ou seja, aos espaços secretos da casa, correspondem, em nós, estes valores, documentos sem data arquivados em nosso psiquismo mais fundante.

Ao encontrar com os objetos que, revelados, ainda secretam a intimidade de uma personagem histórica, o visitante do museu casa se sente

tentado a perscrutar seus mistérios. Tais mistérios possuem uma hierarquia, isto é, podemos dizer que a casa guarda grandes e pequenos segredos, da mesma forma que ocorre na casa habitada. Nesta última, a intimidade da roupa íntima não demanda a mesma “engenharia do esconderijo” que um diário ou mesmo uma joia de família, passado presentificado. Na casa que se tornou museu, o campo do secreto se expande. Somente pela imaginação, entrelaçada à memória, pode-se re-encenar integralmente alguns “sentires” da casa. Se ainda temos acesso ao cheiro de madeira do corrimão das escadas e das tábuas do piso, não podemos dizer o mesmo das lavandas que perfumaram os lençóis; das especiarias que anunciavam festas e banquetes; dos charutos, ao mesmo tempo fortes e doces, marcadores privilegiados da presença masculina.

Da mesma forma se escondem os sons: qual seria o som dos sapatos femininos subindo as escadas ou correndo em direção à porta? E as músicas que ali se ouvia? Que ritmos e sonoridades testemunharam as disposições de espírito daqueles moradores, intercalando solidões e visitas, dias e noites? Infinitas possibilidades se abrem ao visitante a partir da simples contemplação dos objetos singelos do museu casa. Como no labirinto, em que a emoção acaba assim que a saída se revela, os jogos de luz e sombra, de aberto e fechado, de público e privado dos museus casas somente encantam e fazem sonhar pela impossibilidade de uma revelação definitiva. É nesta impossibilidade que se ancora a oportunidade de sermos levados para fora do tempo crônico, e convidados a pintar com tons ainda inexplorados a intimidade da personagem histórica que, assim como a nossa, desvela no simples e no comum sua maior riqueza.

Referências bibliográficas

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, G. Instante poético e instante metafísico. In: _____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

92 BACHELARD, G. *A poética do devaneio*, p. 99.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. 4. ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LOVECRAFT, H. P. A estampa na casa maldita. In: _____. *Um sussurro nas trevas*. São Paulo: Francisco Alves, 1983.

SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.



A cerâmica ornamental portuguesa do século XIX no Brasil: estudo a partir do acervo do Instituto Portucale

Marilene Silva

Instituto Portucale de Cerâmica Luso-Brasileira



Introdução

Concebidas originalmente como parte de um conjunto temático ou decorativo, dificilmente expostas isoladas e inspiradas na ornamentação arquitetônica clássica, surgem em Portugal no século XIX as figuras alegóricas, os animais, os vasos, os globos, as pinhas e os balaústres em cerâmica esmaltada, também denominada faiança. Produzidas na época em que o artístico, o artesanal e o industrial davam os primeiros passos juntos, popularizam-se ornando casas, edifícios e jardins da burguesia portuguesa. Com a consolidação do mercado entre os dois países, chegam ao Brasil e alteram substancialmente o cenário urbano de cidades inteiras. O desenvolvimento industrial e tecnológico acelerado e os modernos conceitos para a arquitetura e paisagismo do início do século XX levam as fábricas produtoras ao declínio e à extinção. Ao atender novas propostas arquitetônicas da época, estas peças são substituídas ou esquecidas em seus locais de destino original, carentes de conservação. Exemplos desta época encimando casas, edifícios e portais ou ornamentando jardins ainda são encontrados em Portugal e no Brasil, porém, o mais comum é encontrá-los como objetos de decoração a venda em antiquários ou reclusos em uma coleção particular. O reconhecimento destas peças é fundamental como objeto de estudo para um resgate histórico e hoje se dá tardiamente,

mas ainda em tempo. Estudos e publicações portuguesas sobre o tema são encontrados a partir da última década e, no Brasil, o Instituto Portucale de Cerâmica Luso-Brasileira reúne e disponibiliza para pesquisas um acervo com mais de quatrocentos exemplares representantes da produção portuguesa e da produção brasileira inspirada na anterior; um arquivo com cinco mil fotos referenciais; instalações para o tratamento preventivo e conservativo destas peças; profissionais de várias áreas afins envolvidos no estudo deste material. Desde 2006 esta estrutura é utilizada por estudiosos, pesquisadores e instituições parceiras, apontando resultados positivos quer para o entendimento da produção, dos avanços tecnológicos alcançados e mudanças estilísticas ocorridas no processo de uma unidade fabril ou no processo fabril da época, quer para o aprimoramento técnico do tratamento conservativo dispensado a estas peças, como mostram os resultados aqui apontados. Neste sentido, registra-se a pesquisa feita em solo português à busca de documentos e peças referenciais, bem como a parceria com pesquisadores portugueses, em especial Ana Margarida Portela e Francisco Queiroz, responsáveis pelos estudos mais recentes sobre o tema. A reconstrução deste recorte histórico português não se faz completa sem os exemplares encontrados no Brasil, e o brasileiro carece de aprofundamento para reconstruir o seu recorte.

Desenvolvimento

O início da produção destas peças coincide com o desenvolvimento industrial português em meados do século XVIII, quando surgem as primeiras fábricas de cerâmica nos mesmos moldes de suas contemporâneas em outros setores: industriais de outros países são convidados pelo governo português a instalar fábricas e formar o operariado local. As fábricas de cerâmica, desta forma, incentivadas são instaladas em várias localidades portuguesas e encontram o apogeu no século XIX. É na região do Porto e Gaia, às margens do rio D'ouro, que se forma o polo industrial cerâmico. Algumas das fábricas deste polo despontam em qualidade técnica, estilística e mercadológica, abrem o mercado para as exportações com o Brasil, favorecido pela abertura dos portos em 1808, com registro de maior intensidade no primeiro e no terceiro quartel deste mesmo século. As regiões portuárias de Maranhão, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro marcam a entrada destas peças em solo brasileiro, o que explica a maior concentração de exemplares no paisagismo destas regiões e localidades próximas, mas não é fator determinante, pois peças contemporâneas surgem também nas

regiões de São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Hoje conhecidas no Brasil popularmente como peças do Porto, foram produzidas na região do Porto, porém, por várias fábricas integrantes do polo industrial cerâmico do Porto e Gaia, sendo seis as mais importantes delas.

Por motivo de divergências entre os autores portugueses sobre a data exata de suas fundações e término, adotar-se-ão períodos aproximados em substituição a estas datas, extinguindo-se assim tais divergências. Três fábricas surgem como pioneiras e formam o grupo das mais antigas: a Fábrica de Massarellos/Porto, fundada nos primeiros anos da segunda metade do século XVIII, percorre todo século XIX e se extingue no início do segundo quartel do século XX; a Fábrica de Miragaia/Porto, também dos primeiros anos da segunda metade do século XVIII, mas já se extingue no início do último quartel do século XIX; a Fábrica de Santo Antonio/Porto, fundada nos primeiros anos do segundo quartel do século XVIII, também atravessa o século XIX e finda suas atividades nos últimos anos do primeiro quartel do século XX. No século XIX surgem as mais recentes, porém não menos importantes: a Fábrica Carvalhinho/Porto, no fim do primeiro quartel, encerra suas atividades no último quartel do mesmo século; a Fábrica das Devezas J.P.Valente/Porto, surgida no segundo quartel do século, encerra suas atividades no primeiro quartel do século seguinte; e a Fábrica das Devezas A.A.Costa & Cia/Porto, do início da segunda metade do século, com registro de atividade até os dias de hoje, porém com produção inexpressiva a partir do segundo quartel do século XX.

Embora apresentem produções distintas, estas fábricas apontam trajetórias cruzadas, quer pela rotatividade de seus proprietários, artesãos e técnicos, quer por interesses financeiros e comerciais. Dois exemplos que demonstram o cruzamento de trajetória das fábricas são: no início do século XIX, a Fábrica de Miragaia desponta entre suas concorrentes, arrenda a Fábrica de Santo Antonio, a Fábrica de Massarellos e a Fábrica de Carvalhinho, funda o Depósito das Fábricas do Porto, com o intuito de concentrar a produção para comercialização e exportação e, quando entra em declínio, é assumida pela Fábrica de Santo Antonio; e a passagem em períodos distintos do artista português Teixeira Lopes na Fábrica de Santo Antonio e na Fábrica das Devezas A.A.Costa. A hipótese de que o foco produtor da Fábrica Santo Antonio estava voltado para o comércio brasileiro reforça-se pelo fato de o Brasil concentrar um grande número das peças desta fábrica, ao contrário de Portugal, onde os exemplares

desta fábrica são encontrados em menor quantidade e sua história é pouco conhecida. A Fábrica das Devezas J. P. Valente e a Fábrica das Devezas A. A. Costa também são bastante representativas em número de exemplares no Brasil, mas ao contrário do que acontece com a Fábrica de Santo Antonio, seus exemplares são bastante encontrados em Portugal, inclusive com material de pesquisa mais disponível. Exemplares produzidos por outras fábricas e regiões portuguesas e mesmo produzidos em período mais recente por fábricas brasileiras, como os da Fábrica Viúva Lamego/Lisboa e os da Fábrica Luis Salvador/Itaipava, aparecem na ornamentação arquitetônica brasileira, porém são os das seis citadas anteriormente que definem o cenário da época e são mais representativos em número de peças no acervo do Instituto Portucale.

Os exemplares ornamentais em questão apresentam semelhanças temáticas, técnicas e formais, porém alguns indicadores facilitam a distinção da unidade produtora fabril original e apontam características de igualdade, semelhança e diferença entre as peças e as fábricas. Uma observação pouco mais atenta pode dar conta de algumas destas distinções como: o registro do fabricante identificável pela inscrição de marca do produtor nas peanhas; a inscrição “Porto”, encontrada junto à identificação do produtor na maioria das peças, que indica a localidade das fábricas e contribui para popularmente serem conhecidas no Brasil simplesmente como peças do Porto; o formato e tamanho da peanha que junto com o tipo gráfico utilizado para a inscrição de marca distinguem não só unidades fabris, como períodos de produção de uma mesma unidade, sendo as peças da Fábrica de Santo Antonio bons exemplares deste caso; a predominância do esmalte branco como revestimento com detalhes em azul, característica da maioria das peças. No entanto, apenas processos investigativos mais aprofundados revelam as inúmeras informações que estas peças detêm. No Instituto Portucale, estes exemplares adquirem o caráter de cultura material e como tal são preservados e catalogados, e o fato de estarem reunidos em um só local propicia o processo de análise comparativa. Um exemplo é a constatação por análise comparativa de que os esmaltes brancos e azuis muito invariavelmente utilizados no revestimento das peças mais antigas são distintos quanto à tonalidade, brilhos, efeitos de craquelado e resistência ao tempo, e que estas características apontam a fábrica produtora e períodos de produção de uma mesma fábrica. As massas cerâmicas também apresentam variações capazes de apontar a fábrica produtora de uma peça e períodos

de produção de uma mesma fábrica, porém, a análise comparativa torna-se insuficiente. A massa cerâmica, quando aparece exposta nestas peças, não conta com a proteção do esmalte, portanto sofre maior contaminação externa capaz de alterar, por exemplo, a coloração original. Parceria feita com a equipe de pesquisadores da Universidade de São Paulo formada por Augusto Camara Neiva, da Escola Politécnica; Márcia de Almeida Rizzuto, do Instituto de Física; Herbert Prince Favareto Pinto, da Escola Politécnica; e pela restauradora Elizabeth Alfredi de Mattos Kajiya, responsáveis pelo processo de análise por espectroscopia de raios X o EDXRF, pode trazer dados mais aprofundados a respeito.

Algumas peças do Instituto Portucale foram submetidas a este processo de análise, e resultados são aguardados. As fábricas, de maneira geral mantêm um padrão de produção quanto às questões que envolvem a massa cerâmica, esmaltação, tema, categorias e tamanhos, contudo, pela análise comparativa feita no Instituto Portucale, é possível destacar a Fábrica das Devezas A. A. Costa, a segunda em representação numérica nesta instituição e também no Brasil, como a fábrica que mais se lançou à experiências, apresentando exemplares não esmaltados, massas cerâmicas marmorizadas, esmaltes transparentes e a técnica de esmaltação do engobe. Também se pode observar que exemplares desta fábrica produzidos no período da participação do artista Teixeira Lopes se destacam em tamanho, com peças medindo 1,40 m de altura e beleza formal comuns em outros períodos de produção desta fábrica. Este artista marca também sua passagem pela Fábrica de Santo Antonio, e os resultados são os mesmos registrados na Fábrica das Devezas A. A. Costa. Sua passagem pelas duas fábricas imprime semelhanças na produção de fábricas onde as diferenças eram mais perceptíveis. Outro artista portuense que teve seus originais reproduzidos pela Fábrica de Santo Antonio foi Soares dos Reis, que doou a esta fábrica quatro originais: o Júpiter, o Netuno, a Juno e a Dançarina. Destas peças raras o acervo do Instituto Portucale possui um exemplar da Dançarina.

Para entender algumas questões que envolvem originais, moldes e cópias é importante lembrar o processo de produção a que estas peças são submetidas resumido na sequência de passos a seguir: um modelo é concebido por um artista, como o caso dos citados; um molde é feito em gesso facetado; as cópias são tiradas em argila, que passam a ser denominadas biscoito; os biscoitos são queimados a média de 900° C de temperatura;

uma segunda queima é feita para a esmaltação. Os originais, os moldes e a técnica são exclusivos das fábricas, porém existem interferências nesta exclusividade que desembocam em casos de semelhanças menos fáceis de serem desvendadas do que a passagem do artista Teixeira Lopes por duas fábricas. Peças muito semelhantes com inscrição de marca distintas, como é o caso de alguns exemplares da Fábrica de Miragaia e da Fábrica de Santo Antonio encontrados no Instituto Portucale. São peças que sem a marca de inscrição e por análise comparativa seriam facilmente identificadas como sendo de mesma produção fabril, no entanto, as diferentes marcas inscritas levantam ao menos duas hipóteses: a de que a Fábrica de Santo Antonio, ao assumir a Fábrica de Miragaia, incorporou os moldes desta à sua produção; e a de que a Fábrica de Santo Antonio recebe as peças semiprontas da Fábrica de Miragaia para finalização. Outro caso que merece ser registrado, também foi constatado por análise comparativa em exemplares do acervo do Instituto Portucale. Várias exemplares da Fábrica de Cerâmica Luis Salvador/Itaipava, inspirada na produção portuguesa tanto temática como tecnicamente, fundada no ano de 1951 e ainda em atividade, compõem o acervo desta instituição, mas um exemplar torna-se peculiar: é uma figura alegórica denominada América, sem marca de inscrição do produtor na base, mas sim na parte interna da peça, como é comum às peças desta fábrica. Este exemplar, que destoa do padrão formal de outros exemplares da fábrica, é muito semelhante à outra América, com a marca de inscrição na base, da Fábrica de Santo Antonio. A análise comparativa e a correlação nas dimensões apontam que são cópias de um mesmo molde e levanta a hipótese de que a forma original da Fábrica de Santo Antonio foi trazida de Portugal para a produção na fábrica brasileira no mínimo trinta anos após seu encerramento.

Alguns exemplares da Fábrica de Miragaia, da Fábrica de Massarellos e da Fábrica de Santo Antonio, com mais de 150 anos de fabricação, analisados no Instituto Portucale, mostram que, depois de submetidos a um simples tratamento de higienização, apresentam-se em estado de conservação quase perfeito. Há que se ressaltar que casos como estes são exceções. Estas peças expostas a céu aberto sofrem constante agressão da natureza, mas é a agressão do homem a mais prejudicial, que ao retirá-las de seus locais de origem causa danos irreparáveis às peças agravados com tentativas de restauro que utilizam cimento para colagens e concreto para mantê-las em pé. A opção pelo cimento se deve a sua resistência ao tempo e as variações

climáticas, porém, comprova o total desconhecimento das consequências quando aplicado nas peças em questão. É de difícil remoção, muitas vezes impossível, sua rigidez é superior e seu processo de dilatação e retração é menor, portanto, incompatível, causa rachaduras que favorecem a infiltração, comprometendo a massa cerâmica e o esmalte dos originais.

A pesquisa da conduta apropriada no processo de tratamento preventivo e conservativo do acervo é outro foco de interesse do Instituto Portucale, que opta pela forma expositiva similar destinada originalmente às peças. O conhecimento da matéria com que estas peças são confeccionadas é determinante para a opção da conduta adequada. A argila é a matéria-prima básica, que varia em cor, resistência, porosidade e plasticidade conforme os elementos presentes em sua composição. A transformação da argila em cerâmica se dá no processo de queima em fornos a temperaturas que variam de 800° a 3.000° C, quanto maior for a temperatura a que é submetida, maior é sua rigidez e resistência. Um artefato cerâmico em contato com as variações climáticas sofre constante processo de dilatação e retração, que menor é, quanto maior for a temperatura a que for submetido na queima. As peças em questão são submetidas à temperatura máxima de 950° C, portanto, de rigidez e resistência relativas e processo de dilatação e retração acentuado. O esmalte com vidro em sua composição, aplicado sobre o artefato cerâmico, tem a função decorativa, mas principalmente a função de proteção e impermeabilização. Experiências feitas com procedimentos conservativos eficazes nos tratamentos museológicos mostram-se ineficazes para a forma expositiva a céu aberto.

A parceria com a Fundação Joaquim Nabuco da Universidade de Recife e a equipe de coordenadores do departamento da Laboarte, Antonio Montenegro e Ana Elizabete Marques da Silva, abre novos caminhos para pesquisas e procedimentos. A água e o calor tornam-se os elementos básicos para a higienização e a retomada da originalidade da peça, todo elemento espúrio é retirado para tornar eficiente o processo conservativo das peças, produtos industriais mais compatíveis ao artefato cerâmico, mais resistentes às variações climáticas e menos invasivos aos originais são pesquisados no mercado nacional e internacional, testados, e utilizados nas restaurações conservativas, e em busca da mínima agressão e maior compatibilidade com os originais, a utilização da cerâmica para restaurar cerâmica encontra-se em processo de pesquisa.

Conclusão

Exemplares da cerâmica ornamental portuguesa chegaram ao Brasil há dois séculos, e o cenário de muitas localidades brasileiras ganhou novos desenhos. Poucos exemplares são encontrados no seu destino original, vários foram adaptados a novos cenários, mas muitos se perderam. Ao ornamentar edifícios, jardins e portais ornamentaram também o anseio, o gosto e o modo de vida de uma época. De concepção frágil para o destino atribuído, ainda resistem, e a força que adquirem quando agrupados é a mesma que conquistam as instituições e profissionais agrupados para o estudo delas. Cada peça e a trajetória que percorreram guarda uma história portuguesa, uma história brasileira e uma história luso-brasileira à espera de resgate e iniciativas como a do Instituto Portucale, que, mais que valorizadas, devem ser multiplicadas e intensificadas.

Referências bibliográficas

- DOMINGUES, Ana Margarida Portela. *A ornamentação cerâmica na arquitetura do Romantismo em Portugal*. Porto, 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FÁBRICA CERÂMICA E DE FUNDIÇÃO DAS DEVEZAS. *Catálogo de Fábrica*. Vila Nova de Gaia: Real Typ. Lith. Lusitana, 1910.
- FÁBRICA DE LOUÇA DE MIRAGAIA. *Catálogo da exposição*. Coordenação de Margarida Rebelo Correia. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação; Museu Nacional de Soares dos Reis, 2008.
- FÁBRICA DE MASSARELLOS PORTO: 1763-1936. *Catálogo de exposição Fábrica de Louça de Massarells*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 1998.
- LOPES, Carlos da Silva. *Estudos de história da cerâmica*. Porto: Gabinete de Estudos de Artes Decorativas da Universidade Católica Portuguesa, 2004.
- MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS. *Itinerário da faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: I. P. M., 2002.
- MUSEU NACIONAL DO AZULEJO. *Roteiro*. Lisboa: I. P. M.: Edições ASA, 2003.
- PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco. A Fábrica das Devesas e o patrimônio industrial cerâmico de Vila Nova de Gaia. A publicar em *Arqueologia industrial* (no prelo).

QUEIRÓS, José. *Cerâmica portuguesa e outros estudos*. Organização, apresentação, notas e adenda iconográfica de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto. 3. ed. Lisboa: Presença, 1987.

_____. Devesas: de complexo fabril bem-sucedido a patrimônio industrial em risco. In: CONGRESSO DE ARQUEOLOGIA PENINSULAR, 3., 1999, Vila Real. *Atas...* Porto: Adecap, 2000. v. 8, p. 323-335.

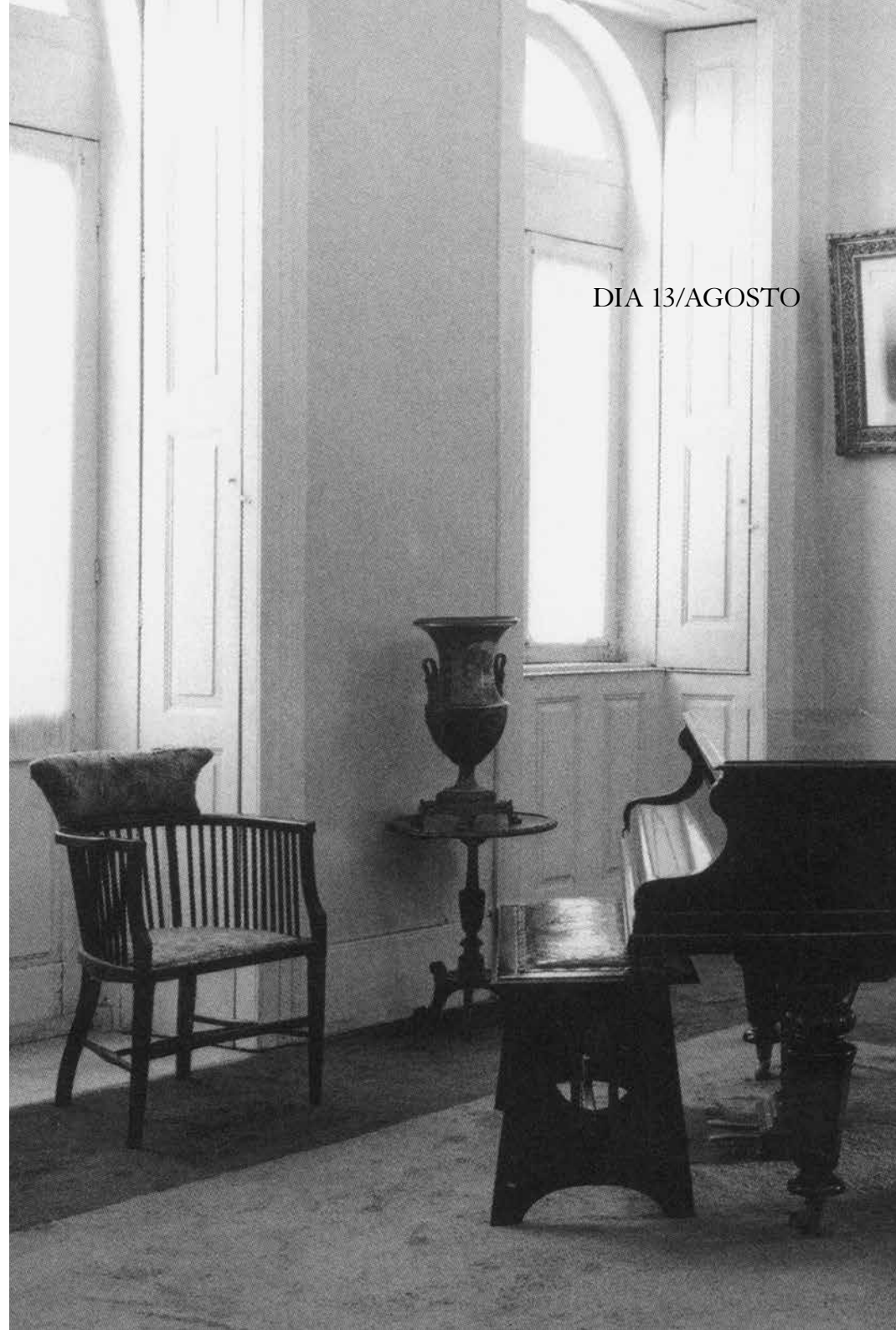
SANDÃO, Arthur de. *Faiança portuguesa: séculos XVII-XIX*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1983-1985.

SIMAS, Filomena; ISIDRO, Sônia (Coord.). *Dicionário de marcas de faiança e porcelana portuguesas*. Lisboa: Editora Estar, 1996.

SIMÕES, J.M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

VALENTE, Vasco. *Cerâmica artística portuense dos séculos XVIII e XIX*. Porto: Livraria Fernando Machado, [1940?].

VITORINO, Pedro. *Cerâmica portuense*. Gaia: Edições Apolino, 1930.



DIA 13/AGOSTO

Palestra IV

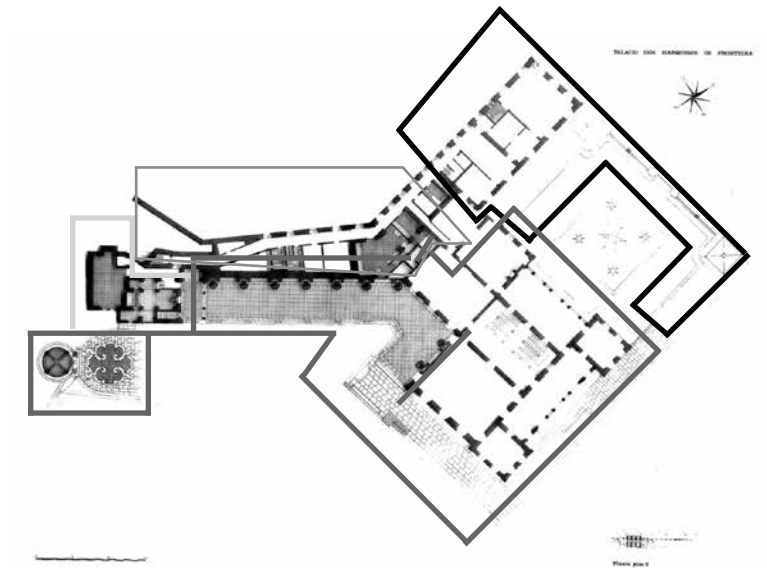
Palácio Fronteira: uma casa museu habitada

Dom Fernando José Fernandes Costa Mascarenhas

Presidente Fundação Casas Fronteira e Alorna

IMAGENS
p. 299

1 – Breve história do Palácio Fronteira



Legenda:

- 1) — Preexistências, Capela e Torreão adjacente, a parte mais antiga.
- 2) — Núcleo do século XVII.
- 3) — A Ala do século XVIII.
- 4) — Zona em que não se conseguiu ainda distinguir a parte da estrutura que remonta ao século XVII da que remonta ao século XVIII ou a eventuais preexistências.

Preexistências

Há notícia de terras da família na zona da serra de Monsanto desde o século XVI. O atual Palácio Fronteira situa-se em uma quinta, provavelmente formada ou completada por d. João Mascarenhas, à época denominada quinta dos Loureiros. Essa quinta de recreio é rodeada por um recinto murado, presumivelmente desde a mesma época, e contém o palácio, jardins, horta e mata dos marqueses de Fronteira. A data mais antiga que se encontra no palácio está em uma lápide, situada no frontão da capela, onde se lê “*Dicatum caritati coeli MDLXXXIII*”, com uma cruz que se encontra acima dela e um nicho com uma escultura, provavelmente de lavra relativamente recente, em substituição a outra mais antiga, que representa a esperança, as três virtudes teológicas.

A capela é, pois, presumivelmente a parte mais antiga do conjunto, embora até hoje não tenha sido encontrada documentação relativa ao “levantamento de capela”. Concorre com a inscrição, o fato de haver um torreão por detrás desta, que corresponde à tipologia da casa saloia, embora com um piso a mais do que o habitual e que, provavelmente, é anterior à construção do palácio e possivelmente contemporâneo da capela.

Acresce que a parte mais longa do terraço ou Galeria das Artes forma um ângulo obtuso com sua parede norte, bastante inabitual, designadamente na arquitetura predominantemente ortogonal da época, mas que se explica justamente porque conduz à capela.

Corpo principal e elementos arquitetônicos dos jardins

O corpo principal do palácio é constituído, em esquema, por um quadrado ladeado por quatro torres, das quais uma só existe no piso térreo e não no andar nobre, já que no espaço que lhe competiria neste se encontra a zona mais larga do terraço, e outra, localizada na fachada norte, lado poente, só existe, atualmente, no exterior, tendo sido alterado o espaço correspondente no interior na segunda grande campanha de obras do palácio. Incluem-se neste espaço, o átrio, a escadaria interior e entrada principal, a Sala das Batalhas, a torrinha sul, a antiga *loggia* nascente, hoje biblioteca, a torrinha norte, a *loggia* norte, reaberta nos anos 90 do século XX, parte da Sala de Juno, a Sala dos Painéis, hoje sala de jantar grande, e parte da área de serviços, designadamente, a atual cozinha, que apresenta um par de colunas, que aparenta ser da época em que foi construído o corpo principal. Este núcleo, bem como a já referida parte do terraço que conduz à capela, incluindo todos os azulejos que revestem o exterior da casa, do terraço,

e dos elementos adiante designados, juntamente com todos os elementos arquitetônicos dos jardins, designadamente, muretes poente, sul e nascente, Tanque dos Cavaleiros e Galeria dos Reis até d. Pedro II (regente) que o sobrepuja, escadarias de acesso à dita galeria e respectivos torreões nascente e poente, as cinco fontes do jardim, tudo no Jardim Formal, bem como a Fonte de Vênus, embora a sua localização tenha sido alterada, Tanque dos Ss e muretes que a rodeiam, Casa da Água ou do Fresco, no jardim, dito de cima ou de Vênus, e ainda o Ninfeu, que se encontra em um plano superior a este último, para além de todos os elementos escultóricos em mármore e em chumbo dos dois jardins, do Ninfeu e da Galeria das Artes ou terraço e todos os embrechados das três grutas da parede principal do Tanque dos Cavaleiros, da Casa da Água ou do Fresco e do nartex da capela foram mandados edificar por d. João Mascarenhas, 2º conde da Torre, de juro e herdade e 1º marquês de Fronteira, e por sua mulher, d. Madalena de Castro. O conjunto destinava-se a uma residência de verão, concorrendo tanto os fatos registrados como a arquitetura, para a definir como tal, apesar de ser frequentemente dito que se tratava de um pavilhão de caça. Não se sabe exactamente a data do início da sua construção, mas sabe-se que, em 1668, quando da visita de Cosme III de Médicis a Portugal,¹ estava já em fase adiantada e sabe-se também que, em 1673, data da morte da 1ª marquesa de Fronteira, por ocasião da qual foi feito um Tombo,² já existiam todos os elementos aqui referidos e que, apesar de nele se dizer que o palácio se encontrava ainda incompleto, nada existe hoje que não estivesse no dito Tombo, salvo as partes que foram edificadas no século XVIII.

Campanha de obras do século XVIII

Entre 1771 e 1781, d. José Luís Mascarenhas, 5º marquês de Fronteira, dado que a casa da família na rua das Chagas tinha sido inteiramente destruída pelo terremoto e incêndios subsequentes, empreendeu uma vasta campanha de obras de forma a tornar o palácio residência permanente da família, além de refazer os estuques que, certamente foram destruídos pelo terremoto, apesar de a estrutura da casa ter sobrevivido.³ Nesta época

1 CORSINI. *Viagem de Cosme III de Médicis a Espanha e Portugal: 1668-1669*. Edición y notas por Angel Sanchez Rivero y Angele Mariutti de Sanchez Rivero. Madrid: [s. n.], 1939.

2 Tombo por morte da 1ª marquesa de Fronteira, 1673, espólio da Casa Fronteira, A. N. T. T.

3 Factos posteriores confirmaram a fragilidade dos estuques em situações de terremoto, como sucedeu em 1969, ano em que caiu uma parte dos estuques do tecto da Sala das Batalhas.

foi construído o prolongamento da Galeria dos Reis, adjacente e paralelo ao murete sul do chamado Jardim de Cima, que inclui os reis d. João V, d. José, d. Maria I e, já no muro poente, d. João VI. Foi também acrescentada a ala do século XVIII, bem como alterada a zona de transição entre o corpo principal e esta ala, que inclui, no prolongamento da fachada norte, parte da Sala de Juno e a Sala dos Quatro Elementos e, já na ala perpendicular a esta, a Sala de Eros ou Cupido, hoje sala de jantar, uma série de pequenas salas, designadamente uma sala de passagem, que hoje se encontra dividida por uma partição amovível, a Sala das Quatro Estações e outra pequena sala, separada desta por um arco, e, no mesmo plano, um espaço convertido em casa de banho em 1984 e, finalmente, a Sala (ou Quarto, como se lhe prefira chamar) de Aparato, do século XVIII. A parte desta ala que precede a Sala de Aparato que, por ter um maior pé direito não o permite, tem um outro piso, o segundo, que se lhe sobrepõe e onde hoje está situada a suite habitada pelo actual marquês. Supõe-se também que o fosso que existia junto à fachada nascente tivesse sido convertido em terraço nesta campanha. Deve-se também a esta campanha de obras a construção de um pombal de base octogonal e cujas paredes foram revestidas nos finais do século XIX por um desenho, em tons de ocre, rosa e um tom vinoso, que forma cubos, o qual foi recentemente restaurado, preservando essa intervenção oitocentista que, como as fotografias atestam, se tinha aplicado também ao palácio, propriamente dito.

Obras posteriores

Nos anos 30 do século XX foi empedrado o pátio de entrada e alterada a escada do átrio, que dá acesso à escadaria interior, sendo retiradas as portadas do piso térreo da *loggia* norte; foram também revestidos de azulejos os corredores de serviço do andar nobre, as duas escadas de serviço entre o rés do chão e o andar nobre e as duas escadas entre o andar nobre e o segundo piso. No final dos anos 1940, foi fechada a parte inferior da *loggia* nascente e feitas algumas alterações em todo o rés do chão. No final dos anos 1950, foi feita a atual cozinha, uma casa de banho no andar nobre, que no final do século, quando da criação da fundação, foi dividida em duas, além de um espaço que dá acesso a uma delas, usualmente designado por Quarto dos Casacos, foram feitas três casas de banho no segundo piso, bem como alterada a divisão dos quartos. Já no final do século XX, uma das cocheiras, que entretanto virara garagem, foi transformada nos

escritórios da parte administrativa da fundação, e foram feitas duas casas de banho adjacentes com uma intervenção de arte contemporânea em azulejos representando dragões, inspirados nos da fachada nascente do palácio, realizados por Maria do Carmo Peixeiro, além de obras de proteção contra umidades, quer no exterior, quer no interior da fachada poente da ala do século XVIII. Também por esta época e em anos subsequentes foi desmanchada e reconstruída a fachada do andar nobre da *loggia* norte e consolidadas as respectivas paredes; foram refeitas na sua totalidade as coberturas do palácio, com a colaboração da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e do Ippar. Foi colocado no jardim formal um painel de azulejos representando o fogo, da autoria de Paulo Rego, em substituição de outro que havia caído em data desconhecida, com o mesmo tema.

Esta primeira parte do texto resulta de uma revisão do texto que fiz em dezembro de 2007 e está no site da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

2 – *A instituição e as pessoas*

Quando tomei a decisão de criar a fundação e abrir a casa ao público, uma coisa se me tornou clara logo de início: queria que a casa fosse vista como aquilo que é – uma casa habitada – e rejeitei imediatamente a possibilidade de pôr fitas nas cadeiras para as pessoas não se sentarem nelas, pôr cordões à entrada das salas para as pessoas poderem ver as salas mas sem poderem fazer mais do que assomar à porta ou ainda pôr cordões à volta dos tapetes, etc. Queria e quero que as pessoas usufruam a casa como uma casa, na medida em que isso é possível.

Embora compreenda perfeitamente o seu valor, em termos de conservação de património, tenho certa dificuldade em aceitar como forma de vivência as escolhas de certas pessoas. Por exemplo, o senhor Calouste Gulbenkian tinha tapetes preciosos em casa, apenas para olhar para eles, pois nunca os pisava; contornava-os para não os danificar.

Claro que a escolha que fiz tem custos, e impunha-se proceder à sua minimização, impunha-se reduzi-los a uma escala tolerável; a solução de compromisso que me ocorreu foi limitar, por um lado, o número de visitantes por vez e, por outro, o número de visitas. Finalmente, decidi que as visitas à casa seriam sempre guiadas, para que os turistas não andassem à solta e para que houvesse um mínimo de controle sobre os objetos expostos; os quais incluem tapetes, retratos de família, porcelanas da China dos

séculos XVII a XIX, bronzes doirados, pratas, miniaturas, cristais, etc., isto para não falar dos que estão incorporados nos tetos e paredes, como azulejos, estuques e pinturas.

Há uma contradição intrínseca e inelutável entre a fruição e a preservação do patrimônio. Não faz sentido preservar o patrimônio a não ser para ele poder ser fruído, mas, em contrapartida, não é possível fruir o patrimônio sem contribuir para a sua deterioração.

Saindo do domínio da realidade para entrar no da ficção científica, poderíamos imaginar um campo de estase que envolvesse cada monumento ou sítio histórico e o preservasse intacto para todo o sempre. Suponho que será, ou poderá ser, esse o sonho de qualquer conservador. Se esse campo fosse transparente, e por que não – já que estamos no domínio do imaginário –, poderíamos também contorná-lo ou sobrevoá-lo e olhar para ele, mas nunca poderíamos penetrá-lo e experienciá-lo como o faziam os seus construtores e habitantes. E se, porventura, levando ainda mais longe o progresso científico, pudéssemos penetrá-lo, de nada valeria, já que, por definição, em um campo de estase o tempo não existe, não corre, e, por consequência, não só não correria para o patrimônio, como não correria para nós. Ora, sem tempo não há vida. Entraríamos no campo de estase e lá ficaríamos ou, na melhor das hipóteses, de lá sairíamos, mas sem dar por isso, sem nos apercebermos de nada e, logo, sem qualquer espécie de fruição que não fosse o mero conhecimento do fato de porventura o termos atravessado.

Voltemos ao presente que é nosso privilégio viver.

Pôs-se-me também o problema de conciliar as visitas à casa com a preservação da intimidade dos seus habitantes. Nos primeiros anos, o horário era mais reduzido, mas também mais variado, e surgiram alguns problemas; nesse tempo, usávamos uma salinha separada da zona visitável apenas por uma porta de vidrinhos e procurávamos proteger-nos por meio de uma semiobscuridade, no entanto, havia vários visitantes que encostavam a cara e as mãos aos ditos vidrinhos para poderem ver os donos da casa a ver televisão.

Perante isso, tomei duas medidas.

Por um lado, limitei o horário das visitas à casa à manhã, com exceção dos grupos que fazem reservas prévias, e, por outro, abandonamos a referida salinha da televisão aos turistas e refugiamos-nos na zona do século XVIII e no segundo piso, que abrange apenas uma parte da casa.

Em determinada altura, dado que sou um homem de interiores, que raramente visita os jardins, aceitei torná-los visitáveis, também, na parte

da tarde; isto porque acontecia com alguma frequência aparecerem turistas, à tarde, que batiam com o nariz na porta e tinham que ir-se embora, depois de um caminho de acesso relativamente difícil para quem não conhece bem Lisboa – a casa fica situada na encosta nordeste da serra de Monsanto e para lhe aceder é necessário passar sob a linha de caminho de ferro, requerendo uma caminhada relativamente penosa para o acesso pedestre. Estas visitas são durante o horário de abertura do escritório do rés do chão, que se ocupa da parte administrativa.

Sua localização, em contrapartida, protege a casa da vizinhança mais imediata de prédios de habitação ou escritórios, que infelizmente são bem visíveis, mas que, apesar de tudo, estão a uma distância de uma centena de metros dos limites da quinta.

Nos grandes países da Europa ocidental, como Espanha, França, Inglaterra e Alemanha – o caso da Itália, penso, é em parte diferente – as casas têm outra escala e é muito mais fácil a co-habitação entre habitantes e turistas. Se eu quiser usar alguma parte da área visitável da casa, e isso acontece com relativa frequência, acontece-me, por vezes, deparar com um grupo de turistas. De início, isso causava-me algum incômodo, mas ao fim de um par de anos, sorrio, faço um aceno de cabeça, cumprimento o guia, e continuo com o que estava ou ia fazer. Suponho que, depois, os guias informem os turistas de quem eu sou, o que é sempre um motivo de regozijo para os ditos.

Quanto aos turistas, há ainda a acrescentar que, não só são informados de que a casa é habitada pelo atual representante da família, descendente direto do seu fundador, d. João Mascarenhas, 2º conde da Torre e 1º marquês de Fronteira, como rapidamente se apercebem do fato pela sua própria observação; note-se que, de um modo geral, isso é visto como mais um motivo de interesse e tende a infundir um certo respeito. Em 22 ou 23 anos de visitas, apenas houve um par de tentativas de roubo por parte dos turistas.

Bem pior do que a casa ser visitável, é a realização de serviços de *catering*. Para já o pessoal da casa fica bastante transtornado porque vê uma horda de estranhos ou semiestranhos a entrar pela casa e tomar conta da quase a totalidade das zonas de serviço. Além disso, a ocupação de espaços é muito mais invasiva em termos espaciais e muitíssimo mais prolongada. Enquanto no inverno há duas visitas de uma hora cada, e no Verão há quatro, que ocupam um total de três horas, os serviços de *catering* ocupam muito mais tempo, chegando a durar, com montagens e desmontagens,

vários dias. Pior que isso só certas filmagens. Mas enquanto os serviços de *catering* são uma presença frequente – é raro o mês em que não há um ou mais –, há muitos anos em que não há filmagens.

Os serviços maiores implicam a criação de tendas e a consequente montagem e desmontagem de andaimes, o que obriga a presença constante de um par de jovens contratados pela fundação para que vigiem todo o processo e se certifiquem que o patrimônio não é posto em perigo, o mesmo se passando durante o evento, sobretudo quando se trata de casamentos; este último é o mais gravoso caso, dada a enorme duração dessa festa, que chega a prolongar-se por 12 e mais horas, isto para não falar dos repetidos avisos que é preciso fazer e do controle apertado que o nosso secretário-geral tem de exercer nas conversas prévias para explicar pensosamente que, por exemplo, não é possível fazer fogo de artifício sem a autorização prévia e a presença de bombeiros.

Acresce que estes serviços obrigam frequentemente ao uso e/ou à deslocação de certas peças do patrimônio, o que nunca beneficia e muitas vezes prejudica o seu estado de conservação. As principais vítimas são os tapetes, que são também penalizados pelas atividades culturais, a mesa da casa de jantar e o seu tampo, e o centro de mesa Tomir, peça de bronze dourado, delicada e muito pesada, que é frequentemente manipulada; estamos agora a organizar uma forma de o transportar que seja mais segura, como estamos a procurar tomar providências para que o tampo da mesa esteja mais protegido.

Vem a propósito referir que dois terços dos fundos para o orçamento da fundação proveem da exploração florestal e agrícola das terras no Alentejo e um terço é gerado na própria casa, constituindo os *caterings* a principal fonte de receita deste último terço. As referidas terras são o condado da Torre, conjunto de dez herdades que se situam no concelho de Ponte de Sor, distrito de Portalegre, no Alto Alentejo, cujo morgadio foi instituído pelos avós do 1º conde da Torre, d. Fernando Mascarenhas e dona Filipa da Silva, em 1574.

Uma das principais dores de cabeça de uma casa museu habitada são as cadeiras. De fato, com exceção das atividades culturais da fundação, em que se usam cadeiras de metal e plástico, tal como nos serviços de *catering* que não alugam cadeiras próprias, as cadeiras usadas no dia a dia da casa são dos séculos XVIII ou XIX. Só para lhes dar um exemplo, na última reunião do conselho executivo da fundação decidimos mandar proceder ao restauro de nada menos de oito cadeiras.

Com raras exceções, os restantes móveis causam muito menos problemas, dado que tendem a ficar quietinhos no seu sítio, independentemente do que se passa à sua volta. Claro que há que ter o cuidado de fazer com que as pessoas usem uma daquelas rodelinhas para pôr debaixo dos copos, a que chamamos bases, coisa aparentemente facilíma e que pouco incômodo traz, mas que, sobretudo até se instaurar o hábito, parece ser feita com grande relutância tanto pelo pessoal como pelos visitantes; e mesmo depois, é preciso estar atento.

Outra das vítimas mais frequentes desta espécie de co-habitação é o tampo da mesa da casa de jantar grande, na Sala dos Painéis. Ora é a tal rodelinha resultante da falta de base para o copo, ora é uma manchinha informe e esbranquiçada que resulta da água que escorreu da tampa quando se abriu a terrina para as pessoas se servirem, sobretudo quando não sou eu que a abro, ora é uma mancha maior que é consequência de algum serviço que pôs um prato coberto quente sem a proteção extra necessária para esses casos, ora e finalmente foi o pessoal doméstico que resolveu raspar a estearina caída de uma das velas e riscou o delicado verniz da mesa.

Tendo já dado alguns exemplos dos problemas de uma casa museu habitada, resta-me fazer uma breve alusão a um problema estrutural desta condição.

Todas as donas de casa têm as suas especificidades, mas muito haverá em comum no seu modo de gerir as respectivas casas, que é essencialmente diferente da forma de gerir uma instituição.

As casas museus, de um modo geral, são geridas como instituições, uma vez que a sua designação como “casa” remete para uma realidade passada. Trata-se de casas que foram habitadas em determinada época, mas que deixaram de o ser antes ou no momento em que se tornaram casas museus. O seu lado “casa” consiste essencialmente na preservação da memória do espaço físico e do mobiliário tal como era no tempo em que era uma casa habitada. Não há pois tensão no presente entre a sua realidade casa e a sua realidade museu, uma vez que se trata de realidades sucessivas e não simultâneas e que a segunda é criada para preservar a memória da primeira.

O caso das casas museus habitadas é totalmente diferente, já que a função casa e a função museu convivem e se sobrepõem no mesmo espaço e no mesmo tempo.



Mesa-redonda III

Museu Casa de Benjamin Constant: a primeira casa da República

Elaine Carrilho



O Museu Casa de Benjamin Constant tem por missão preservar o ambiente familiar e o contexto sociocultural em que viveu Benjamin Constant, uma das figuras de destaque da proclamação da República no Brasil, por meio da reconstituição de hábitos de vida típicos da transição do século XIX para o XX e da disseminação de seu arquivo documental, visando à integração da instituição com as peculiaridades de seu território, o bairro de Santa Teresa, por meio de atividades educativas, culturais e de lazer.

Apresentação

Na Constituição de 1891, em um dos artigos das “Disposições transitórias”, foi determinada a compra, pela União, da casa onde por último viveu e morreu Benjamin Constant, e que o imóvel fosse deixado em usufruto de sua viúva, sendo colocada no local uma placa de bronze em homenagem à “memória do grande patriota – Fundador da República”. Nessa ocasião, um projeto apresentado por Demétrio Ribeiro ao Congresso Nacional propunha que, após a morte da viúva, Maria Joaquina, fosse a casa “convertida em um museu de documentos de toda a sorte relativos à vida e feitos do ínclito cidadão”, o que podemos considerar como a primeira iniciativa de criação de uma casa da memória republicana brasileira, ainda no século XIX.

A inauguração do museu no ano de 1982 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Pró-Memória (Sphan), configurando-se então um espaço da memória nacional republicana, por meio da reconstituição do ambiente familiar e do contexto sociocultural em que viveu Benjamin Constant Botelho de Magalhães, concretizou a proposta de Demétrio Ribeiro quase cem anos depois.

Atualmente, o Museu integra o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia do Ministério da Cultura.

Benjamin Constant (09/02/1837 – 22/01/1891)

Benjamin Constant Botelho de Magalhães, militar, engenheiro e professor de matemática, nasceu em Niterói, filho do português Leopoldo Henrique Botelho Magalhães e de Bernardina Joaquina Magalhães. Com a morte de seu pai em 1849, Benjamin assume a responsabilidade da família ingressando na Escola Militar no ano de 1853. Formado em matemática, lecionou em diversas escolas civis e militares do Rio de Janeiro por mais de três décadas, dentre elas o Imperial Instituto dos Meninos Cegos, onde ocupou o cargo de diretor. Nessa instituição, adaptou um método de estudo da álgebra elementar para cegos, publicado no sistema braille. Também teve importante papel nas questões pedagógicas no Império, dentre elas, a formação de professores primários na Corte. No ano de 1866, seguiu para a Guerra do Paraguai como Membro da Comissão de Engenheiros, retornando no ano seguinte por conta de complicações de saúde.

Na Escola Militar, divulgou entre seus alunos a filosofia positivista de August Comte, que se opunha à escravidão e defendia a república como sendo a mais avançada forma de organização política. Passou então a exercer ampla influência sobre os jovens oficiais e, por ocasião da crise da Monarquia brasileira, tornou-se figura de destaque nos conflitos entre o exército e o imperador, participando ativamente da articulação política que culminou com a Proclamação da República. Com a implantação do Governo Provisório, ocupou a Pasta da Guerra, assumindo em 1890 o Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, ano em que se mudou com a família para o bairro de Santa Teresa em imóvel alugado, onde veio a falecer em 22 de janeiro de 1891, um mês antes da promulgação da Constituição da República.

Características arquitetônicas

Construída pelo português Antonio Moreira dos Santos Costa, a casa de chácara típica do século XIX, com jardim e belvedere, está situada em amplo jardim densamente arborizado, com mais de 10.622 m², juntamente com outro imóvel anexo, que serviu de moradia para Bernardina, uma das filhas de Benjamin Constant.

A construção em estilo neoclássico apresenta caixilhos de vidraças e avarandados com gradil de ferro fundido. Possui planta de arquitetura em forma de U, formando assim um pátio interno, para o qual dão várias

portas e janelas, com alisares cinza claro e folhas em veneziana e partes almofadadas na cor verde garrafa.

Tanto as portas como as janelas têm, em sua maioria, folhas duplas, quando não triplas, nos casos das janelas. As folhas internas são sempre em caixilhos de vidros incolor (com exceção de uma janela que possui vidros em branco fosco), e, por último, folhas cegas, na cor cinza. Algumas janelas possuem gradil em ferro fundido na cor preta, como também uma das portas laterais apresenta portão externo de ferro.

Internamente, os cômodos de serviços apresentam piso em ladrilho hidráulico, paredes em azulejo branco barra e caiação branca com rodapé em ladrilho hidráulico. Nos outros cômodos, o piso é em tábua corrida e as paredes são forradas com papel decorativo. O forro da casa obedece o padrão tipo saia e camisa na cor bege, com exceção da cozinha, que apresenta forro em ripado de madeira, na mesma cor.

Externamente, o imóvel tem caiação branca com entablamento em cinza claro. As portas apresentam vergas e ombreira em granito, assim como as janelas. Algumas portas apresentam sacadas isoladas. A cobertura é em telha canal, do tipo telhão.

A propriedade teve seu processo de tombamento efetivado pelo Sphan em 2 de abril de 1958, com parecer do então funcionário Carlos Drummond de Andrade:

Estabelecida pela Constituinte de 1891 a historicidade da edificação, onde viveu e acalentou seus ideais republicanos aquele ilustre intelectual e homem público, resta apenas concretizar no Livro de Tombo próprio a inscrição respectiva.

Aspectos decorativos e interpretação museológica

Com a devolução da casa para a União em 1961, deu-se início, em meados dos anos 1970, ao trabalho de organização do museu. A museóloga Hercília Canosa Viana esteve à frente dos trabalhos, procedendo o inventário do patrimônio ali existente e daquele que seria posteriormente doado pela família. A concepção da exposição teve por critério a reconstituição ambiental da residência ocupada pela família de Benjamin Constant na transição do século XIX para o XX, sendo organizada pela recriação dos cômodos da casa. Na sequência, o visitante percorre o *hall* de entrada, escritório, sala de visitas, quarto do rapaz, quarto da moça, *hall* interno, quarto de costura, quarto do casal, sala de jantar, copa, banheiro, cozinha e despensa.

Neste período, a pesquisa em fotografias e documentos e principalmente relatos de familiares foram fundamentais para a recriação dos ambientes. Cabe destacar a colaboração de um dos netos de Benjamin, Benjamin Constant de Magalhães Fraenkel, no trabalho de reconstrução da memória familiar por meio de correspondências trocadas com a museóloga responsável, em que são relatadas lembranças da casa durante o período de sua infância, muitas vezes permeadas por desenhos ilustrativos.

É interessante reconhecer a riqueza de detalhes relatados por Fraenkel nas correspondências, informando a respeito da rotina doméstica bem como da exata disposição de móveis e objetos.

D. Hercília

Ante o seu grande interesse em restaurar a casa em que o meu avô viveu os últimos anos de vida e [onde] morreu, e o devotamento que à mesma a sra. tem demonstrado[,] bem como ao pedido que me fez de relatar todas as minhas lembranças dos idos tempos de infância, que nessa casa passei, procurarei, sem pretensões narrar o que a memória ainda retém e o meu pequeno preparo permite dizer a bem da verdade.

Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1974

Dna. Hercília,

O peixeiro, com duas grandes cestas, penduradas nas extremidades de um varal forte, apoiado no pescoço, ia todos as sextas-feiras, e custava a andar com as cestas balançando. O padeiro, trazia um grande cesto à cabeça, e, chegando às casas, depositava-o sobre um cavalete que sempre levava no braço. O pão, uma delícia feito de trigo puro, era fornecido em duas vezes. De manhã, a encomenda fixa, e ao meio dia ou a uma hora, o pão da tarde para escolher. O caixeiro vinha saber o que se precisava e anotava em um caderninho, e mais tarde as trazia [...] Retomando, agora, o fio de minhas recordações; na varanda da entrada social, um pequeno banco de madeira, com encosto e armação muito simples de ferro.

Entrando no gabinete, tenho ideia de que os retratos de Augusto Comte e Clotilde Devaux estavam na parede por trás da escrivaninha, entre as portas que davam para a saleta, e abaixo, o quadro a óleo de meu avô sentado à escrivaninha, tendo ao lado, de pé, a tia Aracy estudando.

Sobre a escrivaninha, uma pasta preta de encerado, muito usada nos colégios, tinteiro, canetas, um berço de mata-borrão e um suporte preto de ferro para os livros. Dois armários de livros, aos lados da janela, e na parede fronteira dois armários pequenos de madeira, com pequenas gavetas, parece-me que para fichas. Um retrato a óleo do sr. Guimarães, cunhado de meu avô, creio que estava na parede de lado da área...

[...] Na saleta, entre as portas que davam para o gabinete, o pequeno grupo de palhinha, que felizmente está bem conservado, e na parede uma gravura referente à música. [...] Ao alto do sofá, o quadro a óleo da Proclamação da República, que agora se acha muito danificado, e, ladeando-o, os retratos, em gravura, dos meus avós.

[...] Entre as janelas, três para a frente, dois dunquerqueques. Sobre um deles, o busto em bronze de meu avô com um pequeno pedestal, sobre um pano de veludo preto com franjas de prata. [...]

Rio de Janeiro, sem data

Na condição de museu casa, o Museu Casa de Benjamin Constant reúne um acervo bastante diversificado ligado a diversos aspectos da vida privada e pública de seu patrono e familiares: pinturas, esculturas, mobiliário, indumentária, medalhas, objetos pessoais, livros, fotografias e documentos, tanto por peças reunidas quando da sua criação, quanto por peças agregadas posteriormente, mas todas, no entanto, cumprem seu papel principal, que é oferecer aos visitantes e pesquisadores elementos para o conhecimento da vida de Benjamin Constant, em seu tempo, e da influência deste sobre seus descendentes.

A contínua doação de documentos familiares ao arquivo do museu, que já conta com cerca de 26.427 documentos e 3.600 fotografias, distribuídos por quatro fundos, Benjamin Constant, José Bevilaqua (genro), Pery Constant Bevilaqua (neto) e Família Benjamin Constant, enriquecem um acervo que reúne documentos privados e oficiais de três gerações, tornando-o um arquivo singular, totalmente inventariado e aberto ao público, para estudiosos de diversos temas.

A biblioteca do museu possui 5.081 volumes, dos quais cerca de 450 compõem a biblioteca original de Benjamin Constant e o restante a biblioteca do general Pery Constant Bevilaqua, seu neto.

Cobrindo um período de tempo contínuo desde 1837, data de nascimento de Benjamin Constant, até 1990, ano de falecimento de Pery

Constant Bevilaqua, o arquivo e a biblioteca do museu são importantes fontes de pesquisa para várias áreas de conhecimento: história do Brasil, antropologia, pedagogia, filosofia, sociologia, política, etc., mais especificamente sobre os temas: Proclamação da República, políticas educacionais no 2º Reinado, Governo Provisório, positivismo, Revolução de 30, militarismo no Brasil, Golpe de 64, ensino militar, etc.

Gestão e relacionamento com o público

No ano de 2007, o museu organizou evento comemorativo aos seus 25 anos de criação, com a edição de catálogo institucional e lançamento do Projeto de Requalificação de seus espaços e funções, que estabeleceu a importância de ampliação da área destinada ao público, além da casa histórica, bem como a implantação do projeto educativo cultural, “Quem nunca foi ao museu, não sabe o que perdeu...”, aos finais de semana, com visita teatralizada à exposição de longa duração, contando com a presença de atores caracterizados como Benjamin Constant e sua esposa Maria Joaquina. Também foi desenvolvida atividade de contação de histórias com personagens que relembram a história da casa e do bairro de Santa Teresa, seguida de caminhada no parque com oficina ecológica e visita ao horto de mudas.

Em 2008, foi desenvolvido o Programa Educativo Cultural do Museu, com a elaboração de proposta educativa e criação de Circuitos/Eixos Temáticos para visitação abordando os temas Família, República e Parque, além da edição de um Caderno Educativo.

Em uma segunda etapa do Programa Educativo, além da continuidade no desenvolvimento de atividades dentro dos circuitos já estabelecidos, foi elaborado no ano de 2009 o Circuito Cidadania, que estimula reflexões no visitante acerca das questões relacionadas ao exercício da cidadania, tendo por base o exemplo da atuação de Benjamin Constant como professor de matemática para deficientes visuais. Em 2010, o museu elaborou materiais educativos para o mediador e de apoio ao professor, que têm por objetivo principal possibilitar um conhecimento prévio do conteúdo que será encontrado durante a visita e oferecer possibilidades para atividades em sala de aula.

Com essas ações, o museu pretende estabelecer relações entre seus objetos e o personagem Benjamin Constant, com o intuito de cumprir sua missão institucional, provocando reflexões sobre o nosso tempo passado e o que vislumbramos para o futuro.



O Museu da República e sua representação museológica

Magaly Cabral

Museóloga, pedagoga e mestre em Educação,
diretora do Museu da República/Ibram



O museu casa passou, muitas vezes, por diversos proprietários. Mas é exatamente pela razão de nele ter vivido um determinado personagem que será transformado em museu casa.

O prédio do Museu da República teria sido transformado em museu se nele tivesse habitado somente o barão de Nova Friburgo, o rico fazendeiro que o mandou construir em meados do século XIX, afirmando a sua posição social e o seu sucesso econômico? Apesar de ser considerado um dos mais belos palácios do Rio de Janeiro, pois já se destacava quando a aristocracia dos plantadores revelava poder nos seus palácios urbanos e rurais, e mesmo por poder ser considerado uma “casa da memória” das elites dirigentes monárquicas, teria sido preservado se nele não tivesse sido instalado o poder da República?

Guido,⁴ fazendo referência à memória da casa, aponta que “O interessante no resgate da história do Palácio do Catete⁵ é que, embora tenha trazido à luz a figura do barão de Nova Friburgo, isto não foi suficiente para situá-lo como referência para o Palácio”.

Construído entre 1858 e 1867, o Palácio Nova Friburgo foi ocupado pelo barão e sua família por somente 22 anos, quase foi transformado em hotel e, em 24 de fevereiro de 1897, data do sexto aniversário da promulgação da primeira Constituição da República, após ampla reforma para receber a presidência e seus familiares, passou a ser a sede do poder da República, e o foi por 63 anos.

Tipologia do edifício do Museu da República

No tempo do barão, a utilização do palácio estava assim organizada: no térreo, os quartos destinados aos empregados da família, tendo ao

fundo um grande salão de refeições voltado para o jardim; o segundo pavimento era destinado às grandes festas e recepções, além de abrigar uma capela para culto exclusivo da família; no último pavimento, dormitórios e demais áreas reservadas. A cozinha e alojamentos para os demais empregados localizavam-se no prédio anexo, que também abrigava a cavalaria.

O projeto do arquiteto Gustav Waehneltdt continha aspectos bastante diferenciados dos demais edifícios neoclássicos contemporâneos. Algumas aberturas para o ecletismo podem ser identificadas, como no caso das decorações dos salões que remetem a diversos estilos (veneziano, pompeano, mourisco, etc) mantidos após a ocupação do palácio pela Presidência da República.

A marcada influência da arquitetura italiana, principalmente dos primeiros palácios urbanos de Florença (final do século XV) e dos palácios à beira do Grande Canal de Veneza, é característica significativa da obra de Waehneltdt. A própria distribuição interna dos três pavimentos do Palácio Nova Friburgo e de suas respectivas funções refletia os padrões renascentistas.

O *cortile* dos palácios italianos (designação dos pátios internos, comuns nas casas romanas) estava mantido, sendo, no caso do Palácio Nova Friburgo, arrematado ao alto por um grande vitral sob a claraboia.

Por ocasião da ocupação pela Presidência da República, o grande salão de refeições no andar térreo passou a abrigar o Salão Ministerial, e os demais cômodos foram ocupados por serviços necessários – Portaria, Sala de espera, Gabinete do Estado Maior, Secretaria da Presidência, Arquivo, Biblioteca.

No segundo pavimento, a reforma procurou preservar o aspecto original do prédio, acrescentando apenas, em alguns salões, as armas da República.

No terceiro pavimento estavam instalados os aposentos particulares do presidente da República e de sua família.

No Palácio das Águias – referência às esculturas em sua platibanda – ou no Palácio do Catete – referência à rua em que está situado – como ficou mais conhecido, habitaram e/ou somente trabalharam, 16 presidentes da República.

Aspectos decorativos e interpretação museológica

Ao percorrer o Museu da República, o visitante encontra elementos arquitetônicos e decorativos de diferentes épocas e estilos, objetos e obras de artistas brasileiros e estrangeiros e testemunhos materiais que representam a trajetória do palácio no Império e na República no Brasil. Os salões

4 GUIDO, Cristina. Museu da República. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS CASAS: limites, desafios, soluções, 1., 1995, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 165-169.

5 O Palácio Nova Friburgo passou a ser conhecido como Palácio do Catete após ser transformado em sede do poder da República. O resgate da história do palácio se refere ao livro *Catete: memórias de um palácio*, de autoria de Cícero Antonio F. Almeida.

do Palácio do Catete, em perfeito estado de conservação, permitem que o visitante exercite sua imaginação. De nossa parte, oferecemos ao visitante informações não só sobre os aspectos decorativos, mas também aquelas que possibilitem reconstituir os principais acontecimentos no tempo do barão de Nova Friburgo e nos 63 anos em que o palácio foi sede do Poder Executivo da República e alvo das atenções concentradas de toda a nação.

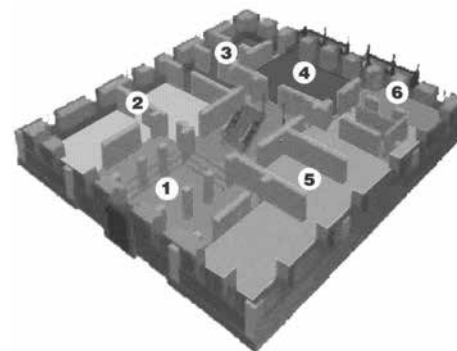
Primeiro pavimento

No primeiro pavimento, após atravessar o vestíbulo do palácio, o visitante se depara com a escada principal do prédio. Fundida e pré-moldada na Alemanha, ela é encimada por um vitral, também de origem alemã, composto por 288 peças, sob claraboia. Nas paredes, já no patamar superior, alegorias representam o desenho, a pintura, a escultura e a arquitetura, junto a cenas inspiradas nos afrescos de Rafael existentes na Villa Farnesina, em Roma. A escultura em nicho – uma cópia em metal da Afrodite de Cápua que está no Museu Nacional de Nápoles –, localizada no primeiro patamar, é uma das principais atrações deste ambiente.

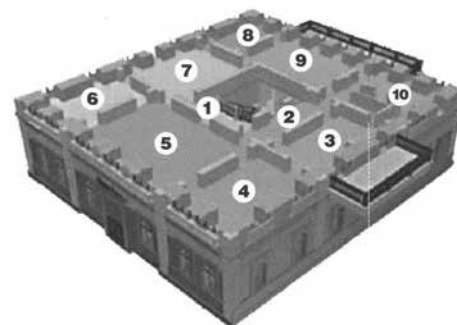
Originalmente, o palácio possuía outra escada nos fundos, que interligava os três pavimentos. A construção de dois elevadores, no século XX, e de banheiros no segundo e terceiro pavimentos, alteraram sua estrutura original, reduzindo suas dimensões.

Voltado diretamente para o jardim está o Salão Ministerial, chamado de Salão de Despachos e Conferências quando da instalação da Presidência. No tempo do barão, era utilizado para pequenas recepções, acompanhadas de lanches ou refeições. Na Presidência, foi espaço destinado às reuniões do presidente da República e seu ministério durante todo o período em que a Presidência esteve instalada no palácio. Originalmente, estava forrado de papel de parede, substituído por pintura decorativa a óleo no final do século XIX. Teve sua pintura alterada na década de 1950, quando foi aplicada uma camada lisa sobre a decorada, que foi restaurada entre 1985 e 1988. Seu teto, apesar de vários retoques, mantém ainda a decoração primitiva, na qual se destaca a composição *Baco e Ariadne*.

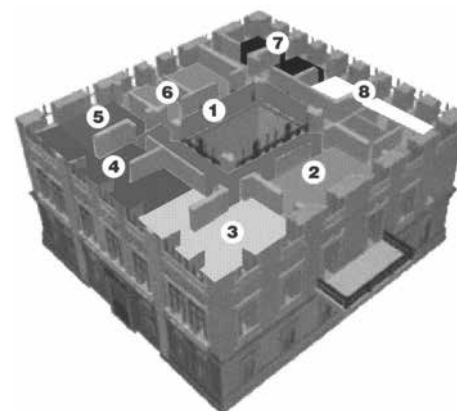
Hoje, o Salão Ministerial complementa e reforça uma sala ao lado, onde estão símbolos nacionais da República, pois no Salão Ministerial encontramos alguns também símbolos, como os quadros *A Pátria* e *Compromisso constitucional*, além do próprio salão ser um símbolo do poder da República, pois nele o presidente e ministros tomavam as decisões.



1 – Planta – 1º pavimento.



2 – Planta – 2º pavimento.



3 – Planta – 3º pavimento.

Segundo pavimento

O piso nobre, destinado a festas, recepções, cerimônias e posses, é constituído pelos mais exuberantes salões do Palácio.

A Galeria dos Vitrais apresenta motivos decorativos executados na Alemanha por volta de 1863, com motivos mitológicos destacando as ciências e as artes. Na época do barão, o espaço era utilizado como um corredor que servia como acesso à Sala da Capela e aos aposentos do segundo piso. Com a instalação da Presidência, passou a ter a função de sala de visita.

O Salão Nobre, centro das atenções neste pavimento, teve o mobiliário mantido desde a construção do prédio. As jardineiras originais localizadas nos intervalos das sacadas voltadas para a rua do Catete foram transformadas em consoles. Quando da instalação da Presidência, foram incluídas as armas da República em estuque sobre os vãos de suas portas, sendo mantidas as demais composições decorativas. Sobre a porta que liga à galeria da capela, uma inscrição identifica uma restauração executada em 1907 em suas pinturas laterais. Em 1938, a pintura original do teto, que representava os deuses do Olimpo, foi substituída por outra, com o mesmo tema, executada pelo pintor Armando Viana. Quanto à pintura original, informações indicam que teria sido feita pelo pintor italiano Mario Bragaldi. Na ornamentação, destacam-se cenas mitológicas e os estuques representando frutos tropicais na orla do painel central do teto. As principais recepções do palácio eram realizadas neste salão, bem como os festejos de posses de presidentes.

O Salão Pompeano, típico do gosto eclético do século XIX, tem decoração inspirada nas pinturas murais encontradas nas residências da cidade de Pompeia, na Itália. A reforma de 1896/1897 substituiu motivos originais do teto por datas referenciais da história do Brasil: 7 de setembro de 1822, 13 de maio de 1888, 21 de abril de 1500 e 15 de novembro de 1889, além de armas da República. Este salão mantém parte do mobiliário original.

O Salão Amarelo é originalmente conhecido como Salão Veneziano, por apresentar ornamentação e mobiliário inspirados no gosto italiano renascentista, notadamente dos palácios da cidade de Veneza. Passou a ser conhecido como Salão Amarelo após a reforma dos tecidos das cortinas e do mobiliário realizada na primeira década do século XX, cuja predominância se baseava naquela cor. Em uma de suas paredes, no local onde originalmente havia um espelho, encontra-se uma pintura assinada pelos artistas responsáveis pela reforma artística do palácio, datada de 1897, Antonio Parreiras e Décio Villares. Também se destacam nesse salão

as pinturas de temática mitológica do teto e os estuques. Mantém ainda mobiliário original.

O Salão Mourisco, também inserido no gosto eclético do século XIX, tem decoração inspirada na arte islâmica, com a presença de seus princípios ornamentais, e onde a multiplicação de uma unidade essencial – o *arabesco* – está resolvida com o uso de estuques em suas paredes e teto. Sua decoração e seu mobiliário originais foram preservados, à exceção das cortinas, trocadas na restauração realizada já pelo Museu da República, em razão de seu adiantado estado de deterioração.

O Salão de Banquetes, utilizado com esse fim pela família do barão de Nova Friburgo e pelos presidentes da República, é decorado predominantemente com naturezas-mortas, com destaque para frutos, peixes e animais de caça. Ao centro do teto, vê-se o painel representando Diana, emoldurado por estuques à semelhança dos empregados nos salões Nobre e Amarelo. Seu mobiliário original foi substituído pela Presidência por outro conjunto, porém mantidas as características daquele, com uma mesa central e três *étagères* colocados em suas paredes, além de cristaleiras nos vãos das portas que dão para uma varanda voltada para o jardim (peças que hoje lá não se encontram).

Esse salão, a partir de 1951, foi utilizado pelo presidente Getúlio Vargas como salão de despachos e reuniões ministeriais, exceto na sua última reunião antes de cometer o suicídio.

O Salão Azul, também atendendo ao espírito eclético e conhecido como Salão Francês, pois seu mobiliário era inspirado no gosto francês dos estilos Luís XV e Luís XVI, passou a ser denominado Sala da Liberdade a partir da instalação da Presidência da República no palácio. Originalmente possuía três pinturas decorativas que ocupavam toda a extensão de suas paredes, à exceção do lado voltado para a rua do Catete. Antes da Presidência ocupar o palácio foram colocados espelhos sobre duas destas pinturas, cobrindo-as totalmente. Parte de seu mobiliário foi mantida pela Presidência e lá se encontra ainda hoje.

A capela era o espaço reservado às cerimônias religiosas e particulares da família do barão de Nova Friburgo. A Presidência reservou a capela como um espaço de visitas particulares dos presidentes, durante toda a República Velha. Ali foi velado o corpo do presidente Afonso Pena, que faleceu no palácio.

Sua decoração remete a temas religiosos, como as reproduções da *Transfiguração de Cristo*, de Rafael, e da *Imaculada Conceição*, de Murillo.

A construção de capelas para o culto particular dos proprietários foi comum nas residências do Brasil colonial e mesmo durante o Império, geralmente localizadas dentro da área da propriedade. A capela do palácio está vinculada ao corpo da residência, o que não era comum, embora houvesse terreno disponível para sua construção. É isolada por uma galeria, oferecendo maior privacidade, e tendo uma varanda avançando para o jardim.

Terceiro pavimento

No terceiro andar, ganha destaque a reconstituição do quarto do presidente Getúlio Vargas, com o mobiliário – encomendado à Marcenaria Leandro Martins, em 1920, para abrigar os reis da Bélgica em visita oficial ao Brasil e utilizado a partir de 1951 pelo presidente – disposto conforme se encontrava em agosto de 1954, quando ali Getúlio cometeu suicídio.

Os demais cômodos do andar são utilizados para a exposição de longa duração *A Res publica Brasileira*.

Gestão e relacionamento com o público

Não podemos classificar o Museu da República exatamente como um museu casa, mas sim como um museu que apresenta afinidades com essa tipologia. O Museu da República, podemos afirmar, é um palácio, um museu casa e uma casa histórica. Mas é também e principalmente um museu de história, comprometido com a história da República. Comprometido em ser um centro de referência da história republicana.

O Palácio do Catete segue sendo símbolo de um país, de uma cidade, de um tempo que merece sempre ser evocado, recordado, projetando uma rede de lições aprendidas na direção daquele outro palácio, tão distante, tão diferente, o do Planalto.⁶

Desta forma, o primeiro e o terceiro piso são dedicados a tratar da história republicana.

No primeiro piso, as cinco salas à esquerda de quem entra estão assim ocupadas:

- as duas primeiras se referem à Memória da Casa (da construção do palácio à inauguração como museu);

- a Sala do Encontro, que apresenta ao visitante o que o museu lhe oferece em termos de exposição;
- sala que inicia as reflexões sobre *A Res publica Brasileira* lembra as repúblicas idealizadas e não concretizadas;
- a Sala dos Símbolos, a partir da República proclamada em 1889. Esta última sala se liga, como já mencionado, ao Salão Ministerial, também sala de símbolos da República, mas principalmente símbolo de poder;

À direita de quem entra no museu, três outros salões são destinados a exposições temporárias que contemplam distintos aspectos do Brasil republicano.

No terceiro piso, além da reconstituição do quarto do presidente Getúlio Vargas, as demais salas estão ocupadas com a exposição de longa duração *A Res publica Brasileira*, concebida em seis conjunturas:

- 1ª Conjuntura – República Proclamada: 1889 a 1898
- 2ª Conjuntura – República Oligárquica: 1898 a 1930
- 3ª Conjuntura – República Nacional-Estatista e Autoritária: 1930 a 1945
- 4ª Conjuntura – República Liberal: 1946 a 1964
- 5ª Conjuntura – República da Ditadura: 1964 a 1985
- 6ª Conjuntura – República Democrática: 1985 aos dias atuais

A proposta com a exposição de longa duração é que ela seja permanentemente avaliada e vá sendo modificada e ampliada.

O Museu da República possui compromissos com a preservação e difusão da história republicana por intermédio de distintos testemunhos que em seu seio abriga, incluindo aí o próprio palácio, enquanto também administra obrigações no sentido de propor reflexões sobre o que sucede hoje em dia, na medida em que sua equipe compreende o que a República é hoje, que somos nós, profissionais do museu e visitantes, que fazemos a República. Nesse sentido e a partir dessa reflexão, em 2007 inauguramos, no museu, o Espaço de Atualização, no qual o visitante tem acesso a jornais do dia e ao noticiário transmitido pela televisão. Esperamos e desejamos que esse espaço se transforme em um fórum, em um espaço em que os visitantes troquem reflexões sobre a República brasileira.

6 LUSTOSA, Isabel. *Histórias de presidentes: a República no Catete*. Petrópolis: Vozes: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. p. 140.

Palácio do Catetinho – Residência Provisória Oficial – RP 1

Cláudia Rachid Machado

Coordenadora Pedagógica do Museu do Catetinho/Distrito Federal. Secretária de Estado de Cultura do Distrito Federal/Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural/Museu do Catetinho



Um pouco da História

O Palácio do Catetinho, residência oficial provisória e hoje conhecido como Museu do Catetinho, foi construído em 1956 com o objetivo de abrigar o então presidente da República, Juscelino Kubitschek (JK), que demonstrou desejo de pernoitar no Planalto Central para acompanhar as obras de construção de Brasília.

Em 2 de outubro de 1956, o presidente e sua comitiva saíram do Rio de Janeiro e desembarcaram em uma pista de pouso aberta no cerrado. Logo se dirigiram ao ponto mais alto do Planalto Central, que estava demarcado com um cruzeiro. Em seguida, deslocaram-se para uma das tantas fazendas existentes na região, Fazenda do Gama. Esta, como outras fazendas, foi desapropriada. Na sede desta fazenda, uma humilde casa de adobe, foi instituído o núcleo pioneiro, que serviu de local de apoio para os pioneiros que desbravaram o Planalto Central, com o objetivo de dar início as obras de construção da nova capital, Brasília. Nesta visita, JK caminhou pela área da fazenda e ficou entusiasmado com a mata ciliar e com a bela nascente d'água existente no local, onde pode servir-se, em uma simples caneca, de água límpida e cristalina.

A ideia da construção da residência oficial provisória surgiu em uma reunião de amigos de JK, no Juca's Bar, no Hotel Ambassador, no Rio de Janeiro, após retorno da primeira visita realizada pelo presidente ao Planalto Central. O local escolhido para construção foi próximo à mata ciliar e a uma nascente d'água.

O prédio foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e construído em um prazo de 10 dias. A arquitetura do Palácio do Catetinho, embora edificado em madeira no sistema de tábuas em escamas, destacou-se por ser uma obra singela com o requinte do uso de *pilotis*. A obra ficou conhecida como Palácio de Tábuas e recebeu, posteriormente, o nome de Palácio do Catetinho, por sugestão de Dilermando Reis, em referência ao Palácio do Catete, residência oficial do presidente na capital do país à época, o Rio de Janeiro.

O projeto arquitetônico primou pela sua singeleza, simplicidade e eficiência. O arquiteto buscou uma solução na qual o presidente pudesse ter uma visão panorâmica da região. O prédio, edificado em dois pavimentos – térreo e superior –, dispunha, na parte superior, de suítes, quartos e uma sala para despachos. Nesses espaços, além de JK, muitas personalidades responsáveis pela construção da nova capital, como Bernardo Sayão, Ernesto Silva, Israel Pinheiro e Iris Meinberg, puderam pernoitar e até morar no Catetinho. A existência de energia elétrica e de água quente era o grande luxo desfrutado no Catetinho, considerando o pouco que existia no Planalto Central. No pavimento térreo, em um prédio anexo, foi prevista a área de serviço com uma ampla cozinha.

Não só para Brasília, como para todo o país, a construção do Catetinho foi um marco histórico. Em menos de um mês, o material necessário chegou ao local, operários residentes em Araxá/MG foram mobilizados e o Palácio de Tábuas foi erguido. Entre os dias 22 e 31 de outubro de 1956 o palácio foi construído. Sua inauguração aconteceu no dia 10 de novembro de 1956, com a presença do presidente JK, que se emocionou e, em seu livro *A marcha do amanhecer*, citou:

O Catetinho constitui um símbolo. Foi ele a flama inspiradora que me ajudou a levar à frente, arrostando o pessimismo, a descrença e a oposição de milhões de pessoas, a ideia de transferência da sede do governo. Vi que se um grupo de amigos, mais ou menos boêmios, fora capaz de erigir sem qualquer auxílio oficial e levado apenas pelo idealismo, aquele Palácio de Tábuas em dez dias, o que eu não poderia fazer sendo o presidente da República [...].

Não há registro de quantas vezes JK pernoitou no Catetinho. Sabe-se que o então presidente saía do Rio de Janeiro de noite, com destino ao Planalto Central. Seu avião pousava em uma pequena pista de pouso aberta próximo ao Núcleo Pioneiro instalado na casa da Fazenda do Gama. Pernoitava no Catetinho, levantava bem cedo para visitar as obras da construção de Brasília e logo retornava à capital federal.

Pouco tempo depois da construção do Catetinho, em 1957, decidiu-se pela construção de um novo prédio na mesma área, que ficou conhecido como a residência provisória 2 – RP2. Uma construção similar ao Palácio de Tábuas, um pouco maior e com delicadas treliças em sua fachada. Também um projeto de arquitetura de Oscar Niemeyer.

Cabe aqui um registro. Pouco se sabe sobre essa segunda residência construída e a sua rotina de funcionamento. No livro *História de Brasília*, de Ernesto Silva, consta que o Catetinho 2 foi utilizado como residência provisória do presidente JK de maio de 1957 a junho de 1958. Consta que foi construído para melhor acomodar o presidente e sua família, bem como para receber alguns de seus ilustres convidados. A demolição do prédio não agradau a sociedade defensora do patrimônio cultural. Por meio da imprensa local, em 2004, descobriu-se que esse segundo prédio foi desmontado da área de origem e remontado em um terreno particular. Contudo, um novo morador do local mandou demolir o prédio, usou o madeiramento e desconsiderou a importância histórica que aquela residência representava.

Sabe-se que Ernesto Silva, Israel Pinheiro e Iris Meinberg permaneceram residindo no primeiro Catetinho. Dormiam, faziam as refeições e seguiam até tarde da noite em suas discussões.

Ainda em relação ao Palácio de Tábuas – primeiro prédio construído –, por solicitação do presidente JK, o referido palácio foi tombado em 1959 pelo antigo Serviço de Patrimônio Histórico e Nacional (Sphan), hoje, Instituto do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O Palácio do Catetinho deixou de ser utilizado como residência provisória em 1958, quando o Palácio da Alvorada ficou pronto e passou a ser o local de onde o presidente e seus funcionários acompanhavam o andamento das obras de construção de Brasília.

O Museu do Catetinho

O Palácio do Catetinho, conhecido também como residência provisória 1 – RP1 e como Palácio de Tábuas, é hoje o Museu do Catetinho, localizado no Setor de Mansões do Park Way, BR 040, Km 0, próximo ao trevo do Gama no Distrito Federal. É um espaço de memória, história e representatividade. Infelizmente, já não se tem os móveis originais da época, mas tenta-se representar, por meio de objetos cenográficos, a rotina da casa e a individualidade daqueles que por ali passaram. Vale ressaltar que JK não morou no Catetinho, apenas pernoitava. Contudo, tenta-se manter a ambientação da época. O primeiro livro de assinatura de visitantes, existente no Catetinho, é de 1965.

Desde a construção, o Museu do Catetinho passou por dois processos de restauração. Nos dois, foi necessário o trabalho de pesquisa de especialistas que contribuíram para a efetiva descupinização do prédio de madeira, que hoje encontra-se preservado em todas as suas características. A primeira restauração aconteceu em 1997 e a segunda, entre 2011 e 2012.

O Museu do Catetinho é vinculado à Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (Suphac/Secult) desde 1997. Até então, o espaço cultural era vinculado à Secretaria de Estado de Turismo.

Desde 2012, após a sua última restauração, recebe cerca de 2.500 mil pessoas por mês, entre estudantes e público em geral, que apresentam interesses diversos. A história da construção de Brasília e a da estada do presidente JK no Catetinho se destacam. Além disso, a própria arquitetura, originária dos traços de Oscar Niemeyer, é um aspecto muito relevante para os visitantes. Afinal, é a primeira obra do arquiteto no Planalto Central, já com os famosos *pilotis*.

As visitas orientadas são constantes: a maior parte de grupos escolares que agendam a visita e percorrem todos os espaços do Museu do Catetinho com o auxílio de mediadores. A visita termina sempre com um passeio pela trilha que leva o grupo de pessoas à nascente d'água. Um ambiente natural, preservado em todas as suas características. Atualmente, o Museu dispõe de um programa educativo específico para alunos da rede pública que, por meio da linguagem cênica, podem conhecer a história da idealização do Catetinho e são estimulados a valorizar o patrimônio cultural. Esse programa foi viabilizado por meio do patrocínio do Fundo de Apoio a Cultura do Distrito Federal (FAC-DF).

Os visitantes espontâneos também são recepcionados por equipe técnica que está à disposição para esclarecimentos e mediação, quando necessário.

O Museu do Catetinho preserva a sua identidade como uma residência. Os móveis cenográficos demonstram um pouco da disposição dos objetos de época, contudo, demanda-se mais pesquisa sobre a rotina que existia, enquanto um projeto destinado à residência oficial provisória do presidente da república. Grupos de pesquisa buscam registros fotográficos que demonstrem, por exemplo, em qual quarto JK dormia, quando de sua estada. Além de pesquisar sobre a rotina de casa, o referido grupo realiza pesquisas referentes às personalidades que estiveram no Catetinho, como Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que compuseram a música “Água de beber” ao se depararem com a nascente d'água, em uma de suas visitas. A existência da residência provisória 2, o Catetinho 2, é também tema de pesquisa. Muitos questionamentos vêm dos próprios visitantes que querem saber detalhes da rotina da residência e cotidiano daqueles que pernoitavam ou moraram no Catetinho, demandando assim uma constante pesquisa.

Alguns objetos pessoais do presidente JK e de outras personalidades estão dispostos nos cômodos e foram inventariados, compondo, assim, um pequeno, mas significativo, acervo do Museu do Catetinho.

Ao preservar o Catetinho em sua essência, ressaltam-se aspectos da intimidade e da individualidade de pessoas tão importantes para o país e que estiveram nessa residência. Vale ressaltar que o Catetinho também foi local de trabalho, onde se discutia sobre caminhos que a construção de Brasília deveria seguir.

Por meio da ambientação disposta no museu, pretende-se estimular uma reflexão referente à forma projetada para se viver, observar os tipos de objetos e de decoração, permitindo aos visitantes assimilar o cotidiano daquela época e comparar com o que se vive nos dias de hoje.

O Museu do Catetinho tem algumas características essenciais para ser um museu casa: foi construído para ser residência oficial provisória do presidente JK, dispõe de acervo cenográfico que se remete à rotina de uma residência, dentre outros. Contudo, a história sobre o início da construção de Brasília e os traços de Oscar Niemeyer são os atrativos principais.

De forma quase poética, pode-se dizer que o Museu do Catetinho é um lugar de encantamento e contemplação, rico de história e de causos. Todos que visitam saem maravilhados, sendo capazes de vislumbrar a grandeza do museu em um cenário histórico recente, apenas há 56 anos. Espera-se que o Museu do Catetinho possa desempenhar o papel determinante de preservar a memória, agregando valores sociais e históricos para toda a sociedade.

Referências bibliográficas

KUBITSCHKEK, Juscelino. *A marcha do amanhecer*. 1. ed. São Paulo: Best Seller, 1976.

_____. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

MAGNO, Ana Beatriz; ALVES, Gilberto. Patrimônio despedaçado: segunda residência oficial de JK em Brasília é demolida. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 abr. 2004. Caderno Cidade, p. 30.

PORTELA, Christiane; FRANÇA, Guilherme. *Brasília de madeira*: memória da construção do Catetinho. Exposição temporária no Museu do Catetinho, 2012.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília*: um sonho, uma esperança, uma realidade. 5. ed. Brasília: Charbel Gráfica e Editora, 2006.



Museu Casa do Colono em Petrópolis

Marisa Guadalupe Plum

Divisão de Patrimônio da Fundação de Cultura e Turismo de Petrópolis/RJ



Ao falarmos sobre o Museu Casa do Colono em Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, estamos nos referindo à preservação da memória da imigração germânica para o Brasil nos meados do século XIX. Vamos mergulhar, então, no passado para melhor compreender a significação desse espaço museal.

Em 1837, aportou no Rio de Janeiro a barca francesa Justine, deixando imigrantes germânicos que desistiram de ir para a Austrália. O major de engenheiros Julio Frederico Koeler, nascido na Mogúncia, Alemanha, responsável, na ocasião, pela execução das obras na estrada da Estrela, ligação entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, implementou um projeto-piloto assentando as famílias e absorvendo essa mão de obra livre, comprovadamente eficaz. A relação que se iniciou entre Koeler e os imigrantes germânicos integrados à região onde hoje se localiza o município de Petrópolis foi, certamente, alicerce para fatos decorrentes. Vale ressaltar o incentivo político à imigração europeia, diante das pressões contrárias ao regime escravocrata no Brasil, e as estimulantes promessas de posse de terras, que motivaram a vinda de imigrantes em busca de melhores oportunidades, comparadas às que tinham na Europa de então. A Lei nº 56 de 1840 permitia à província do Rio de Janeiro “promover contratos para o estabelecimento de Colônias Agrícola-Industriosas na sua jurisdição”. Acrescia ainda a Lei Provincial 226, do mesmo ano, que estabelecia diretrizes para a “execução do Plano Geral de Colonização do Rio de Janeiro”.

Inserido nesse contexto, o imperador dom Pedro II assinou o Decreto nº 155 de 1843, estabelecendo:

Tendo aprovado o plano que me apresentou Paulo Barbosa da Silva, do meu Conselho, oficial mor, e mordomo de minha imperial casa, de arrendar minha fazenda denominada “Córrego Seco”, ao major de engenheiros Koeler [...].

A cidade de Petrópolis da atualidade é a expressão do plano urbanístico inovador projetado pelo major Koeler muito tempo antes de Brasília, Curitiba ou Belo Horizonte. Além da legislação determinando normas de

zoneamento, parcelamento e ocupação do solo, destacamos a ocupação dos vales ao longo do rio Piabanha e seus afluentes de forma integrada à paisagem, contrariando o modelo de construção tradicional vigente na época, quando os rios serviam como coletores de dejetos ao fundo das residências. Consideramos também relevante a preocupação com o meio ambiente explicitada no Art. 6º das Instruções para execução do Decreto Imperial nº 155, sendo prevista a reserva florestal no alto das montanhas e colinas, a fim de garantir a preservação dos recursos hídricos e evitar os deslizamentos das encostas.

O plano de Koeler citado no documento de arrendamento aprovado por d. Pedro II contemplava, implicitamente, a ocupação das terras da Imperial Colônia de Petrópolis por imigrantes germânicos. Esse objetivo foi atingido graças ao apoio fundamental de Aureliano Coutinho, presidente da província do Rio de Janeiro, que negociou com a Casa Charles Delrue de Dunquerque, a vinda de “600 colonos trabalhadores para serem empregados nas obras públicas da Província”, além da sustentação legal para a estruturação administrativa da povoação. Os colonos vieram das regiões da Renânia e Hunsruck com suas famílias: homens, mulheres, crianças, idosos, atingindo mais de duas mil pessoas. Chegaram à Fazenda Imperial em 29 de junho de 1845. Essa data define a data da Bauernfest, evento cultural e turístico que reverencia as tradições germânicas e acontece nos arredores do Palácio de Cristal e no prédio da Bohemia – primeira cervejaria do Brasil, incluindo na sua programação um desfile, apresentações artísticas, gastronomia típica, artesanato, danças folclóricas, baile, recreação, concertos, teatro, entre outras atrações. Em sua versão de 2010 recebeu um público de aproximadamente cem mil pessoas.

A planta de Koeler, datada de 1846, demonstra que o território foi dividido em vilas localizadas no entorno do Palácio Imperial, com denominações em homenagem à coroa, como a “vila Teresa”, hoje rua Teresa, tão conhecida pelo comércio das malhas; e os quarteirões coloniais, transformados em nossos bairros, com nomes escolhidos por Koeler, conforme as regiões de onde vieram os colonos germânicos, como Bingen, Mosel, Darmstadt, Ingelheim, talvez uma maneira sutil de abrandar a saudade do país de origem daquelas pessoas. Remetia-se também aos grupos que integravam a ocupação do território conforme suas nacionalidades: franceses, inglês, suíço. No chamado “Quarteirão brasileiro” ainda é possível experimentar os vinhos produzidos artesanalmente pela tradicional família Maiworm, descendente dos colonos germânicos.

Fixando o olhar nesse passado, localizamos no antigo caminho colonial o quarteirão Kastellaun, atualmente bairro Castelânea. Nos prazos de terra números 1.632 e 1.633, aforados em 1847, com testada para o rio Verna, o imigrante Johan Gottlieb Kaiser construiu a sua casa, identificada na leva das primeiras habitações familiares de Petrópolis. É necessário esclarecer que Kaiser chegou ao Brasil no mesmo navio que o major Koeler, e foi a convite deste que decidiu morar em Petrópolis, não fazendo parte do contingente de colonos contratados. Sua filha Anne Marie casou-se com Nicolau Sutter, procedente de família de colonos, originando uma grande descendência, com representantes na atual sociedade petropolitana.

Por volta de 1967 inicia-se uma mobilização popular liderada por descendentes, historiadores, políticos e simpatizantes para a criação de um espaço que refletisse a participação dos pioneiros germânicos na construção de Petrópolis, como também demonstrando seus hábitos e costumes.

O projeto para a criação do Museu Casa do Colono concretizou-se através da deliberação nº 1782, de 14 de novembro de 1963, do prefeito Flávio Castrioto. Apesar dessa conquista, muitos anos se passaram até a identificação e desapropriação do imóvel, sancionada em 1970. Vale registrar a determinação dos atores sociais que defenderam essa ideia ao longo dos anos, participando, efetivamente, por meio de pesquisas e da intermediação nas negociações com a proprietária Anna Margarida, bisneta de Johan Gottlieb Kaiser. Iniciaram-se, então, os trabalhos de restauração da centenária construção pelo poder público municipal e a campanha para doação de peças pelos descendentes de colonos para formar o acervo. Com o mesmo propósito, parceria foi estabelecida com o Museu Imperial para a cessão de peças. Finalmente, uma aspiração de mais de 10 anos concretizou-se, sendo o Museu Casa do Colono inaugurado em 16 de março de 1976.

Trata-se de uma construção simples de pau a pique, com barro misturado a capim, ripamento de palmeira e teto de zinco. A casa foi edificada sobre alicerces de pedra bruta, com vigamento e colunas de madeira falquejada da região. Divide-se em seis ambientes na parte térrea e dois no andar superior. Tem assoalho de tábua corrida rústica e contorna o prédio uma calçada de pedra irregular, do mesmo tipo da cozinha. Está em bom estado de conservação física.

O prédio por si só é um atrativo, como símbolo de uma época. Cabe frisar que, para melhor observação da sua estrutura arquitetônica, existem recortes em suas paredes, permitindo ao público a observação de como foi construído. Esse recurso abre espaço para uma reflexão comparativa sobre os estilos e

materiais utilizados na casa, tão diferentes do cimento, vergalhões e concreto das edificações modernas. Da mesma forma, possibilita uma análise sobre as diferenças socioeconômicas dos colonos que habitavam e viviam na periferia da cidade e o núcleo formado por palácios e palacetes que constituíam o coração da Imperial Fazenda e, hoje, o Centro Histórico de Petrópolis.

O Museu Casa do Colono apresenta uma exposição que aborda o dia a dia da vida do colono germânico. Reproduções fotográficas demonstram que o hábito europeu da caçada continuou em solo brasileiro; os piqueniques onde o barril de cerveja ocupava lugar de destaque; as bandas de música formadas por membros de várias famílias unidas pela alegria, com gosto pela dança. Talvez as raízes de tantos corais talentosos existentes em Petrópolis venham daí: Canarinhos, Meninas Cantoras, Coral Municipal e tantos outros. Louças caracterizadas com dizeres no idioma alemão e peças religiosas que exprimem a diversidade e a liberdade do culto tanto católico quanto luterano dos colonos. A cozinha representa a gastronomia germânica, destacando-se o cortador de repolho para o chucrute ou, ainda, os utensílios necessários para o fazer do “pão alemão”.

O espaço do trabalho é rico em ferramentas que possibilitam ao público entender a agricultura de subsistência praticada pelos colonos, o trato dos animais para o transporte e alimentação; a forma como obtinham a lenha para a cozinha ou aquecimento da casa. Um cotidiano de simplicidade representado por utilitários como a comua, a cadeira higiênica que não é estofada de veludo como a que está em exposição no Museu Imperial, mas contemporâneas e iguais no uso próprio.

Esse é um breve relato sobre a exposição do Museu Casa do Colono, que está aberto a muitas possibilidades educativas. Para desenvolver a relação com o público visitante, temos mediadores que acompanham e orientam. É interessante registrar a reação de pessoas que se surpreendem e se admiram com um espaço dedicado a mostrar a vida do cidadão comum, e acontece muitas vezes um encantamento. Podemos definir como uma identificação, proximidade ou mesmo familiarização entre o visitante e o colono, apesar de separados pelo tempo, descobrem que ambos são unidos pela vida e objetivos semelhantes: qualidade de vida, família, trabalho, lazer, religiosidade.

Podemos afirmar que, analisando qualitativamente o público visitante, destaca-se o infante-juvenil, que integra principalmente as excursões turísticas que frequentam a cidade de Petrópolis. Isso fica claro ao analisar-se os dados estatísticos demonstrando uma baixa visitação nos meses de janeiro e

fevereiro. Da mesma forma, aponta uma alta na demanda no mês de junho, devido às expressivas vistas de escolas municipais, considerando o mês da comemoração da chegada dos colonos germânicos e os conteúdos programáticos que contemplam esse período da história local, estendendo-se até meados do mês de julho, agregado pela realização da Bauernfest.

O Museu Casa do Colono tem uma trajetória museológica de resistência, devido às perdas do acervo por roubo, instabilidade no processo de gestão, insuficiência de equipe técnica, carência de dotação orçamentária, enfim, um rosário de necessidades que certamente compartilhamos com muitos outros museus do nosso país.

Para terminar, quero ressaltar algumas conquistas fundamentais, implementadas por meio da Fundação de Cultura e Turismo de Petrópolis, órgão gestor do museu: a consolidação do inventário, catalogação e registro fotográfico do acervo do Museu Casa do Colono, realizados nos meses de março a junho de 2010; a aprovação pelo prefeito da solicitação de tombamento do prédio pelo Conselho Municipal de Tombamento Histórico e Artístico, cujo decreto será brevemente assinado; e a criação do cargo de museólogo no quadro funcional do órgão, até então inexistente.

Referências bibliográficas

- INSTITUTO HISTÓRICO DE PETRÓPOLIS. *Anais sobre imigração alemã*. Petrópolis: Universidade Católica de Petrópolis, 1995.
- ARGON, Maria de Fátima Moraes. *Breves considerações sobre a memória dos colonos alemães*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 2010.
- BADE, Aloysio Mendes; DURIEZ, Gustavo Teixeira. *Conhecendo Petrópolis: aspectos históricos e geográficos*. Petrópolis: Serrana, 1987.
- EARP, Arthur Leonardo de Sá. *O passado, para não perder o futuro*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.
- _____. *Os quarteirões de Petrópolis*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.
- _____. *Os quarteirões*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.
- FROES, Carlos Oliveira. *Petrópolis: a saga de um caminho* (11), cap. 12. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.
- _____. *Petrópolis – A saga de um caminho* (12), cap. 13. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.

LORDEIRO, Manoel de Souza. *Atualidade do plano urbanístico de Koeler*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Martins de. *Raridades da Imperial Colônia de Petrópolis*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.

_____. *Antecedentes e a criação da Imperial Colônia Alemã*. Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.

SANTOS, Joaquim Eloy. *Colonização? Nem Tanto!* Disponível em: <www.ihp.org.br/ihp/site/>. Acesso em: 6 ago. 2010.

Comunicações III

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano: um acervo em três tempos



Claudia Vada Souza Ferreira

Bacharel e pós-graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e gerente cultural da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano

A Fundação Maria Luisa e Oscar Americano foi instituída em 1974 pelo engenheiro Oscar Americano e seus filhos, em memória da esposa Maria Luisa Ferraz, falecida dois anos antes. Concluídos os trabalhos de adaptação, a residência em que viveu a família por vinte anos foi então transformada em instituição cultural.

A partir de 1980, acervos arquitetônico, paisagístico e artístico tornaram-se acessíveis ao público, passando a constituir um importante espaço de lazer da cidade de São Paulo. O parque e a casa são projetos representativos do movimento moderno de arquitetura. O primeiro, de autoria de Otávio Augusto Teixeira Mendes – também responsável pelo projeto paisagístico do parque do Ibirapuera –, precedeu a construção da casa, concebida por Oswaldo Arthur Bratke, um dos expoentes da arquitetura.

O bairro do Morumbi

A região onde está a fundação – o bairro Paineiras do Morumbi – já foi bem diferente.

Situada nas colinas do sudoeste do vale do rio Pinheiros, a área era coberta em grande parte pela Mata Atlântica. No período colonial, começou a ser paulatinamente desmatada para atividades agrícolas, caso da conhecida Fazenda Morumbi, que até meados dos anos 1930 se dedicava ao plantio de chá, entre outras culturas.

O bairro do Morumbi propriamente dito nasceu dos esforços de Oscar Americano no final da década de 1940. Acompanhado do arquiteto e urbanista Oswaldo Arthur Bratke, desenvolveu o projeto inspirado no modelo dos bairros-jardins, difundidos em São Paulo desde o final da década de 1910 pela Companhia City, prevendo amplos terrenos apenas para construção de casas rodeadas de muito verde.

Oscar Americano⁷ tratou da coordenação e implantação das obras viárias, utilizando métodos de trabalhos inovadores e equipamentos de terraplenagem e pavimentação pouco difundidos na São Paulo da época.

O conceito presente no parque da residência permearia a concepção do bairro. Longe da visão idílica do campo e romântica da natureza, intencionavam o bem viver dos prazeres mundanos, hábitos esportivos, vida saudável e mais festiva: moderno é viver bem.⁸

Arquitetura e paisagismo

Na área externa, aproximadamente 25 mil árvores – entre as quais paus-ferro, paineiras, paus-brasil e jacarandás – convivem com pés de café, arbustos e outras espécies nativas da flora brasileira. Oscar Americano estava à frente de seu tempo, já naquela época havia desenvolvido consciência ecológica. Hoje o parque destaca-se como uma das principais reservas da cidade.

Idealizados nos anos 1950, o parque abrange área de 75.000m², a casa, com cerca de 500m², e o pavilhão de lazer foram originalmente planejados em estrito diálogo, somando outras contribuições plásticas, como murais, mosaicos e esculturas, segundo a ideia de integração das artes.

É instigante pensar que, naquele momento, a elite social e cultural comungava com o movimento artístico de vanguarda, o moderno, culminando em autenticidade, identidade e valores próprios.⁹

Neste viés, o espírito de vanguarda de Oscar Americano está patente também na relação com as artes. Expresso, por exemplo, na contratação de Lívio Abramo, artista pioneiro da gravura moderna brasileira, que lhe desenhou os painéis de piso *Foz do rio Amazonas* e *Circo*, além da parede para a residência; na aquisição do mobiliário da Branco & Preto; na opção

7 Oscar Americano de Caldas Filho nasceu em março de 1908 e formou-se pela Escola de Engenharia Mackenzie, em 1931. Foi destacado engenheiro civil e empresário da construção no Brasil. Fundou e dirigiu a Companhia Brasileira de Projetos e Obras (CBPO), cuja história se confunde com o processo de modernização de alguns setores da vida nacional, como o rodoferrviário, hidroelétrico e aeroportuário. Teve importante papel no desenvolvimento urbano da capital paulista, participando da criação de parques e loteamentos de vários bairros. O engenheiro foi um dos responsáveis pela introdução de novos equipamentos e processos de execução de infraestrutura viária ao participar da construção de rodovias, entre elas Anchieta, Dutra e Castelo Branco.

8 MARIANO, Cássia. *Preservação e paisagismo em São Paulo*: Otavio Teixeira Mendes. São Paulo: Annablume: Fapesp: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005, p. 137.

9 *Ibid.*, p. 140.

por obras de artistas modernos como Victor Brecheret (1894-1955), autor da *Pietà*, escultura em terracota, Lasar Segall (1891-1957) com uma tela da série Paisagens de Campos do Jordão.

Presentes também o importante paisagista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), ressaltando a beleza de Minas Gerais, especialmente Ouro Preto, e a paisagem imaginária *Homenagem a Leonardo* – originalmente faces de um biombo; Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), com sua grande tela *Cais*, de 1955. E ainda, de Candido Portinari (1903-1962), as obras *Favela com músicos*, *Menino com arapuca* e *Meninos com piões*.

E finalmente o mural cerâmico do pavilhão de lazer é de Karl Plattner, pintor e desenhista italiano que trabalhou no Brasil entre 1952 e 1955. A escultura em bronze, *A sereia*, próxima à área de lazer, é do artista Emanuel Manasse. Mas antes mesmo da abertura ao público, o conjunto já havia perdido algumas de suas características originais: a pastilha substituída por mármore de Carrara; o mobiliário original dera lugar a outro, de época; as modernas luminárias das varandas foram trocadas por peças de estilo colonial; os pilotis sob os quartos foram fechados, aumentando a sala íntima (hoje transformada em auditório); o muro junto ao terraço com piso de Goeldi foi demolido, e o pavilhão da piscina, também revestido de pedra, ganhou área construída sobre o espaço vazio da laje.¹⁰

Um acervo real

No decorrer dos anos, sem intenção de constituir um acervo específico para museu, a coleção de arte, ainda pertencente à família, foi sendo gradualmente ampliada com a aquisição de oito pinturas do holandês Frans Post (1612-1680), considerado o pai da paisagem brasileira. Acompanhando o conde Maurício de Nassau ao Brasil entre 1637 e 1644, é o mais importante dos artistas que o nobre holandês trouxe ao país em sua missão. Duas tapeçarias francesas da Manufatura dos Gobelins, segundo cartão do pintor François Desportes, sendo que a *Le combat des animaux* pertenceu à família de lord Byron, foram adquiridas na ocasião em que o mobiliário original da residência foi substituído por exemplares do século XVIII.

O núcleo da coleção de arte colonial é constituído por móveis, pratas e louças, além de algumas peças de imaginária religiosa e fragmentos da igreja

10 SERAPIÃO, Fernando. Entre desenho e obra: uma trajetória perfeccionista. *Projeto Design*, São Paulo, n. 330, p. 50-61, ago. 2007.

São Pedro dos Clérigos, do Rio de Janeiro. Merecem destaque as peças do estilo d. José I, incluído o Trono Episcopal procedente da mesma localidade.

Diversos exemplares tradicionais da prataria luso-brasileira enriquecem o conjunto, especialmente uma naveta d. João V, de artífice brasileiro a partir de modelo português; gomil e lavanda do prateiro I.D.F., estabelecido no Rio de Janeiro no final do século XVIII.

Algumas peças do Serviço dos Pavões, trazido por d. João VI, estão entre as porcelanas do tipo Companhia das Índias Ocidentais, peças fabricadas na China sob encomenda, talhadas ao gosto ocidental e transportadas pela Companhia para a Europa.

Dentre a imaginária religiosa encontra-se uma bela Nossa Senhora do Carmo, originária da fazenda do Carmo, em Itaquera, São Paulo – antiga propriedade da família Americano, atualmente parque do Carmo – e a Nossa Senhora de Montesserrate, de autoria de frei Agostinho de Jesus (c.1610-1661).

No início da década de 1980, a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, com o objetivo de oferecer a São Paulo a oportunidade de também conhecer um pouco da história do período imperial brasileiro, desenvolveu um esforço que terminou por reunir um conjunto de esculturas, pinturas, gravuras, louças, móveis, condecorações, fotografias, documentos, além de objetos de uso pessoal da imperatriz Teresa Cristina, esposa de d. Pedro II, livros do imperador, que pertenceram a d. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança – trineto do último imperador, que se viu forçado a vendê-los em leilão realizado pela Galeria Koller, em Zurique, visando angariar recursos para recuperar o castelo de Villalta, localizado no norte da Itália, destruído por um terremoto.

Neste lote destacam-se os retratos de d. Afonso, primogênito de d. Pedro II, que viveu apenas dois anos, pintado por Barandier; o da princesa Leopoldina, ainda criança, segurando um papagaio, de autoria de Krumholtz; dom Pedro I por Simplicio de Sá, importante pintor da corte do primeiro reinado; e, por fim o retrato de d. Pedro II aos 17 anos, quando do seu noivado com Teresa Cristina. Esse quadro foi enviado a ela, que o trouxe para o Brasil quando chegou para o casamento.

Atualmente a coleção preserva e retrata grande parte da história do Brasil, constituindo um dos espaços culturais e de lazer mais importantes da cidade de São Paulo.



Musealização: Casa Kubitschek – espaço, memória e representação de “bem viver” modernista em Belo Horizonte

Helena Alvarenga Hostalácio Lima

Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix

Nathalia Larsen

Arquiteta e urbanista, pós-graduada em Arte Contemporânea

Ramon Vieira Santos

Estudante do curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, pesquisador do grupo de pesquisa Musaetec



A tendência coletiva para a museografia une os poderes políticos que decidem construir cada vez mais museus para consagrar sua imagem a grupos sociais que são motivados, ao que parece, pelo papel que tem o museu no reconhecimento de uma identidade.¹¹

Criado pelo decreto nº 91, de 20 de maio de 1941, inicialmente uma Seção de História da Cidade, subordinado ao Arquivo Público de Belo Horizonte, o Museu Histórico de Belo Horizonte, hoje Museu Histórico Abílio Barreto, vem preservando em seu acervo a história da cidade a partir de objetos desde o extinto Arraial do Curral del Rey à contemporânea capital Belo Horizonte.

A concepção de um museu para uma cidade que não havia completado 50 anos pode ser compreendida em um processo de expansão e modernização da cidade, proposta pelo prefeito da época, Juscelino Kubitschek. Esse processo ultrapassava os limites da capital planejada dentro da avenida do Contorno em direção a região dos bairros Cidade Jardim e Pampulha, propondo uma nova paisagem traçada pelas linhas dos modernistas Sylvio de Vasconcellos e Oscar Niemeyer, em uma cidade marcada pela arquitetura eclética, neoclássica, neocolonial e *art déco*.

Não é por coincidência que, em 1943, é inaugurado o Museu Histórico de Belo Horizonte e o Complexo Turístico da Pampulha, iniciando o

11 JEUDY, Henri-Pierre apud CASTRO, Ana Lúcia Sianines. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009. p. 37.

Modernismo na arquitetura de Belo Horizonte. Da mesma forma que JK conta com o jornalista e memorialista Abílio Barreto para demarcar o passado, junta-se a Oscar Niemeyer para a empreitada da Pampulha. A implantação de uma lagoa artificial em uma região periférica da cidade planejada era vista como um marco na capital, tamanha modernização.

Abílio buscou no pequeno Arraial do Curral Del Rey as origens de Belo Horizonte, escolhendo, segundo ele, a única construção remanescente desse arraial e recolhendo os objetos que materializariam e confirmariam sua tese.¹² Assim, a escolha da Fazenda do Leitão, com seu casarão – construído em 1883 –, como local de instalação do museu relaciona-se com a busca do passado¹³ que, nesse momento apresenta-se como um contraponto ao moderno traduzido na Pampulha pela arquitetura de Niemeyer.

Em 1993, o MHAB (Museu Histórico Abílio Barreto) passa pelo processo de revitalização, que terá papel decisivo em sua trajetória. A partir dessa data, discutem-se o papel da instituição na cidade, seu espaço físico, seu acervo e sua concepção.¹⁴ Quanto ao espaço físico, é construído um anexo, que passa abrigar uma parte de seu acervo, o setor administrativo e o corpo técnico e também uma nova sala de exposição. O casarão que durante muitos anos abrigava o acervo, espaço expositivo e pessoal, a partir de então, é visto como peça pertencente ao acervo do MHAB.

O museu, que completara 50 anos de existência, por meio de sua equipe técnica, questiona a sua relação com a cidade, incorporando uma abordagem contemporânea de Museus Históricos que têm como objeto a cidade, se expandindo além das linhas descritas por Abílio Barreto, seu fundador. Não abandonando seu caráter histórico, o MHAB expande a concepção segundo a qual foi criado e, ao final de sua “revitalização”, se vê como um *museu de cidade*, pensando a cidade como acervo, vista sob um novo olhar, traduzida nas palavras do professor Ulpiano T. Bezerra de Menezes:

12 O que pode ser melhor aprofundado a partir da leitura de ALVES, Célia Regina Araújo. *Preciosas memórias, belos fragmentos: Abílio Barreto e Raul Tassini: a ordenação do passado na formação do acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte (1935-1956)*. Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

13 BITTENCOURT, José Neves. MHBH, MHAB, MhAB: o sítio da fazenda Velha do Leitão, seus diversos prédios e seus museus: 1943-2000. In: PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004. p. 40.

14 PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. Crônicas da revitalização de um museu público. In: _____. *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto. p. 17.

[...] no museu de cidade, será conveniente distinguir uma dupla relação com a cidade, mediada, de um lado, por um acervo, digamos cartorial, organizado intramuros e constituído por tudo aquilo que remeter à cidade e seus atributos e, de outro lado, por um acervo operacional, extramuros, a cidade sobre a qual agira o museu, o espaço urbano próprio, na sua diversidade e dinâmica.¹⁵

Iniciado esse processo, o museu passou a ver a cidade como acervo. Em 2004, o MHAB introduz uma nova categoria em seu acervo. Denominado *acervos operacionais*,¹⁶ foram identificados alguns lugares e regiões da cidade de grande importância na dinâmica urbana. A partir desse levantamento, foram realizadas pesquisas a fim de desenvolver a história, as transformações e apropriações desses lugares, ressignificando-os. Entre esses lugares, os primeiros foram a praça Sete de Setembro, a conhecida “Praça Sete”, e a região da Pampulha.

No ano seguinte, a Prefeitura de Belo Horizonte adquire a Casa Kubitschek, protegida pelo tombamento nas três instâncias: federal, estadual e municipal. Em meio às discussões internas, a prefeitura e outros equipamentos da Fundação Municipal de Cultura decidem passar a responsabilidade da casa ao MHAB, pelo Decreto 13.128 de 29 de abril de 2008. Desde então, sua equipe técnica vem conceituando e buscando possíveis tratamentos museológicos para a casa, representando um novo braço que simboliza o modernismo que acompanhou a capital ao longo dos anos.

A Casa Kubitschek apresenta elementos universais de uma linguagem modernista. Entretanto, é fortemente marcada por particularidades e traços pessoais de Niemeyer que podem ser confirmados ao longo de suas obras no Complexo Turístico da Pampulha. Essa arquitetura significou mais do que uma reorientação estética, “um símbolo político de modernização e como materialização urbana da aliança entre o Estado e vanguarda, entre política e representação”.¹⁷

15 MENESES, U. T. B de. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: museus & cidades, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. p. 258.

16 Artefato qualquer plenamente integrado à vida da cidade, algo que está plenamente em uso.

17 BAHIA, Denise Marques. A Casa Kubitschek: patrimônio histórico-cultural e acervo do Museu da Cidade de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2008. Documentação interna do MHAB. Manuscrito. p. 2.

Bahia¹⁸ nos esclarece que ela foi projetada como casa de campo, contendo espaços especializados de lazer, como a sala de jogos, a piscina, o vestiário. Descreve a casa pelo o uso do espaço, setorizando áreas sociais, íntimas e de serviço, integrando ambientes interno e externo, com espaços para o lazer, o que remonta ao pensamento desenvolvimentista da época. Nesse contexto, a casa não é mais vista como refúgio ou esconderijo, mas sim como um lugar aberto, franco e acolhedor, perde-se a forma fechada e cúbica, demonstrando uma mudança de comportamento de hábitos sociais que se expande até a década de 1960:

A casa JK é um exemplo da peculiaridade do modernismo de Niemeyer e vai revelando, ao poucos, na medida em que a percorremos, traços da arquitetura colonial mineira, sobretudo de Diamantina, cidade natal de Juscelino Kubitschek [...]. Modernismo e tradição se superpõem no objeto e desta sobreposição resulta uma qualidade estética, que lhe confere identidade e reafirma a natureza artística do objeto arquitetônico.¹⁹

A edificação foi projetada e construída para ser a casa de campo do prefeito Juscelino, podem-se ver na fachada um jardim trabalhado e a garagem aberta à rua, características do Modernismo, em que a família expunha o automóvel de sua propriedade, além das varandas mobiliadas.

No interior, a antiga sala de visitas torna-se a sala de estar e passa a ser conjugada com a sala de jantar, dando ao ambiente uma forma ampla, em que se torna área de convívio social e familiar. As cozinhas começam a ser aperfeiçoadas, com armários em materiais de fácil higienização e diversos eletrodomésticos, além dos banheiros privativos (suítes), com revestimentos e peças sanitárias da moda. O mobiliário utilizado na decoração é caracterizado por linhas aerodinâmicas, formas geométricas e cores chamativas. Os materiais de maior uso na fabricação dos móveis eram a madeira laminada ou laqueada, os tubos cromados ou pintados e o vidro.

As cores vivas e contrastantes tomam lugar de destaque, não há mais o uso das cores claras, branca ou creme, e, com a ajuda do vidro nas fachadas, as janelas se tornam transparentes e o interior mais claro, sendo

necessário, porém, o uso de cortinas ou persianas. Mesmo com as características marcantes do Modernismo, ainda se podem notar as características de uma arquitetura tradicional, como as esquadrias nas fachadas laterais das janelas e as venezianas em madeira, típicas das residências coloniais.

O jardim, trabalhado pelo paisagista Burle Marx, e a rampa existente na fachada frontal definem as características modernistas, pelo fato de marcarem socialmente a edificação da classe burguesa, além de definirem a transição do espaço público para o espaço privado, mesmo ainda compondo a área urbana e servindo para uso apenas os frequentadores da residência.

O telhado da casa repetia a solução dada ao do ITC, que era inclinado, em forma de asa de borboleta, e apareceu nas revistas e livros de decoração da época com o nome de Butterfly. Sua volumetria definia o Modernismo, no entanto, o sistema construtivo e a forma de execução ainda funcionavam de maneira tradicional.

Considerando o potencial histórico e simbólico da casa, passamos a pensar em seu processo de musealização, em sua proposta museológica e em como ocupar seu espaço. Integrante do Museu da Cidade, a proposta é que ela sirva de núcleo do Complexo Arquitetônico da Pampulha, ou também podemos incluir uma proposta de “Museu a céu aberto”. Esse complexo é composto por uma série de edifícios tombados pelo Patrimônio Histórico, todos eles projetados e construídos a partir de 1930 por Niemeyer a pedido de JK, com o intuito de criar um novo eixo urbano. Composto pela Igreja de São Francisco, Casa de Baile, Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha) e o Clube, o complexo margeia a lagoa e caracteriza aquele espaço urbano.

Ao adquirir a Casa Kubitschek, o museu adquire também os móveis pertencentes aos seus últimos moradores, a família Joubert Guerra, que comprou o imóvel após Juscelino lá ter residido. Trata-se de exemplares de uma época fortemente influenciada pelas escolas de design modernistas, um retrato das elites.

Assim, a relação entre os objetos (documento) do próprio espaço (casa), apesar da estreita relação entre a coleção, móveis e casa, leva a uma sugestão de museu casa, conforme foi feito com várias edificações modernistas, como a Casa Lina Bo Bardi e a Casa Le Corbusier. Entretanto, recriar cenograficamente uma casa modernista ambientada nos anos 1940 e 1950 pode levar ao falso histórico e a uma apresentação caricata. Caracterizá-la como “a casa onde JK viveu” seria depreciar seu valor estético e cultural, já que sua arquitetura e implementação são seus maiores atributos. Não apenas pela forma arquitetônica, mas pelo seu valor documental, e o contexto

18 BAHIA, Denise Marques. *O sentido de habitar e as formas de morar: a experiência modernista na arquitetura residencial de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 1999. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura, UFMG.

19 *Ibid.*, p. 50.

sociocultural que o gerou. Não sacralizando ou vangloriando o contexto, mas analisando um modelo empregado e suas tensões e conflitos propostos.

A casa deve expressar de forma crítica a cidade e a região da Pampulha com seus aspectos identitários, sua apropriação ao longo dos anos, e suas múltiplas leituras. Ela apresenta um retrato desenvolvimentista implantado na capital e suas exceções e conflitos gerados após a inauguração, mostrando uma Pampulha além de um “bem viver” modernista, abrangendo toda a cidade, retratando seus modismos e sua cultura deixados a partir dos objetos pertencentes ao acervo do museu. Tratar a Casa Kubitschek analogamente como o casarão, pensado como objeto do acervo do museu e não como uma exposição de uma casa montada como um grande Teatro da Memória.²⁰

Sob essa ótica, o MHAB pode fazer da Casa um espaço expositivo, que se comunicasse uma Pampulha tal como é vista por ele, como “múltipla”, representando os múltiplos significados que a região construiu na cidade a partir de sua trajetória, agregando, entretanto, a história da região pouco conhecida pelos belo-horizontinos. O que foi antes, com a construção e o rompimento da barragem, passando pela Pampulha Velha, a partir do Arraial de Santo Antonio da Pampulha; o Complexo Turístico – escrito pelas linhas de Niemeyer; e, por fim, a consolidação urbana, com a formação de bairros populares, e ampliação das vias de conexão entre a região e o centro e a região metropolitana.²¹

Hoje, a Casa contém um potencial de articulação das políticas regionais quanto à cultura e à integração social. Pertencente ao museu que se encontra nas margens do hipercentro da cidade de Belo Horizonte, a casa passa a articular como instituição cultural com o Conjunto da Pampulha, além de despolarizar as sedes museais e consolidar atividades museológicas em parcerias com novas instituições.

A nova unidade, além de proporcionar a articulação institucional e municipal da cultura, “é capaz de permitir também uma articulação com o passado a partir de reflexões sobre identidade, alteridade, subjetividade e temporalidade”.²² Dessa forma, o museu deixa de ter a função de empalhar a história para atuar na contemporaneidade, proporcionar ações e

manifestações culturais hoje, claro, partindo da base histórica da pesquisa e da reflexão contínua. “Museu é o mundo. Museu é a experiência cotidiana. Com a experiência, o museu estabelece uma nova relação de aprendizado, a partir disso, se cria um novo tempo, onde o sujeito estabelece seus significados”. Esta colocação de Lygia Clark esclarece um conceito de museu contemporâneo baseado na experiência, na prática e, sem dúvida é a premissa a ser utilizada na conceitualização museológica da “casa”. O objeto, podendo ser a casa ou o acervo de pequeno porte, apenas ganha significado quando observado e experimentado no presente. O próprio Conjunto da Pampulha, apesar de toda sua riqueza arquitetônica, não está devidamente integrada à sociedade local. No dia a dia é bem comum entrar nos equipamentos culturais do Complexo da Pampulha e encontrar o local às “moscas”, sem visitantes e sem vida. Dessa forma, estamos preservando seu espaço físico, porém não estamos usufruindo de seus potenciais pedagógicos, culturais e reflexivos.

Por isso, acreditamos que a casa deve ser um espaço de ação cultural, de envolvimento de participação. Naturalmente, para isso, é necessário finalizar seu processo de restauração e começar um novo projeto de adequação ao uso do espaço privado para o espaço público, além de acondicioná-lo de acordo com as exigências de um espaço da memória.

Proporcionar exposições de curta ou média duração, com as temáticas que partem do conceito modernista de viver, passando pelos processos de urbanização que esticam e multiplicam, permitindo que os visitantes possam identificar-se com essas temáticas, podendo associar suas vidas e suas experiências àquelas legitimadas pela história oficial. Por meio das exposições, o museu alimenta as atividades educativas e uma série de atividades paralelas. Logo se começam a produzir os dispositivos de mediação de uma comunicação museal. Para atingir um público mais jovem é fundamental o uso de novas mídias e tecnologia, já que estes fazem parte de seu cotidiano e permitem uma maior adesão.

Acreditamos também que seja importante que as exposições sejam feitas por grupos interdisciplinares (museólogos, historiadores, arquitetos, designers, artistas, comunicadores, etc.) no papel do curador, permitindo que os temas possam originar novas perspectivas e reflexões associadas.

Estabelecendo os preceitos e o conceito da Casa Kubitschek, para assim dar o tratamento museográfico, certificando o sentido do uso do espaço de acordo com o olhar contemporâneo do patrimônio e seu significado para a cidade. Apresentando a história da Pampulha, seu acervo textual,

20 Termo que é discutido melhor em MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Museu Paulista, v.2, n. 1, 1994.

21 PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (Org.). *Pampulha múltipla: uma região da cidade na leitura do Museu Histórico Abílio Barreto*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2007.

22 ALVES, Célia Regina Araújo; GARCIA, Luis Henrique Assis. *A Casa Kubitschek: um novo espaço para um esquecimento criativo*. Belo Horizonte, 2008. 4f. Manuscrito. (MHAB; Arquivo Administrativo).

fotográfico e cartográfico, centralizando os documentos originais para possíveis pesquisas e curadorias, além de preservar e realizar pesquisas, a função do museu na atualidade seria também de difundir informações e ser capaz de fazer com que elas cheguem ao mais variado dos públicos. Assim, o Museu Histórico Abílio Barreto reafirma seu papel proposto no Processo de Revitalização, enquanto museu da cidade, operacionalizando, reescrevendo e significando a história da cidade a partir de seu acervo, trazendo conhecimento e lazer a seu público.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

ALVES, Célia Regina Araújo; GARCIA, Luis Henrique Assis. *A Casa Kubitscheck: um novo espaço para um esquecimento criativo*. Belo Horizonte, 2008, 4f. Manuscrito (MHAB; Arquivo Administrativo).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Coleção Trópicos, 2008.

BAHIA, Denise Marques. *O sentido de habitar e as formas de morar: a experiência modernista na arquitetura residencial de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 1999. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura, UFMG.

BITTENCOURT, José Neves. Considerações sobre uma possível implantação do Museu da Cidade de Belo Horizonte: um estado de possibilidade com base no estado atual do Museu Histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte, 2008. 13f. Manuscrito. (MHAB; Arquivo Administrativo).

BRUNO, Cristina. Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia: Revista Lusófona de Museologia*, Lisboa, v. 9, n. 9, p. 55-76, 1996.

CARIÑO, Francisco Javier Zubiaur. *Curso de museología*. Astúrias: Ediciones Trea, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: 1938-1953*. Belo Horizonte, 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MENESES, U. T. B de. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: museus & cidades, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. p. 258.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Museu Paulista, v. 2, n. 1, 1994.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (Org.). *Pampulha múltipla: uma região da cidade na leitura do Museu Histórico Abílio Barreto*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2007.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

PIO, Leopoldo Guilherme. Musealização e cultura contemporânea. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro: Iphan, ano 2, n. 2, p. 48-57, 2006.



Um palácio republicano em uma cidade imperial

Aluysio Robalinho

Professor licenciado em Ciências Biológicas, analista de sistemas, responsável pelo Palácio Rio Negro



O advento súbito da Proclamação da República no Brasil, nos fins do século XIX, serviu de remate e epílogo ao processo de desgaste da Monarquia que já se arrastava por décadas. A mudança de regime produziu impactos distintos no Brasil de então. Enquanto no campo quase nada mudaria, aliás, como já acontecera no advento da Independência, nas cidades o corte seria abrupto. O fim do período imperial, com sua relativa estabilidade política e institucional, deixava nas metrópoles um vácuo de poder. A figura paternal e idealizada do imperador, como chefe supremo, com cores divinas, ícone da milenar tradição monárquica, a quem cabia a última palavra nas que-relas, esteio do poder, tanto das elites conservadoras como das liberais, deixou subitamente de existir, dando lugar à fase instável na qual os diversos atores políticos da época entraram em cena, lutando para assumir a ribalta do poder. A República, há longo tempo cortejada e acalentada pelos setores mais letrados da sociedade imperial, representou o caminho forçoso que

fora aberto por uma dupla via: o Manifesto Republicano de 1870 e o decisivo evento de 13 de maio de 1888, a libertação dos escravos.

O estado do Rio de Janeiro, muito embora tenha sido o berço de luminares republicanos de decisiva importância, como Silva Jardim, Euclides da Cunha e Quintino Bocaiúva, mantinha-se como um reduto conservador e escravista, em grande parte pela proximidade com a Corte e seu protagonismo na economia da época, com a cultura do café.

A cidade de Petrópolis sempre ocupou um lugar *sui generis* no contexto do Império, tendo sido planejada e pensada como um refúgio para a elite nobre e abastada, espaço ideal para as representações simbólicas da corte brasileira, tendo por paradigma um modelo eurocêntrico e asséptico, acima dos problemas e das doenças que grassavam na capital do Império.²³ Perpetuava-se, assim, o consabido modelo de uma *polis* hierárquica, com seus espaços previamente definidos, tendo como centro o rei, o palácio e a corte, preservada, entre as nuvens, da barulhenta diversidade e do mosaico racial das grandes metrópoles do Império, valores esses considerados decadentes segundo os referenciais civilizatórios das elites da época. Nos dias de hoje, Petrópolis é ainda sinônimo de Império e seu caráter mítico persiste.²⁴ Entretanto, essa cidade possui uma história republicana, bem menos conhecida que a fase imperial, mas já mais extensa no tempo, a partir de sua fundação.

Os prazos de terra 161 e 162 que vieram a ser ocupados pelo Palácio Rio Negro faziam parte do antigo Quarteirão da Vila Imperial, de acordo com o Plano do Major Koeler, tendo sido doados em 1847 pelo imperador d. Pedro II a pessoas de suas relações, de modo a compor uma seleta vizinhança, disposta em círculos mais ou menos concêntricos, em torno de palácio de verão.

Originariamente, estes lotes pertenceram consecutivamente a Antonio Morin, Emílio German, Pedro Wagner e a Pedro Klippel. Imediatamente após a morte deste último, a viúva de Pedro Klippel, Guilhermina Klippel, vendeu-os ao barão do Rio Negro, de acordo com escritura passada no dia 28 de agosto de 1889.

O barão do Rio Negro, Manuel Gomes de Carvalho, era um dos principais cafeicultores da província do Rio de Janeiro. Nasceu em 27 de abril de 1836 no Amparo da Barra Mansa, província do Rio de Janeiro, e faleceu em Paris em 27

de dezembro de 1898, onde havia fundado uma firma de importação e exportação de café que acabou falindo. Era filho de Manuel Gomes de Carvalho, 1º barão de Amparo, e de Francisca Bernardina Leite de Carvalho. Casou-se em 7 de janeiro de 1857 com Emília Gabriela Teixeira Leite de Carvalho, sua sobrinha. Era irmão do 2º barão de Amparo e visconde da Barra Mansa.

Aqui nos deparamos com um daqueles enigmas por sinal muito encontráveis na história pátria. Se o Palácio Rio Negro já se encontrava pronto no ano de 1889, como versam a maioria das versões históricas, mas se Guilhermina Klippel vendeu os terrenos ao barão no fim de agosto daquele mesmo ano, certamente, o belo edifício de estilo eclético, pleno de detalhes artísticos externos e internos, não estaria acabado poucos meses depois, mas ainda levaria alguns anos a mais para ser terminado. Como consta que o barão e sua família mudam-se para Paris três anos depois, em 1892, se o palácio tivesse sua construção iniciada apenas em 1889, praticamente não estaria pronto antes que o barão e sua família se transferissem para a Europa. Infere-se, pois, que a construção do Palácio Rio Negro tenha se iniciado em meados dos anos 1880, mas nesse caso restaria a incógnita da escritura dos terrenos comprados pelo barão, datada de agosto de 1889. Corroboraria a última hipótese o fato de a construção de uma casa ao lado do Palácio, hoje conhecida como “chalé” e incorporada ao atual complexo do Rio Negro, possuir inscrito em seu frontispício o ano “1884”, ao lado das iniciais “FGL”, atribuídas a Frederico Guilherme Lindscheid, que veio a ser, em torno de 1898, de acordo com pesquisas recentes, um dos principais sócios da cervejaria Bohemia. Aguardemos o aparecimento de novos dados, de modo a se obter maiores esclarecimentos e quiçá deslindar o impasse.

O barão entrega a construção do seu palácio de verão ao renomado arquiteto italiano Antonio Januzzi, estabelecido no Rio de Janeiro, que projeta um edifício em estilo eclético, consonante a tendência de uma época que almejava se libertar dos padrões coloniais, misturando estilos. Dois prédios são construídos: o primeiro e principal, o próprio Palácio Rio Negro, e um outro prédio menor, ao lado, um palacete, destinado ao filho primogênito do barão, Raul de Carvalho. Internamente, o prédio principal ainda mantém a configuração de interligação de todos os cômodos, configuração que vinha da colônia, mas rompe os padrões ao apresentar três grandes salas, de igual tamanho, além da sala de jantar, na parte fronteira da casa. Enquanto isso, o palacete, com divisão interna mais tradicional, mantinha o padrão colonial de muitas salas pequenas acessíveis por um grande corredor, ficando o cômodo mais amplo situado no segundo andar.

23 MORLEY, Edna June. *A forma da utopia: o Plano Koeler e a construção da Vila Imperial*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

24 *Ibid.*

Destacam-se na decoração interna os belíssimos parquês, tendo cada uma das salas principais do palácio um padrão de marchetaria diferente, e as pinturas das salas da frente e da sala de jantar, hoje cobertas por tecido e tinta, aguardando serem um dia restauradas em sua beleza prístina.

Em 1894, considerando a permanência da capital fluminense insustentável devido aos diversos episódios conhecidos como Revolta da Armada, o governo da província muda provisoriamente a capital para Petrópolis, onde permaneceria até 1902. Em 1896, o governo da província adquire do barão o Palácio Rio Negro que, a partir de 1897, torna-se sede de trabalho dos luminares da novel República, instalando-se o Tribunal da Relação no Palacete Raul de Carvalho. Inicia-se naquele momento o papel do Palácio Rio Negro como residência oficial de governantes. É provável que as armas da República, que podem ser vistas em fotografias no início do século XX na fachada do Palácio, bem como as iniciais entrelaçadas “TR” (Tribunal da Relação), encimando a estátua da deusa da Justiça no frontispício do palacete tenham sido aplicadas nesse momento, não fazendo parte do projeto original de Januzzi.

Era um tempo de turbulências e festas. Vários visitantes ilustres, como a oficialidade chilena, o presidente da República Argentina, general Júlio Roca, e muitos outros, compareceram a recepções no palácio, devidamente engalanado para tais eventos. As reuniões políticas no local eram constantes, com a presença de Nilo Peçanha e outras autoridades. E as discussões sobre problemas administrativos, epidemias, desvalorização do café, fonte principal da receita da província, se desenvolviam entremeadas com fartos banquetes e regadas a vinhos e champanhes.

Em 1903, com a volta do governo da província a Niterói, o Rio Negro ficou desocupado. Devido às dificuldades no erário estadual, o palácio foi então hipotecado ao Banco da República do Brasil e, em 1903, Quintino Bocaiúva, necessitando de recursos para retransferir a capital para Niterói, vende o Palácio Rio Negro à União Federal, tornando-se assim o Palácio Rio Negro residência oficial dos presidentes da República, tendo sido o presidente Rodrigues Alves o primeiro a inaugurar essa fase do palácio, hospedando-se no Rio Negro de 21 de janeiro a 7 de maio de 1904.

A partir de então, até 1960, 14 presidentes, a saber, Rodrigues Alves, Afonso Pena, Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca, Wenceslau Braz, Delfim Moreira, Epitácio Pessoa, Artur Bernardes, Washington Luís, Getúlio Vargas, Gaspar Dutra, Juscelino Kubitschek, João Goulart e Costa e Silva, marcaram sua passagem pelo local, onde importantíssimas decisões concernentes aos destinos da nação foram gestadas e efetivadas. À vilegiatura

dos membros da corte imperial seguiu-se a vilegiatura dos luminares da República. Basta citar as longas estadias de Getúlio Vargas, que ao longo dos seus 18 anos como supremo mandatário da nação (nos dois períodos), não deixou sequer um ano de vir passar grandes temporadas no Rio Negro.

Acontecimento digno de nota ocorrido no Rio Negro foi o casamento do marechal Hermes da Fonseca, quando presidente, com a artista plástica, pianista e poetisa Nair de Teffé, em 8 de dezembro de 1913.

No governo Ernesto Geisel, em 1975, o Palácio Rio Negro passou a ser utilizado como residência do comandante do 32º Batalhão de Infantaria Motorizado durante dezesseis anos. O complexo do Rio Negro foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1964, juntamente com todas as edificações antigas da avenida Koeler; em 1993, o conjunto foi cedido à Prefeitura de Petrópolis. No final de 2005, o palácio foi reintegrado ao uso da União e passou a ser gerido pelo Iphan. Em 2007, a administração do Palácio foi entregue ao Museu da República e, em setembro de 2008, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva pernoitou no Rio Negro, juntamente com o governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, totalizando então o número de dezesseis presidentes do Brasil que estiveram no Rio Negro.

Explicitar e resgatar o papel republicano desempenhado pela imperial cidade de Petrópolis, a partir da mudança de Império à República, ao longo do século XX e, ao mesmo tempo, identificar o contraste dos jogos de poder, ainda em pleno curso, entre as concepções de mundo ligadas à Monarquia e à República, tendo como base o lugar de memória representado pelo Palácio Rio Negro, construído pelo barão do Rio Negro, que surge no limiar dessa mudança de regime, talvez como o primeiro palácio do baronato imperial que nasce no alvorecer da República, nos parece uma tarefa plena de significação e relevância, não só como difusão de uma história de Petrópolis menos conhecida, mas igualmente como contributo para a difícil apreensão e prática dos valores republicanos nos dias atuais. Estamos nos referindo a uma casa que dividiu com o Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, ao longo de seis décadas, o papel de sede de governo e residência oficial do presidente da República. Palácio Rio Negro e Palácio do Catete, ambas residências construídas durante o Império por barões do café, mas que vieram a ser ostensivamente utilizadas na República.

O Palácio Rio Negro não conta com um acervo original de época, a não ser o próprio edifício e alguns poucos itens internos. Ademais, servindo de residência para presidentes, veio sofrendo, ao longo do século XX, diversas

modificações, como a construção dos banheiros internos, inexistentes no palácio original, a edificação de um auditório/cinema, etc. Seu principal acervo é imaterial, sua decisiva história como palco dos sucessos da República.

Como pensar uma casa como o Rio Negro, ao mesmo tempo residência e sede de poder, em sua significação simbólica, mas com reflexos efetivos no *modus vivendi* das pessoas daquela época? Quando há contraste, há atrito, conflito. Como se desenvolviam e processavam as naturais lides nascidas do embate entre o público e o privado, entre o particular, o familiar e o profissional?

De acordo com Jean-Pierre Vernant, na antiga Grécia, a casa, o lar, se formava em torno de Héstia, divindade tutelar feminina do *oikos*, o espaço delimitado da casa, fixo, reservado e privado, enquanto o exterior, o *nomos*, o público, era o movimento de Hermes, o deus masculino da comunicação rápida, da expansão. Os espaços interno e externo se encontravam no *megaron*, o centro sagrado do lar, espécie de lareira, aberta para o céu, onde o divino e o humano se uniam nos muitos rituais da cultura grega. O poder vem do céu, da verticalidade de um ser ou princípio transcendente, representado pelos deuses, demandando que a horizontalidade do mundo humano lhes renda sacrifícios e oblações.

No momento em que Hermes e Héstia se unem e o centro do *oikos* se exterioriza na *ágora*, o centro da cidade, na origem da *polis* e da democracia, a chama de Prometeu, o deus louco e proscrito que roubou o fogo dos céus e o entregou aos homens, começa a tremeluzir. Mas a tradição autocrática do *despote*, o chefe do lar e da família, e por extensão, da *polis*, haveria de se estender por muitos milênios, renovando-se aqui e ali, com maior ou menor brilho, nos muitos movimentos totalitários da história. Tal configuração de poder se faz representar em cada casa, mas talvez se apresente muito mais pronunciada nas casas em que seu chefe não é apenas o *despote* do lar, mas também represente o chefe da *ágora*, da *polis* e do *nomos* do país, tornando-se *oikonomos*. E aqui se encaixariam todas as casas de governantes, que poderíamos chamar de “casas de poder”.

Tal configuração certamente deixa reflexos no humano. Gerir o embate entre o público e o privado, o povo e a família, esse é o desafio que se apresenta em toda “casa de poder”.

Foge ao escopo deste trabalho desenvolver os tais temas, restringindo-se apenas a suscitá-los em uma atualidade em que as instâncias pública e privada dissolvem suas fronteiras, em especial nas vias cibernéticas. De acordo

com Lévy,²⁵ o público e o privado podem ser representados hoje pela fita de Moebius, em que as partes interna e externa trocam de papel permanentemente. O público se dissolve no privado, e o privado, no público. Os exemplos de desterritorialização proporcionados pela comunicação instantânea das redes sociais, o trabalho cada vez mais não local da aldeia global mundial, e mesmo o sucesso dos *reality shows* são sintomas desse fenômeno.

É nesse contexto de vertiginosa mutação que o Palácio Rio Negro hoje, nascido igualmente em um tempo mutante, entre o Império e a República, como uma casa que integra o conjunto arquitetônico-histórico do Instituto Brasileiro de Museus, tenta resgatar sua memória para se tornar um lugar de referência, aberto ao público, na história republicana brasileira.

Referências bibliográficas

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1999.

FERREIRA, Marieta et al. *A República na velha província: oligarquias e crise no estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1989.

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1995.

MORLEY, Edna June. *A forma da utopia: o Plano Koeler e a construção da Vila Imperial*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

RABAÇO, Henrique José. *História de Petrópolis*. Petrópolis: Instituto Histórico de Petrópolis: Editora da Universidade Católica de Petrópolis, 1985.



Solar do Jambeiro em Niterói: reminiscências de uma casa portuguesa com certeza

Pedro Afonso Vasquez

Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (Niterói); formado em Cinema pela Université de la Sorbonne (Paris). Diretor do Solar do Jambeiro.

IMAGENS
p. 304

25 Cf. LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1995.

Antes de entrar

O título de minha comunicação suscitou uma intervenção do ilustre prof. Helder Carita, contestando a denominação de casa portuguesa para o Solar do Jambeiro sob a alegação de que este tipo de edificação é conhecida em Portugal como “casa de brasileiros”. Isto porque, entre outras razões, o revestimento externo em azulejaria e a ornamentação dos beirais dos telhados com telhas de louça colorida não eram usuais em Portugal, sendo característicos do Brasil, onde os portugueses aqui radicados adotavam um estilo arquitetônico mais livre e decorativo, seja por motivos práticos (refrescar suas residências), seja por mero abrasileiramento de suas personalidades.

Isto é verdade, de modo que venho justificar aqui a manutenção do título de minha comunicação, como o fiz de viva voz no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, para que não subsista nenhum equívoco a este respeito. Por um lado, vale lembrar que os “brasileiros” em questão não são brasileiros natos e sim portugueses expatriados que aqui se radicaram, incorporando alguns de nossos hábitos comportamentais, a ponto de serem vistos com certo estranhamento por seus patrícios, que passavam a qualificá-los de brasileiros para distingui-los dos portugueses não contaminados por nossa extravagância tropical. Por outro lado, para nós brasileiros, casas semelhantes ao Solar do Jambeiro se afiguram claramente “portuguesas”, ainda que possam não o ser sob o ponto de vista da estrita correção da terminologia arquitetônica, já que o mais correto seria porventura denominá-las “casas de portugueses” e não casas portuguesas. E, ainda assim, casas de portugueses radicados no Brasil, claramente distintas daquelas construídas pelos portugueses instalados em suas colônias africanas ou asiáticas, por exemplo.

Esclarecida essa questão, cumpre dizer ainda que usei a conhecida expressão “uma casa portuguesa com certeza” ainda por duas outras razões. A primeira delas foi para resgatar a origem do Solar do Jambeiro, que, pelo fato de ter sido habitado durante mais de um século por uma conceituada família de origem dinamarquesa (cujo patriarca foi inclusive cônsul da Dinamarca no Brasil), era conhecido como Palacete Bartholdy, sendo seu construtor e primeiro ocupante, o português Bento Joaquim Alves Pereira, praticamente esquecido. A segunda razão foi decorrente da intenção de salientar a presença portuguesa em Niterói, cidade que, apesar de fronteira à cidade do Rio de Janeiro (sede do mais importante Consulado de Portugal no Brasil), também possui um Consulado Honorário de Portugal, bem como um bairro denominado Portugal

Pequeno, assim como um expressivo conjunto de fortificações coloniais de matriz portuguesa, entre as quais se destaca a fortaleza de Santa Cruz. Sem esquecer que a própria existência da cidade está intimamente vinculada à presença portuguesa no país, pois foi criada a partir da sesmaria concedida ao líder indígena Arariboia em agradecimento à sua colaboração na expulsão dos franceses de Villegagnon do Rio de Janeiro.

O Solar do Jambeiro

Anteriormente conhecido como Palacete Bartholdy, o Solar do Jambeiro é hoje uma unidade da Secretaria Municipal de Cultura de Niterói e, como já foi dito, um significativo exemplo de arquitetura colonial portuguesa, tal como esta se aclimatou no Brasil.

Impressionado com a beleza do palacete quando o visitou em 1984 – na época em que ainda era residência dos Bartholdy – Gilberto Freyre deixou a seguinte mensagem em seu livro de ouro:

Este Solar é um desafio a todos os brasileiros de hoje, pois não pertence ao Estado do Rio de Janeiro, e sim ao Brasil, sensível às belezas de seu passado, sob forma das casas-grandes maternalmente brasileiras.

O desafio de conservação do Solar do Jambeiro foi assumido pela Prefeitura de Niterói, que o desapropriou em 12 de agosto de 1997, o reformou exemplarmente e o franqueou ao público como espaço cultural na linha dos museus casas, em 22 de novembro de 2001. Inicialmente concentrado em exposições de artes visuais relativas ao paisagismo na pintura oitocentista, o solar expandiu seu campo de ação a partir do ano de 2010 para abarcar também a chamada Era Vargas, e passar a priorizar não só a produção artística como a discussão dos temas ligados a arquitetura, design, urbanismo e à evolução político-social do Brasil.

A residência

Considerada pela população niteroiense como a mais bela e imponente construção oitocentista remanescente na cidade, o Solar do Jambeiro é reconhecido pelos estudiosos em história da arquitetura como um notável exemplo de arquitetura residencial de matriz portuguesa. Um de seus pontos altos é o revestimento de azulejos, aclamado como um dos mais importantes exemplos de azulejaria oitocentista no Brasil, em perfeito estado de conservação.

Todas as suas fachadas são revestidas de tapetes de azulejos, e o telhado é ornamentado com beirais de telhas de louça pintada à mão procedente da cidade do Porto, existindo um padrão único para os azulejos de revestimento e outro (com formatos e cromatismos diferentes), para formar as barras, guarnições, frisas e pilastras dos cunhais.

A edificação é de pedra e cal, munida de grades de ferro fundido apoiadas em pedra de cantaria, e os guarda-corpos das sacadas e os lambrequins que circundam as varandas em ferro fundido refletem a influência inglesa bastante sensível no Brasil à época da construção. O edifício foi concluído em 1872, data que figura na fachada principal em cartela desenhada em azulejaria. Valendo mencionar que, preocupado em sublinhar sua origem lusitana, Bento Joaquim Alves Pereira mandou ornamentar as bandeiras das janelas com as cores nacionais de Portugal, verde e vermelho. No interior do solar destacam-se os tetos ornamentados em estuque de gesso e as biforas trabalhadas em madeira com bandeiras rendilhadas, que assinalam tanto o acesso à sala de visitas quanto à sala de jantar. Sendo que nesta última se destacam as pias de louça emolduradas por painéis entalhados em madeira.

Uma das maiores atrações desta residência é o jardim. Interessante não só em virtude de sua amplitude (tem área superior a 6 mil metros quadrados) quanto em termos da variedade das espécies vegetais, entre as quais se destaca o altaneiro jambeiro que hoje dá nome ao solar e que nos meses de novembro ornamenta o jardim com o tapete rosa-lilás de suas flores. Nos dois meses seguintes fornece generosa porção de jambos, livremente colhidos tanto pelos visitantes quanto pelos funcionários da casa. De tal forma que, se pensarmos no conceito de Ivan Gaskell do “museu como espaço de refúgio e consolo”, poderemos pensar no Solar do Jambeiro como um expressivo exemplo nesta linha, pois ele ajuda a ligar não só a Niterói de hoje com a de ontem, como também o Brasil atual com seu passado imperial e colonial, oferecendo a um só tempo respaldo histórico e prospecção futura aos seus frequentadores.

Além do belo e aconchegante jardim de estilo típico das residências fluminenses do século XIX, o Solar do Jambeiro possui um orquidário à direita da casa e uma pequena reserva florestal à sua esquerda. O orquidário foi construído por iniciativa de Georg Christian Bartholdy, depois de ter adquirido a residência de seu construtor, Bento Joaquim Alves Pereira, em 13 de dezembro de 1892.

Esse bem-sucedido comerciante português de biografia pouco conhecida já havia construído, dez anos antes, duas outras residências em área

fronteiriça da mesma rua dos Banhos antes de edificar o Solar do Jambeiro no número 2 desta via (atual Presidente Domiciano, 195). A opção pelo bairro de São Domingos se explica: era a zona nobre da cidade no século XIX, próxima à estação hidroviária de passageiros, que estabelecia então a ligação com a cidade do Rio de Janeiro. A facilidade de comunicação com aquela que foi, sucessivamente, sede da corte imperial e capital federal, tornou a região de São Domingos área de eleição preferencial de residência para diversos estrangeiros radicados no Brasil, entre os quais se destacavam os ingleses e os alemães. O bairro se tornou um endereço requintado e requisitado depois que dom João VI comemorou seu 49º aniversário em Niterói (em 13 de maio de 1816) e, afeiçoando-se à cidade, passou a nela manter um palacete justamente no largo de São Domingos, esquina com a atual rua José Bonifácio, anteriormente denominada rua do Ingá. (Edificação atribuída por alguns pesquisadores ao engenheiro militar português José Fernandes Pinto Alpoim.) Não é de admirar, portanto, que vistas da área, realizadas pelo fotógrafo suíço George Leuzinger, tenham figurado entre aquelas que foram as primeiras fotografias brasileiras premiadas na Exposição Universal de Paris de 1867, focalizando as cidades de Niterói e do Rio de Janeiro.

Erigida em ponto privilegiado de São Domingos, bem próximo ao bairro da Boa Viagem – propiciador das paisagens de predileção dos pintores do grupo liderado pelo alemão Georg Grimm –, a residência construída por Bento Joaquim Alves Pereira era perfeita para aqueles que conjugavam o amor pela natureza com o cultivo das letras e das belas-artes. Pode-se dizer, portanto, que o solar nasceu com firme vocação artística e cultural e que sua transformação em museu casa nada mais foi que a consequência natural e inevitável de um lento processo de amadurecimento. Machado de Assis, por exemplo, evoca o bairro com saudoso carinho na crônica publicada em *A Semana* no dia 18 de dezembro de 1892: “Quem ligou nunca Niterói e São Domingos a outra ideia que não fosse noite de luar, descantes, moças vestidas de branco, versos, uma ou outra charada?”²⁶

Significativamente, quem deu início ao uso cultural do Solar do Jambeiro foi o pintor niteroiense Antônio Parreiras (1860-1937), egresso do Grupo Grimm e considerado por muitos como o maior pintor paisagista brasileiro. Foi ele quem pela primeira vez utilizou o casarão para

26 ASSIS, Machado de. *A Semana*. São Paulo: Editora Globo, 1997. p. 46-47.

realizar uma exposição de arte, ao exibir 25 telas de sua autoria em maio de 1887, quando nele residia. Antonio Parreiras alugou o solar desta data até março de 1888, tendo sucedido ao médico Júlio Calvert, primeiro locatário de Bento Joaquim Alves Pereira. Vale aqui abrir um parêntese para esclarecer que, após adquirirem o solar em 1892, os Bartholdy não se instalaram nele de modo permanente. Ao contrário, nos primeiros tempos alternaram longos períodos niteroienses com estadias igualmente prolongadas na Europa, somente se estabelecendo de forma definitiva na casa a partir de 1920. Assim sendo, cumpre mencionar os dois principais inquilinos de Georg Bartholdy: o Colégio Sagrada Família, da Congregação das Irmãs de Santa Doroteia (que ocupou o Solar entre 1911 e 1915); e Pedro de Sousa Ribeiro, integrante da Guarda Nacional, que nele residiu até 1918.

Voltando ao tema do uso cultural do solar, é preciso mencionar que, logo no início do século XX, mais especificamente em 1906, ele voltou a abrigar uma importante exposição de pintura. Desta vez do artista luso José Maria Malhoa, circunstância que não só confirmou a vocação artística da casa, como contribuiu para reforçar sua origem portuguesa. Hoje, pouco conhecido no Brasil, José Malhoa (1855-1933) tem sua importância ratificada pela existência de um museu com seu nome em sua cidade natal, Caldas da Rainha. O Museu José Malhoa, além das obras de seu patrono, conserva trabalhos de numerosos artistas, possuindo coleções de pintura, desenho, medalhística e cerâmica dos séculos XIX e XX. Nele foi realizada em 2005 a exposição “Malhoa e Bordalo: confluências de uma geração”, evocativa a um só tempo do sesquicentenário de nascimento de Malhoa e do centenário de morte de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), criador do personagem Zé Povinho e profundamente ligado ao Brasil, pois residiu no Rio de Janeiro entre 1875 e 1879, quando foi figura de destaque nas revistas *O Mosquito* e *O Besouro*. Outra mostra que merece menção foi a do pintor paulista radicado em Niterói: Roberto Rowley Mendes (1863-1942), um dos expoentes da pintura paisagística nacional. Rowley Mendes estudou na Academia Imperial de Belas Artes e se aperfeiçoou em Paris, com os pintores François Louis Français e Henri Lucien Doucet, tendo conquistado a medalha de prata da Exposição Geral de Belas Artes em 1907, mesmo ano em que expôs no Palacete Bartholdy. Seu trabalho era grandemente apreciado pelo crítico Gonzaga Duque, que o considerava o único ruskiano da pintura brasileira.

Em 1950, Vera Fabiana Gad, filha de Georg Bartholdy, comprou as partes pertencentes aos seus irmãos passando a ser proprietária única

do solar, onde residiu até sua morte, ocorrida em 1975. Com seu falecimento, tornou-se dono seu filho único, Egon Falkenberg, que também residia no local. O casal Hugo Einer Georg Egon Falkenberg e Lúcia Toledo Piza Figueira de Melo Falkenberg já havia solicitado o tombamento do Palacete Bartholdy em 1971, e este fora concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 28 de março de 1974. Cada vez mais decididos a franquear o acesso de sua residência ao público, os Falkenberg nela realizaram uma série de saraus, conferências e outros eventos artísticos e culturais, passando a acolher em 1986 o Colégio Fluminense de Cultura e Patrimônio Pró-Niterói. No ano seguinte, criaram a Jambreiro Promoções Culturais, cuja mais expressiva realização foi a exposição de uma dezena de telas de Antônio Parreiras, em 1987, para evocar o centenário da mostra promovida na casa pelo próprio pintor.

Quando Hugo Falkenberg faleceu, em 16 de setembro de 1993, sua esposa passou a residir na cidade de São Paulo, e seus herdeiros não se interessaram em residir no local, passando a cedê-lo para eventos que comprometiam sua preservação. Diante disto, a Prefeitura de Niterói desapropriou o Palacete Bartholdy em 12 de agosto de 1997 para evitar sua deterioração irreversível, já que nesta época a casa estava sendo usada para a realização de agitadas festas dançantes (as chamadas “Tocaías”), cujo bordão já era suficiente para provocar calafrios em todos aqueles que conheciam o valor arquitetônico do casarão: “Tudo liberado!”

Perspectivas futuras

No momento em que o Solar do Jambreiro se aproxima do nono aniversário são empreendidas amplas obras de manutenção, contemplando não só o prédio em si como o jardim e os anexos contemporâneos em que estão instaladas outras unidades da Secretaria Municipal de Cultura de Niterói. São elas: o Núcleo de Restauração de Bens Culturais de Niterói; o Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural; a Coordenação de Documentação e Pesquisa; a Coleção Quirino e Hilda Campofiorito.

Nossa participação no III Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas objetivou tornar o Solar do Jambreiro mais conhecido pela comunidade museal, assim como apresentá-lo a pesquisadores e estudiosos interessados em temas tais como azulejaria, arquitetura residencial e paisagismo oitocentista. Isto em um momento em que o solar empreende a renovação e a expansão de suas atividades, visando inclusive enfatizar as atividades

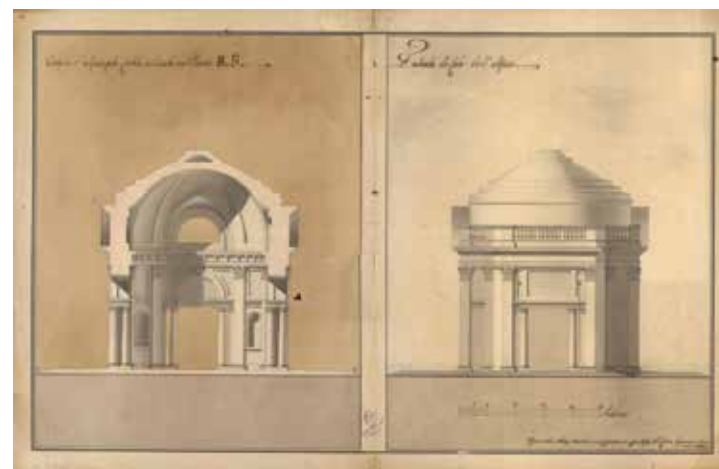
educacionais e de pesquisa, bem como integrar o acervo fotográfico da Família Bartholdy Falkenberg, documentando a vida particular da residência antes de sua transformação em museu.

Fica aqui registrado, portanto, o convite para que venham visitar o Solar do Jambuí em Niterói, à rua Presidente Domiciano, 195. Existindo ainda a possibilidade de uma visita prévia virtual em: <www.solardojambuí.com.br>.

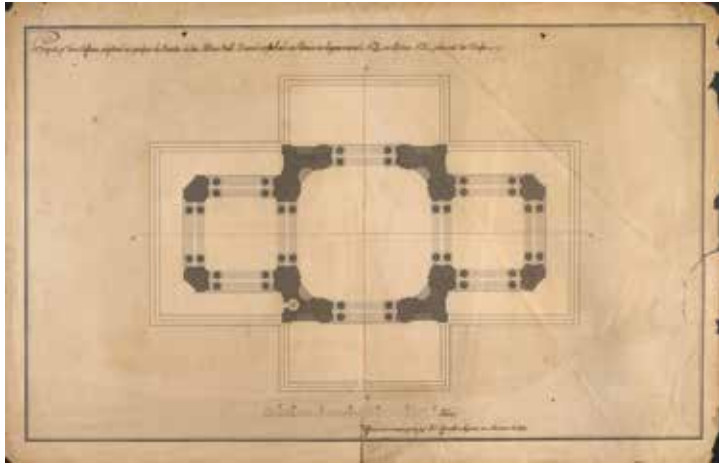
As tipologias de casa nobre no tratado de Carvalho e Negreiros [p. 11-18]



1 – Corte do dito edifício pela linha indicada na planta A-A.
Assinado: Offerece a Sua Alteza com o mais profundo respeito José Manuel de Carvalho e Negreiros, em Novembro de 1794. Biblioteca Nacional, ARC.29.8.4 (4).



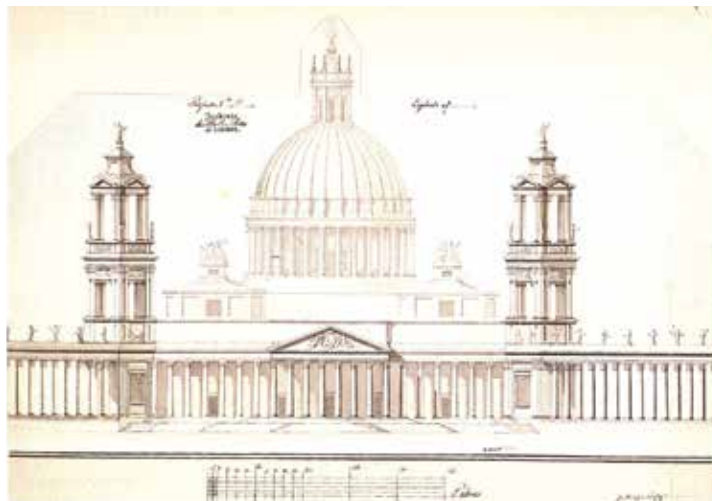
2 – Corte do dito edifício pela linha indicada na planta B-B. Fachada do lado do dº edifício.
Legenda: Offerece a Sua Alteza com o mais profundo respeito José Manuel de Carvalho e Negreiros, em Novembro de 1794. Biblioteca Nacional, ARC.29.5.2 (3).



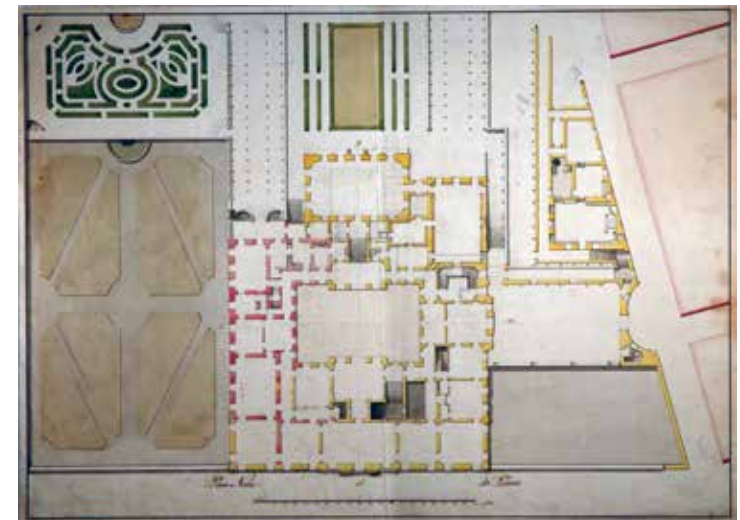
3 – Projecto p^a um Caffeaus adaptável em qualquer das Quintas de Sua Alteza Real, devendo ser fechado com vidraças nos lugares N 1, e os Pórticos N2 podem não ter vidraças. Assinado: Offerece a Sua Alteza com o mais profundo respeito José Manuel de Carvalho e Negreiros, em Novembro de 1794. Biblioteca Nacional, ARC.29.5.3 (2-3).



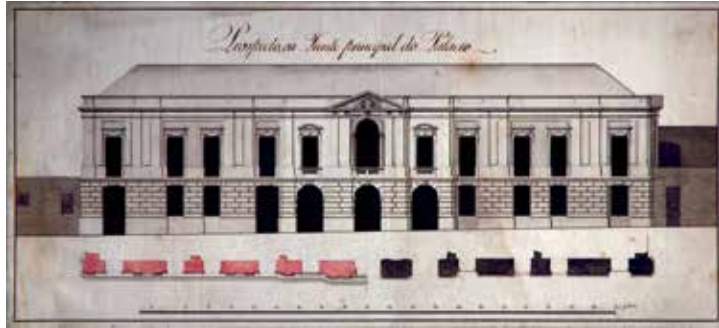
5 – Corte de Igreja. Assinado: José Manoel de Carvalho e Negreiros. (1751-1815). MNAA, Gabinete de Estampas.



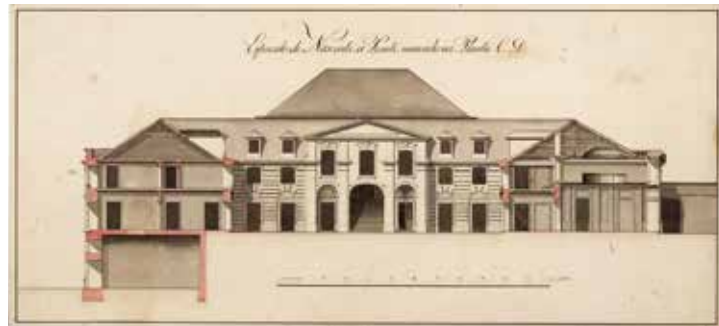
4 – Alçado de basílica sobre praça. Assinado: José Manoel de Carvalho e Negreiros. (1751-1815). MNAA, Gabinete de Estampas.



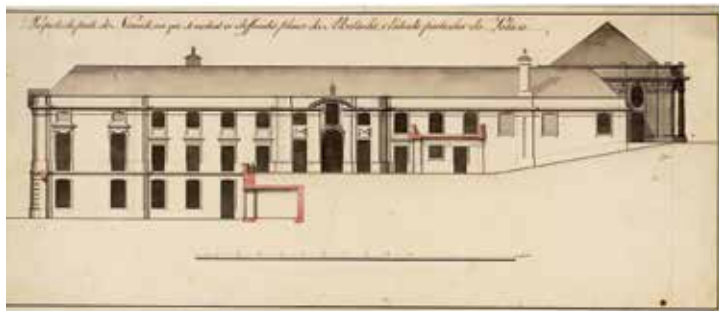
6 – Planta do piso nobre do palácio dos duques de Lafões. Grilo, Lisboa Artib. a José Manoel de Carvalho e Negreiros. (1751-1815). CM, Des. 0987.



7 – Alçado principal do palácio dos duques de Lafões. (c. 1779) Grilo, Lisboa. Atrib. a José Manoel de Carvalho e Negreiros. (1751-1815). CM. Ces. 0986.



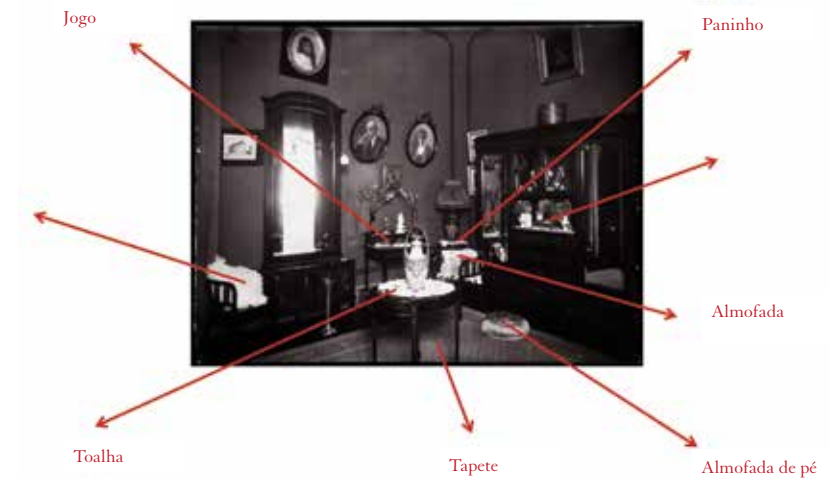
8 – Alçado-corte da fachada de entrada do palácio dos duques de Lafões. (c. 1779) Grilo, Lisboa. Atrib. a José Manoel de Carvalho e Negreiros (1751-1815). CM, Des. 0987.



9 – Alçado-corte da fachada de entrada do palácio dos duques de Lafões. (c. 1779) Grilo, Lisboa. Atrib. a José Manoel de Carvalho e Negreiros (1751-1815). CM, Des. 0987.



1 – Fachada do Museu Casa de Rui Barbosa.



2 – Diagnóstico por meio da leitura fotográfica para a identificação quantitativa e qualitativa de itens.



ITEM	QT
ASSENTO PARA MARQUESE	1
ROLO PARA MARQUESE	2
CORTINA PARA JANELA	2
CORTINA PARA PORTA	3
PANINHO PARA TOUCADOR	3
DOILIES PARA ESCRIVANINHA	4
PANO PARA APARADOR	1
PANO PARA MESA DE CANTO	1
CENTRO PARA MESA OVAL	1
ALMOFADA PARA CADEIRA DE BALANÇO	1
ALMOFADA PARA CADEIRA DA PENTEADEIRA	1

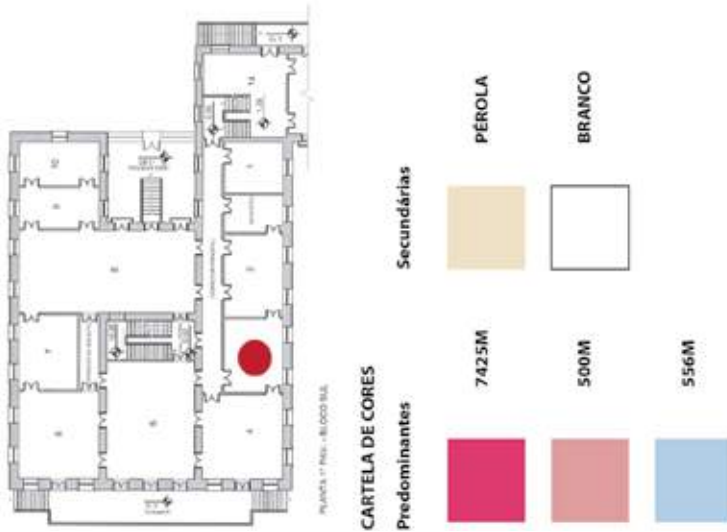
3 – Quarto de vestir de Maria Augusta. Prancha da pesquisa Projeto de renovação Museográfica: artefatos têxteis.

Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas (RS):
um museu em busca de uma identidade [p. 97-107]



1 – O Museu Municipal Parque da Baronesa.

Museu Mariano Procópio: a casa do pai, a casa do filho [p. 34-46]



1 – Quinta do senhor Ferreira Lage. Foto: Revert Henry Klumb. Juiz de Fora, 1861 (Reprodução: André Werpel).

Interiores no Brasil: influência portuguesa no espaço doméstico
(1808-2008) [p. 70-82]



2 – Vila Ferreira Lage. Álbum de Juiz de Fora. Fotógrafo não identificado. 1929
(Reprodução: André Werpel).



3 – Maria Amália Ferreira Lage com Maria Luiza e Maria da Glória da Costa.
Foto: Alfredo Ferreira Lage. Juiz de Fora, s/data. (Reprodução: André Werpel).



1 – Sala da imperatriz, Museu Imperial de Petrópolis.



2 – Cadeira de Joaquim Tenreiro.



3 – *Celacanto*, de Adriana Varejão.

A caracterização dos ambientes internos dos museus casas:
um estudo dos revestimentos do Museu Casa de Rui Barbosa [p. 108-117]



1 – Sala Federação (Foto: Daniel Lopes Moreira)



3 – Sala Maria Augusta (Foto: Daniel Lopes Moreira)



2 – Sala Constituição (Foto: Daniel Lopes Moreira)



4 – Cozinha (Foto: Daniel Lopes Moreira)



5 – Sala Federação em 1923 (Arquivo/FCRB)



8 – Sala Buenos Aires em 1923 (Arquivo/FCRB)



6 – Sala Federação em 1973 (Arquivo/FCRB)



7 – Sala da Federação em 2008 (Foto: Daniel Lopes Moreira)



9 – Sala Buenos Aires em 1973 (Arquivo/FCRB)



10 – Sala Buenos Aires (Foto: Daniel Lopes Moreira)



11 – Sala Questão Religiosa em 1923 (Arquivo/FCRB)



10 – Sala Questão Religiosa em 2008 (Foto: Daniel Lopes Moreira)

Casas museus: espaços privados versus espaços para públicos – a problemática da reconstrução da Casa de José Régio de Vila do Conde [p. 121-149]



1 – Casa de José Régio.

Proposta de produção da Casa Museu Dalcídio Jurandir, em Cachoeira do Arari, Arquipélago do Marajó [p. 175-192]



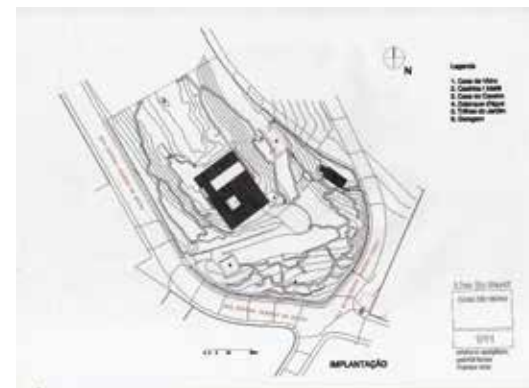
1 – Vista da fachada da residência em que o escritor viveu a sua infância. Foto: Frederik Matos, 2008.



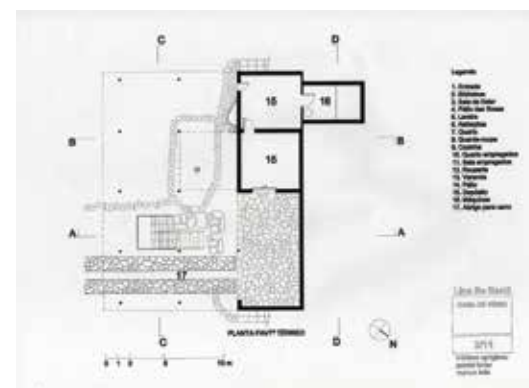
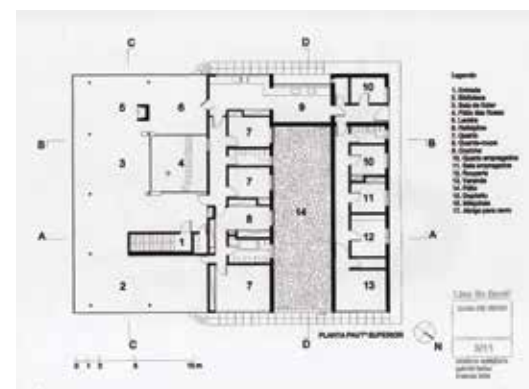
1 – Vista interna da sala principal da Casa Ateliê Carlos Scliar.

2 – Ateliê de Carlos Scliar.

Na parede obras de Carlos Scliar, Djanira, Aldo Bonadei, Siron Franco, Farnese, entre outros.



1 – Mapa de implantação da Casa de Vidro. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



2 e 3 – Plantas dos pavimentos térreo e superior da Casa de Vidro. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



3 – Fachada da Casa-Ateliê, localizada na rua Marechal Floriano, na cidade de Cabo Frio/RJ. A escultura em resina é da autoria de Cristina Ventura e Jonas Corrêa.



4 – Fachada, 1952. Foto: Francisco Albuquerque. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



6 – Sala com Lina, c. 1950. Foto: Francisco Albuquerque. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



5 – Fachada, 2010. Foto: Henrique Luz. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



7 – Sala, c. 1950. Foto: Peter Scheier. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



8 – Sala e lareira, c. 1950. Foto: Peter Scheier. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



9 – Quarto, c. 1950. Foto: Peter Scheier. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



10 – Sala, 2010. Foto: Henrique Luz. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



11 – Cozinha, 2007. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



12 – Banheiro, 2010. Foto: Henrique Luz. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

A cerâmica ornamental portuguesa do século XIX no Brasil: estudo a partir do acervo do Instituto Portucale [p. 202-210]



1 – Tipos de peanhas e inscrições de períodos diferentes – Fábrica de Santo António



2 – Peças do Instituto Portucale de Cerâmica Luso-Brasileira submetidas a análise de EDXRF



3 – América, Fábrica Luis Salvador 4 – América, Fábrica de Santo Antônio

Museu Casa de Benjamin Constant – a primeira casa da República [p. 222-227]



1 – Caramanchão, localizado no Parque. Arquivo MCBC/Ibram.



2 – Fachada principal do Museu Casa de Benjamin Constant. Arquivo MCBC/Ibram.



1 – Conjuntura República da Ditadura, exposição "A Res Publica Brasileira".



2 – Salão Amarelo ou Salão Veneziano.



1 – Residência provisória oficial. Fachada.



2 – Residência provisória oficial. Cozinha.

Museu Casa do Colono em Petrópolis [p. 241-246]



1 – Vistas da cozinha, vendo-se forno à lenha e utensílios domésticos.



2 – Vistas da cozinha, vendo-se forno à lenha e utensílios domésticos.



3 – Fachada do Museu Casa do Colono, 1847.

Palácio Fronteira: uma casa museu habitada [p. 213-221]



1 – Palácio Fronteira.



2 – Biblioteca.



3 – Sala de jantar.

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano: um acervo em três tempos
[p. 247-250]



1 – Fundação Maria Luisa e Oscar Americano. Foto: Cristiano Mascaro.



3 – Sala principal. Foto: Bob Toledo.



2 – Pavilhão de lazer, piscina e escultura *A sereia*, de E. Manasse. Foto: P. C. Scheier.



4 – Mosaico de K. Plattner. Foto: P. C. Scheier.



1 – Fachada frontal. Casa Kubitschek. 24 abr. 2010.



2 – Poltrona pertencente à Casa. Acervo MHAB.



1 – O Palácio Rio Negro e o Palacete Raul de Carvalho na atualidade. Foto: Aluysio Robalinho.



2 – O Palácio Rio Negro em sua antiga fachada, no início do século XX, mas já com as armas da República.



3 – Os belíssimos parquês das salas principais do Palácio Rio Negro. Foto: Aluysio Robalinho.

Solar do Jambeiro em Niterói: reminiscências de uma casa portuguesa com certeza [p. 265-272]



1 – A floração do jambeiro. Foto: Felipe Zacheu.



2 – A família Bartholdy na varanda, na década de 1890.