

I ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO
DE MUSEUS CASAS

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
José Almino de Alencar

Diretora Executiva
Rosalina Gouveia

Diretora do Centro de Memória e Informação
Ana Maria Pessoa dos Santos

Chefe do Museu
Jurema Seckler

Chefe do Setor de Editoração
Stela Kaz

Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas (1. : 2006 ago. 13-18 : Rio de Janeiro, RJ)
[Trabalhos apresentados no] I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.
272 p. – (Coleção FCRB Aconteceu ; 9).

ISBN 978-85-7004-300-9

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

CDD 069.1

 Coleção FCRB **Aconteceu 9**

I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas

Rio de Janeiro, 2010

EDIÇÕES  Casa de Rui Barbosa

Sumário

APRESENTAÇÃO

Ana Pessoa, diretora do Centro de Memória e Informação da FCRB 7

ABERTURA

Discurso de José Almino de Alencar, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa 11

Discurso de José do Nascimento Júnior, diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais, Iphan 17

Discurso do Embaixador Antônio Almeida Lima 21

Discurso de Miguel Monteiro, diretor do Museu de Imigração 23

MESA-REDONDA

Os museus casas em Portugal e no Brasil 25

Museus casas de Portugal, *Maria de Jesus Monge* 26

Casa museu como projeto de diversidade, *Márcio Doctors* 40

MESA-REDONDA

Museus casas de intelectuais 63

Rui Barbosa, *Cláudia Reis* 64

A morada da escrita camiliana, *José Manoel Oliveira* 70

COMUNICAÇÕES

Cuidando de uma casa: Regina Monteiro Real na Casa de Rui Barbosa, *Henrique de Vasconcelos Cruz* 95

A monumentação de Cora Coralina como guardiã de sua cidade e como espaço da memória, *Marlene Velasco* 104

A exposição histórica do Museu Nacional e do Paço Nacional de São Cristóvão: embate objeto e espaço, *Maria Paula Vambiene* 111

A casa do imperador: uma reflexão sobre a relação entre D. Pedro II e o Museu Nacional Paço de São Cristóvão, *Regina Macedo Costa Dantas* 117

MESA-REDONDA

Museus casas de colecionadores	127
Casa museu Frederico de Freitas, valorizando um legado, <i>Ana Margarida Camacho</i>	128
Raimundo de Castro Maia, <i>Vera Alencar</i>	139

COMUNICAÇÕES

Experiências de estudo sobre colecionismo em um museu casa, pesquisa e exposição, <i>Ana Paola P. Batista</i>	157
Capa de seda com franja de veludo, <i>Eliane Vasconcellos</i>	162
Darcy e os urubus, um caso entre colecionador e coleção, <i>Ione Helena Pereira Couto</i>	172
Maria Luisa e Oscar Americano em reconhecimento à cidade, <i>Cláudia Vada Souza Ferreira</i>	177

MESA-REDONDA

Museus casas da aristocracia	
O espaço áulico do século XIX como representação do cotidiano: o Palácio da Pena como residência aristocrática, <i>José Manoel Carneiro</i>	185
Museu Imperial, <i>Maria de Lourdes Horta</i>	206
Museu da Emigração e os “brasileiros” do Rio: o público e o privado na construção da modernidade em Portugal, <i>Miguel Monteiro</i>	228

COMUNICAÇÕES

Casa museu FAM, Memorial Padre Carlos, Poços de Caldas, <i>Rosaelena Scarpeline</i>	253
O espaço de vivências, <i>Kátia Rodrigues Barbosa</i>	259
O sistema integrado de museus e memoriais do Estado do Pará, <i>José Tadeu Lobato</i>	262
Casa ou museu, a conflituosa dança entre o público e o privado na trajetória do Museu Antônio Parreiras, <i>Mariana Fernanda Spolone</i>	266

ENCERRAMENTO

271

Apresentação

O museu casa, ao articular o edifício, seu entorno e os objetos que o preenchem à narrativa biográfica de determinado personagem, se toma um gênero especial de monumento, rico de representações e significados. Tem como principal objetivo propiciar a percepção e o estudo da interação do patrono com o seu ambiente de vida e/ou trabalho. Desse modo é possível abordar as respectivas relações contidas no binômio homem-habitat: estruturais, socioculturais, econômicas e afetivas. O museu casa distingue-se por essa especificidade, embora esteja, como os demais museus, comprometido com o estudo e a memória e a serviço do desenvolvimento da sociedade.

Pode-se afirmar que a relevância dos museus casas ou casas museus tem como marco institucional internacional a criação do Demhist (Comitê Internacional de Museus Casas Históricas) pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus), em 1998. A partir dessa data, o Demhist/Icom tem promovido encontros internacionais com temas específicas de seu objeto de atenção, contando, inclusive, com a participação da Fundação Casa de Rui Barbosa, uma vez que o Museu Casa de Rui Barbosa é exemplar pioneiro desse tipo de museu no Brasil.

Nessa linha de reflexão, a Fundação Casa de Rui Barbosa já promoveu cinco seminários acerca de museus casas. O primeiro, em 1995 – antes portanto da própria criação do Demhist –, deu início a reflexões sobre essa tipologia específica de museu, tendo sido discutidas questões sobre a sua conceituação em geral. Nos encontros seguintes, colocaram-se em pauta as três funções básicas de todo e qualquer museu, mas dentro da perspectiva do museu casa: a comunicação/educação, a conservação e a pesquisa/documentação. Em seguida, em 2004, foi

realizado, em parceria com a Fundação Eva Klabin, o I Encontro Regional da América Latina e Caribe sobre Casas-Museus.

A presente promoção, o I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas: Espaço, Objeto e Museografia, foi realizado de 14 a 16 de agosto de 2006, por ocasião das comemorações do 76º aniversário do Museu Casa de Rui Barbosa e contou com o apoio do Icom-BR (Conselho Internacional de Museus – Comitê Brasileiro), do Demhist (Comitê Internacional de Museus Casas Históricas, do Icom), do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) / Ministério da Cultura e da Fundação Eva Klabin.

Ao aproximar experiências portuguesas e brasileiras, permitindo o cotejamento de conjuntos museológicos resultantes de articulações socioculturais semelhantes, ainda que distintas, o Encontro contribuiu para ampliar as possibilidades de leituras e compreensão dos engendramentos socioculturais que formam o museu casa.

Ana Pessoa

Diretora do Centro de Memória e Informação

Abertura

Jurema Seckler, chefe do Museu Casa de Rui Barbosa

Estamos iniciando mais um encontro de museus casas com este I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas. Dizemos que é o primeiro porque pretendemos que haja outros encontros com nossos colegas portugueses, uma tentativa de aproximação das experiências brasileira e portuguesa que, como podemos ver, já deu certo.

Este evento está inserido nas comemorações dos 76 anos do Museu Casa de Rui Barbosa. Em cada aniversário do Museu realizamos um encontro, ocasião de debate e reflexão sobre as questões ligadas a essa tipologia de museu, o museu casa. Os encontros deste tipo foram iniciados pela museóloga Magaly Cabral, quando dirigiu o Museu Casa de Rui Barbosa, e é um prazer tê-la hoje aqui conosco.

Gostaria de agradecer o apoio do Consulado de Portugal, na pessoa de seu cônsul, o sr. embaixador Antônio Almeida Lima, do Icom, do Demhist de Brasil e Portugal, da Fundação Eva Klabin, do Departamento de Museus e Centros Culturais do Ministério da Cultura, da Finep e da Associação de Amigos da Casa de Rui Barbosa. Gostaria de salientar que também integramos o quadro da II Mostra Internacional Rio Arquitetura do Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Convido para compor esta mesa o presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa, dr. José Almino de Alencar; o sr. embaixador Antônio Almeida Lima, cônsul de Portugal no Rio de Janeiro; o sr. José Nascimento Júnior, diretor do Iphan, e o presidente da Fundação Eva Klabin, almirante Max Justo Guedes.

Com a palavra, o presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa.

José Almino de Alencar

Presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa

Sr. cônsul de Portugal, sr. embaixador Antônio Almeida Lima; meu colega do Ministério da Cultura, sr. José Nascimento, que dirige o Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan; sr. almirante Max Guedes, que nos dão a honra de suas presenças aqui hoje; visitantes e dirigentes de museus casas de Portugal, que nos dão tanta satisfação em estar presentes aqui conosco inaugurando este I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, sra. Maria de Jesus Monge, sra. Ana Margarida Camacho, sr. José Manoel Carneiro, sra. Magaly Cabral, colega diretora do Museu Casa de Rui Barbosa, meus amigos e amigas:

Anos atrás, quando visitava Fernando de Noronha, caminhava por uma das praias e uma cena me chamou a atenção. De um navio ancorado na enseada onde eu me encontrava, descia um grupo de homens, talvez uma dúzia deles, carregando pedras enormes nas cabeças. Não havia ancoradouro na ilha e aquela gente, aproveitando a maré baixa, era obrigada a andar uma razoável distância com água pelo peito e uma carga pesada.

Era um conjunto tecnicamente heterogêneo. Havia um mestiço escuro, um ruivo alvíssimo e outros. Via-se que não estavam acostumados a tarefas físicas e logo descobri serem de nacionalidades diferentes, porque falavam inglês com diversos sotaques e com uma prosódia elementar naquilo que se tornou uma espécie de língua franca na comunidade científica mundial. Depositaram as pedras na areia e sentaram-se à sua volta. Eram geólogos. Lembro-me de que havia um nordestino, um americano e um inevitável alemão, como provavelmente diria nosso Eça de Queirós. Há alguns anos usavam a ilha como ponto de observação e dedicavam-se à tarefa de estudar uma cordilheira submersa

que por ali passava. Um enorme complexo geológico que entraria pela África Ocidental, onde afloraria em alguns pontos, talvez até na Nigéria. Essa era uma das hipóteses. Era como se essas pedras da Nigéria e outras aqui de Fernando de Noronha falassem entre si, me disse o tal alemão. Naquela hora, estavam todos ali sentados na praia a interrogar e a escutar aquelas pedras, e assim também estamos nós aqui, interrogando pedras.

É claro que a imagem tem seu quê de poético, mas todos aqui reconhecerão que trai a epistemologia. Não se extrai informação das pedras, elas mesmas são construções de uma linguagem analítica, fabricações do sistema simbólico, como os museus. Mas as pedras haviam reunido aqueles homens, pois não havia mulheres no grupo, em Fernando de Noronha, como os museus casas nos reúnem neste momento. Em torno de pedras, posso ver com o mínimo de exagero que, através de reuniões como esta do nosso Encontro, constroem-se e consolidam-se comunidades “ressocializadas”, que são incentivadas e sustentadas por vários meios – intelectuais, políticos ou institucionais, – envolvendo toda uma gama de ações e providências, desde a obtenção de visto na entrada em países ao pagamento de passagens e financiamento de bolsas de pesquisa, à organização de conferências e simpósios, à elaboração de cursos de material pedagógico que reproduzem e expandem o conhecimento acumulado, e assim por diante.

Estranho e fascinante esse mundo da ciência e da cultura. Meus amigos, comemoramos nesta semana 76 anos de existência do Museu Casa de Rui Barbosa com este I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas. Faz-me reportar a 11 anos atrás, quando a sra. Magaly Cabral, que foi diretora do nosso Museu, coordenou a organização do I Seminário sobre Museus Casas no Brasil. Ao percorrer os anais daquele evento, a princípio, posso notar que muito do que ali foi discutido ressurgirá durante nossos próximos debates que se desenrolarão aqui. Um professor meu de filosofia, ainda no curso secundário, costumava dizer que as perguntas são sempre as mesmas, mas as respostas quase sempre variam.

Havia naquele primeiro seminário questões sobre a identidade dessas instituições, as radiações de seus significados, suas conexões com o imaginário social, a legitimidade da história, política ou mesmo assertiva dos seus personagens; ou situações que elas representam e a mudança do contexto histórico e institucional ao qual elas vêm sendo submetidas.

Ainda na sexta-feira passada, durante uma visita do ministro da Cultura a esta Casa, eu dizia que o período de 76 anos é apenas o equivalente à esperança de vida biológica de um europeu comum do norte da Europa ou mesmo de um homem ou mulher saindo de uma das classes abastadas brasileiras, e, no entanto, sendo uma instituição governamental, a Casa de Rui Barbosa conheceu todos os percalços da nossa vida política, atravessando, desde 1930, cinco regimes políticos, inclusive duas ditaduras, e, no caminho, mutilou-se, refez-se, diversificou-se e cresceu, envelheceu e modernizou-se. Incorporou um Centro de Pesquisas em História, Direito, Filologia e Políticas Culturais e, na vida e obra de Rui Barbosa, algumas bibliotecas, um arquivo de literatura importantíssimo, um laboratório de conservação e de restauração de documentos e um laboratório de microfilmagem.

Durante esse período, a fortuna crítica de seu patrono, Rui Barbosa, também se modificou. A criação deste Museu Casa de Rui Barbosa corresponde a um período em que a nossa Primeira República, que hoje é chamada de República Velha, tecia seus mitos e construía seu Panteão de Heróis. Em contraposição, a história imperial do século XIX, vista como um prolongamento da nossa experiência colonial, uma espécie de desdobramento local do que havia sido o Reino Unido.

Como salientou o sr. Joaquim Falcão, naquele seminário de 1995, citando Santiago Dantas: “Rui Barbosa foi um arquétipo da nascente classe republicana e urbana, voltada para o desenvolvimento econômico. Arquétipo, diga-se de passagem, não como membro da elite que foi ou proprietário abonado, comparativamente. Rui não pertencia à classe média, não era arquétipo de seu cotidiano. Era o arquétipo de

seu imaginário, da sua ideologia, como se dizia na década de 60. Arquétipo, pelo que defendeu e significou. Este significar passa pela nascente das questões das liberdades civis da República, da igualdade e da ética na vida pública”. Eu juntaria ainda certo fervor ingênuo dedicado à cultura e à erudição, associado a uma demanda por uma sociedade que aliava o mérito intelectual ao exercício das funções públicas e à mobilidade social.

No entanto, os modernistas logo o transformaram em um dos seus algozes, criticando-lhe a retórica arcaizante, fruto de um culto apaixonado pelos clássicos portugueses, ironizando sua dramatização e os ecos vieirenses que perpassavam sua prosa. Por outro lado, reformadores sociais criticavam o formalismo jurídico e social nas suas políticas, alegando que ela não tinha encontro à especificidade sociológica do país e a sua dura realidade social.

Hoje em dia, como os valores democráticos estão mais estabelecidos, louva-se Rui Barbosa por ter persistido em defesa de uma proposição jurídica liberal e salienta-se sua contribuição para a introdução e consolidação na legislação brasileira de instrumentos jurídicos fundamentais para a defesa dos direitos individuais.

Temas e questões análogas não irão faltar nas discussões que se seguirão nos próximos dias e em muitas outras ligadas à vida dos museus, como, por exemplo, a relação dos museus com seus públicos, com a escola, a sua posição dentro das estruturas governamentais e privadas, o desenvolvimento de múltiplas funções dentro dos museus, o problema da sustentabilidade econômica dessas instituições e as suas conexões com o turismo e as atividades de entretenimento.

Natural e obviamente, devemos destacar aqui a característica original e pioneira deste encontro, que reúne, pela primeira vez, museus casas portuguesas e brasileiros. As relações históricas entre Brasil e Portugal fazem-me voltar às pedras e à cordilheira dos nossos geólogos, que acima descrevemos: nelas certos aspectos são visíveis e bem definidos como maciços geológicos. A língua é a mesma, as histórias

econômicas e políticas se entremeiam por um largo período e com fluxo migratório intermitente, mas em longa constância e duração.

No entanto, há muita coisa submersa, muitos fios sutis que reúnem tradições e expressões culturais, assim como microligações entre províncias, regiões e cidades ainda a serem reconstruídas, e que aportariam um significado de suporte para as atividades dos que se ocupam da memória aqui e em Portugal.

É auspicioso que esta reunião se dê no ano da comemoração do centenário de Agostinho da Silva, festejado aqui no Ministério da Cultura. Foi um luso-brasileiro de tipo especial, porque foi “transbrasileiro” e “transportuguês”, e procurou, nos nossos melhores atributos e características, as bases de uma civilização mais avançada e, sobretudo, mais feliz. Do alto dos seus lúcidos paradoxos e, por vezes, delirantes, creio que Agostinho da Silva veria nesta reunião mais um sinal promissor de uma Nova Era. Obrigado. Passo a palavra ao companheiro José Nascimento.

José do Nascimento Júnior

Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais, Iphan

Bom dia a todos, ao sr. presidente José Almino, nosso colega de Ministério da Cultura, ao embaixador Antônio Almeida, nosso cônsul de Portugal aqui no Rio de Janeiro, à sra. Magaly, à sra. Ana, aos colegas portugueses e a todos os amigos que estão presentes aqui, como também ao sr. almirante Max, demais colegas presentes de departamentos e instituições do Iphan e demais instituições nacionais e do Rio de Janeiro.

Obviamente, a iniciativa da Casa de Rui Barbosa de fazer este Encontro vem se somar ao conjunto de esforços que o Ministério da Cultura tem realizado, desde 2003, para a constituição de uma política nacional de museus.

Dentro desse esforço da política nacional de museus, obviamente também realizamos uma gestão importante juntamente com Portugal, o IPM. Temos uma parceria muito estreita com o Instituto Português de Museus e com essa “lusofania” que tanto nos aproxima. Às vezes, parece estarmos muito distantes, mas, como disse um colega português, “o oceano não nos divide, ele nos une”.

Esse oceano que nos une traz, hoje, aqui à Casa de Rui Barbosa, exatamente esse espírito de criação e de reflexão sobre os museus casas, a tal ponto que, de fato, podemos pensar que todos os museus são uma espécie de museu casa. Todos os museus, de alguma forma, são casas, se pensarmos que essa experiência de museu casa nos remete também à nossa experiência de relação com os objetos, desde cedo. As coisas que construímos com nossos objetos evidenciam a nossa sociabilidade com eles desde a infância. Sociabilidade que estrutura os espaços da

memória que são sintetizados no museu casa. A ação educativa tem como principal tarefa traduzir a nossa construção das relações com os objetos.

Estamos às vésperas do Fórum Nacional de Museus, em Ouro Preto, que será realizado na próxima semana, e certamente vários dos senhores que estão aqui também lá estarão. Já ultrapassamos a barreira de mil participantes inscritos, o que dá a dimensão desse papel que o Ministério da Cultura tem – não somente o Iphan, mas também as instituições de memória do Ministério da Cultura – que a Casa de Rui Barbosa representa tão bem nesses casos, assim como a Biblioteca Nacional e mesmo a Funarte. Esse sistema de memória ou essa política de memória que o Ministério conseguiu produzir nesses três anos e meio de gestão do sr. ministro Gilberto Gil.

Penso que esses resultados e parcerias, assim como a integração de encontros de museus casas, nos dão uma perspectiva de continuidade de políticas públicas na área da cultura e da criação de redes temáticas, que irão dar consistência a outras importantes ações. Pouco antes de darmos início a estes trabalhos, relatei ao sr. José Almino que fomos procurados pelo Museu dos Imigrantes de São Paulo para a criação de uma rede de centros, que terá como temática os arquivos de imigração. Uma rede nacional e internacional para a qual daremos todo apoio.

Aqui será assinado um convênio – o qual fui chamado a testemunhar juntamente com o embaixador – firmado entre instituições brasileiras e portuguesas com o objetivo de estabelecer uma ação sistemática de troca de experiências. Muitas vezes nos relacionamos muito pouco com as instituições portuguesas. Demo-nos conta disso quando estive aqui a representação do IPM, bem como quando fomos a Portugal. Ainda há um oceano de ações e de muita proximidade a transpormos. Acho que nossas identificações são muito grandes e, às vezes, pensamos que essas coisas estão dadas. E não estão. Elas devem ser construídas e trabalhadas. Temos de intensificar essas ações para que, de fato, ren-

dam frutos, propiciem trabalhos e projetos em comum e nos proporcionem essa lusofonia cada vez mais próxima e intensa.

É isso o que esperamos do ponto de vista da construção de uma política pública, que não só dê conta das questões do nosso país, mas que também dialogue com o que está acontecendo no mundo, e que implemente algumas ações estratégicas, o que, no caso de Portugal, é fundamental.

Caminhamos para o final do ano com o Encontro Ibero-Americano de Museus, no qual Portugal, Brasil, Espanha e México são os protagonistas, o que também vem se somar em relação a todo esse movimento e a esses encontros com Portugal, assim como a esse reencontro das instituições portuguesas com as brasileiras. Neste semestre, o ministro Gilberto Gil fará a entrega de uma doação em Portugal. Há uns 30 anos que nenhum dirigente brasileiro faz qualquer doação a um museu português. Doaremos ao Museu dos Azulejos duas pequenas amostras de nossos artistas Athos Bulcão e Francisco Brennand, contribuições significativas para o acervo do Museu dos Azulejos. Essa doação traduz o propósito do governo brasileiro de estreitar nossos laços e estabelecer uma relação dinâmica e profícua com Portugal.

O primeiro-ministro e a ministra da Cultura estiveram aqui há pouco tempo. Temos feito exatamente esse trabalho de nos aproximar cada vez mais. Temos políticas e questões muito próximas, que podemos trocar e intensificar. Daí a importância de realizarmos encontros bilaterais, como este Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas.

Quero agradecer o convite. Apoiar este Encontro constitui uma das funções do nosso departamento. Como diz o ministro Gilberto Gil: “Estamos apenas cumprindo nosso ofício”. Meus votos são para que a Casa de Rui Barbosa continue a navegar nesses bons ventos, para que possamos construir cada vez mais parcerias entre as instituições do Ministério e as demais instituições aqui representadas. Muito obrigado.

Antônio Almeida Lima

Cônsul de Portugal no Rio de Janeiro

Bom dia a todos, ao sr. presidente desta Fundação, diretor desta Casa, sr. José Almino de Alencar, ao sr. José Nascimento, do Ministério da Cultura – Iphan, ao sr. comandante Max Justo Guedes, aos amigos brasileiros e portugueses. Muito obrigado pelo convite para estar aqui hoje. Parabéns pela iniciativa de realizar este I Encontro Luso-Brasileiro de Casas Museus. Como dizia há pouco o comandante Max Justo Guedes em relação a uma outra iniciativa tomada há vários anos, também no campo da gestão de museus, quando se realizou pela primeira vez um encontro luso-brasileiro: “É bom não limitar o tempo, pois se trata de uma referência numérica que, de fato, dada a intensidade e a profundidade da dimensão das evoluções luso-brasileiras, fica impossível de ser imposta”. Verifica-se, ao fim do primeiro contato entre nós, que há um longo caminho de conhecimento a ser percorrido, em que todos nós temos a ganhar e, portanto, em seguida ao primeiro, vem o segundo, o terceiro e, assim espero, muitos outros encontros como este.

Neste encontro de hoje, torna-se particularmente oportuno saudar o sr. José Almino, pois se comemora nesta semana o aniversário desta Casa, uma casa de cultura brasileira. Mas também hoje se comemora uma data especial e familiar para o sr. Almino de Alencar.

Gostaria de observar o seguinte: nessa semana, assisti, pela quarta ou quinta vez, um filme que imagino que todos conheçam, o *Cine Paradiso*. Há um momento em que o personagem Salvatore Victor regressa à casa natal após trinta anos de ausência, e vê seu quarto de infância transformado em um verdadeiro museu. Um museu em sua memória, construído e preservado por sua mãe. Nesse quarto museu tudo estava de fato presente e vivo: seu passado, seus amores e ilusões perfeitamen-

te preservados. Não pude deixar de pensar que o sentido do zelo daquela mãe, que procurou guardar a memória preservada para o filho é, no fundo, o paradigma da ação dos diretores das casas museus. Isto é, há um sentido maternal em se preservar a memória, de guardar os pequenos objetos, de ordenar as coisas importantes, de forma que as outras pessoas e as futuras gerações possam conhecer melhor seu presente e disseminar seu passado. E, assim, também as preparamos para darem continuidade a esse gesto de preservação.

Então, gostaria de prestar aqui uma homenagem a todos os diretores das casas museus em geral e, em especial, aos brasileiros e portugueses. Sei que existe um dinamismo persistente em ambos os lados do Atlântico, que cada vez mais nos aproxima. E, com isso, vai permitir intensificar ainda mais nossas relações. Daqui a dois anos serão comemorados os 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Brasil e, mais especificamente, ao Rio de Janeiro.

Então, existem amplas oportunidades para, nos vários domínios do relacionamento entre Portugal e Brasil, dar imensa atenção aos aspectos da vida luso-brasileira, da vida em comum, do Reino Unido, do Brasil Colônia, de Portugal, inclusive com elementos importantíssimos relacionados à história de Portugal e que se encontram no Brasil e ainda não foram devidamente pesquisados, estudados e instigados, e, portanto, sugiro que se aproveite também essa oportunidade da comemoração dos 200 anos para realizar novas investigações e trabalhos de se desenterrar sob as pedras elementos que esclareçam nossas nações e nosso passado em comum, a nossa história.

Fico realmente muito contente com este I Encontro e desejo que também já possa ficar marcado um segundo encontro. Soube, através do dr. José Nascimento, que será celebrado daqui a pouco um protocolo dentro deste espírito de colaboração entre as casas museus brasileiras e portuguesas. Também fico muito agradecido por ser testemunha da concretização deste I Encontro. Parabéns, sucesso, e contem com nossas autoridades portuguesas. Muito obrigado.

Miguel Monteiro

Diretor do Museu da Imigração

Vou ser muito rápido, mesmo porque o tempo urge. Apresento a esta Fundação Casa de Rui Barbosa, na pessoa do seu excelentíssimo diretor, o “Programa de Museus”. Trago como ofereço estas duas obras, sendo uma delas editada em 1991 e que constitui uma pesquisa sobre o que foi o regresso a Portugal dos fafenses emigrados no Brasil, entre os anos de 1834 e 1926.

Peço ao sr. Embaixador que, por favor, seja o portador desta oferta, que a Prefeitura manda fazer a esta fundação. Esta obra ilustra o peso e influência dos que regressaram à terra natal, de tal modo que, em seguida, o município apoiou outra publicação. Esta aprofunda o estudo através de cerca de 12 mil passaportes de transeuntes que saíram, entre os anos de 1834 e 1926, do mesmo município. Caracterizamos essa população e descobrimos que se tratava de uma população jovem masculina de classe média e média alta. Ao longo desse processo, descobrimos uma personagem chamada Albino de Oliveira Guimarães – ligado a esta casa. Nascido em 1833, chegou ao Rio em 1856, com 13 anos, casou em 1859 com a filha de dona Castorina Alves Pereira; da Estrada Castorina, filha de um outro português, também fafense, António Mendes de Oliveira Castro. Dona Castorina já era, então, brasileira. Tive o privilégio de conseguir o apoio da sra. Lucinha Mendes de Oliveira Castro, que me facilitou a construção dos elos perdidos na ligação entre as famílias, que se dividiram e separaram após Albino ter regressado definitivamente a Portugal.

Entretanto, por que esse protocolo valia a pena? Em 1858, o comendador Albino de Oliveira Guimarães fez uma reunião com grupos que tiveram vontade de construir uma beneficência, um hospital na

cidade do Fado. Na mesma ocasião foi inaugurada a pedra fundamental da primeira Beneficência Portuguesa do Rio de Janeiro. São cópias arquitetônicas absolutamente iguais. Entretanto, Albino, ao regressar à sua terra natal, construiu um palácio brasileiro. Também mandou construir um jardim público, instituindo-se como figura notável da delegação Portugal-Brasil.

Iniciamos o projeto de construção de um museu que procura mostrar em Portugal tudo o que ocorreu, até começarmos a entrar no mundo moderno. Um projeto que não experimentamos avançar e quisemos institucionalizar com um outro projeto de progressão, por via da figura do comendador Albino, que foi um dos proprietários desta Casa antes de Rui Barbosa. Portanto, a figura de Rui Barbosa e a do comendador Albino de Oliveira Guimarães estão, de certa forma, ligadas. Caso os estudiosos dos patronos queiram fazer uma pesquisa no futuro, colherão muitos frutos. Orgulho-me de ser portador de uma certidão de nascimento de um português, João Chaves Ferreira Velho, nascido em 6 de junho de 1855, natural da freguesia de Fafe Santa Eulália e que aqui chegou em 1880, aos 24 anos de idade, e exercia a profissão de ourives e relojoeiro.

Neste momento, temos o prazer de entregar esta certidão à família, que se concretiza no âmbito deste projeto.

Peço licença para fazer a entrega oficial deste documento à família brasileira deste português nascido na cidade de Fafe, sr. João Chaves Ferreira Velho, filho do sr. Leonardo Pinho Ferreira Velho e da sra. Carolina Chaves Mendes do Velho. A família está aqui presente.

Regina Chaves – Quero agradecer muitíssimo pelo trabalho extremamente profissional do sr. Miguel Monteiro e do Museu de Portugal. Não só pelo trabalho profissional extremamente impecável, mas também pela gentileza única, porque sei da importância que tem para mim descobrir tudo isso aqui. Então, agradeço ao sr. Embaixador e a todos os senhores. Muito obrigada. Deixo aqui um especial agradecimento ao sr. Miguel Monteiro.

Mesa-redonda

Os museus casas em Portugal e no Brasil

Jurema Seckler – Convidamos Maria de Jesus Monge, representante do Demhist de Portugal, diretora do Palácio Ducal, de Vila Viçosa, que falará sobre os museus casas de Portugal. Convidamos também Márcio Doctors, representante do Demhist no Brasil, diretor da Fundação Eva Klabin, que irá falar sobre “Casas museus como projeto de diversidade”. Teremos como mediadora Magaly Cabral, do Ceca Brasil, a quem convidado a integrar a mesa.

Magaly Cabral – Antes de iniciar, quero parabenizar a Casa de Rui Barbosa por realizar, mais uma vez, um encontro de museus casas, agora luso-brasileiro. Fico muito feliz porque, como foi mencionado aqui, como diretora do Museu Casa de Rui Barbosa, iniciei este processo. Alguns colegas museólogos costumam dizer que, talvez, os museus casas no Brasil sejam a tipologia de museu mais discutida e publicada de todas as outras, porque a Casa de Rui Barbosa, com sua seriedade e eficiência, vem publicando os anais de todos os seminários por ela realizados.

Gostaria de agradecer a lembrança do meu nome para coordenar esta primeira mesa. Antes de passar a palavra aos colegas que já foram apresentados, peço licença para explicar rapidamente, àqueles que não a conhecem, o que significa a sigla Demhist.

O Demhist é o comitê de museus casas, casas museus ou museus casas históricas. O nome Demhist significa *Demeures Historiques*. Trata-se de um dos 29 comitês do Conselho Internacional de Museus, de-

dicado especificamente a essa tipologia de museu. É novo, foi criado em 1998, em Melbourne, na Austrália, durante a Conferência Geral do Icom, mas já vem atuando fortemente e discutindo muito essa tipologia e sua classificação. Na ocasião, eu dirigia esta Casa e fiz parte do *boarding* desse Comitê, integrando um trabalho desenvolvido por Rosana Pavoni. Transferi minha função para Márcio Doctors, que foi eleito pelos colegas membro da direção do Comitê. O Demhist é um comitê muito atuante e recomendo aos interessados na área a dele fazerem parte. Para integrá-lo, é preciso antes pertencer ao Comitê Nacional do Icom.

Em rápidas palavras, era isso o que queria explicar. Passo a palavra a Maria de Jesus, companheira do Demhist.

Museus casas de Portugal

Maria de Jesus Monge

Muito obrigada, sra. Magaly. Primeiramente, gostaria de pedir-lhes um favor: tenho tendência em falar depressa, o que é passível de ficar complicado. Portanto, me avisem.

Dr. José Almino de Alencar, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa, sr. embaixador Antônio Almeida Lima, cônsul de Portugal no Rio de Janeiro, dr. José Nascimento, diretor do Departamento de Museus do Iphan, sr. almirante Max Guedes, dra. Ana Pessoa, dra. Jurema Seckler, caros colegas, gostaria de começar parabenizando os que conceberam e prepararam este Encontro, que percebemos há tanto tempo ser um projeto acarinhado dos dois lados do Atlântico.

Essa temática individualizou-se na área da museologia graças às necessidades dos espaços e memórias que as casas museus encerram, e ao caráter local, original e nacional que lhes é indissociável. Ao invés de outras tipologias museológicas, acreditamos que estes dias de reflexões conjuntas sobre as realidades brasileira e portuguesa serão ricos para

o debate em novas perspectivas, e abrirão múltiplas possibilidades de trabalho em conjunto.

Uma vez que me cabe iniciar as comunicações, falarei da realidade portuguesa nessa novidade. Pensei, e agora já sei que é descabido, em algumas rápidas palavras, sobre a questão de enquadramento geográfico e histórico, porque percebi que todos conhecem Portugal ou quase todos foram a Portugal.

Assim: este é um retângulo e, tendo em conta a realidade geográfica em que estamos inseridos – a Europa –, Portugal é um país de dimensões medianas, similar às da Áustria, com uma população em torno de dez milhões de habitantes, que se distribuem, sobretudo, ao longo da costa e nas duas maiores cidades, Lisboa e Porto.

As zonas mais ativas, sob todas as perspectivas, econômica, social e cultural, encontram-se exatamente entre as duas áreas. Situado no extremo Sul do continente europeu, somos um país atlântico, historicamente mais voltado para o oceano do que para o continente, fruto essencialmente da grande barreira territorial que constitui a Espanha.

Gostaria de chamar deste retângulo e de seus dois arquipélagos atlânticos, dada a representatividade do grupo que temos aqui. Somos cinco, temos dois homens do Norte, um do Centro, uma pessoa do Sul e uma colega das ilhas. Dessa forma, Portugal está bem representado geograficamente. Por outro lado, e do ponto de vista da tutela, e não foi propositadamente, temos pessoas das autarquias, do governo central, do governo de Ladeira e de uma instituição privada, que é o meu caso.

Este retângulo e seus arquipélagos comportam, contudo, grandes diferenças físicas, que se traduzem em paisagens muito diversificadas. Por sua vez, geram atividades econômicas e tradições sociais e culturais diversas.

O Norte de Portugal, acidentado, verdejante, populoso, para onde penso que a esmagadora maioria de imigrantes brasileiros vai, opõe-se ao Sul, que é plano e bem certo. Possui também um interior continen-

tal com significativo êxodo à costa, onde se concentram as populações e as atividades econômicas mais dinâmicas.

A identidade territorial bem marcada é resultado de uma unidade linguística, religiosa, social e cultural que comporta “campeões”, mas não conhece “fraturas”. O país existe desde o século XII, sem alterações nas suas fronteiras continentais desde o século XIII, enquanto a vizinha, Castela, mais tarde Espanha, só passa a integrar os últimos reinos mouros da península no século XV.

Mesmo em termos dinásticos, as quatro dinastias que reinaram em Portugal entre os anos de 1143 a 1910 mantêm laços familiares. Não tivemos, obviamente, grandes invasões para lá das constantes questões com a vizinha Espanha. Entre os anos de 1580 e 1640 a Coroa portuguesa esteve unida à Coroa espanhola. Dado este fato, foi o que, consignadamente, provocou a conquista holandesa de alguns territórios no Brasil. No início do século XIX, as invasões francesas assolaram o país, acontecimento que esteve, aliás, na origem da vinda da família real, como ainda pouco o sr. Embaixador referiu, 200 anos atrás. Após a instituição do regime constitucional em meados do século XIX, uma guerra fratricida debilitou o tecido social e econômico da nação.

O acontecimento natural mais trágico, que provavelmente os senhores já tenham ouvido falar, foi o terremoto de 1755, seguido de uma onda gigantesca, hoje conhecida pelo nome de *tsunami*, que arrasou várias populações e afetou todo o país, mas, sobretudo, arrasou Lisboa, que era a capital do Império.

Os dois grandes confrontos mundiais do século XX e a guerra colonial que se desenrolou na África entre os anos de 1961 e 1964 não afetaram diretamente o território nacional continental.

Essas razões poderão explicar alguma estagnação do dissídio social, econômico e cultural e, assim, um restrito número de instituições museológicas centenárias e o pouco apreço institucional que, tradicionalmente, se praticava. Igualmente saliento o fato de o espaço de sociabilidade por excelência ser a igreja católica, por seus templos e

festividades, acobertando o desenvolvimento de outras formas de relacionamento social ou qualquer tipo de investimento nas artes.

As grandes transformações que a museologia registrou a partir dos anos de 1960 também tiveram reflexos no país, mas é, sobretudo, a partir da Revolução de Abril de 1974 que se assistiu a uma verdadeira explosão no número de instituições museológicas.

Quando se fala de casas museus em Portugal, inicia-se um debate sem fim, porque o assunto não parece ter sido muito discutido na última década. Terão reparado que falo sempre, e, aliás, parece-me que o sr. Embaixador também o faz, em casas museus e não em museus casas, que creio seja a expressão usada aqui no Brasil. Talvez esta construção utilizada aqui reflita uma postura metodológica entre supostos pré-definidos, que excede por todos os agentes envolvidos e, portanto, permite concluir e identificar as instituições que se enquadram nesta específica tipologia de museu. Não é este o caso de Portugal. Algumas discussões acadêmicas e teses publicadas têm procurado definir o que se entende por casa museu, por linhas de abordagem. Mas alguns têm optado por uma postura mais redutora.

Trago aqui a citação de um colega que tem refletido sobre esses assuntos e que indignadamente fala:

Poder-se-ia, eventualmente, e entre nós, considerar alguns palácios nacionais, certos conventos, castelos e imóveis afins, particulares e públicos e, mesmo certas quintas – quinta é um pouco equivalente a uma fazenda, mas com dimensões completamente diferentes – em iguais condições como casas museus; pois foram domicílios, inserem coleções, estão abertas a visitantes, expõem objetos e subsistem mais ou menos íntimos nas suas concessões interiores, mas não me parece que o critério da dimensão política ou social e a ausência de um caráter personalizador em certas quintas e palacetes senhoriais, cujo interesse

se prende ou apenas deriva de uma noção de classe, também não podem obter a nomenclatura de casas museus”.¹

A opinião aqui expressa traduz uma linha de reflexão que tem optado por uma simplificação e linearidade de conceitos que empobrece a discussão e deixa à parte algumas das potencialidades mais interessantes em termos de novas instituições, cristalizando o universo museológico em servir.

Para outros, designadamente o professor Gaspar Martins Pereira², que no ano passado fez a comunicação de que haveria o Encontro do Demhist na cidade de Lisboa – o último encontro anual do Demhist foi realizado em Lisboa e contou com a presença de alguns colegas aqui presentes –, ele dizia que “a histórica casa museu soma o triplo de poder do real ou autêntico”. Ou seja, do lugar dos objetos e do espírito de seus habitantes como elementos indissociáveis, realçando que o desafio que se coloca nesse domínio aos museus enquanto espaços de construção de memória, será o de assumir uma nova atitude de partilha e integração em campos mais vastos do saber.

Portanto, estamos a ver como as posições estão extremadas e como se torna ainda necessário discutir o que é que realmente entendemos quando falamos dessa tipologia de museus, pelo menos em Portugal. E tal como tem vindo a afirmar nos últimos anos Rosana Pavoni, que a Magaly acabou de citar, do comitê temático do Icom – Demhist, de que foi a presidente até o ano passado, tem discutido e publicado teses sobre esse assunto. Acentuou, em uma conferência de Vila Nova de Famalicão, em 2003, que

devemos conhecer a grande variedade de tipos que comporta essa tipologia, cada qual contando uma versão diferente da

1 SOUSA, Elvino Melim de. *De residência privada a Casa Museu de Leal da Câmara*. Um percurso singular. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2005.

2 Comunicação apresentada na abertura do encontro DEMHIST 2005. Lisboa: outubro de 2006.

memória doméstica, empregando variados processos de conservação, de exposição e de comunicação.

Em 2004, foi realizado em São Mamede Infesta, uma cidade perto do Porto, na Casa Museu Dr. Abel Salazar, o I Encontro de Casas Museus em Portugal, que tinha como primeiro objetivo propor a criação de uma associação. Na sequência desse encontro, será realizado em novembro próximo, em Cascais, o II Encontro, em que serão representados os institutos da nova associação. E justamente o ponto crítico se situa em quem poderão ser os membros. Apesar de uma associação ser, por definição, um espaço aberto, um mínimo de pressupostos teóricos tem que servir de base, sendo que, como membros do Icom, figura-se como premissa elementar que qualquer instituição que queira se integrar à associação, e que se traduza como museu, tem de cumprir plenamente todos os princípios enunciados na definição de museu do Icom.

Parece uma afirmação pacífica, mas creio não estar falando somente da realidade portuguesa se disser que está longe de o ser. Um dos primeiros pontos a serem tratados no referido encontro, prévio à aprovação dos estatutos, será, portanto, o que se deve considerar como casa museu. Sabemos que nesses interessantíssimos encontros que se realizaram aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa foram abordados esses aspectos. Gostaríamos de saber como, passados alguns anos, essas reflexões se sedimentaram.

Um estudo oficial recentemente publicado³ considera a existência em Portugal de 600 instituições, que contêm os requisitos mínimos para serem reconhecidas como museus. Destas, mais de metade foram criadas após 1980. As tipologias de museus mais representadas são as de etimologia e antropologia da arte, são mistos “pluridisciplinares” e especializados. As casas museus não são uma tipologia considerada nos estudos oficiais de estatística. Talvez por esta razão, o referido Ob-

3 NEVES, José Soares; SANTOS, Jorge Alves. Os museus em Portugal no período 2000-2005: dinâmicas e tendências. *Observatório das Actividades Culturais*, 2006. Disponível em www.oac.pt

servatório das Atividades Culturais, portanto, autor do estudo oficial citado por mim, contatado diretamente através da Rede Portuguesa de Museus, apenas considera 39 casas museus. Aqui associa outras instituições que se autodenominam casas e palácios. Este processo, baseado essencialmente nas designações constantes dos documentos originais, em que cada museu se autodenomina, dificulta a gestão informática, sobretudo quando nas tipologias aparecem como museus de arte, artes curativas, científicos ou outros, de acordo com as características do acervo que, como sabemos, as casas museus são extremamente variadas e podem entrar em distintas tipologias.

Ao contrário de muitos países europeus, os castelos em Portugal tiveram essencialmente funções defensivas, pelo que a Companhia Presidencial esteve presente, e esta função não foi preservada. Não há castelos casas museus em Portugal.

Trouxe algumas estatísticas que ajudam a visualizar um pouco como se distribuem essas situações. Falei há pouco que os cinco colegas que vieram de Portugal, entre os quais me incluo, pertencem a várias tutelas e que temos aqui mais ou menos a distribuição das instituições pelas diferentes tutelas.

Os privados têm um peso enorme quando se trata dessa tipologia. Não é o mesmo em relação a outros tipos. Por quê? Porque os privados incluem as fundações, que são uma fórmula administrativa cada vez mais utilizada, e temos que ter em conta que a grande maioria dos museus portugueses foi criada após 1980, portanto, procuram soluções administrativas que facilitem a gestão. A igreja é detentora de 90% do patrimônio artístico português, assim como associações de vários tipos, como as que preservam a memória de artistas e de importantes figuras de várias populações. As Misericórdias estão dentro das igrejas, mas também, por vezes, se associam a outras. As Misericórdias têm um papel fundamental na gestão do patrimônio em Portugal.

Por outro lado, e com peso suficiente, temos as autarquias. Muitos dos museus que estão para ser criados em Portugal, os mais dinâmicos

deles têm exatamente esse tipo de tutela. E, finalmente, a administração central, entre os quais se encontram também os governos regionais. É o caso, consignadamente, da colega que vem de Funchal.

Quanto à distribuição geográfica, como veem, o Norte é majoritário, representa quase dois terços das instituições existentes em Portugal. O Sul tem uma fatia razoável, mas a grande Lisboa é uma cidade, claro que não como São Paulo, mas a maior cidade portuguesa e, portanto, tem um peso muito significativo também nesse nível. As ilhas são pequenas e, por isso, não podemos dizer que a fatia que lhes cabe seja inadequada para a sua dimensão geográfica.

Ora, já em 2004, e de acordo com os dados da Rede Portuguesa de Museus, havia 87 instituições que reclamavam essa designação de casa, casa museu ou museu casa, sendo que outras 18 integravam outro tipo de coleções ou instituições e havia também 24 projetos novos em estudo.

Portugal não acompanhou o surto de criação de espaços de memória dedicados aos seus vultos insignes, “altares cívicos”⁴, o que culminou, em outros países, em um processo de especialização museológica que teria conduzido à moda dos museus monográficos.

O Museu Camiliano foi o primeiro espaço museológico com características de casa museu a ser criado no início da década de XX, após numerosas peripécias que se têm prolongado ao longo de toda sua existência. Temos o privilégio de se encontrar, entre nós, o seu diretor.

Em 1929, a Casa dos Patudos, edifício de coleções que Carlos Relvas reuniu ao longo de décadas, foi deixada em testamento à Câmara Municipal de Alpiarça para, como museu, com esta designação de Casa dos Patudos, manter intacto o espólio do doador. No entanto, as primeiras residências a serem transformadas em museus mantendo a estrutura habitacional foram os palácios reais. Há duas razões por que insisto sempre muito nessa tônica dos palácios. Primeiramente, porque

4 LORENTE, Jesus-Pedro. Qué es una Casa-Museo? Por qué hay tantas Casas-Museo decimonónicas? *Revista de Museologia*, n. 14, p. 30-32, 1998.

me sinto em casa e, depois, porque quando se fala em casa museu em Portugal, não se fala em palácio. Palácios não são considerados casas museus e, portanto, é um cavalo de batalha para nós, por um lado, tentarmos ceder, e acho que até aí já chegamos, e, por outro lado, tentarmos alterar essa postura.

Em séculos anteriores, algumas residências abrigaram coleções que eram abertas ao público mais ou menos alargado, mas os seus proprietários consideravam exatamente isso, que eram belas coleções que podiam, sob determinadas condições, ser fruídas por estranhos. Ao longo da segunda metade do século XIX, antigas residências ligadas ao Clero – residências episcopais, mosteiros – foram transformadas em museus, recebendo o espólio que havia pertencido a essas instituições religiosas nacionalizadas após a Lei da Extinção das Ordens Religiosas, em 1834.

Esses espaços deram origem, na sua grande maioria, ao que são os grandes museus nacionais: Museu Nacional da Arte Antiga, Museu Nacional de Machado de Castro, Museu Grão-Vasco e Museu de Aveiro, quase todos os museus nacionais portugueses, como o Museu do Azulejo, que há pouco foi citado, e onde estão instalados, em antigos edifícios conventuais.

Em 1910 foi proclamada a República e a família real foi forçada a sair do país. Entre os anos de 1911 e 1917, as novas autoridades ordenaram um inventário de todos os bens que se conservaram nos antigos espaços, equivalentes a Portugal e os palácios reais, com o objetivo de destrinchar o que havia pertencido à Coroa, propriedade do Estado, e o que era propriedade particular dos Bragança. Os edifícios foram classificados como monumentos nacionais e alguns foram abertos ao público. Outros passaram a ser utilizados por serviços de representação ou administrativos do Estado.

Como é evidente, nesses primeiros anos da República não era a memória dos indivíduos que se pretendia preservar, mas a família real deposta e exilada. Porém, significava abrir ao público espaços anteriormente fechados ao cidadão comum e que refletiam uma ordem social

que se tinha recentemente combatido. No final dos anos de 1930, o Governo Nacionalista iria transformar seis antigas residências reais, todas elas já abertas ao público em princípio, em outros tantos quadros simbólicos, representativos dos momentos eleitos como os mais significativos da história pátria. Em 1940, se comemorava os Centenários em Portugal, o que é bizarro, mas, como é sabido, Portugal não participou da guerra e, portanto, havia espaço, pelo menos físico, para comemorações. Comemoraram-se os seguintes Centenários: oito da nacionalidade (1143) – Guimarães, cinco dos Descobrimentos – Lisboa, três da Restauração da Independência (1640) – Vila Viçosa. Estes trabalhos de melhoramento e adaptação foram entregues ao arquiteto Raul Lino que, apesar de imbuído do espírito da época, criticava ferozmente os métodos de Violet-Le-Duc, muito em voga em Portugal, e se esforçava por manter o caráter dos espaços.

O Paço do Sintra, que está na imagem e que muitos aqui conhecem, é justamente uma justaposição de três residências reais. D. Dinis, D. João I no século XIV e D. Manuel I. Era um espaço quinhentista com uma justaposição um pouco caótica dos espaços, com seus pátios e azulejos hispano-árabes. Raul Lino, confrontado com séculos de adaptações, optou por uma museografia discreta, que realçava os revestimentos interiores, tornando-os grandiosos. O Paço Ducal de Vila Viçosa, sede territorial da Casa de Bragança, foi atribuído ao século XVII. O edifício foi construído na primeira metade do ano de 1501 e a decoração interior evidentemente adaptada ao final do século XIX. Mas o grande acontecimento que importava salientar era a restauração de 1640, quando os interiores e coleções foram tratados de forma a realçarem esse período. Custa-me não dizer mais nada, porque é a casa museu onde trabalho, mas não posso.

Mafra representava o período áureo joanino, momento de fluxo de ouro e diamantes do Brasil, utilizados para reafirmar Portugal como grande potência europeia e mundial, designadamente através do apoio à Santa Sé, porque é preciso compreender que justamente entre o pe-

ríodo dos reinados filipinos e a época posterior à restauração, Portugal tinha uma grande importância na Europa e no mundo. E, como era necessário reafirmar esse poder, foi providencial a chegada do ouro e de outras tantas riquezas aqui do Brasil.

Queluz ilustra a exuberância artística e a arte viva de inspiração francesa, que entusiasmou a Europa aristocrática do final do século XVIII. Quando regressa do Brasil, a família real não tem um espaço preparado para ser recebida. A figura de D. Fernando, marido da rainha D. Maria II, princesa Maria da Glória, transforma o Paço das Necessidades em residência oficial da família real, mas, sobretudo, constrói o Palácio da Pena em Sintra. Um sonho romântico de um príncipe alemão em terras lusas. Temos a sorte de termos entre nós o diretor do Palácio da Pena e, portanto, mais uma vez, vos falo mais detalhadamente dessa figura ímpar e desse espaço mágico. Finalmente, temos o Palácio da Ajuda que arremata esses centros históricos com o final do século XIX.

A permanência dessa ótica de “musealização” dos espaços está de tal forma enraizada que alguns palácios continuam a não ser considerados casas museus pelos investigadores e acadêmicos e, sobretudo, o que é obviamente pior, por muitos dos técnicos que ali trabalham. Esses espaços foram tratados como monumentos arquitetônicos, despojados da memória de quem os construiu e habitou, em razão da distribuição de seus espaços e funções. A decoração interior só tinha essas opções, pelo que o patrimônio imóvel foi redistribuído em função dessa lógica, o que poderá ajudar a explicar como muitos colegas preferem considerar os museus como artes decorativas.

No entanto, nesses espaços encontram-se, de maneira conjugada, várias perspectivas, designadamente as categorias definidas por Butcher-Youngmans: casa museu documental, casa museu representativa e casa museu estética.

Ao contrário desses exemplos a que acabo de me referir, de propriedade da administração central, com exceção de Vila Viçosa, a maioria

das casas museus pertencem, como vimos, a autarquias ou a instituições privadas, como igrejas, fundações, sucessões e empresas particulares. E essa distribuição ilustra a gênese da maioria dessas instituições. Contamos com a ajuda de familiares, amigos e discípulos na preservação de algum personagem importante, como um escritor, um artista plástico, um político e muitos médicos. É espantosa a quantidade de médicos representados que nós temos.

O espaço físico é normalmente o local de nascimento e/ou residência, e o espólio constituído por documentos reunidos pelos promotores. Com frequência, os espaços só são “musealizados” muito tempo após a partida/morte da personalidade evocada e há um trabalho de recriação que procura recuperar um ambiente ou evocar uma presença. Em alguns casos, foram os próprios donos que resolveram deixar suas casas, onde há um espólio associado. Foi o caso de Carlos Relvas, de quem lhes falei há pouco, que, em 1929, lega à Câmara Municipal de Alpiarça a casa que havia encomendado a Raul Lino para alargar sua crescente coleção de obras de arte. Outro exemplo é o de Frederico Freitas, do Funchal, de quem nos falará a diretora da Casa Museu Frederico Freitas.

São menos comuns, mas já começaram a ocorrer alguns casos de situações de artistas ou outros que, em vida, procuraram salvaguardar seus espaços de criação, como o fez o escultor francês Rodin, acordando sua gestão às autoridades.

A emergência da Nova Museologia, colocando a tônica no território e nas comunidades, fez desenvolver numerosos projetos de “musealização” de casas de pessoas anônimas, representativas de determinada profissão, espaço geográfico ou social, ajudando a preencher a memória coletiva com memórias de vivência de um cidadão comum tão importante em uma sociedade, com rápidas mudanças e com tendência à uniformização.

São grandes os desafios a nós colocados. Ao se assumirem como espaços de memória, as casas museus, mais que outros tipos de museus, correm o risco de passarem de moda ou caírem no esquecimento, se

o personagem que ilustram deixar de ser interessante para o público, para a comunidade, para os turistas ou para os especialistas.

O reconhecimento público é tanto maior quanto a identificação do público com a memória evocada. Veja-se o exemplo da Casa de Aljustrel. É uma casa muito pequenina no centro de Portugal, ao pé da cidade de Fátima. Vê-se que é uma casa de pessoas extremamente humildes, mínima, muito pequena, próxima do local onde moraram os pequenos pastores videntes de Fátima, Francisco e Jacinta Marto, que recebe dezenas de milhares de visitantes por ano e que tem, para lá do espaço arquitetônico com características humildes, apenas alguns objetos comuns.

Ao contrário das grandes casas reais e palácios – geralmente a Administração Central ou de grandes instituições privadas, que pretendem atrair todo o tipo de público, como crianças, aposentados, população local, turistas, especialistas e visitantes ocasionais –, os museus locais estão geralmente mais retirados do grande circuito, mais concentrados em si próprios e na própria unidade em que estão inseridos.

Nos anos de 1980, quando os projetos de abertura de instituições museológicas começaram a se multiplicar, a situação das casas museus preexistentes era, em muitos casos, de grande carência e apatia. A museografia era antiquada, a gestão, com frequência, dependente das autarquias, não tinha os recursos mínimos para cumprir as funções museológicas por falta de planejamento e reflexão, designadamente no aspecto conceitual. Não havia uma definição dos objetivos, interpretação da relação entre o conteúdo e o continente e a memória que se pretendia conservar e promover, quer ainda por falta de instrumentos materiais fundamentais ou por falta de autonomia financeira. Não tinham normalmente, como em alguns casos ainda não o têm, um orçamento independente, que lhes permitisse não só cobrir as necessidades de financiamento, mas também realizar as atividades que qualquer museu deve promover, como conservação, estudo, exposição ou divulgação. Uma autonomia administrativa que permita o contato direto e

a cooperação com outras instituições. Falta pessoal, que é uma questão recorrente, sobretudo em nível do diretor ao observador, do responsável com formação antiquada e, tudo isso, como é evidente, refletia-se na ausência de um programa de atividades.

Havia e infelizmente ainda há muitas instituições fechadas, porque as tutelas deixaram de considerar relevante investir na manutenção dos espaços e coleções, assim como na sua abertura ao público. O investimento em novas casas museus ajuda a diagnosticar os problemas comuns. As instituições que têm sido criadas recentemente têm adotado novas molduras legais, designadamente o estatuto de fundação, o que lhes garante uma situação financeira e fiscal mais vantajosa e flexível, desde que o orçamento para o financiamento advenha de bens próprios. No entanto, essa solução que pareceu perfeita está a revelar-se menos eficaz no período de recessão econômica.

Reuniões entre colegas têm me permitido lidar com problemas específicos dessa tipologia, com alguns dos desafios mais imediatos. E, neste momento, o enquadramento da Rede Portuguesa de Museus tem levado a cabo um trabalho incansável de reorganização das instituições museológicas em Portugal. Estão a ser elaborados regulamentos internos, testes sobre políticas de incorporações, planos de segurança e programas de conservação preventiva. E, igualmente, colaboração na elaboração de circuitos, rotas, exposições itinerantes, publicações, à semelhança do que algumas associações fazem, como, por exemplo, a Casa dos Escritores. Isso também tem sido desenvolvido em outros países europeus, como França e Espanha.

Para concluir, diria que a realidade museológica portuguesa vive momento de grande dinamismo, o que implica ultrapassar numerosos desafios. As casas museus afirmam-se cada vez mais como instituições transdisciplinares, que permitem cruzar memórias múltiplas e todas as áreas do saber. A sua dimensão, geralmente pequena, dificulta o acesso a um número considerável de visitantes. Mas, por outro lado, permite um contato mais direto e personalizado com os espaços, os objetos e as

memórias. Falam diretamente às experiências mais enraizadas e pessoais de cada visitante e será esta a mais-valia, que transforma a visita a cada casa museu em um momento singular que, longe de ser redutor, pode estabelecer pontes para um sem-número de perspectivas.

Ouso assim afirmar que esta singularidade de cada casa museu, que lhe permita assumir-se enquanto testemunho, necessita da complementaridade de outras realidades afins, para atingir plenamente as suas potencialidades enquanto veículo de representação de vivências, de saberes, enfim, da memória.

Magaly Cabral – Obrigada, Maria de Jesus. Passo imediatamente a palavra a Márcio Doctors para, no final, abrir para as perguntas dos colegas. Márcio Doctors, não vai falar especificamente de casas museus, mas vai fazer um panorama, falar de casas museus como projeto de diversidade.

Casa museu como projeto de diversidade

Márcio Doctors

Gostaria de agradecer a presença de todos, especialmente ao sr. José Almino de Alencar, presidente da Casa de Rui Barbosa; ao sr. embaixador Antônio Almeida Lima, cônsul de Portugal no Brasil – Rio de Janeiro; ao sr. José Nascimento, diretor do Departamento de Museus, ao querido sr. almirante Max Justo Guedes, presidente da Fundação Eva Klabin, onde trabalho; a Ana Pessoa; a Jurema Seckler, a Magaly Cabral e a todos os colegas portugueses e brasileiros aqui presentes.

Gostaria de aproveitar este seminário como fórum de debate da importância das casas museus para o conjunto dos museus brasileiros. Penso que o mais importante para nós será gerar uma reflexão sobre a nossa especificidade e, a partir deste ponto, aguçar nossas consciências e perceber de que forma poderemos nos inserir no contexto mais am-

plo da sociedade. Para tal, gostaria de partir de uma definição do que vem a ser casa museu, que ouvi neste mesmo auditório, em 2000, no IV Seminário sobre museus casas, organizado por nossa querida Magaly Cabral, aqui presente.

Trata-se de uma estória, contada pelo professor Ulpiano Bezerra de Meneses na sua apresentação “O Museu e o problema do conhecimento”, no referido seminário. Acredito que muitos de vocês conhecem esta estória, mas a repito para os que ainda não a conhecem e para lembrá-la àqueles que possam ter se esquecido dela. A estória trata de duas irmãs, tipicamente francesas, dessas que têm mania de museu. O objetivo de vida dessas senhoras era conhecer todos os museus da França, objetivo este que foi cumprido à risca. Ao final de suas vidas, após terem visitado todo tipo de museu, de arte, de arqueologia, de ciência, etc., só sentiram falta de um único tipo: o museu da vida. Resolveram, então, transformar a casa em que viviam em museu. Em outras palavras, musealizaram sua própria existência. A ideia de musealizar a vida de um indivíduo é o que melhor caracteriza o que vem a ser uma casa museu. Acredito que, a partir desta definição, poderemos perceber a especificidade e os limites dos museus em que trabalhamos e repensar sua importância no conjunto dos museus.

Não sou a pessoa mais indicada para fazer um histórico dos museus casas ou das casas museus do Brasil, como preferirem, nem penso que, neste momento é importante fazê-lo para que possamos perceber o escopo da minha reflexão. Mas gostaria de apresentar algumas casas museus com o intuito de despertar a atenção para uma outra característica, decorrente da anterior, e que está implícita no fato de serem museus da vida, que é a diversidade. Teremos tantas casas museus quantos forem os tipos diferentes de vida que desejarmos conservar.

Esta ideia é importante porque indica uma mudança de foco em relação à função tradicional dos museus na nossa sociedade. No Brasil, a primeira instituição museológica foi o Museu Real, criado em 1818 por D. João VI, que deu origem ao Museu Nacional da Quinta da Boa

Vista. O modelo era o da tradição dos museus europeus, ligado a uma casa imperial, cujo acervo originário era o de gabinete de curiosidades pertencentes às famílias reais. Incorporava também a visão iluminista de universalização do saber, difundida pelos ideais da França revolucionária, em que o museu passava a ser um dos braços de pesquisa das instituições universitárias e de democratização de acesso às coleções, que antes era restrito às elites.

Em 1892, após a proclamação da República, o Museu Real é transferido do Campo de Santana para a residência da família imperial na Quinta da Boa Vista, onde permanece até hoje. Evidentemente que a escolha deste local teve um significado político, porque era uma forma de a república se sobrepor à realeza. Mas não deixou também de pensar que este fato tenha sido um ato falho cultural, na medida em que D. Pedro II era extremamente empenhado, como nos mostra Lílian Moritz Schwartz, no seu livro *As barbas do imperador*, em construir um sentido de nacionalidade a partir de uma imagem de uma casa real europeia nos trópicos. Para tal, estabeleceu uma política cultural que incentivava buscar no índio brasileiro as raízes do nacional. Dessa maneira pretendia unificar o país e centralizar o poder.

Quando a república transfere o Museu Real e o transforma no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, a intencionalidade republicana foi traída na medida em que acabou reafirmando esta relação que Pedro II desejava entre o poder e o saber, a partir da criação de um sentimento de nacionalidade que identificava a coroa com o povo, através dos valores da terra brasileira. O imaginário popular acabou associando, com mais intensidade ainda, esta relação entre a família real e a cultura nacional, quando o mais importante museu do país passou a funcionar na sua antiga residência. Até hoje, quando as famílias visitam o Museu Nacional, é sempre lembrado e reafirmado que aquela casa era a casa da família real.

No projeto de revitalização do Museu Nacional, já foi iniciada a restauração das salas do prédio da frente, onde a família real residia,

para ali instalar o gabinete de curiosidades que pertenceu ao imperador Pedro II. O Museu Nacional terá um núcleo de casa museu no seu interior, reafirmando a origem desse espaço, que era uma residência, ao mesmo tempo que reafirmará o forte vínculo que D. Pedro II foi capaz de criar no imaginário nacional brasileiro entre a ideia de nobreza e a ideia de popular.

A cultura indígena, não europeia, associada ao espírito ocidental, representado pela nobreza europeia da casa dos Bragança e dos Habsburgo, é a raiz formadora da cultura nacional popular brasileira, engendrada pelo Segundo Reinado. Esta forte ligação repercute até os dias de hoje nas escolas de samba, nas suas fantasias, nas suas alas, nos seus enredos e, sintomaticamente, no museu mais visitado do Brasil, que é o Museu Imperial de Petrópolis, a casa museu da família imperial brasileira. Evidentemente que é o museu mais visitado pela excelente organização e pelos conceitos museológico e museográfico que sua administração, que é extremamente competente, soube aplicar nesse espaço. Mas há também um fator da psicologia social da nossa formação cultural, que julgo muito importante, que é a atração que o grande público sente pelo imaginário da nobreza, que foi sistematicamente trabalhado por D. Pedro II, como projeto de estado. Em outras palavras, parte da afluência do público ao Museu Imperial se dá porque o que se está buscando é reviver o espírito de uma época, que o museu encarna com muita eficiência. E espírito de uma época, uma forma de viver, é o substrato de existências que é conservado pela casa museu. Não se consegue esse mesmo efeito em um museu da tradição iluminista, que isola os objetos do seu entorno, de sua ambiência e que o transforma em objeto de estudo e de fruição isolada. O objeto contextualizado da casa museu, que busca preservar também o sentido da existência daqueles que ali viveram, permite uma relação mais direta porque filtrada pelo campo do afeto.

Acredito que as pantufas do Museu Imperial são uma marca fortíssima do que estou querendo dizer. Não há criança que tenha visitado o

museu de Petrópolis que não guarde na sua memória afetiva a diversão que é percorrer aqueles corredores calçando pantufas. E mais, as pantufas estão também associadas ao brilho que ajudamos a dar aos assinalhos palacianos. Ao usarmos as pantufas no Museu Imperial estamos cuidando de uma casa, para que ela fique bem; estamos conservando o que é nosso. Esta dimensão afetiva é extremamente importante na relação que a casa museu estabelece com o público e é uma dimensão que não podemos deixar escapar. A casa é o espaço do acolhimento, da proteção e o lugar a partir do qual as personalidades expressam sua relação com o mundo.

A Encantada, casa de verão de Santos Dumont, também em Petrópolis, revela com precisão a relação que existe entre a casa e seu proprietário. A casa foi projetada pelo próprio Santos Dumont e traduz o espírito prático e objetivo de um inventor. Sempre que falo da Encantada costumo contar uma estória que aconteceu comigo e minha filha Rebeca, quando ela visitou a casa pela primeira vez. Como ela é muito observadora, me perguntou onde ficava a cozinha. Eu, que apesar de trabalhar em museu sou mais desatento, respondi que devia ficar atrás de alguma porta fechada. Ela não se convenceu e insistiu que eu perguntasse a alguém. Perguntei a um funcionário que confirmou a desconfiança de Rebeca: a casa não tem cozinha. E não tem cozinha intencionalmente, uma vez que Santos Dumont resolveu construir a casa naquele terreno íngreme porque ficava ao lado de um hotel (onde hoje funciona a Universidade Católica) que lhe entregava comida em casa todos os dias, nas horas das refeições. Percebi, então, que, além de inventor do avião e do relógio de pulso, Santos Dumont havia inventado o sistema de *delivery*. E mais, a estrutura da casa é a de um *loft*. Um espaço único e amplo, com o quarto de dormir em um jirau estreito, a cama sobre um móvel de gavetões. Mais do que meras curiosidades, como o chuveiro que é um balde furado de cabeça para baixo com aquecimento a álcool, ou a escada, que obriga sempre a começar pisando com o pé direito, a casa revela que, além de supers-

ticioso, Santos Dumont era uma personalidade que projetava o futuro e já o anunciava tal como o vivemos hoje: espaços abertos e de linhas retas (fáceis de manter e limpar), móveis de múltiplos usos, banho de chuveiro, sistema de entrega a domicílio, enfim, um típico inventor da era moderna, aberto para o novo e antecipando o futuro.

Se compararmos a Encantada com casas de colecionadores, como a de Eva Klabin ou Castro Maya, ou ainda a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, em São Paulo, ou o Museu Costa Pinto, em Salvador, por exemplo, perceberemos que elas buscam estabelecer relação com a história da arte. Começemos com Eva Klabin, com a qual tenho mais familiaridade. O modelo da colecionadora é tipicamente americano. É a visão do emigrante europeu que enriqueceu no Novo Mundo e que quer retribuir as oportunidades que recebeu ao país que o acolheu. Reflete o desejo burguês de ascender à aristocracia por meio da riqueza acumulada e busca reproduzir no espaço da casa burguesa um ambiente palaciano. Ao mesmo tempo, tem a necessidade de construir uma origem – já que a sua origem perdeu-se, de alguma forma, quando sua família mudou de país – e, para tal, opta por criar raízes culturais, revivendo os ideais do Velho Mundo, fazendo uma coleção de espírito cosmopolita, que reproduza a história da arte e que tenha a função de educar, inculcando o gosto pela arte nas futuras gerações. É uma coleção eclética, de abrangência enciclopédica, típica do colecionismo do século XIX, que cobre um arco de tempo de aproximadamente quatro mil anos, onde podem ser vistos exemplares da arte da Antiguidade Clássica, do Gótico, da Renascença e dos períodos áureos das pinturas holandesas do século XVII e inglesas do século XVIII, assim como objetos de artes decorativas provenientes dos orientes longínquo e próximo.

O curioso é que, além de podermos perceber essa intencionalidade “iluminista”, de querer trazer a luz do conhecimento para aqueles que usufruiriam de seu legado, há manifestações mais sutis, que revelam outras camadas de sentido, que não a manifesta no estatuto da instituição. Como por exemplo, o fato de que, ao trocar o dia pela noite,

Eva Klabin imprimiu à decoração da sua residência um ar soturno que, mesmo durante o dia, nos dá a sensação, em alguns ambientes, de ser noite. Ou a incidência de grande número de madonas na coleção, como reflexo do fato de não ter tido filhos; ou, ainda, a extravagância da sala chinesa, com suas paredes laqueadas de vermelho e suas persianas pretas de metal, que contrastam com a decoração austera do resto da casa, como reflexo da vida que levava: conservadora no modo de vestir-se, mas ousada no uso de sua liberdade pessoal. Ao entrarmos na casa museu de Eva Klabin penetramos no universo pessoal e social da colecionadora. Para além da grande história que busca reconstituir através de sua coleção, experimentamos também a micro-história que, juntas, revelam os hábitos e comportamentos de uma personalidade da elite carioca, filha de emigrantes, durante os anos 1940, 1950 e 1960 do século XX.

Raymundo Ottoni de Castro Maia viveu no mesmo período de Eva Klabin, mas suas coleções, apesar de terem semelhanças como, por exemplo, o grande núcleo de arte oriental, possuem características próprias que expressam suas diferenças de origem e interesse. Castro Maia tem uma relação modernista com a sua coleção. Ele não busca recriar o espírito clássico europeu no Brasil, mas pretende ajudar a criar uma brasilidade, tal como queriam os modernistas. Do ponto de vista arquitetônico, suas duas residências refletem bem esta intencionalidade. A Chácara do Céu, em Santa Tereza, que é conhecida desde 1876 e que foi herdada por ele em 1936, foi projetada por Wladimir Alves de Sousa e construída em 1954, e é um exemplar primoroso de residência modernista, tanto nas soluções arquitetônicas quanto no uso do espaço. Já o Museu do Açude, que foi reformado por ele a partir dos anos 1920, é uma reconstrução de uma residência colonial. Tal como os modernistas, Castro Maia faz uma hipérbole sobre o neoclassicismo e junta o colonial com o moderno, atendendo a um anseio do próprio modernismo de voltar-se para uma linguagem que privilegie as raízes locais. No

lugar dos rebuscados e suntuosos palácios europeus, as soluções mais puras e simplificadas, da arquitetura colonial.

Da mesma forma, este padrão se repete na coleção propriamente dita. Por um lado, forma uma coleção de Arte Moderna com obras dos principais artistas europeus e brasileiros e, por outro, faz uma coleção de Brasilianas. Segue o cânone modernista, que buscava o novo fora do padrão da tradição greco-romana e renascentista, e aproximava-se das manifestações das culturas não europeias como a africana, a indígena ou a popular. Os artistas europeus que retrataram o Brasil nos séculos XVIII e XIX não tinham como evitar as paisagens e os personagens locais, evidenciando e explicitando a proximidade que os modernistas desejavam com os índios, com os negros e com as paisagens exóticas da América do Sul.

As residências e as coleções de Castro Maia refletem o anseio de uma burguesia que quer reconhecer-se na sua própria cultura, aberta ao seu próprio tempo e recriando a história porque deseja fazer história. O que diferencia o colecionismo de Eva Klabin e de Castro Maia é que, enquanto Eva Klabin quer se identificar com o país a partir de um ato de agradecimento, reconstituindo uma história da história da arte universal, Castro Maia quer identificar-se com o país, buscando manifestações que reafirmem a construção de uma cultura nacional, inserindo, desta forma, o Brasil no cenário internacional. São dois tipos distintos de colecionismo, igualmente válidos, que expressam as diferenças de origem e de formação de Eva Klabin e de Castro Maia.

Procurando compor o painel de diversidades que estou me propondo, gostaria de citar agora alguns exemplos de casas museus de personalidades. Diferentemente das casas museus de colecionadores – cujo reconhecimento da vida é determinado a partir do ato final de legar sua coleção para a posteridade –, a casa museu de personalidade é constituída em torno do reconhecimento da história e da importância em vida que determinados indivíduos têm na história política, cultural, econômica ou social de uma nação. Este é o caso, apenas para citar

alguns poucos, já que a lista é grande, do Museu Casa de Portinari, em Brodósqui, São Paulo, da Casa Museu Madalena e Gilberto Freire e o Espaço Pasárgada (casa de Manuel Bandeira), ambos em Recife, da Casa de Câmara Cascudo, em Natal, do Sítio Sant`Anna (a casa de Emeric Marcier), em Barbacena, Minas Gerais, e da Fundação Casa de Rui Barbosa, que está acolhendo o I Seminário Luso-Brasileiro de Museus Casas, e que tem tido uma presença constante no sentido de criar uma consciência da importância do circuito das casas museus no Brasil.

A Fundação Casa de Rui Barbosa foi a primeira casa museu do Brasil. Sua sede é na residência em que o grande intelectual e jurista viveu entre os anos de 1895 e 1923. Foi comprada pelo governo brasileiro em 1924, um ano após a sua morte, e transformada em museu em 1930. O que acho importante ressaltar na Casa de Rui é o fato de que, quando ela foi adquirida, adquiriram também sua biblioteca, seus arquivos e o direito à propriedade intelectual de sua obra. Isto significa dizer que, desde o início de sua formação, ela foi imaginada como um centro ativo de produção de saber. Esta visão ativa de museu como instituição comprometida com a dinâmica cultural da sociedade é fundamental para criar laços com a comunidade intelectual e com o público em geral. A Fundação Casa de Rui Barbosa é um exemplo a ser seguido, porque, mais do que simplesmente guardar a memória de seu patrono, a perpetua ao criar uma série de atividades na área da reflexão e da pesquisa. O maior patrimônio de uma casa museu de personalidade é a própria atividade profissional daquele que queremos guardar a memória. O fundamental, então, é criar condições para que seu ideal se mantenha vivo através de atividades correlatas.

Gostaria de apresentar, agora, as imagens de duas casas museus que, pelo contraste eloquente das imagens com as casas museus de colecionador e de personalidade, evidenciará aquilo a que me refiro, quando digo que o conjunto das casas museus no Brasil espelha a di-

versidade cultural que compõe o país. São as casas de Mestre Vitalino e de Gabriel Joaquim dos Santos.

A casa museu de Mestre Vitalino fica no Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco, cidade que presenciou a maturação de um dos artistas mais geniais da chamada arte popular brasileira. Mestre Vitalino é um exemplo único de uma personalidade capaz de recriar todo o sentido material de uma comunidade a partir de sua arte. É a feliz conjugação entre um momento histórico da arte, em que ela estava aberta para todo tipo de experimentação não tradicional, e uma enorme capacidade expressiva de um indivíduo que soube falar de seu entorno a partir de suas limitações. Vitalino teve também o mérito de reinventar, através de sua arte, toda a economia de uma região. A partir dele foi possível criar uma cadeia produtiva de objetos artesanais que abastece inúmeros polos turísticos do país com lembranças de viagens, que se transformaram em símbolo do Nordeste e da brasilidade. A precariedade de sua casa revela sua humilde condição social e nos lembra das diferenças dramáticas de nossa estrutura econômica. Pontuar estas diferenças é uma das funções do circuito de casas museus, que permitirá compor um painel mais verdadeiro de nossa realidade social e cultural.

Outro exemplo nesta mesma direção é a Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia, no estado do Rio de Janeiro. Gabriel Joaquim dos Santos construiu ao longo de sua vida uma casa com materiais recolhidos nos lixos domésticos e nos restos de obras civis da região. O fantástico da casa monumento erigida por Gabriel Joaquim dos Santos é a riqueza de sua imaginação e a sua capacidade de dedicar toda a sua vida à construção de uma obra de arte. Sua casa é uma espécie de organismo vivo que foi tomando forma ao longo dos anos, em torno dele mesmo. Ele tem uma visão absolutamente singular da realidade e uma enorme capacidade de atribuir sentido à matéria. Recolhe fragmentos de materiais e vai compondo uma unidade a partir deles, que é a sua casa e que dá sentido à sua vida. Essa capacidade de reinventar seu espaço e encontrar saídas às limitações de seu próprio destino é o retrato das

adversidades com que temos de conviver no Brasil. Apesar de todas as dificuldades, ao final de sua vida, Gabriel Joaquim dos Santos conseguiu construir uma casa monumento que homenageia a sua existência. Um espaço afetivo, que ele criou para acolher a sua vida.

Não gostaria de me estender mais. Sei que me limitei a um número pequeno de casas museus e que muitas não foram aqui citadas. Me perdoem, não foi omissão pensada nem desmerecimento, deveu-se ao fato de que pincei casas com as quais tenho mais familiaridade e que poderiam servir de exemplo para o meu raciocínio, que é o de demonstrar que as casas museus formam uma tipologia de museu extremamente ampla e diversificada e que, por esta razão, permitem formar um painel rico da diversidade cultural brasileira. E, não menos importante, abrem a possibilidade de repensarmos a grande tradição histórica de uma outra maneira, isto é, de forma mais focada no universo individual. Abrem a possibilidade de se construir uma história das subjetividades, trazendo à tona camadas mais subterrâneas de sentido que a história mais objetiva e oficial dos fatos não nos permite ver.

Meu objetivo não foi fazer um histórico das casas museus do Brasil, que julgo ser uma tarefa muito importante ainda a ser realizada, mas foi indicar que as casas museus podem ser um espaço museológico privilegiado para oferecer ao público uma outra visão de como se relacionar com a história e com a história da arte. Buscar esta especificidade poderá nos ajudar a administrar melhor a realidade de nossos museus. Talvez de forma mais dinâmica e procurando evitar repetir ou adequar os modelos dos grandes museus enciclopédicos, que são soluções muito grandes para nós. A consciência do fato de que as casas museus permitem um recorte da realidade, evitando as grandes generalizações e oferecendo uma visão mais íntima e subjetiva da história, abre a possibilidade de uma relação mais direta e menos abstrata do público com o museu, nos permitindo criar projetos mais ousados.

A importância das casas museus, como projeto de diversidade, é que elas passam a ter uma função muito palpável na era da virtuali-

dade e da globalização, como núcleos de resistência ao efêmero e ao homogêneo. Na medida em que o que é conservado nas casas museus são as histórias das vidas pessoais de seus patronos, elas se tornam exemplos da impossibilidade de se padronizar a existência, ao mesmo tempo que mostram que a permanência é possível, que as coisas não precisam se desmanchar no ar, como ocorre na sociedade contemporânea, onde a voracidade da velocidade engole tudo. As casas museus são redutos onde ainda é possível quebrar com essas questões e abrir a possibilidade de uma interação mais suave e sensível entre o público e o museu. O único ponto arriscado, a meu ver, é elas se transformarem em mausoléus. Muitas vezes, por falta de imaginação, comodismo ou receio da competição com os grandes museus e os centros culturais, as casas museus têm uma ação muito tímida e conservadora no sentido de aproveitar pouco a possibilidade que têm de despertar as diferentes camadas de sentidos que toda subjetividade é capaz de conter.

Magaly Cabral – Muito obrigada, Márcio. Abro inicialmente para a plateia. Peço a cada colega que vá fazer alguma pergunta que se apresente, diga o nome e a instituição, porque tudo está sendo gravado.

Aparecida Rangel – Sou Aparecida Rangel, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Minha pergunta é para Maria de Jesus. Como ela afirmou que, em Portugal, os palácios não são considerados museus casas, gostaria de saber quais são os requisitos necessários para que uma instituição seja considerada museu casa.

Magaly Cabral – Uma vez que estou mediando a mesa, vou me permitir fazer uma complementação. Sei que não deveria, porque esta era uma das perguntas que eu iria fazer a Maria de José e a Márcio Doctors, dois colegas do *board* da direção do Comitê Internacional de Museus Casas. Na verdade, trata-se de um comentário e de uma pergunta. Vamos ao comentário: lembro-me que, durante II Encontro do

Comitê de Museus Casas em Gênova, na Itália, pude observar que, para os criadores do Comitê de Museus Casas – basicamente italianos e russos –, os museus casas eram os palácios. Quando citei alguns museus casas que não eram palácios, instalou-se uma discussão.

Minha pergunta é a seguinte: como deixei o Comitê de Museus Casas e passei a me dedicar ao Comitê de Educação, gostaria de saber em que etapa estão os trabalhos de definição do museu casa. A nossa presidente Rosana, que conduzia essa pesquisa, chegou a concluí-la? Esta é a minha pergunta complementar à de Aparecida Rangel.

Maria de Jesus – Bom, vamos pelo mais fácil, que é em relação ao trabalho de categorização de casas museus. A Rosana e o Márcio estavam presentes quando ela deixou a presidência do Demhist, o que não poderia deixar de acontecer por razões estatutárias, mas comprometeu-se a organizar as informações que reuniu e produzir conclusões, a primeira sendo a seguinte: a edificação é uma das características da tipologia do museu casa. E, ao mesmo tempo, sendo uma das características, é uma das riquezas e a razão de ser do Comitê, porque o Icom é o International Council of Museums. Portanto, abarca 140 países e, como é evidente, quando se fala de museu, apesar da definição de museu ser única, a noção, a prática e a forma como isso é implementado no terreno – na Rússia, na Itália, no Brasil, nos Estados Unidos e em Bali – é diferente. E, quando se fala de casa, que é uma questão tão íntima, obviamente temos também de ter fórmulas diferentes.

Na Europa, casa ou edifício sólido, com coleções significativas, será o padrão da casa museu. Não é, com certeza, a mesma concepção sustentada por colegas de um país latino-americano, acho que a Colômbia, que afirmavam que bastava beber um copo de água e pronto, ali já se pode fazer uma casa museu. De qualquer forma, isto mostra a dimensão e a complicação de se formular uma definição. Vivemos esse dilema em Portugal.

Para nós, de uma forma muito geral, tudo tem de ser museu e o que parece tão evidente lá acaba não sendo, porque, desde logo, estar aberto ao público é uma dificuldade quase que cotidiana. Evidentemente, o museu que não tenha um horário de abertura minimamente permanente ou definido não é um museu, é uma coleção. A fruição pública é um dos aspectos fundamentais de qualquer museu.

O outro componente é a casa. Casa é residência e, portanto, se supõe que alguém tenha vivido ali e que exista alguma memória de residência. É isso que torna ambígua a questão dos palácios nacionais, porque em Portugal eles mantêm a estrutura residencial. Todos têm quartos, uns mais e outros menos, mas todos têm sala de jantar, sala de música, biblioteca, cozinha, casas de banho, umas abertas e outras não, mas todas estão lá. É possível se reconstruir o cotidiano. Portanto, acredito que a razão por não serem considerados primeiramente seja por uma questão de escala. As pessoas fazem um pouco de confusão, porque não aceitam que uma casa com 400 quartos tenha a mesma designação que uma casa com dois. Mas é o que acontece. O Louvre é um museu generalista, assim como é o museu de nossa cidade de origem. As coleções são completamente diferentes, mas, no fundo, é a mesma tipologia.

O que aconteceu muito em Portugal, no meu modo de ver, está um pouco ligado à forma como foi interpretado no início da instituição dos museus. Houve uma tentativa no sentido de imprimir uma carga simbólica, o que não tinha nada em comum com residência. Tinha muito mais em comum com a representação. Por um lado, pela edificação e, por outro, pelas coleções de artes decorativas que não respeitavam a memória de quem lá viveu. Penso que estudavam os que estavam dedicados ao século XVIII, como também ao século XVII. Tomo como exemplo o lugar onde trabalho, que abriga peças do século XVII, período que corresponde justamente ao momento em que a casa deixou de ser habitada. Portanto, quando o lugar deixa de ser importante como

residência, ele é escolhido pela classe dirigente para torná-lo um símbolo.

Obviamente que isso é muito complicado para nós, porque a memória que as pessoas conservam daquele espaço tem sintonia com o momento, que para ele tem somente um fim. Depois, volta a ser habitado no século XIV. Mas essa visão é muito redutora em termos da memória daqueles que lá viveram, do que é transmitido ao público.

Márcio Doctors – Somente para complementar uma informação a respeito de Rosana Pavoni, antiga presidente do Demhist. Quando ela se desligou do Comitê, o fez com o compromisso de, de alguma maneira, trabalhar na síntese do material levantado em torno do tema, como a Maria de Jesus colocou muito bem. Gostaria de lembrar que em um dos encontros houve uma discussão muito interessante sobre como uma vila operária ou casas de vila operária, por exemplo, poderiam fazer parte do Demhist ou se mosteiros onde existem ou, de fato, moram pessoas também poderiam ser parte do Demhist.

Então, trata-se de uma tipologia de museu muito interessante, porque, de certa maneira, abre um enorme leque de possibilidades. Quer dizer, desde se pensar em uma vila operária até se pensar em um palácio real, porque, de fato, em todos esses lugares sempre houve, de alguma maneira, pessoas morando lá.

No meu entender, penso que a Maria de Jesus levantou uma questão muito importante: a de como esses museus foram pensados no início. Quer dizer, a maneira como um museu é pensado no início é que vai determinar seu destino futuro, só que, de alguma maneira, essa questão também foi atropelada pela própria mudança de conceitos dentro da história. A história, hoje, está muito preocupada com a vida cotidiana, com o sentido da subjetividade. Penso que, sintomaticamente, aparece um comitê muito novo, que se propõe a estudar exatamente esses aspectos que antes não existiam e que, de alguma maneira, vemos refletidos na estrutura do museu. O Demhist e as casas museus ou

museus casas respondem a uma necessidade do momento que estamos atravessando, que é a de repensar a nossa relação com a história, com as pessoas e com a sociedade em geral. Então, por isso, ela está ganhando cada vez mais forma.

Ao mesmo tempo, quando digo que é importante repensarmos as estruturas de museus e penso que casa museu permite isso, e que estamos envolvidos com esse tipo de instituição, temos o papel aqui exatamente de aguçar essa consciência.

É uma pena que o sr. Nascimento não esteja presente, mas nesse I Fórum Nacional de Museus senti falta dos museus casas. Tem museu de ciência, militar, de arte, todo tipo de museu, mas não tem o museu casa.

Então, é tudo muito recente e as pessoas ainda estão formando e tomando consciência dessa tipologia de museu e, por isso mesmo, penso que este gesto abre um enorme leque de possibilidades. Poderemos discutir mais profundamente esse assunto.

Magaly Cabral – Tomo a liberdade de dizer ao senhor que, se quisermos, nós, que estaremos presentes no Fórum Nacional de Museus em Ouro Preto, podemos pedir licença ao sr. Nascimento e fazer um grupo de museus casas. Esse grupo não estará fechado. É uma questão de administração do Encontro, de achar um espaço. Enfim, não é de todo impossível. De qualquer maneira, é uma lembrança ao sr. Nascimento para o próximo Fórum de Museus, inclusive porque a ideia do Fórum é exatamente reunir essas tipologias e criar uma rede. No ano passado, houve o Encontro de Museus Militares no Rio Grande do Sul, os museus universitários acabaram de se encontrar e a Casa de Rui Barbosa já tem a tradição com museus casas, porque a ideia do Departamento de Museus é que essas tipologias funcionem em rede, trocando experiências.

Tadeu Lobato – Sou Tadeu Lobato, do Sistema Integrado de Museus do Estado do Pará, exerço a função de diretor do Museu do Estado, que é ligado a esse sistema.

Gostaria de fazer uma pergunta para o Márcio Doctors. Do seu ponto de vista, a tipologia museu casa ou casa museu abre um leque de possibilidades. Gostaria de saber o seguinte: o Sistema Integrado de Museus do Estado do Pará faz parte de projeto urbanístico que engloba residências do século XVII, XVIII e XIX. Assim sendo, o senhor acha que, neste caso, pode-se pensar em todo esse entorno como integrante da tipologia?

Márcio Doctors – Tadeu, infelizmente não conheço esse projeto, mas falando irresponsavelmente, diria o seguinte: é um conjunto de casas?

Tadeu Lobato – Trata-se de um projeto urbanístico, que engloba residências do século XVII e XVIII.

Márcio Doctors – Mas, então, é um projeto de preservação arquitetônica.

Tadeu Lobato – Isso. E como existem várias casas que estão sendo preservadas, onde moraram governadores, prefeitos, capitães de época, gostaria de saber se esse conjunto poderia ser visto como uma possibilidade de casas museus.

Márcio Doctors – Abre essa possibilidade, mas não pode ser uma coisa tão ampla, a ponto de não se conseguir identificar quem foram os moradores dessas casas e se houve um real interesse em se preservar essa memória. Porque não é o simples fato de que ali tenha vivido uma pessoa que determina a criação de uma casa museu. A coisa tem outro caráter. Penso ser fundamental existir um real interesse na conservação

da memória daquele morador ou daqueles moradores daquela casa ou de outras. Senão, fica uma coisa muito vaga. Como falei, me deu mais a impressão de ser um projeto de preservação arquitetônica daquele período.

Tadeu Lobato – Como se trata de um projeto urbanístico e de arquitetura do século XVII e XVIII e como ele engloba várias residências de pessoas ilustres, com seus respectivos acervos, pensei na possibilidade de se fazer alguma coisa nesse sentido.

Márcio Doctors – Mas, nesse caso, a questão muda de figura, porque, na medida em que se tem informação e material que possa dar sustentabilidade ao que aconteceu naquela casa, aí sim.

Tadeu Lobato – Pode ser um polo de casas museus, não é isso?

Márcio Doctors – É, mas é difícil responder, porque não as conheço. Mas, pelo que o senhor está falando, e se esse material existe, penso que sim.

Tadeu Lobato – Vou fazer uma comunicação sobre o sistema na quarta-feira, e os senhores irão entender o que estou querendo dizer.

Márcio Doctors – Não sei se estarei presente, mas acho que, de qualquer maneira, a iniciativa é interessante.

Magaly Cabral – Não percam a apresentação, pois o Sistema Integrado de Museus do Pará é uma bela e eficiente iniciativa. Estamos com o tempo contado. Alguém quer se inscrever?

Piedade Grimberg – Piedade Grimberg, diretora do Solar Grandjean de Montigny e do Centro Cultural da PUC. Gostaria de instigar um

pouco a discussão sobre a definição dos museus casas. Por exemplo, a casa cujo principal valor é a sua própria arquitetura. Uma que não tem acervo ou o seu acervo é incipiente para ser considerado um museu. Porém, ela representa o universo, encerra valores do arquiteto que a construiu, Grandjean de Montigny, que ocupa um lugar importantíssimo na história da arquitetura brasileira. Aqui mesmo, em uma das reuniões dos museus casas, Grandjean de Montigny foi tema de uma discussão fantástica. Então, nesse caso específico, que caminho deve ser tomado? O que fazer? Como definir essas casas, cujo principal bem é a própria arquitetura como obra de arte, e não o seu interior ou um acervo que possa ter relação com a personalidade que a projetou?

Márcio Doctors – Farei um rápido comentário apenas para somar um pouco ao que a Piedade falou. Penso o seguinte: existem certas personalidades tão fortes e importantes na história de determinadas comunidades, sociedades ou países que, às vezes, temos uma referência como o Solar, uma referência muito forte, sendo a casa que ele projetou e em que viveu. Penso que, a partir daí, uma série de atividades podem ser criadas que, de alguma maneira, amplifiquem a memória dessa personalidade. Muitas vezes, não é necessário se ter propriamente um acervo pessoal: móveis, objetos, arquivos, etc. Enfim, não é preciso ter esses elementos, mas pode-se transformar sua casa em um polo dinâmico de divulgação daquilo que ele propôs fazer, dele enquanto arquiteto, que é sua grande contribuição. Penso que é uma questão de se repensar o uso daquele espaço ou tentar preenchê-lo de outras maneiras que não seja necessariamente de material palpável, podendo ser com ideias ou atividades, mais do que propriamente ir atrás de um acervo.

Magaly Cabral – Como o Museu Lasar Segall.

Márcio Doctors – Mas o Museu Lasar Segall tem sua obra lá.

Magaly Cabral – Mas não mantém a casa tal qual, assim como aqui, a Chácara do Céu.

Maria de Jesus – É ainda mais complicado. Temos também um caso pragmático e recente: o da Casa de Fernando Pessoa, em Lisboa. Fernando Pessoa morou naquela casa durante muito pouco tempo, não há nenhum objeto palpável e, no entanto, fez-se dela a Casa de Memória, que está tendo um sucesso fantástico, porque, como todos sabem, ele tem uma obra vastíssima e que fala muitíssimo à memória dos portugueses, e tenho certeza de que irá ser um projeto de sucesso. Pouco se investe nessa memória, apesar do acervo não estar lá. Ele efetivamente ali viveu, mas o mobiliário não é o mesmo, o que é assumido, mas há uma memória.

Márcio Doctors – Só para encerrar esse assunto, penso que a Maria de Jesus, ao fazer sua apresentação, falou da relação conteúdo e continente. Penso ser fundamental. Sempre quando se pensa em casa museu, pensa-se nessa relação. E essa relação não precisa ser linear: aquela casa não precisa estar recheada de objetos daquele indivíduo ou de documentação direta dele. Pode estar recheada com sua lembrança. Os meios contemporâneos permitem que trabalhemos essa memória sem ter a necessidade da palpabilidade.

Magaly Cabral – Não me agrada o recurso de preencher esse tipo de casa museu com peças que não têm vínculo com o dono da casa, peças de outros lugares, de outros momentos, só para se ter um acervo ali dentro, quando, às vezes, o principal, como foi dito anteriormente pela colega de Barbacena, são as próprias arquitetura e decoração. Isso me preocupa bastante.

Lucia Amaral – Lucia Amaral, diretora de Cultura da Fundação Municipal de Cultura de Barbacena. Temos quatro museus: o Museu

da Loucura, que tem um acervo a respeito do antigo tratamento psiquiátrico. Temos um museu, citado pelo Márcio, que é o Sítio de Santana, que tem o acervo do pintor Marcier. Temos o Museu de Georges Bernanos, escritor francês que também lá viveu uma temporada, e temos o Museu Municipal que possui um acervo variado.

Justamente o que gostaria de perguntar é sobre esse aspecto de uma casa que foi de um personagem importante, mas que não tem nada lá dentro, que é o caso do Bernanos. O Museu Marcier tem as pinturas nas paredes, mas não tem acervo algum. Então, as pessoas ficam tentadas a buscar coisas da época para colocar ali dentro. A meu ver, isso não deveria ser permitido. Como diretora dos quatro museus, quero saber se devo ser enérgica no sentido de não permitir a adoção de um acervo que não esteja relacionado com a vida e o tempo de seu antigo morador.

E outra coisa: no Museu Bernanos temos alguns manuscritos dele. Estamos pensando em transformá-lo em um centro cultural com aulas de francês; enfim, um centro de cultura. Isso é válido?

Magaly Cabral – Estamos aqui para discutir ideias. Não se trata de dizer se é ou não válido. Penso que a senhora pode até criar um centro de reflexão. Este é o meu ponto de vista. Não tem sentido preencher um espaço com peças que não estão relacionadas com ele. Há muitas outras coisas que podem ser feitas.

Lucia Amaral – Também penso assim.

Magaly Cabral – Trata-se de uma posição muito pessoal, mas podemos discutir sobre isto durante o café ou o almoço.

Passo a palavra à sra. Maria Augusta. Caros colegas portugueses, a sra. Maria Augusta é nossa decana, e sempre tem histórias maravilhosas para nos contar.

Maria Augusta – Na realidade sou uma fantasma de mim mesma, porque vivi transtemporalidades. Vivi em Petrópolis dos cinco aos 17 anos. Na época, o Colégio São Vicente de Paula funcionava onde hoje é o Museu Imperial e o dr. Lupicínio Sodré, médico, sonhava em fazer o Museu de Petrópolis. Mas nada conseguia, a não ser a realização de pequenas exposições. Nesta altura, tivemos um grande problema que foi aquele momento de decisão, a guerra parecia perdida e precisávamos de alguma coisa muito forte. Foi quando Getúlio Vargas criou uma série de locais culturais, desapropriou rapidíssimo o palácio, que era um palácio de verão, não literalmente um palácio, porque o Palácio Imperial funcionava no Rio de Janeiro. Era uma casa de verão, cujo lote de baronesas que conheci descrevia com uma modéstia a casa cujo mobiliário era austríaco, frequentada pela sociedade. A parte governamental deslocava-se para lá somente por algum motivo, como por exemplo, a febre amarela. Por isso, criou-se a cidade imperial, por causa da febre amarela e da varíola. Por questões políticas, a casa foi imediatamente liberada para que o dr. Lupicínio Sodré criasse o museu que desejasse. Na minha opinião, hoje o museu está muito bonito, mas, na época, houve um esvaziamento dos signos do poder. A Coroa Imperial não está lá, mas deveria.

Agora, um outro depoimento especialmente para o Márcio, é o seguinte: Conheci Santos Dumont – não se espantem. Ele era um homenzinho deste tamanhinho, que tinha ficado completamente neurótico porque sonhava muito. Pode-se dizer que a I Guerra foi ganha pelo avião. Quando ele chegou para ser homenageado como uma das mais importantes personalidades intelectuais por causa do avião, o avião foi usado na Guerra. Daí começou sua neurose. Fugia das pessoas, com exceção das que frequentavam o Tênis Clube, mas fugia daquelas que o adulavam. Sabem onde ele gostava de ficar? No jardim da praça Dom Afonso, brincando com as crianças. Ele achava uma graça! Nenhuma de nós sabia quem era ele: todos eram apenas velhinhos que gostavam de brincar conosco.

Magaly Cabral – Agradeço a presença de todos, agradeço ao Márcio e à Maria de Jesus por esta excelente mesa.

Mesa-redonda

Museus casas de intelectuais

Magaly Cabral – Para dar continuidade ao I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas convido para integrar a mesa: José Manoel Oliveira, da Casa Museu de Camilo Castelo Branco; Cláudia Reis, da Fundação Casa de Rui Barbosa e, como mediadora, Jurema Seckler, chefe do Museu Casa de Rui Barbosa.

Jurema Seckler – Quero iniciar partindo da discussão sobre a resistência em se transformar os palácios e castelos em museus casas. Lembrome de um encontro de museus casas realizado aqui, em que o historiador Marcos Veneu, pesquisador desta Casa, fez a seguinte proposta:

Para a constituição do gênero museu casa, que foi uma invenção característica da modernidade, tal como esta veio se construindo desde o século XIX, um modelo histórico se apresentou. Não mais as casas dos soberanos, mas sim as dos homens de Estado nas Repúblicas, que voltam à condição de particulares. E, sobretudo, aqueles que Voltaire já havia contado como fonte de uma nova ideia de grandeza em confronto com a dos reis e chefes militares, a casa dos gênios criadores, dos artistas, dos homens de letras, onde se incluem os literatos e os pensadores.

Como disse o Márcio Doctors, por que é que as casas foram criadas? Achei interessante o confronto dessa época. Pode ser que tenha havido ainda uma resistência e uma explicação sobre esse tipo de resistência.

Diz ainda Marcos Veneu:

As casas museus, mais ainda do que lugares de memória, seriam encruzilhadas de memória, pois nelas, de forma particular, convergem fluxos de memória diversos e, por vezes, contrastantes, articulando dimensões locais e nacionais, públicas e privadas, individuais e coletivas, glorificadoras e críticas.

Quer dizer, tal amplitude de atributos propicia a grande variedade de casos que conhecemos sob a denominação de museus casas. E, como disse Márcio Doctors, cada um desses casos envolve uma diversidade de demanda de memória.

Então, hoje, estamos tratando de uma dessas diversidades, que seria a casa de intelectuais, como a Casa de Camilo ou a Casa de Rui Barbosa. E a questão que se coloca é a seguinte: qual a dimensão da relação entre o intelectual e o espaço em que o patrono viveu? Se nos museus nos deparamos com a natureza mortal do ser humano, será que no museu casa de intelectual as pessoas não morrem, mas ficam encantadas, como propôs Guimarães Rosa? Quer dizer, essa seria a questão pela qual passamos. Por uma gentileza do nosso cavalheiro, quem fala primeiro é Cláudia Reis.

Rui Barbosa
Cláudia Reis

É um imenso prazer participar desta mesa, que trata de Rui Barbosa e de um escritor muito querido dele, Camilo Castelo Branco. E, principalmente, estar tratando dessa relação Brasil/Portugal, que me é, particularmente, muito cara. Vou pedir desculpas por ler, porque fico mais concentrada.

Foi no texto do professor Aníbal Pinto de Castro, diretor da Casa de Camilo Castelo Branco, que encontrei o sentido daquilo que o colega José Manoel e eu estamos aqui para discutir, o museu casa de um escritor. Um museu casa, nas palavras do professor Aníbal, é assim definido:

Configura, na verdade, o prolongamento de uma existência que, ultrapassando o fenômeno da perenidade material, alcançou a dimensão de um símbolo, assim com Camilo Castelo Branco, como também com Rui Barbosa.

Ao conhecer, no seio de Vila Nova de Famalicão, o colega José Manoel, percebi que ele, assim como eu, buscávamos as possíveis semelhanças entre os dois escritores, uma vez que àquela altura já sabíamos da nossa participação neste encontro.

O tipo franzino e o farto bigode em ambos resumiriam possíveis caricaturas. O profundo conhecimento da língua portuguesa, o amor pelos livros, o modo de trabalhar horas a fio em posição pouco cômoda também indicam semelhanças. No entanto, as personalidades e as biografias são diversas. Esta minha afirmativa é feita sem qualquer investigação mais profunda. Cabe, então, tentar levantar nessas duas personalidades a qualidade em comum que lhes determinou o destino da musealização, tendo como instrumento a última residência. Ou seja, cabe tentar entender quais fatores determinam a transformação da residência de um escritor, de um intelectual em museu e quais as consequências para a divulgação da sua obra.

No Brasil, a Casa de Rui Barbosa foi pioneira em 1930, exatamente no dia 13 de agosto, data que estamos comemorando com este evento. O presidente Washington Luís inaugurou a Casa de Rui Barbosa, cuja especificidade era, então, inédita: o primeiro museu casa no Brasil. Ao morrer, em 1923, Rui Barbosa deixara herdeiros políticos, dentre eles o próprio Washington Luís. A criação do Museu Casa de Rui Barbosa tinha, então, mais do que qualquer outro objetivo, o de perpetuar a

imagem de um líder, de um civilista que influenciara toda uma geração de homens de letras e de ciências jurídicas. Entre eles, Sobral Pinto, Pedro Nava, Américo Jacobina Lacombe, Péricles Madureira de Pinho, Austregésilo de Ataíde e outros.

A feição do museu casa, porém, não era, nesse primeiro momento, a de recriação da residência de Rui Barbosa. A palavra casa, ligada por hífen à palavra museu, tinha o sentido de inclusão da intocada biblioteca de 35 mil volumes, de documentos e da própria obra completa de Rui Barbosa, cujos direitos passavam à União ganhando, em 1924, o sentido de um museu que abarcava todo um universo com o qual Rui Barbosa convivera. Assim como ocorria em vida, era a biblioteca de Rui Barbosa que atraía e exercia fascínio sobre os visitantes, estudantes, civilistas, “ruístas” e simples admiradores de Rui Barbosa, pois ele se tornara símbolo da capacidade intelectual do brasileiro, o gênio da raça, como era chamado nos jornais.

Deve-se a Américo Jacobina Lacombe, por mais de 50 anos dirigente da Casa de Rui Barbosa, a feição que a instituição tomou à medida que evoluiu de um mero museu biblioteca para um importante centro de estudos de ciências humanas e literárias. Extrapolando o circuito de visitação do museu, a Fundação Casa de Rui Barbosa incorporou aos seus quadros nomes importantes nas áreas de atuação de Rui Barbosa, como direito, letras, filologia e história. Desenvolveu um setor de estudos ruianos, cuja chefe, Rejane de Almeida Magalhães, está aqui presente. Esse setor de estudos ruianos é responsável pela publicação da obra completa de Rui Barbosa e por um aprofundamento em sua vida e obra, que termina sendo repassado para o visitante no circuito do Museu.

O museu casa está voltado para estudos que visam, por meio de conhecimento do acervo, dos objetos que formaram a residência e, hoje, constituem o Museu, a alargar o conhecimento sobre o homem Rui, seu meio e sua obra, com a precípua intenção de sua divulgação.

Então, estamos centrados na pesquisa sobre Rui Barbosa, sair de sua biografia para um cunho mais amplo, social e que atinja a comunidade como um todo, que se torne interessante para a comunidade e para os usuários do Museu.

O parco acervo museológico foi recuperado da dispersão consequente a um leilão realizado em 1924, pois, em um primeiro momento, a família vendeu todos os bens. Então, esse parco acervo foi sendo ampliado por uma eficiente política de aquisições. É nessa fase que penso ter entrado a figura do professor Lacombe, que se preocupou em refazer a casa exatamente como era. Foi uma preocupação dele, que imprimiu essa direção para a instituição, que poderia ter tido outra naquele primeiro momento. Então, acredito que sua figura tenha sido essencial para que a casa fosse se tornando um museu casa, cada vez mais semelhante ao que era originalmente, quando a família aqui vivia, direcionando seus estudos de museologia também nesse sentido.

Pouco a pouco, se reconstituiu cada cômodo à maneira do período em que viveu a família Rui Barbosa, de 1895 a 1923. O estudo do acervo deu um enfoque mais universal aos objetos, de forma a permitir seu uso educativo, como também uma abordagem sociológica. Inseridos no tempo e no espaço de Rui Barbosa, os trajes, as viaturas, os objetos de uso pessoal, as louças e os cristais contam não apenas a história de um modo particular de viver da família de Rui Barbosa, mas remetem a vivências presentes na memória da sociedade como um todo. É esse elemento que une patrono e visitante, o vínculo que, permitindo a empatia e o interesse, possibilitou a existência efetiva desta casa, pois museus se criam ao sabor das estruturas políticas em voga e das verbas especificamente alocadas.

Em um primeiro momento de sua criação, a Casa de Rui Barbosa estava vinculada a uma corrente do pensamento vigente. Foi pela grandeza do patrono, pelas possibilidades de leituras incluídas na sua biografia, na sua obra e no seu acervo que houve espaço para o crescimento da instituição.

A atualidade do texto e do pensamento de Rui Barbosa formatou o perfil da casa museu. Não se apresenta aqui o que Rui Barbosa foi, mas o que ele é: presente no panteão nacional, nas ideias e palavras ainda disseminadas e ditas, no acervo e no circuito museológico sempre renovado pelas descobertas consequentes aos estudos realizados.

A história das camélias abolicionistas de Eduardo Silva, o estudo do modo de trajar, que gerou uma edição de bonequinhos para se recortar e vestir, a incansável pesquisa sobre o prédio e o jardim, sobre os primeiros proprietários, o levantamento do cotidiano da família presente na obra de Rejane de Almeida Magalhães.

Na sala principal da casa de Camilo Castelo Branco existe um relógio de caixa alta. O mesmo objeto está descrito em pormenores, desde a forma externa aos sons que emite, no romance *Eusébio Macário*. Foi José Manoel quem me mostrou isso quando lá estive. O fato encerra aquilo que essencialmente justifica a existência de um museu casa de escritor, ligando-se acervo e obra. Percebe-se, então, outra possibilidade de percurso nessa tipologia de museu. Uma que, transcendendo o bibliográfico, leva o visitante à compreensão da alma do patrono através da sua escrita, porque, se os objetos falam, eles falam de si, de sua existência no tempo e no espaço, de sua relação com os homens, e abrem, nesse discurso, espaço para conjecturas, constatações e emoções.

A viúva de Orígenes Lessa nos contou que o escritor, nosso colega aqui na Fundação, em visita a Famalicão, sentou-se na escrivaninha de Camilo Castelo Branco e chorou. Aqueles objetos usados cotidianamente no ofício, que também eram os seus, provocaram a empatia que permite a compreensão.

Nos Anais do I Seminário sobre Museus Casas, realizado aqui na Casa de Rui Barbosa em 1997, Laura Graziela, da Casa de Oliveira Viana, falou sobre o ocultamento das marcas e registros e do método de trabalho deixado por aquele intelectual na sua residência. Afirmou que uma museografia equivocada escondera esses registros, acabando por eliminar a possibilidade de o leigo visitante ter a dimensão do signifi-

cado do ofício intelectual que fora exercido naquele ambiente. Disse ela: “Impedindo que ele apreenda a extensão do significado de como aquele acervo pôde sustentar e apoiar um grande número de teses e de discussões vitais para a nossa vida intelectual”. Denunciou, assim, o esvaziamento da mensagem intelectual de um dos fundadores da pesquisa social brasileira na sua casa museu, que fez com que a própria identidade intelectual do patrono se perdesse.

Os textos de Rui Barbosa de cunho ensaístico, jurídico e político, em sua grande maioria, quando incluem peças do acervo, é para tratá-las de modo objetivo, como ocorreu quando se referiu às suas viaturas em discurso proferido no Senado em resposta a Cezar Zama. No Senado, Rui Barbosa defendeu-se da acusação de possuir muitos bens, de ser muito rico, de usar dinheiro público. Então, em sua defesa, ele citou os veículos e as viaturas que possuía para explicar a origem de seus bens.

Porém, na produção escrita de Rui Barbosa – cartas, discursos nos artigos de jornais –, encontramos elementos para a construção de sua autobiografia: a descrição de si e do cotidiano como forma de ilustrar os ambientes do museu casa. Seu modo de trabalhar está lá. As preocupações com o enxoval, cujos testemunhos são uns poucos móveis que estão na exposição, estão nas “Cartas à Noiva”.

Hoje, o desenvolvimento do estudo sobre museus nos permite perceber outros vieses na leitura dos objetos que, em última instância, são o ponto de partida para a construção do discurso museal. O museu tem para a sociedade a função de um mundo aberto, de um espaço para discussão em que o material ultrapassa essa condição, tornando-se um elemento que contribui para o aprofundamento dos temas abordados.

É possível, portanto, usar a obra escrita para enriquecer a leitura do objeto, mas também para enriquecer a leitura do texto. Voltando às palavras de Aníbal Pinto de Castro:

É preciso que o espírito do escritor, assim como o seu ofício e o resultado dele, a obra escrita, sejam sentidos no percurso realizado pelo visitante do museu casa. O museu deve habilitar o visitante ao conhecimento da obra e ao vislumbre da dimensão do símbolo, transcendendo a perenidade do acervo exposto. É preciso que nós, profissionais de museus, aprendamos a trilhar esse caminho.

Acabo de descobrir, por meio do dr. Jorge Valentim, pesquisador visitante da Fundação Casa de Rui Barbosa, que Camilo Castelo Branco é a presença portuguesa mais forte na biblioteca de Rui Barbosa, tendo exercido influência no texto “ruiano”. Espero que possamos fazer com que esse dado germine em informação para o público do museu e que possamos estreitar os laços a partir daqui. Muito obrigada.

Jurema Secker – Com a palavra, José Manoel Oliveira.

A morada da escrita camiliana
José Manoel Oliveira

Antes de tudo, gostaria de expressar aos responsáveis da Fundação Casa de Rui Barbosa e à organização deste Encontro os meus vivos agradecimentos pelo convite para vir aqui falar da Casa de Camilo Castelo Branco, um projeto cultural e museológico com evidente relevância no conjunto dos espaços evocativos da vida e da obra do escritor mais representativo da literatura portuguesa, seja pela dimensão histórica e pelo simbolismo que assumiu no panorama da nossa história literária, seja pelo conjunto arquitetônico, que hoje lhe está ligado, segundo um projeto de autoria do arquiteto Álvaro Cezar Vieira, que tem permitido incrementar e concretizar um diversificado conjunto de ações que muito ampliam seu alcance didático e pedagógico.

A esses agradecimentos, permitam-me juntar minhas cordiais felicitações à administração da Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo empenho que tem colocado na promoção de eventos que visam a debater e refletir sobre questões prementes dessa tipologia museológica, cujas conclusões, a par da troca informal de experiências entre colegas e especialistas da área, constituem um alento profissional de inestimável valor e oportunidade, para que todos se inteirem de outros projetos e de outras realidades e possam encontrar contributos para a resolução de problemas que são comuns às instituições presentes.

Não escondo a emoção e a satisfação por estar em um país onde Camilo Castelo Branco e sua obra receberam, desde os tempos do novelista até os tempos de hoje, um acolhimento e uma atenção muito especial. Embora as relações do escritor com o Brasil justifiquem um tratamento mais encorpado, gostaria, de modo sucinto, de lembrar as ligações muito cordiais e de amizade que Camilo manteve com instituições e personalidades de prestígio em vários quadrantes da vida cultural e política brasileira. Refiro-me, por exemplo, ao Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, ao qual o romancista dedicou em 1875 a obra *A caveira do mártir*, os escritores Gonçalves Crespo (1846-1883) e Joaquim Pinto de Campos (1859-1903) –, cuja obra *O senhor D. Pedro II, imperador do Brasil* foi adaptada e prefaciada por Camilo Castelo Branco –, Valentim Guimarães, Luís Guimarães Júnior ou o próprio imperador D. Pedro II.

No decurso de suas viagens à Europa, D. Pedro II esteve em Portugal em 1872 e em 1889, e visitou, pelas duas vezes, o romancista, chegando até a conceder-lhe a comenda da “Ordem da Rosa”. Camilo Castelo Branco dedicou-lhe o *Livro de consolação*, os dois tinham uma enorme amizade.

Diga-se, também, que Camilo tinha aqui um amigo português, entre outros portugueses aqui radicados, Faustino Xavier de Novaes, cuja irmã era casada com Machado de Assis.

Informo também que na biblioteca particular do patrono deste Museu, o maior núcleo de obras de um único escritor é o de Camilo Castelo Branco, uma ou outra com dedicatórias expressas de Camilo para Rui Barbosa. A popularidade que a obra camiliana aqui alcançou deu origem a gestos de verdadeiro e impressionante altruísmo. Ao saber-se no Brasil que um violento incêndio destruíra, em 1915, a Casa de Camilo, de imediato se abriram várias subscrições com o objetivo de se acudir financeiramente sua pronta reconstrução, o que de fato veio a acontecer.

Mais tarde, Assis Chateaubriand ofereceu-nos um lote de 27 volumes de obras “camilianas”, algumas de primeiras edições. E Carlos de Andrade Rizzi entregou-nos cópias de 163 cartas, a maior parte delas endereçadas a José Gomes Monteiro, as quais a Sociedade de Estudos Brasileiros de D. Pedro II adquirira e doara à Galeria Brasileira de Belo Horizonte.⁵

Até no caminhar pelas ruas desta cidade, em gentis passeios em que a Cláudia teve a enorme amabilidade de nos acompanhar, vê-se nas enormes placas muitas referências camilianas, uma delas a Rua Visconde de Morais. A maior obra camiliana existente na Casa de Camilo é a camiliana de Arzila de Fonseca, que foi doada à Casa Museu pelo Visconde de Morais. Essa reputação da obra camiliana no Brasil impressiona também pelo colecionismo de preciosidades relacionadas com o escritor. É o caso do manuscrito da obra mais popular de Camilo, *Amor de perdição*, uma das jóias do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e do espólio epistolográfico, o espólio de correspondência entre Camilo e o imperador D. Pedro II presente à guarda do Museu Imperial de Petrópolis.

Acreditamos que outras raridades existirão no Brasil, deduzidas do fato de a Casa de Camilo ter acabado de adquirir, de descendentes de Tomás Ribeiro, residentes nesta cidade do Rio de Janeiro, há cerca

5 Boletim da Casa de Camilo, 2ª série, n. 2 e 3, janeiro-junho, 1976, p. 25.

de um mês, aproximadamente 150 cartas remetidas por Camilo a este escritor.

Essas breves notas sobre Camilo Castelo Branco e o Brasil não podem, de modo algum, esquecer a importância primacial em um universo fixo e camiliano da figura romanesca do “brasileiro”. Isto é, do imigrante português para as terras de Santa Cruz que, depois de regressar à pátria, quase sempre mais rico do que foi, de cultura ou de simples educação, adquire um relevo e um significado sociológico e estético muito especial.⁶

Como efeito e reflexo dessa realidade, na cartografia da diáspora em busca de horizontes menos ensombrados, muitos dos personagens dos seus textos pertencentes aos mais variados estratos sociais, vistos e sentidos como portuguesas no Brasil e, em Portugal, brasileiros cruzam frequentemente este País, com maior ou menor demora, atraídos pela “árvore das patacas” ou certos de encontrar aqui o paraíso que os defendia dos castigos aplicados ou a serem aplicados por crimes realizados em território português. Diga-se de passagem que “os ares de Santa Cruz são como os do paraíso para refazerem inocentes” (OCCB, VIII, 93). Ainda hoje se mantém este hábito de muitos portugueses fugirem para o Brasil.

Foi também daqui, não se sabendo precisar bem de onde, que um desses “brasileiros de torna-viagem”, volta para Portugal mandando construir na sua terra de São Miguel de Seide, uma província do Minho, uma casa que dourava as duras memórias de sua infância, sediando na cidade do Porto seus vários negócios de banqueiro e comerciante.

Em 1850, com 43 anos de idade, Pinheiro Alves casou-se com uma jovem da média burguesia nortenha, que tinha apenas 18 anos e chamava-se Ana Augusta Plácido. A criança nascida desta relação viria a ser considerada filha não de Pinheiro Alves, mas de Camilo Castelo Branco, escritor que já havia atingido fama e respeito.

6 CASTRO, Anibal Pinto de. *O Brasileiro na ficção camiliana*. In: *Os “Brasileiros” da Imigração: Seminário no Museu Bernardino Machado*, 22 e 23 de setembro de 1998. Vila Nova de Famalicão : Câmara Municipal, p 197-205, 1991.

Camilo nasceu em Lisboa no dia 16 de março de 1825. Perdeu bem cedo seus pais. Perdeu sua mãe aos dois anos de idade e seu pai, aos dez. O duro golpe da ausência dos pais na estruturação de sua personalidade e de sua sensibilidade, o contato durante a infância com os episódios da guerra civil entre liberais e absolutistas, que minava a vida e a política portuguesas, a convivência muito direta com os familiares mais chegados residentes no interior norte português e aos cuidados de quem esteve entregue até a sua adolescência, e tantos outros desencontros de sua vida familiar e passional, contribuíram para que experimentasse, do berço à sepultura, o angustioso caudal de vivências cortadas de dores, tanto físicas como morais, imagem de marca que, de algum modo, alimentava ou lhe convinha, a ponto de sua acidentada existência se transformar, com singular espontaneidade, em uma das mais importantes fontes de inspiração na criação de seus textos.

Aos 18 anos, com o propósito de estudar medicina, Camilo estabelece residência na cidade do Porto. No entanto, por atribuladas circunstâncias, que não são nem rebeldia a matérias impostas e a compêndios escolares, a inexistência de hábitos de disciplina e uma vida desregrada como boêmio e mulherengo, dividia entre os cafés, os teatros e os salões da burguesia portuense, acabando por relegar os estudos para um plano secundário e decidindo ganhar a vida como escritor.

A febril dedicação ao labor da escrita e a vontade despótica de ultrapassar e vencer as contrariedades da vida e da sua condição, tornaram-no, apenas aos 30 anos, um dos mais autorizados homens de letras de então. Por esta altura, como havia dito, o romancista havia se metido em um escândalo. Ana Plácido tinha se rendido aos seus encantos e o capitalista traído moveu-lhes um processo por crime de adultério. Camilo e Ana são presos e julgados, mas estranhamente absolvidos. Com o feliz desfecho do processo instaurado por crime de adultério, o que lhes limpava ao fim do horizonte um degredo nada promissor para as colônias, e, após a morte por desgosto de Pinheiro Alves, Camilo e Ana Plácido fixaram-se na casa amarela de São Miguel de Seide, transfor-

mando-a no espaço físico referencial da irregular família. E, durante quase três décadas, entre o inverno de 1863 e o suicídio, naquela casa, em 1890, o drama e a tragédia marcaram presença assídua, quer nos percursos de vida tormentosos e desregrados dos que lá residiam, quer nas páginas dos romances onde as personagens encarnaram o estigma da fatalidade camiliana, instigadas pelo sofrimento da dor e da angústia que assombravam a existência do romancista.

Sua constante instabilidade, agravada por um infundável e mórbido rosário de sofrimentos, aqui se somam ao avanço da cegueira, à morte de uma neta e ao desaparecimento de alguns amigos muito próximos, como Vieira de Castro, convertem aquela casa em uma espécie de cativado, onde se enclausura e se mortifica, sofrendo para escrever sofrimento. Não sem de lá, porém, se ausentar para os banhos de mar e os jogos de azar no cassino da Póvoa de Varzim, para encontro com escritores e livreiros na cidade do Porto ou para dolorosas buscas por cidades e vilas em busca, por vezes frustrada ou na maior parte frustrada, de uma paz interior.

A escrita funcionará para Camilo como uma libertação do pesado jugo de atribulações com que a vida o ungiu. A falta de serenidade no seu atormentado espírito e o apaziguamento da alma, apesar de tudo insubmissa à cadeia de infortúnios a que parece estar permanentemente agrilhado.

No escritório de São Miguel de Seide escreverá grande parte de suas obras e algumas das mais belas páginas da literatura portuguesa do século XIX. Na sua extensa bibliografia, cobrindo todos os gêneros literários, contam-se 137 livros correspondentes a 180 volumes. Segundo o instigador Alexandre Cabral, a produção camiliana está estimada em cerca de 64 mil páginas A4.

Em 1º de junho de 1890, com quase um século e sem esperança, Camilo suicidou-se. Após a morte do romancista, a morada por excelência da escrita camiliana vai ser palco de sucessivos episódios que teimavam mais em apagar e destruir do que em invocar ou manter

viva a memória do gênio criador, e somente indicações sem tréguas de gerações de admiradores do mestre, a ponto de salvá-lo da ruína e do esquecimento, transformando-se em um caso exemplar, principalmente em um país como o nosso, quase sempre indiferente em preservar os lugares onde os autores operam as obras a que aludiram.

Perdeu-se, inexplicavelmente, em 1915, embora não havendo já quase nada no seu interior cuja perda se lamentasse. Foi reedificada por amigos e doada à Câmara de Vila Nova de Famalicão ou à Prefeitura de Vila Nova de Famalicão, para abrir como Museu Camiliano em 1922. Os interiores foram totalmente apinhados na década de 1940 para que ao edifício fosse restituído o traço original e reabrir como Casa Museu de Camilo em 1956.

Ao longo de oito décadas, com maior ou menor sucesso, o trabalho desenvolvido procurou, nas palavras do professor doutor Aníbal Pinto de Castro, nosso diretor,

abrir as portas com generosa largueza a todos os visitantes que procuram, mas, sobretudo, aos mais jovens, tirando de cada um dos objetos guardados dentro daquelas paredes a marca triste de despojos frios, fazendo delas pedras vivas e uma pedagogia da nossa cultura e da memória que, ao longo dos tempos, a tem conservado e mantido de geração em geração. [Deste modo, se procura fazer] de cada visita não uma “romagem”, mas uma aposta de esperança na perenidade da cultura e da língua portuguesas, de que a obra do homem que lá viveu constitui afirmação tão singular. Tudo isto para que uma visita a São Miguel de Seide possa ser um convite renovado à leitura de Camilo Castelo Branco.⁷

Porém, as múltiplas solicitações de que a instituição foi alvo, a vastidão e a riqueza do acervo bibliográfico, documental e iconográfico

7 “Casa de Camilo: Seide”. Edição da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 2002

camiliano, reunido em seu entorno, e a necessidade que a casa de Seide cumprisse um papel mais ativo no quadro das instituições culturais portuguesas, determinou a criação, à sombra da casa museu, em 1987, do Centro de Estudos Camilianos. Como um Centro, quer desencadear os meios tendentes, potencializar e valorizar o patrimônio camiliano, promover e apoiar a investigação no domínio dos estudos camilianos, criando condições para essa promoção mediante a constituição de uma base de dados bibliográficas, documentais e iconográficas e acolher todos quantos quisessem desenvolvê-los ou interessar-se por eles.

Até hoje o Centro levou a cabo um conjunto de ações da maior importância técnica e científica, tais como encontros, colóquios sobre Camilo Castelo Branco, o jornalismo e a literatura no século XIX, a mulher na obra de Camilo, a personagem da novela camiliana e, ano passado, no ano da inauguração do Centro de Estudos, o Congresso Internacional de Estudos Camilianos, sub-rogado ao tema “Retórica na Ficção Camiliana”.

O Centro publicou também o *Boletim da Casa de Camilo* e editou sete números da coleção Estudos Camilianos. Entregamos, por quatro vezes, o Prêmio Casa de Camilo. E, desde 1992, em colaboração com a Associação Portuguesa de Escritores, temos vindo entregar ininterruptamente o prêmio à obra que melhor se adequou ao gênero conto. Já premiamos escritores como Da Costa, Maria Isabel do Reno, Mário de Carvalho, assim como cerca de 16 escritores. Realizamos várias dezenas de exposições, algumas delas itinerantes, tendo estas, no seu conjunto, percorrido mais de 150 cidades e vilas de Portugal. Participamos de debates na televisão e em emissoras de sinais e apoiamos a edição de obra sobre o escritor.

Acontece, porém, que nos tempos que correm, em que a oferta de cultura e seus produtos se regem, em muitos casos, pelas normas da sociedade de consumo, afigura-se tarefa difícil facultar o melhor conhecimento da vida e da obra de Camilo ou de qualquer outro escritor, sobretudo quando os programas são destinados a diversos tipos de des-

tinatórios, definidos pelos seus níveis etários, pelos diferentes graus de preparação de cultura e pelas suas opções artísticas, sem a existência de meios técnicos adequados.

A consciência dessa realidade concorreu para que se projetasse e edificasse um prédio ou um edifício complementar ao museu, que pudesse responder às exigências de dinamização e divulgação da figura e da obra de Camilo Castelo Branco.

Surgiram, assim, as novas instalações da Casa de Camilo, em terrenos de fronteiras ao Museu, que compreendem diversos espaços, como sala de leitura, de exposições, auditório, cafeteria, gabinete de trabalho e depósitos para acondicionamento de acervos.

As ações de se levar a cabo qualquer um dos espaços da Casa de Camilo, seja na Casa Museu ou no Centro de Estudos, tem um programa específico em ordem à divulgação da vida, da obra e da época de Camilo Castelo Branco, bem como o acontecimento de outros autores, cuja produção está direta ou indiretamente relacionada com o romantismo e o realismo ou que se revela importante para se consolidar a relação do Museu com os estabelecimentos de ensino secundário e universitário.

Vamos à Casa de Camilo. A residência onde o romancista permaneceu, como disse, com muita regularidade durante aproximadamente 26 anos, continua a realizar visitas sempre guiadas, facultando aos visitantes não só um contato com a intimidade do escritor, assim como com os objetos que lhe preencheram o cotidiano e com o espaço privilegiado de eclosão de suas obras ou de libertação do seu gênio, mas também a tentar abrir janelas sobre a sua biografia e obra e sobre a paisagem física e humana, que se constituiu tema de inspiração e de criação de trabalho.

Na Casa de Camilo, no Centro de Estudos, temos diferentes espaços com distintas funções. Antes de me referir ao auditório temos aqui um terminal do átrio. Em todo o átrio temos visão para a casa museu. O auditório está prioritariamente vocacionado para a realização de debates, conferências, colóquios, congressos, acolhimento de grupos

específicos, recitais de piano, leituras arbitrárias, leituras de textos camilianos, apresentações sobre a vida e obra de Camilo, representação de pequenas peças de teatro ou de peças em teatro de marionetes para as escolas ou, ainda, para a preparação prévia de visitas à residência do escritor. Também do auditório se tem uma visão sobre a casa museu.

A sala de exposições tem um programa definido até fins de 2008, um atraente programa de exposições. As exposições temáticas são um dos pontos fortes da ação didática ou pedagógica dos serviços, dado que representa uma das mais consistentes formas de comunicação e de captação de público, e porque, através delas, se procederá à divulgação das coleções da Casa de Camilo e de outros acervos camilianos ou afins.

Na sala de leitura temos a parte da seção dos periódicos que estava em fase de instalação, a seção das monografias e a sala de consulta das coleções. A sala de leitura é o espaço privilegiado de pesquisa e consulta do nosso acervo. Somos detentores de coleções variadas compostas por monografias, periódicos, recortes de imprensa, cartas de e para Camilo Castelo Branco, pintura, escultura, gravura e *design*. O Centro de Estudos tem vindo a realizar um trabalho sistemático de inventário dos diferentes acervos, criando as condições necessárias para que se promova e apoie a investigação e o estudo da vida e obra de Camilo. A recente aquisição de um *software* representa para a Casa de Camilo um aperfeiçoamento dos mais indispensáveis para prosseguir sua ação ao nível do inventário e da divulgação das coleções camilianas, sem os quais se tornará de todo impossível uma adequada exploração das novas condições de estudo e investigação proporcionadas pelo nosso espaço.

O espaço das reservas tem cerca de 600 m², o que em casas museus de escritores não deve ser fácil de encontrar.

O logotipo foi desenhado pelo arquiteto César Vieira e, quando foi criado o Centro de Estudos, foi difícil encontrarmos uma designação que englobasse os dois espaços.

Praticamente desde o fim do ano de 1998, na época da Exposição Mundial de Lisboa, o arquiteto César Vieira começou a trabalhar neste

projeto; diria que, praticamente desde o dia em que foi inaugurado o Pavilhão de Portugal, ele começou a trabalhar neste projeto. Tínhamos de encontrar uma designação que englobasse os dois espaços. Então, encontramos a seguinte: Casa de Camilo Museu Centro de Estudos. Ou seja, quando nos referimos à Casa Museu, chamamos de Casa de Camilo Museu, e quando nos referimos ao Centro de Estudos, chamamos de Casa de Camilo Centro de Estudos. Não colocamos Casa Museu de Camilo, nem Casa Museu de Camilo Centro de Estudos porque não ficavam bem.

Esta estilização terminológica não está, de modo algum, ligada à ideia de se descartar conceitos básicos na definição de uma casa museu.

Quero também, *en passant*, dizer que neste momento estão em curso algumas atividades que pensamos ser do maior interesse e alcance, como a apresentação da peça em teatro de marionetes *Amor de perdição*. Com duração aproximada de 50 minutos, a apresentação – destinada prioritariamente aos alunos do ensino secundário, que penso ser equivalente ao vestibular no Brasil – facilitará um melhor conhecimento e compreensão da obra camiliana e do romantismo português.

Ao ritmo de um por trimestre, realizamos concertos pedagógicos com o objetivo de fazer acontecer não apenas a música do romantismo ou gêneros musicais cultivados por compositores como Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann ou Chopin, mas também estabelecer um espaço entre a música e a literatura.

Disponibilizamos também, em colaboração com RTP – Rádio e Televisão de Portugal – para os alunos do 10º, 11º e 12º, digamos, do vestibular, cerca de 45 documentários sobre os escritores estudados nesse nível de ensino, de forma que alunos e professores os encarem como recursos indispensáveis para complementar ou aprofundar núcleos da disciplina de português ou os possam utilizar como um importante recurso pedagógico, quando colecionarem as matérias que fazem referência aos escritores, como Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Fernando Pessoa ou Sophia de Mello Breyner. Inserindo na ação um

livro ou um filme, exibimos, sempre na última sexta-feira de cada mês, um filme adaptado a partir de uma obra literária, seja de Camilo Castelo Branco ou de outro escritor nacional ou estrangeiro, tendo como convidado, em cada ação, uma personalidade da cultura portuguesa, a quem competirá escolher e comentar o filme.

No final de cada ano letivo, realizamos um ciclo de cinema ao ar livre, subordinado a um tema concreto, aproveitando, deste modo, as potencialidades oferecidas por um palco exterior.

Um dos grandes projetos nos quais a casa museu está envolvida neste momento é o desenvolvimento dos projetos da Associação das Terras Camilianas. Esta Associação é composta por dois municípios portugueses e pelo município do Rio de Janeiro, diretamente ligados à vida e à obra do escritor e com impressionantes acervos correlacionados. É um grande passo para que várias cidades possam, em conjunto, melhor trabalhar na preservação e na divulgação dos patrimônios literários e arquitetônicos “camilianos”.

Estamos certos de que essas atividades, a par de outras como os Atletas do Conto, as Matinês do Conto ou as Maletas Pedagógicas, têm constituído experiências educativas capazes de potencializar a função comunicadora do Museu e de proporcionar outros tipos de públicos, diferentes formas de abordagem e assimilação das temáticas da literatura portuguesa em geral e dos assuntos camilianos em particular.

Gostaria de concluir dizendo que é nosso entendimento e, sem qualquer presunção, que o projeto camiliano de São Miguel de Seide tem todas as condições para se tornar um projeto de referência daquilo que se pode fazer pela preservação e divulgação da vida e obra de um escritor, como também da língua portuguesa.

Se me permitem dizer, esse negócio de ler, estudar e andar às voltas de um escritor romântico é um bocado perigoso, pois ganhamos anticorpos antes de contrair algumas doenças. Há tempos, cerca de um ano, participei, na Galícia, de um roteiro literário sobre o escritor Álvaro

ro Cunqueiro⁸, importante escritor da Galícia, província espanhola que fica ao norte de Portugal. Na lápide de sua sepultura, existe a seguinte inscrição: “Se de mim algum dia, depois de morte, quiseses fazer um elogio, a minha lápide podia dizer: aqui jaz alguém cuja obra fez com que a Galícia durasse mil primaveras mais”.

A obra camiliana é, seguramente, um monumento literário de enorme contributo para que a língua portuguesa se mantenha viva por mais mil primaveras. Cabe a nós, guardiões temporários de patrimônios, encontrarmos os meios complementares de transmissão e divulgação desse legado às gerações vindouras.

Em esse trabalho de preservação e divulgação das partes memoriais, que são testemunhos históricos ou registros bastante viáveis da vida em trânsito de entidades individuais, cujo contributo no caminhar de um povo se transformou em pedras incontornáveis da calçada histórica que melhor define um povo e um território, é um desafio que se afigura estimulante e exigente. Por quê? Porque entendo que, como profissionais, temos a missão medicinal de manter oxigenado o sangue do corpo museológico. Só se justifica a existência de uma casa museu se o seu corpo estiver vivo. O problema está na oxigenação constante daquilo que sustenta o corpo. Quando o soro não chegar mais ao sangue, é petrificação, e o corpo se converte em múmia. É para que isto não aconteça que estamos aqui. Muito obrigado.

Jurema Seckler – Estou mesmo encantada. Cláudia Reis já havia comentado sobre o quanto ficou encantada com o trabalho desenvolvido pela Casa de Camilo. Agora entendo o porquê. Vamos às perguntas, por favor, que sejam feitas no microfone, pois estamos gravando.

Beatriz – Sou bolsista na área educativa aqui na Fundação Casa de Rui Barbosa. As duas exposições têm relação com a educação, o que

8 Álvaro Cunqueiro Mora (Mondoñedo, 22 de dezembro de 1911 — Vigo, 28 de fevereiro de 1981) novelista, poeta, dramaturgo, jornalista, considerado um dos grandes autores galegos, tanto em galego como em castelhano.

me fez pensar muito na questão da importância da educação no papel de oxigenação, de zelo para que a memória não se torne culto a uma pessoa morta, mas sim a uma memória viva. Sendo assim, é importante retomar o que Cláudia Reis começou hoje na parte da manhã sobre as mudanças ocorridas no Museu Casa de Rui Barbosa. No início, o foco era a biblioteca, depois se deslocou para o Centro de Pesquisas ou, pelo menos para o seu embrião, que não sei se tinha o mesmo nome, que também ocupava o Museu. E, mais tarde, com a criação do anexo, o Museu se tornou museu casa e o foco se centralizou na casa.

Como estamos falando sobre a casa do intelectual, minha pergunta é se não existe um risco de que neste museu casa se preserve mais o Rui doméstico do que o Rui liberal ou modernizador. Falo isso porque estava lendo os anais do seminário de 1997, onde há uma palestra de Jaime Betel falando desse risco, ou seja, ao invés de se constituir como lugar de experiência viva de produção intelectual e acadêmica, a Casa se tornar um lugar de exposição do Rui doméstico, pai zeloso, marido exemplar e tudo o mais, e, dessa forma, correr o risco de se esvaziar toda a riqueza do seu pensamento. Ele até propôs: “acho que temos que reocupar a Casa, trazendo a produção intelectual para dentro dela”.

O senhor estava falando das marcas do Rui escritor e estudioso e que na museografia estaria um pouco apagado, porque realmente os livros talvez estivessem abertos. A biblioteca teria que estar mais bagunçada, dando certo sentido de estar em uso e não imobilizada.

Então, deveríamos refletir um pouco sobre isso, porque penso que temos uma tendência muito grande, como cultura ocidental, de dividir o afetivo do intelectual. Corremos um pouco esse risco.

Também vi a exposição da Casa de Camilo e achei fantástico todo esse trabalho de divulgação. Gostaria também de fazer uma outra pergunta: como é que se faz para não haver essa divisão; quer dizer, a Casa de Camilo, o lugar do afetivo e o Centro de Estudos, o lugar de um intelectual? Como fazemos para não incorreremos nessa dicotomia?

Como caminhamos para reunir esses dois dados? Porque, com certeza, as obras de ambos se fizeram nessa conjunção.

Para terminar, também foi falado aqui anteriormente sobre a questão do “habitar”. Fiquei pensando: o que é o “habitar”? Habitar uma casa? Penso que a casa não seja um espaço geométrico. Ela não é medida, é simplesmente um lugar de experiências em que as coisas fazem sentido. Dessa forma, fiquei pensando: o “habitar” começa nessa possibilidade de se transformar um espaço em um lugar de vida. E, sobre a casa, a necessidade de ela estar em ligação com seu contexto, a rua, porque assim como um objeto não pode estar fora do seu contexto, a casa como objeto precisa estar no contexto da comunidade.

Cláudia Reis – Gostaria de dizer o seguinte: penso que isso tenha sido um caminhar. Tentei colocar isso quando a casa começou. Havia essa fixação na biblioteca. A biblioteca de Rui é muito preciosa. A ideia de Maria Augusta Rui Barbosa foi, primeiramente, no sentido de preservarmos a biblioteca. Então, como disse, penso que a preocupação do dr. Lacombe em refazer a casa foi um primeiro momento: “Vamos adquirir tudo o que for possível para reconstituirmos o ambiente”.

Somos de uma geração que ainda viveu um pouco isso, de estar ainda pensando em coisas de Rui Barbosa que poderiam vir a contribuir para que a casa ficasse perfeita como era em sua época. Mas, ao mesmo tempo, a nossa geração começou a perceber que havia outros caminhos. Foi quando começou a leitura do objeto tentando tirar dele visões mais amplas, que não fossem apenas “o Rui Barbosa”. Então, nossa preocupação foi no sentido de se ampliar a leitura para que a sociedade, os usuários e as comunidades fizessem uma ligação com Botafogo e com a cidade do Rio de Janeiro. Todas as nossas publicações são voltadas nesse sentido de se inserir o mundo de Rui Barbosa no cotidiano de sua época, como também fazer a ligação com os dias atuais, com o nosso tempo. A empatia só se dá se a pessoa se identificar com aquilo, se não ela não acontece. É o que eu digo: o caminhar.

Agora, penso que talvez estejamos amadurecendo para trabalharmos a obra de Rui Barbosa. A senhora tem toda razão, a obra não está presente na casa. Essa é uma crítica minha a mim mesma, porque trabalho aqui há 30 anos. Se a pessoa anda pelos circuitos sem um acompanhamento do guia, ela não tem como saber que Rui Barbosa foi um escritor. Ela pode saber que ele gostava muito de livros, mas, se ninguém indicar, não há como distinguir. Se ela chegar aqui na casa sem saber quem foi Rui Barbosa – digamos que essa pessoa seja um estrangeiro – e percorrer a casa, a obra de Rui Barbosa não está presente, embora a instituição trabalhe com sua obra todo o tempo. A instituição é a obra de Rui Barbosa viva, mas o museu não mostra isto no circuito. Essa é uma visão que passei a ter mais recentemente, quando fiz a visita à Casa de Camilo, o que contribuiu muito nesse sentido, quando José Manoel me mostrou o relógio perfeitamente descrito na obra de Camilo. Vi alguma coisa parecida também na Casa de Balzac, em Paris.

Penso que seja nesse sentido que devemos caminhar aqui na Casa de Rui Barbosa. Temos que começar a inserir sua obra de alguma forma no circuito. Concordo com a senhora. O Rui doméstico existe, acho que foi um período em que tratamos dele e vamos continuar tratando, porque o avô Rui existiu também, quer dizer, ele existe. As pessoas até gostam de conhecer o Rui doméstico.

Agora, penso que temos que nos aprofundar também na obra, por isso achei muito pertinente esta mesa sobre a casa do escritor, porque se trata de um escritor, de um homem com uma obra com um número de 137 volumes publicados, faltando mais 34 para serem publicados, sem contar a correspondência. É uma obra muito extensa.

Embora a maioria dos brasileiros saiba quem foi Rui Barbosa, porque ele foi conhecidíssimo e também será muito falado no próximo ano, quando serão comemorados os 100 anos da Conferência de Haia, quem leu Rui Barbosa? Quem lê Rui Barbosa? Temos de começar a divulgar sua obra dentro do Museu. Nós divulgamos a obra, a instituição divulga, mas penso que o circuito também tem de divulgar.

José Manoel Oliveira – Penso que não se consegue dissociar em uma pessoa a afetividade e sua intelectualidade. Isto não está separado. Eventualmente, o que acentua a sentimentalidade ou a intelectualidade é aquilo que o museu faz para promover A ou B ou uma das partes.

Agora, o conhecimento que se tem de um autor, no caso, Camilo Castelo Branco, muitas pessoas conhecem o escritor, mas não conhecem seu espaço privado. E há quem conheça o espaço privado e não conheça o autor, o museu ou a casa onde ele viveu. E, no caso de Camilo, tem mais força, porque ele se suicidou ali. Assim, a casa tem outra simbologia até mesmo em termos memoriais. É uma porta para a intimidade e a compreensão da obra.

Às vezes, é muito mais fácil perceber os mecanismos da produção camiliana, como, por exemplo, quando a Cláudia Reis se refere ao relógio da sala de Camilo, fantasticamente descrito no início de seu romance *Eusébio Macário*. Ou seja, é mais fácil compreender como se desencadearam esses mecanismos de produção quando vemos os locais.

Visitei a Casa de Camilo pela primeira vez em uma tarde com meus pais e meu irmão. Estava longe de imaginar que iria para a Casa de Camilo, e posso servir de testemunha da experiência que se tem quando se sai de uma casa museu. O guia que me acompanhou é, ainda hoje, o guia da casa museu. Não sei se uma visita como esta tem o mesmo efeito em todos, mas isso não seria o mais importante. Em uma dessas nossas conversas em espera de aeroporto ou de café ou de convívio mais próximo que a Cláudia Reis nos tem proporcionado, eu contava que Teixeira de Pascoais, um escritor do norte de Portugal fala: “Para cada leitor, há cinco escritores em Portugal”. Este é um universo fabuloso. Ora, Camilo é, com certeza, um desses cinco escritores.

O final do trabalho de nossa autoestrada é que lemos uma obra de Camilo, mas se pudermos contribuir para que leiam outros escritores, então nosso trabalho será com certeza coroado. Mas a grande missão, quanto a mim, seja em uma casa museu, em museu de artes curativas,

nesse mundo todo, nessa rodinha que é o museu, em todo nosso universo, essa bola é um museu. E está vivo.

Penso que a maior dificuldade – concordem ou não – é transformar informação em conhecimento, seja essa informação a quem pertencer. A grande dificuldade é dar esse salto, atravessar essa ponte. Ou seja, fazer a ponte. Na margem de cá, temos a informação e, na de lá, o conhecimento. O importante é fazer essa passagem.

Magaly Cabral – Concordo com o senhor José Manoel. Penso que o fundamental à função educativa de um museu é a produção de conhecimento e não de informação. É fazer pensar criticamente e produzir conhecimento.

Agora, Cláudia Reis, tenho cá minhas dúvidas quanto à questão de transformar a casa nos escritos de Rui Barbosa. Camilo era um escritor. Se entendi bem, o relógio que está lá é utilizado em uma de suas obras. Rui Barbosa não era escritor. Ele produzia textos políticos. Penso que são duas coisas diferentes. Vamos com cuidado, porque quando leio um livro, o faço sentada em um sofá ou deitada em uma rede, não em pé em um museu. Quando tenho de ler textos imensos em um museu, passo longe, porque leio livro na minha casa, sentada no sofá ou deitada em uma rede, e não em pé em um museu. Então, há que se ter cuidado. Temos outras formas de trabalhar esse assunto. Isso pode ser muito bem trabalhado em uma visita orientada, em outras formas de atividades que não sejam exatamente estar lá dentro da casa, dentro de um museu.

Agora, pode-se trabalhar isso. Penso que, para quem passa ali pelo programa multimídia da casa, está claro quem é Rui Barbosa. A produção intelectual dele está lá. Para os leitores isso pode ser passado, falado.

Cláudia Reis – Eu quis falar de um subcircuito. Não falava de expor um texto de Rui Barbosa. Penso que nós, museólogos, temos mesmo de

nos preparar para enfrentar a obra. Rui Barbosa tem uma obra sim, ele é um escritor, sim. É um desafio para mim mesma. Foi por isso que me referi às coisas mais simples, que são as cartas, as cartas à sua noiva. Não há uma referência a elas junto aos móveis que ele comprou para se casar. Poderia ter um trecho da carta por ali, uma coisinha. Não sei bem como fazer. Penso que temos que começar a nos preparar para isso.

Comecei a pensar nisso recentemente. Não trabalharia tão facilmente com a Casa de Rui Barbosa no sentido que a senhora está falando. Ele é um ensaísta, produziu textos jurídicos. Agora, penso que seja um caminho que temos que fazer, sim. Como a senhora mesma falou, tudo de Rui Barbosa está no multimídia, mas não no circuito. Estou me referindo ao circuito. Penso que temos que ter uma indicação, em uma casa de um escritor, como disse aquela colega, que a museografia da Casa do Oliveira Viana foi de tal forma alterada que não se sabia qual a profundidade do trabalho intelectual dele.

Claro que, voltando ao que falei anteriormente, a sensibilidade de Orígenes Lessa ou de Carlos Drummond de Andrade, que olhando o automóvel de Rui Barbosa em uma exposição produziu um trabalho maravilhoso. Esses homens são escritores, então eles estão vendo, aquilo está à flor da pele. Ele pega o objeto e sente o que aquilo quer dizer. Também temos de ser um pouco dessa forma. Penso que seja uma tarefa difícil, mas também acho que o museólogo tem de começar a pensar nisso. O museólogo que trabalha em uma casa de um escritor tem de informar que ele produziu uma obra literária. Rui Barbosa produziu uma obra literária. Ele tinha uma escrita maravilhosa.

Acabei de me lembrar, não querendo falar muito, mas a senhora falou em livros abertos. Isso nós não podemos fazer, mas podemos fazer o que já fizemos há alguns anos, quando reconstituímos o ambiente em que Rui Barbosa trabalhou na revisão do Código Civil. Denise Diório, uma pesquisadora e museóloga, levantou os livros utilizados por ele para produzir o texto. E, assim, pudemos remontar aquela sala. Então, naquele momento, naquela exposição temporária, não se precisava

falar nada. A pessoa chegava ali e via o trabalho do escritor, os livros utilizados por ele e a forma como ele trabalhava.

Jurema Seckler – Concordo com a Cláudia Reis, porque faz pouco tempo que citei em uma palestra um trecho da *Oração aos moços* e as pessoas ficaram muito emocionadas, elas não a conheciam. Fiquei pensando: “Meu Deus, as pessoas não conhecem os textos de Rui!”. Penso ser este o nosso desafio museográfico. Cláudia Reis irá descobrir caminhos, temos de descobrir caminhos para mostrar essa dimensão de Rui, que é muito importante e riquíssima.

Ana Pessoa – Gostaria aqui de dar um exemplo, porque estamos fazendo um trabalho em relação à biblioteca de Rui Barbosa. Acima de tudo, penso que Rui era um intelectual e a grande marca da casa, do sistema de habitação, é a biblioteca. Fizemos uma peça, um folheto que fala especificamente da biblioteca. E, agora, começamos a fazer uma série, que são os cômodos da casa. Cláudia Reis mencionou o primeiro exemplar dessa série: “Corta e Monta”. São as bonequinhas que todos os senhores inscritos irão receber. O nosso último lançamento, que ficou pronto para o Encontro, foi a biblioteca de Rui. Estamos querendo trabalhar a ideia da coleção bibliográfica como um centro, um eixo de informação, tanto para os usuários do museu quanto para os consulentes, porque essa biblioteca é consultada aqui no prédio, na nossa sala de consultas.

Então, acho que existe sim esse trabalho de Rui, seus textos, o que realmente é um desafio. Fazemos um trabalho de divulgação dos textos pela internet através da *home page*, onde Rejane Magalhães coloca trechos e até mesmo textos inteiros de Rui. Agora, vamos começar a fazer um trabalho cada vez mais integrado com a distribuição de elementos da casa para as crianças.

Jorge Astorga – Uma pergunta para o José Manoel. Sou Jorge Astorga, bolsista aqui na Casa de Rui Barbosa. Minha pergunta é sobre o que o senhor falou sobre um programa maravilhoso de atividades que ocorrem lá no Centro. Gostaria de saber como elas são financiadas, quem as financia, se os senhores têm algum apoio. Como funciona essa parte?

José Manoel Oliveira – Gostaria de complementar um bocado em relação a isso, de se valorizar ou não o escritor. Faço muitas comparações. Penso que ao se divulgar uma figura, não devemos deixar partes descompensadas. É como uma refeição. Servir informação sobre alguém é como servir uma refeição. A refeição poderá ter, tipologicamente, a entrada, a sopa, o que chamamos de prato, a sobremesa, o café, a quem bebe o bagaço e a quem fuma o charuto. Tudo isso faz parte da refeição, ou seja, há muitas autoestradas que cruzam a vida de um escritor ou de uma personalidade. Se descompensarmos, algum dia haverá alguém batendo à porta do museu, dizendo: “Olha, por favor, gostaria de uma informação sobre a vida sexual de Camilo”.

Temos de procurar fazer com que todos esses aspectos da vida da personalidade não estejam descompensados, se não poderemos ter problemas terríveis. Acerca da pergunta que o senhor fez, quando me deitei, não dormi por um problema de consciência, porque ouvi contar que uma casa museu tem 150 funcionários direta ou indiretamente ligados à instituição. Na Casa de Camilo temos... o diretor atual não está presente todos os dias. Ele não pode, é o professor universitário Aníbal de Castro, muito amigo da professora Aparecida, que está ligada a este museu. Se contarmos bem, somos seis. Dois são funcionários de empresas, então, somos quatro. Um é guia e está ocupado, assim somos três. Dependemos diretamente da Prefeitura e, se assim não for, não há como fazer com que esses espaços evocativos da memória sobrevivam sem a oxigenação financeira de uma instituição pública. É muito difícil. Neste momento, a Fundação Eça de Queirós está com enormes dificuldades de sobrevivência. O fato é que não há dinheiro.

Essas atividades são financiadas. Há um programa prévio onde concorreremos e obtemos subsídios. Esse projeto da Casa de Camilo irá custar um milhão de contos. E um milhão de contos são o equivalente a cinco milhões de euros, que significam 15 milhões de reais. Como disse ontem à noite um amigo: “somos moscas a roer ferro”. Daqui a alguns anos, a Cláudia estará trabalhando aqui, a Ana Pessoa virá novamente como Ana Pessoa 2, 3, 4 e 5, Cláudia 2, 3 4 e 5, Jurema 2, 3, 4 e 5 e haverá sempre muito a ser feito, como também novas leituras. Esse é um trabalho contínuo.

Comunicações

A sessão das comunicações orais terá uma dinâmica um pouco diferente das palestras. As pessoas virão para a mesa. Temos quatro pessoas inscritas e não iremos abrir para os debates em função do tempo, mas todas as comunicações constam da nossa página na internet, assim como os e-mails dos comunicadores. Os senhores poderão consultá-los para quaisquer dúvidas ou esclarecimentos ou mesmo falar com eles depois deste encontro.

Para começar, chamarei Henrique de Vasconcelos Cruz, cujo título da palestra é: “Cuidando de uma Casa: Regina Monteiro Real na Casa de Rui Barbosa”. Em seguida teremos Marlene Velasco, que irá falar sobre “O Museu Casa de Cora Coralina como guardião da memória da poetisa” e “A monumentação de Cora Coralina como guardião de sua cidade e como espaço da memória”. Depois, teremos a Maria Paula Vambiene, do Museu Nacional, que falará sobre “A exposição histórica do Museu Nacional e do Paço de São Cristóvão: embate objeto e espaço”. Também do Museu Nacional irá falar a Regina Macedo Costa Dantas sobre “A Casa do imperador: uma reflexão sobre a relação entre d. Pedro II e o Museu Nacional Paço de São Cristóvão”.

Cuidando de uma casa: Regina Monteiro Real na Casa de Rui Barbosa

Henrique de Vasconcelos Cruz

Gostaria de começar parabenizando o Museu Casa de Rui Barbosa e a Fundação Casa de Rui Barbosa pela organização do evento, e é, particularmente, muito emocionante estar aqui, porque frequento esta casa desde minha adolescência, mais exatamente desde 1999. Sempre tive o sonho de trabalhar nesta casa, sonho que foi em parte realizado quando fiz o meu estágio aqui durante quase dois anos, até praticamente março deste ano.

A presente comunicação será baseada no meu trabalho de conclusão de curso para a obtenção de título de bacharel em museologia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, apresentado em maio de 2006, intitulado *Regina Monteiro Real: memórias e fragmentos*, sob a orientação da professora Teresa Cristina Scheiner.

O objetivo inicial do meu trabalho era tentar escrever uma biografia de Regina Real, o que não foi possível em uma monografia. Durante dois anos estudei sua vida e continuo a fazê-lo. Porém, tratei na monografia de três momentos de sua vida: no primeiro capítulo, falei sobre sua atuação no Museu Nacional de Belas Artes. No segundo, na Casa de Rui Barbosa e, no terceiro, tratei da vida de Regina antes da museologia, período compreendido entre 1901 e 1937, cujas informações são escassas, pois Regina era solteira, sem descendentes, nem mesmo sobrinhos, uma vez que nenhum de seus irmãos teve filhos.

Nesta comunicação tratarei da atuação de Regina no Museu Casa de Rui Barbosa entre os anos 1955 e 1969, bem como apresentarei as práticas museológicas exercidas por ela na instituição. É interessante notar a ligação que existe em sua vida entre Brasil e Portugal.

Início a apresentação realizando alguns agradecimentos. Quero agradecer à equipe do Arquivo Histórico e Institucional aqui da Fundação, que me permitiu consultar a documentação da história da insti-

tuição, a Rejane Magalhães, chefe do setor Ruiano, que está presente e que sempre me apoiou desde 1999, quando comecei a frequentar esta casa. Cabe lembrar que Rejane conheceu Regina Real e concedeu-me uma entrevista. Aos museólogos do Museu da FCRB: Cláudia Reis, que foi a primeira museóloga com quem trabalhei, Jurema Seckler, diretora do Museu, José Manoel Pires e Aparecida Rangel.

Do curso de museus ao Museu Nacional de Belas Artes (1937-1955)

Regina Monteiro Real nasceu na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1º de dezembro de 1911. É fruto de um encontro luso-brasileiro entre o pai, Francisco Ferreira Real, comerciante português, e a mãe, Maria Monteiro Castro Real, brasileira, pertencente a uma tradicional família do estado de Minas Gerais.

Regina entrou no campo da museologia em 1936, quando se matriculou no curso de museus no Museu Histórico Nacional. Este era o único curso de formação específica para profissionais de museus que existia na época. O curso tinha duração de dois anos e os professores eram os próprios funcionários do museu. Regina formou-se em 1937. Foram seus professores Gustavo Barroso, então diretor do Museu Histórico e professor de Técnica de Museu; Edgar Romero, professor de Numismática; Angione Costa, de Arqueologia; Pedro Calmon, História do Brasil, e Menezes de Oliva, professor de História da Arte Brasileira. De suas colegas de formatura do Curso de Museus, apenas Yolanda Portugal e Regina Liberalli, seguiram carreira na Museologia: a primeira no Museu Histórico Nacional, e a segunda no Museu Nacional de Belas Artes.

No mesmo ano de sua formatura no Curso de Museus, Regina Real iniciou sua carreira profissional no Museu Nacional de Belas Artes, criado no mesmo ano. A forma como Regina iniciou seu trabalho neste museu é muito interessante: ela enviou uma carta ao ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, solicitando sua nomeação

como Conservadora de Museus. Esta correspondência consta do arquivo de Gustavo Capanema, na Fundação Getúlio Vargas. Foi nomeada em agosto de 1937 e foi uma das primeiras conservadoras de museus com formação especializada no país.

O Museu Nacional de Belas Artes foi oficialmente inaugurado em 1939 e, nesse mesmo ano, Regina, para garantir sua vaga de conservadora de museu, fez o primeiro concurso público para a carreira de conservador, organizado pelo Departamento Administrativo do Serviço Público – Dasp. A carreira de conservador corresponderia hoje à profissão de museólogo. Nesse concurso apresentou e defendeu a tese *O papel dos museus na vida moderna*. Foi aprovada em terceiro lugar e confirmou seu cargo no Museu Nacional de Belas Artes.

Durante os anos em que atuou no Museu Nacional de Belas Artes, Regina participou da organização, identificação e acondicionamento de seu acervo, da concepção e montagem de mais de 15 exposições temporárias, além da exposição permanente do museu, proferiu palestras e ministrou cursos sobre história da arte e escreveu artigos para o *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*.

Nesse período, ela começou a publicar seus primeiros trabalhos sobre museologia. O primeiro deles data de 1941, intitulado *Que é técnica de museus*. Em 1944, publicou *Os museus de arte e a educação*. Publicou ainda um trabalho sobre sua viagem, em 1948, aos Estados Unidos a convite do Departamento de Estado Norte-Americano. Sua produção foi sempre sobre questões teórico-metodológicas da museologia e a relação entre os museus e a educação.

Entre as exposições que marcaram a carreira de Regina Real no Museu Nacional de Belas Artes, destaca-se “Um século da pintura brasileira – 1850-1950”, primeira exposição itinerante do museu, em 1952, que foi montada nos estados de Pernambuco, Paraíba e Bahia. Regina organizou esta exposição junto com Lígia Martins Costa, também conservadora de museus, que teve a oportunidade de entrevistar para minha monografia.

De novembro de 1952 a fevereiro de 1953, Regina foi diretora substituta do Museu Nacional de Belas Artes. Provavelmente foi a primeira museóloga de formação que dirigiu um museu no Brasil.

Não consegui descobrir os reais motivos de sua transferência do Museu Nacional de Belas Artes para a Casa de Rui Barbosa em 1955. Seus contemporâneos não souberam me explicar, porém uma notícia de jornal do mesmo ano oferece algumas informações. O comentário é do colunista de artes Jaime Maurício, do jornal *Correio da Manhã*, de 3 de julho de 1955, que diz o seguinte: “O afastamento de D. Regina Real do Museu Nacional de Belas Artes para a Casa de Rui Barbosa, devido a boicote que lhe fez a direção da casa da Avenida Rio Branco”.

Atuação e práticas museológicas na Casa de Rui Barbosa (1955-1969)

O primeiro contato de Regina com o acervo do Museu Casa de Rui Barbosa data do final dos anos 1940, quando foi convocada para realizar um inventário da coleção.

Nas narrativas sobre a história do Museu da FCRB, Regina é considerada sua primeira conservadora de museus, porém não é verdade. A primeira foi Haydée Di Tommaso Bastos. Formada pelo curso de museus em 1941, veio transferida temporariamente do Museu Imperial, iniciando os trabalhos na Casa em 1949. Dois anos depois, o diretor da Casa de Rui Barbosa, Américo Jacobina Lacombe, solicitou sua permanência definitiva no quadro de funcionários. Haydée faleceu em 1954, antes de ser efetivada. Parece que ela foi transferida de Petrópolis para o Rio de Janeiro, pois começou a estudar na Escola Nacional de Belas Artes.

Ela iniciou os trabalhos de organização desse acervo, continuando o que Regina havia iniciado na década de 1940. Em março de 1955, Regina veio transferida, também temporariamente, para a Casa de Rui Barbosa. Meses depois, Américo Jacobina Lacombe solicitou sua efetivação no quadro de funcionários da Casa, o que ocorreu em 1956. Em

fevereiro de 1959, assumiu a chefia da seção técnica devido ao falecimento de Virgínia Cortes Lacerda. Foi nomeada diretora substituta da Casa de Rui Barbosa de 1963 a 1964.

Em 1966, a Casa de Rui Barbosa passou a se chamar Fundação Casa de Rui Barbosa. Com isso, o cargo da Seção Técnica passa a ser de diretora, e não de chefe. Apenas em 1967 é que Vera Lúcia Mota Bottrel, museóloga formada pelo curso de Museus, veio trabalhar aqui com Regina. Para quem não sabe, trata-se da Vera Tostes, atual diretora do Museu Histórico Nacional. Vera iniciou o trabalho de reelaboração das fichas do acervo do Museu da FCRB.

Regina Real ficou na Casa de Rui Barbosa até sua morte, em fins de 1969. Vera Lúcia Mota Bottrel assumiu a direção da Seção Técnica em seu lugar no mesmo ano.

Agora irei abordar as práticas museológicas instituídas na Casa de Rui Barbosa por Regina. Serão abordados quatro aspectos: os guias de visitantes, a identificação e catalogação do acervo, as exposições e, por último, os trabalhos publicados sobre Rui Barbosa.

Guia de visitantes

Durante o período em que atuou no Museu, Regina organizou dois guias de visitantes. O primeiro em 1956, em formato de postais. Era um invólucro fechado com postais dentro, que vinham com fotos da residência e dos jardins da Casa e, no verso, vinha o nome da sala e uma frase de Rui Barbosa. Acompanhando os postais, também vinham uma cronologia biográfica de Rui Barbosa e um cartão escrito por Regina Real explicando a função do guia.

Em 1964, ela organizou um segundo guia em formato de livro, com um roteiro de visitação na Casa. Primeiramente, explicava qual seria a função de cada cômodo na época de Rui Barbosa e, depois, descrevia detalhadamente cada objeto. Inicia com a descrição externa e termina com a descrição do jardim.

Identificação e catalogação do acervo

Regina Real foi quem iniciou o trabalho de identificação e classificação do Museu. Organizou o acervo de acordo com os tipos de materiais e técnica. Alguns exemplos de classes dos objetos: Álbuns, Alfaia, Armaria, Caricatura, Filatelia, Numismática, Objetos de Escritório, Usos, Pratarias e Viaturas.

Regina organizou as informações sobre os objetos do acervo através de fichas manuscritas. O interessante nessas fichas é ver como elas foram sendo atualizadas ao longo dos anos. Por exemplo: na primeira catalogação do objeto, acreditava-se que teria sido doado pela sra. Maria Augusta, esposa de Rui Barbosa, em 1929. Porém, mais tarde, retificou essa informação riscando-a e anotando a mais atualizada.

Também havia os Livros de Tombo, onde os objetos do museu eram registrados. A Casa já tinha um livro de tomo da casa, provavelmente datado dos anos 1930 ou 1940. Existe este aqui, dos anos 1960, onde há assinatura de Regina Real, como chefe da seção técnica.

As exposições

Regina organizou algumas exposições temporárias sobre aspectos da vida de Rui Barbosa. Para algumas delas foram organizados catálogos, os quais foram publicados posteriormente.

Segundo alguns depoimentos, Regina foi quem iniciou o trabalho de conferir um aspecto residencial à exposição permanente do Museu. Retirou cordas que ficavam nos braços das cadeiras, por exemplo. Isto pode ser comprovado com a comparação de fotografias da exposição antes e depois da chegada de Regina. Ela pretendia mostrar a casa como era na época de Rui Barbosa. Em seu relatório de 1963, já como diretora substituta da Casa de Rui Barbosa, Regina relata as obras de construção do novo edifício para os setores administrativos e culturais, cuja construção efetivou-se nos anos 1970. Regina informa em seu relatório: “nele, serão instaladas definitivamente a administração e as

atividades culturais da Casa e do Centro de Pesquisas. Há anos esta diretoria vem solicitando a importância de tal edifício, para que as dependências do Museu, algumas ocupadas pelos funcionários, venham a dar visão apropriada do interior da antiga residência de Rui Barbosa”.

Como foi mencionado anteriormente, não existia este prédio onde está sendo realizado este evento. Todos os setores da Casa de Rui Barbosa estavam concentrados no atual edifício do Museu. Rejane Magalhães chegou a conhecer essa configuração da Casa. Ela descreveu como as reuniões aconteciam aqui na Sala Bahia ou na Sala Questão Religiosa. Eles utilizavam o acervo não somente para exposições, mas também para uso próprio.

Trabalhos sobre Rui Barbosa

Regina publicou o primeiro trabalho sobre Rui Barbosa em 1955, intitulado “Lembranças de Rui Barbosa”, publicado na revista *Natal*. Na coleção de recortes aqui da Casa há uma reportagem. Publicou mais três trabalhos pela Casa. O primeiro, *A Casa de Rui Barbosa, resumo histórico de suas atividades*, que foi um trabalho apresentada no I Congresso Nacional de Museus, em 1956. Posteriormente foram publicados dois catálogos de exposições sobre a atuação de Rui Barbosa em Haia e em Buenos Aires, em missões diplomáticas.

Atuação na museologia brasileira (1955-1969)

Durante sua atividade na Casa de Rui Barbosa, ela teve uma atuação muito forte no campo da museologia. Participou do Comitê Nacional do Conselho Internacional de Museus – Icom, que deu origem à Organização Nacional do Icom – Onicom. Regina Real e Lígia Costa foram as conservadoras que implantaram o Icom no Brasil, no tempo em que atuavam no Museu Nacional de Belas Artes. Isso é esquecido, não existe nenhum estudo sobre a presença do Icom no Brasil. Parte da documentação dessa época está perdida.

Em 1958, Regina participou da organização do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou da fundação, sendo a primeira presidente da Associação Brasileira de Museologistas, atual Associação Brasileira de Museologia, que foi uma das entidades que lutou pela regulamentação da nossa profissão. Regina Real foi uma das primeiras a lutar por isso no Brasil e faleceu sem ver esse sonho realizado.

O Museu Carlos Costa Pinto e seu falecimento (1968-1969)

Em 1968, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, Regina Real estava em Portugal fazendo palestras sobre museus brasileiros, quando foi convidada por Maria Mercedes Rosa para prestar consultoria na montagem do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, BA. Regina aceitou o convite e viajou para Salvador em fevereiro de 1969. Fez um extenso relatório sobre as condições do acervo e do edifício, que sofreria obras para implantação do Museu. Como na época as comunicações telefônicas eram precárias, Mercedes e Regina construíram todo o projeto do Museu Carlos Costa Pinto por correspondência. São mais de 50 cartas. Todas as correspondências estão guardadas na biblioteca do Museu Carlos Costa Pinto.

Nesse mesmo período, ela prestou consultoria para a recém-criada Fundação Castro Maya, na implantação do Museu Chácara do Céu. Em outubro de 1969, Regina realizou uma segunda viagem a Salvador, para os preparativos da inauguração do museu em 5 de novembro do mesmo ano. Acontece que ela não retornou ao seu lar no Rio de Janeiro. Parece que, ao chegar a Salvador, começou a passar mal. Nos últimos anos sofria de câncer nos rins e teve de ser internada no Hospital Português de Salvador. Faleceu em 27 de outubro de 1969, aos 67 anos. Existem cartas dela para Mercedes Rosa reclamando dos sintomas do câncer.

Considerações finais

Gostaria de finalizar o trabalho propondo que se estude a história das práticas museológicas no Brasil. Todos os trabalhos pesquisados por mim sobre histórias de museus falam da instituição como personagem principal. A instituição faz isso ou aquilo ou o diretor fez ou deixou de fazer. E os demais funcionários dos museus, não fazem nada? Não existe essa prática de estudo dessas trajetórias, dessas experiências individuais.

Proponho aos diretores de museus, profissionais de museus não só do Brasil, mas também de Portugal, que estudem as trajetórias dos profissionais que lá trabalharam. Agora com a criação do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil – Nummus, no âmbito da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, acredito que essas trajetórias sejam mais bem estudadas.

Quero terminar dedicando esse trabalho aos museólogos e demais funcionários que fizeram e ainda fazem a história dos 76 anos da Fundação Casa de Rui Barbosa, e encerro citando trecho de uma carta de 26 de abril de 1969, de Regina Real a Mercedes Rosa, na qual se revela sua personalidade e sua paixão pela profissão: “Mercedes, não se impressione com a circunstância de ser diretora, secretária, decoradora, etc. – esta é a sina de todos nós que trabalhamos em museus. Não tem sido outra minha vida há 30 anos, mas se tivesse que recomeçar, não escolheria outra carreira. Deus me livre ficar burocraticamente batendo máquina e lendo processos!”

A monumentação de Cora Coralina como guardiã de sua cidade e como espaço da memória

Marlene Velasco

Minha apresentação será de dez minutos e é mais poética, porque irei falar sobre a casa de uma escritora, que é a poetisa Cora Coralina.

Quando escolhi o título, pensei justamente na força que a cidade de Goiás tem na obra de Cora Coralina. Então, por isso penso ser ela a guardiã da memória da cidade. O Museu Casa de Cora Coralina é o guardião de toda essa memória da cidade e da própria poetisa.

Quando Cora voltou para Goiás em 1956 – estamos comemorando 50 anos de seu retorno – escreveu este poema: “Goiás, minha cidade: Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas, curtas, indecisas, entrando, saindo uma das outras. Eu sou a menina feia da ponte da Lapa, eu sou Aninha”. Por que Aninha? Porque o nome de Cora é Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas. Ela criou esse pseudônimo de Cora Coralina aos 14 anos de idade e passou a se identificar como Cora Coralina em seus documentos ou abertura de contas em banco. E, quando ela retornou a Goiás, diz que a cidade é a própria Cora:

Goiás, minha cidade...

Eu sou aquela amorosa

de tuas ruas estreitas,

curtas,

indecisas,

entrando,

saindo

uma das outras.

Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.

Eu sou Aninha.

(...)

Eu vivo nas tuas igrejas

e sobrados

e telhados
e paredes.
(...)
Eu sou estas casas
encostadas
cochichando umas com as outras.
Eu sou a ramada
dessas árvores,
sem nome e sem valia,
sem flores e sem frutos,
de que gostam
a gente cansada e os pássaros validos.
(...)
Eu sou a dureza desses morros,
revestidos,
enflorados,
lascados a machado,
lanhados, lacerados.
Queimados pelo fogo.
Pastados.
Calcinados
e renascidos.
Minha vida,
meus sentidos,
minha estética,
todas as vibrações
de minha sensibilidade de mulher,
têm, aqui, suas raízes.

Eu sou a menina feia
da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.

(CORALINA, 1996, p 34)

Este poema “Minha cidade” está no livro *Poemas de becos de Goiás e histórias mais*, que Cora publicou aos 75 anos de idade. Ela escrevia desde os 14 anos. Publicou seu primeiro conto “Tragédia na roça” em 1910, mas só conseguiu publicar seu primeiro livro aos 75 anos.

A sua casa, ela mesma chama de Casa Velha da Ponte: “Casa Velha da Ponte, assim a vejo e conto, sem datas e sem assentos. Assim a conheci e canto com minhas pobres letras. Desde sempre.”(CORALINA, 1996, p. 7)

Vou falar brevemente sobre a história do museu, como o Museu Casa de Cora Coralina e sua história surgiram. A Casa Velha da Ponte foi construída na década de 1770 pelo inconfidente-mor de Vila Boa, dr. Antônio Sousa Peres de Meneses para uso dos rezadores do Quinto Real. Após a morte do capitão, a casa passou a pertencer à família de Cora. O primeiro proprietário relacionado à família de Cora é o cônego Couto e, depois, outros familiares.

Quando Cora Coralina mudou-se para São Paulo, em 1911, a casa ficou praticamente fechada. Pouco tempo depois, sua mãe faleceu, as suas três irmãs se casaram e se mudaram e a casa ficou vazia. Por isso ela sempre dizia: Casa Velha da Ponte. Quando ela voltou para Goiás, em 1956, iniciou sua atividade de doceira. Muitas pessoas a conheceram como doceira. Ela dizia que a arte culinária era maior do que sua arte literária. Fazia doces realmente saborosos. Em 1985, quando faleceu, os filhos e netos moravam em São Paulo e não tinham nenhum vínculo com a cidade de Goiás, assim, nós, moradores, vizinhos, amigos, preocupados com que a casa tivesse outra finalidade, conseguimos que uma empresa mineira, a Construtora Alcino Vieira, comprasse a casa e a doasse para a recém-criada Associação Casa de Cora Coralina, entidade mantenedora do museu.

Em 20 de agosto de 1989, data do centenário de nascimento da poetisa, inaugurou-se o Museu Casa de Cora Coralina. Por não ser museóloga, sendo a minha formação acadêmica em Letras, eu e o historiador Elder Camargo de Passos montamos o museu obedecendo ao cotidiano

de Cora Coralina, mantendo a exposição permanente do jeito que era quando Cora Coralina ali residia. Em 31 de dezembro de 2001, houve uma grande enchente que destruiu parte do centro histórico, a Casa de Cora Coralina também foi atingida, não só a edificação como também o acervo documental. Com recursos da Fundação Vitae, recuperamos o acervo documental e a revitalização museológica sob a orientação da museóloga Célia Corsino, seguindo as normas do Icom.

A proposta é fazer com que as pessoas que visitam o Museu Casa de Cora Coralina não encontrem um museu estático, não apenas o lugar onde morou a poetisa, mas que percebam que a escritora está presente nos espaços da casa e que conheçam a sua obra, assim, ao adentrar seu quarto, na cozinha e em todos os outros espaços da casa, sintam a presença da sua moradora, pois, segundo Bachelard, a casa é o espaço da memória. Esta é a mensagem que quero deixar aos senhores: que conheçam a Casa Velha da Ponte, que conheçam a história dessa mulher que “no tarde da vida quebrou pedras e plantou flores”. Cora nos deixa em 10 de abril de 1985, lúcida.

A Casa Velha da Ponte tem 16 cômodos e um quintal com frutas, verduras e flores. No quarto há um poema que é bem significativo:

Senhor, fizeti com que eu aceite
minha pobreza tal como sempre foi.
Que não sinta o que não tenho.
Não lamente o que podia ter
e se perdeu por caminhos errados
e nunca mais voltou.
Daí, Senhor, que minha humildade
seja como a chuva desejada
caindo mansa,
longa noite escura,
numa terra sedenta
e num telhado velho.

Que eu possa agradecer a Vós
minha cama estreita,
minhas coisinhas pobres,
minha casa de chão,
pedras e tábuas remontadas
e ter sempre um feixe de lenha
debaixo do meu fogão de tipa,
e acender, eu mesma,
o fogo alegre da minha casa
na manhã de um novo dia que começa.

(CORALINA ,1996, p. 59)

A sala da escrita está basicamente como ela a deixou, bem bagunçada. Como ela mesma diz:

Minha de trabalho,
Minha de trabalho....
Minha mesa de trabalho
Carpinteiragem do imaginário
As galopas, as plainas de estilo emocional.
Minha mesa de trabalho
desordem harmoniosa para mim
de valor –
(dicionário moderno e você, Guimarães Rosa) (Inédito)

Encerro a minha fala com um poema, em homenagem aos 50 anos da volta de Cora Coralina à sua terra natal:

O Chamado das Pedras

A estrada está deserta.
Vou caminhando sozinha.
Ninguém me espera no caminho.
Ninguém acende a luz
A velha candeia de azeite
De há muito se apagou.

(...)

Sozinha....

Errada a estrada.
No frio, no escuro, no abandono.
Tateio em volta e procuro a luz.
Meus olhos estão fechados.
Meus olhos estão cegos.

Vêm do passado.

(...)

Sozinha....

Na estrada deserta,
sempre a procurar
o perdido tempo
que ficou pra trás

Do perdido tempo.
Do passado tempo
escuto a voz das pedras:

Volta... volta... Volta...
E os morros abriam para mim
imensos braços vegetais.
E os sinos das igrejas
Que ouvia na distância

Diziam: Vem..Vem...Vem...
Vestida de cabelos brancos
Voltei sozinha à velha casa, deserta.

(CORALINA, 1996, p 94)

Referências bibliográficas

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global, 1996.

_____. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 1985.

VELLASCO, Marlene Gomes. *A poética da reminiscência: estudo sobre Cora Coralina*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFG, Goiânia, 1990.

A exposição histórica do Museu Nacional e do Paço Nacional de São Cristóvão: embate objeto e espaço

Maria Paula Vambiene

O Paço de São Cristóvão hoje é sede do Museu Nacional. E o Museu Nacional é um museu de história natural, ou seja, de Ciências Naturais e Antropológicas. Nasce, assim, o embate que coloco no título: o objeto e o espaço.

A história do Paço de São Cristóvão começa com a antiga casa do comerciante Elias Antônio Lopes que, com a chegada de D. João VI no Rio de Janeiro, oferece sua casa ao monarca, passando a ser a residência da família real. Começam, então, as primeiras das sucessivas obras de modificações e ampliações, com o intuito de adaptar o casarão às exigências do palácio residencial, o que significava a adoção de novos hábitos, considerados civilizados, e o estabelecimento de seu *status* de sede da monarquia portuguesa diante do resto do mundo.

A história do Paço está diretamente relacionada com a história da arte da arquitetura no Brasil. No desenvolvimento arquitetônico do Paço temos nomes relevantes internacional e nacionalmente, como, por exemplo, Manuel da Costa, John Johnston, Pézérat, Manuel de Araújo Porto Alegre e Theodore Marxs, e ainda Francisco Pedro do Amaral e Mario Bragaldi.

O palácio foi a residência de D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II. Com a proclamação da República, acontece o grande Leilão do Paço, onde todos os signos e símbolos que existiam na casa são retirados com o intuito de se apagar a memória do Império em nome da modernidade da República. O Paço então é ocupado pela primeira Assembleia Constituinte da República e ali é construído um plenário. No entanto, em 1892, o Museu Nacional, antes sediado no Campo de Santana, no centro da cidade, é transferido para o Palácio na Quinta da Boa Vista.

Na fachada principal o brasão do Império é substituído pelo da República. Nas imagens de 1910 podemos identificar as reformas que aconteceram no Paço já como Museu Nacional. Numa fotografia aérea de 1935 sua volumetria já se apresenta similar à dos dias atuais. Em 1938 o Paço é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan.

O Museu Nacional tem uma história paralela que encontra com a do Palácio em 1892. Ele foi criado por D. João VI como Museu Real, um museu de história natural, sediado no Campo de Santana. Depois da Independência, ele passou a ser denominado Museu Nacional. Em 1892, foi transferido para o antigo Paço na Quinta da Boa Vista.

Em 1943, o museu foi incorporado à Universidade do Brasil, o que significou um incremento nas atividades acadêmicas de pesquisa e ensino. Hoje, é o maior museu de história natural da América Latina, que tem nas suas exposições cerca de dez mil peças. É a mais antiga instituição de ensino e pesquisa na área de ciências naturais, uma coleção de mais de 15 milhões de peças distribuídas nos seguintes departamentos: geologia e paleontologia, botânica, entomologia, vertebrados, invertebrados e antropologia. Esses departamentos têm suas subdivisões com outros setores, a exemplo do departamento de antropologia, que tem arqueologia, antropologia biológica, antropologia social, linguística, etc.

Esse incremento significou também o aumento da ocupação do Palácio com essas atividades técnico-administrativas e acadêmico-científicas, como salas de aulas, departamentos, setores acadêmicos, laboratórios, que, hoje, reduzem a área de exposição a pouco mais de um terço do edifício. O Palácio tem três pavimentos e a área expositiva ocupa o segundo e parte do primeiro.

Em 1995, aconteceu o Seminário Franco-Brasileiro, que determinou as diretrizes do projeto e do processo de revitalização do Museu Nacional e do Paço de São Cristóvão, que conjuga o Projeto de Preservação das Coleções Científicas, o Projeto de Ampliação do Museu,

um Projeto para Novas Exposições e o Projeto de Conservação e Restauração.

O Projeto de Ampliação do Museu consiste na construção de novos prédios que irão abrigar todos os departamentos acadêmicos e setores administrativos de forma adequada e modernizada, desocupando, assim, as dependências do Paço. Este vai ser um espaço destinado às exposições permanentes e temporárias e terá no prédio anexo os serviços de apoio a essas exposições, com auditórios, cafeteria, loja, etc.

Também no Seminário foram determinadas as diretrizes do processo de restauração e conservação do Paço, estabelecendo-se uma hierarquia de blocos. O bloco frontal, que são os salões em volta do primeiro pátio interno, é onde encontramos uma maior concentração de ornatos e pinturas de valor histórico e artístico, especialmente da época do Império. Os blocos laterais têm um grau de intervenção médio. As pesquisas históricas indicam ocupações nobres, mas que, no entanto, encontram-se muito descaracterizadas e, em alguns casos, até difíceis de serem identificadas. No bloco posterior, as pesquisas mostram ocupações menos nobres, portanto menos ornatos e um grau de deterioração muito grande, dando maior flexibilidade de uso e intervenções.

A proposta é desvelar, resgatar o valor histórico e artístico do Paço de São Cristóvão. É muito comum o público chegar ao museu e perguntar onde era o quarto de D. Pedro, onde era a Sala do Trono e hoje não existe nenhuma referência a isso. A exposição proposta visa atender essa demanda e julgamos que esse interesse pelo nobre passado do palácio e da família imperial nos fornece um instrumento importante para também revelarmos a história das ciências naturais no Brasil, em especial nas exposições do Museu Nacional.

É interessante observar que é justamente esse interesse, essa riqueza, essa exuberância da arquitetura do palácio em relação ao acervo, ao objeto fim do museu, que nos faz pensar, com muito critério, em como criar uma exposição histórica – um circuito histórico – sem que essa disperse a atenção do visitante com as peças do museu. O objetivo

é criar, de forma harmoniosa, uma leitura paralela sobre a história do Paço enquanto palácio real-imperial, sede da Constituinte e como museu em suas antigas exposições.

Nossa proposta consiste em montar uma exposição permanente na entrada do museu, que conte a história do Paço de São Cristóvão e do Museu Nacional, com um mapa onde teríamos o roteiro das salas históricas, identificando as antigas ocupações e as atuais; assim como também *folders* e mídias digitais com visitas virtuais.

O circuito em si vai poder ser estabelecido através de vários tipos de intervenções, como por exemplo: algumas salas poderão ser restauradas ou ter janelas de prospecções. Na entrada de todas as salas de que identificarmos os antigos usos, e que estão incluídas no circuito histórico, haverá painéis ilustrados com as reconstituições de suas antigas ambientações. Em algumas salas vamos incluir mídias digitais interativas. Tão importante quanto o próprio circuito são as visitas guiadas, que não são só um meio de divulgar a história para o público, mas também de criar a interação com os vários cursos nas áreas de museologia, arquitetura, história, turismo, artes, etc.

No Torreão Sul, onde se encontravam os aposentos imperiais particulares, encontramos o gabinete de trabalho de D. Pedro II e a sala da imperatriz Teresa Cristina, onde realizamos uma série de prospecções e encontramos pinturas de Francisco Pedro do Amaral, do período de D. Pedro I. A sala está atualmente ocupada com a exposição de cultura pré-colombiana.

Uma fotografia do gabinete de D. Pedro II, datada de 1885, é um dos bons exemplos da força da iconografia e de como vamos poder apresentar a história desses espaços. Ao chegar na sala, o visitante terá a oportunidade de comparar *in loco* a sua antiga ocupação e a atual situação, através de painéis iconográficos compostos com fotos da época.

Outro exemplo do período de D. Pedro II são os dormitórios imperiais, que recentemente estavam sendo ocupados pelo gabinete da

direção. Na pesquisa, encontramos alguns elementos que hoje não aparecem, também passíveis de restauração.

No Torreão Norte encontramos as mais belas salas do palácio, as salas oficiais do Império. A sala dos embaixadores, também conhecida como sala dos diplomatas, e a sala do trono de D. Pedro II. Na época em que o Paço já era sede do museu, as salas serviram de salão nobre e sala da congregação e hoje são usadas para as exposições temporárias. Essas salas exemplificam o embate que seria expor as peças do nosso acervo num espaço com tão intensa riqueza e exuberância decorativa.

Essas salas apresentam brasões e símbolos do Império referentes a suas funções oficiais. Outras salas, porém, preservam sua riqueza, mas não indicam suas ocupações originais, o que acontece com uma série de outras salas localizadas no bloco da frente, na parte central. Parece-nos evidente que existe uma maior exuberância decorativa, algo a ser desvelado debaixo da pintura atual.

Outro exemplo da importância da história do Museu no Paço é o *hall* de entrada, onde encontramos vestígios da antiga decoração. Lá está o meteorito Bendegó, que se encontrava em outra sala, mas foi recolocado em seu lugar original. Um dos dados interessantes é a visita de Einstein ao Museu em 1925, fotografado ao lado do meteorito.

Algumas salas já foram tão descaracterizadas que somente a antiga iconografia nos poderia dar uma luz da sua antiga ocupação. Esse é o caso da antiga capela imperial do Paço. Numa foto datada de cerca de 1910, já no período do museu, a capela ainda aparece com pé direito duplo, mas como sala de exposição do esqueleto da baleia.

A antiga Biblioteca do Museu Nacional está instalada no segundo pavimento, local onde seria a parte superior da capela, hoje completamente descaracterizada. É uma perda. Numa imagem posterior podemos ver a baleia em outra posição, também no segundo andar, e mais recentemente, durante as obras, conseguimos resgatar e reabrir o arco da antiga biblioteca.

Outra questão com que nos deparamos é a própria museografia das exposições. Não nos parece muito conveniente, por exemplo, restaurar em todas as salas a exuberância que encontramos na Sala do Trono. As exposições do museu contam com uma enorme diversidade de peças, desde minúsculas, como insetos, a gigantescas, como as reconstituições de dinossauros, ou ainda peças arqueológicas, como as múmias egípcias.

A apresentação dessas peças requer um espaço museográfico que as comporte e valorize. Optamos assim por reconstituir os espaços imperiais através de painéis textuais e iconográficos, o que nos possibilita harmonizar essa questão: espaços e objetos tão díspares.

Gostaria de finalizar comentando que hoje pela manhã várias questões foram levantadas em relação à casa museu. A ideia do Museu Nacional do Paço de São Cristóvão não é recriar uma casa museu, mesmo porque esse tipo de trabalho em relação ao Império já existe no Museu Imperial. O que se pretende fazer é revelar a importância histórica, a riqueza arquitetônica e a própria história do Paço de São Cristóvão.

A casa do imperador: uma reflexão sobre a relação entre D. Pedro II e o Museu Nacional Paço de São Cristóvão
Regina Macedo Costa Dantas

Meu nome é Regina Dantas, sou historiadora do Museu Nacional. Esta é uma experiência interessante: a historiadora da arte Paula e eu estamos aqui tratando do mesmo objeto, o Museu Nacional, mas com enfoques diferentes. É um privilégio complementar a Paula.

A minha proposta é a seguinte: a Paula fez uma apresentação destacando a arquitetura, a revitalização do espaço, assim como as novas exposições, e finalizou ressaltando a importância de ser levantada a história da instituição, exatamente porque existe essa demanda no Museu Nacional. Nossos visitantes perguntam muito sobre a história do palácio, que olham e só visualizam o prédio do Museu Nacional.

A proposta que faço aqui é olharmos o Museu como o antigo Paço de São Cristóvão, e para isso, apresentarei um recorte da minha dissertação de mestrado, que será concluído no início do ano de 2007. Na verdade, é um problema que lhes trago aqui: dar visibilidade ao Paço de São Cristóvão, apesar de ser visto somente como o Museu Nacional.

Inicialmente, gostaria de mostrar algo que descobri pelo que chamo de leitura de objetos, trata-se dos artefatos que, após uma longa pesquisa de seis anos, fui identificando que eles pertenceram ao Paço de São Cristóvão, à residência real e imperial. E, com isso, minha pesquisa passou a construir uma nova imagem do imperador: ele enquanto colecionador.

Em relação aos aspectos históricos, as imagens que utilizarei serão as mesmas apresentadas pela Paula. Mas, na verdade, gostaria que os senhores visualizassem aqui não a casa em si, mas uma ideia: a da transformação da cidade do Rio de Janeiro com a chegada da família real. É este o fato que nos importa nessa nossa viagem pelo Paço.

D. João chegou ao Brasil tendo já vivido e administrado, durante a construção do Palácio da Ajuda, o conflito entre os arquitetos portugueses e o italiano Fabri. Conflito este que girava em torno dos princípios estéticos de construção. O mesmo conflito foi vivido aqui entre vários arquitetos em relação ao Paço de São Cristóvão. É curioso notar que os dois palácios, o da Ajuda (em Portugal) e o de São Cristóvão (no Brasil), têm uma arquitetura semelhante. Também é curioso lembrar que D. João, mesmo não tendo morado no Palácio da Ajuda (local da guarda da Biblioteca dos Reis), investiu na construção da residência ainda inacabada nos dias atuais. Essa é uma discussão muito atual em Lisboa, parte da população solicita o término da construção.

O nosso Paço está concluído em três andares, com toda uma discussão arquitetônica interessante. Mas não posso ignorar a história do Museu Nacional, porque ele tem uma história paralela, desde sua criação no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro e, mais tarde, convergindo com a transferência do Museu Nacional para o Paço de São Cristóvão.

Há uma discussão interessante em torno do Palácio em si. Ele foi alterado quando da realização de um leilão, suficientemente importante para descaracterizar todo o enquadramento da memória. Era importante apagar a memória do Império e fortalecer a República, que estava recém-criada. Então, o Museu veio para a ex-residência imperial, mas, antes disso, é interessante notar como, após o leilão, o espaço foi utilizado para a 1ª Assembleia Constituinte. Chamo a atenção dos senhores para a importância do próprio Império naquele momento da história.

Alguns objetos foram arrematados no leilão para serem utilizados como ambientação da Constituinte, o que aparenta ser um pouco contraditório. Fato explicável, uma vez que o arquiteto que trabalhava no Ministério do Interior também havia trabalhado com D. Pedro II e conhecia aqueles objetos, o que foi nossa sorte. Assim aqueles objetos

foram arrematados pelo Governo Provisório para compor o ambiente da 1ª Assembleia Constituinte.

Gostaria de começar a nossa visita a partir desse ponto. Quero convidá-los a visitar o antigo Paço de São Cristóvão, e não o Museu Nacional. Esse objeto é uma *châtelaine*, que é um chaveiro: ele tem três pingentes, é todo dourado, sendo que esses dois pingentes são em ouro, um com perfil do imperador e o outro com o brasão do Império. Infelizmente não dá para os senhores verem, mas aqui tem uma ametista. É claro que estou trabalhando aqui com símbolos, com a análise deles e, na verdade, a ametista quer simbolizar a riqueza do Brasil. Isto será visto em vários outros símbolos no palácio.

Vamos entrar no Paço. Quando fui trabalhar no Museu Nacional há dez anos, levei um susto, porque esse espaço aqui já não existe mais: os bastidores do Museu Nacional, o gabinete da direção do Museu Nacional. Isso poderia ter acontecido com os senhores, de entrar em um desses locais e se perguntar: que objetos são estes? Do século XIX? Pertenciam ao Museu? Sim, pertenciam à história do Museu Nacional. Ele foi criado em 1818 por D. João, mas, na verdade, após a pesquisa foi constatado que esses objetos pertenceram ao Paço e o atual diretor retirou-os de circulação, como vasos e mobílias. Um mobiliário considerável e bastante rico.

A ideia de contextualizar esses objetos, fazer uma leitura deles para construir o cotidiano do Paço de São Cristóvão. Isso é muito salutar e relevante, porque ajuda a subsidiar as atuais obras de restauração do Paço.

Então, existem vários objetos, mas, infelizmente não há tempo aqui para mostrar todos. Mas existem alguns objetos que representam o espaço privado do imperador; sua vida em família, jantares, lugar dos estudos do imperador, alguns objetos como esse, por exemplo, um espelho, que foi um dos objetos arrematados por um funcionário do Ministério do Interior. A parte de cima teve todo o alicate arrancado, porque tinha as guirlandas, os símbolos do Império, que era impor-

tante serem apagados da memória nacional. Eles, na época, devem ter pensado: “vamos manter alguns objetos da residência, mas não tanto”. Deve ter sido um conflito interessante, que é exatamente o que estou estudando.

E objetos que, além de representarem o espaço privado do imperador, também têm a ver com o processo de civilização da época. O processo civilizatório, original e magistralmente tratado pelo sociólogo alemão Norberto Elias.

Aqui podemos ver a escarradeira de louça, uma peça muito bonita e que teve um total de 27 peças, número considerável, no leilão do Paço. Trabalhamos com os documentos do leilão, com diários do imperador, com correspondências e diários de viajantes. Ter escarradeiras nas salas simboliza a preocupação com a higiene na residência, um grau de evolução elevado, considerando que, no século XVIII, cuspiam-se no chão.

O toucador também era outra preocupação com a higiene pessoal, que, já no início do século XX, foi substituído pela penteadeira. Esse toucador é de marfim, com veludo. Esses objetos, a escarradeira e o toucador, estavam guardados no cofre. Fato este que poderia ser objeto de outra dissertação: a maneira como fui encontrando os objetos, porque o leilão do cofre tinha uma lista com a descrição física deles. Estou trabalhando com coleção, com objetos e trabalho utilizando a linha de reflexão de Pomian, que teoriza a questão do visível e do invisível, o que está por trás do objeto.

Então, agora falaremos da nova listagem do cofre, que será tratada a partir da perspectiva da visibilidade do invisível, ou seja, da perspectiva do que determinado objeto realmente quer dizer. Não só um simples toucador ou escarradeira, mas sim uma preocupação da corte do Rio de Janeiro do século XIX, porque a residência do imperador pode ser estudada como espaço para ditar as normas de higiene da época.

O relógio de sol foi encontrado. Na narrativa do leilão do Paço, ele ficou abandonado e, mais tarde, no final do leilão, constatamos que não foi arrematado, mas ficou abandonado no balcão do gabinete de

astronomia que havia no nível superior do Palácio, todo em vidro, onde o imperador fazia suas análises de astronomia. Com a instituição do Governo Provisório, ele foi derrubado. Quando cheguei no Museu Nacional, esse objeto estava sobre uma mesa grande de reuniões do diretor, sendo utilizado pela Seção de Museologia como peso de papéis grandes. É claro que, mais tarde, devidamente contextualizado e problematizado, foi guardado na reserva técnica.

O “canhão do meio-dia” é muito citado no diário do imperador, exatamente para marcar a questão da hora. Estabeleço essas duas peças como objetos pessoais do imperador. Em seu diário ele anota: “06h00: estudar hebraico, 07h00: sânscrito, 08h00: provençal”. Ele o utilizava como um relógio para marcar o horário de seus estudos. Naturalmente, os senhores sabem como funciona, é muito fácil. O canhão das 12h00 é um alarme do meio-dia. Bate o sol às 12h00 aqui na lente do canhão, que atinge o pavio e sai um estampido de pólvora. Aqui no Brasil o objeto é uma raridade, mas, na Europa ele simboliza a pontualidade francesa, e não britânica, como usualmente acreditamos.

É claro que também existem objetos, como esse sofá e esse jogo de poltronas, que simbolizam o espaço público do imperador. O espaço público é exatamente o palco do poder do soberano.

Vários objetos foram identificados, como os consolos dentro dos quartos ou no cofre da direção do Museu Nacional, que já estão devidamente contextualizados, dentre outros objetos, como vasos de porcelana com a imagem do imperador. Era o trabalho de *marketing* do século XIX: confeccionar objetos e imprimir a imagem do imperador para oferecê-lo à nobreza visando fortalecer sua imagem na Corte.

Cada objeto possui o lado visível e o invisível, ou seja, o que vemos e o que ele representa, tem uma história além dessa que estou lhes contando. No caso, esse objeto em especial saiu do Museu e depois retornou por outras questões. Na verdade, com o andamento dessa pesquisa, alguns objetos estão aparecendo com mais frequência, também estão sendo devolvidos por famílias que participaram de leilões e que-

rem devolver. Isso é interessante. E esse, no caso, tem outra história, que nos remete ao Museu Nacional. Seu lado invisível passa mais pela história da ciência – o vaso de Sèvres.

O Museu Imperial e Nacional (atual Museu Nacional) funcionava como um órgão consultor do Império. Assim, outros países e instituições de pesquisa, sabendo dos interesses e dos conhecimentos científicos do imperador, entravam em contato com ele e solicitavam artefatos e objetos expressivos de nossa cultura, podendo ser tanto da área de ciências naturais como da antropológica. Ele encaminhava o pedido para o Museu Imperial Nacional, que se encarregava de enviar o pedido em questão ao país ou à instituição que o solicitara.

Por outro lado, quando o imperador recebia artefatos e objetos vindos do exterior, enviava parte deles para fazer parte do acervo do Museu Nacional, e uma amostra ficava para seu museu particular existente em sua residência.

Por isso, proponho um novo olhar em relação ao imperador, ou seja, proponho que consideremos o seu lado de colecionador. Em relação ao vaso de Sèvres foi enviado para o imperador, que o doou para o Museu Nacional. Por exemplo, o Museu de Sèvres solicitou objetos ao imperador: artefatos ou objetos arqueológicos. O Museu Imperial e Nacional enviou as peças solicitadas. Em retribuição, o Museu de Sèvres presenteou o imperador com este grande vaso. Contudo, o imperador percebeu que o verdadeiro dono do presente era o seu antigo dono. Dessa forma, ele o enviou para o Museu Nacional.

Este é um exemplo de que cada objeto tem diversas histórias, várias ramificações e caminhos. O que penso ser inédito é a questão que levanto: que tipo de colecionador é esse? O imperador conservava alguns objetos e enviava os demais, uma quantidade bem maior, para o Museu Nacional. O próprio museu trocava algumas peças com ele, que apoiava muito a participação do Museu Nacional nas Exposições Universais.

O imperador foi criando seu próprio museu. Seria um verdadeiro gabinete de curiosidades, um total de quatro salas, mas que se transformou no Museu do imperador.

Até para facilitar meu trabalho de busca nas áreas de conhecimento do Museu Nacional, distribuí as peças em relação aos atuais departamentos do museu e suas subdivisões. No caso, trago aqui alguns objetos que não estão expostos na sala de exposições permanentes, com exceção da múmia egípcia Sha-Amum-Em-Sur, os senhores, visitando, irão encontrá-la. É uma dançarina do templo de Amon. Está tudo descrito na etiqueta da peça. Mas o que acredito ser mais importante é o trato que o imperador tinha com essa peça. Depois de longas pesquisas, foi descoberto que ele, na sua segunda viagem ao exterior em 1877, no Cairo, foi convidado a fazer uma comunicação no Instituto de Arqueologia do Egito. E então, ele falou sobre sua preocupação com o vandalismo dos viajantes. Explicou que o governo e as autoridades tinham de tomar cuidado, porque, do contrário, dentro de alguns anos ou séculos não teriam mais a história da sua cultura para ser mostrada. Foi muito aplaudido e retornou para o Brasil e, meses depois, recebeu como presente o sarcófago com a Sha-Amum-Em-Sur. É claro que não iria devolvê-la, pois gostou muito da peça e a colocou em local nobre em seu museu.

Esta outra imagem também é uma peça do acervo do Museu do Imperador, uma múmia indígena. Não dá para os senhores verem direito, mas aqui é a cabeça, o corpo e uma forma redonda, que é um bebê. Segundo os especialistas do Museu Nacional, ela deve ter morrido de parto. Esta imagem comprova o interesse de D. Pedro II pelos trabalhos arqueológicos.

Existem muitos documentos, tanto no arquivo do Museu Imperial quanto no do Museu Nacional, na Sessão de Memória e Arquivo, que comprovam essa interação entre o Museu Nacional e o D. Pedro II, como, por exemplo, os pesquisadores solicitavam autorização e verbas ao monarca para poder continuar os trabalhos de arqueologia. A maior

parte das peças que são de D. Pedro II e que ainda são encontradas no Museu Nacional estão na Arqueologia e na Etnografia. Não consegui, até o momento, tirar fotos dos objetos da etnografia, que são muitos e, como os senhores sabem, não é fácil, existe todo um trabalho que tem que torna-se necessário a identificação de documentos antes de procurar os objetos.

Escolhi esta imagem para representar o índio no acervo do monarca, mas sei que existiam outros objetos etnográficos em sua coleção. Este índio em especial, um Botocudo, marca os estudos que o imperador fazia em relação aos nossos índios. O Botocudo havia sido apresentado no país em uma análise romântica do século XIX, mas com as exposições do Museu Nacional e o apoio do imperador, o índio pôde ser mostrado com uma preocupação científica, até mesmo do exótico, do novo, porém uma apresentação mais real dos índios.

Em relação à botânica, encontramos plantas desidratadas guardadas e sistematicamente organizadas, um catálogo de padrão internacional de pesquisa científica. Aqui temos desenhos feitos pelo imperador sobre seus estudos de botânica. Estão um ao lado do outro para uma melhor contextualização, sendo que metade delas foram catalogadas e preparadas por ele próprio no padrão do século XIX.

No que concerne à geologia, temos o quartzo que pertenceu à sua mãe, a imperatriz Leopoldina. Ele herdou o gabinete de minerologia da mãe, assim como outras pequenas coleções de minerais, inclusive da Rússia czarista e um instrumento de análise de minerais que encontramos graças à leitura do diário do imperador, em que ele analisava alguns minerais. Os senhores sabem que, no século XIX, a análise dos minerais era um instrumento eficiente para determinar que tipo de agricultura deveria ser praticada em determinada região. Assim, a mineralogia era um campo de estudo fundamental para a época.

Esta coleção de rochas é apenas ilustrativa para mostrar a variedade do acervo do monarca. Na verdade, nesse passeio, enquanto moradores do Museu Nacional, professores e técnicos administrativos, não

nos damos conta de que também não temos tempo de parar e observar cada detalhe do prédio e das coleções.

Voltando à nossa análise, quero mostrar-lhes nossa sala do trono de uma maneira que os senhores visualizem como um espaço do poder. A sala foi idealizada em 1861. Na época, era importante associar a figura do soberano com a Antiguidade. Daí a construção de um templo com colunas e com uma pintura especial. Essa barra tem pinturas aparentemente feitas em alto-relevo, mas não o são. Trata-se de efeitos em três dimensões que aparentam alto-relevo. Os quatro cantos têm elementos alusivos aos atributos de um soberano. O teto é uma alegoria do Olimpo: a assembleia dos deuses do Olimpo, presidida por Júpiter, Zeus é Marte, representando a guerra; Vênus, a beleza; Cupido, o amor; Mercúrio, o comércio e Minerva, a sabedoria.

Outra sala contígua é a do corpo diplomático, ou sala dos embaixadores, como a Paula bem nos colocou. As nomenclaturas das salas são as mesmas do Palácio da Ajuda. Essa sala funcionava como uma espécie de recepção ao ritual do beija-mão português que acontecia na sala anterior, a sala do trono. Trata-se, então, de espaços públicos. A sala do corpo diplomático seria uma antessala da sala do trono. Esta antessala também é muito rica em termos de simbologias nos quatro cantos, representando os quatro continentes existentes na época, começando pela África, que tem um crocodilo e dois meninos muito alegres dançando. Aqui a Ásia, representada pelo tigre de Bengala. Duas crianças simbolizando a América, os nossos índios, e a Europa como senhora do mundo, a tiara papal, a articulação com a igreja, o cristianismo e a tocha que significa o poder da Europa iluminada.

Ainda há símbolos e elementos decorativos que não foram retirados com o advento do Governo Provisório e que representam os leões de Castela de Carlota Joaquina. E estes carneiros que representam a força, a estrutura de alguns espaços do Palácio. Como no Palácio da Ajuda – que tem o Jardim das Princesas, também conhecido por Jar-

dim das Damas – também temos nosso Jardim das Princesas, em estilo italiano de embrechamento.

Com esta visita virtual, espero que tenham visualizado o prédio como um palácio e como o Paço de São Cristóvão, como também espero a visita dos senhores.

Pretendemos disponibilizar todas essas imagens. No momento, temos aproximadamente 500 objetos ainda em fase de digitalização. Eles estarão disponíveis no *site* do conhecimento da UFRJ, que é www.mina.ufrj.br. *Site* que, de início, era bibliográfico, mas depois tornou-se documental, arquivístico e agora também é museográfico. A ideia também é expormos esse material em algumas salas porque, como a Paula bem colocou, ele deve ser tornado público. São objetos que estamos descobrindo, que pertenceram ao imperador e que estavam em seu museu particular, e foram posteriormente apropriados pelo Museu Nacional.

Mesa-redonda

Museus Casas de colecionadores

Jurema Seckler – Convido para ocuparem a mesa Ana Margarida Camacho, diretora da Casa museu Frederico Freitas, Funchal; Vera Alencar, dos Museus Castro Maya, do Iphan, e como mediador Márcio Doctors, diretor da Fundação Eva Klabin.

Márcio Doctors – Vamos dar início aos nossos trabalhos, mas antes de começar gostaria de anunciar o próximo Encontro Internacional de Casas Museus, que irá acontecer em Malta entre os dias 10 e 13 de outubro. Pode ser que alguém dos senhores tenha interesse em ir. O tema do encontro será o de gerir o passado para o futuro, a autosustentabilidade das casas museus no século XXI. Os *workshops* desse encontro terão os seguintes temas: Tema 1: planificação integrada para casas museus. Tema 2: capacitação profissional para uma construção inteligente das casas museus. Tema 3: princípios éticos e históricos na administração de casas museus. Penso ser um tema muito importante, então, todos os interessados podem me enviar um e-mail solicitando o programa.

Outra coisa também é que estamos buscando aumentar o número de membros do comitê, do Demhist, e todos os interessados, por favor, os que já estão cadastrados no Icom, que já são membros do Icom, basta escolher ser membro votante do comitê, o Demhist. É importante reforçar um pouco mais a presença das casas museus do Brasil nesse Comitê.

Hoje iremos falar sobre museus casas dos colecionadores Frederico Freitas e Raimundo Ottoni de Castro Maia. Quem falará pela Casa

Museu Frederico Freitas será a Ana Maria Frederico Camacho, que é licenciada em ciências históricas, pós-graduada em museologia e educação e é diretora da Casa Museu Frederico Freitas, em Funchal, Portugal. Quem falará sobre Raimundo Ottoni de Castro Maia, os museus Castro Maya, será a Vera Alencar, que é museóloga, mestre em educação, diretora dos Museus Castro Maya, do Iphan.

Casa Museu Frederico de Freitas, valorizando um legado
Ana Margarida Camacho

Primeiramente, gostaria de agradecer à Fundação Casa de Rui Barbosa pelo convite para vir aqui apresentar, trazer um bocadinho das Ilhas para este Encontro. Quero agradecer pessoalmente à Ana Pessoa e à Jurema Seckler. Gostaria também de dizer que saio daqui encantada. Tenho gostado imensamente das apresentações, das intervenções de ontem à tarde e espero contribuir um pouco no sentido de valorizar este Encontro com a experiência de uma casa museu. Não posso também de deixar de dar uma pequena palavra do quanto me sinto lisonjeada por estar aqui sentada ao lado de pessoas tão distintas, como o Márcio e a Vera Alencar.

Parte integrante do território português, o arquipélago da Madeira é constituído pelas ilhas habitadas da Madeira e do Porto Santo e pelos conjuntos das ilhas Desertas e Selvagens, zonas de reserva natural. A ilha da Madeira é a maior, com cerca de 741 km² (57 km de comprimento máximo por 22 km de largura) e a que tem maior densidade populacional. Só a cidade do Funchal, implantada na costa Sul, conta aproximadamente com 101 mil habitantes, quase metade dos 243 mil que perfazem o montante da população da Região Autónoma da Madeira. O principal motor da sua economia é a indústria turística, que no ano de 2005 registou um total anual de cerca 864 mil entradas.

No tocante aos museus, excetuando a efêmera tentativa de criação, em 1850, de um gabinete de história natural, no Palácio de São Lourenço, fruto dos esforços do governador civil conselheiro José Silvestre Ribeiro, mas cuja sobrevivência não ultrapassou o seu próprio mandato, foi estranhamente tardia a sua introdução na ilha. Seriam necessários quase 80 anos, para em 1929 ser fundado, por iniciativa da Câmara Municipal do Funchal, o Museu Municipal de História Natural.

A década de 1950 traria consigo a criação de dois outros importantes museus, o Museu da Quinta das Cruzes, em 1953, cuja origem resultou das vontades conjuntas do seu primeiro doador, César Gomes, e da junta geral do distrito autónomo de Funchal e, dois anos mais tarde, a abertura ao público do Museu de Arte Sacra, propriedade da Diocese do Funchal e que abriga a mais emblemática coleção da região, incluindo um invulgar núcleo de pintura flamenga datado dos séculos XV e XVI.

Apenas em 1982 surgiria um outro museu, designado por Photographia-Museu Vicentes e instalado no antigo estúdio de Vicente Gomes da Silva, fotógrafo desde 1856.

Em 1988 foi inaugurada a primeira fase da Casa Museu Frederico de Freitas, tendo o número de instituições museológicas aumentado significativamente desde então, totalizando atualmente cerca de 15, às quais se associam mais sete espaços ou coleções visitáveis, de carácter permanente.

A Casa da Calçada

Localizada bem no centro do Funchal, integrando uma das zonas históricas mais importantes da cidade, a Casa Museu Frederico de Freitas destaca-se, a meia subida da íngreme Calçada de Santa Clara, pelas suas proporções, imponência e invulgar tom avermelhado. Também conhecida por Casa da Calçada, esta designação identifica a antiga residência dos condes da Calçada, cuja origem remonta ainda ao século XVII.

O edifício de certo aparato arquitetônico, referido como palácio na imprensa do século XIX, foi, ao longo dos tempos, sucessivamente ampliado e remodelado, apresentando-se definitivamente marcado por intervenções da segunda metade de 1800, algumas ditadas pela necessidade de harmonizar e de dignificar a entrada principal. O efeito cenográfico conseguido pelos torreões avançados, as cúpulas, o alpendre sublinhado por lambrequim e o recurso às cores fortemente contrastantes (vermelho, branco e verde) acaba por assumir um papel determinante, conferindo ao conjunto um toque exótico, bem ao gosto romântico, que o demarca da tradicional arquitetura funchalense.

Se, por um lado, esta original intervenção atesta um período de prosperidade da Casa e dos seus ocupantes, não deixa de revelar uma faceta algo arrojada do seu proprietário, Diogo de Ornelas Frazão, agraciado com o título de primeiro visconde da Calçada pelo rei D. Luís, em 1871. Cerca de uma década mais tarde, em 1882, foi elevado à grandeza de conde, precisamente na mesma data em que recebeu a nomeação de governador civil substituto do Funchal. Por testamento datado de 1903, Diogo de Ornelas Frazão deixou parte dos seus bens, que naturalmente incluíam a Casa da Calçada, ao seu filho Eduardo de Ornelas Frazão, segundo conde da Calçada, cujos descendentes se mantêm na posse do imóvel até 1979, altura em que foi adquirido pelo Governo Regional.

A Casa das Coleções

No início dos anos 1940, a Casa da Calçada foi arrendada pelo dr. Frederico de Freitas, prestigiado advogado e notário madeirense, com relevante desempenho no âmbito das artes e cultura locais.

O dr. Frederico Augusto de Freitas nasceu a 15 de dezembro de 1894 e faleceu em 27 de novembro de 1978. Fez parte dos corpos diretores da Sociedade de Concertos da Madeira, desde a sua fundação em 1943 e, dos anos 1930 à década de 1970, integrou as comissões orga-

nizadoras e executivas de prestigiadas exposições que se realizaram no Funchal, relacionadas com os mais variados temas de arte e cultura. Merecem especial realce as exposições de gravuras da madeira, de esculturas religiosas, de porcelanas Companhia das Índias e de cadeiras inglesas. Membro da comissão diretora do Museu Quinta das Cruzes, em 1973, e fundador do Clube Rotário do Funchal, o dr. Frederico de Freitas teve reconhecida ação benemérita no convento de Santa Clara e escola salesiana de artes e ofícios, sendo-lhe concedida pelo presidente da República a comenda da Ordem de Benemerência, a 5 de julho de 1971.

Amante e apreciador de peças de arte, começa a constituir a sua coleção a partir dos anos 1930, mas é após a mudança para a ampla moradia da Calçada que mais livremente manifestou a sua vocação de colecionador, que o levou a reunir, ao longo de mais de três décadas, importantes núcleos de escultura, pintura, gravura, mobiliário e cerâmica.

A partir da Casa, intensamente vivida por um núcleo familiar alargado de que restam interessantes e diversificadas lembranças, o dr. Frederico de Freitas deixou uma estreita teia de ligações, com individualidades locais e também com visitantes nacionais ilustres, alguns especialistas como o engenheiro Santos Simões, Bernardo Ferrão, só para citar dois nomes de referência nos domínios da azulejaria, mobiliário e arte indo-portuguesa. São estas memórias que nos mostram um homem interessado, com responsabilidades e papel ativo nos vários domínios da vida pública regional, mas também um estudioso atento que reúne publicações e documentação sobre as peças que coleciona e que procura, a partir dos contatos com especialistas de diferentes áreas, manter-se informado no que ao estudo e produção artística respeita.

Outra faceta que o caracteriza é o gosto em mostrar, apreciar e partilhar com terceiros cada objeto adquirido, falar e dar a conhecer cada particularidade descoberta. É este envolvimento com as coleções, o receio da sua dispersão, o espírito de generosidade e de profundo afeto pela sua terra que determinam o futuro das coleções. Por testamento outorgado a 23 de novembro de 1978, deixou expressa a vontade de le-

gar “à Região Autónoma da Madeira o seu património mobiliário que constitui o recheio da sua casa de residência à Calçada de Santa Clara e lega o dito património a considerar de utilidade pública”.

De casa a museu: reabilitação/ampliação/adaptação

Em 1979, o legado é formalmente aceite pelo governo da Região Autónoma da Madeira que, através de expropriação por utilidade pública, adquiriu o edifício onde residira o colecionador. Sendo naturalmente o local mais adequado para abrigar as coleções aí reunidas, a Casa ou Palácio da Calçada foi posteriormente alvo de arrojado projeto e de profundas obras de recuperação e de adaptação, de responsabilidade dos arquitetos Maria João Almada Cardoso e Gastão Salgado da Cunha, a executar em duas fases distintas. A primeira, concluída a 29 de junho de 1988, permitiu a abertura da Casa da Calçada e da zona de exposições temporárias.

A segunda, inaugurada a 30 de setembro de 1999, possibilitou a quase duplicação da área de pavimento inicial (de 1.750 m² para 3.200 m²) e a renovação e reabilitação de 700 m² de jardins. Foi construída de raiz a Casa dos Azulejos, restaurada e ampliada a Casa da Entrada, abriram-se três novas salas de exposição permanente da Casa da Calçada.

Para a concretização do projeto de instalação da Casa Museu Frederico de Freitas houve que estabelecer alguns pressupostos antes de se iniciar qualquer intervenção:

Em primeiro lugar era necessário reabilitar o imóvel que se encontrava em avançado estado de degradação e que evidenciava graves deficiências construtivas, resultantes dos vários acrescentos e de alguns improvisos de que em diferentes épocas tinha sido alvo.

Consolidaram-se paredes, muros e coberturas.

Refizeram-se e disciplinaram-se telhados, de modo que a cada um correspondesse uma calheira de escoamento de águas.

Reabilitaram-se antigos pavimentos e renovaram-se outros.

Recuperou-se o jardim sobre a calçada e reconstruiu-se a Casinha de Prazer.

Em segundo lugar, era forçoso adaptar a antiga habitação às novas funções museológicas. Definir áreas de exposição permanente e temporária, de reservas, instalar serviços técnicos e administrativos.

Estabeleceu-se, como zona de exposição permanente, o andar principal da Casa, mantendo-se cada sala com a antiga designação e características essenciais, respeitando-se vivências e funcionalidades de outrora.

O andar superior ficou destinado aos serviços técnicos e administrativos, economato, instalações sanitárias e sala do pessoal.

Todo o andar inferior, com ligação pelo interior da casa museu e pela zona do jardim, foi adaptado a reservas, com exceção de duas pequenas dependências de acesso independente, deixadas para uso do jardineiro.

Criaram-se zonas de exposições temporárias, com o objetivo de acolher exposições ou eventos diversos, mais ou menos relacionados com a Casa ou com as Coleções, mas que permitam oferecer outras propostas e outros motivos de interesse e de atração do público. Com essa finalidade aproveitaram-se as antigas lojas ou arrecadações, onde outrora estavam instalados os reservatórios de água, localizados sob os salões da Casa da Calçada. Este espaço, totalmente remodelado durante a primeira fase das obras do museu, desenvolve-se em dois níveis ligados por uma escada, possui pavimento de pedra clara, paredes onde correm painéis móveis que facilmente se adaptam a qualquer ambiente que se pretenda criar. A segunda área de Exposições Temporárias era a torre, espaço típico das antigas habitações funchalenses, erguendo-se sobre a restante edificação com o objetivo, crucial outrora, de permitir avistar o mar. As suas fortes condicionantes, nomeadamente no tocante à acessibilidade e segurança, dificultam atualmente essa vocação. A necessidade de espaço extra para guardar os estoques de edições do

Museu e o acervo de periódicos do dr. Frederico de Freitas, que vem sendo catalogado, tem levado à sua conquista para esse fim.

A expansão do Museu encontrava-se limitada pelas edificações vizinhas mais antigas, o convento de Santa Clara a Norte e o Palácio de São Pedro a Sul, bem como sujeita às características do solo por estar implantado num proeminente maciço rochoso. No entanto, era óbvia a necessidade de se conseguir mais espaço para se poder expor a totalidade do acervo legado. Conseguiu-se o acordo do então Instituto Português do Património Cultural (IPPC) para o projeto e as autorizações da direção geral do património do Estado e da Província Portuguesa das Irmãs Franciscanas Missionárias de Maria para a cedência de duas parcelas do terreiro do Convento de Santa Clara. Foi assim possível obter a área necessária à construção da Casa dos Azulejos.

Optou-se por recuperar e ampliar a Casa da Entrada, sendo praticamente reconstruída e acrescida de um piso em relação à traça original, com o objetivo de se conseguir espaço extra imprescindível às novas funções e serviços a instalar. Tratava-se de uma construção posterior ao edifício principal, sendo em tempos afeta aos empregados do dr. Frederico de Freitas e possivelmente, numa fase anterior, aos servidores das sucessivas gerações de familiares dos antigos donos e ocupantes, os condes da Calçada. Aí funcionam atualmente a recepção, a loja, os serviços de educação e futuramente ficarão instaladas as reservas de estampas e desenhos.

Finalmente, havia que aclarar ideias e resolver quais os princípios orientadores a seguir.

Expor as coleções era o objetivo primordial, no pressuposto de que não era a vida de um homem que se queria retratar, procurar-se-ia sim tirar partido e valorizar um legado de coleções deixadas para uso, proveito, serviço e fruição de uma comunidade.

A manutenção integral dos ambientes seria uma opção condicionada, dado que a aquisição do imóvel dependera única e exclusivamente do empenho do executivo madeirense. Ou seja, ao deixar o legado, o

dr. Frederico de Freitas não sabia se a Casa iria ser adquirida: apesar de essa ter sido de longe a solução mais acertada, ela teria de ser encarada como um fator de valorização do acervo e não como agente restritivo ou limitativo da forma de expor os objetos.

Aligeiraram-se os ambientes, usando-se, como referências, memórias dos tempos dos condes da Calçada, altura em que as cores claras predominavam no interior da habitação. O dr. Frederico de Freitas, seguindo a tendência da sua época, optara pelos tons mais pesados e escuros na pintura das paredes, portas, molduras e outros acabamentos de madeira das salas.

Os espaços manteriam as suas antigas denominações e funcionalidades, mas era necessário acertar e definir percursos e criar melhores condições para a exposição e leitura dos objetos. Com esse objetivo, abriram-se novos vãos para entrada de luz e para instalação de vitrinas de apresentação de peças, ganhando-se fortes e constantes ligações entre os espaços interiores e exteriores.

Em um universo que ultrapassa as nove mil peças, era indispensável selecionar quais os objetos a expor e quais deveriam transitar para as reservas. Nesse âmbito, tornava-se vital corrigir uma clara tendência do colecionador para a acumulação dos objetos.

Selecionaram-se peças em função da sua qualidade, beleza, interesse específico ou porque adquiriam sentido integradas em conjuntos. Recolheram-se outras a fim de valorizar e de facilitar as leituras, garantindo também melhores condições de segurança e de vigilância.

Na Casa dos Azulejos os critérios foram totalmente diversos. A coleção de azulejaria, importantíssima pela sua quantidade e diversidade, constituiu sempre um núcleo à parte, cujo programa museográfico, da responsabilidade do dr. Rafael Salinas Calado – primeiro diretor do Museu Nacional do Azulejo e, na altura, conservador assessor do Museu Nacional de Arte Antiga – privilegiou desde a primeira hora o potencial pedagógico e didático da exposição, seguindo uma ordenação temporal e de origem.

A Casa Museu Frederico de Freitas

A Casa Museu proporciona dois percursos de exposição permanente, totalmente diferenciados. O primeiro reporta-se à Casa da Calçada, onde o visitante acede a salas que mantêm as antigas denominações (sala da entrada, quarto de dormir, sala de jogo, casa de jantar, sala do chá, cozinha) e onde os interiores, inspirados na moradia do colecionador, sugerem ambientes, apresentando peças agrupadas em conjuntos, para que se possam estabelecer relações, fazer comparações, mas também organizadas por critérios de harmonia e de adequada integração às diferentes funções dos espaços em que se encontram. O mobiliário de origem nacional e estrangeira, do século XVI ao XIX, expõe-se naturalmente, servindo de suporte a quase todas as outras coleções. É o caso da escultura religiosa, que inclui exemplares de excelente qualidade, de origem europeia e luso-oriental, datados da centúria de quinhentos aos nossos dias. Inúmeras peças de cerâmica utilitária e decorativa arrumam-se também em vitrinas, destacando-se um núcleo à parte, que ocupa espaço próprio, a singular coleção de canecas, muito ampla e variada, abrangendo outro tipo de recipientes tão díspares como jarros, garrafas, potes, ânforas e bilhas. Das paredes pendem obras de pintores nacionais e europeus, na sua maioria atribuídas aos séculos XVIII e XIX.

Os temas e os objetos relacionados com a Madeira foram, desde o início, um dos grandes interesses do dr. Frederico de Freitas, que conseguiu reunir um importantíssimo património iconográfico e bibliográfico, de que as coleções de estampas e de desenhos são o exemplo mais evidente. Fazem igualmente parte do acervo de origem regional um significativo número de peças de mobiliário e de escultura, designadamente as figuras de presépio madeirense, datadas dos séculos XIX e XX, que incluem exemplares mais eruditos e outros bem populares, que ilustram tradições locais e testemunham uma devoção que nos é muito peculiar.

O outro itinerário da visita respeita a Casa dos Azulejos, edificação nova, erguida de raiz na continuação da existente, para abrigar a coleção de azulejaria portuguesa e estrangeira. Apesar de totalmente distinta, apresenta-se perfeitamente integrada, com as paredes exteriores de pedra aparelhada à vista, a recriar o muro confinante do vetusto convento de Santa Clara. Virada a poente, apresenta uma ampla fachada envidraçada, aberta para as áreas de exposição que se desenvolvem em quatro meios níveis, que se interligam e se dispõem em redor de um intermédio em mezanino. Todos os pisos são acessíveis por elevador, respondendo por isso às exigências específicas de acesso a deficientes. Inclui uma área de reservas, oficina, auditório com capacidade para 50 lugares e, ainda, um piso inferior, subterrâneo, destinado à cafeteria, às casas das máquinas (elevador, ar condicionado, ventilação e bomba de esgotos) e instalações sanitárias de visitantes.

A coleção de azulejos é essencialmente constituída por peças, inteiras e fragmentos, que se exibem em conjunto, formando painéis de maiores ou menores dimensões, ou isolados, quando se trata de peças mais raras. Distribui-se ao longo das zonas da exposição segundo uma ordem cronológica e de origem, evocando a evolução da cerâmica de revestimento dos primórdios à atualidade.

Abre a exposição um espaço dedicado ao fabrico do azulejo, onde se procura introduzir o visitante nas várias técnicas utilizadas. Mostram-se os diferentes barros, apetrechos e esmaltes de cores diversas, exemplificam-se alguns tipos e etapas da decoração, exibem-se exemplares de diferentes tipologias. Esta introdução ao azulejo beneficia de um poderoso auxiliar, um filme que mostra e confronta os métodos de fabrico artesanal e mecânico. Ao longo da Exposição Permanente de Azulejaria, é possível evocar a evolução do azulejo do século XIII aos nossos dias, a partir do Oriente, com especial enfoque para a produção islâmica, passando pela Europa, com peças medievais, de majólica, uma importante mostra do fabrico nacional, representado dos primórdios até à atualidade e um núcleo significativo de azulejaria holandesa.

Adquiridos com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian e realizados em 1998 especialmente para valorizar a zona da cafeteria da Casa dos Azulejos, três belos painéis da artista madeirense Lourdes Castro encerram com chave de ouro o conjunto da produção nacional.

Reflexões finais

Na sequência do que atrás foi transmitido e procurando corresponder e merecer o investimento desde início feito na Casa Museu Frederico de Freitas, ficou por dizer que o trabalho internamente desenvolvido persegue igualmente o objetivo da valorização desse legado deixado à comunidade. Não tendo sido esse o tema da presente comunicação, que apenas visou retratar como surgiu e está organizada a instituição, pouco vamos adiantar sobre as restantes atividades. Nesse âmbito, os nossos principais eixos de ação incidem sobre as funções básicas de qualquer instituição museológica: conservar, estudar e divulgar o museu e as suas coleções.

Para o efeito, têm sido bastante reforçados os recursos humanos disponíveis, atendendo a que em 1996 a Casa Museu possuía apenas um diretor e duas técnicas profissionais de museografia, para além do pessoal de guardaria e de limpeza, o que demonstra uma mudança de mentalidades quanto à qualidade e quantidade do trabalho a realizar nos museus. Atualmente, contamos com mais quatro técnicos superiores, dois dos quais asseguram as regulares tarefas de inventariação e investigação das coleções. Os restantes dois encontram-se estritamente afeitos ao serviço de educação e de animação, apenas criado em 2001 e hoje considerado vital. Recebemos ainda licenciados e técnicos profissionais das mais diversas áreas, em estágios com a duração de nove meses, que vêm suprir a falta de quadros específicos e inexistentes nas áreas da conservação preventiva ou do tratamento e catalogação da documentação. Assim e apesar dos tempos difíceis que decorrem, em que as grandes restrições orçamentais se fazem sentir, é possível conseguir

um desenvolvimento sustentado que nos possibilita prestar mais e melhores serviços, o que naturalmente se reflete no aumento das entradas, designadamente no setor que mais nos cativa, que é o do público local.

Através da constituição e manutenção de uma equipe fortemente motivada, temos conseguido alargar o nosso âmbito de ação, cobrindo os setores cruciais que permitem assegurar de fato nessa casa as funções de um museu.

Márcio Doctors – Quero agradecer à Ana Margarida Camacho pela magnífica participação e por ter nos proporcionado a possibilidade de conhecermos uma casa que eu, pelo menos, não conhecia. Enfim, penso ser essa contribuição sempre muito importante. Agora, passaremos a palavra para Vera de Alencar, diretora dos Museus Castro Maya.

Raimundo de Castro Maia

Vera Alencar

Quero começar agradecendo o convite para estar mais uma vez aqui neste Encontro de Casas Museus. Quero, também, agradecer especialmente a essa equipe amiga da Casa de Rui Barbosa, Ana Pessoa, Jurema, Magaly, que não é mais, mas ainda é, continua afetivamente fazendo parte dela, e principalmente parabenizar essa equipe pela ampliação deste Encontro, com o convite aos nossos amigos portugueses, que nos dá a chance desse intercâmbio com colegas profissionais do outro lado do oceano. É um prazer enorme estar aqui com os senhores.

No último encontro sobre casas museus, ocorrido aqui na Casa de Rui Barbosa no ano de 2004, apresentei, juntamente com o cineasta Silvio Tandler, o filme editado por ele, com o título de “O olhar de Castro Maya”. Esse filme, criado a partir de imagens captadas domesticamente pelo próprio Castro Maia, entre 1930 e 1950, são um testemunho de uma época, de um modo de viver desaparecido. É, portanto, a ima-

gem como fonte de memória histórica. Em se tratando do patrono de museus, essa foi uma realização inserida na proposta de divulgar essa figura ímpar na cultura brasileira.

Para a apresentação de hoje, escolhi falar de um tema que segue essa mesma perspectiva, ampliando o conhecimento sobre Raimundo de Castro Maia, principalmente junto às novas gerações.

Por ocasião da segunda fase de reestruturação do Museu do Açude, em 2005, que abrangeu a adequação de dois espaços para novas funções, pensamos em uma exposição que pudesse apresentar panoramicamente as ações, projetos e realizações que compõem o perfil biográfico de Castro Maia, através de recortes temáticos envolvendo cenas de sua vida pessoal e sua ação como empresário, defensor do patrimônio e mecenas da cultura brasileira.

Assim, foi montada no pavilhão de recepção do Museu do Açude a exposição “Retratos de Raymundo”. Optei por basear essa minha apresentação na exposição inserida no âmbito dessa segunda fase de reestruturação do Museu, porque, a meu ver, ela permite uma reflexão sobre cada um dos itens propostos como tema geral deste seminário: espaços, objetos e museografia.

Pretendo, ainda, *en passant*, se o tempo me permitir, falar um pouco sobre outro projeto nosso que envolve todas as questões relacionadas ao tema específico desta mesa “Casa de Colecionadores”. Essa segunda abordagem versa sobre o anexo de apoio técnico e novo acesso da Chácara do Céu, cujo projeto básico está sendo concluído para dar início à construção.

Procurei organizar esta minha fala colocando algumas reflexões que antecedem o relato dessa experiência dentro do trinômio proposto: espaços, objetos, museografia. Aliás, estamos bastante familiarizados com trinômios, porque nossos museus são definidos por trinômios. A Chácara do Céu como museu/arte/cidade e o Museu do Açude como museu/natureza/cidade.

Penso que para quem não conhece bem os museus, tenho sempre de fazer esse preâmbulo: os Museus Castro Maya compõem-se de duas antigas residências de Raimundo Castro Maia, uma em Santa Teresa, a Chácara do Céu, e outra no Alto da Boa Vista, o Museu do Açude.

Com relação aos espaços, acredito que todos que trabalham com museus casas devem ter questões parecidas com a nossa – adequação de espaços privados para o público, já que as antigas residências normalmente apresentam inúmeras deficiências com relação às necessidades específicas inerentes às atividades de um museu. Consequentemente, têm seus espaços físicos com elevada taxa de ocupação ou condições inadequadas para exposições, armazenamento, etc., com prejuízo de segurança, manipulação das coleções e do atendimento ao público.

Essa segunda fase de reestruturação do Museu do Açude envolveu a intervenção em duas de suas edificações: o pavilhão de serviço, onde foi instalada a reserva técnica, e o pavilhão de recepção, buscando explorar o potencial arquitetônico desses espaços, adequando seus ambientes, seja para ampliar o uso a que estavam destinados, seja para acolher novas funções que estavam sendo desempenhadas em áreas identificadas como inapropriadas.

Peço que os senhores prestem atenção nesse painel de azulejos. Mais adiante irei falar sobre ele. Esta imagem é anterior à exposição montada, para a qual foi adaptado o espaço desse pavilhão de recepção do Museu do Açude, antiga garagem da casa. Essa área – antes com paredes que separavam a recepção de outras duas salas que serviam para a guarda do acervo, que não poderia nem ser chamada de reserva técnica – foi totalmente aberta, mantendo-se a recepção e passando a abrigar, além da exposição, uma pequena sala para projeções e uma lojinha. A varanda que antecede esse pavilhão passou a abrigar parte da coleção de louça do Porto. É essa onde os senhores podem ver o painel de azulejos.

Falando agora de objetos, dependendo do ex-dono da casa, os objetos podem abranger séculos, terem as mais diversas procedências,

abordarem diversos temas, como arte, história e ciências, e ainda serem de inúmeros materiais, representando culturas de diferentes continentes, como é o caso de museus casas de colecionadores. Podem também ser objetos de uso pessoal e/ou bibliotecas mais ou menos especializadas, caso dos museus casas da aristocracia ou de personalidades intelectuais, etc. É aqui a diversidade sobre a qual o Márcio Doctors tanto falou ontem.

No Museu do Açude temos limitações, além do fato de se tratar de uma antiga residência. Ele está localizado na Floresta da Tijuca, com um teor de umidade altíssimo, o que impede que se tenha obras sobre papel, telas e outros suportes frágeis. Portanto, desde 1990, essas categorias de objetos encontram-se no Museu da Chácara do Céu, como já falei anteriormente, a outra unidade dos museus Castro Maya, localizada em Santa Teresa.

No caso dessa exposição, eram dois os nossos objetivos principais: apresentar aos visitantes a figura do patrono e colocar o maior número possível de peças do acervo ao alcance do público. A equipe do Museu do Açude já vinha há muito tempo sentindo a falta de referência ao nosso patrono, e tínhamos também diagnosticado esta mesma falta junto aos visitantes. O partido curatorial teve como foco principal tornar mais legíveis os elos entre Castro Maia, sua coleção de arte, sua residência/museu e o entorno floresta/urbano em que se encontra.

Assim, selecionamos peças de mobiliário, pedras litográficas, mostras de madeiras brasileiras, medalhas, condecorações, carrancas, latas de gordura de coco Carioca⁹ e objetos de uso pessoal, que pudessem dialogar com o amplo painel fotográfico onde apresentamos Castro Maia através de seis facetas de sua personalidade: anfitrião, colecionador bibliófilo, desportista, ecologista, empresário benemérito e mecenaz e mais o da vida privada. Trinta peças recém-restauradas passaram a compor a galeria de louças do Porto na varanda do pavilhão. Aqui o partido curatorial permitiu que as obras deixassem de ser ape-

⁹ Óleo comestível vegetal muito popular na década de 1940, era fabricado e comercializado pela Cia. Carioca Industrial, de propriedade de Raimundo Castro Maia.

nas decorativas, faianças ornamentais, como foram outrora dispersas pelo jardim, para se transformarem em peças únicas, agora protegidas neste espaço aberto, porém a coberto das intempéries. Aliás, as quatro estações estão presentes por intermédio de suas alegorias.

Esse segmento do acervo dos Museus Castro Maya abrange três séculos, do XVIII ao XX, e mistura grifos e criaturas mitológicas a águias e leões, musas e ninfas, além da presença de divindades superiores do Olimpo, como Júpiter e Netuno.

Então, com relação à museografia, diria que essa foi a disciplina voltada ao aprimoramento do processo de comunicação dos museus, que talvez seja o único segmento da museologia que mais se desenvolveu a partir de meados do século XX. Tentando falar sempre sob o ponto de vista comum dos museus casas, vejo, só no Rio de Janeiro, nas instituições dessa categoria conhecidas por mim, diferentes opções de processos de comunicação com ênfase na conservação da referência domiciliar ou nas intervenções contemporâneas ou, ainda, em uma mescla dessas duas linhas de atuação/comunicação.

Na exposição “Retratos de Raymundo”, sem a preocupação com o convencional, colocamos um canapé marquesa em cima de um arcaz, pedras litográficas, mostras de madeiras brasileiras e lata de gordura de coco Carioca sobre uma mesa, e medalhas e condecorações sobre uma escrivaninha. Em um painel fotográfico reproduzimos fotos do arquivo que revelam, por intermédio da colagem das imagens, os diversos matizes que formam parte de seus mundos. E, ao invés de legendas ou textos de curadoria, optou-se pela recuperação de observações extemporâneas, comentários entre aspas que foram feitos por seus contemporâneos, gente que conviveu nos tempos de Raimundo de Castro Maia.

Apenas para exemplificar, no painel que se refere ao colecionador, umas das aspas são de Elizabeth Castro Maia, sua sobrinha: “A preocupação e o gosto pelo belo foram uma constante de sua vida. Não se considerava um colecionador, dizia que apenas gostava de comprar o que tocava sua sensibilidade e emocionava seu senso estético. Suas co-

leções Debret e Rugendas são, sem dúvida, um depoimento ilustrado dos costumes do Brasil-Colônia”.

No painel do empresário benemérito mecenas, as palavras são do escritor e jornalista sr. Cavalcante em 1951: “No meio de nossos ricos unhas de fome, mais agarrados ao dinheiro que à própria pele, consola o espetáculo de Raimundo Ottoni de Castro Maia, empregando, feito um Médici de nossos dias, parte de sua renda no estímulo à arte e à cultura”.

Um último exemplo é o de Lúcio Costa, falando do amigo na década de 1950, no painel da vida privada: “Castro Maia era um cosmopolita e um brasileiro ao mesmo tempo. Tanto gostava de colecionar coisas que achava bonitas, como de receber amigos, montar a cavalo ou ir pescar no interior com Bento Osvaldo Cruz. Era uma pessoa de categoria, não se fabricam mais Castros Maias”.

Na museografia da varanda com louça do Porto, a antiga garagem transformou-se em uma galeria de maravilhas, onde os animais, as musas e as divindades mitológicas foram colocados sobre bases de aço corten¹⁰ e os globos, vasos e pinhas distribuídos entre prateleiras que saem dos dois lados das paredes em diferentes alturas, sendo que duas águias ficam sobre bases de vidro suspensas no ar com cabos de aço. O átrio, cujas colunas se abrem para a Mata Atlântica, adquire, assim, áreas de templo na recepção do Museu.

Resumo o texto de apresentação da exposição, que fala um pouco do colecionador, dono da casa, para que os senhores que ainda não viram a exposição, possam conhecê-lo melhor:

Raimundo Ottoni de Castro Maia foi um homem de seu tempo. Nascido em 1894 na França e educado no Brasil, soube, como poucos, unir o velho ao novo mundo. Sendo sempre um brasileiro extraordinário, era alguém que reafirmava incansa-

¹⁰ Tipo de aço que contém alto teor de cobre, cromo e níquel em sua composição, que lhe proporciona a característica cor avermelhada, muito aplicado em esculturas e objetos decorativos.

velmente a necessidade de agir, como ele mesmo reafirmava em seu *ex-libris*, *carpe diem* era seu mote, a dívida de alguém que tinha a consciência de aproveitar plenamente a vida. Ao criar, virtualmente, em 1963, os museus Castro Maya, doando em vida a Casa do Açude e em testamento a da Chácara do Céu, Raimundo delimitou, cinco anos antes de morrer, o continente do universo entrelaçado de suas atividades.

Para finalizar, diria que desta forma a antiga residência de verão de Raimundo de Castro Maia, com seus 150 mil m², em plena Floresta da Tijuca, reserva notável da biosfera, conclui mais uma etapa de seu plano de reestruturação, esperando ter alcançado o objetivo de estimular o visitante a pensar os legados cultural e natural como bens indissociáveis que formam o patrimônio integral de um país.

Como eu havia dito, falarei *en passant* sobre o nosso outro projeto, que é o anexo da Chácara do Céu. Estou muito contente em ter a Raquel Jardim aqui na primeira fila da plateia, pois ela tem acompanhado esse processo desde o início. Ela sabe que, desde 1996, estamos amadurecendo essa ideia e tentamos realizar esse projeto, que acho que agora sai.

Desta forma, irei falar sobre a construção do anexo e de um novo acesso ao Museu da Chácara do Céu, em Santa Teresa. Assim como o filme sobre o sr. Castro Maia “Os olhares de Raymundo” foi lançado aqui, esta também é a primeira vez que estou falando publicamente sobre o assunto. Portanto, este é um espaço especial para fazer lançamentos. Desde 1996, vínhamos trabalhando e amadurecendo a ideia da construção de um anexo na Chácara do Céu, pelas óbvias razões já mencionadas aqui e que podem ser resumidas basicamente na adequação de espaços privados para públicos.

Temos uma residência na Chácara do Céu, onde não temos reserva técnica e onde os funcionários trabalham na área de serviço da casa,

espaços totalmente adaptados e, com a ideia desse anexo, teremos um museu melhor.

O prédio de dois andares ocupará um terreno que já nos pertence e possibilitará um novo acesso para pedestres ao Museu, através de um plano inclinado partindo da Rua Dias de Barros, única rua plana de Santa Teresa, situada abaixo de onde nos encontramos.

O projeto básico já está concluído e a maquete será divulgada até o final do mês de agosto. Portanto, em primeiríssima mão, aqui mesmo. Com isso, a casa que se transformou em museu terá suas reservas técnicas, escritórios, cafeteria e um parque de esculturas, passando a ter as condições exigidas para o que hoje se chama museu. O projeto é do arquiteto Ernani Freire.

Márcio Doctors – Vamos abrir para os debates e aquelas pessoas que quiserem fazer perguntas, por favor, se aproximem do microfone dando seus nomes, porque está sendo gravado.

Miguel Monteiro – Como disse ontem, não sou da museografia, nem da museologia, sou da história, tenho alguns exercícios em sociologia e em demografia. Portanto, estou aqui para aprender e também um pouco por generosidade da Casa de Rui Barbosa, que me fez esse convite.

Começo por dizer o seguinte: primeiramente, uma saudação à Margarida pela interessante obra. Digo isso sinceramente, porque sou professor de história e quando desenho o mapa de Portugal, esqueço-me da Ilha da Madeira e dos Açores. Isto é uma inconveniência do professor, mas todos nós temos defeitos. Por isso, estava abismado com esse trabalho, que é de uma qualidade notável. E, ao mesmo tempo, o trabalho da Vera, porque me livrou de um mundo de ignorância, pois não conheço o sr. Castro Maia. De qualquer modo, gostei muito por isso.

Ao mesmo tempo, gostaria de refletir sobre uma outra coisa que se passa nos museus. Pertencço à seção de defesa do patrimônio desde 1980,

chamada ASPA, em Braga, onde discutíamos as questões da construção do futuro, o que tem a ver com aquilo que chamamos de movimentos associativos em defesa do patrimônio, os edifícios que estavam em crivo com a ideia do progresso nacional depois da revolução.

No grupo de trabalho temos conferências de museólogos, defensores de uma ideia do que seria patrimônio ou não. Por exemplo, quando chegavam os homens de artes, eles diziam: “Isso não é coisa que se guarde”. Porque não era arte sacra, uma arte nobre.

Assim, os conceitos de museologia também estão associados aos conceitos que se tem do passado e, portanto, da memória. Por outro lado, também tive algumas insônias e resolvi, com leituras, que me levaram à ideia do conceito ontem discutido sobre se seriam museus casas ou casas museus. Penso que as ações de hoje vieram me resolver, completando meu raciocínio durante a insônia, pois são museus casas, porque a essência do real está nos objetos, conforme se viu. No entanto, outros espaços são casas museus, porque partiram das pessoas e da vida para a memória. Portanto, parece-me que a coisa não está mal resolvida.

Já fui ao Museu do Imperador, o Museu Nacional. Ele não é uma casa museu, nem um museu casa, é um templo. Não precisa de coisa alguma para ser o que é. Quer dizer, há coisas cuja essência ultrapassa o próprio tempo e memória. Então, ponham lá o que colocarem, ele será aquilo. Portanto, diria que são templos de memória.

De alguma maneira, essas questões teóricas organizam nosso pensamento filosófico em relação aos objetos do cotidiano, que é quem vê e sua própria existência. Vim apenas aqui dar os parabéns. Como os senhores dizem, parabenizar, que é uma palavra difícil. E servir aos senhores para resolver ou exorcizar minhas insônias. Parabéns.

Aparecida Rangel – Ontem, as pessoas que estavam na Mesa falaram um pouco sobre a problemática da cristalização em uma casa museu, porque temos uma problemática que é a de interferir ou não

na casa, deixá-la como o colecionador ou intelectual a deixou. Enfim, como é que isso se daria no espaço da casa museu. E, na apresentação da Vera, no momento em que ela mostra sua exposição, vemos essa oxigenação presente. Quero saber que tipo de iniciativas são feitas na casa do sr. Frederico de Freitas para que essa problemática da cristalização não ocorra.

Ana Margarida Camacho – Nós, na Casa Museu Frederico de Freitas, ainda não estamos bem nesse estágio. Mostrei na minha comunicação que não houve meio de se mexer em certas partes da casa, porque era importante serem mexidas. E, pela decisão, penso que estamos até de acordo com o próprio colecionador, pois nos deixou um legado, uma casa. Portanto, tentamos juntar a casa, mostrar uma vivência, mas também mostrar as peças. No entanto, confesso que sou uma nova diretora na Casa e, portanto, os familiares do dr. Frederico ainda estão muito presentes e vivos. E, quando se mexe em qualquer coisa, é sempre muito complicado, porque todos se lembram disso ou daquilo e também já percebi que, às vezes, as memórias que as pessoas têm do museu valem muito e muitas pessoas chegam ao museu com memórias de infância. E, sobre o mesmo assunto, existem diversas memórias.

Portanto, a essa altura, deixei também de me preocupar com certos tipos de coisas. Quando é preciso mudar para valorizar, mudo. Agora, o que por enquanto estamos mais a apostar é em aproveitar as exposições temporárias especificamente para isso, até porque as coisas têm de ter um consenso, sem grandes choques, uma vez que queremos que toda a comunidade participe e goste.

Para tanto, temos a Casa dos Azulejos, que é um espaço totalmente novo. Temos espaços para serem aproveitados, como será o caso de uma sala de comunicação que será feita ao lado, ligada a alguns artistas madeirenses no ramo da azulejaria. Teremos um centro de comunicação da azulejaria, mas a sala de exposições temporárias é um espaço

totalmente quase que em branco, onde podemos construir o que quisermos. E, de fato, ali construímos o que queremos.

Na Casa Museu temos evitado um pouco, precisamente porque é uma cidade totalmente conservadora e as coisas têm que ser, de fato, feitas aos poucos. Portanto, tentamos inovar. Mesmo com peças da coleção, que ainda temos muitas peças na reserva, mas inovamos sempre nas exposições temporárias.

Márcio Doctors – Quero fazer uma pergunta à Margarida: Não ficou muito claro para mim, mas essas exposições temporárias são trabalhadas em cima do acervo da própria casa, acrescentado com outras peças, é isso?

Ana Margarida Camacho – As exposições temporárias servem para tudo. Servem para aproveitar as proclamadas coleções partindo das peças do acervo. Mas, também, já tivemos exposições temporárias com peças totalmente novas, sem que tenham nada a ver com o museu. Quer dizer, que tenham a ver com o museu, mas que andem um pouco mais para lá. Já tivemos uma exposição de azulejaria contemporânea que teve a ver um pouco com os azulejos. Já tivemos de tudo, aproveitamos tudo no espaço de exposições temporárias, até para outras iniciativas que não sejam bem exposições temporárias, mas sim iniciativas temporárias. Tem até um espaço aberto que pode ser utilizado para tudo o que se quisermos.

Dina Catso – Meu nome é Dina Catso, trabalho no Museu da Chácara do Céu, que fica em Santa Teresa. O que pude observar é que existem muitas semelhanças entre os dois museus, até por serem museus casas. Gostaria que a Ana Margarida Camacho falasse um pouco dessa questão do acervo do museu e o que teria a ver esse acervo do Museu com a memória, com a história dessa casa. Estou me referindo ao acervo das exposições permanentes, pois a senhora falou muito so-

bre as exposições temporárias. Gostaria de saber mais sobre o acervo do museu e a relação dele com a casa, com a memória da cidade, do bairro, porque no Museu da Chácara do Céu nosso acervo tem a ver um pouco também com o entorno da casa, com a paisagem que a própria casa propõe. Temos uma visão de 360° da casa, porque se concentra no centro do terreno, então o acervo que temos tem muito a ver com obras brasileiras, feitas por europeus que vieram ao Brasil na época do Brasil Colônia. Tem muita coisa da história do nosso país no acervo do Museu Castro Maya. Gostaria que a senhora falasse um pouco do acervo do seu museu e qual a relação disso com a memória e com a história de seu entorno.

Ana Margarida Camacho – O acervo da exposição permanente da Casa Museu Frederico de Freitas, como expliquei, tem a ver mais ou menos com a casa na época do colecionador. Um pouco alterada, uma vez que se tiraram peças, porque, como os senhores viram, era um ambiente um pouco pesado, com muitas peças, mas, em geral, manteve-se a exposição do mobiliário, esculturas rochosas, que são os núcleos mais fortes da casa, pinturas europeias e muitas cerâmicas. Portanto, é um acervo essencialmente de arte decorativa.

Há um outro acervo, que também aparece em várias salas, do início das coleções do dr. Frederico de Freitas, que são tudo o que tem a ver com a Madeira, quer seja mobiliário, escultura, o tal núcleo que já citei um pouco à parte das gravuras e dos desenhos.

Por questões de conservação preventiva, tivemos sempre cuidado com as estampas. Por isso, algumas exposições temporárias duraram quase dez anos. Portanto, fiquei assustada em certa altura quando vi o que é que estava a acontecer com essas peças. Essas peças, neste momento, estão sendo todas retiradas, serão acondicionadas e só serão exibidas em exposições temporárias. Temos um acervo que tem a ver com a cidade e com a Madeira, quer de gravuras, sobretudo de autores do século XIX, quer de desenhos. Mas todo esse acervo só faz praticamen-

te parte da casa, porque pontualmente existem quadros com gravuras da Madeira pela casa, mas o que se pretende é que eles sejam mudados. E, quando quisermos fazer uma visão temática, eles serão tratados nas zonas de exposições temporárias, não na casa.

Magaly Cabral – Não se trata de uma pergunta, mas de um pedido à Vera Alencar. Como é quase certo que os colegas portugueses talvez não possam visitar os Museus Castro Maya, seria importante que a Vera falasse rapidamente sobre a opção feita pela direção dos Museus Castro Maya de manter a casa exatamente como era. Os senhores tomaram uma decisão deliberada, estudada e discutida. Seria interessante falar um pouco sobre esse trabalho.

Vera Alencar – Quando fiz minha apresentação, me dei conta que muitas coisas pudessem ficar obscuras para os colegas portugueses. Como o assunto já foi tratado em outros seminários aqui não quis me repetir. Mas acho ser importante falar um pouco e tentarei ser breve nessa explicação.

Basicamente, quando o sr. Carlos Martins assumiu a direção dos Museus e eu era sua assessora, tivemos duas decisões a tomar. Uma delas, o problema da conservação. O Museu do Açude fica localizado na Floresta da Tijuca com um teor de umidade altíssimo, como comentei com os senhores, e é um desafio permanente se manter qualquer coisa lá. Como a sra. Gláucia diz: “não era para ter museu no Alto da Boa Vista”. Penso que ela tem razão.

Mas tivemos de assumir essa questão, então o primeiro problema que se colocou foi o de conservação, porque o sr. Castro Maia, quando vivo, tinha uma galeria climatizada feita por ele especialmente para a coleção de Debret. Temos a maior coleção que existe de Debret. São 560 peças, entre aquarelas e gravuras. As aquarelas em papel são muito frágeis e mantê-las no Museu do Açude, que fica na Floresta da Tijuca, seria uma temeridade. Então, a primeira decisão relacionada à con-

servação foi retirar do Museu do Açude todos os objetos com suportes frágeis, como papel, tela, etc., e manter a parte de mobiliários e seus azulejos inamovíveis. Dessa forma, se transformou em um museu de artes decorativas e de mobiliários. Isso ainda na gestão de Carlos Martins. Todo o acervo de Debret, toda a parte brasileira, todas as obras em papel foram para a Chácara do Céu.

Considero sempre uma ponderação feita pelo Ulpiano [Bezerra de Menezes]: que a pessoa quando assume a direção de uma casa, de um museu, define seu conceito, seu padrão, então ela tem as chaves daquilo tudo. O importante é que as chaves estejam claras para todos, do lugar em que elas se encontram, porque é uma coisa datada e assinada. É uma gestão de um diretor ou outro que assumiu aquilo. O outro diretor que vier pode não concordar e assumir outra coisa. Então, aquilo é datado e assinado. Infelizmente, nem sempre se agrada a todos. Então, com relação ao museu como proposta de comunicação, foi pensado também que não fazia sentido nenhum para nós, na época, manter o quarto de vestir, o quarto de dormir de Raimundo Ottoni de Castro Maia. O que nos ocorreu foi valorizar a coleção, que é o que tem de mais importante nessa história toda.

É claro que a figura do patrono tem de estar presente, tanto é que houve essa preocupação em recuperar a figura do patrono no Museu do Açude, onde ela estava fluida, mas não o culto à sua personalidade: o quarto de dormir, o quarto de vestir. Porque era uma coisa difícil no sentido de atrair público para uma casa que tem um quarto de vestir com uma cama e com mais nada, que não interessaria a nenhum visitante voltar àquela casa depois de vê-la pela primeira vez. Então, a valorização da coleção foi o que nos motivou nessa mudança.

Assim, adotamos um critério de dividir os espaços em tipos de coleção. Na Chácara do Céu, o *hall* do terceiro andar está com a brasileira. Há uma sala de arte brasileira. O antigo jardim se transformou em sala de exposições temporárias. Mas mantivemos como referência de casa e de residência, tanto no Açude quanto na Chácara, dois espaços

de referência de residências. Na Chácara do Céu temos a sala de jantar, como seria na época dele. Claro que há um tablado, os móveis foram retirados do chão por questões de conservação e de limpeza e a biblioteca também está montada como era na sua época, com um revezamento de quadros. E, no Museu do Açude, mantivemos também a sala de jantar e a cozinha, como eram na sua época.

A opção foi a seguinte: mostrar o máximo possível das coleções, mantendo as referências de casa de residência, dois espaços em cada um dos museus.

Uma outra linha de atuação que temos é manter os museus vivos e abrimos para novas perspectivas. E, como Raimundo de Castro Maia era um homem avançado para o seu tempo, um homem de visão, acreditamos que isso seja uma proposta que, se ele estivesse vivo, estaria à frente dela, vamos dizer assim.

Então, temos um projeto, que agora não é mais um projeto, mas uma realidade, pois temos sete peças já instaladas, que é um projeto chamado “Espaço de Instalações Permanentes”, cujo curador tenho a honra de ter ao meu lado: o Márcio Doctors.

Esse é um projeto que, basicamente, relaciona arte contemporânea e natureza. Assim, como diz o Márcio, não é um belo projeto de esculturas no jardim, e sim uma proposta. Penso até que ele falaria melhor que eu sobre esse assunto, mas só para encerrar, estamos lá com sete instalações permanentes. Os artistas escolhem o espaço onde fazê-las. É claro que discutimos juntos para ver se estamos de acordo ou não. Esse projeto começou em 1999 e temos seis artistas nacionais: Iole de Freitas, Ana Maria Mayolino e Hélio Oiticica. É a única obra de Hélio Oiticica em espaço público permanente. José Resende, Nuno Ramos e Lígia Pappe e, agora, temos uma instalação do artista polonês Piotr Kowalski – autor do retrato do Papa com os soldados e depois do retrato do presidente Lula.

Penso que o Márcio poderia dar algumas informações a mais sobre o projeto, caso os senhores estejam interessados. Este é mais um motivo para convidá-los a conhecer o museu.

Márcio Doctors – Acho que, dos brasileiros aqui presentes, muitos deles já conhecem e, em caso negativo, deveriam conhecer tanto o Museu do Açude quanto a Chácara do Céu, que penso serem dois museus da mais alta qualidade. Há alguns anos, houve um Encontro Internacional do Demhist na Chácara do Céu, no qual estavam muitos colegas portugueses aqui presentes. O encontro foi apresentado por mim juntamente com o Paulo Sá, coordenador do Museu do Açude. Neste encontro tratou-se desse conceito de trazer a arte contemporânea para as casas museus.

No caso do Museu do Açude, são intervenções da natureza, ao ar livre, no parque do museu, usando o parque do museu como um patrimônio cultural também. É este exatamente o eixo de proposta do Museu do Açude, de relacionar museu, arte e natureza.

Ana Maria Carvalho – [Inaudível] de viver. Alimentação saudável e jardinagem. Gostaria que a senhora explicasse, resumidamente, como é que isso funciona no Frederico de Freitas.

Margarida Camacho – Posso explicar muito rapidamente. Ainda estávamos muito habituados, na Madeira, às visitas aos museus por inteiro. Era exatamente isso que não gostaríamos que acontecesse, porque é uma terra pequenina e sou do tempo em que fui, quando pequena, com a escola a dois museus e depois somente retornei quando adulta. Era isso que não queríamos que acontecesse.

Portanto, fizemos um esforço muito grande em mostrar às pessoas, alunos e professores, que o museu é muito grande, não deve ser visto de uma vez e, depois, tentamos fazer propostas, aproveitando todos os professores, para se abordar vários temas.

Falei nesse tema, mas esse é um deles. Posso falar em outro, como, por exemplo, temos uma sala de chá e uma atividade sobre o chá com uma metodologia pedagógica. É um bule de chá onde as pessoas tiram os sacos de chá que explicam as peças do Museu e que falam também sobre o chá, quer sobre a porcelana, quer sobre a produção do chá ou outros variados assuntos. É uma atividade que fazemos normalmente no Natal para mantermos também um pouco a vivência da casa e, no tempo do dr. Frederico, a casa recebia muita gente, ele recebia muito bem. Então, no Natal, montamos a mesa de jantar, com todos os talheres, pratos, etc. Assim, aproveitamos a desculpa de termos a mesa posta para ensinar as crianças que, hoje em dia, não sei como é no Brasil, mas, na Madeira, a vida está cada vez mais aflita e as pessoas cada vez usam menos pratos disso ou daquilo, talheres disso ou daquilo. Dessa maneira, ensinamos como eram as mesas antigamente, como se jantava. Quando alguém era convidado, vinha de gravata, etc. Aproveitamos também para ensinar as maneiras de estar, como se usa o guardanapo, como alguém serve à mesa.

Normalmente, essa tarefa era feita de uma maneira muito engraçada e dava certo. Primeiramente, ensinávamos, somente com base na mesa, o que havia de ser feito. Depois, tínhamos uma ligação com um grupo de teatro de uma escola local que fazia uma encenação na mesa ao lado, em que um era o dr. Frederico, o outro, o empregado que recebia os convidados. As crianças nunca mais esqueciam. E elas próprias é que tinham que perceber o certo e o errado.

Essa é uma proposta, mas há muitas outras. Portanto, quando falei da jardinagem, foi uma desculpa que encontramos, pois o jardim estava com algumas dificuldades, então aproveitei o seguinte: precisávamos dar um jeito no jardim, não tínhamos possibilidade, mas se arranjássemos um ateliê, talvez conseguíssemos boa vontade. Assim, consegui de vários departamentos governamentais, um que me desse a terra, outro que a transportasse, outro que me desse uns dois jardineiros, e pusemos as crianças que, no fundo, aprenderam um pouco o que

era fazer jardinagem. Depois, cuidamos um pouco do herbário. Temos um livro que tem a ver com visitantes do século XIX, sobretudo ingleses, que faziam a recolha e estudo das plantas, os herbários. Também fomos buscar outras temáticas, que eram os azulejos que apresentavam desenhos de plantas ou de frutos na pintura.

Tivemos outra atividade engraçada, com diferentes crianças com distintas infâncias. Tínhamos um quadro que era a representação de uma senhora inglesa com uma criança, buscávamos um ninja japonês que estava a brincar com um arco e um bom pastor. Assim, vimos que todas essas crianças, com culturas tão diversificadas, no fundo tinham momentos de brincadeiras tão parecidos. Desse modo, abordávamos diferentes culturas, quer no respeito à alimentação, quer no respeito à produção artística.

São, sobretudo, propostas e desculpas para trazer as pessoas ao museu. Isso somente na parte infantil, mas temos também para a terceira idade, com propostas específicas para esses grupos.

Comunicações

Jurema Seckler – Gostaria de convidar a chefe do Arquivo Museu de Literatura Brasileira, Eliane Vasconcelos, que já está aqui ao meu lado, a Ana Paola P. Batista, dos Museus Castro Maya; a Claudia Vada Souza Ferreira, da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano e a Ione Helena Pereira Couto, do Museu do Índio.

Passaremos a palavra à Ana Paola, dos Museus Castro Maya.

Experiências de estudo sobre colecionismo em um museu
casa: pesquisa e exposição

Ana Paola P. Batista

Farei algumas considerações sobre um trabalho de curadoria que venho desenvolvendo, desde 1998, no Museu da Chácara do Céu.

A formação de uma coleção de arte é, geralmente, tarefa de uma vida. Para o estudioso observador, é um difícil desafio de leitura. Um trabalho de curadoria de exposições temporárias realizadas no Museu da Chácara do Céu, vem possibilitando o desenvolvimento de pesquisas que procuram explorar as relações do colecionismo privado com o mercado, a crítica e a recepção da obras de arte no cenário cultural brasileiro do século XX. Partindo sempre da coleção Castro Maya – algumas vezes com abrangência restrita ao próprio acervo e outras provocando a reunião com outras coleções de origem particular –, essas experiências têm procurado efetuar uma leitura da coleção que leve também à investigação dos caminhos para a afirmação da arte moderna no Brasil.

O impulso de criar obras de arte e de possuí-las pode ser creditado a uma das mais essenciais necessidades do homem, a de representar, tornando o mundo inteligível para além das aparências das coisas. Portanto, a formação de uma coleção de arte cria uma interpretação ao mesmo tempo pessoal e social das formas simbólicas.

Como expressões de particularidades, tanto do gosto pessoal do colecionador como das próprias condições de aquisição ou encomenda das peças que as compõem, as coleções são objetos privilegiados para investigação do sistema de arte de cada época. Ao mesmo tempo, a atividade mesma do colecionismo, ao promover os artistas e ampliar o mercado, torna-se parte constitutiva e fundamental da construção de uma identidade da arte a cada momento.

Raimundo de Castro Maia, filho de um colecionador, herdou-lhe a vocação e chegou ao colecionismo pelo viés da tradição. É difícil discernir um perfil unificado na coleção Castro Maya, que se apoia em múltiplos interesses, incluindo a arte moderna brasileira, oriental, europeia dos séculos XIX e XX, brasiliana, mobiliário, porcelana, prataria, azulejaria e louça do Porto, arte popular brasileira, livros raros, etc.

A coleção foi montada sem a sombra da figura de um influente *marchand*, ao contrário de alguns pares americanos, como Mellon, Frick e Kress¹¹. Além de frequentar os leilões nacionais e estrangeiros, Castro Maia valia-se de uma verdadeira rede de informações, contando com a chegada voluntária de ofertas, informações vindas de conhecidos, firmas especializadas ou vendedores particulares. Por vezes, empregava intermediários encarregados de procurar e adquirir os itens desejados. Mais tarde, com a evolução do mercado de arte no Brasil, os museus, as galerias e as exposições de arte funcionaram como vitrines e entrepostos de aquisição de peças.

¹¹ Andrew Mellon (1855-1937) foi banqueiro, industrial, político e colecionador de arte. Doou sua coleção para o museu National Gallery em Washington. Henry Clay Frick (1849-1919), magnata do aço, formou grande coleção de arte franqueada ao público em sua residência, convertida em museu, em Nova Iorque. Samuel H. Kress (1863-1955) fez fortuna na área comercial e distribuiu sua coleção de arte entre mais de 90 museus.

A década de 1940 marcou o grande impulso da coleção. O primeiro e principal foco foi, sem dúvida, a brasileira. Contudo, a arte moderna europeia e, mais tarde, a nacional, fixou-se pouco a pouco como outro interesse do colecionador. A partir de 1950, com a coleção significativamente aumentada, Castro Maia parece sentir necessidade de consolidar os padrões que havia imprimido a seu acervo, bifurcado entre interesses da história nacional e arte moderna, definida como aquela produzida dos impressionistas ao presente.

Se bem que Castro Maia lutasse contra essa ideia, não resta dúvida de que o interesse multifacetado que domina sua coleção é característico daquela aspiração totalizadora que influenciava museus e coleções do século XIX. Porém, em seus pronunciamentos, Castro Maia aspirava identificação com o colecionismo do tipo moderno, interpretado por ele como aquele ligado aos valores puramente estéticos da obra de arte.

Ao rejeitar para si uma tradição ainda viva na primeira metade do século XX, Castro Maia acabava por recusar também o título de colecionador, já que associava o termo a uma atividade compulsiva, motivada pelo desejo de amearhar exemplares raros do objeto de seu *hobby*, em direta contraposição ao elemento que definiria o verdadeiro amante das artes, a emoção estética. Entretanto, no estudo do colecionismo, a ênfase na questão do diferencial estético pode levar a explicar toda e qualquer presença e, de forma análoga, qualquer ausência de uma obra de arte nos acervos, como manifestação direta do gosto pessoal. Se bem que o gosto do colecionador opere, inegavelmente, um papel substantivo no perfil da coleção, não há como negar a validade de investigar as condições do circuito e mercado de arte contemporâneos à formação da mesma.

De um lado, esse gosto pessoal está sendo formado, alimentado, e ajudando a fomentar uma sensibilidade que é parte comum daquele mesmo circuito de arte. Por outro, a fim de concretizar suas aspirações, os colecionadores têm que se valer dos agentes específicos do mercado de

arte. Esse relacionamento, de uma forma ou outra, inegavelmente permeará sua sensibilidade em matéria de arte, ainda que não a determine.

Assim, partindo da premissa generalizante de que um patrono coleciona segundo uma sensibilidade artística moldada por padrões que se relacionam com os autores que lê, as exposições, galerias, museus que frequenta, a exposição “Caminhos do modernismo europeu na coleção Castro Maya”, realizada em 1999, rastreou registros do circuito artístico europeu em uma coleção brasileira, através dos acervos museológico, bibliográfico e arquivístico. Foram selecionadas obras de artes, documentos, livros, catálogos de exposições e periódicos que revelassem um alcance na coleção das ideias transmitidas por três categorias de agentes ligados à crítica, ao mercado e à recepção das obras de arte, ou seja, historiadores, *marchands* e curadores.

A biblioteca, o arquivo e o acervo pictórico da coleção Castro Maya revelaram a tradicional influência marcante da cultura europeia, sobretudo francesa, junto à intelectualidade brasileira daquela época. Lá estão presentes em forma de textos ou referências os principais expoentes da história e da crítica das artes.

O horizonte aquisitivo de Castro Maia também se concentrava na França. Aspirando montar um panorama do moderno, de Constantin Guys à abstração, passando pelo impressionismo, pelo cubismo e outras escolas, Castro Maia tirou proveito das condições favoráveis do pós-guerra para enriquecer a coleção.

Uma dos conjuntos de obras presentes nas paredes da exposição representa o que seria a visão de Castro Maia sobre a trajetória da arte moderna: parte de um desenho de Constantin Guys, o “pintor da vida moderna” de Baudelaire, passa pelo impressionismo de Monet e o cubismo em uma tela de Metzinger, chegando ao abstracionismo informal em um guache de Mathieu.

Já a exposição “Castro Maya, colecionador de Portinari” foi inaugurada em 2003, simultaneamente ao lançamento de um livro homônimo. Ela explorou o processo desse significativo segmento da coleção

a partir do encontro, no Rio de Janeiro da década de 1940, de dois homens praticamente da mesma geração, o artista e o colecionador, que experimentavam uma situação semelhante, de grande destaque no cenário contemporâneo.

Desse relacionamento, que se estendeu até o início dos anos 1960, surgiria uma grande coleção, muitos projetos em comum envolvendo o mecenato direto ou indireto de Castro Maia e, inclusive, uma amizade.

Essa variada gama de vinculações engendradas entre o colecionador e o artista resultou na formação daquela que, atualmente, é a maior coleção pública das obras desse pintor.

Nós nos perguntamos por que tanta identificação de Castro Maia com o artista Portinari, e, a meu ver, a projeção alcançada pelo artista e o caráter de sua obra, vinculada, ao mesmo tempo, aos ideais do moderno e do nacional, conferem sentido a esse projeto de colecionamento de Castro Maia. Para este, Portinari é o artista do presente, que lhe garante a ligação com sua contemporaneidade. Sua arte interpreta inquietações da elite intelectual sobre a precariedade histórica da situação social brasileira.

Por outro lado, Portinari é o artista brasileiro exaltado por historiadores e críticos franceses familiares a Castro Maia, aqueles mesmos que estavam presentes na biblioteca na exposição “Caminhos do modernismo europeu na coleção Castro Maya”.

A exposição foi dividida, optando-se por agrupar obras segundo os diferentes padrões de colecionismo: aquisição, mecenato ou amizade; desprezando-se modulações mais usuais que seguem similaridades em técnica, cronologia ou temática. As etiquetas traziam, sempre que possível, junto aos tradicionais itens, como título, data, técnica, etc., informações explicativas sobre a proveniência das obras da coleção.

No “módulo colecionador” se exibiam trabalhos adquiridos diretamente pelo colecionador ao artista ou mesmo posteriores à morte de Portinari, através de galerias e familiares.

No “módulo mecenas” se destacavam trabalhos encomendados pelo colecionador ao artista, com grande destaque para as ilustrações de livros, que foi um grande trabalho de parceria dos dois, através da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, e outros livros editados por Castro Maia.

Por fim, o “módulo amigo”, se compunha de obras notadamente presenteadas pelo artista ao colecionador, geralmente acompanhadas de dedicatórias muito afetivas.

As vitrines completavam esse espírito com materiais variados, que documentavam a presença da obra “portinariana” na coleção. A pesquisa documental também abarcou uma multiplicidade de projetos que não foram levados adiante, de aquisições, de edições de livros, de edificação de monumentos, mas que demonstram a identidade do colecionador com o artista.

Por falta de tempo, deixarei de abordar outras três exposições: “Coleções do moderno: Hecilda e Sergio Fadel na Chácara do Céu”, de 2001, “Espaços para a modernidade: bienais de São Paulo, MAMs e a coleção Castro Maya”, de 2004, e “Encontros da arte abstrata: coleções Sattamini e Castro Maya”, de 2006, que completariam o panorama dessas pesquisas que procuraram levantar os aspectos ligados ao mercado e ao ambiente artístico onde circulava o colecionador.

Capa de seda com franja de veludo

Eliane Vasconcellos

Gostaria de agradecer a presença de todos e dizer que, na realidade, não somos um museu casa, mas, como estamos no evento na Fundação Casa de Rui Barbosa e somos um museu dentro da Fundação Casa de Rui Barbosa, irei falar um pouco do centro que dirijo, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira.

E, como não poderia deixar de ser, escolhi para minha apresentação uma ligação entre Brasil e Portugal. O título da minha comunicação, *Capa de seda com franja de veludo*, é uma alusão direta ao final do famoso conto de Machado de Assis, *A igreja do diabo*. Nele, o bruxo do Cosme Velho nos mostra que há capas de seda com franjas de algodão e capas de algodão com franjas de veludo, mas, no nosso caso, nossas capas são de seda e as franjas de veludo, e apontam para um único universo, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira.

A capa de seda com franja de veludo é a indumentária que dois intelectuais vestiram para que fosse criado um centro que tivesse como objetivo a preservação da memória literária brasileira. Refiro-me a Carlos Drummond de Andrade, que defendeu essa ideia em mais de uma crônica, como também a Plínio Doyle. Aqui, a essência de Américo Jacobina Lacombe, diretor da Fundação Casa de Rui Barbosa na época, de Irapoan Cavalcanti de Lyra e de Maximiliano de Carvalho e Silva tornaram o sonho realidade quando, em 28 de dezembro de 1972, inaugurou-se o Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Drummond, satisfeito com a realização de sua fantasia, escreve:

Poucas pessoas souberam (ou perceberam) que alguma coisa de novo aconteceu numa mansão da Rua São Clemente, ao findar o ano, em honra e benefício das letras. Sem alarde, inaugurou-se na casa de Rui Barbosa o arquivo museu de literatura, possível semente de outros.

A ideia nasceu nas conversas de sábado que alguns escritores amigos de Plínio Doyle costumam ter em sua biblioteca de Ipanema. Américo Lacombe, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa, logo lhe apreendeu o interesse e decidiu torná-la realidade. [...]

Maximiniano de Carvalho, diretor do Centro (de Pesquisa), apaixonou-se pelo assunto, e em poucos meses, com a superin-

tendência de Irapoã Cavalcanti de Lira, diretor da Casa, montou o pequeno arquivo museu que, tudo indica, amanhã será grande e prestará bom serviço. Treze pessoas de boa vontade fizeram doações, muitas delas valiosas. [...]

Termina a crônica fazendo um pedido:

Colecionador ou não colecionador, que tenha em casa um retrato, uma carta, um poema, um documento de escritor brasileiro digno de nome de escritor, e pode com ele enulentar (sic) o arquivo museu menino, dirigido pelo espírito público de Plínio Doyle na Casa de Rui Barbosa: faça um *beau geste*, mande isso para São Clemente, 134, e terá oferecido a si mesmo o prêmio de uma satisfação generosa.¹²

O Arquivo Museu de Literatura instalou-se acanhadamente no sobrado da velha mansão, mais precisamente na sala Estado de Sítio, pois, no Museu da Casa de Rui Barbosa, cada sala possui um nome ligado a acontecimentos da vida de Rui.

Plínio Doyle fez um apelo aos escritores:

Para evitar que se perca ou se disperse a preciosa documentação de nossa história literária, mande para a Casa de Rui Barbosa todo tipo de material que sirva à nossa finalidade específica.

O apelo foi atendido e, em apenas 15 dias de existência, o Arquivo já possuía mais de 500 peças.

O arquivo crescia. Os documentos e objetos, que corriam o risco de ficar dispersos entre familiares e amigos dos escritores, iam chegando. Inicialmente, a doação era tímida. Os familiares, certamente receosos

¹² ANDRADE, Carlos Drummond de. Em São Clemente, 134. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1973.

de verem suas preciosidades se perderem, davam a Plínio Doyle algumas cartas, um manuscrito, um punhado de fotos.

Mas logo o arquivo museu começou a ganhar credibilidade, cresceu e firmou-se como um centro respeitável e sério, com o seu trabalho reconhecido tanto no Brasil como no exterior. Assim, as peças não mais chegavam isoladamente; recebíamos agora arquivos inteiros, ou complementação de material já doado.

Criado com o objetivo de preservar a memória literária de nosso país, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira reúne hoje em seu acervo mais de 80 arquivos de escritores brasileiros, além de uma coleção de documentos avulsos e de um acervo museológico composto por 1.200 peças de naturezas diversas. São móveis, quadros, máquinas de escrever, caneta, medalha e selos, lembranças de viagens, peças de indumentária, escultura, pintura, caixa de música e muitos outros objetos, formando uma coleção heterogênea que tem um único denominador comum: terem pertencido aos nossos escritores ou estarem a eles relacionados.

Por seu valor intrínseco, esses objetos justificam sua incorporação ao AMLB como documentos enriquecedores da compreensão, pontos de referência e fontes para reflexão indispensável à recomposição do mundo ficcional e não ficcional, bem como para o conhecimento da personalidade de seus possuidores.

Esses objetos crescem em importância quando nos permitem torná-los vivos e atuantes como elementos fundamentais nas exposições realizadas pelo AMLB. Nesse sentido, merece destaque a exposição *Memória Literária V: Os dois mundos de Cornélio Pena* na qual o visitante pôde apreciar o retrato a óleo da tia de Cornélio, Zeferina Marcondes Machado, que inspirou o trama do seu quarto romance, *A menina morta*, além de um arranjo emoldurado de flores, beija-flor e borboleta, composto pelo próprio Cornélio e que aparece descrito no caderno de notas do romancista, e outro arranjo composto pela Marquesa de Paraná, que aparece no capítulo 22 do romance *Fronteira*. Ou então a caixa

de música, com sistema de cilindro, de procedência suíça, que é assim descrita pelo romancista:

Dali a pouco [Carlota] foi chamada à realidade pelo som fraco, longínquo, da caixinha de música, pois Jovina maquinalmente a tinha feito funcionar e tocava a mazurca *Excelsior* de Marengo.¹³

Ao entrar na sala do AMLB, o visitante se depara com um colar acadêmico, uma miniatura de herma¹⁴ que se encontra no Recife, um retrato a *crayon* de Ismailovitch¹⁵, uma poltrona de veludo verde, um torso de mulher. E, quando ele se depara com a mesa de jantar que pertenceu ao poeta, não pôde deixar de invocar o mundo trágico de *Consoada*:

Quando a indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo,
Talvez sorria, ou diga:
– Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta
Com cada coisa em seu lugar.

A outra capa de seda com franja de veludo a que quero aludir é a relação Brasil/Portugal. É interessante dizer que o Arquivo Museu de

¹³ PENA, Cornélio. *A menina morta*. cap. LXXXIX.

¹⁴ Coluna sobre a qual se coloca a reprodução da cabeça do homenageado.

¹⁵ Ismailovitch, Dimitri (1892 – 1976). Pintor e desenhista russo, veio para o Brasil em 1927, onde se destacou como retratista, tendo também se dedicado à paisagem e à natureza-morta.

Literatura Brasileira nasceu sob o signo de Camões. Por que isto? Pois sua inauguração se deu dentro das comemorações do IV Centenário de *Os Lusíadas*, com a inauguração da exposição camoniana e a entrega do prêmio IV Centenário dos Lusíadas a Gilberto Mendonça Teles, pelo ensaio *Camões e a poesia brasileira*.¹⁶

Além do mais, as relações que temos mantido com esse país têm se estreitado desde então, e o material encontrado em nosso acervo pode esclarecer ou enriquecer informações sobre nossas relações culturais. Informações estas que aparecem disseminadas em correspondências com nossos escritores. Para se ter uma ideia do material aqui encontrado, escolhemos explorar no arquivo de Carlos Drummond de Andrade a relação deste com intelectuais portugueses.

O Egito Gonçalves¹⁷ escreveu seis cartas, todas endereçadas do Porto, entre 5 de janeiro de 1951 e 13 de novembro de 1970. No que diz respeito às relações Brasil/Portugal, chamou-nos a atenção sua primeira missiva, na qual o signatário diz:

Uma revista, *A Serpente*, não pode publicar, senão inéditos, mas não sei se no Brasil é assim. Verifico que os autores brasileiros têm ideias diferentes das nossas. Vejo, por exemplo, no *Jornal de Letras* algumas pequenas biografias de escritores onde se dizem as profissões, os bairros onde moram, os hábitos prediletos e até os amigos preferidos. Entre nós isto não é possível. Ora acontece que alguns autores brasileiros me enviaram poemas que não eram inéditos, o caso do meu prezado camarada é um deles. Digo isto para lhe explicar o motivo por que não lhe posso publicar o seu poema – aliás muito belo – AMAR. É que esse poema já foi publicado em Portugal, na página de letras do jornal *Diário Popular*, há cerca de três meses. Publicar-lhe-ei

¹⁶ O livro está já na 4. ed., que foi publicada em 2000 pela Casa da Moeda de Portugal.

¹⁷ José Egito de Oliveira Gonçalves (Matosinhos, 8 de abril de 1920 - Porto, 29 de janeiro de 2001), mais conhecido por Egito Gonçalves, foi um poeta, editor e tradutor

pois os dois restantes, que nunca vi publicados. No entanto, se o meu caro amigo desejar enviar-me um outro para substituição de AMAR, eu ficaria grato.

... um dos poetas realmente grandes. Desde há muito que sua poesia me toca a alma no fundo:

Me dói, como você diz em um dos seus primeiros livros *Me Posterna*. Depois disso, sinto-me um pouco mais à vontade para lhe dizer que não há outra como a poesia de circunstância, amigo, você bem o sabe: É a das maiores poesias do nosso tempo. E será o mesmo plano da dos senhores Neruda, Hernandez, Lorca e Aleixandre, Elouard, Pessoa e poucos mais.

Pela correspondência trocada com Jacinto do Prado Coelho,¹⁸ podemos traçar o desenvolvimento da revista *Colóquio/Letras*. Em carta, de 29 de dezembro de 1970, o escritor aponta as novas diretrizes da revista, informando a Carlos Drummond que, a partir daquele momento, teremos, agora, a *Colóquio/Letras*:

Aspiramos a que a *Colóquio/Letras*, nessa segunda fase, que sem o esplendor gráfico de até agora, terá rigorosa sobriedade condizente com um contexto que a si próprio se imponha, seja a revista literária que, na verdade, não existe em língua portuguesa. Que nas suas páginas compareçam, a par de um ou outro colaborador estrangeiro, os melhores autores portugueses e brasileiros vivos, no fraterno encontro que a língua comum justifica e até exige. É intento que, com o apoio da Fundação Gulbenkian, se nos afigure exequível, mas para isto será indispensável a adesão de todos os que, no simultâneo esforço

¹⁸ Jacinto do Prado Coelho (1920-1984), professor e crítico literário português, foi diretor, de 1971 a 1984, juntamente com Hernani Cidade, da revista *Colóquio/Letras*.

de incessante realização ou superação individual, pressuposta no ato da criação literária, valorizem e engrandecem a cultura luso-brasileira, com as naturais diversificações nelas contidas e que a só enriquecem.

Na correspondência com Jorge de Sena¹⁹ encontramos duas cópias de cartas remetidas por Carlos Drummond de Andrade. Na carta de 29 de maio de 1972, Drummond agradece ao amigo a indicação para o Prêmio Internacional de Literaturas de *Books Abroad*.

Ainda não estou de todo refeito do susto. Surpresa me causou sua carta recebida há três dias. Como podia eu imaginar que, de repente, me veria indicado para o Prêmio Internacional de Literatura de *Books Abroad* e que a iniciativa partisse de você, poeta, crítico e homem que já me tem dado provas de generosa simpatia, mas de quem as distâncias e circunstâncias não têm permitido aproximar-me, senão rápida e episodicamente. De qualquer modo, mesmo ainda aturdido pelo imprevisto e natureza da comunicação, sinto-me no exercício de um estado de felicidade muito especial. Não propriamente de alguém ante à perspectiva de conquistar um prêmio literário dos mais significativos. Bem sei que a perspectiva é incerta, mas o de que quem já recebeu esta espécie de prêmio moral, contido no gesto que você teve espontaneamente com impulsiva bravura de mosqueteiros da letra. Por isto, e antes de prosseguir, vou dizendo: muito obrigado, Jorge de Sena. Para mim, o que você fez vale mais do que a futura decisão do júri, mesmo se favorável.

¹⁹ Jorge de Sena (1919 – 1978), poeta, escritor, crítico e professor português, viveu exilado no Brasil, de 1959 a 1965, e, posteriormente, nos Estados Unidos.

Luís Francisco Rebelo²⁰ anota, em carta de 15 de janeiro de 1946, que, ao escrever seu trabalho sobre Drummond, muito ficou por dizer.

Verifico que me escapou, então, toda extraordinária força humorística contida em *Brejo das Almas*. Há um tempo, burlesca e trágica. E consequência direta deste fato, o caráter da pura atualidade deste livro, mas isto vem, talvez, de que é obra de grande poeta e eu tenho como um dos três ou quatro maiores poetas do Brasil.

Joaquim Montezuma de Carvalho em 25 de setembro de 1952 escreve:

Não sei como agradecer tão gentil oferta de *Viola de bolso*. Já o li duas vezes e há dois poemas que sei de cor. São: “Obrigado” e “Divina Pastora”. O que aqui exprimo é só uma impressão e não um juízo de crítico. Mas a nota mais comum, existente em *Viola de bolso*, julgo ser a ironia. Está bem expressa no poema “Obrigado” (e dentro deste nos versos “Aos que vomitam (*sic*) meus poemas/nos mais simples vendo problemas,) No poema “A maneira de Geir Campos”, “Porque meditativos? Porque é uso assim denominá-los” —provoca no leitor uma inesperada gargalhada!

Mas deparemos com a sinceridade fortemente desnudada de “Inventário” e um arrepião nos atravessa; e logo a segue com “Divina Pastora” e temos aqui a poesia mais extraordinária desse livro. Momentos tem que me recorde do Antonio Nobre. E outros, do Eugênio de Castro. Mas vem das veias dum Carlos Drummond de Andrade e não há semelhança possível. É a poesia mais pura, mais “dádiva” de todo o volume. E que maneira impressionista de dizer!

20 Luís Francisco Rebelo (1924 – ?) ensaísta português, dramaturgo e crítico teatral.

...porém as cruzes,
no topo do cemitério,
que antiga fazem a rua
onde , talvez, o adultério
certamente se insinua...

Para Arnaldo Saraiva, quando da publicação de *Uma pedra no meio do caminho*. Biografia de um poema, Drummond, escreve:

Você já deve ter recebido o exemplar da *Pedra* que lhe dediquei, e, possivelmente, outros mais, remetidos pelo editor, e a que faz jus o coautor do trabalho. Por sinal que o livrinho vem interessando bastante ao público: os comentários de jornal (espontâneos, não publicidade dirigida) são todos simpáticos, e realçam, com o valor documental da obra, o mérito do estudo crítico assinado por você. Vai junto o artigo, aparecido hoje, do Tristão de Ataíde, que se lhe estropiou o nome, em compensação, se mostrou sensível à qualidade do ensaio. Entre outras manifestações, lembro-me da de Santos Morais, que em nota assinada no *Jornal do Commercio*, considerou “excelente” a apresentação – juízo que, verbalmente, foi ainda o de Rodrigo M. F. de Andrade.

Não poderia ter deixado de lado minha curiosidade de quando ontem se falou da relação de Camilo Castelo Branco com o Brasil, de pesquisar o que tínhamos no Arquivo Museu de Literatura sobre essa relação, e encontrei, entre outras coisas, um artigo de Rodrigo Otávio Filho, manuscrito e publicado, onde comenta a relação de Lobato e Camilo, fazendo um paralelo entre eles. Paralelo esse que mostra a admiração de Lobato para com o escritor, onde Lobato diz, em carta a Godofredo Rangel, um de seus amigos: “que não havia salvação na literatura fora de Camilo”.

Em matéria de estilo, havia para ele dois grandes escritores: Camilo lá e Machado aqui. E eles eram tal qual pão com manteiga, porque não se poderia separar um do outro. E, por isso, ele aconselha ao amigo que “não o abandones nunca”.

Assim, como podemos perceber, o AMLB é uma entidade duplamente literária envolta pelo “manto diáfano da fantasia”, segundo a expressão conhecida de Eça de Queirós e, ao mesmo tempo, pela “capa de seda com franjas de veludo” no dizer do bruxo do Cosme Velho.

Darci e os urubus, um caso entre colecionador e coleção

Ione Helena Pereira Couto

A presente comunicação esta relacionada ao tema coleções e colecionador, abordado em minha dissertação de mestrado, defendida em 2005 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, e cujo objetivo foi analisar uma coleção etnográfica recolhida no final de década de 1940 pelo antropólogo Darci Ribeiro, entre os índios urubus, habitantes do estado do Maranhão. A importância destes objetos decorre do fato de posteriormente terem servido para compor a exposição que inaugurou o Museu do Índio em 1953.

A escolha dessa coleção, composta de 109 objetos, se deveu ainda a outros fatos singulares, a saber: ter sido a primeira coletada por um profissional de ciências sociais; seus objetos terem servido para uma das primeiras publicações de Ribeiro, e por terem sido aqueles objetos fonte de inspiração para o discurso que norteou a criação do Museu do Índio, cujo projeto esteve a cargo de seu coletor. Partindo dessas características, procurei interpretar como essa coleção serviu para dar materialidade ao discurso de Ribeiro contra o preconceito e em prol da divulgação dos estudos sobre as sociedades indígenas, base para a criação do Museu do Índio.

Devo informar que trabalho no Museu do Índio há mais de 20 anos, sendo minha responsabilidade a documentação, organização e exibição do acervo etnográfico, atividades que necessitaram de um prévio conhecimento sobre a história de formação do acervo. Daí que este trabalho me despertou grande interesse em vista da possibilidade de poder recuperar a formação do acervo etnográfico e assim identificar quais foram os critérios e conceitos que nortearam cada coletor no recolhimento dos objetos que hoje fazem parte do acervo institucional. Foi a conjugação das características daquela coleção associadas ao meu interesse profissional que levaram a analisar aquele conjunto de peças.

A análise proposta contou com um corte temporal na trajetória de vida de Ribeiro. A ênfase recaiu no período de 1947 até 1958, período em que trabalhou naquele órgão governamental como etnólogo da Seção de Estudos – SE, setor do SPI responsável pelas pesquisas etnográficas.

O ano de 1947, para a SE, é tido como o marco de sua renovação, visto que seu corpo funcional foi reforçado pela contratação de profissionais, tais como linguistas e etnólogos, que passaram a efetivar as primeiras pesquisas etnográficas de cunho científico, calcadas que estavam em um corpo teórico e metodológico organizado e aplicado pelas primeiras instituições de ciências sociais criadas no país, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, no início da década de 1930. Foi a partir do ingresso desses profissionais, entre eles Ribeiro, que a SE passou a constituir algumas de suas coleções etnográficas cujas bases de recolhimento estavam relacionadas à metodologia científica de então.

A coleção que serviu como base para este trabalho foi organizada a partir de duas incursões etnográficas feitas por Ribeiro, nos anos de 1949 e 1950, à região do Maranhão onde habitavam os índios urubus. É de se ressaltar que os objetos de plumária desta coleção também serviram como tema para o livro *Arte plumária dos índios kaapor*, de 1957, onde podemos perceber com mais clareza os critérios que nortearam os recolhimentos de Ribeiro.

Para a análise desta coleção, além dos documentos textuais do arquivo do Museu do Índio e de uma bibliografia de apoio sobre a formação da disciplina antropológica, também me utilizei de conceitos oriundos tanto da antropologia quanto aqueles que versavam sobre coleções, oriundos da área da antropologia e de história. Dois deles me foram bastante úteis para a análise daqueles objetos, visto que auxiliariam no entendimento do recolhimento promovido por Ribeiro. Foram eles: o de “arte e cultura”, desenvolvidos pelo historiador e antropólogo americano Jimmy Clifford, e o de “visível e invisível”, desenvolvido pelo historiador Krzysztof Pomian, em seu ensaio sobre o significado das coleções.

Clifford coloca que teria sido na virada do século XIX para o XX que os objetos oriundos de culturas simples, até então classificados como “curiosidades”, “primitivos” ou “exóticos”, teriam sido reclassificados, devido a uma mudança paradigmática que envolveu os conceitos de arte e cultura. Para aquele autor, tal mudança esteve relacionada ao surgimento de um processo que incluiu subjetividades pessoais e coletivas, onde valores estéticos, políticos, culturais e históricos foram acionados a fim de formalizarem essas novas posições, ancoradas no forte conteúdo cultural e no grande poder artístico que carregavam aqueles objetos.

Conceitos como arte e cultura no Brasil, desde a década de 1930, estavam sendo debatidos, assimilados e difundidos, sendo os focos para sua disseminação as instituições antropológicas modernas. Aquele período também ficou caracterizado pela institucionalização da antropologia, onde seus conceitos estavam sendo formulados no interior das faculdades e centros de difusão de conhecimento antropológico, como os museus etnográficos. Oriundo da Escola Livre de Sociologia e Política – ALSPP, atuando em uma instituição antropológica, o SPI, e participando ativamente de todos os encontros promovidos pelos antropólogos em vários estados do Brasil, Ribeiro não se encontrava indiferente àqueles debates.

Somando-se a tais fatos, temos ainda a política cultural promovida pelo Estado Novo de Vargas, caracterizada pela cooptação dos intelectuais. O governo Vargas via os intelectuais como peças fundamentais para a estruturação da nova ordem cultural. Como formadores de opinião, deveriam promover, através de seus discursos, a união entre o governo e o povo. Foi dentro desse pensamento que as políticas ideológicas foram aplicadas pelo Estado. Como parte desse programa o Estado cria em 1937 o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, contratando, para o seu quadro, intelectuais da época que tinham como missão criar um projeto de identidade nacional. É dentro desse espírito que Ribeiro iniciou sua carreira profissional no SPI, criando um novo discurso para o órgão, ainda que sem abandonar o discurso salvacionista anterior, já fortemente implementado pela Comissão Rondon, mas introduzindo nele a luta contra o preconceito e pela divulgação da diversidade cultural, um discurso de natureza liberal que, ressalte-se, acompanhava as tendências daquele momento.

As bases de recolhimento promovidas por Ribeiro, para a constituição daquela coleção, se situam nessa zona fluida entre o etnográfico e o artístico, buscando desconstruir a imagem do índio, que até então estava relacionada ao indolente, feio e preguiçoso.

Já o segundo conceito, o de “visível e invisível”, cunhado por Pomian, possibilitou a análise do tema coleções em dois níveis: o primeiro serve como base de esclarecimento sobre o que sentem aqueles índios sobre seus objetos, ou seja, objetos utilitários, mas que carregam consigo um significado mítico, visto que servem como suporte para a comunicação entre o que se vê e o que não pode ser visto. Já no segundo nível, aquele tema nos possibilita interpretar como aqueles objetos se relacionam com o público de museus.

No primeiro nível, os objetos urubus servem para o seu povo como suporte de comunicação para “representar” ou “intermediar” as relações entre os urubus e seu criador, Maíra, a quem atribuem a criação do mundo, dos homens e dos bens materiais. Devido a esta caracterís-

tica, Maíra é concebido não apenas como criatura intermediária entre a natureza divina e a humana, mas também como um ser vivo e atuante. Partindo desse pressuposto, os objetos urubus passam a representar elementos invisíveis, que vivem além das fronteiras que separa o concreto do não concreto. No plano concreto, esses objetos reabilitam o herói criador, tornando-o visível, auxiliando a manutenção da unidade social, o orgulho tribal e promovendo a proteção de seu herói mítico do esquecimento. Assim, os objetos urubus mesmo não buscando uma semelhança com o seu criador, permitem que os urubus participem da aventura mítica de Maíra, pela força ativa que eles possuem.

Esta mesma ordem pode ser aplicada aos objetos já reunidos em coleção, estando aí o seu segundo nível de interpretação. Quando transferidos para uma instituição museológica, eles continuam sendo responsáveis pela intermediação entre o “visível” e o “invisível” da comunicação entre esses dois universos, indígena e não indígena. Neste novo momento, já não irão representar a intermediação entre os urubus e Maíra, mas estabelecerão a relação entre o público e os urubus, onde o primeiro diante daqueles objetos passa a “ver” os urubus, uma presença invisível diante do objeto “visível”. Visto que os objetos, quando expostos ao olhar, têm a capacidade de ressuscitarem memórias de culturas inteiras, despertando em nós, coletivos, um componente de identidade, pois, sem a ajuda daquelas “imagens”, não nos conectaríamos com aqueles indivíduos.

Por tudo que foi colocado, coube aos objetos urubus preencher vazios e ausências. Tanto dentro de sua própria sociedade quanto da nossa. Eles estão para além dos valores e símbolos, para os quais, no entanto, servem de suporte. São imagens essenciais de investimento e tratamento que serviram para eternizar tanto o povo urubu quanto o próprio Darci Ribeiro, possibilitando que ambos ocupassem o seu lugar na história.

Narrador daquela coleção, Ribeiro se utiliza daqueles objetos para dar início à construção de sua imortalidade e, como recompensa aos

urubus, inicia a imortalidade dos seus objetos, construindo para eles o Museu do Índio, que, por meio de um trabalho sistemático de documentação e conservação, os (re)significou com o objetivo de representarem o patrimônio cultural dos índios brasileiros e da nação.

Finalizo esta comunicação com uma citação de Darcy Ribeiro, retirada de uma de suas publicações e escrita trinta anos após aqueles recolhimentos, que reflete a relação que ele estabeleceu tanto com os objetos indígenas quanto com aqueles que lhe deram materialidade:

Vivendo a vida indígena, tratando de colecionar objetos com propósitos museológicos, sentimos a estranheza que provoca nos índios a nossa ocupação. Para eles, retirar aquelas coisas de uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter objetos, mas ter o artista ali, fazendo e refazendo a beleza. Hoje e sempre, dessa certeza de que a vida está composta de coisas que têm tantas potencialidades práticas, como expressão de beleza, lhe dá a grande segurança. Segurança esta que nós não temos, que tanto colecionamos espécies raras como desprezamos seus criadores.

Maria Luisa e Oscar Americano em reconhecimento à cidade *Cláudia Vada Souza Ferreira*

Primeiramente, quero agradecer à Fundação Casa de Rui Barbosa por poder fazer uma apresentação, pela primeira vez, da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano. É uma instituição que tem 25 anos, mas que até esta data não tinha feito nenhuma apresentação desse tipo.

Basicamente, estou aqui para apresentar o perfil de Oscar Americano e Maria Luisa, sua esposa, assim como a formação de um acervo que deu origem à Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

A Fundação Maria Luisa e Oscar Americano foi instituída em 1974 pelo engenheiro Oscar Americano. Os seis anos seguintes foram dedicados à reformulação da antiga residência da família, visando transformá-la na atual sede. A partir de 1980, os acervos arquitetônico, paisagístico e artístico tornaram-se acessíveis ao público, passando a constituir um importante espaço cultural e de lazer da cidade de São Paulo.

Os fundadores

Oscar Americano de Caldas Filho nasceu a 27 de março de 1908, filho do dr. Oscar Americano de Caldas e de Dona Ermelinda Ramos Americano. Seus ascendentes, tanto do lado paterno (origens mineiras) quanto do lado materno (origens paranaenses), haviam participado da luta pela colonização e pela emancipação do nosso país.

Seu avô, José Manuel dos Santos Pereira, era exaltado patriota, tendo participado ativamente das revoluções liberais do Império e do movimento abolicionista; à época do movimento nativista, para demonstrar seu amor à terra natal, deu a seus filhos, ao invés do sobrenome de família, toponímicos, tais como Oscar Americano de Caldas, que assim se chamou por ter nascido na cidade de Caldas, situada na América; Vital Brasil Mineiro da Campanha, o cientista, que recebeu esse nome por ter nascido no Brasil, em Minas Gerais. Foram esses os únicos homens da numerosa prole de José Manuel dos Santos Pereira e Mariana Xavier dos Santos Pereira.

Acostumado desde criança aos assuntos ligados à sua terra natal, Oscar Americano estudou no Colégio Franco-Brasileiro, no Colégio São Luís e no Instituto Mackenzie. Também os ambientes escolares em que viveu contribuíram para que o civismo, a responsabilidade do cidadão perante os problemas de sua pátria e o altruísmo – ponto marcante de sua personalidade – fossem se definindo no jovem, que, em 1931, recebeu o diploma pela Escola de Engenharia Mackenzie.

O início de sua carreira profissional coincidiu com as movimentações cívicas que levaram à Revolução Constitucionalista de 1932, à qual aderiu como voluntário e participou das linhas de frente integrando o batalhão Piratininga. Terminada a Revolução, retornou às suas atividades profissionais, fundando o Escritório Técnico Oscar Americano, especializado em obras de engenharia. O setor que logo o atraiu foi o de obras rodoviárias, pois na década de 1930 e 1940 foram iniciadas pelo governo as primeiras estradas modernas. Acompanhando de perto a execução de trechos rodoviários a cargo de sua firma, sentiu após a guerra de 1945 que havia chegado o momento das grandes obras públicas no Brasil. Para delas participar com eficiência, não teve dúvidas em assumir enormes compromissos, fazendo maciça importação de máquinas dos Estados Unidos. Nessa ocasião, transformou o Escritório Técnico na Companhia Brasileira de Projetos e Obras – CBPO e, dedicando toda a sua capacidade profissional a essa firma, conseguiu colocá-la entre as mais prestigiosas empresas de engenharia civil.

Teve ativo papel no desenvolvimento urbano da capital paulista, participando da criação de novos parques e do loteamento de vários bairros, como o Paineiras do Morumbi, o parque Bairro Morumbi, na zona sul, e o jardim Nossa Senhora do Carmo e o parque do Carmo, em Itaquera, na Zona Leste.

A região onde está a Fundação – o bairro Paineiras do Morumbi – já foi bem diferente. Situada nas colinas da porção 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 atividade agrícola, com a criação de grandes propriedades – caso da Fazenda Morumbi, que até meados dos anos 1930 se dedicava ao plantio de chá, entre outras culturas.

O bairro propriamente nasceu pelos esforços de Oscar Americano e Oswaldo Arthur Bratke no final dos anos 1940. Esse arquiteto e urbanista idealizou o plano urbano, inspirando-se 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 e muito verde.

No estado de São Paulo, Oscar Americano foi um dos responsáveis pela introdução de novos equipamentos e processos de execução de infraestrutura viária após 1945, construindo as rodovias Anchieta e Castelo Branco, entre outras.

Ao longo de sua trajetória, Oscar Americano enfrentou os mais variados desafios profissionais. Realizou todo tipo de obras: de casas e prédios comerciais, passando por escolas e hospitais, até implantação de ferrovias e aeroportos, como o Galeão, no Rio de Janeiro.

No campo hidrelétrico, estão algumas das mais notáveis realizações da empresa de Oscar Americano. A CBPO participou da construção das usinas de Xavantes, Capivara, Foz do Areia e outras. E foi uma das cinco empresas brasileiras selecionadas para a construção daquela que ficou conhecida como a maior usina hidrelétrica do mundo nos anos 1970 – Itaipu.

Dona Maria Luisa Ferraz Americano de Caldas nasceu no Rio de Janeiro, a 30 de abril de 1918, filha do dr. Bernardo José Ferraz e de dona Maria Isabel Dale Ferraz; sexta filha de 14 irmãos, foi criada dentro dos princípios que tradicionalmente regem as famílias brasileiras com o exato sentido do cumprimento do dever, de hierarquia e da luta por todas as causas justas. Terminados seus estudos secundários, casou-se em 1937 com Oscar Americano de Caldas Filho, e foi, por sua fibra, pertinácia e trabalho, a grande incentivadora do marido.

Tendo o casal decidido aproveitar a chácara de recreio, que se localizava no então distante bairro do Morumbi, para construir a casa definitiva da família, dedicou-se ela com grande entusiasmo aos planos relativos à empreitada. A escolha do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), e do paisagista Otávio Augusto Teixeira Mendes (1907-1988), e, muito especialmente, do local onde seria erguida a construção, consumiu-lhes grande esforço, tendo finalmente sido destacada da chácara área de aproximadamente 75 mil m² para aquele fim.

O maior interesse do casal se concentrou no parque, no meio do qual se situaria a casa, e o cuidado com que dona Maria Luisa participou da construção, do plantio de árvores e de todas as outras providências, no lugar de difícil acesso que era o Morumbi, ligou-a à propriedade de forma muito intensa.

Paralelamente à construção da casa e ao paisagismo do parque, o casal Americano ocupou-se em guarnecer sua residência com móveis e objetos brasileiros, que retratassem a memória nacional. Não tendo a preocupação do colecionismo e nem pretendendo formar um acervo museológico, procurou selecionar para utilização na sua vida diária peças que tivessem, como tinham ambos, os pés fincados na terra brasileira.

Em reconhecimento à cidade

Sua característica marcante – a generosidade – fez com que decidisse, em março de 1974, transformar sua residência no Morumbi em área de uso público, instituindo a Fundação. Esta foi a retribuição, a São Paulo e ao Brasil, das oportunidades de trabalho e progresso que o país lhe proporcionou. Faleceu a 15 de junho de 1974, e seus cinco filhos iniciaram trabalhos de adaptação da imóvel para tornar-se museu.

A coleção

A coleção de arte e objetos históricos, iniciada com peças pertencentes à família Americano, compõe-se de três núcleos principais: Brasil Colônia, formado por pinturas do século XVII – entre essas, oito paisagens do holandês Frans Post, que acompanhou Maurício de Nassau em sua estada no Brasil, entre 1637 e 1644 – e por objetos e imagens do século XVIII.

Outras preciosidades são as tapeçarias *Le Chasseur Indien* e *Combat des Animaux*, confeccionadas na Manufatura dos Gobelins, na França, baseadas nas pinturas e desenhos do retratista Albert Eckhout. Quan-

do os cartões originais das tapeçarias se desgastaram, o pintor francês François Desportes fez novos cartões, no mesmo espírito, dando origem à série Nouvelles Indes.

As tapeçarias são exemplares da segunda série. Vendidas em 1768 ao duque de Noailles, passaram mais tarde à propriedade de Lord Byron. Oscar Americano adquiriu as duas peças na Inglaterra, em 1973.

Já entre o mobiliário do período colonial brasileiro, destacam-se peças D. José I, onde o traço de influência portuguesa é atenuado e são incorporadas características do mobiliário francês e inglês. Também são conservados móveis D. João V e D. Maria I.

O quarto de Maria Luisa e Oscar Americano foi conservado como na época em que residiam no local. Pode-se apreciar a cama D. José I, construída no século XVIII, no Rio de Janeiro.

Entre as peças de prata, encontram-se exemplares elaborados por importantes prateiros brasileiros e portugueses. Há também exemplos de ourivesaria portuguesa do século XIX, como o par de tocheiros do prateiro lisboeta Torcato José Clavina Bernardes.

A fase do Brasil Império reúne uma série de retratos a óleo, entre eles o retrato de D. Pedro I, de autoria de Mauricio Sendim, D. Pedro de Alcântara, que se tornaria D. Pedro II, é retratado em diversas fases da vida.

Integram a coleção diversas peças de porcelana Companhia das Índias, elaborada na China sob encomenda. São exemplos as sopeiras com *présentoir* do Serviço dos Pavões.

Há também refinado serviço de porcelana francesa, presente da Câmara a D. Pedro I, por sua decisão de permanecer no Brasil. A data de 9 de janeiro de 1822 ficou conhecida como o “Dia do Fico”. Importante coleção de comendas e leques comemorativos, sofisticadas peças artesanais produzidas na China, no século XIX, além de inúmeros objetos do período.

O passeio pela história do Brasil é complementado por obras de artistas brasileiros do século XX. Neste núcleo destacam-se Cândido

Portinari, com *Meninos e Piões*. Lasar Segall está representado por sua tela *Campos do Jordão*. E a *Pietà*, de terracota, de Victor Brecheret.

Mesa-redonda

Museus casas da aristocracia

Jurema Seckler – Damos início à mesa-redonda Museus casas da aristocracia, D. Fernando de Saxe-Coburgo Gota e D. Pedro II. Convidaremos para compor a mesa o Sr. José Manuel Cameiro, diretor do Palácio Nacional da Pena, em Portugal, e a Sr^a. Maria de Lourdes Parreiras Horta, do Museu Imperial, IPHAN. A mediadora será a nossa querida Vera Tostes.

O espaço áulico do século XIX como representação do cotidiano: o Palácio da Pena como residência aristocrática
José Manuel Carneiro

De Coburgo para Portugal

Com a Guerra da Libertação e a queda napoleônica, os domínios de Coburgo e toda a terra alemã vão ter um desenvolvimento artístico e arquitetônico que, de certa forma, acompanha a notável vida literária e musical que pulula por toda a Alemanha.

Fernando de Saxe-Coburgo Gotha vive numa época e numa família onde os interesses artísticos das gerações mais velhas transmitem um significativo aprender de um gosto romântico por excelência.

Para lá de uma educação disciplinada, onde o preceptor Dietz não admitia quaisquer deslizes na família, viajava-se por Paris, Londres, Viena, enriquecendo-se as coleções de cada membro com pintura, es-

cultura, mobiliário, *bric-à-brac* vário para embelezamento e enriquecimento das residências de cidade e de campo.

*Following the Congress of Vienna, the Duchy has considerable funds at its disposal, thanks to French payments; part of them are expended in France itself at the end of 1815 for extensive purchases of Parisian luxury goods, particularly of clocks, bronzes and furniture items.*²¹

Se o tio duque Ernesto I enriquecia as suas coleções, os pais de D. Fernando embelezavam a sua residência de Viena, onde a fortuna Kohary, do lado do avô materno, igualmente se fazia sentir.

É nessa época que Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) vai começar a desenvolver a sua atividade como arquiteto, *The Last Great Architect* segundo Rand Carter, acrescentando:

*What makes Schinkel such an important architect and why, after such long neglect in the English speaking world, has he once again become so interesting? Although a generation younger than the English architects Sir John Soane (1753-1837) and John Nash (1752-1835), Schinkel's career, like theirs, coincided with a period of transition in architecture, a period in which long accepted conventions were called into question and unprecedented demands were placed upon the architect, in other words, a period much like our own.*²²

Schinkel estudou com os melhores arquitetos berlinenses, primeiro com David Gilly (1748-1808) e com o filho deste, Frederico (1772-1800). Entre 1803 e 1805, Schinkel viaja pela Itália, onde descobrirá

²¹ Herbert Brunner, Lorenz Seeling. *Coburg Ehrenburg Palace – Official Guide*, Munich: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1984, p. 25.

²² Rand Carter, *The Last Great Architect*, <http://www.tc.umn.edu/~peikx001/rcessay.htm>

duma forma ainda mais viva e perfeita a osmose entre arquitetura e paisagem natural. De regresso à Alemanha, irá praticar e será adepto fervoroso da ligação da arquitetura ao meio envolvente.

Num decreto ducal de 11 de outubro de 1810, o duque Ernesto I de Coburgo afirma que o seu palácio residencial em Coburgo, o Ehrenburg, se encontra num profundo estado de decadência. O decreto começa com este texto: *The residence palace here is in such a poor and dilapidated condition that some main changes must absolutely be made.*

Desta forma chega a Coburgo, em outubro de 1810, Karl Friedrich Schinkel, que durante um mês trabalha no projeto das fachadas, das escadarias e também na decoração dos interiores desse imóvel, símbolo do reforçado poder ducal. Será de Berlim que Schinkel enviará mais desenhos e projetos para as obras que alterarão qualitativamente a residência ducal.

A ideia de “decorar” as três alas do palácio com fachadas goticizantes e transformar a envolvente num parque jardim deve-se a Schinkel e ao fascínio da medievalidade. O neogótico estava na moda e fazia parte do gosto romântico, assim como a importância que se atribuía ao tratamento paisagista do espaço envolvente. *This is evidenced by a perspective sketch made by Schinkel in 1810.*

Também se deve evidenciar que a escolha do neogótico na valorização arquitetônica da residência representa um dos primeiros exemplos desse estilo na linguagem germânica nesse tipo de construções, indicando a atualização cultural do gosto do próprio cliente.

Em 1811, Schinkel volta a Coburgo para visitar as obras e analisar outros projetos. Ficará, sempre, como arquiteto consultor do duque Ernesto I.

O nosso mecenas nasce em plena época de obras e melhoramentos significativos, não só da residência ducal do tio como das obras que, identicamente, se efetuaram no Rosenau, residência de férias da família onde todos se reuniam.

1810 Konnte die Rosenau bereits als Sommeraufenthalt genutzt werden. Alles wohnt schon auf der Rosenau...’, notierte die Herzoginmutter in ihr Tagebuch. Im gleichen Jahr berief der Herzog den jungen Berliner Architekten Karl Friedrich Schinkel nach Coburg, der Pläne zur Umgestaltung von Schloss Ehrenburg fertigen sollte. Schinkel beschäftigte sich damals auch mit anderen Coburger Projekten. Neben Entwürfen zumie ausgeführten – Parkarchitekturen für die Rosenau sind von seiner Hand eine ‘Studie zur Terrasse der Rosenau’, eine ‘Perspektivische Ansicht des Platzes am Schlosse Rosenau’ und verschiedene Vorschläge für Innendekorationen im gotisierenden Stil erhalten.²³

Estas obras denotam o gosto da família Coburgo, mas também o aumento significativo do poder econômico e do estatuto, que após o Congresso de Viena, em 1815, essa família adquiriu no novo xadrez político europeu.

Importa-nos aqui evidenciar que o nosso mecenas desde que nasceu habituou-se a obras, restauros e remodelações de espaços que muito contribuíram para a formação e solidificação da sua educação estética e interesses culturais, como também de toda a sua geração de irmãos e primos. A água-forte *The Wonder of Windsor*, de Charles Hunit, representando esta nova geração, ilustra os interesses culturais dos príncipes alemães. Igualmente o príncipe Alberto irá desencadear um conjunto de novas construções na Grã-Bretanha da sua bem amada Victória. Osborne House é construída na ilha de White em 1845. As obras do Buckingham Palace recomeçam em 1837 e o *royal couple* gostou tanto de Balmoral, na Escócia, que o adquiriu em 1852.²⁴

Como D. Fernando, Alberto foi também grande colecionador de obras de arte que enriqueceram todas as residências reais inglesas daquela época. “*The Prince was not only a collector, he was by nature a*

²³ Sabine Heym, *Schloss Rosenau*. München: Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1999, p. 10.

²⁴ Hermione Hobhouse, *Prince Albert – His Life and Work*, p. 114 a 145

cataloguer and a classifier”, mostrando igualmente um enorme interesse pelo paisagismo e pela jardinagem. É este gosto comum, herdado de infância, observando os melhoramentos nas propriedades da família, que os vai tornar verdadeiros estetas, promotores das artes numa dimensão pedagógica exemplar ainda pouco enfatizada.

Os projetos para a ilha dos Pavões que Frederico Guilherme III, rei da Prússia, fez desenvolver para os seus três filhos eram bem conhecidos na Alemanha e Fernando ouviu, por certo, falar deles, já que os nomes de Schinkel, como arquiteto, e de Lenné, como paisagista, estavam diretamente relacionados com essas obras, onde o cuidado entre construção e jardim exigiam trabalho conjunto dos dois profissionais, o que aconteceu também nos domínios de Coburgo.

Deux grands artistes, Peter Joseph Lenné et Karl Friedrich Schinkel (...) ont bâti des châteaux, tracé des jardins et de parcs, réuni structures historiques et nouvelles réalisations pour créer un paysage grandiose.

*Le rayonnement de Lenné, le paysagiste, et de Schinkel, l'architecte, dépasse leur époque. Ils incarnent l'évolution artistique moderne, et exerceront une influence durable sur les générations suivantes.*²⁵

Em resumo, podemos afirmar que a obra arquitetônica de Schinkel vai marcar o mecenas e que as ideias relacionadas com os parques e jardins vão ser vivenciadas desde Ehrenburg e Rosenau, ecoando na Pena, como veremos.

Regina Anacleto afirma:

D. Fernando, habituado a viver em Viena numa suntuosa mansão, a passar férias no castelo de Rosenau e familiarizado com

²⁵ Gert Streidt, Klaus Frahm, *Potsdam – Die Schlösser und Gärten der Hohenzollern*. Köln: Könemann, 1996, p. 142 e 143.

o palácio de Ehrenburg, corte dos duques de Saxe-Coburgo-Gotha, que ostentava uma notável ala neogótica, riscada cerca de 1819 por Schinkel, ao chegar a Portugal, deve ter-se apercebido, certamente não sem espanto, da penúria existente nas moradias régias nacionais.²⁶

O Palácio da Pena

Há um desenho inacabado num *carnet de dessin* de D. Fernando que se encontra no Palácio da Pena e que apresentamos pela primeira vez neste trabalho,²⁷ que mostra o conventinho da Pena como o príncipe o viu pela primeira vez em 1836, na sua primeira visita à serra escarpada de Sintra, muito semelhante à gravura reproduzida em 1855 e que se encontra na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

As ruínas conventuais, os penedos e rochedos da serra, a proximidade do castelo medieval, a aridez da serra sem qualquer vegetação a não ser a autóctone e a lonjura do horizonte onde se avista o mar são condimentos essenciais para uma mente romântica como a do mecenaz. Repensar um espaço amplo onde todos estes elementos se interpenetram dera a D. Fernando a ideia ou sugestão para levar a cabo um conjunto inédito e único entre nós.

A sua bagagem cultural e a vivência de espaços com ruínas e rochas, onde jardins se desenvolviam segundo um paisagismo inglês, tão à moda, delinearum desde o início um programa romântico para um espaço perfeito.

O conventinho jerônimo de Nossa Senhora da Pena, de fundação quinhentista, encontrava-se em ruínas pelo terremoto de 1755 e desabitado em consequência da extinção das ordens religiosas. Era, de fato, uma cenografia fantástica para uma qualquer cena operática, onde o

²⁶ Regina Anacleto, *Arquitectura neomedieval portuguesa 1780-1924*. Vol. I. Lisboa: F.C.G. – JNICT, 1997, p. 63.

²⁷ *Caderno de desenho de D. Fernando II*, PNP, Invº nº 394, p. 17.

sonhador poderia cantar, com a sua voz de barítono, áreas da *Lucia* ou da *Sonâmbula*.

Em fins de 1838, dois anos após o encontro com tão espantoso local, vai o príncipe adquiri-lo por 716 mil réis, anexando, por aforamento, um ano depois, as ruínas medievais do Castelo dos Mouros e as propriedades envolventes.

Por condição de venda, D. Fernando ficava obrigado a ‘cuidar da boa conservação (do convento), visto ser um monumento nacional’. A sua ideia era então reconstruir as ruínas, restaurando as celas para uma habitação provisória de verão.²⁸

Mas a ideia ganhou asas e transformou-se num projeto maior e, decididamente, muito mais significativo.

O barão von Eschwege

Trabalhava em Portugal um mineralogista e engenheiro de minas, o general Wilhelm Ludwig, barão von Eschwege, que além de falar a mesma língua do príncipe convinha, naquele momento, o mecenas conhecer. Este engenheiro tinha um excelente conhecimento de minas, túneis, estabilidade dos solos, como também era indicado para inspecionar o estado das coberturas, a preparação estrutural dos túneis que se pretendia implantar, a análise criteriosa dos terrenos e respectiva estabilidade. Igualmente, o parque e a nova residência necessitavam de ser providas de uma exemplar rede de água e esgotos, como ainda de caminhos viários e pedonais.

O barão nascido em Que, perto de Eschwege no estado de Hesse, a 15 de novembro de 1777, tinha concluído os seus estudos de filosofia, matemática e ciências montanhísticas em 1800.

²⁸ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, p. 298.

Chegou a Portugal em 1803, contratado por José Bonifácio de Andrade e Silva, então intendente geral de Minas e Metais do Reino, para dirigir as minas de ferro e as ferrarias da foz do Alge, perto de Figueiró dos Vinhos.

É o que nos diz Fernando d'Orey, no estudo que realizou sobre esse engenheiro e mineralogista.²⁹

Em 1809, vai trabalhar nas minas do Brasil, por convite do príncipe regente, tendo residido aí até 1823. Ao regressar a Lisboa e depois da queda do governo vintista, consegue que Palmela o nomeie Intendente Geral das Minas e Metais do Reino. Volta à Alemanha, em 1829, fixando-se em Kassel. Retorna a Portugal em 1835, sendo novamente, empossado como intendente, demitindo-se uns meses mais tarde. Porém, de 1839 a 1853 irá dirigir a construção tanto do Palácio como das vastíssimas obras no parque, sendo igualmente precisas as suas sugestões para o restauro do castelo.

Conhecedor dos hábitos portugueses, Eschwege publica, em 1837, em Hamburgo, a obra *Portugal. Ein Staats – und Sitteng Malde*, sobre o nosso país, o seu quadro estatístico-moral com bosquejos e cenas do cotidiano³⁰ que o mecenas leu certamente, pois vai-lhe dar carta branca para traçar as reformas da Pena.

Torna-se claro que, para uma obra tão complexa e vasta, com a introdução de inúmeras novidades técnicas, como os abobadados dos túneis e a leveza estrutural necessária para os suportes dos múltiplos pátios e terraços, Possidónio da Silva, então arquiteto da Casa Real, não era a figura indicada para as “empreitadas” de construção civil.

²⁹ Fernando d'Orey, O Barão de Eschwege, Autor do Primeiro Estudo Geológico da Serra de Sintra, in *Romantismo – Figuras e factos da época de D. Fernando II*. Sintra: Instituto de Sintra, 1988, p. 80.

³⁰ Barão de Eschwege, *Portugal. Ein Staats – und Sittenge Malde*, Hambourg: Hoffmann und Camp, 1837. BNL-HG 5435P.

Foi utilíssimo nas obras das Necessidades e em algumas decorações de interiores na Pena, como na casa de jantar privada do rei.³¹

Como o estudo para as medições das estruturas das abóbadas e terraços é interessante, consulte-se o artigo que o barão publicou na imprensa lisboeta, intitulado *Novo Methodo de Construção de Abobados com Manilhas de barro, Aplicado por Edifícios do Real Palácio da Pena*, onde indica dimensões em polegadas para o uso de diferentes tamanhos de “manilhas de barro”. É bem visível, no Palácio e em várias construções do parque, a forma como esta nova técnica foi introduzida e aplicada.

Já em 1826, o barão faz editar em Lisboa o *Relatório abreviado sobre o estado actual da administração das minas de Portugal (...)*, trabalho utilíssimo para a vasta rede de minas e canalizações, que projeta e executa para toda a área.³² Este trabalho será completado e modernizado com *Memória sobre a história moderna da administração das minas em Portugal*, que edita em 1838, utilíssimo para a compreensão dos trabalhos nessas áreas na Pena e que veremos com maior detalhe.³³

Se, para o palácio, o programa tem tradução bem visível nos belíssimos projetos e alçados que integram as coleções do palácio, o mesmo não acontece para o parque, já que ainda não foram encontrados em arquivo ou biblioteca.

É evidente que tais projetos existiram não só para o zonamento dos múltiplos espaços verdes, jardins, lagos, como para as construções do parque que se devem a D. Fernando. Não perdemos ainda a esperança de os encontrar, pois é impensável a construção de tão vasto projeto sem esse material de estudo e trabalho.

31 AHCB/Nuc. D.F. II, NG 266/100.

32 Barão de Eschwege, *Relatório abreviado sobre o estado actual da administração das minas de Portugal (...)*Lisboa: Typographia Carvalho, 1826, BNL-SC19172P.

33 Barão de Eschwege, *Memória sobre a história moderna da administração das minas em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Ciencias, 1838, BNL-SC1279013P.

É, todavia, de algum modo desconcertante que tenha sido um engenheiro de minas, e não um arquiteto de formação, a levar a cabo essa importante obra. Não é, no entanto, extravagante pensar no contributo do próprio Rei Artista, o “sonhador” deste projeto tão amplo, interligando três tipos de espaços tão distintos, tanto na forma como na função, mas que contribuíram para essa ideia plena de *obra de arte total* romântica: palácio, parque-jardim-quinta e castelo mourisco.

Os projetos

Sobre os projetos para o palácio, escreveu França que

Eschwege começou por traçar um plano coerente dentro dum estilo neogótico, que em 1836 se oficializara em Inglaterra, com a encomenda do novo Parlamento – mas D. Fernando queria “outra coisa” menos programática, mais aberta à fantasia, capaz de assimilar os restos renascentistas do velho mosteiro e de se inspirar em mais variadas fontes.³⁴

É por isso que, na década de 1840, o mecenas promove a viagem do barão num périplo com programação de *grand-tour* romântico na óptica do próprio príncipe. Essa viagem levou Eschwege a Inglaterra, França e Berlim tendo regressado pelo Magreb (Argélia, Córdova, Sevilha e, muito provavelmente, Granada).

As ruínas do conventinho exigiam um tratamento cuidado segundo um critério de construção e restauro, uma postura nova entre nós, já que praticamente grande parte do património nacional foi D. Fernando encontrar arruinado, dilapidado, não havendo, entre nós, para além de uns *happy few* quem pensasse em defendê-lo e valorizá-lo.

Essa postura nesse objeto de trabalho deve ser considerada, antes de mais, um programa de ensino pedagógico do próprio Rei Artista

³⁴ José-Augusto França. op. cit. p. 300.

em relação à forma como se deve valorizar o arruinado e enriquecê-lo sempre que possível.

Na Pena tudo era propício. Passa-se do conventinho em ruínas para um espaço habitacional para se pernoitar. As celas dão lugar a dependências cujas pequenas dimensões vão convidar a um futuro intimismo numa aristocracia que se vai aburguesando. A urgência de novos aposentos para transformar o espaço em agradável residência de veraneio vai exigir uma nova edificação, mas, contrariamente à construção monástica, prefere-se a contemporaneidade. É nesse contexto que o barão é obrigado a viajar para se atualizar quanto às novas linguagens formais da arquitetura e quanto à respectiva decoratividade espacial.

D. Fernando, ao promover essa viagem, sabia das limitações de Eschwege. Este dominava bem a construção civil de túneis, contrafortes, abobadados pela sua formação geológica, mas as volumetrias exteriores e o vocabulário decorativo parietal escapava-lhe.

Para a Pena, o mecenas queria o melhor, o mais atual, mas que viesse a ser talvez o evocar de uma nova epopeia aos olhos de uma sensibilidade profundamente romântica. Daí que os elementos orientalizantes, árabes e indianos, teriam de estar presentes como um novo “Venturoso” da contemporaneidade. A reabilitação do conventinho jerônimo e do castelo mouro eram insuficientes para o projeto idealizado: a Pena teria de representar a peregrinação exterior e interior do cruzado pelo patrimônio. Nas Necessidades, D. Fernando de Coburgo estava limitado pelo espaço e pela arquitetura edificada já existente. Aqui o espaço era suficiente para erguer o sonho, como veremos ao longo deste trabalho.

José Augusto França refere que, na viagem do barão von Eschwege à Alemanha, este “esteve convidado pelo rei prussiano, e admirou trabalhos de Schinkel, falecido poucos anos antes”.³⁵ Eschwege visitou

³⁵ *Ibidem*, p. 300.

certamente os três palácios que Frederico Guilherme mandou construir para os seus três filhos na vasta paisagem de Potsdam.

Le règne de Frédéric-Guillaume III correspond aussi à la seconde grande phase de travaux de Potsdam. Le monarque autorisa en effet ses enfants, le futur roi Frédéric-Guillaume IV, son autre fils, Guillaume, qui sera le premier empereur allemand de la lignée des Hohenzollern, et Carl à se faire bâtir des résidences d'été à Potsdam même ou aux alentours. C'est ainsi que se sont créés les domaines de Charlottenhof, de Glienicke et de Babelsberg, et bien d'autres édifices encore qui ont marqué de leur empreinte le paysage environnant.³⁶

Vão ser construídos os palácios de Glienicke, Charlottenhof e de Babelsberg, cada um com os seus jardins paisagistas, estando todos os espaços mobilados com lagos, rede de caminhos, pavilhões, templos, fontes, esculturas, construções de apoio, num todo de perfeito casamento entre arquitetura e natureza. Schinkel e Lenné encontraram em Potsdam as melhores condições para erguer as suas ideias. A cidade encontrava-se anichada na paisagem de lagos formados pelo rio Havel, contribuindo para um trabalho de equipe entre arquiteto e paisagista.

É do maior interesse vermos como o futuro Frederico Guilherme IV dizia a Lenné as suas intenções:

Le duc de Dessau a fait de sa terre un grand jardin. La mienne est trop vaste pour que je fasse de même. Mais petit à petit je pourrais transformer des alentours de Berlin et de Potsdam en un grand jardin. Peut-être ai-je encore vingt ans à vivre, un laps de temps suffisant pour réussir quelque chose. Ebauchez-moi un plan en considération des mots que je viens de prononcer devant vous.

³⁶ Ibidem, p. 142.

Também, e tendo em conta as respectivas proporções, o nosso príncipe vivenciou as transformações paisagistas realizadas em Coburgo e, sobretudo, no tão querido Rosenau, onde um magnífico parque paisagista foi criado para deleite da família. Veremos no capítulo dedicado aos jardins da Pena a influência que a paisagem romântica dos jardins tiveram nos seus mais de 200 hectares.

Na verdade, o plano de embelezamento de Potsdam, que data de 1833, revela a vastidão de um projeto que, à escala de Sintra, Fernando de Coburgo levou também a cabo.

Quanto aos três palácios, devemos deter-nos no de Babelsberg, pois será esta construção e seu conjunto paisagista que irá interessar para a Pena, ligado também à reabilitação do Castelo de Stolzenfels, bem mais a Sul, nas margens do Reno, e que sendo também propriedade de Frederico Guilherme IV da Prússia, o manda restaurar a Schinkel, em 1836.

D. Fernando conhecia essa velha construção medieval em ruínas e, ao abandonar Coburgo em janeiro desse ano, ainda não sabia da decisão do monarca prussiano. Mas, ao conhecer a Pena, na sua lua de mel em Sintra, em abril de 1836, encontrou semelhanças entre as ruínas jerônimas e as de Stolzenfels, velho castelo medieval de meados do século XIII, na margem direita do Reno, junto a Koblenz.

Vai ser a viagem de Eschwege que trará notícias mais detalhadas sobre os projetos de restauro de Schinkel para esta obra, onde algumas semelhanças com a Pena são óbvias, como se verá.

Deverei mencionar, igualmente, a importância da necessidade do mecenas em associar ao Palácio o Castelo dos Mouros. Esta edificação integra-se plenamente na paisagem a construir, através do jardim paisagista que, desde o início, brilha na mente do príncipe.

Em 1839, meses depois da aquisição do convento, D. Fernando requereu à Câmara Municipal o aforamento do Castelo, adquirindo-o a 16 de dezembro de 1839 por 240 réis, com a condição de construir um passeio público, conservar todas as muralhas e vestígios antigos sem al-

terar a sua estrutura, efetuar plantações de árvores e arbustos, devendo permitir a entrada franca e pública.³⁷

A medievalidade da construção evocadora da Idade Média é condimento fundamental no imaginário romântico, traduzido nesse vivo interesse do mecenas pela sua reabilitação e melhoramento. Também nos *Livros de ponto da Real Obra da Pena*, nas folhas de maio de 1841, temos notícia que são enviados seis trabalhadores e dois pedreiros para o Castelo dos Mouros. “Em novembro de 1841 faz-se menção a no Castelo Paredes e em abril e maio de 1843 a *Concertos das Paredes do Castelo*”.³⁸

De 1844 a 1846 desenvolveu-se com maior intensidade a maior parte dos trabalhos no Castelo com a construção de caminhos (junho, 1844), escadas (janeiro, 1845), arranjo de paredes (julho, 1845), construção de casa para o guarda (julho, agosto e setembro, 1845), etc.

De fato, o paralelismo dos trabalhos de vária ordem no *Castelo*, no *palácio* e no *parque* surge simultaneamente, mostrando bem a filosofia global que preside ao conjunto.

A necessidade de se pensar em aumentar a área construtiva do palácio tinha a ver com a notória insuficiência da reabilitação do convento. Era necessário criar uma nova ala para instalar a rainha e os príncipes, que iam nascendo ao ritmo de um por ano. Não é de estranhar que o novo espaço, o “palácio novo”, fosse projetado nos modelos mais vanguardistas da Europa. Não era no Sul que o romantismo tinha surgido, por isso mesmo demandar a Alemanha e a Prússia convinha ao mecenas.

Que Fernando II encontre afinidades com a germanidade de Eschwege e lhe tenha entregue a direção de todas as obras da Pena não é de estranhar, porém, a presença do gosto do mecenas esteve sempre bem patente em cada momento construtivo da obra.

³⁷ Tude de Sousa, *Mosteiro, palácio e parque da Pena na Serra de Sintra*, Sintra: Sintra-Gráfica, 1851, p. 59.

³⁸ Constança Moreira Rato Azevedo Lima, *Os livros de ponto da Real Obra da Pena 1839-1855*. Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1998, p. 18, não publicado.

Tendo em conta todo o espólio gráfico original do projeto da Pena e a documentação existente, é lícito pensar que Eschwege se tinha rodeado por outros elementos da equipe técnica para superar algumas carências técnicas. Vamos encontrar envolvidos nos projetos e nas obras Nicolau Pires – desenhista de plantas e provável colaborador dos magníficos alçados – e o mestre-pedreiro João Henriques, que foi o adjunto efetivo do barão, a quem coube a tarefa de vigiar os trabalhos de construção, o que fez com evidente eficácia, ao ponto de ficar a gerir o mapa de trabalhos que o engenheiro germânico lhe confiou quando se ausentou temporariamente para a Alemanha, em 1847. Nicolau Pires serviria na frente relativa aos levantamentos, desenhos e pormenores técnicos do projeto, em que adquirira prática noutras empreitadas reais; João Henriques, no acompanhamento dos trabalhos de construção civil e de coordenação de estaleiro.

Quanto ao barão von Eschwege, deve-se evidenciar as suas grandes qualidades como geólogo e um notável engenheiro. Como geólogo, são vários os seus trabalhos e relatórios. Fernando d’Orey reafirma que é na obra *Nachrichten aus Portugal und dessen Colonien, mineralogischen und bergmännischen Inhalten* (Notícias de Portugal e suas colônias respeitantes à mineralogia e minas), publicado em 1820, e noutros artigos que “ele descreve com imenso pormenor as formações antigas do Norte de Portugal e mais tarde lamentava não ter tido tempo de reunir todas as suas observações sobre as províncias da Beira, Minho e Trás-os-Montes”.

Em 1830, o barão redigiu um conjunto de trabalhos eminentemente geológicos, destacando-se, indubitavelmente, o que publicou sobre os arredores de Lisboa enfatizando a Serra de Sintra e terrenos afins cujo título é *Memória geognóstica ou golpe de vista do perfil das estratificações das diferentes rochas de que é composto o terreno desde a Serra de Cintra, na linha de Noroeste a Sudoeste até Lisboa, a atravessando o Tejo até à Serra da Arrábida e sobre a sua idade relativa*.³⁹ Obra de grande impor-

³⁹ MEMÓRIAS da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Lisboa: 1831, t. 11, p. 253-271.

tância para o estudo da implantação do “palácio novo”, atendendo às características dos solos e subsolos. Por outro lado, esses estudos estavam associados, nessa altura, a teorias gnósticas que o próprio Novalis, poeta contemporâneo de Eschwege, igualmente defendia e que, como vamos ver, tiveram grande afinidade com a própria formação do nosso mecenas.

A importância de Schinkel

A ligação do nosso projeto a Babelsberg torna-se evidente, já que a estrutura orgânica da construção e respectiva volumetria influenciou a Pena. A assimetria do edifício e o delinear do torreão principal da construção de Potsdam evoca o projeto inicial da Pena e da torre que lhe está anexa para receber a escadaria em caracol.

Schinkel encarrega o seu discípulo Ludwig Persius de elaborar os primeiros planos, optando desde 1831 por um *château* de aparência gótica, já que na Alemanha o neogótico inglês era digno de ser imitado. Gert Streidt e Klaus Frahm informam que

En Allemagne, cette influence se mêlangea avec une vision transfigurée du Moyen-Âge, perçu alors comme une ère de grandeur allemande. Les Châteaux forts furent considérés comme le symbole de la nation allemande unie, et devinrent le modèle d'un courant architectural appelé plus tard 'Burgenstil' (style château fort).

Igualmente, as *bow-window* que aparecem sobre os dois arcos da fachada principal do projeto do “palácio novo” se inspiram em Babelsberg, mas D. Fernando vai dar à fachada da Pena uma outra decoração, diluindo a *bow-window* na figura escultórica do tritão e transformando a outra janela em balcão varanda, para se poder beber o mar.

É também notória a ligação do Torreão, inicialmente projetado sem cobertura semiesférica, com a torre principal de Babelsberg. Compa-

rando o projeto inicial da Pena com a construção prussiana, facilmente verificamos a relação e a inspiração da Torre Prussa para a Pena.

Por seu turno, a Torre do Galo, projetada e inicialmente começada a sua construção no Pátio dos Arcos, foi beber a sua inspiração à Torre de Flatow, no parque de Babelsberg. Há também semelhanças volumétricas e estruturais da Gerichlaube (Galeria das Arcadas do Tribunal) com a construção da Nora no Parque Sintrense, esta de muito menor dimensão.

Outro modelo de inspiração da Pena foi o castelo de Stolzenfels, nas margens do Reno. O movimento da fachada que dá para o Reno deu o mote, quer para a fachada principal, quer para a de tardoz da Pena, tendo o nosso príncipe amaciado o estilo, casando-o com influências árabes e orientais.

Muito se tem falado da Torre do Relógio, que substituiu a torre sineira joanina e que França julga ser a construção menos feliz do conjunto. Porém, a sua inspiração vem do modelo de uma das torres de Stolzenfels, a *Castle Keep*⁴⁰, tendo o gosto fernandino criado linguagem mais exuberante e evocativa da Torre de Belém. Também o caminho da ronda de Stolzenfels é repetido na Pena, pegando-se num equipamento de inspiração das fortificações medievais, transformando-o, tanto lá como aqui, num magnífico *belvedere*, que permite a leitura da paisagem circundante. No nosso caso a ligação visual ao castelo é elemento a ter em grande conta.

Outros modelos de inspiração vieram definitivamente do vocabulário da arquitetura árabe, do Sul de Espanha (Granada e Sevilha), do Magreb e do Oriente indiano. O revestimento a azulejo amarelo das cúpulas, os remates de chaminés, as formas a sugerir minaretes, os reflexos azulejares das fachadas, a multiplicidade de terraços e terraçosinhos, os elementos decorativos das cantarias invocam a sabedoria ar-

⁴⁰ Werner Bornheim, *Stolzenfels Castle*. Mainz: Landesamt für Denkmalpflege, Burgen, Schlösser, Altertümer Rheinland-Pfalz, 1999, p. 42 e 43.

quietônica árabe, dando movimento e distanciamentos volumétricos extraordinários.

Evolução dos trabalhos

A construção do túnel de acesso ao palácio iniciou-se em 1840, com a casa do túnel, o fosso à entrada do túnel, o arco da ponte, torre de reforço e casa redonda. igualmente, se constrói um curro, a cavalaria, a casa de jardineiro.⁴¹

No parque, surge a informação que em janeiro de 1840 executaram-se plantações que continuaram nos anos seguintes. De 1841 a 1844 desenvolveu-se o plantio de canas, em 1842 e 1843 o buxo, pinhal de 1844 a 1846, As plantações no Jardim Novo deram-se em 1848, sendo também nesse ano que avançou o Jardim Inglês.

Quanto ao Castelo dos Mouros, o primeiro registo surge em maio de 1841, continuando os restauros em novembro. Mais concertos das paredes realizam-se em abril e maio de 1843, tendo-se intensificado os restantes trabalhos de 1844 a 1846.

Se realizarmos o estudo comparativo relativamente ao chamado palácio novo, encontramos, do mesmo modo, dados curiosos nos *Livros de ponto da Real Obra da Pena*.

Nas folhas referentes aos anos de 1845 e 1846 informa-se quanto às novas frentes de obra. Assim, são construídos os pórticos laterais da Porta Nova que corresponde à “porta” do Arco do Tritão. Em 1849, a frente de trabalho concentra-se no Palácio Novo e no palheiro da cavalaria, continuando as obras no Palácio Novo até 1854.

No parque, o ano de 1846 foi dedicado a limpezas várias: limpar os castanheiros, limpar o viveiro... De 1848 a 1852 há inúmeras referências aos pinhais: desbastar os pinhais, e em 1849 refere-se limpar o pinhal manso. por seu turno, em 1844 a 1845 constrói-se um tanque nos Sete Pinheiros e há trabalhos na Lagoa Grande, e o segundo e o

⁴¹ Constança Moreira Rato Azevedo Lima. Op. cit., Sintra, p. 7 e 8.

terceiro tanque são asfaltados. Realiza-se, em 1847 a 1848, um trabalho notável integrado no programa do espaço verde, e prosseguindo as obras na Lagoa Grande, concretamente a construção de paredes da ilha e trabalho de asfalto. Por outro lado, nesta altura, intensifica-se e desenvolve-se a rede de caminhos no parque, desenvolvendo-se a asfaltagem até 1854. As plantações no Jardim Novo do castelo ocorrem durante os três primeiros meses de 1848, já que em 1847 se deu por findo todo o trabalho relacionado com paredes no castelo.

Tem-se questionado a existência de mais projetos para o palácio. José Augusto França afirma que

Eschwege começou por traçar um plano coerente dentro dum estilo neogótico (...) mas D. Fernando queria 'outra coisa', menos programática, mais aberta à fantasia, capaz de assimilar os restos renascentistas do velho mosteiro e de se inspirar em mais variadas fontes.⁴²

Marion Ehrhardt defende que D. Fernando

recusou os primeiros planos de erigir em cima do convento um castelo em estilo neogótico, mais em harmonia com a história e a natureza do sítio, donde outrora d. Manuel tinha espreitado a frota de Vasco da Gama no regresso da Índia.⁴³

Consentânea com estas opiniões é a de Rio-Carvalho, quando escreveu que

a profunda sensibilidade de D. Fernando reprovou este projeto, e foi neste ponto que ele se revelou um artista com uma intuição extraordinária, que compreendeu Sintra, a magia da

⁴² FRANÇA, José-Augusto; *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1981, vol. I, p. 299.

⁴³ EHRHARDT, Marion. *D. Fernando II, um mecenas alemão Regente de Portugal*. Porto: Paisagem, 1985, p. 17.

serra e todo um passado artístico português. Não era um castelo das regiões dos Lagos ou da Escócia que poderia coroar a serra de Sintra, teria de ser um castelo palácio que se integrasse no ambiente, que se conjugasse com as ruínas quinhentistas e que fosse profundamente português.⁴⁴

Todavia, Regina Anacleto apresenta outra opinião quando afirma

é bem provável que esta posição não seja consentânea com a realidade e o que aconteceu na verdade, resume-se, apenas e só, à existência de modificações pontuais e de caráter decorativo, executadas sobre esses mesmos planos, porque, formalmente, a sua estrutura permanece.⁴⁵

Quando se comemorou o centenário da morte de D. Fernando II em 1985, afirmei em texto do catálogo da exposição levada a cabo no Palácio da Pena que “não me parece correto que se fale em dois ou mais projetos. O projeto inicial, a meu ver, o *único*, foi sofrendo inúmeras alterações à medida que se ia erguendo no topo da Serra de Sintra”.⁴⁶ Na verdade, a qualidade dos desenhos e sobretudo a estrutura volumétrica do edifício, sua inserção no terreno e desenvolvimento orgânico não sofreu qualquer alteração se seguirmos atentamente, quer alçados quer plantas. O que se verificou, e aí D. Fernando foi genial, foi a introdução de nova gramática decorativa integrada num programa maior e mais vasto, já que necessita dos jardins do parque e do castelo para uma possível leitura total. A ligação perfeita entre imaginação e cultura fernandina com elementos concretos da história de Portugal contribuiu para uma apresentação invulgar de um único exemplar nacional de

⁴⁴ RIO-CARVALHO, Manuel. O Castelo da Pena, in *Palácios portugueses*, SEJT, Lisboa, 1972, s/p.

⁴⁵ ANACLETO, Regina; *Arquitectura neomedieval portuguesa, 1780-1924*, vol. I, F.C.G. – JNICT, 1998, p. 78.

⁴⁶ CARNEIRO, José Manuel Martins. O ideal quer um ideal. O ideal romântico, in *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha, comemorações do 1º centenário da morte do Rei-Artista*, Palácio Nacional da Pena, 1985, p. 10.

palácio romântico. Se ao barão von Eschwege devemos o saber técnico expresso na construção civil, ao príncipe de Coburgo teremos de elogiar a genialidade, fruto de uma cultura muito sólida e de um gosto requintadíssimo. Não é de estranhar, por isso, que os seus contemporâneos não tenham compreendido ou, melhor dizendo, não tenham tido capacidade para, nessa altura, compreender tão extraordinária obra.

A administração direta dos trabalhos e a influência do monarca no efetivo avanço da obra determinaram a rápida leitura do edifício, criando-se uma involuntariamente feliz articulação entre a antiga construção conventual e a nova ala, designada na época por “palácio novo”.

... o rei, que vinha fazer longas estadas ao palácio da vila, para contactar diretamente com a obra, examinar, criticar e fazer emendar os desenhos – ou emendá-los ele próprio.

O inédito da construção, a assimetria construtivística, a movimentação volumétrica dão ao conjunto edificado uma novidade e um ineditismo a que, entre nós, há muito não se estava habituado. O desconhecimento dos modelos inspiradores e a tecnologia de engenharia usada deram, à Pena, as qualidades que fizeram dela o nosso *ex-libris* romântico. Falar-se em *pastiche* ou em amontoado de estilos sem sentido é opinião de ignorante desconhecedor das linhas mestras do novo movimento artístico e da inteligente correlação com os valores culturais da história do povo português que, desde muito cedo, esteve ligado a um cosmopolitismo e a uma miscelização artística significativa. Por isso, a arquitetura revivalista que ali se encontra parece constituir um compromisso entre três linhas estilísticas: o neogótico germânico; a interpretação conjuntural do manuelino; e a introdução de constantes elementos orientalizantes. Todas elas sinalizavam, em suma, a gesta dos descobrimentos, mediante a sua tradução romântica oitocentista.

Museu Imperial

Maria de Lourdes Parreiras Horta

Gostaria de dizer da minha alegria em estar aqui com todos neste Encontro Luso-Brasileiro, nesta grande Casa de Rui e em meio a tantos colegas queridos.

Quero dizer que minha comunicação é sobre o mesmo tema do José Manuel, talvez um estudo comparativo de duas casas da aristocracia e de governantes máximos dos nossos países. Na verdade, minha comunicação terá um enfoque mais museológico e semiótico. Portanto, abordando a questão da comunicação museológica e do espaço dessas casas museus, na relação com o visitante, nos discursos que fazem. E não estou querendo ser nada oportunista, como os senhores podem pensar, aproveitando a onda do Dan Brown, falando em códigos a serem decifrados, mas penso que, muito mais do que *O código Da Vinci*, esse grande sucesso, os museus sempre foram espaços de mistério, de deciframento de mistérios, de encontros inexplicados e que, em cada um de nós, profissionais dessas casas, visitantes, estudiosos, provocam diferentes experiências. Experiências muito mais sensíveis que racionais. Isso já pode ser dito de início.

Penso que o espaço museológico – principalmente as casas museus, os palácios museus – é um espaço que classifico como um palimpsesto, aquele pergaminho em que várias camadas de textos estão superpostas e que, na verdade, podemos olhar da superfície para a base.

Então, o Museu Imperial de Petrópolis parece um fenômeno muito claro e simples, sem maiores problemas. Trata-se do palácio de verão do imperador D. Pedro II, como todos sabem, construído aproximadamente na mesma época que o Palácio da Pena, com muitas similaridades de caráter e de cunho histórico. A Fazenda da Concórdia foi adquirida por D. Pedro I, que sonhava fazer na serra seu refúgio de saúde e de lazer. Ele não pôde ver esse sonho realizado, pois abdicou em 1831, e não pôde construir o palácio para o qual chegaram a

ser feitos vários projetos por arquitetos franceses, como, por exemplo, Pézerat⁴⁷. Um plano grandioso, de um grande palácio com mais de 400 e tantas janelas, mil pés de construção. Projeto de um grande palácio que não foi realizado e, após a abdicação de D. Pedro I, a fazenda ficou arrendada por uma companhia inglesa, sem nenhum investimento, até que, por herança, passa a D. Pedro II, que ali vai construir o seu palácio de verão.

O Palácio Imperial de Petrópolis é marcado com uma carga política muito grande. Ninguém pensa nisso, mas estamos ainda a pouco tempo da vinda da Corte Portuguesa para o Brasil. Vários adeptos de Napoleão vêm para o Brasil, entre eles, esses arquitetos.

Além de refúgio do calor e das febres, que matam tantos príncipes, a construção do palácio obedece a uma ideia estratégica de se ter um refúgio no caso de uma possível invasão do Rio de Janeiro.

Inclusive, pode-se pensar que a ideia de D. Pedro I, no momento conturbado em que vivia, era de que, na serra, pudesse ter seu Palácio da Concórdia. Esse palácio e, mais tarde, a localidade de Petrópolis, ali desenvolvida, nascem sob essa *logo* da concórdia, da paz interna e política, que, na verdade, não aconteceram. Só isso já confere ao palácio a sua carga simbólica.

Assim, a função do Museu Imperial seria a de recontar a história, não só da arquitetura, das coleções, da vida de uma época, como principalmente de seu ilustre morador e sua família, nosso imperador D. Pedro II e dona Teresa Cristina.

Isso, aparentemente, seria o objetivo, a missão, a meta e a função do Museu Imperial hoje. Só que há muito mais coisas e labirintos a serem percorridos do que pode parecer nesse simples enunciado. O projeto do jardim elaborado por Glaziou para o Palácio de Petrópolis nunca foi construído, mas, nessas lagoas artificiais, nesses caminhos, se vê não só

⁴⁷ Pierre Joseph Pézerat (1801-1872), jovem arquiteto/engenheiro, veio para o Brasil em 1825 contratado como arquiteto particular de D. Pedro I, onde projetou o palacete da Marquesa dos Santos e reforma do Paço de São Cristóvão. Em 1831, com a abdicação do imperador, radicou-se em Portugal, onde teve importante atuação profissional. Faleceu em Lisboa, em 1872.

a estética contemporânea de gosto romântico, mas também meandros e labirintos a serem percorridos, onde os mistérios moram.

Temos aqui uma vista dos primeiros anos, 1850 a 1855, do Palácio logo após a sua construção. Enquanto temos o Palácio emoldurado – e a instituição museológica é uma moldura dos fatos e segmentos da realidade para valorizá-los e analisá-los – temos também o lugar onde essa moldura se insere: a cidade de Petrópolis, cortada por vários rios e o major Júlio Frederico Koeller, engenheiro alemão encarregado da construção do Palácio e da cidade, da vila imperial. Seu desenho urbano é inspirado na Alemanha e os nomes de seus bairros e rios são os das regiões ao longo do rio Reno.

Para entendermos melhor esse fenômeno museu/palácio/história e passado/presente, temos que tentar nos livrar das molduras. Assim, se nos livrarmos das molduras museológicas e institucionais, talvez possamos nos aproximar mais do passado histórico e real, objeto da nossa arqueologia de sentidos.

Quanto mais perto nos aproximarmos do desenho do artista, do espontâneo na representação, mais próximos estaremos desse passado, não obstante a afirmação do historiador americano David Lowenthal de que “o passado é um país distante, aonde nunca poderemos chegar”.

Sendo assim, só nos resta buscar os registros da época na sua espontaneidade. Aqui temos um desenho do palácio, logo após o término de sua construção. Temos também uma litografia, feita por Sisson,⁴⁸ do imperador, da imperatriz e suas filhas, as princesas Isabel e Leopoldina, em um quarto de estudos, todos com um livro nas mãos.

Aqui temos uma marca semiótica, no modo como as casas históricas nos deixam perceber seu morador. Sem dúvida, elas são impregnadas pelo caráter e perfil dele. E, no caso, o perfil do nosso imperador é muito interessante, porque é um monarca cidadão, o que irá predomi-

⁴⁸ Sébastien Auguste Sisson, conhecido também como Sebastião Augusto Sisson e S. A. Sisson, (1824 - 1893) foi um litógrafo, desenhista e biógrafo francês radicado no Brasil.

nar em toda a sua vida, em todas as suas ações e decisões. Um homem simples, quase um burguês.

O professor Lourenço Lacombe, meu antecessor, dizia que nenhum palácio real no Brasil foi, na verdade, um palácio. Foram, no máximo, casas apalaçadas, como o Palácio de Petrópolis. Não temos construções do porte que vemos na Europa. E a vida da nossa corte era muito, muito simples. Isso irá nos levar a outra compreensão da família imperial e do reinado de D. Pedro II.

Aqui está uma foto pertencente ao arquivo Grão-Pará, gentilmente cedida por D. Pedro Carlos de Orléans e Bragança. A história oficial do monarca, do imperador e da imperatriz, foi sempre registrada pelos fotógrafos. Já se percebe a atitude moderna de se deixar captar pelo novo método, que é fotografia, mas, às vezes, a rigidez da pose do cerimonial nos deixa perceber que, atrás da coluna, estão duas crianças espiando.

Esta é, provavelmente, uma foto de Klumb⁴⁹, em que as duas princesas estão “xeretando” a sessão de pose da imperatriz. Ora, como qualquer mãe aqui no auditório identificará, ela está com um ligeiro ar de riso, porque não ignora o que está se passando, está ouvindo as risadinhas das meninas.

Então, esse aspecto não oficial das histórias de vida que está nessas casas é o que, na verdade, move as pessoas, o que as motiva a visitar o Museu Palácio. Como essas crianças, todos temos a curiosidade de penetrar no espaço proibido, de descobrir o que está por trás das cortinas.

Nesse sentido, a visita ao museu, a experiência do museu, tanto para o visitante quanto para os técnicos, é uma decifração desse palimpsesto, porque são vários textos e discursos e vários planos de realidade que ali estão superpostos.

E aqui o palíndromo do tempo: duas palavras muito interessantes. O palíndromo é a frase ou a palavra que pode ser lida da esquerda para

⁴⁹ Revert Henrique Klumb (1837 - 1886). Fotógrafo alemão, radicado no Brasil a partir do meado do século XIX, foi fotógrafo de Suas Majestades Imperiais e da Academia Imperial das Belas Artes.

a direita e vice-versa, guardando o mesmo sentido. Esta é a manifestação de um artista plástico na última exposição no Museu Imperial, chamada “Sinais na Pista”. Foram vários artistas trabalhando com as palavras e a significações. Ora, na verdade, em um museu, e aqui os senhores podem ver o acervo atestando isso, como palavras tridimensionais, a pessoa pode ver do presente para o passado, assim como do passado para os dias atuais.

Desse modo, essas experiências são um exercício de decifração que começa no museu, na moldura institucional museológica, com o acesso a esse espaço codificado. As pantufas no Museu Imperial são o primeiro código proposto ao visitante. Todo código só funciona se houver um consenso. Na museologia, no museu, na exposição museográfica, há vários códigos que as pessoas, por hábito e conhecimento, aceitam. Por exemplo: ninguém irá sair do Museu Imperial pensando que o imperador não tinha cabeça, porque seu traje está no manequim e os manequins com trajes não têm cabeça. São códigos museográficos que nós aceitamos naturalmente. E as pantufas são quase um tapete mágico que leva as pessoas, no Palácio Imperial, à aventura de descoberta e decifração.

Essa foto dessa menina poderia ser o símbolo do visitante detetive. As crianças são mestras nisso, nesse processo de fazer perguntas e de descobrir coisas, dentro e fora do palácio.

Aqui temos uma ideia da superposição do exterior no interior. O interior do palácio e o exterior refletido. É um exercício fotográfico de um concurso que fizemos há alguns anos sobre os novos ângulos de visão do museu, mas penso que representa a ideia de que, no museu, a pessoa tem de ver através e procurar as camadas superpostas que estarão todo o tempo chamando a sua atenção. O que é museográfico, real, história, virtual, narrativa e o que é concreto, como, por exemplo, fantasmas vistos no espelho. Sabemos que eles estão ali. Acreditemos ou não, mas esse espírito dos homens de uma época está presente nas coisas e nós os vislumbramos em seus testemunhos materiais.

Então, no museu, é preciso estar preparado para decifrar coisas que, muitas vezes, são banais. Esta imagem, por exemplo, pode causar certa crise. De que se trata? E, na verdade, são operários limpando o telhado de vidro do nosso pátio, mas são imagens imprevisíveis e inesperadas. Por que nos provocam um impacto? Porque tudo no museu está “suposto ser extraordinário”. Então, as pessoas já estão olhando, procurando o diferente, o raro, o extraordinário.

Essa é uma outra fotografia do mesmo concurso, em que vemos natureza e arquitetura. O natural e o construído sob um novo ângulo, lembrando que toda análise, toda decifração é um exercício individual e único. Não há também como querermos controlar e impor ao visitante nossa decifração, nossa interpretação.

Aqui, por exemplo, temos nosso grande Hermeto Paschoal, um artista que trabalha com a linguagem musical e com os sons da palavra, da fala, decifrando a obra de uma artista plástica que tem pregadores com palavras. E, na verdade, pode ser uma metáfora para um museu. O museu é um local onde “pregamos” esses conceitos, definindo as coisas, classificando o mundo material e pregando pregadores nas coisas, mas, na verdade, é todo um dicionário, uma enciclopédia de palavras, de sentidos. Esse encontro de várias percepções é muito rico, como, por exemplo, esse dicionário visual apresentado por um outro artista nessa mesma exposição, também com imagens intrigantes.

Tudo isso nos levará a um questionamento dos significados da função das linguagens. A linguagem musical, por exemplo, está aí nessa bela foto de Hermeto Paschoal inspirado pelo espaço do Museu. São essas misturas de linguagens que chamam a atenção, que educam o público, porque a educação é esse exercício da sensibilidade que gera felicidade e prazer.

Dessa forma, temos o museu instituição; quer dizer, tudo o que está ali visto pode ser visto através da ótica do *ex museum*. Toda leitura dos acervos será embasada nos estudos classificatórios, na autenticida-

de, na categorização, na classificação. Esse é o trabalho museológico tradicional, inclusive baseado nos estudos da cultura material.

E, ao mesmo tempo, temos a história nesses símbolos tridimensionais fixos, mas que são histórias. O brasão que está no saguão de entrada, objeto histórico e antigo com toda a força simbólica percebida pela visitante.

Um dos níveis desse palimpsesto é, primeiramente, o discurso museográfico em torno muito mais de artes decorativas que de história. O Museu Imperial é realmente uma casa, e a força das coleções, sem considerar o arquivo histórico e naturalmente a biblioteca, está nas artes decorativas do período. Temos a leitura oficial do imperador, do seu tempo e do seu governo, da sua política. Ao mesmo, tempo do homem D. Pedro II e de sua casa preferida, que é um artefato arquitetônico dos mais belos que temos no Brasil em termos de harmonia e beleza, um exemplar do neoclássico, construído em meados do século XIX, que teve contribuições de diversos profissionais, inclusive esse pórtico de pedra desenhado por um arquiteto italiano. Houve várias contribuições e, lá no frontão, os símbolos, os dragões ladeando as armas do Império.

Essa é a visão do objeto – palácio musealizado, mas podemos buscar a outra visão do palácio, do palácio em seu tempo de vida original. Nesta foto, por exemplo, os senhores podem ver os fundos do palácio, com o Palácio do Grão-Pará ainda em construção. Esse espaço é o do nosso atual arquivo histórico, mas já com a construção completa. Esse parece ser o das cozinhas. Parece-me que esse espaço seria a casa de banhos da imperatriz.

A aproximação da vida cotidiana nos é muito facilitada pela fotografia, relatos, documentos, correspondências e depoimentos. Tirada daquela cena, daquele flagrante da vida real, temos um objeto de aparato do poder, essa carruagem que, acredito, jamais tenha sido utilizada em Petrópolis. O imperador só o utilizava em momentos de

cerimoniais de ida ao Parlamento, abertura e encerramento do Parlamento.

Temos, nas coleções, todo um processo de coleta, porque esses objetos não estavam naquele palácio. Era uma casa de campo simples, com móveis de assento de palhinha, muito pouco luxo e requinte. Mas, hoje, enquanto museu, na leitura museológica das coleções, temos todo um segmento de objetos que representam o poder, a trajetória imperial, como o trono, por exemplo, que não havia nesse palácio. Essa grande sala no sobrado era uma sala de Estado, eventualmente destinada a uma recepção oficial, mas nunca para a cerimônia de beija-mão. Os trajes majestáticos, todas as insígnias de poder estão lá representados.

Assim, esse é o museu enquanto repositório de coleções significativas. O mobiliário dessa sala, que é chamada de sala dourada, é um mobiliário que pertenceu ao Senado do Rio de Janeiro. Quer dizer, absolutamente inadequado e inapropriado para um palácio na serra, mas está lá enquanto acervo.

E o nosso pavilhão de armas e os símbolos que lá estão – a mão da justiça, a coroa, a própria murça, o cetro e a mão de justiça, as armas imperiais, os ramos de tabaco e café – precisam ser decodificados.

Mas esta imagem me leva a querer falar de uma política dos artefatos. Haverá uma política nos artefatos? É possível se falar nisso? Toda a coleção, com toda a linhagem real e imperial, os quadros históricos, a irmã, D. Maria da Glória, Maria II de Portugal. E, quando olhamos um objeto como este, podemos realmente ter certeza de que existe uma política nas coisas, nos objetos. Esta é a pena de ouro da assinatura da Lei Áurea, que acabamos de adquirir. Já está no Museu Imperial.

Como objeto, como artefato, é uma peça bonita, bem feita, de extremo bom gosto, mas o que ela tem de significado político supera qualquer outra interpretação, como, por exemplo, o decote da princesa e essa camélia em seu colo. Mas é impossível não se falar das conotações políticas das camélias. E temos vários pés no jardim. Então, todo o

acervo passa pela leitura política e histórica que explica o hoje, que faz a ponte passado/presente.

Ao mesmo tempo, pensamos que o visitante deve ter liberdade de interpretação. Esta foto é a ganhadora daquele concurso de fotos citado, e chama-se “Sossego”. Mostra um rapaz em absoluto estado de relaxamento em frente ao palácio.

Assim, olhamos o palácio como objeto museológico e sabemos muito bem que os códigos arquitetônicos e sociais já determinam, por exemplo, o saguão, o *hall* de um edifício como um espaço de mediação, um espaço onde nada acontece, um espaço de passagem, onde alguns têm acesso e outros não, e é nesse *hall* que se faz a triagem dos que terão acesso aos espaços oficiais através da escadaria principal, que leva ao andar nobre e aos espaços íntimos protegidos por uma grade. Vamos sentir no próprio objeto palácio a estratificação, a divisão e a simetria, que é um traço do estilo neoclássico.

Aqui temos o espaço térreo do palácio, o plano do térreo e o sobrado. Esta é a sala de Estado e a varanda sobre o pórtico. E aqui é a entrada e o grande *hall*. Essa é a ala nobre do palácio, onde temos, ao final, o salão de música, chamado de “baile” nas encomendas e relatórios dos construtores, porque o baile era uma atividade corriqueira, fazia parte da educação, todos aprendiam a dançar e os bailes eram momentos de convivência em todos os níveis sociais. É interessante como temos no palácio essa divisão. À direita, temos a chamada “ala pobre”, primeira ala construída do palácio. O imperador tinha pressa, determinou que ela fosse construída rapidamente com materiais bem mais pobres e, inclusive, foi subdividida com tabiques para acomodar as damas da Corte.

Na verdade, tínhamos uma casa, um palacete, um casarão, mas sem nada de muito palaciano mesmo. Ao mesmo tempo, certos elementos vitorianos dos códigos sociais, estéticos e de moradia da época, mostram que, também no *hall* de entrada, havia sempre um espelho, lembrando-nos a preocupação com a aparência das pessoas que se apresentavam,

e um aparador – móvel talvez pouco comum em um palácio – sobre o qual, nas moradias burguesas, eram deixados os cartões de visitas.

O relógio, também situado no saguão, simboliza o rigor dos horários a serem cumpridos. Por acaso, é um dos poucos objetos originais do palácio e sempre ocupou tradicionalmente o mesmo espaço. No chão, temos, no mármore preto e branco de Carrara e da Bélgica, florões que parecem símbolos maçônicos. Embora não tenhamos certeza, é provável que os arquitetos franceses, sendo maçons, possam ter deixado a marca de suas convicções nesse piso. E aqui há um ângulo da sala do trono em que olhamos através do espelho. Uma boa metáfora para a minha proposta de visita ao museu: olhar através do espelho para chegarmos a vários planos do passado.

Esta é uma rara foto de Arsênio Silva⁵⁰, feita em 1865, do interior do Palácio de Petrópolis, com essas colunas marmorizadas, que estavam escondidas debaixo do estuque e que agora conseguimos restaurar. Vejam as cortinas nas portas, esse ambiente despojado que seria como os dos palácios reais no Rio de Janeiro, que tanto impressionaram os viajantes estrangeiros pela falta de pompa e circunstância.

A Corte Imperial brasileira é bem diferente das cortes europeias, apesar de todos os laços históricos e familiares e da herança cultural com a corte portuguesa. Há algumas explicações para isso: D. Pedro I veio para cá muito jovem e sentiu-se muito bem nos trópicos. E D. Pedro II só conheceu a Europa na maturidade. Portanto, não viram, não vivenciaram os espaços de luxo e de pompa, e viviam muito bem como cidadãos, como burgueses.

Assim temos, no Palácio, todo o lado do homem Pedro II, da sua história de vida. Temos várias representações, desde menino, já sempre incumbido e investido dessa função de governança, de governante máximo, e também já como homem.

Temos aqui uma foto do imperador em São Cristóvão, feita por Marc Ferrez, em 1885. Assim era seu dia a dia, era assim que ele anda-

⁵⁰ Pintor acadêmico, muito conhecido no século XIX.

va, se apresentava e se vestia. Era um monarca, como gostava de falar, monarca cidadão, pai de família.

Aqui há um outro flagrante que pertence à coleção da Biblioteca Nacional: a princesa Isabel e a princesa Leopoldina, e uma amiga, em seu espaço de lazer, trocando figurinhas, desenhos. E, ao fundo, temos um objeto, uma peça de mobiliário que hoje está no museu. É interessante descobrirmos esses remanescentes arqueológicos através das fotografias.

Aqui temos a sala de jantar ainda com uma disposição anterior. Todos os espaços da casa nos informam sobre o cotidiano da aristocracia. Então, podemos recuperar e complementar as informações, o conhecimento do real no passado através de documentos, publicações. Por exemplo, esse é famoso *O cozinheiro imperial*, o primeiro livro de culinária publicado no Brasil em 1843.

Os dentifrícios usados pela família imperial eram ingleses. Esta caixinha foi encontrada nos trabalhos de construção do museu, com esta pasta de *cherry*, de cereja, para os dentes e gengivas, importada de London.

O dia a dia, o gosto musical da família, o piano da imperatriz, a sala de baile, hoje chamada “de música”, porque abriga nossa coleção de instrumentos musicais, mas que, na verdade, era chamado “Salão de Baile”, onde os maiores eventos sociais aconteceram.

O quarto, por exemplo, é também comum, sem grandes pompas, com toda a gramática de interior do período, sendo o tablado o único elemento que denota a linguagem museográfica.

É muito interessante o trabalho de estuque no palácio: é quase poético. O quarto de dormir do casal imperial apresenta as iniciais Pedro e Teresa. E, além da escada oficial, solene e nobre, temos essa escada de serviço, que leva aos aposentos mais íntimos.

Chegamos mais perto da figura de D. Pedro II quando conhecemos a sua espreguiçadeira. E nesse gabinete de trabalho, ele passava todos os meses de verão, os dias mais felizes de sua vida, como ele sem-

pre afirmou. Dedicava-se aos seus estudos, leituras, correspondências, à observação dos astros. E aqui está seu gabinete com o famoso aparelho de telefone encomendado a Graham Bell, por ocasião da Exposição Internacional da Filadélfia, de 1876. Esse aparelho ligava o Paço da Cidade à Fazenda de Santa Cruz.

Dessa maneira, sentimos mais próxima a presença do homem com sua história de vida. Esta é uma foto do gabinete de trabalho do imperador em São Cristóvão. Vejam as pilhas de livros acumuladas nas cadeiras e a presença de uma cama. Parece-me que em seu gabinete de trabalho de Petrópolis também havia uma. Ele dormia em seu gabinete de trabalho.

No Arquivo Histórico do Museu Imperial podemos encontrar o lado humano do imperador menino, através deste bilhete, por exemplo, escrito ao pai: “Meu querido pai, e meu senhor, tenho tantas saudades de vossa majestade imperial e tanta pena de lhe não beijar a mão. Como obediente e respeitoso filho, Pedro”. São as duas faces desse homem: o homem imperador, monarca, nascido e criado para tal, e o homem intelectual, o cidadão.

A “paisagem média”

Thomas Schlereth, grande estudioso da cultura material americana, nos fala sobre o conceito do *middle landscape*, que se funde com o espírito e a cultura da classe média americana nas últimas décadas do século XIX. O que seria esta “paisagem média”? O ideal paisagístico e ambiental da classe média americana, que ele define e explora em seu artigo “Chautauqua: a Middle Landscape of the Middle Class⁵¹, tomando como referência o clássico estudo de Leo Marx, o mais dedicado estudioso do “ideal” na história literária e cultural americana: “The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in

⁵¹ SCHLERETH, Thomas J. *Cultural history & material culture: everyday life, landscapes, museums*. Virginia: Univ. Press of Virginia, 1990, 1992. p. 219 - 232.

América” (1967), (*A máquina no jardim: a tecnologia e o ideal pastoral na América*). Para tornar claro o título de seu ensaio, Schlereth explica o que é ou o que foi “Chautauqua”, inicialmente o nome de um lugar, um condado, uma cidade e um lago no sudoeste do Estado de Nova Iorque (palavra sêneca, tribo indígena local, para “lugar da morte”, “lugar onde a gente se perde”, “lugar brumoso”...). Em 1874, um pastor metodista, John Vincent, e um comerciante, Lewis Miller, criaram um instituto educacional dominical num campo perto do Lago Chautauqua. Este instituto logo se tornou uma colônia de férias permanente, oferecendo uma vasta gama de atividades, religiosas, culturais e recreacionais, que em conjunto passaram a ser chamadas de *chautauqua*.

Apesar de ser uma ideia antiga – estudiosos traçam a ideia do conceito de *middle landscape* até Shakespeare e mesmo até Virgílio – o conceito é complexo. Leo Marx o define como “um estado intermediário entre a natureza primitiva e a civilização ultrarrefinada”. Buscando as evidências na história americana, Marx propõe que o meio ambiente ideal que a maioria dos americanos procuraram criar era uma paisagem “mediadora” entre o primitivismo e a civilização, uma paisagem colocada entre duas metáforas: a de um Éden selvagem e intocado, no qual os europeus pensaram ter encontrado os sêneca de Nova Iorque (que nos deram a palavra *chautauqua*), por um lado, e por outro a cultura afetada, decadente, rarefeita das cidades europeias que eles tinham deixado. O que Leo Marx chamou de “república da paisagem média” era um ambiente pastoral, mas não primitivo. Uma metáfora dominante para esta sociedade da “paisagem média” era a imagem de um jardim: um mundo autossuficiente, tranquilo, de plantas e pessoas, bem distante da história, onde natureza e arte estariam equilibradas e integradas. O jardim da “paisagem média” era assim um artefato da arte da natureza e da artesanaria do homem. Para Thomas Jefferson, a “paisagem média” era mais do que um aspecto da geografia física: antes uma “geografia moral”, um repositório simbólico de valores econômicos, políticos, religiosos e estéticos, como a preocupação com a au-

toeducação, o valor das artes, o autoenriquecimento da recreação, os preceitos morais do Cristianismo Protestante, o impacto do ambiente físico no comportamento humano.

Por volta de 1880, os americanos começaram a criar parques de diversão e complexos de férias, spas rurais de saúde e acampamentos para crianças, bem como *chautauquas* de verão, aos quais se seguiram, na virada do século, os circuitos de acampamentos *chautauquas*. Como “paisagem média”, o *chautauqua* teve três antecessores: o *campus* do *college* americano, os acampamentos de caráter religioso e os assentamentos comunitários. O “movimento” *chautauqua*, relacionado e originado na instituição metodista, é marcado por aspectos tais como a localização em áreas rurais, procurava um certo grau de controle espacial sobre seus participantes, e acreditava nos aspectos benéficos de um meio ambiente purificante e edificante de pensamentos elevados e vida natural. Os movimentos comunitários que acontecem às centenas, pouco antes de 1870, nos EUA, tais como os *shakers*, os perfeccionistas, os harmonistas, os fourieristas ou os owenitas, também tem relações conceituais com o movimento *chautauqua*.

Parece-me que o imperador tomou conhecimento desses movimentos durante suas viagens aos Estados Unidos, ao longo de 1876. As experiências “genéricas” dos *chautauquas* se espalham naquele país, com uma característica básica: um enclave rural para o autoaperfeiçoamento, um retiro silvestre longe das pressões da vida urbana e uma empresa cultural coletiva visando o rearmamento moral e intelectual.

Penso que o imperador idealizou Petrópolis com esse espírito: a sua Petrópolis de natureza exuberante, um paraíso longe dos conflitos, e uma casa burguesa, não um grande palácio, espaço privilegiado para o estudo, a reflexão, a escrita, a fruição da natureza.

Penso que essa mentalidade, esse ideal do *middle landscape* vigora ainda hoje, com “limitações” em seu aspecto intelectual e espiritual: a forte presença da tecnologia, altamente sofisticada, mas submersa, ou parecendo imersa na natureza. É, hoje, talvez, o ideal dos condomínios

de luxo, onde se monta um espaço fechado, cercado, com tudo o que se tem direito. Um passeio à Barra da Tijuca nos presenteia com uma centena de exemplos... de “paraísos artificiais”...

A metodologia museológica no palácio-museu

Fazemos no Museu Imperial um trabalho baseado nos fundamentos dos estudos de cultura material, da classificação dos objetos. A partir da classificação, a análise. As últimas décadas da museologia primaram por essa atividade: classificatória, analítica, investigatória, mas sempre baseado nos artefatos.

Aqui estão partes das nossas coleções, devidamente organizadas, classificadas por categorias. Estes são os grandes colares da imperatriz Leopoldina e da marquesa de Santos. Aqui podemos ver pura política, cristalizada nesses objetos. Política e, ao mesmo, tempo, humanidade, dor, frustrações...

Então, tentamos adotar uma outra premissa na abordagem museológica que privilegiamos, que é a da *interpretação*, que também pode ser muito discutida, ou seja, os discursos se desenvolvem a partir desse acervo e, assim, trabalhamos na área da educação patrimonial, de forma a desconstruir e a reconstruir esses discursos. A partir dos objetos, dos fundamentos analíticos da cultura material e da análise dos objetos, o exame dos artefatos e fatos vai se desenvolvendo e, dessa forma, os questionamos. Mas a tradição nos diz – e sabemos disso nos museus – que todo trabalho dos investigadores sempre é a partir de quem produziu aqueles objetos. Isso é o mais importante: a marca, o fabricante, o local de fabricação. Estudamos quem fez. Há muito poucos estudos sobre o uso desses objetos: quem usou, como, em que sentido e com que efeitos.

É isso o que procuramos nesse exercício de dramaturgia histórica, porque considero os museus também como teatros da memória, como espaços em que o drama histórico aconteceu e continua acontecendo

hoje. Trabalhamos com os mais miudinhos, inclusive, usando as técnicas do teatro, da observação, da comparação, da discussão analítica e, depois, da experimentação. Nesta foto vemos o nosso colega, o arquiteto e doutor em patrimônio Luiz Antonio Bolcato Custódio, experimentando escrever com uma pena de pato em um dos materiais pedagógicos que produzimos, que são as “caixas de descoberta” (chamadas em Portugal de “maletas pedagógicas”).

Isso somente para levar à questão fundamental do peso político desses discursos, do efeito absolutamente educacional que tem o trabalho com os objetos da cultura material, que podem também ser a história material e a vida material. É possível tudo encontrar e decifrar nesse palimpsesto que é o nosso Palácio Imperial.

Vera Tostes – Temos tempo para perguntas. Antes disso, gostaria de fazer um pequeno comentário sobre o prazer que é mediar uma mesa tão interessante, porque são enfoques sobre uma realidade similar que já caracteriza nossos dois países e nossas histórias. Quando o José Manuel falava da decepção de D. Fernando ao chegar a Lisboa, lembrava-me da decepção dos membros da Corte Portuguesa quando aqui chegaram em 1808.

Pensava, também, no que pode consistir uma realidade passada a partir de uma visão atual: o Museu Imperial de Petrópolis era, originalmente, uma casa de veraneio, mas, quando foi montado, recriou-se ali o que se pensava ser o ideal do Império, não de uma casa de veraneio.

Gostaria também de falar das pantufas do Museu Imperial, porque elas fazem parte do imaginário daqueles que o visitaram. Elas constituem um acervo museológico. Meu pai as usou, eu as usei, meus filhos as usaram e usam e meus netos agora também as estão usando. Um dia, essas pantufas serão colocadas em uma vitrine tão preciosa quanto a vitrine da coroa.

Ana Pessoa – Estou tentando fazer um trabalho de reconstituição da Casa de Rui Barbosa na época de sua construção, em 1850. Ontem fomos ao Museu Nacional, que está fazendo um trabalho de reconstituição do espaço, que data do século XIX. Não temos, na verdade, nenhuma informação de como eram as casas de meados do século XIX. Então, esse esforço de arqueologia que está sendo feito talvez seja um processo que pode vir a ser tema da nossa rede luso-brasileira, quer dizer, uma busca comparativa. Vamos precisar fazer essa reconstituição comparativamente.

Assim, quando o senhor fala do despojamento da corte portuguesa, isso para mim soou absolutamente fascinante. Como podemos conhecer o despojamento português, que certamente influencia e orienta o despojamento de D. Pedro II, além da distância dos serviços, embora tivéssemos importação? Haveria talvez mesmo um gosto lusitano nisso que pensamos ser apenas um gosto cidadão moderno de D. Pedro II.

Jurema Seckler – Gostaria somente de fazer um comentário. Trata-se realmente de um desafio: as informações iconográficas são raríssimas, mas há muitos relatos de viajantes nos quais consta que a Fazenda Santa Cruz teria meia dúzia de catres. A fazenda pertenceu aos jesuítas e foi ocupada por D. João VI e depois por D. Pedro I, que ali fez alguns melhoramentos. Existe uma fotografia do Palácio Isabel, hoje Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro, muito interessante: um piano no meio da sala, coberto com muitos panos, uma mesa voltada contra esse piano, uma gaiola com um passarinho pendurada na janela. Um ambiente muito simples, sem luxo nenhum, uma coisa franciscana. Um cenário completamente diferente dos que montamos de acordo com um sentimento estético que não corresponde à realidade de então.

Dizem que, se os membros da família real entrassem, hoje, no Palácio de Petrópolis, não reconheceriam o ambiente que era deles. Talvez os objetos sejam os mesmos, são autênticos, mas não a decoração interior. Seria uma ótima ideia se o Demhist, o Comitê de Casas Históricas

do Icom, pudesse fazer um levantamento dos interiores, dos códigos de decoração de interiores, de mobiliário, de conjunto. Isso ajudaria muito os palácios e casas em todo o mundo.

Vera Tostes – Penso ser essa uma questão para todos nós que trabalhamos em museus de história, sobretudo museus que foram criados na primeira metade do século XX, quando a construção da história privilegiava o irreal do heroísmo. Hoje, a história se preocupa mais em ver mais as coisas como elas eram, fundamentando-se mais na documentação verdadeira do que no romantismo que herdamos do século XIX. A própria história do Brasil foi criada por autores literários românticos.

O Museu Histórico Nacional, que foi padrão para todos os museus de história do Brasil, acabou gerando alguns equívocos em função do momento em que foi criado.

Dessa forma, hoje nos cabe encontrar um equilíbrio entre o que podemos ainda recuperar e uma certa linha de curadoria/museografia que, de certa forma, moldou o imaginário do público. Quando mudamos alguma coisa, o público pergunta: “Mas como mudou? Não era assim”. Porque a expectativa era ver aquilo que sempre viu e no que sempre acreditou. Penso ser esse nosso grande desafio.

Fátima – Só queria observar que o Museu Imperial vem, especialmente no setor do Arquivo Histórico, onde trabalho há 26 anos, tentando justamente fazer a história de seus moradores.

No momento, o Museu está justamente preparando um CD-ROM, onde vamos disponibilizar todo o acervo, muito pequeno, da princesa Leopoldina, casada com um Saxe-Coburgo, nossa princesa Leopoldina Coburgo, como ela própria assina. Estamos tentando recuperar esse acervo que é muito pouco conhecido e, na verdade, muito pequeno. Hoje, acabo de fazer um levantamento de cerca de 150 cartas. É pouco para o período, mas não podemos esquecer que foi uma princesa que só viveu 24 anos incompletos.

O Museu tem feito um trabalho muito interessante sobre as figuras menos contempladas pela historiografia brasileira.

Vera Tostes – Aproveito para comunicar que, nos dias 4, 5 e 6, o Museu Histórico realizará um seminário sobre Carlota Joaquina, porque entendemos que não podemos comemorar o bicentenário da chegada da família real ao Brasil ignorando que havia uma infanta espanhola que fez política do primeiro ao último momento em que morou aqui. Então, comemoraremos o bicentenário abordando um aspecto sempre ignorado: o da infância de uma rainha espanhola na Corte Portuguesa.

Jurema Seckler – Gostaria de esclarecer uma dúvida que tem sido frequente entre muitos participantes deste Encontro que nunca haviam estado aqui. A pergunta é a seguinte: qual a relação entre o Museu e a Fundação?

Em 1930, a casa de Rui Barbosa foi comprada e transformada em museu. Sendo dirigido por intelectuais, o museu, que também possuía uma biblioteca, era um reduto de escritores, que fizeram do museu o depositário legal de seus arquivos. Ontem a Eliane falou longamente sobre os arquivos que estão sob os cuidados do Arquivo Museu de Literatura.

O museu casa, quer dizer, a casa, o parque e o jardim, hoje são uma divisão da Fundação Casa de Rui Barbosa, que foi criada na década de 1960. A Fundação, além de uma diretoria, da presidência, da direção executiva e toda a parte administrativa – porque é vinculada diretamente ao Ministério da Cultura – tem duas grandes diretorias: A diretoria de Pesquisa, que está sob a direção de Raquel Valença, e a direção do Centro de Memória e Informação, sob a direção de Ana Pessoa. E essa diretoria do Centro de Memória e Informação justamente engloba o Museu, que é uma divisão da Fundação. Quer dizer, existe um corpo funcional que trabalha só o museu e a casa. E um corpo funcional que trabalha a biblioteca, os livros que lá estão, que os senhores inclusive, que vieram aqui no domingo, puderam escutar todas as explicações

da Claudia Carvalho, arquiteta e conservadora aqui da Casa, para os outros museus nessa área.

Estamos ligados ao Ministério da Cultura, mas somos um centro de pesquisa. A Fundação Casa de Rui Barbosa foi reconhecida como um centro de pesquisa na área de ciência e tecnologia na década de 1990.

Falando rapidamente do Museu, além de toda a pesquisa sobre o próprio acervo, temos, por exemplo, uma pesquisa aplicada sobre um plano de manejo de conservação do acervo museológico. Eu coordeno uma pesquisa sobre a indumentária, que é uma tentativa de sempre atualizar as práticas de conservação. Essa é coordenada por mim. A Claudia coordena um estudo sobre o telhado da casa, que é um trabalho muito interessante e um pouco inédito na área, pelo menos aqui no Brasil, de museus casas.

Atualmente, um bolsista da Faperj está estudando a história na parte educativa da casa. Todos os livros estão sendo estudados. Toda a biblioteca de Rui Barbosa está sendo estudada. Tudo isso apenas no âmbito da diretoria do Centro de Memória e Informação.

São muitas pesquisas, muitos estudos nessa área. Sem falar de todas as atividades do dia a dia, do cotidiano do Museu. Já que o Museu comemora 76 anos, quero encerrar fazendo um destaque para o jardim histórico.

A preservação do jardim histórico é um dos nossos maiores desafios. Não é fácil preservar um jardim do século XIX dentro de um contexto ambiental que muda incessantemente. Além do mais, o jardim tem uma função fundamental para a comunidade de Botafogo, pois ele é uma de suas poucas áreas verdes.

Neste ano, estamos enfrentando dois grandes desafios no jardim. Primeiramente, são as podas mais drásticas, sob a orientação do Iphan, para que o sol possa entrar. Houve um momento em que tivemos de abrir grandes clareiras, pois as árvores cresciam de tal maneira que muitas áreas ficavam privadas de sol. E, daqui a alguns dias, daremos

início a uma intervenção fundamental, que é a reforma do seu sistema de drenagem e esgotamento.

Assim, em homenagem ao jardim, exibiremos alguns momentos de seu cotidiano para que os senhores possam ter uma ideia do que ele representa para a comunidade do bairro.

E agora vamos recomeçar, convidando Miguel Monteiro, de Fafe, Portugal.

Ana Pessoa – O Miguel e eu já fazemos quase que uma dupla meio luso-caipira. Penso que vale a pena fazermos um pequeno preâmbulo para situar a presença do Miguel aqui hoje.

O Miguel e eu nos conhecemos através da internet. Pesquisamos o mesmo personagem. Nosso coleguismo é fruto do Google e foi uma coisa muito curiosa, porque, no ano passado, fui a Portugal, onde comprei um livro em que havia um trecho explicando uma tradição da região do Minho: as casas tinham na fachada o nome de vila, acompanhado do nome da esposa de seu proprietário. Aquele trecho foi lido por acaso, mas, coincidentemente, a casa do nosso museu se intitula Vila Maria Augusta, conforme inscrito na fachada. Assim, a partir daquele parágrafo lido ao acaso, resolvi procurar seu autor pela internet, que vem a ser o Miguel Monteiro.

Isso nos tem proporcionado uma experiência de trabalho muito rica sobre o mesmo personagem, que é Albino de Oliveira Guimarães, sobre quem o Miguel Monteiro falará com mais detalhes. O rastreamento da experiência do sr. Albino exige, de fato, uma equipe multinacional, pelo menos binacional. A esse trabalho vem se somar a fonte familiar, representada pela sra. Lucia Sanson que está aqui conosco hoje. Ao nos franquear todas as informações da família, ela tem colaborado muitíssimo para o nosso trabalho. Gostaríamos de aproveitar a oportunidade para, mais uma vez, agradecer-lhe.

Gostaria de falar um pouco sobre a minha linha de trabalho. Meu tema é a Casa de Rui Barbosa dentro do contexto da evolução urbana

do Rio de Janeiro, pensando a casa nos anos anteriores a Rui Barbosa. Até o momento, os estudos sobre a casa tinham como recorte temporal o período em que Rui Barbosa a comprou, ou seja, o final do século XX. O que estou estudando e procurando recriar são as condições em que ela foi construída e sua segunda ocupação, que foi do sr. Albino de Oliveira Guimarães.

Ela foi construída em 1849 por um outro comerciando português, Bernardo Casimiro de Freitas, que, mais tarde, se tornou barão da Lagoa. Como vimos hoje pela manhã, precisamos levantar muito as formas de convivência, as formas de sociabilidade do Brasil no século XIX. Acredito ser este um grande desafio e até mesmo uma proposta aberta a todos. Quer dizer, o que se tem de informação, hoje, sobre o século XIX, é muito o fruto de recriações que foram feitas durante o processo da Exposição da Independência, em 1922. Então, há toda uma arqueologia histórica como a que a Paula está fazendo no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, que é um caso paradigmático dessa busca pelo século XIX, que foi soterrado pelo século XX, quando não se queria o sistema monárquico.

Dessa forma, essa é uma proposta de linha de pesquisa que faço a outros museus que queiram entrar e participar. Enfatizamos também a montagem de linhas luso-brasileiras de colaboração. Este encontro tem como proposta e motivação abrir caminhos para que se possa estreitar os laços de trabalhos, de estudos e visitas técnicas. Para que os museus dos dois países tenham uma convivência mais cotidiana, mais instrumentalizadora, seja pelos aspectos temáticos ou técnicos que precisam ser mais estudados pelos museólogos e traduzidos para as nossas necessidades. Penso que já existem programas de financiamento na Capes e no CNPq para pesquisas nesse sentido.

Já há grupos mais entrosados, como os historiadores e mesmo os arquivistas, mas penso que agora poderemos, ao fim desta primeira rodada luso-brasileira, abrir outras perspectivas, promovendo outros trabalhos e demandas.

Para terminar meu preâmbulo, exibirei algumas imagens de Botafogo no começo do século, que mostram um pouco do ambiente onde o sr. Albino veio morar. Para lembrarmos a época, esta já é a casa que depois pertenceu a Rui Barbosa. O jardim construído pelo o sr. Albino em sua cidade natal é muito semelhante ao jardim da Casa de Rui Barbosa. Lembramos que, assim como a fachada neoclássica da casa nos remete a aspectos da burguesia e do enobrecimento, a parreira do jardim não deixa dúvidas sobre as origens de seu construtor e dos seus primeiros moradores. Essa presença da parreira tão estrutural no jardim explicita muito a alma lusitana da apropriação de terreno.

Fecho minha homenagem mostrando-lhe o quadro da sra. Luísa, a esposa do sr. Albino, o que nos leva a supor que esta casa se chamou, um dia, Vila Luísa, bem portuguesa.

Museu da Emigração e os “brasileiros” do Rio: o público e o privado na construção de modernidade em Portugal
Miguel Monteiro

A comunicação que apresentamos no I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, realizado no Rio de Janeiro e por iniciativa da Fundação Casa Rui Barbosa, baseia-se em três aspectos fundamentais: a figura de um emigrante natural de Fafe na cidade do Rio de Janeiro, e que foi proprietário da Casa que hoje é o Museu Casa Rui Barbosa; o seu papel de líder na comunidade de fafenses nesta cidade e, por fim, o Museu da Emigração e das Comunidades como instrumento de pesquisa e divulgação do fenômeno da emigração e retorno na economia, sociedade e cultura portuguesas.

Sabemos que cerca de 15 mil pessoas terão embarcado para o Rio de Janeiro em 1808 acompanhando o príncipe D. João VI. A Corte instala-se no Rio de Janeiro e, como seria de esperar, as elites políticas, administrativas e militares seguem na sua companhia.

O número, além de ser elevado, inscreve-se num âmbito que a emigração não inclui nos seus estudos. É um fenómeno particular de tipo coletivo e circunstancial. Terão ido famílias inteiras: pais, mães e filhos. Julga-se que terá sido uma saída repentina, mal planeada e caótica. Porém, não teriam lugar além daqueles a criadagem e serviçais para todo o tipo de funções?

Se sabemos quantos saíram, seguir os rastros é tarefa aliciante, mas complexa. Porém, quantos deles vieram para Portugal?

Temos o caso do comendador Albino de Oliveira Guimarães a casar no Rio com a filha da brasileira Castorina Alves Pereira e do português António Mendes de Oliveira Castro. Castorina era, por sua vez, filha de outro português natural de Rio Maior, Bento Álvares Pereira e que teria acompanhado D. João VI.

De fato, as trajetórias de retorno de emigrantes na segunda metade do século XIX não deixarão de estar inscritas num fenómeno de regresso de capitais, conhecimento e modelos económicos, sociais, culturais, industriais e ideológicos com apropriação em contexto brasileiro, dos que saíram nas primeiras décadas do século XIX.

O comendador Albino de Oliveira Guimarães foi uma das personagens mais influentes na comunidade portuguesa do Rio e, em tempo de retorno, um construtor da modernidade na cidade de Fafe. Esta personagem, o estudo e a divulgação do papel dos emigrantes de retorno do Brasil na história e cultura portuguesa constituíram um dos motivos para a criação do Museu da Emigração.

A origem

Albino de Oliveira nasceu no dia 4 de setembro de 1833, na freguesia de Golães, concelho de Fafe, distrito de Braga, filho de José António Oliveira (+1849) e de Maria Joaquina Silva Castro (+1875) natural de Santa Cristina de Arões, Fafe, onde residiam e tinham o estatuto de proprietários.

A freguesia de Golães integrou, até 1853, o Termo de Guimarães e, com a reforma administrativa liberal, passou a fazer parte do território administrativo do novo Concelho de Fafe, tendo este, até àquele período, a designação de Montelongo.

O passado desse município constitui a matriz cultural e simbólica dos emigrantes de Fafe, em cuja território e paisagem se inscrevem formas particulares de povoamento e arquitetura, umas enquadradas na montanha e outras inseridas em territórios de vale, configurando quadros sociais particulares.

Por outro lado, as atividades econômicas e sociais locais, sendo genericamente semelhantes às dessa região do Norte de Portugal, mostram, neste Minho Interior, o seu caráter particular. Aqui se instituíram expressões etnográficas próprias, as quais deram sentido às memórias e justificam as ligações à pátria e ao retorno.

Albino emigrou para o Rio de Janeiro, em 1847, com 14 anos de idade, onde acrescentou ao seu nome o apelido de Guimarães, regressando definitivamente a Fafe, por volta de 1890, vindo a falecer em 6 de março de 1908, com 74 de idade.

Este jovem, bem-sucedido, é um dos 7.065 emigrantes que saíram diretamente de Fafe para o Brasil, entre 1834 e 1926. Destes, cerca de 30% tinham menos de 14 anos, e 60% deles emigravam alfabetizados. Este número de alfabetizados torna-se significativo, dado que, para a população local e nacional, se calcula para o mesmo período em 80% a percentagem dos analfabetos. Eram do sexo masculino 90% deles e, majoritariamente, eram filhos de proprietários e agricultores rurais, “jornaleiros”, comerciantes e negociantes, constituindo, na época, a classe média e média alta local.

Viagem para o Brasil

A emigração para o Brasil, na primeira metade do século XIX, fazia-se em barco à vela e desenha-se numa cultura de sentidos expli-

citado pelos objetos usados. Por outro lado, face aos custos da viagem, estava limitada aos que podiam suportar o seu financiamento, cujo valor global era aproximadamente de 33\$415 réis, tendo este sido o custo da viagem realizada em 1783 por João Pereira.

Tomando por comparação as despesas de viagem que foram feitas na cidade do Porto, com João Pereira, filho de Inácio Pereira, por seu compadre Domingos Lopes, no embarque para o Rio de Janeiro, no Navio Madre de Deus que saiu no dia 13 de maio de 1783, constituiriam despesas de viagem as seguintes: para o contra mestre, 24\$000; uma caixa de madeira e fechadura, \$870; vir com tudo, 3\$220; dois queijos, \$655; colmo \$85 e sabão \$35, tudo \$120; serapilheira para o enxergão, \$250; uma manta, 1\$260; com barcos que conduziriam a caixa ao navio e ir lá algumas vezes, \$850; dinheiro dado ao João, para gastos, \$600; três regueifas (pão de trigo), \$210; duas macetas de marmelada, \$280; meio cento de laranjas, \$400; dois frascos, \$180; vinho e aguardente para os encher, 395; seis lancetas de marmelada, \$310; com o galego para ir buscar a caixa e levá-la ao barco, \$080; com despesas da caixa na Alfândega, \$180. Totalizam as despesas, 33\$590 réis, sendo acrescidos à conta \$175 réis de despesas, totalizando 33\$415 réis. (Doc. arquivo privado – museu).⁵²

Para se entender a dimensão relativa desta importância, apresentamos como referência a “jorna” ou “jeira”, salário diário de um trabalhador rural no valor de \$160 réis, sendo necessários cerca de 208 dias de trabalho para financiar a viagem para o Brasil. Assim, se hoje o mesmo trabalho diário corresponder, no mesmo contexto, a cerca de 40 euros, o custo da viagem rondaria os 8.320 euros. Face às despesas da viagem, estamos perante um impedimento da emigração generalizada, o que explica a emigração clandestina e a seletividade da emigração aos que tinham capital disponível ou a possibilidade de recorrer ao crédito. Ao mesmo tempo, o capital social de que esses proprietários rurais dispunham em Portugal constituía-se como bastante para legitimar o

⁵² Conforme documento de arquivo privado, Fafé, com cópia no arquivo do Museu da Emigração.

cumprimento de obrigações implicitamente estabelecidas e inscreviam-se em valores próprios de origem: seriedade, honra e palavra davam sentido à forma como eram acolhidos e bem recebidos no Brasil. Estes valores eram inscritos em referências de legitimação social e familiar, tais como o compadrio e o apadrinhamento, reforçados nos laços de parentesco, ainda que afastado, explicando-se, deste modo, muitos dos casamentos entre “primos”. Segundo o relato autobiográfico de Leite Lage, a viagem do Porto para o Rio de Janeiro, em 1827, demorou cerca de 59 dias, incluindo os percalços decorrentes dos ataques dos corsários. Quase todos, à chegada ao Rio de Janeiro ou a outros portos brasileiros, eram acolhidos por um parente ou vizinho instalado no Brasil, que promovia a sua integração nas atividades comerciais de destino, principalmente como caixeiros, para quem levavam uma “carta de recomendação”, como nos relata a referida autobiografia.

Vivências no Rio

Chegado ao Brasil, Albino, com 14 anos incompletos, como a grande maioria dos emigrantes da época, vai trabalhar como caixeiro na casa comercial de António Mendes Oliveira Castro, também natural de Fafe, que se dedicava ao ramo de ferragens, drogas e materiais de construção civil, e para quem levava carta de recomendação, vindo a ser o seu braço direito e seu futuro genro.

Em 1858, Albino Oliveira, com 25 anos de idade, casa-se com Luísa Mendes de Oliveira Castro, filha do patrão, António Mendes de Oliveira Castro, que se encontrava já gravemente doente, com “doença de época”, vindo a falecer, em 1859, com 48 anos de idade.

António Mendes de Oliveira Castro nasceu em Fafe em 1811 e emigrou muito jovem para a cidade do Rio de Janeiro. Aí casou com a brasileira Castorina Angélica de Jesus Alves Pereira, descendente de outro português ido de Rio Maior, sendo este um dos 15 mil da comitiva de D. João VI, que chegou à nova capital do Reino em 1808.

A família Mendes de Oliveira e Castro era uma das mais prestigiadas do Rio, especialmente pelo figura de Castorina Pereira, mas também pela vida empresarial e social do seu filho José Mendes de Oliveira Castro, primeiro barão de Oliveira Castro, e do seu neto, segundo barão de Oliveira Castro.

Os Mendes de Oliveira Castro, Joaquim e Luís, seus cunhados, residentes do Rio, constituiriam também figuras de referência financeira do Rio Janeiro, dado que mandam desta cidade um mausoléu para sepultura da mãe, que se destaca no cemitério de Fafe, onde são evidentes os símbolos da maçonaria.

Uma das expressões que marca, ainda hoje, a cidade do Rio de Janeiro é a referência à estrada denominada de D. Castorina, sogra do comendador Albino de Oliveira Guimarães, refletindo, assim, os ecos do prestígio pessoal e familiar, nesta cidade.

A morte do sogro de Albino Guimarães foi determinante na sua trajetória, dado que este passou a gerir os negócios da família, com 26 anos, ao lado da sogra, promovendo-o a uma das mais relevantes figuras da comunidade de fafenses no Rio de Janeiro, integrando a comissão de doadores beneméritos, reunida para construir o Hospital em Fafe.

Estas estratégias matrimoniais de inserção no Brasil configuravam lógicas tradicionais de credibilidade e proteção definidas por cumplicidades ancestrais de parentesco e vizinhanças, caracterizadores do contexto econômico e social do Minho.

As estratégias matrimoniais, tanto em Portugal como no Brasil, decorriam da existência dos laços familiares e de cumplicidade geocultural e, ainda, da conjugação desses fatores com a partilha de conhecimentos privilegiados e experiência comercial experimentada na emigração, pelo que não são raros os casamentos dos caixeiros no Brasil com as filhas dos patrões, ou com filhas de outros capitalistas estabelecidos no Brasil.

Muitos desses caixeiros eram originários da elite rural alfabetizada e que rapidamente se inseriam nas estruturas comerciais e burguesas

do Rio. Casar no Brasil com alguém natural da terra natal ou vir casar a Portugal era obter certificados de qualidade social e moral.

A prática de escolher a noiva ou noivo no grupo dos naturais inscreve o matrimônio preferencial em lógicas de atribuição positiva aos da mesma origem, constituindo reforço de posicionamento social, tal como nos é descrito na literatura da época, explicando-se, assim, o casamento da brasileira Luísa Mendes de O. Castro com um português natural da terra de seu pai, Albino Oliveira Guimarães.

O quadro de distinção social de origem, o seu nível de riqueza e os serviços prestados à coroa brasileira por D. Castorina, permitiu, segundo informações de família, a proximidade ao imperador, onde eram recebidos em visita, possibilitando o privilégio da presença deste no seu palácio situado na Rua São Clemente.

Em 1879, comprou uma casa que tinha o número 66 na Rua de São Clemente a Bernardino Casimiro de Freitas, barão da Lagoa, passando a ter número 98. Hoje é a Casa Rui Barbosa.

O *Diário do Rio de Janeiro* de 13 de março de 1870, número 71, p. 3, diz que Albino de Oliveira Guimarães e Joaquim Mendes da Costa Franco, também natural de Fafe, divulgam que compraram a Joaquim José Luís de Abreu a parte que ao mesmo senhor pertencia no estabelecimento de ferro e outros metais, na Rua da Candelária número 15, e que continuam com o mesmo negócio debaixo da firma de Oliveira Guimarães & Franco (Rio de Janeiro, 12 de março de 1870 – Albino de Oliveira Guimarães – Joaquim Mendes da Costa Franco.)

Viver em duas margens – o “torna-viagem”

Em 1861, Albino de Oliveira Guimarães, com 28 anos de idade, viajou, em conjunto, desde o Brasil até Fafe, com Francisco José Leite Lage e João Castro Leite, da Casa das Nogueiras (Cepães-Fafe), e seu ex-patrão, todos de Fafe, destacando-se, em particular, a natureza da viagem a que hoje chamaríamos de turismo cultural.

Segundo o registo autobiográfico de Francisco Leite Lage, o itinerário da viagem incluiu a visita aos lugares de maior significado para a construção da identidade histórica nacional:

(...) hospedamo-nos no Pedro Alexandrino, na Rua da Betesgas em frente à Praça da Figueira, demorando-nos para ver Lisboa, Sintra, Mafra, etc., (...), chegando a Alcobaça, às 9 horas onde almoçamos e depois de ver o Mosteiro com vagar (...), e depois de vermos a pá de ferro da padeira de Brites de Almeida de Aljubarrota, fomos ver o Mosteiro da Batalha, (...), chegando a Coimbra às 5 horas. (...) No dia 8, fomos ver a Universidade, o Observatório, as livrarias, o Penedo-da-Saudade, a Quinta das Lágrimas, onde foi assassinada D. Inês de Castro, o belo Passeio e o Jardim Botânico. (...) voltando para Guimarães ver a cidade e a feira ...

O registo de passaporte de 8 de abril de 1869 refere que ele tem 35 anos, tem como destino o Rio e que vai em companhia da mulher e quatro filhos: Luísa, Castorina, António e Albino, todos naturais do Rio de Janeiro, e ainda dois criados que leva de Portugal: António de Magalhães, de 45 anos, e Maria Exposta, de 23 anos.

O comendador ia com frequência a Lisboa, instalando-se em hotel, onde mantinha relações e proximidade com intelectuais, tais como Camilo Castelo Branco, como prova a correspondência existente nos arquivos da família, dirigida ao comendador, a quem o escritor recorria em momentos de dificuldade financeira, demonstrando a sua amizade com o escritor e com José Cardoso Vieira de Castro.

Esta amizade fortaleceu-se quando da ida do escritor em 1865, ao Rio de Janeiro, onde fora recebido calorosamente. Esta recepção no Brasil deveu-se ao prestígio que os Vieira de Castro tinham, nomeadamente o pai desembargador, o tio que fora ministro de D. Maria, respeitados como elementos da elite nacional.

Tiveram ainda peso na recepção que teve no Rio as suas ligações com os familiares que aí viviam e o recebem em sua chácara; o seu talento pessoal e a importância da comunidade fafense no Rio de Janeiro.

Em 23 de junho de 1865, esta comunidade dirige-lhe uma carta pública de recepção, tendo como primeiro subscritor: Albino de Oliveira Guimarães.⁵³ Neste contexto evidencia-se a amizade de José Cardoso com Albino Oliveira Guimarães e Camilo Castelo-Branco, acabando a trocar correspondência sobre o fim trágico do amigo comum, e motivou a pesquisa de Vasco Pulido Valente, publicado com o título *Glória*.

Retorno definitivo e as expressões da vida pública e privada

A implantação da república no Brasil não será alheia ao fato de o comendador Albino de Oliveira Guimarães regressar definitivamente a Fafe, por volta de 1890, altura em que vende a casa que possuía na Rua de São Clemente, Rio de Janeiro, por cem contos de réis, local onde agora se encontra a Fundação Casa de Rui Barbosa.

Chegado a Fafe, instala-se com a família na Casa da Macieira, em Pardelhas, onde o sogro, pai de Luísa Mendes de Oliveira e Castro, tinha nascido. Nessa casa ainda são visíveis os vestígios do que fora um edifício residencial agrícola ou casal medieval e senhorio de uma grande propriedade agrícola, e símbolo de uma família “terra-tenente” do século XVII e XVIII.

O retorno do comendador a Portugal e de muitos outros emigrantes do Brasil, na segunda metade do século XIX, teve um impacto muito significativo na história e cultura portuguesa. A eles se pode atribuir o papel de transformadores de um Portugal rústico e medieval num Portugal urbano e moderno, nomeadamente na construção de casas nas novas vilas com sede administrativa liberal, estradas, a sua forte presença nos órgãos de administração pública, na fundação de bancos e

⁵³ cf. *Gazeta Portuguesa* de 25-07-1865, Lisboa.

casas comerciais, na proliferação do telégrafo, trazendo para Portugal o que o Rio de Janeiro instituía como indicador de modernidade.

Ao comendador Albino O. Guimarães ficou a dever-se a iniciativas de natureza filantrópica, nomeadamente a construção da Igreja Nova de São José e a sua participação da comissão fundadora do Hospital de São José Fafe que reuniu em 8 de abril de 1858, no Rio de Janeiro, onde um grupo de fafenses decide construir um Hospital em Fafe, sendo este edifício uma cópia do imóvel da Beneficência Portuguesa do Rio de Janeiro. As festividades do início da obra ocorrem em 1859, sendo a inauguração oficial do Hospital de Fafe em 1863, sendo evidente a presença de símbolos que remetem para a relação dos fundadores com a solidariedade maçom.

Foi grande proprietário rural em Freitas; na Ranha e Pardelhas, Fafe; em Quinchães e em São Romão de Arões adquiriu, além das quintas, a casa e Quinta da Arrochela, contando a nossa informadora privilegiada, antiga criada da casa, dezoito quintas no total.

Na cidade de Fafe construiu, na Avenida da Estação, hoje Cinco de Outubro, a sua segunda casa, com data de 1908, onde atualmente está instalada a repartição local das finanças, e inscrevendo-se num dos aspectos mais interessantes da literatura portuguesa sobre a arquitetura da época, sendo as fachadas a expressão maior da exuberância burguesa de retorno, e que deu origem à expressão – casa do brasileiro.

Em 1907, participa da comissão organizadora das festividades comemorativas da chegada do caminho de ferro a Fafe, composta por “brasileiros” e ilustres de Fafe, líderes do partido monárquico local, numa altura em que os ventos da república portuguesa já pairavam no ar. A ele ficou a dever-se o financiamento da construção do passeio público de Fafe, cujo contrato foi assinado em 2 de março de 1890 com Domingues Fernandes e Francisco Pereira, referindo o contrato que

tendo o primeiro contratante deliberado fazer à sua conta toda a obra projetada para o jardim ou passeio público do Calvário,

segundo a planta (...), bem como o encanamento e canalização da água para o tanque que fica por baixo do escadario da frente (...) pela quantia de quatro contos e duzentos mil réis.⁵⁴

A inauguração efetua-se em 1892, com a ausência em Lisboa do seu financiando, tendo a Câmara deliberado mandar agradecer por telegrama ao comendador a obra que promovera. O Jardim Passeio Público é, ainda hoje, um lugar de eleição para os fafenses e constitui um símbolo do romantismo português. Este espaço apresenta características idênticas aos que se encontram na Casa de Rui Barbosa e no Palácio que hoje é Museu da República no Rio de Janeiro: o lago curvilíneo, as pontes e guardas naturalista e os gradeamentos, dando ao espaço proteção e isolando-o do espaço exterior.

Já em Fafe, o Comendador esteve profundamente ligado aos mais significativos empreendimentos na velha vila, marcando profundamente a estrutura urbana e a sua paisagem, como figura influente da paisagem social e cultural, financiando com a compra de ações do grupo dramático local.

No Porto, o comendador, tal como outros brasileiros, instala-se no Grande Hotel, tendo sido através deles que as iniciativas da modernidade se implantam em Portugal, nomeadamente o caminho de ferro, as indústrias, a iluminação pública, instituindo um novo modo de vivência pública como frequentadores de cafés, teatros e como filantropos, promovendo a construção de hospitais, os asilos, construção de escolas, e promovendo a criação de misericórdias, como entidades gestoras dos seus donativos.

O comendador faleceu na sua casa da Rua Cinco de Outubro e foi sepultado no cemitério de Fafe em 6 de março de 1908.

⁵⁴ Documento de arquivo de família à guarda do Museu da Emigração.

O comendador nas iniciativas da comunidade do Rio de Janeiro

No dia 8 de abril de 1858, na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de emigrantes naturais de Fafe reunia-se, como doadores beneméritos para edificar um hospital de caridade na Vila de Fafe, tendo decidido por eleição nomear para a comissão que representasse os referidos doadores os senhores: António Gonçalves Guimarães, Fortunato de Freitas Castro, Bernardo Ribeiro de Freitas, Albino de Oliveira Guimarães, José António Vieira de Castro, Luís António Rebelo de Castro.

O primeiro como presidente, o segundo como vice-presidente, o terceiro como primeiro secretário, o quarto como segundo secretário, o quinto como tesoureiro e o sexto como procurador, os quais se encarregaram de gerir a importância angariada por subscrição, para dar início à edificação sob as condições seguintes:

À comissão competia nomear, em Fafe, uma outra composta de quatro membros, pessoas de reconhecida capacidade que se encarregassem da referida edificação conforme o desenho que lhe remeteram e marcando as instruções.

A comissão que foi nomeada deveria pedir aos respectivos governos licença para a edificação do hospital, bem como incorporaria uma irmandade que seguisse o hospital, quando se achasse pronta para funcionar, o qual deveria ser entregue por inventário. A comissão fiscalizadora que será tesoureira teria de recolher os donativos numa conta bancária, em conta corrente especial, toda a quantia que foi entregue e da qual poderá passar recibo assinado e que toda a soma de dinheiro deveria ser aplicada na edificação ou patrimônio. No caso de morte de qualquer dos membros da comissão, esse deveria ser substituído por aquele que fosse eleito no grupo dos doadores. Finalmente, o tesoureiro daria conta mensal ao presidente do estado da caixa.⁵⁵

Uma das condições de execução da ata fundadora do hospital de Fafe determinou que a mesma nomeasse, em Fafe, outra comissão que

⁵⁵Fonte: Ata n. 1, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1858" [Comissão fundação do Hospital de São José de Fafe] (Arquivo privado).

tinha de proceder à edificação do hospital, os senhores: doutor Florêncio Ribeiro da Silva, António José Leite Lage, José Florêncio Soares, Miguel António Monteiro de Campos. O primeiro como presidente, o segundo como vice-presidente, o terceiro como secretário e o quarto como tesoureiro, os quais ficavam representantes, na referida edificação, signatários da subscrição angariadores na cidade do Rio de Janeiro, cujos nomes serão registados pelo respectivo secretário para, quando concluída aquela parte do hospital, nela fosse colocada a lista de todos em lugar para isso destinado.

A parte a edificar seria, em primeiro lugar, a frente geral da edificação, segundo o risco em poder do sr. José Florêncio Soares e cuja edificação irá tendo lugar segundo as esmoladas que fossem obtidas. A comissão declara julgar dignos os respectivos senhores, confirmam-lhes plenos poderes para a indicada edificação segundo as condições da primeira ata.⁵⁶

Recepção a José Cardoso Vieira de Castro

Camilo Castelo Branco, ao transformar José Cardoso em personagem das suas obras e inspiração para muitas outras, fez dele uma figura incontornável na história e na cultura da segunda metade do século XIX. Esta notoriedade amplia-se, também, pelo carácter trágico do destino da sua vida – José Cardoso morre com 36 anos, em África, depois de ter sido condenado ao degredo.

Na escrita de Camilo, surge a referência a seu pai, Luís Lopes Vieira de Castro, e aos tios, António Manuel e José Vieira, dizendo que “foram, em verdes anos, três denodados jogadores de pau”.

O seu pai, Luís Lopes Vieira de Castro, nasceu a 11 de novembro de 1800, na Casa do Ermo, em São Vicente de Passos, concelho de Fafe, e faleceu a 30 de setembro de 1844. Foi sepultado na Lapa, cidade

⁵⁶ Fonte: Ata n. 2 da fundação do Hospital de São José de Fafe (Arquivo de família).

do Porto. Foi casado com Emília Angélica Cardoso, nascida por volta de 1815 em São Salvador de Moreira da Maia e falecida em 28 de maio de 1882. Magistrado da Relação do Porto, havia sido juiz de fora em Angra do Heroísmo. Sobre o desembargador Luís Lopes, Camilo diz: “que tão a primor de lustre e honra exercitou na judicatura da Relação do Porto, e em Angra do Heroísmo, onde estivera de juiz de fora, quando emigrado.” Era proprietário da Quinta do Mosteiro, em Moreira da Maia, que pertencera a uma ordem religiosa, até à extinção desta. O casal teve quatro filhos: Luís Lopes Vieira de Castro (n.1834); Emília Adelaide Vieira de Castro (freira), José Cardoso Vieira de Castro nascido em 2 de janeiro de 1836 e falecido em 1872, que foi casado com Claudina Adelaide Guimarães (nascida em 1852; casada em 1867) e António Manuel Lopes Vieira de Castro nasceu a 12 de setembro de 1839.

Aos 15 anos de idade, José Cardoso Vieira de Castro matriculou-se na faculdade de direito da Universidade de Coimbra e, durante o ano de 1852, vivendo no Porto, conhece Camilo e tornam-se amigos.

Em 1857, José Cardoso Vieira de Castro aparece a insurgir-se violentamente em defesa de Barjona de Freitas como candidato preterido num concurso interno. Esta atitude teve como consequência a sua expulsão da universidade, sendo, contudo, dois anos depois, readmitido, e o erro de exclusão de Barjona, reparado. Porém esta atitude torna-o numa figura nacional de que os jornais vão dar notícias e das quais vai procurar retirar ganhos políticos.

Nesse tempo Camilo visita Fafe e a Casa do Ermo, fazendo amizades que mantém, posteriormente, com as figuras mais importantes da terra, nomeadamente com o comendador Albino de Oliveira Guimarães e outros a que se refere nas suas obras.

Em 1859, José Cardoso Vieira de Castro regressa a Coimbra, onde frequenta o quinto ano de direito, sendo riscado (1860) perpetuamente, “por ter insultado o chefe dos archeiros.”

Em 1860, as vidas de Camilo e José Cardoso criam vínculos de particular amizade, quando o escritor se refugia na Casa do Ermo em

Fafe, por se encontrar perseguido. A razão desta fuga prendeu-se à prática de adultério com Ana Plácido, casada com o “brasileiro” Pigneiro Alves e que recorda em *Memórias do cárcere*:

Fui de Santo António das Taipas para as cercanias de Fafe, quinta do Ermo, onde me esperava com os braços abertos e o coração no sorriso José Cardoso Vieira de Castro, Falseei a verdade. Vieira de Castro esperava-me a dormir, naquela madrugada dele, que era meio-dia no meu relógio.⁵⁷

Vieira de Castro, entre 1862 e 1863, é vice-presidente da Câmara de Fafe, liderada pelo conselheiro Joaquim Ferreira de Melo, regressando, neste último ano, a Coimbra para concluir o curso de direito, após lhe ter sido levantado o castigo pelo governo.

Nos conflitos académicos que se sucederam, lutou pela demissão do reitor ditatorial Basílio Alberto e solidarizou-se com os colegas, por “prepotências da corporação militar”, incitando-os a abandonar Coimbra e a concentrarem-se no Porto (1864).

Em 1865 é eleito deputado pelo Círculo de Fafe, pela oposição democrática, confirmando as qualidades de orador que já se tinham mostrado nas lutas académicas e cívicas e que vão ser confirmadas no Parlamento.

Em 1866, é agraciado com a comenda de Carlos III, de Espanha, e admitido como sócio na Academia Real das Ciências de Lisboa .

Na viagem que faz ao Brasil, onde tem parentes ricos e influentes, constituindo uma comunidade numerosa, é recebido com uma carta pública de felicitação, tendo como destinatário “o eloquente deputado o sr. Vieira de Castro pelos cavalheiros portugueses naturais de Fafe e residentes no Rio de Janeiro.”

⁵⁷ CASTELO-BRANCO, Camilo. *Memórias do cárcere*.

Rio de Janeiro, de 23 de junho de 1865

Ilustríssimo e ex.mo sr. José Cardoso Vieira de Castro

Nós que aspiramos o primeiro hálito de vida no mesmo torrão que honraste nascer; nós tão longe desses sempre vivos vales do Minho, que nos foram berço e são saudades, d'aquém-mar saudamos o conterrâneo exímio que, como astro vivificador do universo, derrama pelo órgão onnipotente de seu verbo a terra da pátria tal luz e esplendor, que ainda aquece e alumia aqueles que um destino pouco amigo arremessou a terras remotas e estrangeiras.

[...] A vós, pois, a quem Deus fadou para tão altos feitos, nós, conterrâneos exilados, enviamos este fraco testemunho da nossa admiração e agradecimento pelo ardor com que vos empenhais em melhorar os destinos da pátria, e glorificar o nosso berço.

Albino de Oliveira Guimarães, José António Vieira de Castro, José Antero da Silva Braga, Albino Mendes de Oliveira, Augusto Leite de Castro, Fortunato José de Sousa, Custódio José da Costa Guimarães, José Gomes de Oliveira Guimarães, João Pinto Ferreira Subtil, António Gonçalves Guimarães, Bernardino Ribeiro de Freitas, António Joaquim Pereira de Carvalho, António Gomes da Cunha Sobrinho, José Vieira da Costa e Silva, António Luís de Oliveira, António José Ferreira de Sousa Guimarães, José Maria Monteiro de Campos, Agostinho Gonçalves Guimarães, António Gomes de Castro, Manuel Moreira Fonseca.⁵⁸

José Cardoso responde em carta publicada em 20 de julho de 1865, dirigida ao comendador Albino de Oliveira Guimarães, agradece as

⁵⁸ cf. *Gazeta de Portugal*, Lisboa: 25 de julho de 1865.

referências elogiosas que lhe são feitas pela comunidade de fafenses e que o iriam receber

Embarca nesse mesmo ano para o Brasil, fazendo-se acompanhar de uma edição de dez mil exemplares dos seus *Discursos parlamentares*, publicados nesse ano.

Ao chegar ao Brasil, instala-se na chácara de primo e comendador José Antônio Vieira de Castro, um dos signatários da carta pública de recepção, sendo recebido com honras invulgares, inclusive pelo imperador, que o condecorou com o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa.

Aí priva com os intelectuais brasileiros, nomeadamente com Machado de Assis. O entusiasmo era tão generalizado e de tal ordem que os comerciantes portugueses do Rio de Janeiro lhe ofereceram uma coroa de ouro, “avaliada em quatro contos de réis”, sendo feito presidente honorário do Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro.

É nesse quadro de euforia de recepções, palestras e conferências que José Cardoso acaba por oferecer, a título beneficente, mil *Discursos parlamentares* à Real Sociedade de Beneficência da Bahia, os quais foram remetidos pelo seu amigo fafense no Rio, comendador Albino de Oliveira Guimarães que custeou o despacho no valor de 40 mil réis.

O Gabinete Português de Leitura do Rio recebeu a oferta do manuscrito do discurso sobre *Caridade*, feito por José Cardoso, no Teatro Lírico. Este ofereceu ainda mil exemplares dos “*Discursos parlamentares*” a esta Instituição, e seis mil exemplares dos *Discursos* ao Hospital Português do Rio de Janeiro e à Caixa de Socorros de D. Pedro V.

A viagem atinge o seu esplendor no momento em que José Cardoso fica noivo e, em 28 de fevereiro de 1867, casa no Rio de Janeiro com Claudina Adelaide Gonçalves Guimarães, que tem apenas 15 anos e é filha do comendador Antônio Gonçalves Guimarães, natural de Fafe, homem riquíssimo, diretor do Banco do Brasil, do Banco Rural e Hipotecário, residente em 1862, na cidade de Lisboa, instalado no Hotel Itália. Estas notícias chegam a Portugal, através da imprensa do Brasil, em 1867, onde se refere que o sr. Guimarães é o “principal capitalista

da colônia portuguesa fafense, toda aliás muito notável pelos membros de que aqui se compõe”.

Segundo o Almanak Laemmert de 1867, António Gonçalves Guimarães era proprietário da firma António Gonçalves Guimarães & C., situada na Rua do Sabão 26 e 82, estabelecida no número 26, com uma loja que cobria os ramos de comércio de papel, livros em branco e objetos de escritório e fantasia; de livros impressos e em branco, encadernação, e que tinha autorização para venda de papel selado; no número 82 funcionava a tipografia Episcopal.

A tipografia pertencera, de 1848 até 1857, a Agostinho de Freitas Guimarães. Em 1871, a Rua do Sabão passaria a se chamar General Câmara, quando a tipografia ganharia novo número, 22, e passaria a ter como titular Agostinho Gonçalves Guimarães & C., sendo transferida, em 1887, para a J. Guimarães & C. António Gonçalves Guimarães pertencia à diretoria do Banco Rural e Hipotecário, situado na Rua da Quitanda 121, e presidido pelo visconde Estrela; era escrivão da Irmandade do SS Sacramento da Freguesia da Candelária, cujo provedor era Guilherme Pinto de Magalhães, e do Conselho Deliberativo do Gabinete Português de Leitura, presidido por José Pereira Soares.

Notícias da imprensa brasileira anunciaram que seriam padrinhos do casamento o ministro das obras públicas do Império do Brasil e sua esposa.

O comendador sentia-se orgulhoso por a filha se casar com um seu patrício. O casamento é anunciado na imprensa portuguesa e publicitado que os noivos partiram para uma dilatada viagem de núpcias que se iniciou na Bahia, seguindo os noivos pelos Estados Unidos da América, Inglaterra, França, Suíça, Itália e finalmente Portugal.

Chegados a Portugal, instalam-se em Moreira da Maia, Porto. Porém o provincianismo do Porto cansa Claudina, acabando-se por se instalar em Lisboa, na Rua das Flores, onde recebiam os amigos: Raimundo Ortigão, António Rodrigues Sampaio e, entre outros, José Maria de Almeida Garrett.

Em 1867, foi distinguido pelo rei D. Pedro II com o hábito de cavaleiro da Ordem da Rosa e, em 1868, prepara a sua reentrada na vida política, candidatando-se a deputado por Lisboa ou pelo Porto, projetando o lançamento de um jornal, para competir com o *Diário de Notícias*, com a cooperação de Camilo Castelo Branco, Manuel Roussado e Miguel Bulhões, o que acaba por não se concretizar.

Em 25 de julho de 1869 fez, no Porto, o famoso *Discurso sobre os testamenteiros de Ferreira*, indivíduos que tentavam desvirtuar os fins beneficentes do dinheiro deixado pelo conde Ferreira.

No dia 7 de maio de 1870, a tragédia aproxima-se, quando, julgando confirmadas as suas suspeitas de infidelidade da sua esposa com o sobrinho de Almeida Garret, acaba por assassinar a sua jovem esposa, quando esta dormia, usando para isso uma almofada com clorofórmio.

No dia seguinte entregou-se às autoridades, confessando o crime. Em 1871, é julgado, partindo para Angola, a fim de cumprir a pena de dez anos de degredo, vindo a falecer nos arredores de Luanda em 5 de outubro de 1872, com apenas 36 anos de idade.

O Museu da Emigração: comunidades e lusodescendentes

Esse museu, partido da memória material, incorpora a dimensão simbólica e comunicacional, sendo, por isso, um projeto organizado para ser entendido como plataforma informativa e de dinamização de atividades de pesquisa e divulgação organizado nas seguintes vertentes: salas temáticas, arquivo, casa museu, núcleos museológicos e sítios históricos, tendo em conta o município de origem e a estrutura de serviços.

O webmuseu, como espaço comunicacional, funciona por salas temáticas e desenvolve-se em seis categorias de sentido.

Na sala da memória dá-se visibilidade às expressões materiais e simbólicas da emigração nos lugares de destino e de retorno, na arquitetura, no trânsito das ideias, no desenvolvimento de iniciativas económicas, sociais e culturais expressas no espaço público urbano e

rural e da filantropia, bem como as influências nos comportamentos na vida privada; a sala da diáspora constitui-se como uma base de dados, organizada por eixos geográficos: Europa, América do Norte, África, Ásia, Oceânia, Brasil e outros países da América do Sul, no sentido da identificação por via dos registos de passaportes; a sala da ascendência procura construir ou aceder a genealogias da base de dados, elaborada através do método de reconstituição de paróquias, seguindo o método de Norberta Amorim, bem como completar a organização das genealogias, através de outras fontes documentais e de informações das famílias, e os aspectos da “história de vida” de cada um dos seus elementos; a sala das comunidades tem como finalidade divulgar as associações de pessoas emigradas no Brasil, Europa, América do Norte, África, outros países da América do Sul, Ásia, permitindo o conhecimento da sua história, a divulgação das suas atividades e a manutenção de laços com os territórios de origem; a sala lusofonia divulga a vida e a obra de figuras associadas à construção do território da lusofonia, evidenciando as expressões culturais mais significativas do tempo da apropriação dos territórios coloniais e daquele em que o Rio de Janeiro foi capital do reino; a sala do conhecimento disponibiliza-se para de divulgação de trabalhos científicos nos diferentes domínios do conhecimento da colonização e da emigração, nas suas múltiplas abordagens temáticas e perspectivas, procurando ainda dar visibilidade aos documentos, aos autores e às instituições científicas.

O conteúdo inscrito em cada uma dessas categorias determina a organização estrutural informatizada do projeto, a qual deu sentido à sua automatização.

A casa museu, como museu histórico, é um centro de interpretação, constituindo-se como uma das referências do Museu da Emigração estruturado em salas de reconstituição da origem, viagem, vivência migratória. Nele, se expõem os objetos pessoais, reconstituindo ambientes ligados ao cotidiano da família, dando nota do processo migratório e de mobilidade social.

A localização procura valorizar o edifício, tendo em conta a localização espacial, as suas características arquitetónicas, a decoração do interior e respectivo mobiliário, bem como a história da família do brasileiro, em contextos público e privado. Na figura do emigrante sintetizam-se as expressões mais significativas da cultura portuguesa do século XIX e primeira metade do século XX.

Não se trata, portanto, de reinventar o passado, mas apenas o desejo de lhe instituir as leituras possíveis num quadro de perspectivas abertas, tendo em conta a diversidade dos visitantes como destinatários.

Os núcleos museológicos e sítios históricos decorrem, fundamentalmente, da sala da memória e constituem espaços temáticos físicos, organizando um museu polinucleado, desenhado para a valorização do espólio e memória que lhe está associada. Nesses lugares e sítios encontrar-se-ão os acervos documentais e museológicos de cada um dos núcleos espalhados pelo país, dando ao contexto de origem a compreensão dos fatores de emigração, bem como da visibilidade do retorno local.

No caso já estudado de Fafe, os núcleos mostram as expressões materiais e simbólicas do ciclo de emigração e retorno do Brasil, as quais se constituem como referentes para a construção dos núcleos museológicos: hidroelétrico, filantropia, industrial, passeio público, casa do brasileiro, instrução, artes, imprensa, caminho de ferro, automóvel.

Os espaços, objetos e territórios simbólicos de carácter local situados em Portugal são o testemunho objetivo do que, em sentido mais amplo, se designa por retorno na cultura e na economia portuguesa e corporiza o que foram os elos de ligação e da relação existente entre duas margens dos territórios da emigração.

Outros núcleos podem vir a incluir este projeto de carácter internacional da cultura lusófona, ligado em web.

O arquivo histórico, no sentido da descoberta dos indivíduos e dos quotidianos, procura recuperar documentos e objetos usados pelos emigrantes e descendentes, solicitando a doação ou depósito à guarda

do museu, contribuindo, deste modo, para a investigação e estimulando a preservação e estudo da história da emigração e do emigrante.

Constituem documentos com função ilustrativa e descritiva – cartas, diários, fotografias, objetos pessoais e mesmo a reconstituição de ambientes ligados ao processo migratório – tendo especial importância todas as categorias de documentos sistematicamente recolhidos e arquivados, na medida em que fornecem pistas, tanto para a localização de referências individuais como alimento para as pesquisas científicas suficientemente fundamentadas: os manifestos de embarque dos navios de passageiros; registros de passaportes concedidos, de saídas efetuadas e de entradas num outro país; as autorizações de residência ou de trabalho aí atribuídas; as contratações coletivas de mão de obra estrangeira; enfim, todos os censos, listas ou simples contagens que se refiram a populações imigradas são elementos preciosos num museu de migrações.⁵⁹

Na seleção dos objetos teremos em conta o seu valor histórico e documental, os quais deverão cumprir os seguintes critérios: originalidade, autenticidade, singularidade e estado de conservação.

Após a doação, os objetos de qualquer natureza passam a ser propriedade intransferível e inalienável, e conseqüentemente não cabe ao antigo proprietário requerer ou solicitar responsabilidade ou vantagem sobre os materiais doados.

No caso de cedência temporária ou depósito à guarda do museu, cabe a esta entidade zelar pela sua conservação, garantindo a devolução definitiva ou temporária aos legítimos donos no prazo e condições protocoladas.

Os serviços são geridos na plataforma virtual, na qual se perspectiva uma abordagem de caráter nacional do fenómeno da emigração e nos serviços culturais e educativos dos núcleos. Estes são um dos alicerces do museu, por animarem as suas atividades e estarem associadas aos conteúdos das salas temáticas.

⁵⁹ ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz; Musealizar as Migrações, *História*, n.º 42, fevereiro, 2002, Ano, XXIV (III Série).

Os principais serviços são: planejamento, execução e divulgação das atividades; apoio à descoberta de ascendência; informação sobre os territórios de origem; intercâmbios, contatos e realização de atividades de divulgação; ligação aos centros de conhecimento; recolhimento e organização documental, trabalhos científicos e bibliografia; organização de exposições temporárias e de natureza cultural e educativa, encontros e reuniões científicas, culturais e sociais.

Finalmente, o centro de investigação deste Museu, sendo constituído pelos pesquisadores que centram os seus estudos na área das migrações, constitui o eixo organizador da produção científica e a grande finalidade do projeto, ao mesmo tempo que é o lugar privilegiado para a sua divulgação.

Maria Augusta – Com referência ao português que veio para cá, algo é espantoso, a capacidade de trabalho e a vida humilde, como o senhor disse, começando com o que eles chamavam de “O Armazém de Secos e Molhados”.

E há um detalhe que lembra um livro de fácil leitura, que é *O Rio de Janeiro do meu tempo*, de Luís Edmundo: no período de transição entre o Império e a criação da República, existe um contingente de portugueses que não vai para o campo. São os homens do quiosque.

Viviam modestíssimamente e tinham o sonho de serem comendadores quando enriquecessem, de modo que muito comendador nadava em dinheiro e era completamente analfabeto. E, por outro lado, tinham aquele sentido de retorno. Enriqueciam e voltavam às origens.

Lúcia Sanson – Só gostaria de fazer um comentário sobre os casamentos entre si. Quer dizer, as famílias normalmente não se abriam muito, casavam muito entre si, porque o genro era sócio do sogro. Conheço alguns que tinham quatro genros no negócio dele. Então, aquele dinheiro ficava na família.

E o mais interessante é que esse modelo se repete inconscientemente, pois somos a sexta geração da família que o sr. Miguel Monteiro e posso dizer que, sem se conhecerem na infância, temos, seguramente, uns dez pares de primos Oliveira Castro que se casaram entre si, inclusive eu e meu marido, porque o conheci em uma festa com 16 anos.

Então, reparem como este DNA é forte. Não mais por motivos financeiros, as pessoas vão se atraindo por herança. Acho que a herança portuguesa é muito forte.

[Não identificada] – Sou gaúcha, descendente de portugueses, e hoje cada vez mais nas palestras estamos admirando Portugal e os portugueses, porque eles formaram este país. Preservaram as nossas fronteiras. Minha família veio dos Açores, da ilha Terceira, que hoje se chama Barcelos. Então, povoaram aquelas terras todas e depois saíram de Viamão, fugiram das lutas com os espanhóis, foram para a cidade de Pelotas, enriqueceram lá mesmo, ficaram pobres e, depois, enriqueceram novamente, construíram a Santa Casa de Misericórdia.

Então, também fizeram uma riqueza que até hoje se comenta, que são os doces de Pelotas, onde existe a Feira Doce e essas coisas todas. E a minha filha veio para o Rio de Janeiro. Veio para Santa Teresa e começou a fazer os doces de Pelotas. Há alguns anos, recebi as coisas da minha mãe, da minha avó, que eram as forminhas que elas utilizavam para fazer os doces. Elas tinham um sobrado. É uma história maravilhosa. É a história do Rio Grande do Sul, que tem o sr. Almeida que casou com uma sra. Barcelos, apaixonado pela sra. Bernardina, que andou por todo esse Rio Grande, teve 22 filhos e fizeram uma riqueza muito grande também. A história da Revolução Farroupilha.

E a minha filha veio, então, para cá e fez um minimuseu em sua casa. É por isso que estamos aqui, porque não entendia nada, achei: “Ah, mas esses docinhos, essas coisas”. Mas ela fez, colocou em uma vitrine as forminhas e as outras coisas.

Então, estou louca para também trazer para o Rio de Janeiro e tirar de Pelotas as coisas que herdei dos Barcelos, e trazer para cá e fazer na sua casinha uma história dos nossos doces, das nossas histórias dos Barcelos.

Assim, vim passar um mês no Rio de Janeiro, estou com 74 anos, penso até que ficarei como Cora Coralina, que começou aos 75, porque estou encantada com essa história.

Comunicações

Casa Museu FAM, Memorial Padre Carlos, Poços de Caldas *Rosaelena Scarpeline*⁶⁰

O Centro de Memória Unicamp realiza há 21 anos um trabalho voltado para a história da cidade e da região. O trabalho interdisciplinar envolve vários setores do conhecimento, como antropologia, sociologia, história, geografia, arquitetura, museografia, ciência da informação, educação e cultura.

Trabalhamos visando à criação de multiplicadores, com o objetivo específico de coleta, tratamento, preservação e organização de documentos históricos textuais, visuais e orais, através de oficinas, *workshops*, cursos, palestras e assessorias. Os projetos, sejam eles de pesquisa ou de caráter institucional, nos levam a traçar novos caminhos, procurar novos conhecimentos, numa busca constante a favor da preservação da memória, visando a elaboração da história.

O trabalho com a memória se estabelece através de relações com as comunidades locais, que nos ajudam a desvendar as tramas e buscar vestígios da história da cidade e de seus cidadãos, construindo assim parcerias para recuperação da memória, organizando de uma forma racional a vivência coletiva e a identidade cultural, criando ou restabelecendo laços de pertencimento à cidade e suas instituições.

O projeto atual do Centro de Memória, Recuperação da memória da trajetória da escola profissional Dom Bosco – Poços de Caldas/MG. 2003-2006, tem como um dos seus objetivos a criação de espaços de representação da memória, do qual somos responsáveis.

⁶⁰ Diretora da Biblioteca do CMU e mestranda em História, IFCH.

A recuperação da memória da trajetória da escola profissional Dom Bosco e de seus fundadores possibilita uma transformação da consciência das pessoas nela direta ou indiretamente envolvidas, no que concerne à própria documentação histórica, ampliando essa noção que abarca os mais diferentes suportes: documentos textuais, objetos, imagens fotográficas, música e lugares. Elas passam a compreender melhor o valor do documento na vida local e assim a engendrar novas maneiras de recuperá-lo e principalmente de conservá-lo e divulgá-lo com segurança.

A ideia inicial de uma exposição permanente foi abandonada, quando nos inserimos no universo da museologia, encarando-a como “uma ciência social que estuda os objetos... preservando a informação social, bem como a transferência de conhecimento e emoções”⁶¹, pois o objeto, tendo perdido suas funções originais, adquire novas funções como evidência de sua trajetória. Os equipamentos e objetos transformam-se em bens culturais, e os bens constituem o patrimônio de uma cidade ou instituição

Passamos a pensar em um museu casa que pudesse estabelecer vínculos entre as pessoas envolvidas no processo de construção do Memorial e os fundadores da Fundação de Assistência ao Menor (FAM). O objetivo é preservar essa memória institucional e transmitir para as futuras gerações os feitos das figuras marcantes que fundaram a Escola e ajudaram na educação de toda uma cidade, através de um projeto pioneiro de educação profissional. Nesse cenário, a casa-morada pôde ser aproveitada como uma casa-memória, preservando assim os equipamentos e objetos da vivência e do cotidiano, e mostrando partes significativas das trajetórias dos fundadores da escola.

A Casa Museu da Fundação de Assistência ao Menor - FAM

Com o trabalho em andamento, nos voltamos para a área de museologia em busca de fontes para melhor desenvolvermos o projeto de

⁶¹ MENSCH, Peter van. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UniRio/UGF, 1994.

construção de um espaço de representação da memória da instituição que servisse ao mesmo tempo para preservação do patrimônio e da história, mas também um lugar de objetos simbólicos da memória, que passariam a servir de ponte entre o passado e o presente, entre o esquecimento e a informação, através da construção da memória coletiva de toda a comunidade.

A Casa Museu da FAM será instalada na casa que serviu de residência para os fundadores da escola profissional Dom Bosco, em Poços de Caldas, MG, em momentos distintos, e está construída dentro do espaço ocupado pela escola. A Escola foi fundada em 1946, pelo então padre Carlos e sua colaboradora, professora Maria Aparecida Figueiredo.

Com a morte do monsenhor Carlos Henrique Neto, mais conhecido na comunidade como padre Carlos, figura fundamental, durante mais de 55 anos responsável pela educação e profissionalização de meninos e meninas de rua da cidade de Poços de Caldas, último morador da casa, a comunidade, composta de alunos, ex-alunos, professores, ex-professores e funcionários, se juntou e elegeu a casa como um lugar de memória, pois ela tem a capacidade de recriar as lembranças, atualizar o passado, irradiar vivências e experiências, articulando memórias. O valor de patrimônio atribuído pela comunidade transformou uma casa simples em um monumento histórico, legitimando assim o campo de sua representação.

Antes do padre Carlos, a residência pertenceu à sua fiel companheira de trabalho professora Maria Aparecida Figueiredo, a qual foi responsável pelo aprendizado profissional na escola, a partir da organização de oficinas artesanais acompanhadas do ensino formal.

A casa possui toda a característica de residência, evidenciada pelos utensílios, objetos e móveis. No acervo da professora Maria Aparecida destacam-se os equipamentos normais do dia a dia (panelas, pratos, copos, quadros, enfim, utensílios domésticos), mas também muitos objetos confeccionados por ela mesma, uma hábil artesã, (pinturas em tela, em tecido, bordados, crochês, pinturas em gesso), o que lhe con-

feriu um domínio artístico muito amplo, que era repassado aos alunos. Tenho ouvido muitos depoimentos que realçam essa faceta de sua personalidade, além do lado prático e preciso, com o qual supervisionou o funcionamento da escola por mais de 30 anos.

No acervo do padre Carlos, tão eclético como ele mesmo, encontramos várias coleções (selos, cédulas e moedas, chaveiros, canetas, canivetes, etc.), além de um rico conjunto de máquinas fotográficas. Também vale destacar nesse acervo os objetos e trajes litúrgicos que foram por ele utilizados nas suas lidas sacerdotais.

A Casa Museu está em processo de montagem: o primeiro passo foi o registro e a identificação de pertencimento de cada objeto. O trabalho conta com o apoio de antigos frequentadores da casa, capazes de fazer o reconhecimento, usando cada objeto como detonador da própria memória.

O objeto, escolhido como representativo de um tempo, traz nele informações trabalhadas que buscam despertar no observador sensações e lembranças do tempo passado, mas também deve produzir novas informações, que irão suscitar novas lembranças no tempo presente do tempo passado, amarrando assim as pontas desses elementos intangíveis, através de imagens tangíveis e representativas.

A conservação de bens culturais é um conceito bastante amplo, mas sua principal função é prolongar ao máximo a existência do objeto, a partir de intervenções conscientes, de ambiente controlado e guarda adequada, pois manter a integridade do objeto é uma questão básica. Nas oficinas de conservação ministradas no interior da casa moradia, foram dadas noções para a catalogação dos acervos museológicos, visando à formação e identificação de coleções, critérios para a conservação e acondicionamento e regras para tombamento dos objetos.

Foi necessário estabilizar os processos de degradação dos objetos, procurando preservar a forma original com o mínimo de intervenção, além de elaborar uma cuidadosa política de exposição, cessão de cópias e o mínimo de manipulação por pesquisadores interessados.

O próximo passo será a montagem da exposição permanente, que levará em conta a identidade de cada um de seus moradores criando vínculos com a comunidade local, tão empenhada na preservação da memória do padre Carlos e da professora Maria Aparecida e dos valores por eles trazidos para dentro do ambiente da escola e que refletiram em várias gerações de moradores da cidade.

Criando ou restabelecendo laços de pertencimento à cidade e suas instituições

O projeto atual do Centro de Memória – recuperação da memória da trajetória da escola profissional Dom Bosco, Poços de Caldas – tem como um de seus objetivos a criação de espaços de representação da memória, pelos quais somos responsáveis.

A recuperação da memória da trajetória da escola profissional Dom Bosco e de seus fundadores possibilita a conscientização das pessoas, direta ou indiretamente nela envolvidas, no que concerne à noção de documentação histórica, que pode abarcar os mais diferentes suportes: documentos pessoais, objetos, imagens fotográficas, música e lugares.

Elas passam a compreender melhor o valor do documento na vida local e, assim, criar novas maneiras de recuperá-lo e, principalmente, de conservá-lo e divulgá-lo com segurança. Passamos a pensar em um museu casa que pudesse estabelecer os vínculos entre as pessoas envolvidas no processo de construção do memorial e os fundadores da Fundação de Assistência ao Menor – FAM. O objetivo é preservar essa memória institucional e transmitir, para as futuras gerações, os feitos das figuras marcantes que fundaram a escola e, através de um projeto pioneiro de educação profissional, ajudar na educação de toda a cidade.

Nesse cenário, a casa-morada pode ser aproveitada como uma casa-memória, preservando, assim, os equipamentos e objetos de vivência e do cotidiano, mostrando partes significativas das trajetórias dos fundadores da escola.

O valor de patrimônio, atribuído pela comunidade, transformou a casa simples em monumento histórico, legitimando, assim, seu campo de representações. Antes do padre Carlos, a residência pertenceu à professora Maria Aparecida Figueiredo, que foi a responsável pelo aprendizado profissional da escola, a partir da organização de oficinas artesanais, acompanhadas de ensino formal.

Nas oficinas de conservação, ministradas no interior da casa-moradia, foram dadas noções para catalogação dos acervos museológicos, visando a formação e a identificação de coleções, critérios para conservação e acondicionamento e regras para tombamento do objeto. Cada setor tem um profissional responsável e trabalhamos muito com a mão-de-obra da própria escola, alunas principalmente do colegial, visando a formação de uma mão-de-obra na cidade.

O espaço de vivências
Kátia Rodrigues Barbosa

Meu nome é Kátia Rodrigues Barbosa e pertencço ao CEFET, Centro Federal de Educação Tecnológica no Estado de Minas Gerais. Essa é a segunda vez que venho a esta casa e tenho o prazer de trocar ideias e apresentar alguma proposta relacionada a museu casa, casa museu.

De início, proponho reconhecer, no campo epistemológico, uma concepção mais ampla do binômio museu casa, casa museu. Essa proposta é fruto de um dos meus estudos sobre o espaço-casa que se tornou museu. Não um espaço-casa de personalidades, mas um espaço-casa de trabalhadores. Por isso, acho que estou sendo um pouco ousada em pensar nesse espaço-casa de trabalhadores e, como brasileira, estar falando de um museu onde trabalhei durante dois meses, que é o Museu da Água de Lisboa.

A Casa das Máquinas, do recinto dos Barbadinhos, na cidade de Lisboa, é hoje Museu da Água da empresa EPAL, uma empresa portuguesa das águas livres de Lisboa. Esse era o prédio central. Esse outro prédio ao fundo é onde foi construído o primeiro piso do museu e onde foram feitas determinadas adaptações, que lhes mostrarei quando falar das máquinas.

Foi a partir da indagação acerca do papel, da estética e da arte nos museus de ciências que descobri o Museu da Água de Lisboa, patrimônio industrial, lugar de memória dos trabalhadores e que era a antiga estação elevatória da água do Canal de Alviela.

Esse é um dos aparatos que pertencia à antiga empresa de distribuição de águas de Lisboa. E aqui é a sala principal onde estão as antigas máquinas a vapor. A sala das máquinas rende homenagem a uma estética, considerada por alguns como estética industrial. Datadas de 1880, as quatro máquinas funcionaram até 1928. Em 1950 procedeu-se à demolição e venda das caldeiras. Simultaneamente, o arquiteto Jorge Segurado foi encarregado de efetuar um estudo das adaptações dese-

jadas. Como consequência, tivemos a preservação das máquinas e a necessidade de tornar o espaço um espaço de memória, museu.

Queria conhecer a relação entre a arte contemporânea e o próprio museu. A verdade é que eles usavam o espaço do museu para fazer as exposições de obras de arte, o que se faz até hoje. O museu já existe há mais ou menos 12 anos.

Essa é uma das quatro máquinas a vapor que permaneceram. As caldeiras, que existiam ao lado dessa sala, foram destruídas. Como se trata de um espaço de memória dos trabalhadores – os senhores podem ver as exposições –, essa mesa é um objeto significativo para a memória da rotina da Companhia das Águas de Lisboa: nela eram assinadas as liberações de instalação de determinados canos ou a liberação dos pagamentos de pessoal.

Esse museu era, originalmente, o local de trabalho com toda a sua rotina. Rotina cara aos trabalhadores, que, quando ficaram cientes que o local seria desativado, guardaram e preservaram seus objetos mais significativos.

Esses são objetos que retratam um pouco os aguadeiros de Lisboa. Então, já é uma tentativa museográfica de mostrar a utilidade da água e como ela era distribuída e, por outro lado também, desenvolvendo um projeto museográfico que valorize a arte dentro do Museu, sem perder a especificidade que determinou a sua criação.

Isso posto, é pela descrição que se desvela o processo e a necessidade de conceber a casa das máquinas, lugar de memória dos trabalhadores, em museu. Em seus trabalhos Pomian tratou da relação que podemos ter com um objeto: podemos vê-lo sob a perspectiva de nosso gosto ou sob aquela de sua função. Quando isso acontece, é rompida a fronteira entre função que ele tem e o que ele é em si. A partir de então, ele passa a ser um objeto estético para aquele que o observa. Neste sentido, como concebê-lo dentro de um projeto museográfico a essa casa das máquinas que se tornou um museu e onde os trabalhadores estavam presentes? Assim, o projeto museográfico empreendido ali deve rela-

cionar a questão da estética da arte, da função dos objetos e a história desses trabalhadores.

Agora, exibirei algumas imagens museográficas. Esta representa um dos aguadeiros de Lisboa. Aqui temos alguns painéis informativos sobre os objetos. Esses objetos podem se tornar mesmo objetos estéticos?

Essa é uma das mesas onde faziam a relação do pagamento e do envio das contas para a cidade de Lisboa. Esse é o arquivo do Museu. Aqui temos um contador basculante Bastos, fabricado nas oficinas das Companhias das Águas Livres de Lisboa, de 1856.

Esse foi o espaço das exposições de arte, separadas do restante do Museu. Os curadores desse espaço expositivo têm como critério privilegiar as mostras cujos temas estão relacionados com a água.

Para finalizar, reafirmo minha proposta de reconhecer nesse campo epistemológico do museu casa e casa museu uma concepção mais ampla, onde o espaço museu casa pode ser um espaço da casa daqueles que trabalharam no local.

O sistema integrado de museus e memoriais do estado do Pará

José Tadeu Lobato

Primeiramente, para contextualizar, o Feliz Lusitânia é um projeto de restauração do núcleo urbano inicial da capital paraense. Esse nome, Feliz Lusitânia, indica o momento de retorno dos portugueses para tentar a conquista definitiva da Amazônia. Como toda conquista, ela foi sangrenta e custou a vida de muitos brancos e franciscanos portugueses, iniciando, assim, a apropriação, material e simbólica, de um território que pertencia aos índios tupinambás, desencadeando, desse modo, o processo lento e gradual de extinção de tantas tribos, etnias e, por extensão, da sua cultura.

A cidade de Belém, fundada em 12 de janeiro de 1916, teve como marco original o Forte do Presépio, em torno do qual foi construído um agrupamento de casas, chamado Feliz Lusitânia. Essa é uma imagem aérea do que é o núcleo cultural Feliz Lusitânia, tendo como fundo a bucólica baía do Guajará.

Três séculos depois, essa denominação ressurgiu para designar o projeto de restauração do núcleo urbano inicial da capital paraense, composta por edificações remanescentes do século XVII e XVIII, limitadas pela baía do Guajará e pela praça Frei Caetano Brandão. São essas imagens que os senhores estão vendo aqui.

O núcleo cultural Feliz Lusitânia foi planejado em quatro etapas. A primeira, em 1998, contemplou a área composta pela igreja de Santo Agostinho, antiga igreja de São Francisco Xavier, onde está o Museu de Arte Sacra, antigo Colégio Jesuítico de Santo Alexandre e, depois, Palácio Episcopal. Assim, a primeira etapa consistiu na implementação do Museu de Arte Sacra dentro desse núcleo.

Na segunda etapa, foram contemplados os casarões da Rua Padre São Xavier, desapropriados pelo governo, através de uma longa negociação. Todos são de uso comercial e neles funcionam uma série de ser-

viços, como loja de artesanato, sorveteria, o Depac (Departamento de Patrimônio Histórico Cultural) e o Museu do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

A terceira etapa se constituiu na criação do Museu do Forte do Presépio e, na quarta etapa, foi criado o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, primeiramente residência e, depois, hospital militar.

Esses são os espaços culturais fundamentados em conceitos museológicos que restauram a cidade com sua arquitetura e sua história. Na verdade, o objetivo do Sistema Integrado de Museus é, justamente, dinamizar esse lugar como espaço de convivialidade e pertencimento.

Nessa imagem os senhores podem ver melhor o Centro. Aqui está Santo Alexandre, sede do Museu de Arte Sacra. Aqui a igreja de Santo Alexandre, que está dentro do Museu de Arte Sacra. Esta é a catedral metropolitana de Belém, que está em reforma e será integrada ao sistema. Aqui podemos ver o forte, a baía de Guajará. Aqui temos a Casa Museu de Janelas, que é o espaço onde se discutem as questões contemporâneas dentro do núcleo. Aqui é onde estão localizadas as casas e aqui a Praça Frei Caetano Brandão.

Então, tudo isso compõe o núcleo cultural Feliz Lusitânia. No núcleo existem dois museus, o Museu do Estado, dirigido por mim, que fica localizado a uma quadra de distância, e o Museu de Gênios, sediado no antigo presídio restaurado, que também fica a quatro quadras de distância do Núcleo.

Essa edificação na frente é a Casa Museu de Janelas. É um edifício neoclássico. A denominação se deve ao fato de ter 11 janelas em sua fachada. Foi um hospital, foi o local de guarda de armamentos militares e o Museu do Estado negociou esse espaço contemporâneo.

Essa é uma outra visão do núcleo cultural Feliz Lusitânia. A partir do momento em que se começou a construir o núcleo cultural Feliz Lusitânia, criamos o Sistema Integrado de Museus, que iniciou suas atividades quando da inauguração do Museu de Arte Sacra, em 1998.

O Sistema Integrado de Museus, o SIM, é vinculado à Secretaria Executiva de Cultura e foi criado para gerenciar os espaços culturais do Feliz Lusitânia. Ele tem vários técnicos, responsáveis pela estruturação museológica do núcleo cultural e o gerenciamento é feito em rede. Temos a salvaguarda e comunicação dos planos patrimoniais. Na salvaguarda estão contidas as ações de conservação preventivas dos bens patrimoniais, através das reservas técnicas, dos laboratórios de conservação e deterioração e do serviço de documentação museológica. Fazemos vistorias sistêmicas, temos laboratórios, um deles no MEP (Museu do Estado do Pará) e no Museu de Arte Sacra.

O programa de comunicação promove a interação do público com os espaços que abrigam as exposições de curta e longa duração e pelos serviços gratuitos oferecidos ao público: a biblioteca setorial e as visitas educativas ligadas às exposições.

Agora falarei um pouco de cada museu. Esse é o Museu de Arte Sacra de Santo Alexandre. É composto pela Igreja de Santo Alexandre e pelo antigo Palácio Episcopal, originalmente Colégio de Santo Alexandre, dos jesuítas. Essa construção foi toda feita por mãos indígenas. A construção da igreja foi iniciada por volta de 1698, tendo sido inaugurada em 21 de março de 1719. A sacristia está localizada no braço esquerdo da asa. A decoração é barroca com forte acento tropical, certamente advindo das mãos indígenas: Temos aqui o tucumã, fruta de uma palmeira da região. Quer dizer, traços muito fortes da cultura amazônica estão impressos na igreja. Esse é o seu grande charme.

Essa é a parte interna do Museu de Arte Sacra. Esse é o casarão onde está o Museu do Círio. Esse é o Museu do Forte do Presépio. Ele data da fundação de Belém, da colonização da Amazônia no século XVII.

Esta é a parte interna do Museu do Forte do Presépio, com uma exposição de longa duração. Aqui está o Espaço Cultural Casa Museu, que é onde se discute a questão da arte contemporânea. No segundo pavimento, temos uma exposição permanente de arte moderna e contemporânea, que fomos adquirindo ao longo dos anos. Ela contém obras de

artistas significativos do modernismo brasileiro, como também obras de artistas contemporâneos e também de índios e artistas paraenses. Ela abrange também esculturas instaladas no jardim. Temos também o Laboratório das Artes, que trabalha com a arte em processo.

Esta é uma foto da casa com a exposição de longa duração de arte moderna e contemporânea de artistas brasileiros e locais. O jardim das esculturas, com sua fonte. O Museu de Gênios do Pará, construído no antigo presídio São José. Ele não se encontra no núcleo, mas a uma distância de quatro quadras.

Casa ou museu, a conflituosa dança entre o público e o privado na trajetória do Museu Antônio Parreiras
Mariana Fernanda Spolone

Meu nome é Mariana, sou pós-graduanda da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UniRio, e trabalho com o Museu Antônio Parreiras.

O Museu Antônio Parreiras fica meio escondido em uma área residencial de Niterói. Na verdade, ali poderia ser um corredor cultural, porque existem outros centros culturais próximos, mas, infelizmente, não é o caso.

Farei um breve relato de quem foi Antônio Parreiras. Ele foi um pintor paisagista do século XIX e início do XX. Embora não seja muito conhecido hoje em dia, na sua época era conhecido nacionalmente. Pintou todos os gêneros, como o histórico, mas ficou mais conhecido por suas paisagens. Foi um dos primeiros a sair do ateliê para pintar paisagens, o que, hoje, nos parece óbvio, mas certamente no século XIX não era.

Essa é a casa onde morou, durante algumas décadas, com sua família. Esse é o jardim atrás da casa, uma subida toda coberta por mata, à qual temos acesso por uma escadinha bucólica. Em cima fica o ateliê, no qual ele trabalhava e onde morava seu filho, Dakir, e sua filha, Olga. Sua família inteira morava ali. Ele morreu em 1937 e o Museu foi inaugurado no início de 1942.

O que me interessou na história do Museu? Duas coisas: primeiramente, o fato de ele não ser exatamente um museu casa, porque poderíamos dizer que ele é mais um museu monográfico, pois os objetos que recheavam a casa não estão expostos. Na verdade, penso que no ateliê existem alguns objetos pessoais do sr. Antônio Parreiras. Em todas as outras partes do museu existem obras de arte, como pinturas, desenhos. E, no sótão, acontecem exposições temporárias de pintores locais também paisagistas e pintores contemporâneos.

A fundação do Museu também me interessou, pois ocorreu em 1941, época em que o Iphan também estava se consolidando e as discussões em torno do que seria patrimônio nacional e de como preservar o patrimônio cultural brasileiro estavam na ordem do dia. Era discussão que não se restringia à área acadêmica, mas que estava também nos jornais.

Dessa forma, lerei para os senhores um artigo do jornal *Estado do Rio*, datado de 1938, um ano após a morte de Antônio Parreiras, apenas para mostrar o nível dessas discussões em torno da importância da preservação do patrimônio nacional para a identidade do país:

As forças da arte. Vimos a oficina que o governo deveria tornar lugar de romaria. O ateliê de onde saíram, para a admiração do mundo durante mais de 50 anos, as telas mais surpreendentes, fixando a natureza e a história do Brasil. Nenhum país consentiria na dispersão de tantas obras primas que constituem um patrimônio inestimável.

Quer dizer, o jornal faz um apelo ao poder público para que não deixe que essa coleção se disperse “às agruras do martelo”, que é o leilão. Então, esse período de discussão teórica sobre o patrimônio coincide com a mobilização para transformar a casa do pintor em museu. Investiguei sobre quais seriam os grupos sociais interessados em transformar a casa em museu. Há controvérsias até hoje. Uns dizem que se tratou de uma iniciativa do Estado na figura do então interventor Amado Pessoa. Outros dizem que foi uma ação isolada da viúva, Laurence Parreiras, e outros dizem que foi o resultado de um esforço da intelectualidade fluminense.

Assim, quando resolveram transformar a casa em museu, o poder público tinha um problema para solucionar, porque a viúva estava lá, residia na casa. Ela, de uma forma ou de outra, participou ativamente da transformação da casa em museu, mas não queria deixar a casa.

Então houve um encontro, uma conciliação de interesses que resultou no seguinte: a viúva permaneceria residindo no museu. Nessa parte do museu existe a atual biblioteca, uma construção anexa onde a viúva residiu cerca de 40 anos.

As relações entre a administração oficial do museu e a viúva, muitas vezes vista como herança viva da memória de Antônio Parreiras, foram das mais variadas, desde harmônicas até bastante conflituosas. Estas últimas são sempre mais interessantes, do ponto de vista sociológico. Assim, pelas matérias de jornais, percebe-se uma situação embaraçosa para as bibliotecárias do Museu Antônio Parreiras. Antônio Parreiras tinha o hábito de colecionar tudo o que saía nos periódicos sobre arte e sobre ele mesmo. A viúva manteve o mesmo hábito, trabalho também feito pelas bibliotecárias do museu. Assim, o museu possui um acervo enorme de notícias sobre o próprio museu e sobre Antônio Parreiras.

Em minhas pesquisas nesse acervo, pude observar que, a partir da década de 1970, quando muda a administração do museu, aparecem conflitos óbvios nos jornais. Então, para os senhores terem uma ideia, no começo da década de 1970, no jornal *O Estado do Rio*, o jornalista Cristóvão Gabinho observa: “O novo e o velho e a diferença que isso faz”. O novo, representado pelo diretor que tinha 23 anos, na época. E o velho pela viúva, que tinha então mais de 70 anos. Assiste-se ao

desfecho de uma história que é, para muitos, cruel e dramática e, para outros, natural e irreversível do Museu Antônio Parreiras, a única instituição do gênero em Niterói. Ali, em uma de suas dependências, mora até hoje, por deferência especial, a viúva sra. Laurence Parreiras. Obcecada com o passado, ela não admite que os tempos mudaram ...

Encontro-me no meio da minha pesquisa e gostaria somente de mostrar-lhes imagens de Antônio Parreiras e de Laurence Parreiras

ainda bastante jovens, na década de 1940. Esta é a imagem do último quadro do pintor, chamado “Tarde”.

Aqui estão dois exemplos dos trabalhos de Antônio Parreiras. Um do início do século e outro da década de 1920. Essa é uma imagem que consta do livro escrito por Antônio Parreiras, intitulado *História de um pintor contada por ele mesmo*, que é uma autobiografia ilustrada. Essa é uma ilustração que está dentro do livro. Como observa Valéria Salgueiro, “arte-documento de sua própria história, nesses desenhos o pintor se adianta a seus biógrafos e coloca, ainda em vida, os termos em que deseja ser lembrado para a posteridade”.

Esta é uma imagem da visita de Getúlio Vargas, à época da fundação do museu, a viúva, sra. Laurence Parreiras, está ao seu lado. Essa é uma imagem do jardim do museu. Esta é a viúva, na década de 1950, alimentando os pássaros nessa mesa que, hoje, é utilizada para atividades de arte e educação, que acontecem nos jardins do museu.

Estas são imagens atuais do museu. Como os senhores podem ver, não se trata de um museu casa tradicional. Diria que é um museu de artes monográficas. Aqui está o mesmo jardim, essa é a mesa que aparece na foto antiga. E esta é uma aula de artes de pinturas de paisagem.

Encerramento

Jurema Seckler – Por ocasião do encerramento deste Encontro, penso que o nosso esforço foi recompensado, pois nos proporcionou o diálogo e a convivência com os colegas portugueses.

Quero registrar que recebemos aqui cerca de 30 instituições: Fundação Eva Klabin, Museu do Primeiro Reinado, Museus Castro Maya, UniRio, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, Instituto Benjamin Constant, Museu da Cidade do Rio de Janeiro, Museu do Estado do Pará, Casa de Cultura Laura Alvim, Museu Maria Procópio, Unicamp, Universidade Federal da Bahia, Instituto D. Manuel II de Portugal, Museu Nacional, Iphan, Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, Estúdio Regina Barreto, Funarj, FAU/UFRJ, Faperj, Ana Maria Dantas Portugueses Ltda, Museu do Índio, Museu Histórico Nacional, Museu da República, Museu-Casa da Era, Centro de Educação Tecnológica-Cefet de Minas Gerais, Museu-Casa Coralina, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Superintendência de Museus /Secretaria de Estado de Cultura, Casa da Memória Arnaldo Estevão Figueiredo.

Agradeço a presença de todos, inclusive dos não inscritos. Este Encontro representa o início de uma grande amizade. Agora, que já nos conhecemos, iremos, cada vez mais, estreitar as nossas relações. Muito obrigada a todos. Contem sempre com a Casa de Rui Barbosa.

Maria de Jesus Monge – Como representante do Demhist de Portugal, só quero agradecer, em nome de todos os portugueses, a maneira como fomos recebidos e que, evidentemente, tem que ser o princípio de uma grande amizade e muitos trabalhos conjuntos.

Composto na Casa de Rui Barbosa com fontes Granjon.

Acabou-se de imprimir em agosto de 2010 nas oficinas da gráfica

Imprinta, no Rio de Janeiro.